

Oscar Steimberg: “Y le dije a Oscar Masotta que me iba a trabajar con Eliseo Verón”

Entrevista realizada por Rolando Revagliatti

Oscar Steimberg nació el 20 de diciembre de 1936 en Buenos Aires, ciudad en la que reside, República Argentina. Es director de Posgrado en el Área Transdepartamental de Crítica de Artes de la Universidad Nacional de las Artes y forma parte de la Comisión Evaluadora en Filología y Lingüística del CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas), así como de la Comisión Asesora de Ciencias Sociales de la CONEAU (Comisión Nacional de Evaluación y Acreditación Universitaria). Nombrado profesor emérito por el Consejo Superior de la Universidad de Buenos Aires en 2012, integra la Comisión de Profesores Eméritos, Consultos y Honorarios de la UBA, Facultad de Ciencias Sociales, en la que integra la comisión de postdoctorado. Es ex presidente de la Asociación Argentina de Semiótica y fue vicepresidente de la Asociación Internacional de Semiótica Visual (1996-2001). Sus trabajos de investigación sobre lenguajes artísticos y mediáticos han sido publicados a partir de 1968 en libros, revistas y series fasciculares por editoriales de la Argentina, Brasil, México, Estados Unidos, España, Bélgica, Francia, Italia y Alemania. Algunas de sus obras en el género ensayo son “*Estilo de época y comunicación mediática*” (en colaboración con Oscar Traversa), “*El volver de las imágenes*” (con Oscar Traversa y Marita Soto), “*Semióticas: Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición*”, “*Leyendo historietas: Textos sobre relatos visuales y humor gráfico*” y “*El pretexto del sueño*” (2005; en el mismo año publicado en idioma italiano). Su único libro de relatos, “*Cuerpo sin armazón*”, apareció en 1970 y con segunda edición en 2000. Sus poemarios son “*Majestad, etc.*” (1980 y 2007), “*Gardel y la zarina*” (1995), “*Figuración de Gabino Betinotti*” (1999; con segunda edición castellano-francés en 2015), “*Posible patria y otros versos*” (2007). Entre otras antologías ha sido incluido en “*200 años de poesía argentina*”, con selección y prólogo de Jorge Monteleone (2010).

1 — Disfrutar de lo único que conozco de “Posible patria y otros versos”, tu prólogo, me permite saber que “Posible patria” es el título de un poema de tu adolescencia, etapa en la que tuviste ocasión de visitar en su casa al escritor Ricardo Rojas (1882-1957).

OS — Agradezco, Rolando, esta conversación, y también la selección de ese episodio...; cada uno tiene sus vueltas infantoadolescentes a pegotear con las de adulto. La del encuentro con Ricardo Rojas creo que fue la última de esas pruebas de ingreso a una escena deseada por imposible (última entre las de la infantoadolescencia!). Si te parece después la traemos, pero la primera de las de mi infancia fue a los siete años: mi maestra de Primero Superior llevó una “composición” mía, acerca de un dibujo en que aparecía un pastorcito con sus ovejas, por varias otras aulas, después de llenarla de elogios, para que la conocieran los alumnos más grandes, y las maestras ¡de quinto! ¡de sexto! les decían a sus alumnos cosas como “¡A ver cuándo ustedes van a escribir así, como ese chico!”

Yo había metido en la composición todo lo que había podido sacar de lecturas sobre ovejitas y pastorcitos (era entonces un tema central en los libros y revistas para los más chicos) y había entregado el papel con miedo, pensando que la maestra se podía dar cuenta del robo de frasecitas. Pero ella seguía entusiasmada y cuando volvimos al grado me dio una hoja de carpeta para que pasara la composición en limpio. Yo mojé la pluma, la acerqué a la hoja y cayó un manchón. Y me levanté y le mostré el problema. Ella me dio otra hoja y se puso a leer algo. Yo mojé otra vez la pluma y otro manchón. Ella le dijo a un alumno bueno, prolijo, que se sentara al lado mío, a ver si yo me comportaba. Y yo mojé la pluma, etc. Cuando me levantaba otra vez para llevar la hoja manchada, el compañero me gritó bajito: “*¡No se la muestres!*” Pero yo le llevé a la maestra la tercera hoja y ella, con una velocidad que me sorprendió, hizo un bollo con el papel y lo embocó, de una, en un canasto de papeles alejado de su escritorio, mientras me decía: “*¡Basta! ¡Ya me has quitado la buena impresión que tenía de tu composición!*”

Y me ocurrió después recordar ese episodio con cierta insistencia. Y pensar que temas sobre los que iba leyendo, como el de la articulación entre el momento de la producción del discurso y el de su circulación, debían ser tomados en cuenta, por ejemplo, para describir el estilo de cada uno, de inicio siempre remoto e inmodificable. Lo de Ricardo Rojas fue mucho después (tenía quince años) y hubo allí una invitación a charlar en su casa (¡la que imita a la Casa de Tucumán!) como respuesta a una consulta sobre poemas que le había enviado por correo. Y fui y me dijo que los poemas estaban bien pero que siempre lo importante era otra cosa, y pasó a la política, con una aclaración inicial: que lo importante en política es lo que se hace, no adónde se llega. Esa parte es como que gusta ¿no? Pero después siguió: “*porque llegar, sólo llegan los velocistas o los farsantes, como Fangio, Perón o Gálvez*”. Y me dijo algo así como que tratara de ver lo que estaba haciendo el (entonces opositor) radicalismo, porque ahí podía estar la salida. Era en el ‘53, tiempos de peronismos y antiperonismos absolutos. Le pregunté: “*¿y el socialismo, doctor?*” La cuestión, para el que era yo por entonces, debía ser dotar también al momento de la conversación de los adecuados cortes y desenganches. Porque mi interés por el socialismo era casi tan leve como el que sentía por el radicalismo (por entonces estaba ensayando también pensarme de izquierda dura). La cuestión debía ser, para mí, encontrar un modo de no interlocutar con sencillez. Siempre puede haber una manera (diría ahora: ¡compleja!) de seguir tirando tinta o separándose de palabra del de enfrente. Siempre vuelven los momentos en que lo que nos interesa son esos cortes, porque no se quiere que si uno habla o escribe, algún libreto siga mandando allí, haciendo que lo que se diga siga dando vueltas por lugares previsibles. Que será mejor que se siga encontrando un lugar borroso como el de la escritura de los que no están: lo escrito podrá mostrar una insistencia como la de esa letra... (siendo parte de cualquier género —habría que tratar de que quede bien decirlo así— que pase por delante...).

Bueno, aunque reconociendo que esas anécdotas pueden anticipar aspectos de lo que vino después, pero nada más que eso.

2 — Fuiste discípulo de Oscar Massota (1930-1979), quien introdujo la enseñanza y la práctica de Jacques Lacan al idioma castellano. Tu libro de relatos cuenta con un prólogo de él. Y él, organizador en el Instituto Di Tella de la Primera Bienal Mundial de la Historieta, te invitó a participar en ella.

OS — Sí. Ese prólogo, por ejemplo, me dio alegría. Antes de eso ya Masotta nos había dado su palabra a los que tratábamos de decir (o por lo menos de decirnos) poesía, o arte, o política, siempre, tal vez, a partir del reconocimiento de que la función poética está allí para formar parte de todo intento de discurso (junto con los contenidos de la palabra, o a veces antes que ellos...). Desplegaba siempre un intento de registro de la condición cambiante de los textos del momento, y yo pensé que mi libro se me hacía más entendible también a mí, que no había podido dejar de cambiar de lenguaje y de género cuando escribía eso que en principio era un libro de cuentos y terminó incluyendo poesía, historia, crónica, en ese momento en que aceptar lo imprevisible del escribir ya empezaba a ser más (oscuramente) importante que construir relatos o conceptos. Y Masotta estaba ahí para avisarle a uno que lo que hacía era eso, que no sólo eso se podría leer sino también comentar y discutir, cosa que para los todavía jóvenes de la época era ya tan importante como ser leído. Masotta, un poco antes, había algo así como refrendado una revista de poesía de un solo número, “Veinte y Medio”, que publicaban poetas jóvenes inseguros de serlo pero seguros, sí, de que la poesía debía venir acompañada. Una entrevista a Masotta en el inicio me aseguró algo, la condición firmemente imprecisable de mis elecciones de oficio.

Y lo de trabajar con Masotta tenía eso aunque se cambiara de tema. Daba gusto, cuando se estaba preparando la Bienal Mundial de la Historieta (había que tener coraje ¿no? para llamar Bienal Mundial a un encuentro sobre ese tema, aunque ya hubiera habido, con éxito y sorpresa en el público, otras novedosas exposiciones de historieta, como la del Louvre...), descubrir esas variaciones en las vueltas del color, del estilo de letra, del dibujo o el diseño de página que daba el detenerse en esas revistitas baratas, y más todavía cuando se ampliaban las páginas para una muestra de galería y se veía el punteo mecánico de la impresión, cosa que ya habían descubierto los pop pero que acá venía cargada con historia propia... Y estaba también la relectura del relato o la historia, la historia en el sentido más general y político, cosa que entonces sorprendía que ocurriera en una exposición de historietas...

Cuando se estaba por imprimir el catálogo hubo preocupación porque un artículo mío hablaba de lo derecho de Patoruzú y no lo incluyeron en el catálogo. Algunos pensaban que a Dante Quinterno, su creador, no se le podía hacer eso (que después de todo era tomarlo en serio, aunque fuera desde la vereda de enfrente...), y entonces Masotta me lo hizo leer como conferencia, con toda la promoción que daba hablar en el Di Tella, fue como si me recibiera de historietólogo: podría decir que los reportajes no pararon hasta hoy.

Después llegó el momento en que Masotta se convirtió en el hombre que enseñaba Lacan, y yo lo seguí, como otros, y llegué a colaborar en los comienzos, en el número 1 de los “Cuadernos Sigmund Freud”. Pero sólo en los comienzos; no podía ya abandonar los que eran, seguirían siendo mis objetos de escritura... Le dije a Masotta que me iba a trabajar con Eliseo Verón, que seguía con los medios como preocupación central. Igual con Masotta seguimos siendo amigos hasta su ida (más o menos, amigos, con la confrontación como parte de la amistad...; ojalá entonces me hubiera dado cuenta).

3 — Conociste a uno de los guionistas argentinos de historietas de más intensa trayectoria: Héctor Germán Oesterheld (1919, secuestrado por la dictadura en 1977 y presuntamente asesinado en 1978).

OS — No era fácil tratar con Oesterheld. Uno se encontraba con que podía ser posible que alguien eligiera poner en la historieta el reconocimiento de que los géneros de la tira de aventuras eran algo serio y necesario para mucha gente, y para gente de todo tipo. Y que se podía aceptar esa posibilidad de seriedad metiendo en el relato temas filosóficos y políticos de la historia vivida, sin dudar de lo que sería la propia construcción de autor en el mensaje. En la conversación, Oesterheld era un señor tranquilo: recordaba, comparaba, preguntaba, concluía. Y tomaba el contexto y los condicionamientos psicosociales de cada uno como datos de una realidad en la que podían asumirse todas las responsabilidades y riesgos, aun aceptando que esos condicionamientos podían seguir insistiendo siempre, aunque se hicieran cosas que no se había pensado hacer en la vida. Estaban los roles, que se asumían como deberes sociales desde las particularidades de cada cual. Después de su ida en tiempos de la dictadura criminal cuesta mucho hablar de esto. Pero la memoria está, y es grato recordar a Oesterheld hablando de los deberes sociales como si se hablara de los roles en un trabajo cualquiera; con ese humor medio british que él tenía, podía decir por ejemplo que la relación entre guionista y dibujante en la producción de historietas era como la que suele pensarse entre lo masculino y lo femenino, algo así como las pretensiones ordenadoras del guión frente a la catarata de descubrimientos o matices de la imagen. Me hubiera gustado saber qué pensaría Alberto Breccia de eso. En fin, con esos personajes era como si la historieta fuera una infinita serie de apuestas, reconociéndose que cada uno nunca sabe si es del todo el apostador, o apuestan el texto o la letra...

Siempre vacilé ante la narrativa de Oesterheld, estaba esa seriedad pero también esa facundia, y esa aceptación del otro como creador paralelo y diferente. Trabajó con muchos (más que buenos...), pero ese dúo era el más increíble: Oesterheld el anciano fino y Breccia el muchacho reo (y tenían la misma edad).

4 — ¿Se entrecruzan en “*El pretexto del sueño*” la poética y la ensayística? ¿Cómo fue que en el mismo año se publica en la Argentina y en Italia?

OS — Siempre pensé (no digo que siempre lo creí, pero sí que siempre lo pensé) que no hay poesía más entrañable que la que se hace con cualquier cosa. Ahí el trabajo, el juego poético se hace dueño del mundo (de *su* mundo, pero ¿para la poesía qué otro cuenta?).

Pero también hay un modo de disfrutar de ese juego sin trabajar, sin esperar, sin probar: es el del relato del sueño cuando se trata de aceptar que no llegue a ser relato, que se deje a sí mismo como pretexto para la continuidad de esos inicios de un contar sin voluntad de sentido, que entonces es como si dejaran ser a todos los sentidos del tiempo. Y para asumirlo (a veces uno hasta lo cree) sólo habría que quedarse en la dicción del que da cuenta de lo visto para que, si es que quiere, piense el otro; algo que ni siquiera haría falta, bastaría que el que cuenta hiciera el pequeñísimo esfuerzo de mantenerse en el borde de ese decir, ese en el que la sucesión de palabras y de imágenes se muestra como tocando y abandonando en cada paso unas posibilidades de relato que se disuelven. Y que habían comenzado por anunciar esa existencia, digamos, más previsible; porque el relato del sueño puede también terminar de constituirse como eso, cerrar sentidos que permitan retornos compartidos y fundamentados a una *flânerie* que se ha terminado de comprender. A veces, hace falta; pero nunca hizo falta pasar definitivamente a esa vereda de enfrente.

Ya lo han dicho mucho: en la escritura del ensayo (aunque se trate del que nace con preocupación “científica”) hay una poética que lo impulsa, tanto como la producción conceptual. Se quiere pensar y fundamentar tanto como se quiere escribir y nombrar y poetizar. En las ciencias sociales se reconoció en las últimas décadas la presencia de esa búsqueda de la expresión junto a la de conocimiento en sus diferentes entradas y recorridos y replanteos de final.

Y el sueño invita a ambas búsquedas y a ambas poéticas, la del ensayo y la de la expansión de la expresión sin privilegios iniciales ni cierres para el concepto ni para el juego.

Sobre esa edición italiana: la poeta Rosalba Campra compartió lo que se decía acerca de esto, que confluía con algunas de sus inquietudes, en los capítulos de “*El pretexto del sueño*”, por entonces (2005) todavía no publicado (tampoco en castellano), y organizó en Italia, en la Universidad de Bérgamo, un simposio y la edición de un libro con ensayistas y especialistas de distintas zonas de las ciencias sociales y los estudios literarios, acerca de “*Il genere dei sogni*”. Allí se incluyeron en traducción al italiano quince ¿capítulos? ¿poemas? de mi libro por aparecer (había uno de una sola línea, como ensayo hubiera sido realmente novedoso).

Y cuando se presentó la edición argentina en Buenos Aires se desplegaron diversidades parecidas: vivía aún León Rozitchner, que comentó el texto en su dimensión ensayística; un poeta, Hugo Savino, consideró los mismos textos en tanto poemas, y un psicoanalista que sabe invadir espacios literarios, Jorge Baños Orellana, tomó el material en los dos sentidos. Yo pensé: a veces, uno tiene suerte.

5 — Siguiendo con traducciones, detengámonos en “*Gabino Betinotti, tango-oratorio suivi de Gardel & la tsarine*”, traducido al francés por Didier Coste con tu colaboración y publicado (bilingüe) en diciembre de 2015. Detengámonos en la traducción y sus complicaciones, pero también demos cuenta de tu propuesta de fines de los ’90, “*Figuración de Gabino Betinotti*”, cuando Editorial Sudamericana edita el volumen con ilustraciones de Oscar Grillo. Y algo más todavía: “*Cuerpo sin armazón*” es un volumen constituido por cuatro relatos. ¿Ahí, en 1970, se interrumpió tu interés por la creación en el género de la narrativa?

OS — En “*Cuerpo sin armazón*” había un relato central haciéndose cargo de, digamos, la unidad del libro (los otros estaban ahí como sus pre o postexpansiones). La relación entre fragmentos era y no era narrativa, además de haber momentos de poesía y de prosa. Hay capítulos que consisten en un poema —como el que empieza “Venga, señora, y cantemos Pelusín.” y otros que son sólo citas poéticas, hasta con nombre de autor. Y la relación entre los distintos momentos narrativos del libro es entre perspectivas, referencias, modos de pasaje o motivos temáticos (antes que temas)..., como suele ocurrir con los que escriben pasando de la novela al ensayo, de la historieta a la poesía lírica, o de la pretensión de discurso científico a la autobiografía. Y desde cualquier lado (pasó siempre, pero ahora se deja ver) al discurso político. Tiendo a pensar (o a recordar) que las continuidades formales de un engendro de escritura pueden darse con tanta insistencia y tantos efectos como los que tendría una construcción de relato...

En “*Figuración de Gabino Betinotti*” yo me sentía impulsado a sintonizarme con esa instancia en la que desde un folklore fuerte se pasa a algo en lo que, opuestamente, no se desea abandonar un juego de escritura; en que se quiere insistir con ese juego para dejar que un gusto bailarín o musical o letrístico se anime a seguir probando más allá de

los límites del género. Una parte de los orígenes del tango enlaza con la época en que los payadores todavía integraban un presente de la música criolla (por algo Carlos Gardel se disfrazaba de gaucho para cantar tangos en Francia), pero ahí fue empezando la costumbre de quedarse en un asunto que ocupa toda la escena, como si quisiera más jugar consigo mismo que decir algo... En "*Figuración de Gabino Betinotti*" yo probé a quedarme, en cada letra, en un solo motivo de tango, como el de la torpeza inicial del enamorado, o el de la eternidad de las imágenes barriales, o el de la culpa en el recuerdo de la madre o la novia; pero tratando de que eso fuera todo; de que no se completara ningún relato. Y ahí tuve, cuando hace mucho se editó, en el '99, un juego visual de refuerzo: los dibujos de Oscar Grillo, de los que Luis Chitarroni afirmaba en la contratapa que eran tan parecidos a los poemas que el libro podía anunciarse como un nacimiento de mellizos. Uno de esos parecidos de entonces (y habría un ¿parecido similar? entre aquella edición y esta de la que hablábamos ahora...) entre dibujos y textos estaba en el juego permanente con los motivos del tango en sus historias, lo serio del tango, como ocurre, considero, en toda poesía, es la permanencia de ese juego, esa permanencia que promueve que los contenidos de las letras, aparentemente previsibles y repetitivos, dependan en cada caso, en el cierre de sentido de cada letra, de un juego, secretamente abierto, de novedades y repeticiones, de timbres y ritmos, de intensidades y borramientos melódicos. En los dibujos de Grillo las imágenes del tango es como si hubieran sido puestas a bailar en sus detalles, en esos fragmentos que aparecen en la memoria visual de Buenos Aires como notas sueltas de una música que no se puede terminar de componer.

Y una década después, en 2009, tuvo gran edición musical, con música de Pablo Di Liscia y la voz de Brian Chambouleyron, después de que el CD obtuviera el Premio Fondo Nacional de las Artes para música de tango en 2008. Y en diciembre de 2015 llega, yo diría, otra puesta... con la traducción al francés en edición bilingüe, en Refflet de Lettres, que para mí tiene un valor múltiple... Bernardo Schiavetta, director y fundador de la editorial, así como de revistas como "Formules", de poesía, podría decirse, en la que *resplandece el juego con reglas de construcción*, lo eligió para la traducción a Didier Coste, poeta y ensayista que como traductor es como si nos recordara que traducir poesía nunca significó solamente informar sobre contenidos poéticos, y que cuando traduce puede quedarse el mismo tiempo que se emplea en traducir un poema analizando novedosamente la relación de ese poema con el libro que lo contiene o con el silencio del blanco de página.

Y el armado por Schiavetta y Coste de la edición bilingüe fue parte de una coincidencia en relación con ese lugar central del juego en cualquier creación poética. En la edición se incluye también un libro algo anterior, "*Gardel y la zarina*", del que ahora pienso que fue (es) como un prólogo de *Gabino*: la forma que ocupa la mayor parte de las páginas de "*Gardel y la zarina*" es la del *haiku*, y ya me parece que los intentos monotemáticos de los tangos de *Figuración* vienen de esas pruebas un poco anteriores con la brevedad o el silencio, que a mí me parecieron siempre presentes en las charlas eternas de Buenos Aires (esto es un divague, perdón, es por eso de la eternidad de la charla).

Aparte, siempre sobre la traducción: Estuve releendo los diálogos entre Schiavetta y Coste que prologaron la segunda edición del "*Texto de Penélope*" de Schiavetta, y esas elecciones aparecen también como programa, por ejemplo, cuando Schiavetta dice que en distintos momentos la suya fue "*una escritura que no acomoda la forma al sentido, sino que hace surgir el sentido de la creación de formas*". Condición que se deja percibir especialmente en instancias como la de la traducción, que "*no puede restituir sino muy parcialmente la materialidad de las palabras*,

materialidad que constituye la base misma de la música del poema, pero que evoca también gran parte de sus connotaciones más esenciales". Creo que, siguiendo, podría decirse que siempre hay un momento en que la traducción entra en un juego de continuidades retóricas que no pueden no convocarse como parte de las traducciones del *sentido*. Y que esto ha —afortunadamente— ocurrido en la traducción de Didier Coste, incluida en la colección creada y múltiplemente continuada por Bernardo Schiavetta.

6 — No seré original con mi formulación, pero no me privaré de ella: ¿cuál es el colmo de un semiólogo como Oscar Steimberg?: que viva en una calle(cita) que se llama Pasaje del Signo.

OS — Cuando vimos con Marita, mi esposa, el departamento, yo le dije que mejor buscáramos otro, aunque éste parecía el más conveniente, porque los chistes iban a ser un poco interminables... Pero ganaron las virtudes que le encontrábamos en ese momento. O las ganas de que los chistes siguieran, bueno...

Por supuesto, me puse a buscar el origen del nombre: yo en principio había pensado que lo de "del Signo" debía vincularse con algún significado religioso, porque por ahí había (hay) mucha construcción religiosa relacionada con la Iglesia de Guadalupe: a la plaza, que se llama Güemes, se la suele llamar también Plaza Guadalupe. Aunque hubo además otros cambios de nombre: hasta hace algunos años, en que cambió parte de la edificación y de la población de la zona, a la plaza Güemes se la solía llamar también plaza Freud, por la cantidad de psicoanalistas con consultorio alrededor, y había un restaurante que se llamaba Sigi (apócope de Sigmund) y una librería de psicoanálisis que se llamaba "Diván el Terrible", y así... Y sobre el nombre del pasaje hubo otras hipótesis: cuando vinimos al barrio vivía mi amigo Emilio Corbière, historiador, entre otras cuestiones, de la masonería, que me transmitió que había llegado a fantasear que el nombre del Pasaje del Signo podía estar ahí porque el lugar podría haber sido "*el corazón de la masonería de Palermo*"!

Pero finalmente otro consultado, un tío de Oscar Traversa, Mario Faciano, que había reunido infinitos datos sobre las calles de Buenos Aires, después de oír con paciencia las hipótesis, me informó que Norberto Javier del Signo fue un cordobés que estuvo a punto de ser Director Supremo por los tiempos de Pueyrredón y Alvear, pero que había sido resistido en Buenos Aires por esos que ahora son nombres de grandes avenidas, contrastantes con el pasaje de una cuadra que se eligió para homenajear a la Figura del Interior...

7 — En 2010, decías, se editó el CD de la obra del compositor Pablo Di Liscia basada en "Figuración de Gabino Betinotti". Y en 2013 se la puso en escena en el Centro Nacional de la Música, con dirección musical del compositor. ¿Nos precisarías el qué te pasó con ambas iniciativas?

OS — La edición del CD fue, en relación con el tango, como una experiencia de reinicio...; asistí a algunos de los ensayos, y pensé que es notable lo que unos músicos puestos a grabar unos tangos, milongas, etc., pueden demostrar saber, abarcando el conjunto de lo que viene haciendo... Pablo Di Liscia (con él veníamos probando búsquedas musicales para las letras desde hacía realmente mucho); reunió a unos ejecutantes que yo en parte conocía de oídas y que después supe que podría haber conocido más: Brian Chambouleyron en voz, Diego Schissi en piano, Santiago Segret

en bandoneón, Juan Pablo Navarro en contrabajo, Mirta Wymerszberg en flauta, y él mismo en guitarra. Los ensayos mostraron lo que actualmente creo que tiende a pasar con frecuencia en una interpretación grupal: es como si los músicos discutieran o desplegaran plurales posibilidades de la obra, y eso es notable, porque lo que se articula entonces es eso, pero con un momento de la música de cada género y de los avatares del uso contemporáneo de cada instrumento...; es como si la reflexión crítica sobre cada tramo musical o instrumental en general fuera un tema de conversación previo de los músicos.

Y la experiencia tuvo etapas. En el disco se informa también que participaron Darío Steimberg como compositor invitado (en la musicalización del “Vals de la Glosa”) y Oscar Steimberg en intervenciones de voz. Y esa información sobre mis “intervenciones de voz” es, bueno, generoso registro de lo que es la abarcatividad actual de las ediciones sonoras: en este caso, lo mío fue solamente la frase final de una “glosa IV” y la también final de una “glosa XVI”. Como si (y esto ahora está pasando mucho) todos los momentos de inicio, desarrollo, circulación, recuperación o pérdida de cada escritura pudieran meterse en esa instancia antes tan específica de la puesta en circulación y en esa otra antes tan inalcanzable como la de la recepción. Ahora tiende a ocurrir que estemos todos en cualquier lado, y yo no creo que a nosotros o a las letras o a las músicas nos venga mal!

La participación de Darío Steimberg (hijo del letrista presente) fue conocida por mí un poco antes que la de los otros, salvo la de Di Liscia, y me había permitido, como la de Di Liscia en relación con el conjunto del proyecto, un acceso puntual al tramo de la composición-experimentación de la puesta en música. Con la escritura de los poemas de base me había ocurrido, a lo largo de muchos años (siempre escribí lento y poco) tratar de adecuarme, en cada caso, a la melodía de tangos, milongas, etc. existentes, para que el fingimiento de la pertenencia de género fuera verosímil. También se escribe para mentir, ¿no? Cada letra había sido escrita sobre el molde rítmico de alguna música existente, de las del repertorio histórico de la “orquesta típica”: tango, milonga, candombe, vals. Y la que inicia la serie es ese “Vals de la Glosa” que habían construido a partir de acordes y cadencias de “Desde el Alma”.

Y están los recomienzos de las puestas en escena... En la puesta, fue como si los dibujos de Oscar Grillo, acompañados esta vez por los de la escenógrafa Gabriela Piepoch (con realización de imagen de Martina Mora), formaran parte de las glosas que acompañaron a las letras en la edición del libro; como si cumplieran también esa función. Y eso era lo que estaba pasando todo el tiempo con las ocupaciones siempre cambiantes de la escena por Brian Chamboleyron, cantante y regisseur. Como si tematizaran naturalmente la relación entre cancionero y puesta, acompañando las increíbles recuperaciones de estilo que Brian puede meter como por azar en cada interpretación.

8 — Se estrenó en septiembre en la sala de conciertos del Centro de Experimentación Musical del Teatro Colón de Buenos Aires, “La canción de Finnegan”, juego escénico sobre la canción popular irlandesa con música y dirección de Francisco Kröpfl y letra de tu autoría. ¿Cómo surgió la propuesta? ¿En qué consiste el “juego”?

OS — Con Francisco tengo una relación de colaboración especial, puesta a prueba a lo largo de los tiempos en proyectos, o apuestas de proyectos, que se interrumpieron y se retomaron muchas veces. Se pusieron en escena dos obras, dos

“juegos escénicos” ideados ambos por él a partir del trabajo sobre relatos populares: un cuento tradicional italiano de la región de Friuli y una canción popular irlandesa, la que inspirara y diera título al “*Finnegan’s Wake*” de Joyce. En ambas, mi rol fue el de co-guionista (para la letra de diálogos y canciones).

Conocí a Francisco cuando él dirigía el Laboratorio de Música Electrónica del Instituto Di Tella, y a lo largo de los años fui testigo de sus notables juegos de borde en la creación, la reflexión y la enseñanza en el ámbito de la música moderna y contemporánea. Su espacio, digamos, institucional estuvo desde un comienzo entre los más avanzados y experimentales de la *música culta*, pero —y metiéndote en el asunto te das cuenta enseguida de que tal vez el “pero” no corresponda— forma parte de lo suyo un mirar o un oír que puede tomar los presentes o pasados de distintos folklores como propios: en estas dos entradas al relato popular —la primera al cuento friulano recopilado por Ítalo Calvino y la segunda a una canción irlandesa antologada por primera vez en el siglo XIX— hay, podría decirse, un gozoso juego con los esquemas, con esas construcciones esquemáticas que nos hace leer o escuchar toda producción folklórica como síntesis narrativa o síntesis melódica o síntesis dramática, siempre con altos grados de repetición, pero que pueden mostrar también infinitas posibilidades de extensión y variación a través de (después se descubre que) siempre imprevisibles opciones de apertura a la versión, musical o verbal.

Y trabajar en esos bordes en que no es posible establecer sobre qué género o, a veces, sobre qué lenguaje estás trabajando, es siempre del mayor interés...

9 — ¿Desarrollarías para nuestros lectores ese concepto que has propuesto oportunamente, el de “antigénero”?

OS — Creo que son *antigénero* las obras que recuerdan un género determinado pero apartándose de lo previsible en cada uno de los aspectos en que un género determinado puede ser reconocido. Cuando empezaron los *spaguetti westerns*, esas “películas de vaqueros” que se les ocurrieron a los italianos pero como para ser vistas en tanto juego cómico, con héroes sin virtudes, malos sin destrezas especiales que metieran miedo, y tiros todo el tiempo, sin los suspensos con los que se acostumbra estirar los westerns, los espectadores convocados eran los que se divertían, precisamente, con esas rupturas de género: los aficionados a las “películas de cowboys”, que se divertían compartiendo ese baile con las piezas de un juego que ellos conocían como nadie, y también los otros, los que habían odiado siempre esas repeticiones y se divertían también, tomándolas en el spaguetti western sólo como una burla. Todo lector o espectador o degustador de géneros busca divertirse de esa manera, visitando bordes. Y eso pasa con todos los géneros, desde los de la narrativa popular o el periódico político o el suplemento de cocina hasta los de la alta cultura. Y el tema me parece importante también ahora que con el juego expuesto de actores, directores, guionistas y críticos, toda práctica de género se muestra como juego, a veces como juego irónico. Cuando esto empezó a generalizarse, hubo quienes opinaron que el estudio de los géneros se había vuelto innecesario o inútil, ya que todo era ruptura, mezcla o (auto) ironía de autor o de comediante o de orador. Pero justamente eso hace el estudio de los géneros cada vez más interesante: ahora, en tanto material fugaz de esas novedades que seguirán necesitando, siempre, enfrentarse a las clasificaciones de la cultura para practicar sus desvíos. Es que es difícil no pensar que escribiendo hoy todos jugamos a la crítica, esa especie de poética de la distancia o el conflicto...

10 — “¿Se leerá alguna vez a Leónidas Lamborghini?”, te preguntabas en 1982, ya desde el título, en un ensayo socializado en la revista “Puchero”. ¿Qué respondías, qué verificarías hoy respecto de ese paródico poeta (1927-2009)? ¿Extendemos la inquietud también a su paródico hermano escritor, Osvaldo Lamborghini (1940-1985)?

OS — Empezar, para hablar de la(s) poesía(s) de los Lamborghini, por su relación con la parodia, creo que no puede no estar bien. Aunque en el tiempo en que muere Osvaldo todavía no se hubiera asentado del todo en la escucha de los lectores o los críticos la idea de “parodia seria”, la de ese juego sobre modos de escribir o de narrar o de desnarrar en que se mandan unas escrituras a probarse o a enredarse o a pelearse definitivamente con otras. O a descubrirse. Los Lamborghini lo hacían todo el tiempo, aunque lo hicieran con diferencias hondas.

Entre las cosas que los dos apostaban a mostrar estaba la de que en la poesía se juega, seriamente, y la de que, en la poesía, ese juego no termina. Y ahí se puede ya opinar sobre diferencias: la que habría, por ejemplo, entre el pedido de pensar (de volver a pensar, de volver a pensar hasta morir) de Leónidas, y el agitar emotivamente, sarcásticamente, lúbricamente un pensamiento que pueda creerse concluido de Osvaldo.

Y siempre, como en la parodia, se trata de volver... y de torcer. Y de retorcer. Leónidas dice una vez: “*se trata de dar vuelta las viejas formas, como un guante*”, aclarando en seguida que la frase es de León Trotsky pero que está tomada de una cita traída por... T. S. Eliot. Como si la parodia pintara no sólo como una forma de escribir sino como una historia de la escritura. Para los que no leyeron a Leónidas habría que aclarar que toda historia traída por su poesía es una historia sangrante (esas viejas formas no pueden retorcerse amablemente...). Y para los que no leyeron a Osvaldo, que en lo de él hay una apertura gozosa a las novedades de toda agonía. Como si la parodia de Leónidas se dijera en medio de la batalla, y la de Osvaldo en la borrachera del día después...

Me pone bien pensar que ha venido (viene) creciendo la lectura de los dos...

11 — Sin mentar nos han quedado aquellas Majestades, Mistres, Doctores, Jefes, Kulaks, Generales de 1980.

OS — Como se dijo en la solapa de la primera edición (solapa, edición, todo gracias a Fogwill...), en los versos de “*Majestad, etc.*”, “*se ensaya una posición ante el poder*”. Se me había ocurrido hacer pasar, por delante del escribiente que iba implicando el poema, esos sujetos del poder a los que se elige desde cada imaginario para hablar, pelear, obedecer... Pero también se me había ocurrido algo que es difícil que aparezca cuando se lee: que cada verso debía ser un trabajo (nuevo, recién empezado) sobre el verso anterior. Eso fue lo que pensé primero, y por mucho tiempo no se me ocurrió que pudiera haber alguna relación entre esas dos, digamos, razones del escribir... Cuando se me ocurrió algo, el tiempo de esa escritura estaba ya muy lejos: era que obligarse a pensar en lo inmediato (ese verso anterior, cuando se pasaba a escribir uno nuevo) era la más creíble estrategia de liberación de la palabra poética por la que podía optar el desgraciado empujado a pensar como interlocutores a las figuras de un imaginario político-social de absoluta repetición. En cada verso, empezar a pensar y escribir otra vez; en aquel momento, lo pensaba como una estrategia de escritura y nada

más, tal vez porque pensaba que el recurso iba a pensar mejor que yo. Y sí, qué querés que te diga: no cambiaría nada.

12 — ¿Qué te “vuela la cabeza”? ¿Qué asuntos, circunstancias, acontecimientos... te vuelan la cabeza?

OS — Supongo (no sé, nunca lo pensé) que para que algo te vuele la cabeza tiene que tener algo de incomprensiblemente nuevo y al mismo tiempo algo de repetición absoluta; lo que te volaría la cabeza sería entonces la irrupción de la posibilidad de que lo de siempre, de que alguna fatalidad asumida se dé vuelta, o más bien que pueda ser dada vuelta por esa novedad. Pero no creo que eso pueda ocurrirme por más de unos segundos. Después me veré, en cada caso, tratando de incorporar el nuevo tema a la serie de los que se anda tratando de procesar desde perspectivas o recursos más o menos previsibles para insistir en recorridos con cierto grado de interés.

**13 —Novelista, cuentista destacada, Alicia Steimberg (1933-2012).
¿Concluimos este diálogo con vos, su hermano, evocándola?**

OS — Elijo hablar de los modos de Alicia de encontrar, como en su narrativa, el matiz que muestra lo impredecible en lo cotidiano o lo habitual. Sabía que en el juego de las repeticiones aparecen las novedades más sorprendentes, y aceptaba el registro de esas repeticiones en cada territorio de gestos, de palabras... Y cuando las encontraba pasaba rápidamente a buscar su componente de desvío. Así quién se aburre, ¿no? Ni los personajes más pesados dejaban de mostrar ante esos recorridos su diversidad. Y eso le pasaba (o lograba que le pasara) tanto en la escritura como en la oralidad de cada día. O de cada momento de la vida. En sus modos de mantener sus vínculos de amistad mostraba la vitalidad permanente de ese percibir la infinitud de las razones de interés de cada relación.

Las últimas reuniones sobre las que la oí hablar habían sido con sus ex compañeras del Normal, y era grande el placer que demostraba en las referencias a esos encuentros. A veces, hasta con anécdotas de salvataje, como la que le oí contar acerca de una de esas reuniones, en la que una antigua compañera del Lenguas Vivas se mostraba en un estado agudo de depresión. Alicia se acercó a la compañera deprimida, se sentó junto a ella y la llamó por su nombre con la más sonora claridad. El apellido y el nombre eran ingleses (irlandeses), y traerlos a la charla poniendo en escena las especificidades de la pronunciación provocó en el grupo que estaba más cerca —pero también en la deprimida— un estallido de risa seguido de entrañables comentarios, compartidos con la mayor diversión, acerca de unas lejanísimas clases de idiomas con todas las anécdotas y accidentes del aprendizaje, en esa famosa escuela secundaria pública para chicas estudiosas, estudiosas...

Alicia buscaba y encontraba en cada momento social aparentemente previsible (el de la caída depresiva, eh, lo es) las salidas de borde que también son parte de él. Es muy difícil ese buscar y encontrar y puede llegar a no verse, perdido uno en el momento de diversión compartida que parece haber estado desde siempre ahí. Y creo que hay gente como Alicia que puede, que sabe ir y volver de ahí.

*

Oscar Steimberg selecciona poemas de su autoría para acompañar esta entrevista:

I (MAJESTAD)

1

Hay veces, Majestad,
en que ella no tiene nada que ver conmigo.

Así, explíqueme usted
la razón de la sincronización
que ha dado lugar a esta práctica;
hábleme de la perdularización
que encimó el narcisismo de un personaje tipificable
en el trasfondo de un paisaje heteromístico;
Majestad,
usted se está perdiendo una oportunidad
si no habla;
Majestad yo no quiero dudar de usted
pero tampoco quiero dejar de oír y ver
las vueltas del Carrousel
primero, inicial de esta, su ciudad:
ya ve, Majestad,
cómo puede llegarme a no importar
que esta ciudad sea Suya o mía.

2

La heredad
de lo Cómico
se filtra por boquetes de ligustrina:

ahí, ahí, la Nostalgia
estalla con ruido de rompeportones
y nivela al Tonto de Genio con el
Tonto:

Majestad,
aquí pienso hacer entrar el tema del Humor
porque entre esas hojillas nunca he sabido nada de él
pero he escuchado unas explicaciones
que son para morir de risa.

(Comienzo de "Majestad, etc.", Ediciones Tierra Baldía, 1980; reeditado en "Posible Patria y otros versos", Ediciones El Suri Porfiado, 2007)

*

Vals de la glosa

A Julio Jorge Nelson

*¿Qué mayor desventura
pudo ser
que veros para no os ver?*

Vizconde de Altamira

Gardel
subía a su automóvil,
Gardel
abrázaba a un amigo;
Gardel
del pasado que añoro
y creo,
ca-
da vez que lo digo.

No sé
si el auto se detuvo,
no sé
si al a-
migo lo quiso;
no sé, no vi moverse al auto
y el gesto, el gesto era impreciso.

Gardel
mostró un zapato nuevo,
el otro
tal vez fuera un residuo,
no sé,
porque cuando lo evoco,
la niebla
se extiende en el camino.

Mejor, si nunca lo vi entero,
mejor, si no alcancé al amigo,
mejor, si el día era nublado,
mejor, son cosas del destino.

Gardel
salía de una farra,
se oyó
sonar un estampido,
no sé
si fue cosa de faldas,
no sé
quién era el compadrito.

Sí sé
que él no murió en Colombia,
que el fuego
de pronto quedó fijo,
Gardel, Gardel ya era una foto,
igual que cuando estaba vivo.

Mejor, si no murió de viejo,
mejor, si nunca tuvo hijos,
mejor, si no acabó la frase,
mejor, si nunca me la dijo.

La vieja, no sé si era francesa,
el viejo, no sé si era un milico,
Gardel, no sé si era uruguayo,
el tango, no sé si es argentino.

(de "Figuración de Gabino Betinotti", Editorial Sudamericana, 1999)

*

Soneto de la culpa

Nunca me des, Retórica, metáforas.

Bernardo Schiavetta

Que se oiga el verso torpe que me digo,
el pensamiento inútil con que muero:
yo no sé ser poeta cuando quiero.
Ni amar a la mujer. Ni ser amigo.

Con la vida no pude hablar sincero.
Y en la batalla me quedé en testigo:
yo no quise matar al enemigo;

yo no supe cuidar al compañero.

Y es fingido este llanto con que sigo,
y este metro forzado en que me esmero,
y esta rima pueril con que desdigo

el solo verso donde me dí entero:
yo no sé ser poeta cuando quiero.
Ni amar a la mujer. Ni ser amigo.

(de "Figuración de Gabino Betinotti", Editorial Sudamericana, 1999. Reeditado en "Gabino Betinotti – Tango oratorio", Paris, Reflet de Lettres, 2015)

*

Versos de madre

1 (no tuvo amor)

“Pobre mi madre querida”:

no tuvo amor.

El alma se le fue haciendo en los patios de una clase media de veras pobre;
el pensar, en los libros de unos socialistas realmente idénticos a su padre;
la mano, en la ciencia que se estudiaba en la Facultad de Odontología.

¿Todo salió al revés? El alma
se le pegó a la de un poeta de infancia soleada, oh, en luz de provincia;
el pensar
le indicó que no había saber seguro, o que era un invento de los Enemigos;
la mano fue hábil, sólo la artrosis y el fracaso
la apartaron de un trabajo leal y escrupuloso.

Releo la última palabra y leo: escrofuloso. No puedo
escribir sobre mi madre;
no puedo amar, tampoco yo.
Estoy seguro
de que mi madre fue una de las personas que menos hicieron para que fuera así.

2 (murió en Buenos Aires)

“Un día, nosotros vamos a ir a Norteamérica”.

Creo que había terminado la Guerra no más de tres o cuatro años antes,
y que éramos muy pobres en todo.

Mi padre había muerto dejando sus ilusiones intactas ante nosotros;
mi madre murió llevándolas, con cuidado y locura, de un lado a otro:
todo lo hacía por sus hijos:
pasó por el socialismo de Juan B. Justo,
el liberalismo del Reader's Digest,
el peronismo,
otra vez el socialismo,
otra vez el peronismo,
y finalmente el ocultismo y la meditación trascendental.
Fue meritorio:
después de todo, ese periplo
lo hicimos todos nosotros. Y ella, jóvenes, era una mujer.

3 (no hubo en ella saber)

Una foto espléndida la muestra con su pequeña hija en la Plaza de Mayo,
o en la del Congreso,
sentada en el césped bajo su sombrero o capelina.
Amigos, rodeada de palomas. Todo el sol, allí;
pero una sonrisa que no sabe ponerse lejos.
El saber es cosa de gente educada.

Y hay gente que no se puede educar. Todo está armado
—al Este y al Oeste—
para que la culpa se cierna sobre ellos:
peste de D'Amicis:
los cómicos sin humor seguirán hablando eternamente de las madres judías
y no de los capítulos de *Corazón*, por los que todas las madres
terminan siendo la madre de Franti: un sabandija, ella una santa estragada.
Medio siglo después, el payador hubiera podido ubicar junto al D'Amicis,
en la biblioteca encortinada de todo payador,
un Barthes,
por el que todas las Madres de Escritor son siempre unas Pequeñas Niñas.

4 (No hubo piedad)

Mi madre creía en los Enemigos.
Era una creencia paranoica.
La noche en que la velaron,
sólo se habló mal de ella. La fama bien merecida, etc.

Ahora estoy tratando de saber si éste es un poema pietista.
En estos barrios, otro despenado escribió:
“Pobre mi madre querida...”
¡Hombre valiente! Contó
que las penas de su madre habían sido causadas por él,
Alma Perdida.
Y que ella fue

“la que lo amó desde niño,
hasta llegar a ser hombre”.

¡En él
se hizo hombre!

¡Dulcissima Mater!

(de “Posible Patria y otros versos”, El Suri Porfiado, 2007)

*

Arguyendo

*Soré y Resoré,
divinidades blancas de la llanura*

Oswaldo Lamborghini

mas no desotra parte Quevedo
mas no destotra parte Leónidas
aquellas ropas chapadas.
¿Manrique?
Sí.
No:
empezar por cerrar
mis ojos:
la postrera
sombra que.
Soré
y Resoré.

A ver: que me llevare
el blanco día.
Y en seguida:
no, está el andar,
trabajando más atrás;
aquellas ropas chapadas
que traían.
Y ¡Sh! No digas
chapadas de (!)
chapar: la historia no es, sólo, un nombre del tiempo.
Chapar en el siglo XV, no. Recuerde
el alma dormida. ¿Se puede? ¿Ora? ¿Ora a su afán ansioso?
No. Ni ora,
ni, por ejemplo, Wasteland:

no
traducir.
Ora: chap..., etc.: no.
No traducir.
Ya sé:
en otro,
esotro:
paciencia,
culo
y terror. Ya sé: todo arcaísmo
puede estar en camino de convertirse en un lunfardismo pelotudo,
toda casa, uf, de barrio
puede enflaquecer hasta el fiordo.
Así, salimos en manifestación.

(Inédito, 2011)

*

Entrevista realizada a través del correo electrónico: en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Oscar Steimberg y Rolando Revagliatti, 2016.

<http://www.revagliatti.com.ar/010926.html>