

**CUADERNOS DE  
RECIENVENIDO**

**Martín Kohan**

**Dos ausentes en Ezeiza  
(poesía y política en el nuevo siglo)**

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
EM LÍNGUA ESPANHOLA E LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**

**CUADERNOS DE RECIENVENIDO/20**

Publicação do Programa de Pós-Graduação  
em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana

Editor: Adrián Fanjul

Universidade de São Paulo  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas  
Departamento de Letras Modernas

Serviço de Biblioteca e Documentação da FFLCH/USP

---

Kohan, Martín.  
Dos ausentes en Ezeiza : (poesía y política en el  
nuevo siglo / Martín Kohan. — São Paulo : Programa  
de Pós-graduação em Língua Espanhola e Literaturas  
Espanhola e Hispano-Americana. Universidade de  
São Paulo, 2007.  
18 p. (Cuadernos de Recienvenido, 20)

ISSN 1413-8255

1. Literatura hispano-americana – Século 20. 2.  
Poesia Argentina – História e crítica – Século 20. 3.  
Literatura e política – Argentina – Século 20. I. Título.  
II. Série.

21. CDD 868.993 860.9  
K791d

---

Proibida a reprodução parcial ou integral desta obra  
por qualquer meio eletrônico, mecânico, inclusive  
por processo xerográfico, sem permissão expressa  
do editor (Lei n°. 9.610, de 19.02.98).

ASSOCIAÇÃO EDITORIAL  
HUMANITAS

Foi feito o depósito legal  
Impresso no Brasil / Printed in Brazil  
Fevereiro 2007

**FFLCH**  
**USP**

## NOTA EDITORIAL

**M**artín Kohan, crítico literário e professor de Teoria da Literatura na Universidad de Buenos Aires, visitou a USP em 2004, em ocasião do lançamento em português de seu romance *Duas vezes junho*.

*A conferência “Dos ausentes en Ezeiza...” significou um duplo desafio. Duplo porque, além cumprir com os requisitos de gênero da aula magistral, ela foi oferecida a um auditório que, na sua maioria, não tem como compartilhar da memória histórica de um singular, específico acontecimento, nem da memória discursiva dos enunciados que o evocam nos poemas.*

*Trata-se, em princípio, da leitura crítica de dois poemas, “Ezeiza”, de Fabián Casas, e “Jubileo”, de Ariel Schettini, ambos, poetas argentinos contemporâneos. Nos dois poemas há elementos que remetem ao “massacre de Ezeiza”, acontecido em junho de 1973, quando Juan Domingo Perón, um dos principais líderes políticos da Argentina do século XX, voltava ao país, e setores da extrema direita de seu movimento abriram fogo contra os manifestantes da esquerda peronista, ocasionando um enfrentamento desigual cujo número de vítimas não foi determinado até hoje. Poemas que, como afirma o crítico, não se associam com “el registro político de la literatura; pero no por eso hay que entender que expulsan a la política misma”.*

*A leitura de Kohan pousa sobre vários níveis da estruturação poética: as cenografias, as vozes, as figuras de linguagem, a sonoridade. Mas como o indicam o nome da conferência e o do texto produzido a partir dela, o “novo século” é também temática deste ensaio crítico. É que o eixo privilegiado na leitura dos dois poetas é a retrospectiva, o olhar memorativo dos enunciadores, os modos em que se lembra e se sabe a partir do novo século.*

*Por isso, trata-se de um texto que não diz apenas sobre esses dois poemas, mas também sobre como se discute e politiza a memória na Argentina atual. A leitura crítica dele permite captar, na sua articulação conceitual, lugares de interrogação a respeito no campo intelectual do país vizinho.*

**Adrián Fanjul.**

## Dos ausentes en Ezeiza (poesía y política en el nuevo siglo)

### Ezeiza

Mi primo ya no es un gigante  
en el crepúsculo de esta terraza  
donde estamos sentados.  
Dos casas más allá,  
con broches en los labios  
y pañuelo azul en la cabeza  
una mujer cuelga la ropa.

Desde que se fue el libretista  
el color whisky del pelo de mi primo  
empezó a clarear  
y en alguna feria americana  
los jóvenes modernos  
deben estar probándose  
su vieja melena, sus pantalones oxford,  
los suecos que yo a veces le robaba  
para mirarme en el espejo...

Príncipes violentos de los setenta  
¿Qué podemos hacer por ustedes?  
No se convirtieron en políticos  
ni se exiliaron, ni están  
con dos enes en el pecho debajo de la tierra...

Ustedes,  
que se colgaron de los árboles de Gaspar Campos  
Y fueron a esperar al Duce a Ezeiza,  
tuvieron que soportar  
que el viejo no les trajera la revolución  
sino la peste.

“Pero no éramos -dice mi primo-  
estetas de la muerte o fanáticos del dolor.  
Simplemente buscábamos Tao...”

A la gente le gusta pensar  
que la vida cambia. Y muchos viven pendientes  
de cosas que no le van a suceder nunca.  
Ahí está la vereda cubierta de arroz  
del Registro Civil; el libro donde dice:  
“Antes vine como el Cordero,  
ahora he vuelto como el León”.  
Relatos, fábulas para un pueblo construido  
de agua y de fe.

La silla de mi primo está vacía.  
El viento agita los árboles en la calle.  
Es cierto. Todo terminó más rápido  
que un día de franco.  
Después pasó el tiempo,  
viajamos con las tribus del norte hacia el sur.  
Algunos se reprodujeron.  
Otros aprendimos que el miedo  
es la distancia que existe  
entre el dolor y la nada.  
Yo crecí y me convertí en el líder.  
En cuanto al Guerrero del camino,  
nunca más lo volví a ver.  
Ahora él vive  
sólo  
en mi memoria.

CASAS, Fabián. *Oda*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 2003.

### Jubileo

Ese hombre que llega a la terraza agarrado de los pelos  
por los de arriba  
mientras rasca las paredes:  
¿quiere subir para estar con sus compañeros  
o quiere bajar para escapar de los enemigos?  
¿Llegó en camión apretado  
al ritmo de los cánticos  
o es el empleado del aeropuerto que pone orden?  
¿Lo ayudan a imitar al Hombre Araña o lo torturan en público?  
¿Es un emblema de la violencia en blanco y negro  
y, por lo tanto, no importa?

Después, cuando el mono que lo agarraba de los pelos  
muestra una ametralladora como pesas:  
¿quiere decir que ya lo mató,  
que extinguió el arma de la amenaza,  
que ya están armados del todo  
o que una ametralladora no es, finalmente, tan pesada?  
Al que llegó al palco y quedó atrás de la escena:  
¿lo curan, lo sofocan o lo sometieron a juicio sumarísimo?  
Algunos de los dos era:  
¿la policía, el terrorista, el comité de bienvenida?  
Las posibilidades de que haya vida en el Estado son:  
A. ¿Remotas?  
B. ¿Inútiles?  
C. ¿?

(Después miramos otro canal  
con una selva en ruinas.  
Y el ébano insensible con el que se hacen muebles,  
el desplome en el piso y el claro  
del que escapan bestias a la venta  
por traficantes latinoamericanos  
en el mercado negro.  
Manaos, una ópera, dos ríos.  
Pero a nosotros no nos tocaron los beneficios:

MARTÍN KOHAN

ni la mesa, ni las plumas, ni la piel,  
ni la cabeza embalsamada de la bestia en la pared,  
ni la cita para La Bohème.

Solamente la culpa.)

SCHETTINI, Ariel. *La guerra civil* seguido de *Estados Unidos*. Buenos Aires: Norma, 2000.

**F**abián Casas nació en 1965 y Ariel Schettini en 1966. Es perfectamente factible conjeturar que ninguno de los dos estuvo presente en Ezeiza en junio de 1973, cuando una multitud desmesurada (el pueblo, o la gran masa del pueblo, el pueblo peronista) acudió a recibir al líder carismático que regresaba al país después de dieciocho años de exilio. Ni Casas ni Schettini deben haber estado ahí (y si estuvieron, eran muy chicos); en el registro de su experiencia vivencial, por lo tanto, “Ezeiza” ha de significar tan sólo un aeropuerto, y no una matanza: no la matanza que se produjo esa tarde de 1973 y que determinó, entre tantas otras cosas, que el avión que traía a Perón bajase en El Palomar y no en Ezeiza. Esa matanza no la presenciaron, ninguno de los dos ha de haber participado de la balacera, del miedo o de la fuga destemplada. Pero en todo caso los dos, tanto Casas como Schettini, escribieron sobre Ezeiza. Casas escribió un poema que incluyó en *Oda* (publicado en 2003) y que se llama precisamente “Ezeiza”; Schettini escribió otro poema, que se llama “Jubileo”, y que forma parte de *La guerra civil* (publicado en 2000). Ambos textos se nutren por igual de lo que sería un reverso exacto de la legalidad del testimonio: su fundamento no es el que certifica: *yo estuve ahí*, sino justamente lo contrario: un muy resuelto *yo no estuve ahí*. Eso escriben: que no estuvieron ahí; y por eso escriben: porque no estuvieron ahí. Su escritura expulsa entonces, por necesidad, aquellos universos (el testimonio, la realidad, la verdad) que suelen asociarse con el registro político de la literatura; pero no por eso hay que entender que expulsan a la política misma. “Ezeiza” de Fabián Casas y “Jubileo” de Ariel Schettini son, decididamente, dos poemas políticos, y esta adscripción es evidente; aunque no es menos evidente que fueron escritos – para expresarlo de alguna manera – cuando el siglo veinte se terminaba, y publicados – para expresarlo de la misma manera – cuando el siglo veinte ya se había terminado. Que la ausencia en el acontecimiento histórico se haya vuelto un requisito para la escritura debe verse, tal vez, como una marca de época.

Los materiales habituales de la poesía de Fabián Casas son los que se emplean en “Ezeiza”: cierta llaneza cotidiana, el mundo barrial, un lazo familiar.



Dos primos sentados en una terraza: “Mi primo ya no es un gigante / en el crepúsculo de esta terraza / donde estamos sentados”. Es la hora del crepúsculo; también la visión del primo, que “ya no es un gigante”, resulta crepuscular (luego se dirá: “el color whisky del pelo de mi primo / empezó a clarear”: clarea, pero en un ocaso) Se entiende que alguna vez existió una mirada infantil, admirativa, del primo menor hacia el primo mayor, a quien veía – pero ya no ve – como un gigante (por eso también se habla de “los suecos que yo a veces le robaba / para mirarme en el espejo...”, en una escena típica de la imitación infantil del mundo de los mayores, donde a la vez se perciben matices de feminización). “Mi primo ya no es un gigante”: “Ezeiza” dispone, en su primer verso, las marcas de un tiempo perdido y el recurso de la definición tan sólo por la negativa. Dice lo que el primo *no* es, pero al decirlo dice también lo que fue o lo que pareció ser: un gigante.

Ese tiempo ha quedado lejos. Lejos de este presente (el de “estamos sentados”) y de esta lisa inmediatez (la de “esta terraza”). Ahora es el crepúsculo. Y la declinación temporal se calibra en la feroz ironía del reciclaje moderno (“moderno” se emplea, como es frecuente, con el sentido de “posmoderno”): “y en alguna feria americana / los jóvenes modernos / deben estar probándose / su vieja melena, sus pantalones oxford, / los suecos que yo a veces le robaba / para mirarme en el espejo...”. Los signos de la moda de los años setenta (más cargados, hay que decirlo, de hippismo que de épica militante) se reciclan en el fin de siglo, convertidos en mera moda retro (y notamos, de paso, que el primo, antes aun de perder el color whisky de su pelo, perdió la abundancia de lo que fue una melena).

No es sino en ese presente descreído, desde este presente crepuscular, que se dice en el poema: “Príncipes violentos de los setenta / ¿Qué podemos hacer por ustedes?”. El primo por fin forma parte de un sujeto colectivo: “ustedes”. La palabra “violentos” resuena en “setenta”, y recuerda a “gigante”: *violentos* – *setenta* – *gigante*. Pero el primo ya no es un gigante, ya no es un violento; y ya no son los setenta. Ahora lo que queda es cierta displicente compasión: la que lleva a preguntar: “¿Qué podemos hacer por ustedes?”. Queda la leve compasión, y la sola posibilidad de definir por la negativa: “No se convirtieron en políticos / ni se exiliaron, ni están / con dos enes en el pecho debajo de la tierra...”. A los príncipes violentos de los setenta sólo se los puede concebir por lo que no son: no son políticos, no son exiliados, no son desaparecidos, no son gigantes. Cuando de la segunda persona del plural se pase a la primera, y el ustedes se deslice al nosotros, la definición por la negativa se mantendrá: “Pero no éramos – dice mi primo – / estetas de la muerte o

fanáticos del dolor” (de inmediato agrega: “Simplemente buscábamos Tao...”, en lo que más bien parece una marca de orientalismo new age del fin de siglo; el mismo registro en el que luego se designará al primo como un “Guerrero del camino”: es guerrero, no guerrillero; queda más próximo, en todo caso, al samurai de Jim Jarmusch que al Che Guevara).

Lo que no fue (la revolución) se expresa en lo que sus creyentes no fueron o no son: estetas de la muerte, fanáticos del dolor, políticos, exiliados, NN. No tienen “dos enes en el pecho”: esas dos enes se recuestan, se separan y reaparecen, como zetas, en la palabra “Ezeiza”. Y no están “debajo de la tierra” sino, por el contrario, en lo alto de una casa, en la terraza, en “esta terraza / donde estamos sentados”. Luego Casas insiste con el “ustedes”, pero lo nutre de referencias: “Ustedes, / que se colgaron de los árboles de Gaspar Campos / y fueron a esperar al Duce a Ezeiza, / tuvieron que soportar / que el viejo no les trajera la revolución / sino la peste”. Aquí se encuentra la negación fundante, la que desencadena luego toda la condena a la absoluta negación: que no hubo revolución, que Perón no trajo la revolución (“sino la peste”). Perón es “el viejo” – pero la vejez es crepuscular; los que en el presente se imponen son “los jóvenes modernos” de las ferias americanas. Y, sobre todo, Perón es el Duce, Perón es Mussolini, clásica impugnación al peronismo de los 40-50 que Casas decide extender por lo menos veinte o treinta años más. La distancia cronológica es por lo tanto también una distancia ideológica: “fueron a esperar al Duce a Ezeiza”. El fin de siglo parece contar así con un saber con que se contaba también a mediados de siglo, pero que, entre un momento y el otro, vale decir en los setenta, en cierto modo se perdió: que en Perón había que ver a un Mussolini y no a un Lenin (además Casas dice “Duce”, y no Mussolini, y el juego con un eco de adhesión es completamente irónico). Entonces, y por lo tanto, no les trajo la revolución (otra vez el imaginario infantil: se espera a Perón como se espera a los Reyes Magos, a ver qué traen. Sólo que aquí, en este contexto, “Gaspar” sólo puede ser “Gaspar Campos”).

La escena del presente transcurre en un entorno barrial: “Dos casas más allá, / con broches en los labios / y pañuelo azul en la cabeza / una mujer cuelga la ropa”. Y luego, más adelante: “El viento agita los árboles en la calle”. No hay otra cosa alrededor que vida cotidiana: lisura. No hay otra cosa “más allá”, no hay otro “más allá” (“Dos casas más allá”, dice el poema. También podrían ser dos Casas, vale decir, Fabián Casas y su primo). Hay viento en la calle, y una vecina cuelga la ropa. Son signos desvaídos de una rutina promedio, que sin embargo alteran, o revierten, signos que tuvieron o pudieron tener un sentido político. Para asumir un sentido político habría bastado con que el

pañuelo en la cabeza de la mujer fuese blanco; pero no es blanco, sino azul. Y la figura del broche en la boca habría remitido, como metáfora, a la censura; pero aquí no es metáfora, sino literalidad. Los árboles que se mueven con el viento, por fin, y la mujer que cuelga la ropa, descomponen y recomponen lo que fue un colgarse de los árboles frente a la casa de Gaspar Campos (arrastran esas palabras hacia una típica escena de barrio, y así las alejan de la escena política. Las alejan de la política, sí, pero en cierto modo también de la muerte, ¿o acaso colgarse de un árbol no remite, a la vez, a un suicidio?).

Hay dos figuras en el poema de Fabián Casas: un “yo” y un “primo”. Ambos apuntan por igual a ser indivisibles, o a sólo dividirse por sí mismos (así son los primos, los números primos, y así es el yo). Aparecen juntos (“esta terraza / donde estamos sentados”), pero luego se separan: “La silla de mi primo está vacía”. El primo se va, el primo se ha ido; queda solamente el yo. Ese yo primero mide la fugacidad del tiempo: “Todo terminó más rápido / que un día de franco” (y “franco” se asocia con “Franco”, el generalísimo, y refuerza la anterior referencia a Mussolini); luego establece su transcurso inexorable: “Después pasó el tiempo”. El salto cronológico se explicita y se explicita a su vez la rapidez con la que el tiempo se ha ido. Por fin vuelve el yo, y vuelve potenciado: “Yo crecí y me convertí en el líder”. Se suprime de este modo cualquier resto de lo que fue la perspectiva de la niñez, esa con la que el primo se veía como un gigante. Eso se acaba con: “Yo crecí”. Y termina de liquidarse con: “y me convertí en el líder”; primero porque este flamante liderazgo remite al colectivo “tribus”, luego porque desbarata para siempre la precedencia y el predominio del primo, y por fin porque vacía de significado el liderazgo político del viejo líder que en 1973 debió traer la revolución y trajo la peste. Con este verso, “Yo crecí y me convertí en el líder”, se decide el vacío de aquella espera en Ezeiza: ya no existe el niño que admiraba y copiaba al primo mayor, creció; creció y se convirtió en el líder, en tanto que “ustedes” “no se convirtieron en políticos”, y en tanto que el líder de aquel aterrizaje no lideró lo que se esperaba.

Este yo existe a partir de su ausencia en Ezeiza, es eso lo que lo define. Pero ahora, en el presente, en este crepúsculo barrial, el ausente ha pasado a ser el primo: su silla está vacía. Y el poema, entonces, lo despide en el final: “En cuanto al Guerrero del camino, / nunca más lo volví a ver. / Ahora él vive / sólo / en mi memoria”. Las emes de “mi memoria” suplen a las ve cortas (las de “vive”, las de “volví a ver”, las que las manos y los dedos enarbolaban en los setenta). El tiempo que pasaba, y que pasaba rápido, se detiene en un “nunca más”, el de “nunca más lo volví a ver”, y reaparece en un “ahora”, el de “Ahora él vive / sólo / en mi memoria”. ¿Cuál es, sin embargo, habría que plantearse,

el pasado de esta memoria? No parece que pueda ser el de la melena, los suecos y los pantalones oxford: ése que ahora se consigue en las ferias americanas de los jóvenes modernos. Tampoco el de Ezeiza o el de Gaspar Campos, toda vez que no hubo revolución sino peste, y Perón fue un Mussolini. Más bien parece tratarse de la memoria de un presente, o del pasado más inmediato: no el de los años setenta, sino el de este atardecer en una terraza, el del encuentro final de los dos primos: la memoria de una última vez donde nada queda ya, excepto el descreimiento, de lo que fue una ilusión política.

Fabián Casas titula “Ezeiza”; dice “Ezeiza” y dice “Gaspar Campos”. Ariel Schettini, por su parte, prescinde en cambio de referencias tan directas; ni los lugares ni los personajes de la historia son nombrados en su poema. Las huellas más explícitas de lo que fue Ezeiza aparecen en “aeropuerto”, en “palco” o en “comité de bienvenida”, y el resto es imagen. Eso sí: una imagen tan nítida, una imagen tan fiel, que en una primera instancia, o habría que decir en un primer golpe de vista, hasta podría llegar a parecer vivencial: “Ese hombre que llega a la terraza agarrado de los pelos / por los de arriba / mientras rasca las paredes”. No es la terraza de “Ezeiza”, el poema de Fabián Casas; es la terraza de Ezeiza, el aeropuerto donde se espera que llegue Perón. Su “rr” tiene ecos: ecos en “agarrado”, en “arriba” y en “rasca”. Indica que hay una altura, por eso de inmediato puede hablarse de “los de arriba”, aunque hay tanto en esa fórmula de posición espacial como de posición de poder. Esta imagen se revela ya hartamente cargada de violencia: hay violencia sobre el hombre al que agarran de los pelos y la hay en su reacción de mientras tanto rascar las paredes. Es uno solo, es “ese hombre”; los otros son varios, y están arriba, y lo tienen de los pelos.

Esta imagen bien podría, por su intensidad, ser del orden de la experiencia vivida, y pertenecer, por lo tanto, al horizonte de percepción del que estuvo ahí. No se trata de eso, sin embargo, y eso se advierte cuando el poema no permite que esa imagen se continúe en otra y así componga un suceder, sino que, por el contrario, lo que hace es desgajarla y detenerla. Se trata de una imagen potente pero quieta, extirpada de la secuencia de cualquier acontecer: se trata de una foto, de una pura imagen que se da a la vista fuera ya de la vivencia. Congelada, detenida, la imagen se sustrae de la vivencia, se sustrae de la acción, y se abre en cambio a la interpretación, se erige como desafío hermenéutico. Por eso Schettini acumula, después de los tres versos que describen el contenido de la imagen, cuatro preguntas sucesivas.

La primera de esas preguntas dice: “¿quiere subir para estar con sus compañeros / o quiere bajar para escapar de los enemigos?”. Bastaría con que la imagen se pusiera en movimiento para que la incógnita se develara. Pero en el

estado de detención en que se presenta, la imagen se torna ambigua: el hombre puede ser agarrado de los pelos porque lo están subiendo o porque lo están bajando, y si rasca las paredes puede ser para trepar pero también para no caer tan bruscamente. La mención de la terraza y la designación de “los de arriba” inclina los sentidos hacia la idea de ascenso, aunque no por eso se puede descartar del todo la segunda alternativa: que esté queriendo bajar y escapar (y para evitarlo lo agarren de los pelos). Esta vacilación implica otra, tanto o más dramática: la que dificulta, o imposibilita, una nítida distinción entre “sus compañeros” y “los enemigos”. Se sabe que hay dos bandos, al menos dos bandos, porque si así no fuera no habría violencia; pero no es fácil discriminar quién es quién ni quién está contra quién. En este punto “Jubileo” remite al título del libro de Schettini, *La guerra civil*, que es la clase de conflicto donde las pertenencias pueden llegar a confundirse, y designa las turbias condiciones en que la matanza de Ezeiza se produjo.

La segunda pregunta es: “¿Llegó en camión apretado / al ritmo de los cánticos / o es el empleado del aeropuerto que pone orden?”. Cierta transcurso temporal se establece ya entre aquel presente de “llega a la terraza” y este pretérito de “llegó en camión”. Y aquel “agarrado” se acopla ahora a este “apretado”: son formas de la sujeción o de la adhesión. A los signos de la violencia se agregan los signos del mundo popular: la llegada en un camión nutrido, el ritmo de los cánticos. Sólo que la tajante división bipolar que antes se planteaba entre “compañeros” y “enemigos” admite aquí una tercera posibilidad (no puede decirse, dado el contexto, una tercera posición) de aparente neutralidad: la que tendría un presunto “empleado del aeropuerto” (tercer participio, éste de índole bien diferente: agarrado – apretado – empleado). Atribuir a ese empleado la función de poner orden (la violencia de la guerra civil es, mucho más que la de la guerra a secas, fundamentalmente desordenada) supone admitir la ausencia de las así llamadas “fuerzas del orden”, o más bien supone reconocer que carecen de neutralidad alguna (porque participan de la guerra civil, no pueden poner orden en ella). Por eso mismo más adelante se dirá: “Alguno de los dos era: la policía, el terrorista, el comité de bienvenida?”, tocándole al comité un supuesto rol neutral, protocolar, en el enfrentamiento entre la policía (que entonces no pone orden) y el terrorista (Schettini asume aquí esa designación, como lo hace también en otro poema sobre la violencia política: “Trelew”).

La tercera pregunta dice: “Lo ayudaron a imitar al Hombre Araña o lo torturan en público?”. El poema retoma así la dicotomía compañeros / enemigos, pero sincerando sintácticamente una evidencia que la percepción

ya entregaba: que el sujeto de la acción son “los de arriba” (“los de arriba” y no “ese hombre”, de quien resulta excesivo decir que *quiere* subir o *quiere* bajar). La oposición se agudiza hasta exasperarse: lo contrario de “ayudan” es “torturan”. Los compañeros ayudan, los enemigos torturan; es la guerra civil. Esa oposición, a su vez, define otra, una que pone, de un lado, a la violencia política extrema, y del otro, a los íconos de la cultura de masas (toda vez que la tensión del “mientras rasca las paredes” se resuelve en la figura, relativamente ligera, de la imitación del Hombre Araña. Se pasa de “ese hombre” al “Hombre Araña”, también se pasa de “rasca” a “Araña”, se pasa de una realidad en crudo a una mera imitación, y se pasa de la lucha política al imaginario de los mass media).

La cuarta pregunta abandona el esquema de las disyuntivas y apunta, más bien, a una consecuencia y a una conclusión: “¿Es un emblema de la violencia en blanco y negro / y, por lo tanto, no importa?”. La palabra “emblema” parecería enviar, como antes la palabra “empleado”, con la que fónicamente se asocia, a un afuera del conflicto; como si, convirtiéndose en emblema, cristalizara en un pasado para la historia y se saliera de la ferocidad de la lucha en el presente. Pero no es tanto eso lo que lleva a decir que ya “no importa”, sino la designación de “la violencia en blanco y negro”. Evidentemente, si está en blanco y negro es porque se trata de una foto. Es la foto de un hecho, pero la cualidad de la foto se antepone a la intensidad del hecho: como si el blanco y negro de la representación pudiese atenuar la ferocidad de lo representado, y entonces pudiese conjeturarse que todo esto “no importa”.

Una vez que Schettini abre el espectro de los desafíos hermenéuticos (no es un activista, pero tampoco es un testigo: es un intérprete), introduce en el poema un indicio más claro del transcurso de una temporalidad, ya que la estrofa siguiente empieza con un “después”: “Después, cuando el mono que lo agarraba de los pelos / muestra una ametralladora como pesas:”, dice, para retornar de inmediato a los desafíos hermenéuticos: “¿quiere decir que ya lo mató?”, “¿lo curan, lo sofocan o lo sometieron a juicio sumarísimo?”, etc.. El participio pasivo (“agarrado de los pelos”) se reacomoda en un sujeto activo (“lo agarraba de los pelos”); de un lado está la araña (el Hombre Araña) y del otro el mono (dice “mono” y no “gorila”: acá ya no se sabe quiénes son los peronistas y quiénes los antiperonistas), porque habiendo peronismo ha de haber zoología; el mono con ametralladora es evidentemente mucho peor, más peligroso, que el mono con navaja. Su gesto más inquietante, de todos modos, es la mostración (“muestra su ametralladora como pesas”): el arma que se exhibe perturba incluso más que el arma que se emplea; al menos en un poema como “Jubileo”, que

hace de la foto y de la contemplación su principio constructivo (¿hay que pensar, acaso, que el mono muestra la ametralladora *para la foto?*).

La lógica contemplativa se siente tocada si en su objeto detecta, no ya el mero transcurrir de los hechos, sino una lógica exhibitiva, porque encontraría en eso un inesperado efecto de correspondencia (hay contemplación porque hay exhibición) y porque, de ser así las cosas, el que ve no sería del todo invisible (el otro sabe que está ahí, mirando). La mostración: lo obscuro de la tortura que se menciona un poco antes es que “torturan en público”. Aquí se dice: “Al que llegó al palco y quedó atrás de la escena: / ¿lo curan, lo sofocan o lo sometieron a juicio sumarísimo?”. Tercera llegada: “llega a la terraza”, “llegó en camión” y “llegó al palco”. Y luego la mención de una escena, vale decir, de una representación. Está la escena, está el “atrás de la escena” y está lo obscuro, que es la tortura en público, lo que debería no estar en escena pero está.

El “después” que emplea Schettini no se inscribe en el desarrollo de los acontecimientos ni hace a su temporalidad. Es un después de las imágenes y de la contemplación; después de una foto, viene otra foto. Este efecto se subraya, y a la vez se modifica, con la tercera estrofa, porque la tercera estrofa (puesta por entero entre paréntesis) comienza también con un “después”. Dice en el principio: “Después miramos otro canal / con una selva en ruinas”. El medio de representación cambia, sin salirse de la lógica contemplativa, y se acerca aun más al mundo mediático del Hombre Araña: lo que se mira no son dos fotos, sino la televisión, o en todo caso dos fotos que se pasan en la televisión. Se hace zapping, y con el zapping, se hacen asociaciones, porque lo que en el suceder de las imágenes (de las imágenes, definitivamente, y no de los hechos) aparece es una “selva en ruinas”, un “desplome en el piso” y un “claro / del que escapan bestias”. Ezeiza ya pasó. Quedó atrás, pero no atrás en el tiempo, sino atrás en el zapping, atrás en el salto de canal en canal, ese tic más o menos frenético con el que el tiempo, por lo común, se volatiliza. El que mira la televisión tiene esta facultad, o acaso este defecto: el de estar siempre pasando a otra cosa. César Aira dice que no hay nada más difícil de hacer que cambiar de tema. La televisión, sin embargo, podría decirse, no cumple otra función que ésa (si bien Aira se la atribuye al arte), al menos bajo el imperio del zapping.

Tal es la manera, entonces, en la que Ezeiza pasa. Pasa porque se pasa a otra cosa. Y se pasa a otra cosa pasando a otro canal.

El *nosotros* de Casas es familiar: yo y el primo, situados en una escena cotidiana. El de Schettini no es menos cotidiano, es el nosotros de “miramos otro canal”. Ezeiza es por ende el hecho ausente, porque ausente estuvo el yo que conversa en la terraza con el primo y ausentes estuvieron los que miran las



imágenes de la matanza en la televisión (ausentes estuvieron, también, en 1973, Fabián Casas y Ariel Schettini). Pero luego esas ausencias se acentúan y aumentan, en un caso porque el primo se va y deja la silla vacía, y en el otro porque las imágenes miradas se van, bajo el arbitrio expeditivo del solo cambio de canal. Lo que fue presencia se ve traspasado así del lado de la ausencia. Queda la memoria, no obstante, y queda la visión interrogativa de la violencia de la guerra civil. Ambas cosas, la memoria y esa visión, son políticas; pero lo son en un sentido bien distinto al que pudieron asumir en el contexto de los años setenta. Se ven imágenes, pero esas imágenes parecen haberse quedado sin realidad. Y se declara una memoria, pero esa memoria se ha quedado sin objeto. “Jubileo” se ocupa de la violencia política en Ezeiza, pero sus premisas serían la “precesión de los simulacros” de Jean Baudrillard (antes las representaciones que los referentes), las multiplicidades de “la sociedad transparente” de Gianni Vattimo (un mundo que es plural porque es mediático) o las evidencias del “poder en escenas” de Georges Balandier (la política como espectáculo). Y “Ezeiza” postula una memoria política, pero sus términos se ajustan a las advertencias de los “abusos de la memoria” de Tzvetan Todorov (que el pasado no impere sobre el presente).

En este sentido, habría acaso que establecer: “Ezeiza” y “Jubileo” son la continuación de la poesía política, pero por otros medios: no los de la presencia, la representación, el testimonio, la memoria histórica, la política en las calles; sino las de la ausencia, el simulacro, la contemplación, la memoria del presente, la política en la escena o en los medios.

**Martín Kohan**



LIVRARIA HUMANITAS  
Av. Prof. Luciano Gualberto, 315 – Cid. Universitária  
05508-900 – São Paulo – SP – Brasil  
Tel: 3091-3728 / Telefax: 3091-3796  
e-mail: livrariahumanitas@usp.br

HUMANITAS – DISTRIBUIÇÃO  
Rua do Lago, 717 – Cid. Universitária  
05508-900 – São Paulo – SP – Brasil  
Telefax: 3091-4589 / 3091-1514  
e-mail: pubflch@edu.usp.br  
<http://www.editorahumanitas.com.br>

Ficha técnica

TÍTULO	CUADERNOS DE RECIENVENIDO/20
Projeto Visual e Capa	Isabel Carballo
Ilustração da capa	Norah Borges, Ajedrez, 1922
Coodenação Editorial	Maria Helena G. Rodrigues - MTb 28.840
Diagramação	Sílvia Carvalho de Almeida
Emendas	Selma Consoli - MTb 28.839
Mancha	13 x 20 cm
Formato	16 x 22 cm
Tipologia	Industrial736 BT 11
Papel	miolo: off-set 75/m <sup>2</sup> capa: cartão vergê branco 180 g/m <sup>2</sup>
Impressão e acabamento	GRÁFICA DA FFLCH
Número de páginas	18
Tiragem	500 exemplares