



# nueve perros

año 1 n° 1 - Rosario, noviembre de 2001 - \$ 5

## RETRATO

Sylvia Molloy

## ENTREVISTAS

Tununa Mercado

Clarice Lispector

Pablo Neruda

## ENSAYO

César Aira

Sergio Chejfec

## GALERÍA

Rafael Bueno

## CORRESPONDENCIA

Silvina Ocampo

## RESEÑAS y LECTURAS

# nueve perros

año 1 n° 1- Rosario, noviembre de 2001

Centro de Estudios de  
Teoría y Crítica Literaria.  
Facultad de Humanidades y  
Artes. U.N.R.



**Dirección y edición**  
Adriana Astutti

**Coordinación de reseñas**  
Marcela Zanin

**Diseño**  
Adriana Astutti  
Luciana Porchietto

**Colaboradores permanentes**  
Evelin Arro, Tania Diz,  
Julieta Lopérgolo, Julia Miranda, Luciana  
Porchietto, Nicolás Vivalda, Julieta Yelin, y  
Mariana Zinni

**Colaboraron en este número**  
César Aira, Rafael Bueno, Sergio Chejfec, Alvaro  
Fernández Bravo, Adriana Kanzevolsky, Clarice  
Lispector, Sylvia Molloy, Graciela Montaldo,  
Jorgelina Nuñez, Roxana Páez, Carolina Rocha,  
María Celia Vázquez, y Lila Zemorain

**Suscripciones**  
Exterior: \$ 25 (3 números) / Argentina \$ 15 (3  
números)

El e-mail de **nueve perros** es  
nueveperros@hotmail.com  
La correspondencia puede mandarse a  
**nueve perros**, España 1150 (S2000DBX)  
Rosario - Argentina  
Los giros y cheques deben estar a nombre de  
Marcela Zanin.

**Impresión y encuadernación**  
Imprenta Nuevo Offset. Viel 1444 (CP1424)  
Ciudad de Buenos Aires, tel. 49227486

**nueve perros** agradece el subsidio  
de la Asociación José Pedroni.

La reproducción del material incluido en este  
número de **nueve perros** debe ser autorizada  
por el autor o por la revista.  
ISSN en trámite

# SUMARIO

RETRATOS	P. 5
<i>Sylvia Molloy: entre traslados y regresos.</i>	
ENTREVISTAS	P.14
<i>Tununa Mercado: a raíz de "La Madrigura" y la literatura en el fin de siglo.</i>	
<i>Clarice Lispector: 30 de diciembre- La entrevista alegre</i>	
<i>Clarice Lispector: 12 de abril / 19 de abril entrevista relámpago con Pablo Neruda</i>	
ENSAYOS	P. 29
<i>Particularidades absolutas, por Cesar Aira</i>	
<i>Fábula política y renovación estética por Sergio Chejfec</i>	
CORRESPONDENCIA	P. 52
<i>Silvina Ocampo: Cartas a Angélica Ocampo</i>	
LECTOR CON UN LIBRO EN LA MANO	P. 58
GALERIA	P. 61
RESEÑAS Y LECTURAS	P. 63

**nueve perros** empezó hace ya casi un año. El plan era hacer, desde el Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, una revista que nos dejara aprender, en Rosario –una ciudad que se obstina prolijamente en ver como cierran los suplementos culturales de sus diarios– cómo se hace una revista literaria que pueda ser leída como quien dice, en el tranvía (tan anacrónico era el proyecto), o en un parque, o en el bar, o ... Queríamos una revista de entrevistas, con alguna traducción, ensayos que mostraran una poética y comentarios de libros, nuevos o no.

Como ganas y amigos no faltaron, lo más complicado fue encontrar un nombre. Hubiéramos querido llamarla Malditos los Traidores, pero sabíamos de antemano que no nos iba a entrar en la camiseta. Zona de Derrumbe también nos tentó en su momento, pero este año más que nunca los escombros amenazan con aplastarnos.

Los perros, por otra parte, estaban ahí. Todos los perros, no solo estos nueve perros de estancia. Desde los Amores Perros a los Perros de la Calle, el Rin tin tin de El llanto o el Cacique de Juan Moreira, o los perros que no ladran en el Diario de Colón, pero también un perro + cuchillo de Gaspar Noé o el que usó Horgarth para pintar su Autorretrato, o el General de Osvaldo Aguirre, o el basset rubio, lindo y miserable, predestinado a una nena pelirroja en «Tentación» de Lispector, o el mastín que en un barrio de Valencia, en abril de este año se comió la cara de la novia del amo y, por qué no, el perro del hortelano...

Ante esos perros, a veces salvajes, otras domésticos y casi siempre a duras penas amaestrados, la empezamos a imaginar. En unos casos hubo que escribir o traducir, y en otros encontramos ya hechos los textos que integran este primer sumario. Miopes como somos, todavía no la podemos ver... pero el olfato nos dice que entre ellos, casi seguro, una liebre dorada está por pegar un gran salto.

# *RETRATOS*

## ENTRE TRASLADOS Y REGRESOS

por **Sylvia Molloy**

*Ensayista y narradora, Sylvia Molloy enseña literatura latinoamericana en la Universidad de Nueva York. Los fragmentos que siguen fueron escritos por ella a instancias de una serie de preguntas que le formularon Adriana Astutti y Judith Podlubne en mayo de 2001, durante su última visita a Buenos Aires. La idea era desandar las convenciones de la entrevista para dar lugar a que Molloy se contara a sí misma. Para sorpresa de la entrevistada, el cuestionario proponía un recorrido personal y cotidiano. En algunos casos las preguntas fueron respondidas en forma puntual, en otros alentaron el ejercicio azaroso del recuerdo, con sus consabidos silencios. Lo que se presenta, entonces, es el “retrato” que nos envió, tal y como ella eligió narrarse.\**

### **Principios**

Nací en Buenos Aires, fui la primera de las dos hijas que tuvieron mis padres. Mi padre, que como Sarmiento se había criado en una casa llena de mujeres, con un solo hermano varón, mucho mayor, que hizo las veces de padre, quería a toda costa una hija. Parece que la primera pregunta ansiosa que hizo fue, en efecto, ¿es mujer? Envalentonado por la respuesta, hizo la segunda pregunta (mi padre era de familia anglo irlandesa): ¿es rubia? Mi madre contaba esta anécdota con gran satisfacción, añadiendo elípticamente: “la venganza de los Pirineos”. O no tan elípticamente: sus padres eran franceses, su madre de un pueblito del Ariège. Aclaro que mi hermana, por si a alguien le interesa, sí fue rubia.

### **Idiomas**

Me cuesta hablar de “idiomas familiares” porque lo que se hablaba en casa era siempre una elaboración, producto de transacciones, de convenios en los que algunos quedaban incluidos y otros no. Mi primer idioma fue el español, que hablé como única lengua (creo) hasta los cuatro años. Digo creo porque siempre me contaban que mi abuela paterna, que murió en 1942, “llegó a escucharme” decir algo en inglés antes de morir. Siempre decían así, “llegó a escucharte”, recalcando la importancia simbólica del haber hablado justo a tiempo. Lo cierto

es que a partir de los cuatro años hablé español con mi madre, inglés con mi padre, y con mi hermana lo uno o lo otro, según la ocasión. Mis padres hablaban español entre ellos y cuando estábamos los cuatro juntos hablábamos en español. Aprendí a leer primero en inglés y por mi cuenta adapté ese aprendizaje al español porque quería leer yo misma los cuentos que me leía mi tía.

El francés vino algo después, calculo que alrededor de los ocho años, por iniciativa mía. En la familia de mi madre eran once hermanos. Los tres mayores hablaron de chicos el francés de sus padres, luego la familia se volvió monolingüe y el francés se perdió. Siempre me intrigó esa pérdida. Mis abuelos, que habían pasado a hablar español con los hijos ¿seguirían hablando su francés en privado, cuando se contaban cosas, cuando hacían el amor? Nadie puede contestar esa pregunta. Es como si el francés, en esa familia, hubiera quedado relegado al *closet*.

Porque el francés era el idioma que mi madre había perdido quise recuperarlo en su nombre. No quería que mi padre fuera bilingüe y mi madre no. De muy chica pedí aprenderlo y contrataron a una maestra, una vieja amiga de una tía de mi madre, para que nos enseñara a mi hermana y a mí. La llamábamos Madame Suzanne y era lo que mi madre llamaba una extravagante. Se desesperaba porque cuando no sabíamos una palabra resueltamente afrancesábamos la palabra española: *le café*, arriesgábamos, se revolvía con *une cucharite*.

### **Escuela**

Fui a un colegio salomónicamente bilingüe, con lo que quiero decir que el día de clase estaba partido en dos perfectas mitades, a la mañana inglés, a la tarde español, y no se toleraban las mezclas. Si hablabas en español en el turno de inglés te hacían firmar un libro negro (que en realidad era una libretita insignificante que guardaba la directora) y, si firmabas tres veces, te expulsaban. Si hablabas en inglés en el turno de español no te hacían nada.

### **Infancia, política**

Mis primeros recuerdos del peronismo se me mezclan con recuerdos de la segunda guerra. Tengo recuerdos aislados, como iluminaciones. Mi madre que me va a buscar al colegio el 4 de junio del 43 para lle-

varme a casa, y apura el paso para llegar cuanto antes, mirando para arriba como buscando aviones, y yo pienso que ha llegado la guerra de la que hablan y nos van a bombardear. La publicidad para recaudar fondos para las víctimas del terremoto de San Juan, en el 44, recuerdo un afiche con la imagen de un chico abrazado a la madre, y escombros detrás. Los “bazares” de la comunidad inglesa (esos acontecimientos que luego, en otro contexto, pasarían a llamarse “ferias americanas”), para juntar dinero para las víctimas de la guerra en Inglaterra. En Miramar, una chica con quien me peleé un día, me grita “Judía” y yo le grito “Alemana”, sin saber demasiado bien, ninguna de las dos, lo que estamos diciendo. El final de la guerra, cuando la directora inglesa convoca a las maestras y a todo el alumnado en el gran hall del colegio para oír la BBC por onda corta y la directora y varias de las maestras inglesas lloran. O mi madre, criticando a una amiga suya de origen alemán (a quien por otra parte quería mucho), porque aparenta celebrar el triunfo de los aliados cuando, según mi madre, durante la guerra habían dejado de oír música de compositores judíos. Esto viniendo de mi madre, cuya simpatía por los judíos, como la de la mayoría de los argentinos de clase media, era escasa. La propaganda de la Alianza Libertadora Nacionalista, pintada en paredes de Miramar con brocha gorda, “Haga patria mate a un judío”. El entusiasmo de una tía mía, a principios del 46, la incorporación de una palabra nueva, *mitin*, que le oigo decir mucho y que de pronto me doy cuenta es igual que *meeting*, las demostraciones de la Unión Democrática en que se grita “Tamborini-Mosca”. Palabras y nombres de esa época para mí confusa (la recuerdo como una época en que yo tenía mucho miedo), que mi memoria ha recogido al azar y que conservan su eficacia como significantes sueltos, aun cuando más tarde haya descubierto su significado: Tamborini-Mosca, Braden, Cereijo, Quijano, y también *Graf Spee*, Martín García, la IAPI.

### **Universidad**

Entré en ciencias exactas, en química, porque me dejé convencer por mi madre de que era la carrera que yo quería. Así de indecisa era. Antes de esa elección, había vacilado entre medicina y letras. En la secundaria, después de unas muy logradas disecciones que me valieron grandes elogios de la profesora de anatomía (disecciones no despro-

vistas de angustia: cómo matar al animal que sigue vivo después de la disección), había empezado a cuajar la idea de que quería ser cirujana. Mi madre dictaminó que no era carrera para una mujer, que no me dejaría tiempo para la familia que se suponía iba a formar, que yo era buena en matemáticas y que ella misma siempre había querido seguir química. Me dejé convencer por esta cuestionable lógica materna; evidentemente, la vocación por la cirugía no era demasiado profunda.

En cuanto empecé química supe que no me gustaría. En cambio, me interesaba más y más la literatura, que había descubierto no en la secundaria sino en la Alianza Francesa, adonde me llevó mi necesidad de estudiar francés. Un día me llamó a su despacho el jefe de trabajos prácticos de química inorgánica para comentar un parcial y de pronto me dijo: “Molloy, usted no está contenta aquí”. Y como empecé a protestar, agregó: “Siempre la veo con libros que no son de química, ¿qué está leyendo ahora?” Atiné a contestarle *El rojo y el negro* y él, sin vacilar, me contestó “A mí me gusta más *La cartuja de Parma*”, y agregó: “¿Por qué no se va, Molloy?” Me sentí increíblemente libre, como si me hubieran dado permiso para ser feliz en un momento en que yo no podía darme ese permiso a mi misma. Miles de veces he agradecido mentalmente a ese jefe de trabajos prácticos, que recuerdo se llamaba Pozzi, por su apoyo.

No cursé la carrera en la UBA. En cambio, decidí que quería ir a Francia y estudié durante un año, intensamente, en el Instituto Francés de Estudios Superiores, con el propósito de ganarme la beca de estudios que daban anualmente. Me la gané, pero ante mi estupor, cuando me llegaron los papeles, vi que me destinaban a Burdeos y no a París. Recuerdo que le imploré al agregado cultural que interviniera y cedió a mis ruegos. A los pocos meses estaba en la Sorbona, debo decir que medio muerta de miedo. La mayoría de los estudiantes extranjeros que iban a París tomaban cursos especiales de *civilisation française* exclusivamente para extranjeros. Como me explicó uno de los encargados de esos cursos, eran parte de la empresa nacional francesa, parte del *rayonnement culturel*. Yo no tenía ganas de estar con extranjeros, quería estudiar con franceses, y me inscribí en los cursos regulares. Con lo cual me separé de los otros argentinos que habían viajado conmigo y a la vez nunca me integré del todo en el estudiantado francés.

Me quedé entre dos aguas, que de todos modos parece ser la posición hacia la que tiendo en general, mi lugar (o no lugar) en el mundo.

Cursé la carrera e hice un doctorado en literatura comparada. De mis profesores recuerdo sobre todo a mi director de tesis, Etiemble, con quien elegí trabajar porque era, de lejos, el maestro más *provocador*, también el que tenía más idea de lo que estaba más allá de los límites de la *civilisation française*, es decir, de otras culturas. La universidad francesa era muy convencional, muy filológica, a principios de los sesenta, todavía no se veía venir la sacudida del 68. Los estudios de comparada eran, sobre todo, estudios más bien estrechos de influencias literarias, del tipo “Rilke en Francia” o “Dante en Inglaterra”. Etiemble iba más lejos, era la única persona con quien sentí que podía trabajar.

Escribí mi tesis sobre la difusión de la literatura hispanoamericana en Francia en francés y la publiqué en una editorial universitaria pero nunca quise que ese trabajo saliera en español. Era (es) un trabajo útil de historia literaria, en tanto recoge material que no se había recogido antes, pero desde un punto de vista crítico muy pronto pasé a otras cosas y consideré que ya no me representaba ni era el tipo de crítica que yo quería hacer. Por eso no lo traduje.

### **Regreso y sur**

Vi a Victoria Ocampo y a José Bianco por primera vez en *Sur* antes de partir para Francia en 1958. Yo estaba escribiendo algo sobre Ricardo Güiraldes y Valery Larbaud y quería entrevistar a Victoria. Aclaro que yo era muy tímida y era esta mi primera incursión en el mundo de las letras argentinas. Victoria no estaba, y mientras la esperaba hablé con Pepe Bianco, quien me pareció tan brillante como me pareció aterradora Victoria cuando por fin irrumpió en el escritorio de Bianco, acusándolo de haberle perdido unos libros de Jean Giono. Ignorando mi presencia, entablaron entonces un duelo verbal, rico en vociferaciones infantiles por parte de Victoria (“Usted me los ha robado y se lo voy a contar a su madre”), y en ironía por parte de Pepe (poniendo los ojos en blanco: “A quién se le ocurre leer a Giono”), un duelo que debía ser, pensé, parte del ritual diario de la revista. En cierto momento, procurando tranquilizarla y como acordándose de mi presencia, dijo Pepe: “¿Qué va a pensar la señorita?” Y Victoria tronó: “¡Me importa

un carajo lo que piense la señorita!” y se fue dando un portazo. Al regresar a la Argentina empecé a colaborar en *Sur*, publiqué el famoso texto sobre Larbaud y Güiraldes, bastante ñoño, y luego tres textos en los que aún me reconozco, sobre Borges, sobre Silvina Ocampo, y una reseña sobre Edith Sitwell. En *Sur* me relacioné especialmente con María Luisa Bastos, Enrique Pezzoni, y Héctor Murena. Y también desde luego con Victoria, a quien dejé de tenerle miedo, entre otras razones porque descubrí que también ella era tímida. A Silvina, a quien leí, admiré y temí antes de conocer personalmente, me acerqué algo más tarde, a través de Enrique Pezzoni. Nos hicimos amigas pero a ella nunca le perdí del todo el miedo, nuestra amistad conservó siempre un elemento de imprevisibilidad, de vago desasosiego, de desconfianza, que la vuelve, retrospectivamente, increíblemente rica. A Borges lo vi muchas veces en mi vida pero nunca quise acercarme demasiado a él, quizá porque buscaba una relación más distanciada con su obra. No me pasó eso con Silvina ni con Pepe Bianco, quienes me marcaron, creo, más que ningún otro escritor argentino.

### **Traslado: Estados Unidos**

Llegué a los Estados Unidos, y más concretamente a la Universidad de Buffalo, casi por azar. En 1967 pasé seis meses en París, terminando mi tesis doctoral que defendí al final de mi estadía. Las circunstancias políticas en la Argentina no vaticinaban nada bueno. Tampoco, en un nivel personal, eran buenas mis condiciones de trabajo en Buenos Aires: si bien había logrado una inserción intelectual en la Argentina, no había conseguido lo mismo en un nivel profesional. Ni en la universidad de Buenos Aires ni en la de La Plata me reconocían los títulos franceses lo cual restringía considerablemente mis posibilidades de enseñar. Cuando fui a París para defender la tesis, se me ocurrió la idea de conseguir algo en Estados Unidos, preferentemente en Nueva York, unos cursos de verano, pensé yo. Conocí a un profesor de francés de Buffalo que me dijo que había un puesto en su universidad, no por un verano sino por tres años. Acepté, sin saber dónde quedaba Buffalo, pero como la dirección era “Buffalo, New York” pensé que estaría en los alrededores de Nueva York. Me equivoqué, por mucho. Pasé dos años atroces en una ciudad sepultada por la nieve, en la frontera con Canadá y a ochocientos kilómetros de Nueva York. Recapitando, no

puedo decir “años atroces” ya que, personalmente, me dieron muchísimo material para *En breve cárcel*. Por otra parte, acaso por su mismo aislamiento geográfico, Buffalo invitaba a muchos conferenciantes. Foucault, Derrida, Marcuse, el propio Borges pasaron por allí en esos dos años. Por fin, políticamente hablando, era un lugar muy interesante, un importante foco de resistencia a la guerra de Vietnam. Pero lo que sí era atroz era el clima. A los dos años acepté un trabajo en Vassar College, a dos horas de Nueva York. Era un progreso. De Vassar, al año, pasé a Princeton, donde pasé quince años, luego a Yale, donde estuve cinco, luego a New York University. Geográficamente, parece la trayectoria de esos gauchos que rondan la ciudad pero siempre se quedan en las afueras, nunca llegan a entrar. Sólo “llegué” plenamente a Nueva York en 1990, veintitrés años después de haber llegado a este país donde iba a quedarme, se recordará, sólo un verano.

### **Crítica/Ficción**

Decir que *En breve cárcel* contiene en germen mi libro crítico sobre la autobiografía es algo forzado pero no del todo desacertado. A pesar de que la escritura de esa novela es contemporánea de *Las letras de Borges*, sin duda ya se da en ella una reflexión sobre la escritura del yo. Es claro que el ímpetu que guía la escritura de *En breve cárcel* va en contra del impulso autobiográfico habitual, que es reunir, componer una imagen. Ese proceso, en la novela, aparece constantemente coartado, criticado, frustrado. Es un ejercicio de descomposición, más bien. No marco diferencia entre escritura de ficción y escritura crítica porque para mí es el mismo proceso. Son maneras de ordenar provisoriamente el mundo plegándolo a una lectura —la mía— que me da placer. Suelo trabajar en dos proyectos más o menos al mismo tiempo, uno de ficción y uno de crítica. Es el caso ahora, con un libro sobre decadencia, nuevas subjetividades, e ideologías nacionales a fines del diecinueve, y una novela que estoy a punto de terminar sobre, entre otras cosas, las inconsistencias de la memoria y el “estar entre” que supone haberse ido a vivir en otro país. Pero lo que no puedo hacer es ir y venir de un texto a otro, en general trabajo unos meses en uno y luego interrumpo para pasar al otro. Siempre hay contaminación entre los dos proyectos pero no son, del todo, vasos comunicantes sino más bien corrientes alternas.

### **Vivir afuera**

A veces intento imaginar cómo hubiera sido mi vida si no me hubiera ido de la Argentina. Sé que el vivir en el extranjero, primero en Francia y luego en Estados Unidos, me ha dislocado, literalmente, en el sentido de que me ha dejado sin lugar, en ese “vivir entre” que mencioné antes. Ese estado precario, que puede ser temible en ciertos momentos de la vida de uno, da, al mismo tiempo, una tremenda libertad. Yo me pregunto, por ejemplo, si hubiera escrito ficción de haberme quedado en Buenos Aires. Creo que ese gesto liberador que es para mí escribir ficción y armar tramas a partir de recuerdos borrosos, acaso inventados, se lo debo, en buena parte, al exilio. Vuelvo bastante al pasado, no con gesto nostálgico sino como una solución expeditiva para poder seguir escribiendo. Ese pasado, recordado o imaginado, es como mi arsenal de realidad.

### **Nueva Novela**

Mi nueva novela es una reflexión sobre las inconsistencias de la memoria, una suerte de “educación del olvido”, para citar a Borges. Yo no practico una escritura original, en el sentido de que no me gusta (o no sé) inventar. A lo mejor es por pereza. En cambio me gusta trabajar a partir de reliquias, de restos o ruinas, a los que doy nueva circulación, por así decirlo. A menudo son objetos reales. Por ejemplo, cuando murió mi madre encontré entre sus cosas un viejo billete de un peso argentino en el que había anotadas algunas palabras, y este ha sido el punto de partida de esta nueva novela. Lo que reconstruye la escritura que apunta al pasado no es desde luego ese pasado sino la imposibilidad misma de recrearlo: es un momento de muerte, una escritura lapidaria, como decía Paul de Man de la autobiografía. (En las autobiografías ajenas me interesan esos pasajes, tan perversamente patéticos, en que el sujeto recoge momentos “últimos” —momentos en que ve algo “por última vez”, u oye contar algo “por última vez” a sus mayores— acontecimientos de los que ya nadie más podrá dar testimonio, como en el relato de Borges, “El testigo”). Lo que quería hacer en esta nueva novela no es tanto atesorar esos momentos como mostrar su esencial falacia. El protagonista del texto, un poco como el Juan Preciado de Rulfo, intenta recomponer un pasado a partir de relatos ajenos, de la memoria de los otros y de pedacitos de vida ajena. La novela transcurre

re en Buenos Aires, transcurre en Nueva York, en español y en inglés, busca asirse a detalles —hay mucha más localización en esta novela de la que había en *En breve cárcel*— como para asentarse, pero es, esencialmente, un intento de escribir una deriva, temporal, geográfica, literaria y hasta agregaría lingüística. Pienso la novela entera como una cita, en los dos sentidos del término, como una reflexión sobre la literatura (hay referencia continua y escasamente disimulada a otros textos) y como un (des)encuentro con ese pasado.

Además de numerosos ensayos en revistas académicas Sylvia Molloy publicó los libros *Las letras de Borges* (1979), *En breve cárcel* (1981), *Acto de presencia* (1991-1996), *Las letras de Borges y otros ensayos* (1999).

## *ENTREVISTAS*

## TUNUNA MERCADO: A RAÍZ DE “LA MADRIGUERA” Y LA LITERATURA DE FIN DE SIGLO.

por **Carolina M. Rocha**  
Universidad de Texas en Austin

Tununa Mercado nació en Córdoba en 1939. Su primer libro *Celebrar a la mujer como a una pascua* (1967) le valió la Mención Casa de las Américas. Ha trabajado como periodista y traductora en México donde estuvo exiliada desde 1974-1987. Desde su regreso a la Argentina, ha publicado *Canon de alcoba* (1988) que recibió el Premio Boris Vian, *En estado de memoria* (1990), *La letra de lo mínimo* (1994) y *La madriguera* (1996). La originalidad de sus textos y su particular estilo le ha valido la atención de la crítica. La siguiente entrevista se llevó a cabo en dos momentos: octubre de 1998 y octubre de 1999.

CR: Ud. pertenece a una familia que se dedicó al ejercicio del Derecho, ¿cuándo y por qué se decide por el estudio de la literatura?

TM: El Derecho lleva a la literatura. Mi padre era criminalista y sus casos eran narrados y comentados en familia. Defendía a gente pobre, desgarrada por las pasiones, víctima de injusticias sociales extremas, a ladrones y pícaros, a presos políticos; jamás habría aceptado defender a explotadores o a torturadores. En sus alegatos siempre estaba presente la literatura, una cita, un poema, el parlamento de una obra teatral le servían de soportes para armar sus defensas en juicio oral. En la casa había libros y se le daba un valor y lugar a la lectura.

CR: ¿Recuerda a algún profesor o escritor que la haya conmovido de manera especial?

TM: García Lorca. Me sabía sus poemas de memoria y ahora, de tanto en tanto, recuerdo alguna imagen, la línea de un verso, el fragmento de un romance, las líneas de una obra de teatro. Fue mi poeta héroe de la adolescencia.

CR: Entre la publicación de su primer libro *Celebrar a la mujer*

como a una pascua (1967) y *Canon de alcoba* (1988) existe una prolongada pausa ¿A qué se debió tal hiato?

TM: Hijos, trabajo, traslado de país, inercia, escasa convicción acerca de que la literatura fuera un oficio para mí, distracción en otras tareas, el peso que tenía la política en nuestras vidas, etcétera. De hecho siempre escribía, pero no se me ocurría hacer de ese material un libro y cuando finalmente me decidí, al reunir los textos de *Canon de alcoba*, a fines de los 70, no apareció el editor que se interesara.

CR: ¿Cómo llenó esos años en los cuales no publicó?

TM: Publicar no fue nunca un interés central en mi vida, no sería ése el eje principal. En esos veinte años pasaron muchas cosas. Tuve dos hijos, viví en Francia, llegué a dar clases en una universidad francesa, aprendí esa lengua y, con ella, aprendí a pensar. Volví a la Argentina en 1970. Ya había sucedido la insurrección social que se llamó el Cordobazo, ya había surgido la guerrilla, en los breves años que siguieron pasó de todo, desde el golpe de Chile hasta la aparición de la Triple A, forma que tuvo en ese momento la represión en la Argentina. Fui periodista, es decir que ya escribía. No se me ocurriría jerarquizar escrituras, como quien jerarquiza comidas, decir, por ejemplo que es más importante un espárrago gratinado que una papa al horno. Escribía. Estuvimos exiliados en México, donde trabajé como periodista y como traductora. Los exiliados nos organizamos en un colectivo que mantuvo la discusión, la denuncia, el intercambio político durante casi dos décadas.

CR: Al hacer una reseña de *La letra de lo mínimo* (1994) Martín Kohan expresaba que el punto común de esos textos era el tono de susurro para poder “oír el ver”, o sea, revalorizar la mirada recuperadora y ese parece ser también el caso de *En estado de memoria* (1990) y *La madriguera* (1996) ¿Qué puede decirnos sobre esto?

TM: No mucho más. En todo caso, lo mínimo no podría escribirse a gritos, sino a media voz, susurrando, como dice Martín Kohan.

CR: ¿Son *En estado de memoria* y *La madriguera* textos complementarios?

TM: Es un mismo gesto narrativo. En *La madriguera* cobra especial significación la historia personal y *En estado de memoria* se refleja un momento histórico, el exilio.

CR: ¿Es posible hablar de *La madriguera* como un texto autobiográfico?

TM: Bueno, yo pienso que es autobiográfico. En un momento dado, pensé defenderlo como ficción, pero sería un recurso ficticio: estaríamos hablando de ficción de la ficción. Entonces, sí es autobiográfico aunque uno nunca sabe como se mide el grado de ficción de un texto. Lo autobiográfico entra en otra dimensión y con una serie de procedimientos y por lo tanto, se transforma.

CR: En *La madriguera*, la voz narrativa se define como un ser de espacios interiores, domésticos, ¿Cómo se equilibran estas características con el rol público de escritor?

TM: En ese sentido, *La madriguera* no es un texto de vida, es un texto imaginario. La persona tímida, yo desaparezco. Soy yo y no soy yo. Existe una dimensión imaginaria de la escritura. No es un criterio representativo, ideográfico. No tiene nada que ver lo que de pronto puedo decir en primera persona sobre la timidez. Las entidades son diferentes desde el punto de vista epistemológico. No están fundidas. Desde el momento en que uno escribe, se desprende, entra en otra dimensión. Este es el carácter ambiguo de escribir algo en primera persona y la identidad de quien escribe, nadie se calca sobre lo otro, no hay una correspondencia. Hay como una zona indefinida, indefinible del fenómeno literario. El autor sin dejar de estar, está en un sitio separado de la realidad concreta. Hay una especie de transporte a otro sitio, más allá de la propia historia. Hay identidades arbitrarias, ambiguas y esta es la precariedad del sujeto aunque haya sujeto.

CR: ¿Puede mencionar cómo surgió la idea de escribir *La madriguera*?

TM: No hay un plan previo. Escribo por una imagen que se va encadenando a otra, no tengo un proyecto de libro. Empecé a contar...

CR: Inés Malinow la define como “eximia proustiana” ¿Concuerda con esta caracterización?

TM: La comparación con Proust es un exceso. Es para sonrojarse. Decir “proustiano” es diferente, un carácter ya adquirido en la literatura después de Proust. No he sido una lectora de todo Proust y esa carencia me obliga a renunciar por honestidad a la comparación tan generosa a mi favor de Malinow.

CR: Tanto *En estado de memoria* como *La madriguera* intentan res-

catar a personajes masculinos —Gonzalo U. y Sarmiento respectivamente—. ¿A qué se debe la ausencia de figuras femeninas dignas de tal recuperación?

TM: Mientras escribo no estoy pensando en géneros. En ningún género, ni en géneros literarios ni en los otros que nos conciernen por ser hombres y mujeres. Tampoco creo que “rescate” personajes masculinos de manera especial, ni que en un sentido más amplio la literatura sea una recuperación de figuras dignas de ser recuperadas. Una lectura desde una perspectiva de género puede ser incompleta si “contabiliza” la mayor o menor presencia de mujeres y de hombres en un texto.

CR: En *La madriguera*, Ud. habla de la novela de Córdoba ¿existe el proyecto de escribir esa novela?

TM: No, fue una fantasía. Hubiese querido que existiera y que abarcara una comunidad específica.

CR: Refiriéndose a *La madriguera*, un crítico extranjero opinaba que presenta “una teoría feminista de la memoria” ¿Qué opina Ud. de esta afirmación?

TM: Tendría que leer ese artículo, ver de qué manera presenta esa inferencia. Me inquieta la idea de una memoria feminista, ¿sobre qué podría descansar?

CR: La crítica feminista ha sentido especial interés por *Canon de alcoba*, ¿ocurrió algo semejante con otras de sus obras?

TM: No lo sé, pero el crítico extranjero citado en la pregunta anterior parece leer *La madriguera* en clave feminista.

CR: En una oportunidad, refiriéndose al futuro de la escritura femenina, Ud. decía “cuando terminemos con la carga reivindicatoria y le entremos al texto” ¿Cree que sus proyectos reivindicatorios han concluido?

TM: No creo que haya acabado. Uno escribe durante toda la vida. Es como una respiración que aflora mediante la palabra. Reivindicatoria en término de la literatura que las mujeres hacemos, pienso que hay un espacio para que las mujeres nos sentemos a escribir, un espacio que hemos conquistado. Este es el momento de la producción, no de la queja. Esas palabras fueron como un vaticinio porque hay textos muy interesantes de escritoras en los últimos tiempos, textos de ruptura, no es como andar en bote en un mar tranquilo, no, hay un nivel de desnu-

dez muy interesante. La mujer puede escribir pero haciendo rupturas dentro de ese mundo propio.

CR: ¿Puede mencionar algunas de sus escritoras favoritas?

TM: Soy una lectora de Margo Glantz, escritora mexicana de compromiso con la libertad de la escritura, no tiene límites. Otra escritora es una chilena, Diamela Eltit, tiene intrepidez, una soltura que me fascina. Liliana Heer que también dibuja un mundo muy peculiar. Otras son Laura Klein y María Negroni. Por lo general, los suyos no son libros complacientes . . . Son textos exigentes que piden concentración.

CR: Parte de la narrativa argentina contemporánea muestra un interés por reescribir la historia argentina, especialmente la reciente, sobre la última dictadura ¿Incluye a su obra dentro de este grupo?

TM: No sé quiénes están trabajando sobre la dictadura. Hubo escritura durante y después de la dictadura. Actualmente, hay un auge de la novela histórica, de próceres, de mujeres de próceres. En este momento, es la moda. Creo que lo que hago no corresponde a esto. ¿Literatura sobre la dictadura o de la pos dictadura? No, no me reconozco dentro de este grupo.

CR: Haciendo un balance de su producción literaria, se podría decir que los años 90 representaron su etapa de mayor actividad creativa/producción. ¿Cómo se explica esto en relación a lo que algunos analistas consideran como el período más farandulizado o decadente de la cultura argentina?

TM: Sólo exteriormente la llamada cultura argentina estaba signada por la decadencia y la farándula. Esa era la fachada que mostraba el menemismo. Pero eso no tenía nada que ver con el trabajo que transcurría en algunos medios de prensa, en la literatura y el arte en términos amplios. En todo caso, lo que había era contracultura, distancia respecto del poder político y de esa “cultura” que encarnó el ex presidente Menem y su corte.

CR: Echando una mirada retrospectiva en estos últimos meses del milenio, ¿cómo evalúa la producción literaria argentina contemporánea?

TM: El término meses contrasta fuertemente con el marco de fondo, el milenio, que es apabullante porque pide un “balance” que yo no sabría hacer. En los últimos meses he leído *Si hubiéramos vivido aquí* de Roberto Raschella, una novela armada en torno a una idea de la

lengua que me parece revolucionaria para la literatura argentina: está escrita sin represión, usando el dialecto calabrés en medio del español, como si la condición inmigrante aflorara en la música de una nueva lengua que no teme delatar sus diversas configuraciones.

CR: A nivel continental o regional, ¿detecta Ud. preocupaciones comunes o temáticas semejantes?

TM: No se me han hecho presentes esas preocupaciones comunes en la producción literaria. Sería forzado que me pusiera a buscarlas. Te debo una respuesta para otra vez.

CR: ¿En qué se encuentra trabajando en estos momentos?

TM: Estoy llevando a cabo un proyecto que obtuvo una beca Guggenheim en el 98, en la categoría Ficción. Es una historia de éxodo, pérdida, reencuentro, destierro, migraciones, etcétera, durante la última guerra mundial. El origen es uno de los relatos de *En estado de memoria*, el de Pedro, el niño que pierde a su madre cuando huyen de París hacia el sur de Francia, durante la ocupación alemana.

CLARICE LISPECTOR  
30 DE DICIEMBRE  
LA ENTREVISTA ALEGRE\*  
(TRADUCCIÓN DE ADRIANA KANZEPOLSKY)

Selección de **Adriana Astutti**

Hace poco tiempo me telefoneó una joven diciendo que era de la editorial “Civilização Brasileira” y que Paulo Francis quería que diese una entrevista para publicarla en uno de los libros de la serie *Libro de cabecera de la mujer*. No me gusta dar entrevistas: las preguntas me cohiben, me cuesta responder, y, encima, sé que el entrevistador va a deformar fatalmente mis palabras. Pero se trataba de un pedido de Paulo Francis, y no tenía como negarme. Combiné el día. Y después me enfurecí, inclusive con Paulo Francis. ¿Cómo es la cosa? El *Libro de cabecera de la mujer* se vende como pan caliente y ellos ganan dinero. La joven entrevistadora gana dinero. ¿Y sólo a mí me toca la parte pesada? Intenté llamarlo a Paulo Francis y cancelar. ¿Pero, cómo, si soy, como todo el mundo, víctima del teléfono? O no tenía tono, o no comunicaba. Al final me resigné. Pero voy a vengarme, pensé, de un modo u otro voy a vengarme. Sólo que no pude y no tuve ganas. A la hora combinada, me entra por la puerta adentro una joven linda y adorable, Cristina. Tiene una de esas caritas difíciles de retratar, porque, a pesar de que los rasgos externos son lindos, lo que más importa son los internos, la expresión. Enseguida establecimos un contacto fácil. Lo que hizo que me informase: trabajaba también para un diario y, cuando sus colegas supieron que me entrevistaría, le tuvieron pena. Le dijeron que yo era terrible, que casi no hablaba. Cristina agregó: “Pero estás hablando”.

—Sí, dije —¿cómo resistirse? El racionamiento de luz había comenzado, y Cristina, para quedar cerca de las dos velas que encendí, se sentó en la alfombra y ya formaba parte de la casa. Sus preguntas eran inteligentes y complicadas, casi todas sobre literatura. Dije: pero

pensé que lo que le interesaría a la mujer de clase media sería si a mí me gusta comer arroz con frijoles. Respondió tranquila: “llegaremos a eso. Aquello era sólo el comienzo.” Y Cristina me fue encantando. Está de novia. Qué pena, pensé. Me gustaría que se quedase bien sentadita esperando durante muchos años a que mis hijos crezcan para que uno de ellos pueda casarse con ella. Pero no puede esperar, a mis hijos les está costando crecer. Me conformo con recomendarla como entrevistadora. La entrevista comenzó con buen humor. Nos reímos varias veces. Una de las veces fue cuando me preguntó qué me parecía lo que el crítico Fausto Cunha había escrito. Había escrito —y yo no sabía— que Guimarães Rosa y yo no éramos más que dos embustes. Solté una carcajada, hasta feliz. Le contesté: no leí eso, pero una cosa es cierta: si hay algo que no somos es un embuste. Podían tildarnos de cualquier cosa, pero de embustes no. Mirá qué cosa, Fausto Cunha. Te conocí en el casamiento de Marly de Oliveira, hasta simpático eras, pero qué idea. A ver si pensás un poco más en el asunto. Creo que Guimarães Rosa también se reiría. Cristina me preguntó si era de izquierda. Le contesté que desearía un régimen socialista para Brasil. No copiado de Inglaterra, sino uno adaptado a nuestros moldes. Me preguntó si me consideraba una escritora brasileña o simplemente una escritora. Le contesté que, en primer lugar, por más femenina que una mujer sea, no es una escritora y sí un escritor. Un escritor no tiene sexo, o mejor, tiene dos, claro que en dosis bien diversas. Que yo me consideraba sólo un escritor y no un escritor típicamente brasileño. Argumentó: ¿ni Guimarães Rosa que escribe tan “brasileño”? Le contesté que ni Guimarães Rosa: él era exactamente un escritor para cualquier país. Cristina también tenía tos: un rasgo más de unión. La entrevista era entrecortada por accesos de tos, y hasta eso sirvió para acabar con la ceremonia. Además ninguna de las dos estaba tomando jarabe, y por el mismo motivo: pereza. Mi venganza se limitó a entrevistar a Cristina. Le hice varias preguntas, a las que respondió con simplicidad e inteligencia. Con el pretexto de mostrarle retratos que me hicieron, recorrí con ella casi todo el departamento: Cristina era una de las más y tenía todo el derecho de conocerme a través de mi casa. Una casa es muy reveladora. Entró en uno de los cuartos donde uno de mis hijos estaba acostado leyendo a la luz de una vela. Él ni se incomodó, tan simple es la presencia de Cristina. Mi otro hijo iba al cine con un

amigo. Y él, que está en la edad de mostrar que es independiente de la madre, tampoco se perturbó al darme un beso de despedida enfrente de la joven. Al otro hijo no le importó interrumpirnos para pedirme dinero para comprar la *Manchete*: era el anochecer de un miércoles. Terminé tan a gusto que estiré las piernas encima de una mesa y fui deslizándome por el sofá hasta quedar casi acostada. Cristina, representas lo mejor de la juventud brasileña. Da gusto. Quiero que algún día mis hijos sean así. Por otro lado, una pregunta que me hiciste: qué me importaba más, si la maternidad o la literatura. El modo inmediato de saber la respuesta fue preguntarme: ¿si tuvieses que elegir una de ellas, cuál elegirías? La respuesta era simple: desistiría de la literatura. No tengo duda que como madre soy más importante que como escritora. Cristina me dijo: “El crimen no paga. ¿La literatura paga?” De ninguna manera. Escribir es uno de los modos de fracasar. Cristina se sorprendió, me preguntó entonces que por qué escribía. No supe responder. Lo gracioso es que la joven vino tan preparada para la entrevista que sabía más sobre mí que yo misma. Me preguntó por qué mis personajes femeninos están más delineados que los masculinos. Retruqué, en parte. Tengo un personaje masculino que ocupa el todo el libro, y que no podía ser más hombre de lo que era. Cristina, tal vez un día te entrevistaste. Los estudiantes universitarios van a identificarse con vos y casi todos pensarán en casamiento. Que tu novio tenga cuidado. También tengo un amigo que, si te conociese, se enamoraría de un modo poético y real. Sos tan necesaria para Brasil. Si hubiera muchos chicos y chicas como vos, el Brasil saldría adelante. Me doy cuenta que al final estoy teniendo mi venganza: la joven escribe sobre mí, pero yo escribo sobre ella. Por otro lado, ¿Cristina, querés comer una noche de estas conmigo? Es sólo telefonarme. Vas a casarte con un diplomático, pero esa será una cena no diplomática, probablemente, en nuestro comedor diario, pues continúo olvidándome de comprar una campanita para llamar a la empleada y, seguro, no podremos cenar en el comedor. Además, una gran amiga dadivosa, pero distraída, me dijo que tenía más de una campanita y que me daría una. ¿Dónde está? Me distraigo y no compro, ella se distrae y no me la da. Me preguntó qué pensaba de la literatura *comprometida*. Me pareció válida. Quiso saber si yo me comprometería. En verdad, me siento comprometida. Todo lo que escribo está ligado, por lo menos dentro mío, a

la realidad en que vivimos. Es posible que este costado mío algún día se fortifique más. ¿O no? No sé nada. Ni sé si escribiré más. Lo más probable es que no. Me preguntó qué pensaba de la cultura popular. Le dije que todavía no existe realmente. Quiso saber si yo la consideraba importante. Le dije que sí, pero que había algo mucho más importante todavía: ofrecerle a quien tiene hambre la oportunidad de tener comida. Véase la nueva encíclica que habla del recurso extremo a la rebelión en caso de tiranía. Hasta pronto, Cristina, hasta nuestra cena. Parece que también te gusté. Eso es bueno. Pero no sé por qué, después que leí la entrevista, salí tan vulgar. No me parece que yo sea vulgar. Y ni tengo ojos azules.

# ENTREVISTA RELÁMPAGO CON PABLO NERUDA\*

## 12 DE ABRIL

por **Clarice Lispector**

Llegué a la puerta del edificio donde vive Rubem Braga y donde Pablo Neruda y su esposa Matilde se hospedaban. Llegué a la puerta exactamente cuando el auto paraba y retiraban el gran bagaje de los visitantes. Ante lo cual Rubem dijo: “Es el gran bagaje literario del poeta”. A lo que el poeta retrucó: “Mi bagaje literario debe pesar unos dos o tres kilos.” Neruda es extremadamente simpático, sobre todo cuando usa su gorra (“tengo pocos pelos, pero muchas gorras”, dijo). Sin embargo no bromea cuando se trata de trabajo: me dijo que si me daba la entrevista esa misma noche, sólo contestaría tres preguntas pero que, si yo quería hablar con él al día siguiente de mañana, contestaría un número mayor. Y me pidió que le mostrara las preguntas. Totalmente sin confianza en mí misma, le di la página donde había anotado las preguntas, esperando quién sabe qué. Pero el qué fue un consuelo. Me dijo que eran muy buenas y que me esperaría al día siguiente. Salí con el corazón más leve porque mi timidez para hacer preguntas estaba prorrogada. Pero soy una tímida osada y así es como he vivido, lo que, si me causa sinsabores, también me ha causado alguna recompensa. Quien sufra de *timidez osada* entenderá lo que quiero decir.

Antes de reproducir el diálogo, un breve esbozo sobre su carga literaria. Publicó *Crepusculario* cuando tenía 19 años. Un año después publicaba *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* que, hasta hoy en día, es grabado, reeditado, leído y amado. Enseguida escribió *Residencia en la tierra*, que reúne poemas de 1925 a 1931, de la etapa surrealista. *La tercera residencia*, con poemas hasta 1945, es un entreacto con una parte de *España en el corazón*, donde es llorada la muerte de Lorca y la Guerra civil en general, que lo afectó profun-

damente y le abrió los ojos a los problemas políticos y sociales. En 1950, *Canto general*, tentativa de reunir todos los problemas políticos y sociales de América latina. En 1954: *Odas elementales*, en el que el estilo se vuelve más sobrio, en busca de una simplicidad más grande, y donde se encuentra, por ejemplo, “*Oda a la cebolla*”. En 1956, nuevas odas elementales que descubre en los temas elementales que no habían sido tocados. En 1957, continuando en la misma línea, *Tercer libro de las odas*. A partir de 1958, publica *Estravagario, navegaciones y regresos*, *Cien sonetos de amor*, *Cantos ceremoniales* y *Memorial de Isla Negra*.

Fui a verlo al día siguiente de mañana. Ya había respondido mis preguntas, infelizmente; pues una respuesta siempre o casi siempre provoca otra pregunta, a veces aquella a la que se quería llegar. Las respuestas eran sucintas. Tan frustrante recibir respuesta corta a una pregunta larga...

La conté acerca de mi timidez para pedir entrevistas, a lo que respondí: “¿Qué tontería!” Le pregunté cuál de sus libros le gustaba más y por qué. Me contestó: —Tú sabes bien que todo lo que hacemos nos agrada porque somos nosotros —tú y yo— que lo hicimos.

— ¿Te considerarás más un poeta chileno o de América Latina?

—Poeta local de Chile, provinciano de América latina.

— ¿Qué es la angustia? —le indagué—.

—Soy feliz —fue la respuesta—.

— ¿Escribir mejora la angustia de vivir?

—Sí, naturalmente. Trabajar en tu oficio, si amas tu oficio, es celestial. Si no, es infernal.

— ¿Quién es Dios?

—Todos algunas veces. Nada, siempre.

— ¿Cómo describís un ser humano lo más completo posible?

—Político, poético. Físico.

— ¿Cómo es para vos una mujer linda?

—Hecha de muchas mujeres.

—Escribí aquí tu poema predilecto, por lo menos, predilecto en este exacto momento.

—Estoy escribiendo. ¿Me puedes esperar diez años?

— ¿En qué lugar te gustaría vivir, si no vivieses en Chile?

—Créeme tonto o patriótico, pero hace algún tiempo escribí en un poema:

*Si tuviese que nacer mil veces  
Allí quiero nacer.  
Si tuviese que morir mil veces  
Allí quiero morir...*

— ¿Cuál fue la mayor alegría que tuviste por el hecho de escribir?

—Leer mi poesía y ser oído en lugares desolados: en el desierto a los mineros del norte de Chile, en el Estrecho de Magallanes a los esquiladores de oveja, en un galpón con olor a lana sucia, sudor y soledad.

—En tu caso, ¿qué precede a la creación?, ¿la angustia o un estado de gracia?

—No conozco bien esos sentimientos. Pero no me creas insensible.

—Decí algo que me sorprenda.

—748.

(Y yo realmente me sorprendí, no esperaba una armonía de números.)

— ¿Estás al tanto de la poesía brasileña? ¿A quién preferís en nuestra poesía?

—Admiro a Drummond, a Vinícius y a aquel gran poeta católico, *claudeliano*, Jorge de Lima. No conozco a los más jóvenes y sólo llego a Paulo Mendes Campos y a Geir Campos. El poema que me agrada es *Difunto* de Pedro Nava. Se lo leo en voz alta a mis amigos, en todos los lugares, siempre.

— ¿Qué pensás de la literatura comprometida?

—Cualquier literatura es comprometida.

— ¿Cuál de tus libros te gusta más?

—El próximo.

— ¿A qué atribuí el hecho de que tus lectores te crean el “volcán de América latina”?

—No sabía eso, tal vez ellos no conozcan los volcanes.

— ¿Cuál es tu poema más reciente?

—*Fin del mundo*. Trata del siglo XX.

— ¿Cómo se procesa en vos la creación?

—Con papel y tinta. Por lo menos esa es mi receta.

- ¿La crítica construye?  
— Para los otros, no para el creador.  
— ¿Hiciste ya un poema por encargo? Si lo hiciste, hacé uno ahora, aunque sea bien corto.  
— Muchos. Son los mejores. Este es un poema.  
— ¿El nombre Neruda fue casual o inspirado en Jan Neruda, poeta de la libertad checa?  
— Hasta ahora nadie consiguió averiguarlo.  
— ¿Cuál es la cosa más importante del mundo?  
— Tratar de que el mundo sea digno para todas las vidas humanas, no sólo para algunas.  
— ¿Qué es lo que más deseas para vos mismo como individuo?  
— Depende de la hora del día.  
— ¿Qué es el amor? Cualquier tipo de amor.  
— La mejor definición sería: el amor es el amor.  
— ¿Ya sufriste mucho por amor?  
— Estoy dispuesto a sufrir más.  
— ¿Cuánto tiempo te gustaría quedarte en Brasil?  
— Un año, pero dependo de mis trabajos.

Y así terminó una entrevista con Pablo Neruda. Ojalá hablase más. Yo podría prolongarla casi indefinidamente, incluso recibiendo como respuesta una única señal de respuesta. Pero era la primera entrevista que daba él al día siguiente de su llegada, y sé cuán cansadora puede ser una entrevista. Espontáneamente me dio un libro, *Cien sonetos de amor*. Y después de mi nombre, en la dedicatoria, firmó: “De tu amigo Pablo”. Yo también siento que él podría hacerse amigo mío, si las circunstancias lo facilitasen. En la contratapa del libro dice: “Un todo manifestado con una especie de sensualidad casta y pagana: el amor como una vocación del hombre y la poesía como su tarea.” He aquí, en estas últimas frases, un retrato de cuerpo entero de Pablo Neruda.

\* Los textos fueron tomados del libro de Clarice Lispector: *A descubierta do mundo*, Editora Rocco, Rio de Janeiro, 1999. **nueve perros** agradece a la Agencia Literaria Carmen Balcells que nos autorizara a publicar esta versión.

*ENSAYO*

## PARTICULARIDADES ABSOLUTAS\*

por **César Aira**

El año pasado, traduciendo un libro sobre talleres literarios para niños, me enteré de algunas cosas básicas que treinta años de dedicación a la literatura no habían alcanzado para que se me ocurrieran. Una de ellas es la que se deduce del consejo que les daba el autor del manual a los pequeños aspirantes a escritor: que trataran de vivir experiencias completas y autocontenidas, con un principio y un final, por ejemplo un viaje, un picnic, una visita al zoológico o a los abuelos, una fiesta. De ese modo les iba a ser más fácil tomarlo como tema o inspiración para escribir un relato o un poema o lo que fuera. La idea es que lo escrito sea una organización de la experiencia vivida, en cualquier nivel de elaboración o transmutación, y tomando experiencias que en la realidad ya están organizadas se ahorra esfuerzo, la mitad del trabajo ya está hecho. Es un razonamiento bastante simple, simplista si se quiere, pero a veces pienso que cometemos un error al burlarnos del pragmatismo norteamericano. Además, tenemos que reconocer que es cierto, y bastaría con reemplazar algunas palabras, “picnic” por “crimen”, “visita al zoológico” por “matrimonio”, “viaje” por “viaje”, para tener casi toda la literatura que se ha escrito, buena y mala.

### **Experiencia y realidad**

Lo que nos sucede en la vida real, o sea nuestra vida, lo vamos improvisando minuto a minuto en medio de un caos, y casi siempre se queda en caos, en confusión desprovista de sentido. Realmente es difícilísimo hacer literatura con eso; en todo caso se necesita talento, con el que no siempre se puede contar. Debe de ser el principal motivo de desaliento para mucha gente que quiere escribir y no llega a hacerlo.

Pero hay ocasiones, como lo dice el autor de este manual, en que ordenamos los hechos, por necesidad o para disfrutarlos mejor, como decía el Marqués de Sade que había que hacer con las orgías, o Lenin con las revoluciones. El viaje es el prototipo de estas ocasiones, porque la

organización le es connatural: nunca le falta la partida, el regreso, y lo que hay en medio, y nunca se confunde con la rutina que lo rodea. En general es así con lo que se llama “la aventura”, que siempre estamos invocando (o temiendo, que es más o menos lo mismo). En estos casos, es como si al vivir ya estuviéramos escribiendo. Estas sí son experiencias, y deberíamos reservar la palabra “experiencia” para esta escritura en vida; la mera sucesión de percepciones y reacciones se vuelve experiencia sólo a partir de un umbral de sistematización, es decir cuando se acomoda a un marco que sólo podemos entender como “artístico”.

Todo lo cual nos llevaría a entender de qué sirve la literatura, en qué nos beneficia, y por qué nos empeñamos en escribir. Quizás no a entenderlo, porque estamos condenados a no entenderlo nunca, pero al menos a explicarnos por qué hay talleres literarios de niños que sienten el impulso de escribir. Por qué alguien normal, alguien que vive, y que podría conformarse con vivir, además tiene que escribir. Es como una visión del origen, o una maqueta didáctica, de lo que nos pasó a los escritores. Se trata, creo, de una falta constitutiva de la realidad para el hombre. Es como si a la experiencia, por plena que haya sido, le faltara algo para hacerse del todo real, algo que para despistarnos se presenta como redundante. Por mucho que hayamos disfrutado un picnic, por más felices (o desdichados) que hayamos sido en nuestro matrimonio, por más que hayamos perdido o ganado la guerra, nos queda la nostalgia de plenitud o consumación, que perseguimos en la repetición, o en el relato, o en la nostalgia, o donde podamos. Es que para el hombre la realidad ya es una repetición, por obra de la conciencia que está representando infatigablemente, en su teatro íntimo simultáneo, todo lo que pasa y hasta lo que no pasa. A lo que pasa le falta algo para que lo real se haga verdaderamente real, para que lo real coincida con lo real. Y la repetición tiene esa tendencia al infinito por la que una vez que ha comenzado no puede detenerse nunca. El trabajo de lectura de la realidad, que ya es una segunda realidad, se continúa en la escritura, que es una tercera realidad, y a partir de ahí las redundancias se alimentan de sí mismas.

### **Diagrama**

Para hacer un diagrama, se podrían imaginar dos extremos: de un lado, estaría el escritor genial, máximamente dotado, que no necesita

que la realidad se organice en bloques inteligibles y puede hacer literatura “a partir de cero”, sin haber tenido una verdadera experiencia. Su alquimia es tan eficaz que puede escribir a partir de la realidad más desorganizada, a partir de una vida caótica, o rutinaria, o desdichada. Es el caso, más fabuloso que real, de un Kafka burócrata, de un Borges rata de biblioteca o un Proust recluso en su cuarto insonorizado. Es sobre todo el caso, que ha actuado como verdadero mito literario a lo largo del siglo XX, de Joyce, desterrado, alcohólico, miope, malcasado, haciendo una obra de arte culminante a partir de ese grado cero de la experiencia que es un día cualquiera de un hombre cualquiera en una ciudad moderna.

En la otra punta del espectro estaría el escritor que no escribe porque ya ha logrado una experiencia plena en su vida. Aquí no hay ejemplos, o hay demasiados. Rimbaud sería el prototipo, pero es un mal ejemplo porque puede serlo de todo (todos lo hemos tomado de ejemplo, en el otro sentido de la palabra), y en realidad no lo es de nada ya que es la cosa en sí, la literatura propiamente dicha.

Claro que de todos modos estos extremos no suceden en la realidad. Cada escritor elabora su propia combinación, su nicho en un punto intermedio, y esa elaboración constituye su mito personal. La figura propia que recorta cada escritor es la fórmula que ha inventado para organizar el complejo de percepciones y afectos y mediante esta organización volverlo experiencia con la cual escribir. En eso consiste la literatura, más que en libros y autores. Pero la palabra “literatura” significa dos cosas distintas: la actividad de hacerla, y el tesoro acumulado de lo hecho. A la acumulación sumatoria de nombres de autores y de libros la trasciende y simplifica la de fórmulas de organización del mundo de la experiencia. Las viejas fórmulas quedan disponibles, tanto más seductoras por haber quedado incorporadas en bellos libros. Cuando una cierta distancia, grande o chica, nos permite ver con claridad la fórmula que usó un escritor para darle sentido a su época, ese autor es un clásico. Esa claridad, vista desde nuestro caos cotidiano, es una tentación, y es inevitable el anhelo de apropiarnos de una de esas fórmulas, de utilizarla y volvernos clásicos a nuestra vez. Yo diría que buena parte de la satisfacción que nos da la lectura está ahí. Pero las viejas fórmulas no siempre se adaptan, o no se adaptan nunca, a esa

forma de la experiencia hoy tan desacreditada que es la Historia. De ahí que se necesiten fórmulas nuevas.

En realidad es un círculo: la experiencia auténtica, redonda, organizada como un relato, ayuda a escribir; pero escribir ayuda retroactivamente a que la experiencia se complete y se redondee. Como todos los círculos, éste termina imponiendo un encierro, el encierro en el Yo, en una subjetividad que se basta a sí misma, y el peligro es un conformismo narcisista, una mezquina satisfacción con uno mismo y el pequeño mundo autosuficiente que uno ha logrado crear. Pero es inevitable que ese círculo estalle: la Historia se encarga de desbaratarlo. La confusión se reinstala, y exige un nuevo mito. La Historia se alimenta del mito: se organiza con mitos, los mitos le dan pie para salir del caos de la pura sucesión y avanzar. Y los escritores son mitos. No el mero escritor como sujeto biográfico, sino el complejo que forma su vida y su obra, su fórmula, su estilo. He ahí una función para el escritor, un modo de servir a la Historia.

¿Por qué hay que crear fórmulas nuevas, propias, ad hoc? ¿Por qué no conformarse con alguna de las fórmulas ya creadas y probadas por los grandes autores del pasado? Es cierto que muchos sí se conforman. De ahí la gran masa de literatura convencional, pasatista, de consumo, que llena el 99 por ciento de los libros que se publican. Pero la pregunta queda en pie: ¿por qué, además, hay escritores que se empeñan en crear una fórmula nueva, y por qué son ellos los escritores de verdad, los que no nos dan la impresión de estar perdiendo el tiempo cuando los leemos?

Creo que es por la radicalidad definitoria del arte. Lo que distingue el arte de verdad del simulacro es que el arte vuelve al comienzo cada vez, a la raíz, a lo que lo hace arte, e inventa de nuevo su lenguaje. Si se limita a utilizar un lenguaje ya inventado, no es arte de verdad, o al menos no se ajusta a la definición más exigente del arte. La clave de esta definición exigente es la esencia histórica del arte. Usar un lenguaje ya inventado es deshistorizarlo, despojarlo de su calidad creadora de historia.

Y crear un lenguaje es crear esta fórmula de organización de la experiencia. Con lo que el escritor hará de su vida y obra un mito, que le dará sentido a la historia, la hará inteligible y en cierto modo vivible. Un mito, pero no cualquiera, sino un mito de origen. Como esos cuen-

tos un poco extravagantes que terminan diciendo: “y desde entonces todos los loros son verdes”, o “y así fue como nació el fútbol”. La moraleja consiste en informarnos cómo apareció algo nuevo en el mundo, es decir, cómo apareció un mundo nuevo.

Lo nuevo no es una cantidad suplementaria que se suma a lo acumulado, sino la postulación de un nuevo origen. Si no fuera así, ¿para qué escribir? Ya se han escrito muchos libros, más de los que pueden leerse en una vida, o en diez vidas; y mucho mejores de lo que podríamos soñar en escribirlos. Aún así, insistimos. Lo único que podría darle sentido a esta insistencia es la intención de inventar de nuevo la literatura, sobre nuevas premisas.

### **Sobre un “Prefacio”**

Por supuesto que estas metafísicas están muy lejos del niño que se pone a escribir. ¿Por qué empecé a escribir yo? Supongo que por imitación, o esnobismo, o ambición, o compensación, o una mezcla de todo eso y algunas cosas más. Sí recuerdo cuándo fue. Lo recordé mientras traducía ese manual de talleres literarios escolares y fue una ocasión para admirar la perspicacia de su autor, o espantarme una vez más de lo poco observador que he sido siempre. Porque aquella primera idea de escribir me vino después de una experiencia que tenía todas las características indicadas de suceso ya a medias escrito en la realidad, por organizado y significativo. Yo tendría ocho o nueve años, y un domingo de invierno habíamos ido a una yerra, momento culminante en el calendario de la liturgia ganadera. El lunes, al volver de la escuela, me senté a escribirlo. Y hubo un detalle que me confirma cuánta razón tenía el autor del manual. La vida cotidiana, mi vida repetida y de sentido difuso de escolar y chico de pueblo, jamás me habría inducido a escribir, salvo que fuera alguna fantasía evasiva, mientras que esta experiencia ceremonial y pautada sí lo hacía. Ese domingo ya había sido de escritura de por sí. En él, como en toda experiencia auténtica, la escritura estaba anunciada y a medias realizada ya. Es como si yo hubiera sentido que no se puede escribir sino lo ya escrito. Que sólo se avanza hacia lo nuevo por el camino de la repetición y la redundancia. Entonces, en mi primer gesto de escritor, quise ampliar la redundancia, marcarla a fuego, y antes de ponerme a escribir el relato, escribir algo introductorio, una declaración de intenciones. Quería decir que

había vivido una experiencia peculiar, una experiencia propiamente dicha, y que me disponía a ponerla por escrito, y después descubrí que era lo único que quería decir. Recuerdo que quise ponerle un título a ese texto introductorio; sabía que esa clase de escritos tenía un nombre, pero no sabía cuál era, y fui a mirar unos libros hasta encontrar la palabra que buscaba: Prefacio. Volví a la mesa, puse “Prefacio”, y empecé. Por supuesto, no pasé del Prefacio. No tenía adónde pasar. El círculo se había cerrado. Los niños, benditos sean, creen en la magia, y lo que yo buscaba en realidad no era la palabra “Prefacio”, sino la fórmula para escribir el mundo sin tener que escribirlo, porque ya estaba escrito. Sin saberlo, empezaba a saber que en la experiencia coinciden la vida y la obra.

Esta coincidencia, a la que se le han dado distintos nombres, por ejemplo “destino”, es única para cada ser humano; no podría repetirse, como no puede repetirse la batalla de Austerlitz; es lo que los astrofísicos llaman una “particularidad absoluta”. De ahí que su expresión necesita una fórmula propia. Tratar de adaptarla a una fórmula ya usada sería desvirtuarla, y atentar contra lo que tiene de exclusivo nuestra vida. Lo que quizás no estaría mal, porque después de todo nuestra vida no es exclusivamente nuestra, no es nuestra propiedad, o estamos interpolando el concepto de propiedad, traído de otro terreno. La originalidad es un mérito moderno, sin el cual también se pudo vivir y escribir. Por lo demás, la fórmula de organización de la experiencia, aun nueva y única, quizás no sea necesario inventarla, o en todo caso no necesita ser producto de una invención puramente psicológica. Si Lukacs tiene razón, como creo que la tiene, al decir que el secreto más íntimo de una obra de arte es la sociedad de la que surgió, entonces la fórmula con la que se produce esa obra, la fórmula que es esa obra, bien puede ser la sociedad en la que la obra nace, el momento histórico que la hace única, y la hace eternamente nueva, porque nunca más podrá repetirse. Y ese momento histórico no lo creamos nosotros, sólo damos cuenta de él, de su novedad eterna, es decir, que en cierto modo lo creamos.

Sin la cualidad de nuevo, la obra de arte se quedaría en artesanía. Lo que distingue al arte de la artesanía es que a ésta hay que hacerla bien; se la aprecia más cuanto mayor es su calidad de buena. Y esta cualidad es importante porque determina el precio, y una artesanía se

hace para vender. En cambio el arte, que es una artesanía con historia, no necesita ser bueno, porque se postula como un origen y crea su propio paradigma, es decir, que lo bueno se juzgará después con los paradigmas que él ha creado. El arte también es una particularidad absoluta: no sólo está en el tiempo, sino que en términos lógicos está antes que el tiempo: lo genera, lo organiza, lo renueva.

Dije antes que crearse a sí mismo, crearse como mito de origen, es una función del escritor. Esto suena demasiado pretencioso, por no decir megalomaniaco. Más razonable es decir que la función del escritor es dejar un testimonio de su vida, una documentación de lo único.

La ciencia acumula documentación de lo general, el arte lo hace con lo particular, es decir, con lo que nace. Anota particularidades que serán generales a partir de ese momento, gracias a la fórmula que al inventarse como origen crea el tiempo y lo pone en marcha bajo la forma de historia. Una particularidad expresada con una fórmula vieja se subsumirá en lo general, mientras que la expresada con una fórmula propia creará lo nuevo. Se trata de “servir” al tiempo, pero en lo que el tiempo tiene de creador.

### **Recuerdos**

No sé si seguirán haciéndose yerras en el campo argentino. Si persisten, deben de ser distintas. La mía pudo haber sido la última, y en ese caso me perdí la oportunidad de dejar un testimonio irremplazable. No lo escribí entonces, obnubilado por el descubrimiento de lo que lo hacía literatura, es decir, la clase de experiencia que le iba a dar forma a mi vida. No lo escribí ahora tampoco. Podría hacerlo, pero ahora ha cambiado de naturaleza. Se ha transformado en un recuerdo, y por lo tanto es un recuerdo encubridor; todo recuerdo lo es. Se ha vuelto lengua cifrada, explicación de otras cosas que sucedieron después, en última instancia de todas las cosas que sucedieron después. Entre las cosas que sucedieron, estuvieron los libros que leí, y las fórmulas que encontré en ellos; y por cierto que existen fórmulas que yo podría utilizar para escribir mi experiencia de la yerra. Por ejemplo la fórmula de Güiraldes, con la cual un escritor civilizado puede escribir sus vivencias de la barbarie desde su propia subjetividad, con el simple expediente de postular un engendramiento interclases. La fórmula de Güiraldes es abyecta, por presuponer que un recuerdo puede no ser en-

cubridor, lo que a su vez presupone que bárbaros y civilizados pueden reconciliarse por encima de la historia. Pero las fórmulas admirables, la de Proust por ejemplo, no serían menos inadecuadas porque de todos modos serían una deshistorización; me obligarían a renunciar a lo nuevo, con lo que estaría renunciando a mi módico quantum de realidad. Siendo así, prefiero abstenerme.

Al no escribir mi experiencia, la dejé en recuerdo, disponible para encubrir y cifrar los desarrollos psíquicos que harían de mí un escritor. Una experiencia no escrita queda como una laguna, de la que tarde o temprano saldrán extraños seres mutantes. La literatura es un campo de transformaciones. Lo es ya desde antes de escribir, desde que la realidad se conforma en moldes de conciencia y de lenguaje. El agente de las transformaciones es el tiempo, y su actividad hace de la vida del escritor un lapso, flotante en una innumerable proliferación de lapsos. La intervención del tiempo es inevitable; eso es lo que vuelve operativo el mito de los niños escritores. La excursión de los escolares al zoológico da por resultado, cincuenta años después, “El Libro de los Seres Imaginarios”. Entre tanto, han caído imperios, los sueños se han hecho realidad, las realidades sueños, los electrodomésticos han cambiado de formato, los niños se volvieron viejos. Todo lo que pasó, se volvió otra cosa, y en el proceso transformó al sujeto al que le sucedió la experiencia original. Ahora debería escribir “El Libro de los Hijos de los Seres Imaginarios”, en primera persona. Se escribe dentro del lapso, no fuera de él, y lo que escriba, necesariamente será un testimonio de la conciencia histórica que organiza los lapsos, los ordena y registra, y les da sentido. Servir a la historia es inevitable, y ese trabajo nos promete a los escritores la exaltación de estar contribuyendo a darle realidad al mundo. La contracara es más bien melancólica, porque el proceso consume nuestras vidas, y al fin nos espera la muerte, “esa cosa distinguida”. Para que valga la pena habría que encontrar la fórmula de lo nuevo, remontarse al origen, reinventar la literatura, y, en mi caso, aprender lo básico.

\*César Aira publicó, entre muchos otros libros, los ensayos *Copi* (1991), *Alejandra Pizarnik* (1998) y *Las tres fechas* (2001), el *Diccionario de Autores Latinoamericanos* (2001) y las novelas *Ema, la cautiva* (1981), *La luz argentina* (1983), *Una novela china* (1987), *Los fantasmas* (1991), *La liebre* (1991), *El bautismo* (1991), *La prueba* (1992) *Como me hice monja* (1993), *La guerra de los gimnasios* (1993), *La costurera y el viento* (1994), *Los dos payasos* (1994), *La mendiga* (1999), *Un episodio en la vida del pintor viajero* (2000), *El juego de los mundos* (2000), *El sueño realizado* (2001), *La villa* (2001). *Particularidades Absolutas* es el texto de la conferencia leída por Aira en el encuentro “Fronteras de la *Narrativa*”, organizado en Chile por Unión Latina y Centro Cultural de España (23-26 de mayo de 2000). Apareció en el diario *El Mercurio*, Chile, 29/10/2000.

## FÁBULA POLÍTICA Y RENOVACIÓN ESTÉTICA

por **Sergio Chejfec\***

Pese a formar parte de los presupuestos conceptuales de numerosas intervenciones intelectuales y artísticas de los últimos años, la noción de posmodernismo cubre un campo de ideas tan sugerente como difuso. Creo que básicamente es útil para describir una serie de debates críticos de los años 80 y el clima cultural de entonces. Por ello en las líneas que siguen voy a preferir no abusar del término, aunque varias de las operaciones y procesos que describa tengan cierta afinidad con las problemáticas que por lo general evoca.

### **Literatura y política**

Se sabe que el arte encuentra sus propias preguntas y respuestas. En este ensayo quisiera referirme a cierto momento en que la literatura argentina, interpelada fuertemente por la política, trastornó sus estrategias de representación y puso en entredicho las propias y admitidas convenciones estéticas. Es natural pensar que para producir estos cambios la literatura se bastó a sí misma, pero verla asociada a los significados y tensiones que encontraba en el agitado mundo de la política, quizá pueda ayudar a comprender la incertidumbre o perplejidad estética que hoy sentimos ante textos que parecen plantear tanto una relación enigmática con sus materiales referenciales como una distancia en apariencia insalvable respecto de los criterios genéricos que supuestamente deberían brindarle un marco conceptual. La época política a la que me refiero es fines de los años 60 y comienzos de los 70, un tiempo de grandes movilizaciones en toda América Latina, especialmente de los movimientos populistas y de izquierda. Si imaginamos que alguien ha dormido un largo sueño y se despierta hoy después de 30 años, es probable que nos sobresalte con su asombro. A primera vista, al comparar aquella época con la actual surgen diferencias de grado: más esto, menos aquello, etc.; pero si uno lo revisa con cautela,

advierte que las diferencias no son tales: lo decisivo no es el grado, sino básicamente es la calidad la que ha sufrido un vuelco.

¿Qué es lo político? De manera general, podría decirse que es un recorte parcial de la experiencia. Pero hoy esa parte de la vida refleja una experiencia diferente de la que representaba la política hace décadas: en la actualidad la gente padece todo el tiempo sus consecuencias, pero no siempre es del todo consiente de ello. La política es una franja móvil y difusa, que puede remitir tanto a la ética, a cierta idea de la disciplina social como a los liderazgos mediáticos que circulan por la comunicación masiva, pero que carece de la profundidad ideológica desde donde hace no muchos años las prácticas políticas se revelaban como referentes centrales de la experiencia. Las causas de esta evolución son múltiples, en todo caso no son asunto de este ensayo. Pero me interesa decir que un estado de cosas semejante plantea desafíos adicionales a los artistas que se preocupen por elaborar contenidos “sociales”. Las dificultades no tienen que ver con el público, con la receptividad improbable en un medio que no reconoce como vigentes algunas preocupaciones, sino con la posibilidad de sostener un registro estético que se identificó con la política hasta la saturación y con una serie de ideas acerca del arte que se han vaciado de sus contenidos tradicionales.

Me gustaría explicar esto con un ejemplo ajeno a la literatura, pero cuyos problemas también la interpelan en la medida en que son una muestra de los actuales límites del arte para transportar contenidos conceptuales explícitos. Se trata de las instalaciones, donde la apuesta parece residir más en el reciclaje estético —también en un sentido espacial— de artefactos que en la creación de un objeto unitario a partir de principios constructivos tradicionalmente considerados artísticos, inclusive por parte de las vanguardias. En las instalaciones, la extrapolación de objetos nos habla de un naturalismo conceptual, pero a la vez anuncia una fragilidad inherente que en las obras de arte de otras disciplinas no se había puesto de manifiesto excepto frente al paso del tiempo. Creo que esa contradicción entre el fuerte enlace referencial de los materiales u objetos utilizados y la “volatilidad” de la organización espacial que constituye a la instalación, pone en escena contenidos transparentes como la única forma de darle una consistencia semántica a su mismo estatuto artificioso; o al revés: el conteni-

do general aparece en la superficie cuando el ambiente no puede sino organizarse gracias a la genealogía de los objetos extrapolados. Esta propuesta de las instalaciones se ha visto como posmoderna; también como rudimentaria, en la medida en que es algo muy cercano a cierta idea de arte sin mediaciones convencionales formales. La literatura trabaja de manera distinta, pero encuentra en las innovaciones de la plástica una suerte de advertencia sobre el costo de pretender tornar superficial el sentido. Para la literatura el sentido no puede sino estar en la profundidad, en una zona atravesada por la lengua, la historia, los valores y la misma literatura; y cuando no lo está, debe trabajar con aquél como si estuviera. Desde una perspectiva posmoderna, esto significa que la literatura, con cánones de representación histórica o genéricamente variables aunque específicos, pertenece a un universo diferente no sólo por la diferencia de lenguajes estéticos. El problema es que en la época actual el sentido ha ocupado las superficies, y con ello las posibilidades de representación y circulación literarias se están viendo afectadas —no amenazadas, sino en vías de modificación. Por eso me ha interesado presentar dos casos en los que una máxima tensión política y estética ha tenido como resultado un trastorno del sentido, construyendo textos que si bien no son equivalentes a las instalaciones, por supuesto, sí representan quiebres interesantes al utilizar ciertos temas y elementos provenientes de la política de un modo quizá anticipatorio respecto del arte de hoy.

Pero antes quisiera hacer una segunda digresión explicativa para describir brevemente —también quizá de manera un poco forzada— una fuerte inscripción ideológica, en la literatura latinoamericana, relacionada con estas cuestiones de representación literaria, sentidos explícitos e imaginarios políticos. La literatura de América Latina tiene una amplia galería, con varios ejemplos algo gastados, de casos donde verificar sus contradictorias relaciones con las ideologías literarias modernas. Estos contrastes, que a veces se manifestaron como tensiones y otras veces como quiebres, han ido configurando también las continuidades; es así, en parte, como se consolidan las tradiciones. Una ya clásica versión de la sociología latinoamericana describe con una metáfora cronológica las múltiples complejidades del continente: habla de las temporalidades simultáneas; diferentes momentos históricos transcurriendo en el mismo lugar. Esta idea, alrededor de la cual se consoli-

dó un pensamiento que buscaba armonizar los tiempos históricos por medio de la intervención modernizadora del Estado, después de su fracaso, y frente a las cada vez más contradictorias ideas acerca de la función estatal, ha dado paso en las ciencias sociales a otras miradas, que ponen el acento en el hecho de que espacialidades distintas, muchas veces excluyentes y no necesariamente territoriales, se superponen de manera simultánea. Creo que, si se me permite establecer una analogía mecánica, pero ojalá convincente, la primera perspectiva mencionada encuentra su derivación literaria en el tipo de obras que representa la política como el ámbito de resolución, muchas veces traumática, de las contradicciones sociales y conflictos nacionales. Son textos donde las temporalidades simultáneas están representadas en el lugar preciso donde se concentra el máximo de tensión entre ellas; y donde por lo general una acción laica y justa, cargada de valores estatistas, se encarna en un personaje o un discurso que intenta imponer la resolución. A veces lo consigue y otras veces no. Apresuradamente, diría que podríamos agrupar aquí obras como *Doña Bárbara*, *El Águila y la Serpiente* o *Sobre héroes y tumbas*; y también, aunque con un funcionamiento evidentemente más elusivo, los textos de Rulfo, algunos relatos o ensayos de Borges, las obras de García Márquez, Guimarães Rosa o Carpentier. Entiendo que esta agrupación puede parecer demasiado laxa; pero son líneas muy generales, arquetipos de representación histórica y literaria. Paradigmáticamente esta literatura, que ha coincidido con los procesos modernizadores de este siglo, ha sido percibida como la típica “latinoamericana” que busca conjugar —suprimir, resolver, subrayar— las temporalidades simultáneas luchando en el seno de una versión modernista de nuestras sociedades.

Por su parte, del lado contrario no sé si la otra mirada, la de los espacios superpuestos, más cercana al presente actual, puede exhibir resultados literarios equivalentes; la primera dificultad radica precisamente en que se han agotado las versiones integradoras de la historia; el segundo problema es que los cánones de representación moderna encontraron en aquellas versiones su propio límite. No obstante, estos límites sirven para delinear parte de la literatura que desde hace décadas no llega a verse contenida en los paradigmas tradicionales. Es una literatura que, al poner en primer plano los procedimientos de representación y los materiales representados en tanto emblemas de

significado, ha modificado el estatuto literario propiamente dicho. De este modo la política —en tanto saber y práctica que antes remitían a un sólido conjunto verificable de creencias y actitudes— y la historia —un imaginario común donde se connotaban ideales colectivos compartidos— en la literatura apartada de los cánones tradicionales se integran en un flujo de discursos heterogéneos.

Quisiera proponer dos casos de ruptura donde intervienen elementos estéticos e ideológico políticos, que según mi modo de ver plantean, por su espíritu o resultados, una problematización radical de estas cuestiones, con influjos perdurables en la ideología literaria de décadas siguientes. Los casos pertenecen a dos escritores argentinos: Rodolfo Walsh y Osvaldo Lamborghini. Sería difícil encontrar autores más alejados en rasgos tan sustanciales como la idea de representación literaria, la ideología de escritor, los principios formales y la conciencia lingüística; no obstante hay dos temas alrededor de los cuales vale la pena reunir a ambos, aunque tampoco allí dejen de mostrar diferencias. Uno es la cuestión de cómo se puede representar literariamente la política; el otro punto tiene que ver con la suspensión de la estética.

### **Walsh y Lamborghini**

En un reportaje concedido en 1970 al también escritor Ricardo Piglia<sup>1</sup>, Walsh admite un deseo ambiguo e impracticable; por ello tiene un doble sentimiento de orgullo y amargura. Se trata de llegar a escribir una “obra de arte superior”, una novela que en extensión y profundidad supere el tipo de obras que había escrito hasta el momento: traducciones, cuentos, teatro, crónicas político periodísticas. Walsh ya estaba entonces comprometido con la lucha política, y lo estará cada vez más hasta 1977, cuando muera en un enfrentamiento al ser cer-

---

<sup>1</sup> Rodolfo Walsh: *Un oscuro día de justicia* [1973], Siglo XXI, México, 1978. El reportaje que acompaña está fechado en marzo de 1970 y allí Walsh dice que escribió este relato en 1967. “Un oscuro día...”, como indica el autor, es el primero donde se preocupa por brindar más explícitamente claves políticas encarnadas en personajes y motivos. Una síntesis arbitraria —pero gráfica— podría decir que un grupo de alumnos internos (el pueblo) advierte el error de depositar sus esperanzas tanto de acabar con la opresión y como de justicia en la llegada de un líder. Este líder aparece en el momento esperado pero es derrotado en una sesión de boxeo por el celador del grupo.

cado por el ejército. Al hablar de la literatura que “quizá” le hubiese gustado escribir no lo hace con la resignación de quien se ha visto excedido por el destino, sino con un razonamiento, por otra parte muy de aquella época, donde uno se observa a sí mismo como síntoma o efecto. Según Walsh, su debilidad por la “gran” literatura —la novela tiene que ver con un origen ineludiblemente “burgués”; una persona formada según valores superados, en ese momento percibidos como crepusculares frente al avance de una nueva práctica ideológica, una inminente revolución social y consecuentemente una nueva forma de literatura

Este razonamiento estético político —con sus dilemas de ansiedad y frustración, de esperanza e impotencia— hoy puede parecer algo simple, pero creo que vale la pena recuperarlo porque apoyado en su propia simplicidad representa una profunda fractura en la ideología literaria de entonces. Es un quiebre que, al poner en primer plano el urgente cambio político, desplaza la ruptura estética vanguardista. Este tipo de argumentos y posturas estético ideológicas estaba bastante generalizado, prueba de ello es la expresión con la que Cortázar se definirá unos años después, “Cada uno tiene sus ametralladoras específicas. La mía, por el momento, es la literatura”<sup>2</sup>. Pero Cortázar provenía, para decirlo en términos de Walsh, de la tradición que éste había renunciado a continuar. Podemos corroborar ello con otra frase de Walsh, esta vez más enfática, incluida también en el reportaje: “... hasta que te das cuenta de que tenés un arma: la máquina de escribir”. Para uno, el arma se trata de la literatura, para otro es la máquina de escribir, por otra parte volcada casi todo el tiempo al periodismo combativo. En ese declive de la institución estética hacia la herramienta manual puede verse una razón política —en el segundo caso también utilitaria — capaz de compensar con creces las renunciadas estéticas.

Las diversas nociones y valores de la tradición literaria moderna, percibidas como un conjunto de principios estéticos que escondían otros ideológicos —dominantes y retrógrados—, era lo que Walsh descartaba en tanto proyecto estético, tanto personal como colectivo. No podía estar seguro del estatuto literario de su obra simplemente

---

<sup>2</sup> Reportaje de Alberto Carbone en Crisis N° 2, Buenos Aires, junio de 1973. Cortázar reitera su respuesta frente a Oscar Collazos en la conocida controversia publicada en Marcha.

porque la palabra literatura comenzaba sólo entonces a designar un saber incipiente y una práctica que rompían con la idea literaria legitimada por la versión moderna. Muy probablemente unos años después no le habrían importado las denominaciones precisas, debido en parte a la consolidación formal de distintos tipos de escritura.

Resulta irónico respecto de sus primeros ideales estéticos o amargo desde el punto de vista de sus fines políticos —sin embargo no es menos justo considerando la certera construcción de sus crónicas—, que el reconocimiento póstumo de Walsh haya derivado de su obra menos “literaria” como *Operación Masacre*, *Quién mató a Rosendo* y *El caso Satanowsky*. Frente al caso de Walsh, aquello que muchas veces se ha visto como una pesada carga contenidista, con valores conservadores desde el punto de vista estético, o sea el mandato de esclarecimiento político y de utilidad ideológica que debía animar los textos, puede también entenderse como uno de los ademanes de ruptura que irrumpen en aquellos años contra las convenciones estéticas y los cánones de representación. Si bien sería exagerado afirmar que la literatura política de estos años es la avanzada de los cambios literarios y estéticos en general de entonces y posteriores, también es cierto que su incidencia no ha sido valorada con propiedad. Las causas de esta omisión son variadas; entre las más complejas supongo que está el hecho de que aquella literatura planteara una solidaria armonía con la violencia y la muerte. En el plano genérico, Walsh a veces opta por formas un tanto flotantes, ucrónicas para llamarlas de algún modo; esquemas como la fábula, de largo linaje pedagógico. Es un tipo de género quizá injustamente desprestigiado, con una sintaxis apropiada para reaparecer en los momentos de reconversión estética. La fábula es justamente la forma que, al basarse fuertemente en el estatuto alegórico, cancela las posibilidades de identificación realista o moderna; por eso muchas veces es ajena a las formas narrativas más complejas. La representación en la fábula está puesta en entredicho por la misma sencillez de sus recursos; la mimesis recupera su origen simbólico<sup>3</sup>. Quizá debido

---

<sup>3</sup> La poeta uruguaya Marosa Di Giorgio tiene una serie de textos solidarios con las formas de la fábula. Son un ejemplo de literatura posmoderna en tanto pastiche. Sus cuentos, con una retórica que remite al mundo del relato maravilloso y de las leyendas de santos, relatan historias más propias de la campaña provinciana en clave simbolista. Marosa Di Giorgio: *Missels/Misales*, M.E.E.T., Saint-Nazaire, 1993.

a esto aparezca como la forma más hospitalaria para las rupturas con las consignas modernas, porque cancela las posibilidades de representación entendida como profundidad subjetiva, acumulación temporal y sentido histórico. Probablemente en virtud del desafío implicado en estas circunstancias la experiencia de Walsh en este registro no haya alcanzado buenos resultados. Pero me interesa subrayar el intento y la justificación de Walsh como índice de quiebre con la narrativa unívocamente prestigiosa hasta esos años.

El otro escritor que me parece relevante destacar es Lamborghini, autor en los años 60 de la fábula más excéntrica y enigmática perteneciente a un argentino. Se trata de *El fiord*<sup>4</sup>. A quien conozca este relato cualquier descripción le resultará incompleta, lo mismo para quien no lo conozca. En este hecho reside buena parte de su mérito, que es, como el sentido que esconde, impreciso e inabarcable. Podría decirse que *El fiord* traduce — obviamente no de un modo literal — los mecanismos de reproducción política de los grupos argentinos de izquierda de la época. Para ello se vale de alusiones más o menos directas a personajes de la política, a sectores y organizaciones, como también a tópicos de la militancia —tendencias, fracturas, desviacionismos, traiciones. Es como si la vida política de los grupos se desplegara en términos de una violenta sesión sexual; pero decir violenta y sexual es decir poco. Los actores de la historia son lúbricos, despiadados, están a un paso del hedonismo y son digresivos. El lenguaje mezcla el lunfardo obsceno y prostibulario con los clisés del activismo obrero y la diatriba política. A grandes rasgos, “El fiord” relata un nacimiento y una muerte. Nace el hijo del líder; muere el líder a manos de los seguidores que se le rebelan. Antes del final, al tocar el cuerpo sin vida, advierten que su materia no tiene consistencia; el jefe estaba hecho de naturaleza artificial. Podría decirse que en “El fiord” se relatan estos hechos, pero por fuera de ellos —o sea casi todo— proliferan demasiadas cosas contradictorias —al contrario de lo que ocurre en las fábulas. Por ejemplo la violencia, que es hiperbólica. Daría trabajo encontrar una frase donde no se perforen cráneos, quebranten miembros y violen

---

<sup>4</sup> Osvaldo Lamborghini: *El fiord* [1966], Ediciones Chinatown, Buenos Aires, 1969. También está incluido en O. Lamborghini: *Novelas y cuentos*, prólogo de César Aira, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1988.

cuerpos; pero hay ausencia de acumulación y paroxismo. La violencia en este texto no tiene carácter ritual, al contrario de lo que ocurre en otros relatos argentinos que tematizan la violencia física como social y política<sup>5</sup>; los personajes de este relato parecen extraviados, tienen una inocencia excluyente. En esta violencia que es puro registro corporal, sin motivos, ceremonias ni símbolos, que adrede no es “literaria” bajo aspecto alguno, se concentra gran parte de la elusividad política de “El fiord”.

Hay una frase que, según conocidos, Lamborghini esgrimía con sencilla ironía: “Publicar, después escribir”. El programa se cumplía de este modo: en primer lugar tomaba un volumen y le pegaba una sobrecubierta casera. Así, como por arte de magia, el libro podía considerarse propio: autor y título aparecían, flamantes, en la portada. Lo que faltaba era completar las hojas interiores, para lo que escribía en el interlineado del texto ya impreso. Creo que en Lamborghini esta idea sencilla y compleja a la vez, que lo emparenta a Duchamp y a Macedonio Fernández, puede interpretarse como broma y como identidad literaria; la de quien señala que su arte se escribe donde hace silencio el arte de los demás, al cual por otra parte necesita hacer callar para existir. Una manera de ver las cosas sería decir que con “El fiord”, Lamborghini invalida por adelantado los avatares retóricos de la llamada literatura comprometida; propone una versión compleja del final legible y cargado de injusticias que suele tener la literatura de denuncia; aquello que, por ejemplo, pudiera ser la continuación o desenlace invertido de “Un oscuro día de justicia”. Pero también es cierto que Lamborghini hizo algo explícitamente refractario a la idea de representación, de sistema y complejidad. Una literatura rica en señales, pero no en enseñanzas. Es emblemático que ambos textos posean, en

---

<sup>5</sup> Los más clásicos son dos que están explícitamente emparentados: *El matadero*, de Esteban Echeverría, y *La fiesta del monstruo*, de Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges. El ceremonial violento de Lamborghini es otro texto: “El niño proletario”, perteneciente a *Sebregondi retrocede*, también reunido en el volumen mencionado. Menos ritual, pero más irónicamente celebratoria, es la descripción de un *program* durante la Semana Trágica que hace Arturo Cancela en el relato “Una semana de holgorio” (Arturo Cancela: *Tres relatos porteños y tres cuentos de la ciudad*, Espasa-Calpe, Col. Austral, Buenos Aires, 1945.)

un caso como principio retórico, en otro como parodia deceptiva, el aliento mesiánico de la clásica literatura de izquierda.

Me parece que entre Walsh y Lamborghini se dibuja un perfil contradictorio de ese momento —aunque difícil de identificar en un punto en particular— en el que la literatura argentina advirtió que ya no podía seguir interpelando como hasta entonces a la política y a la sociedad en general. Ambos respondieron de manera diferente —recurriendo a un tipo de material similar, aportado por la ideología— a la preocupación —bajo la forma de mandato o de denegación— por incluir la política en la representación literaria. Los efectos de tales gestos hoy pueden parecer instalados en el paisaje desde siempre; sin embargo en su época fueron las señales que indicaban que una posibilidad cierta de ruptura literaria pasaba por la representación de la política según los cánones menos asimilados por las instituciones literarias, desde la prensa crítica hasta la crítica académica. He tomado los nombres de Walsh y de Lamborghini porque me parecen más nítidos en la radicalidad de cada propuesta —o en todo caso en la radicalidad que me interesa subrayar—. Pero en realidad este nuevo universo literario en su sentido amplio estaría incompleto sin mencionar a escritores como Copi o Manuel Puig. Creo que entre fines de los 60 y mediados de los 70 se gestó algo que los avatares históricos posteriores, como ocurrió también en tantas otras cosas, abortaron. Una literatura que estaba dirigida a interpelar con una estética radical ciertas construcciones de la realidad y de la política. Con el quiebre autoritario las formas de la extrañeza se exacerbaban todavía más, expulsando a estos escritores no realistas, pero tampoco apolíticos, no sólo fuera de las fronteras de los buenos modos literarios sino también a sus obras hacia la periferia de la historia política.

### **Política y literatura**

En síntesis, creo que la ruptura con lo moderno se conjugó con la politización del discurso estético en general. Esto produjo un clima cultural y un conflicto ideológico que precisaba revisar con urgencia tanto los cánones de representación como las propias categorías estéticas. Si ya desde los primeros años 60 con la proliferación cultural derivada de los mass-media se había puesto de manifiesto una vez más que la renovación de las artes no necesariamente pasaba por la conti-

nidad y la acumulación, a finales de esa década la ebullición política había creado las condiciones para pensar que necesariamente pasaba por la ruptura y la sustracción. Estas rupturas derivadas de la amplificación —desde un punto de vista, la hegemonía— del discurso político, de donde tiendo a derivar el rasgo más nítidamente desarticulador en la literatura argentina, poseen sin embargo elementos ambiguos y contradictorios. El primero de ellos es el más obvio y complejo: la medida en que un paradigma político uniformemente moderno como lo fue el de la izquierda debió convivir con la renovación y las rupturas estéticas. Esta convivencia había sido posible hasta los exponentes más aventajados del realismo social —que podemos ejemplificar típicamente en algunas novelas de David Viñas, ciertos cuentos del mismo Walsh y en textos de algunos otros como Germán Rozenmacher o Enrique Wernicke— cuando básicamente las estrategias narrativas derivadas del cine —mediadas en buena parte, como se sabe, por la literatura norteamericana— permitieron crear nuevos efectos de realidad para un realismo que podía tener nuevos sujetos pero repetía una misma moral. Pero cuando la demanda de la política se torna cotidianamente perentoria es cuando obtiene del arte una respuesta posmoderna: la “literatura” puede escribirse desde fuera de la literatura. Donde la ideología política pedía claridad conceptual y las organizaciones de lucha compromisos unívocos, la literatura respondía trastornando la tradición estética.

Los tiempos literarios no coinciden necesariamente con los de la periodización histórica; algunos hechos marcan la crítica, delimitan etapas e inducen modalidades de lectura de una manera que a veces no se compadece con la propia complejidad de la literatura; por otro lado, puede ser que existan otros sucesos políticamente menos estridentes pero con mayor capacidad de ordenar criterios e iluminar las tensiones. En general cuando se trata de hacer cortes históricos en la literatura argentina reciente hay uno que surge con rapidez: el bienio 1982-1983 con la guerra de Malvinas y la redemocratización. Para algunos la década del 80 comienza en estos años; para otros pocos, que subrayan la oscuridad, arranca en 1976 con el golpe militar. En cualquier caso, ambos sucesos construyen un paradigma de lectura específico, que incluye y a la vez excluye, como lo hacen todos, pero que, según creo, y es lo que interesa subrayar, tiende a interpelar a la lite-

ratura a partir de criterios predominantemente modernos, como es la idea de ficcionalización política, de reelaboración estética del pasado y de reconstrucción de la memoria histórica —de algún sujeto en particular— a través de la literatura y el arte en general. No estoy seguro de que convenga proponer otros cortes; sí creo que seguir con aquellos puede tener resultados cada vez más estériles. Una de las enseñanzas de las miradas críticas contemporáneas, a veces llamadas posmodernas, es que las periodizaciones y los momentos históricos son insuficientes para pensar sobre la literatura o el arte, en buena medida porque en muchos casos la misma literatura y la misma política se ocuparon de mirar hacia otro lado. Por ejemplo, así como la política de los 80 y 90 dejó de sumar ideologías colectivas para pasar al terreno de las demandas localizadas y de los grupos específicos, del mismo modo la literatura ha dejado de encontrar en las tradiciones estéticas y en los emblemas ideológicos otra cosa que no sean meras señales culturales equiparables a otras de origen heterogéneo —de una manera similar, para volver al ejemplo de más arriba, a como tratan sus símbolos objetuales las instalaciones.

Pero la ausencia generalizada de jerarquías tanto estéticas como ideológicas creo que tiene como límite, si se me permite un exabrupto, el compromiso moral. Hoy la literatura no puede contar la verdad; en parte porque ya no existe como una entidad capaz de verificarse con algún sistema, y en parte porque es tan visible y contundente que parecería irrelevante ponerla de manifiesto. En esto consiste buena parte de su imposibilidad crítica. Pero quizá sea un error relacionar la literatura con la verdad. Lo narrado brinda la certeza de haber sido escrito, y las operaciones adicionales forman parte del simulacro; hasta ahí llega su modesta verdad. Una de las opciones para la literatura —y cuando digo opciones me refiero a la posibilidad de que perdure como arte— es conseguir una regulación a través de la vía negativa: que la literatura llegue hasta donde las otras escrituras no alcanzan. Para ello habría que redefinir la potencialidad crítica que la caracteriza durante el paradigma moderno, y para ello también habría que abandonar tanto la idea de totalidad como la de fragmento; las narraciones deberían avanzar por contigüidad antes que por quiebre o causalidad, por expansión antes que por concentración, por elevación antes que por profundidad. Es cierto que sería difícil reflejar el compromiso moral con

procedimientos abstractos y con convicciones inasibles, pero siempre el escritor debe encarar la dificultad, pese a que nada le garantiza un buen resultado; en todo caso siempre tendrá a mano los símbolos.

Creo que hoy el artista, como el resto de la gente, se mueve dentro de paisajes culturales; el compromiso moral, más allá del compromiso político relacionado con las intervenciones intelectuales explícitas, pasa por asimilar realidades humanas a esos elementos. No es que la realidad se exprese a través de los signos, sino que los signos se manifiesten a través de la realidad. Esto es más que un juego de palabras; quiero decir que los signos vuelvan a la centralidad de lo real descubriendo que son signos, que pueden ser leídos pero también leerse a sí mismos. Como programa literario puede sonar un poco módico, también puede parecer demasiado moderno. Pero es claro que dentro de las estéticas posmodernas no todas las prácticas tienen cabida. Y la literatura, como otras disciplinas, tiene un sustrato modernista que le otorga su identidad y la constituye como arte. Por eso la literatura, si hasta ahora tuvo como inscripción o consigna su potencial crítico, desde hace un tiempo esa misma inclinación se manifiesta también bajo la forma de pérdida o nostalgia. Creo que este es otro de los límites que debe superar la literatura posmoderna.

\*Sergio Chejfec, nació en Buenos Aires en 1956. Desde 1990 reside en Caracas. Publicó las novelas *Lenta Biografía* (1990), *Moral* (1990), *El Aire* (1992), *Cinco* (1996), *El llamado de la especie* (1997), *Los planetas* (1999), y *Boca de Lobo* (2000). Este ensayo fue publicado en *Cultural Politics in Latin America*, compilado por Anny Brooksbank Jones y Ronaldo Munck, Macmillan, Londres, 2000.

# *CORRESPONDENCIA*

SILVINA OCAMPO:  
CARTAS A ANGÉLICA OCAMPO

Selección de **Adriana Astutti** y **Lila Zemborain\***

*Rincón Viejo*  
*Pardo. FCS.*

*Diciembre 31.1937*

*No dejaré pasar este día sin escribirte dos líneas aunque sea. Me extraña tu silencio. ¿Estás enojada? ¿No recibiste antes de ésta mis dos cartas?*

*Espero que no olvides (si no es a mí) desearle por lo menos a Luron feliz año.*

*Ya está pelado como un león de juguete chiquito y apolillado. Resolvimos pelarlo por causa del calor y de los abrojos y espinas. Me asusta de noche corriendo en el pasto como una jungle, disparando de los otros perros. A pesar de ser tan miedoso ha adquirido un aire feroz y maligno con este corte de pelo imperfecto a lo león. Como verás no tengo otro tema. Luron ocupa actualmente uno de los lugares más importantes en mi vida. Que un ser humano me quiera me parece y me ha parecido siempre un milagro pero que un perro me quiera es otro milagro y la repetición de un milagro me asombra demasiado para que no te hable todo el tiempo de él. Luron peinado como caniche es un diablo con alma de ángel. Ya te sorprenderá cuando lo veas: parece la momia de un león. O el espíritu de un león embotellado.*

*Querida Gueique recién me avisan que has llamado al almacén para que te llamemos de 5 a 6. Estoy deseando hablar con vos y saber si vas a venir. A Victoria le mando una carta a Posadas. Hacela llevar a su casa por favor.*

*Te abrazo con todo mi cariño que es enorme  
y feliz año otra vez te deseo  
y que viajemos juntas 1938  
Sin*

*[August 30]*  
*Rincón Viejo*  
*Pardo*

*Querida Gueique.*

*[...]*

*Sabes que operaron a Luron? No se si habrá salido ya del sanatorio. Ningún perro lo habrá ido a visitar? Recién me doy cuenta de todo lo que es para mí: de noche tengo miedo de los ladrones; Adolfo se resiente. Un abrazo*

*Rincón Viejo*

*Jueves*

*Querida Gueique:*

*No sabes la alegría que tuve al oírte en el teléfono la otra mañana. Teníamos infinitas ganas que vinieras por eso te telegrafiamos ayer pero ya temía lo que iba a ser tu contestación. Que lástima que no quieras o no puedas venir!*

*Los días están frescos y como ha llovido el campo verde. Empieza en este mes de marzo una especie de primavera más preciosa todavía que la verdadera primavera. Soy muy feliz en el campo: los días de calor porque hace calor, los días nublados porque existen más colores, los días de lluvia porque son sedantes, los días de frío etc. etc.*

*Estos días después de las lluvias Luron me llena de felicidad. Salgo a caminar con él. Por todas partes hay charcos de agua donde Luron corre, corre embriagándose de barro y de agua y de velocidad. Surge del agua, negro como un carbón cubierto de rulos y con los ojos amarillos y traviosos. Pronto verás como ha progresado en rulos, inteligencia y salud. Es un prodigio. Ajax estuvo durante una semana enloquecido de amor por una danesa de un año que se llama "Sucia" (una danesa realmente sucia que le regalaron a Adolfo). Ajax ya no comía, ya no dormía. Tampoco podía*

*ladrar pues sus ladridos se tornaban en llantos horribles. No dejaba dormir a nadie, él que siempre es un dormilón de día y de noche. Tuvieron que encerrar a la danesa en una especie de gallinero. Ajax se pasaba el día sentado contra el alambre tejido del gallinero. Tuvieron que llevar a la danesa a un puesto que queda a 400 o 500 metros de acá.*

*Ya empezada a reinar de nuevo la tranquilidad. Ajax volvió a su estado normal. No habían pasado quizás ni dos noches. A la segunda o tercera noche Ajax llenó el silencio casi entero de la estancia con unos quejidos lamentables. Llegaba desde lo más alto de su voz hasta lo más bajo en un lento declive ininterrumpido. Lloró hasta la mañana sin cesar. ¿Qué había sucedido? “Sucia” había roto la cadena que la tenía atada y se había venido durante la noche hasta aquí.*

*Hubo que llevarla de nuevo hasta el puesto y atarla con otra cadena más gruesa. Un millón de festejantes acudían al lugar. El puestero (peón de la estancia) vino a decir que había ido entre otros un perro grandote y cuando su mujer lo había querido echar el perro la quiso morder entonces ella había disparado tres tiros para matarlo. El “perro grandote” resultó ser Áyax, y Adolfito cuando lo supo empapó su camisa de sudor como si hubiera corrido diez leguas.*

*Querida Gueique todo esto te debe aburrir mucho! A mí me asombra tanto la naturaleza! Por ejemplo esto: Sucia era la compañera de juegos de Luron. Corrían todo el día. Pero desde el día en que Sucia tuvo el poder de desencadenar pasiones, peleas de perros —tiros— ya no quiso jugar más con Luron y se pasa con infinito orgullo moviendo las ancas de un lado al otro. Luron no entiende nada. Dios le conserve su inocencia. No me gustan los perros apasionados. Nada he visto de tan indecente.*

*Querida Gueique nos vamos el sábado, llegaremos tarde para evitar encuentros en la puerta de Posadas. A las 12 de la noche. Perdona que hoy no fue el cocinero pero Adolfito necesita comer bien, ¿por (...) te importará quedarte sin cocinero?: disculpa.*

*Te abrazo y te quiero mucho*

*Rincon Viejo*

*Enero 14*

*Querida Gueique:*

*Gracias por tu carta. Estoy tristísima que no estés contenta. Es cierto que Mar del Plata es deprimente cuando no hace buen tiempo. Hubiéramos debido ir a alguna otra parte juntas.*

*Aquí se ha compuesto un poco el viento. Solo el cielo está medio nublado al atardecer dicen que es por una especie de arena que viene viajando desde la Pampa. Y que se ha diseminado por toda la república. Ha refrescado mucho sin lluvias!!*

*Luron está inmejorable. Todas las mañanas recibe una buena soba por hacer pis en los cuartos. También todos los días invoco su alma ancestral para que se siente en las patitas de atrás levantando graciosamente las otras dos. Para indicarle el movimiento repito infinitas veces la palabra “circo” en todos los tonos. Pero es inútil. Me parece que los antepasados de Luron han agotado todo el talento acrobático de sus descendientes. Yo creo que a Luron le sería más fácil sentarse frente a un escritorio y escribir antes que hacer pruebas. Es demasiado reflexivo, además tiene inteligencia moral no física. Te mando un abrazo y te pido que sepas como te extraño  
tu hermana*

*Sin*

\*Estas cartas, inéditas, se encuentran en la “Fraga y Peña Collection of the Ocampo Family in the Manuscripts Division of the Department of Rare Books and Special Collections of the Princeton University Library.” Son publicadas aquí con permiso de la Princeton University Library. **nueve perros** agradece a Lila Zemborain por habernos facilitado las copias y a la Biblioteca por haber autorizado su publicación.

*LECTOR CON UN LIBRO  
EN LA MANO*

- Valeria Añón, **La crueldad de la vida**, de Liliana Heker.
- Evelin Arro, **En esa época**, de Sergio Bizzio.
- Vanina Arro, **De dobles y bastardos**, de Luis Guzmán.
- Adriana Astutti, **Cuarteto de infancia**,  
de Adolfo Couve y **La lengua absuelta**, de Elias Canetti.
- Nora Avaro, **Autobiografía. Fleha en el azul**, de Arthur Koestler.
- Mabel Campagnoli, **Silencio**, de Clarice Lispector.
- Analía Capdevila, **El agente secreto**, de Conrad.
- Laura Cardona, **Un día en la vida de Dios**, de Martín Caparrós.
- Washington Cucurto, **Consejero del lobo**, de Rodolfo Hinostroza.
- Rubén Chababo, **Las cartas que no llegaron**,  
de Mauricio Rosencof.
- Luis Chávez, **La italiana**, de Patricia Suárez.
- Viviana Chiola, **Las olas**, de Virginia Woolf.
- Sandra Contreras, **Nadja**, de Bretón.
- Tania Diz, **Las olas**, de Virginia Woolf.
- Adriana Kanzepolsky, **Prosas Profanas**, de Rubén Darío.
- Sylvia Molloy, **The Algeria Hotel:**  
**France, Memory and the Second World War**, de Adam Nositer.
- Graciela Montaldo, **Diarios**, de Ángel Rama y  
**Vanguardia, Internacionalismo y Política Arte**

**argentino en los años sesenta**, de Andrea Giunta.

Jorgelina Nuñez, **Es más de lo que puedo decir de**

**cierta gente**, de Lorrie Moore, **Diario argentino** de

Gombrowicz y **Los perros negros** de Ian Mc Ewan.

Ana Porrúa, **Diarios**, de Silvia Plath,

**Cibermundo. ¿Una Política suicida?** que es un re-

portaje a Paul Virilio y los originales del último li-

bro de poemas de Carlos Battilana, **La demora**.

Martín Prieto **¡Qué viva la música!**, de

Andrés Caicedo y **Prosa**, de Robert Frost.

Roberto Retamoso, **Églogas**, de Garcilaso

Nora Schujman, **¡Absalón, Absalón!**, de William Faulkner.

Gustavo Sodayer, **Cuentos y novelas**, de Osvaldo Lamborghini.

María Celia Vázquez, **La experiencia sensible** de

Fogwil y **Descanso del caminante**, de Bioy Casares

Juan Marcelo Vitulli, **La Cartuja de Parma**.

Julieta Yelin, **Nadie nada nunca**, de Juan José Saer.

Marcela Zanin, **La villa**, de César Aira

Felipe Zinni, **Las ratas**, de José Bianco.

# *GALERÍA*

## RAFAEL BUENO\*

Los dibujos y cuadros que reproducimos en este número se desprenden de la muestra: RAFAEL BUENO: RECENT PAINTINGS, 2001 Howard Scott Gallery, Nueva York.

“La actividad de la que provengo y sigo ejerciendo es la arquitectura, siempre preocupado por establecer el justo equilibrio entre ésta y el arte, en la línea de los arquitectos García Nuñez, Virasoro, Vilar.

La acción del gesto, del pulso que condiciona mi pintura, es la acción de la visión que no actúa solamente sobre los ojos sino sobre todos nuestros movimientos y nos lleva hasta el contacto con la tela y con la materia que aplicamos en ella. Busco retener este gesto de poner y superponer, a partir del sentimiento inspirado en una idea, planos de color sobre la superficie, contemplando todos los elementos básicos de estos lenguajes Pintura-Dibujo.

La tarea del artista ya no es encontrar una nueva forma de arte o atacar el arte con una antiforma; ahora estos extremos son inútiles. Sólo cabe una interrogación precisa que se desarrolle dentro de una obra, una obra de la que no puede decirse nada excepto que es —Daniel Buren—.

Ahora la pintura es la pura visualidad de la pintura, crea un medio, un sistema específico para no dirigir la mirada del espectador, para no ofrecer ni respuesta ni enseñanza, simplemente para existir ante sus ojos, eliminados el tema y el estilo, obligándolo entonces a enfrentar la verdad de nuestro proceso interrogador.” R.B.

*\*Rafael Bueno nació en Buenos Aires en 1950. Se recibió de arquitecto en la universidad de Buenos Aires en 1976. Desde 1985 vive y trabaja entre Buenos Aires y Nueva York*

*RESEÑAS Y LECTURAS*

## *LA MEMORIA ERRANTE DE GEORGE STEINER*

GEORGE STEINER, ERRATA: EL EXAMEN DE UNA VIDA

Ed. Siruela. Madrid, 1998

por **Julia Miranda**

“Le dur désir de durer” (Paul Eluard)

En la frase de Paul Eluard, citada en este libro, se cifra posiblemente uno de los motivos por los cuales una vida necesita escribirse. Pero, si acaso no es así en toda autobiografía, al menos en ésta, en la de Steiner, este ‘duro deseo de durar’ se propone como la clave de un trayecto vital en el que permanencia inquieta, amor, pasión y trabajo intelectual se entretajan: “Creo que al instante supe que ésta sería mi contraseña”, escribe el crítico.

Reunidos en el título, errata, examen, vida, estos términos anuncian lo que podría considerarse como una autobiografía fallada; porque no se trata de la narración de una vida en sentido amplio, sino de la revisión (por eso, “errata”) de una vida intelectual.

Steiner entrelaza en un mismo hilo vital tanto experiencia como pensamiento: se detiene en una serie de momentos cuyos retratos recuperan del pasado al mismo tiempo que examina las ideas de sus libros anteriores.

Podría creerse, asimismo, que hay un itinerario en relación al orden posible seguido en la numeración de los once capítulos sin título. Si bien hay una mínima sucesión temporal (marcada por una cronología con claros episodios de la infancia, la juventud y la madurez) que va hilando el texto, las reflexiones teóricas expuestas en cada uno de los capítulos permiten una lectura de los mismos como unidades independientes entre sí.

En este libro la vida ofrece la ilusión de un recorrido que avanza bajo el dictado de la sucesión temporal, pero donde el pensamiento sobrepone otro tiempo que no responde a la misma ilusión. Escribir el examen de una vida, tampoco. Las ideas se deslizan por una plasticidad temporal (y, por supuesto, también en el libro, espacial).

Esa ductilidad del tiempo es igual a la que Steiner encuentra en “cualquier forma artística bien lograda, ya se trate de un poema, de una sonata, un cuadro” porque “el pasado se torna presencia real, pero sin renunciar o perder su historicidad. Goza de la ‘libertad del tiempo’, del mismo modo en que un hombre o una mujer gozan de la ‘libertad de la ciudad’

Entonces, mediante aquella ductilidad temporal se tramam movimientos en los que convergen vida escrita y pensamiento errante: pensamiento que se examina y se vuelve a escribir, con el mismo gesto por el cual la vida no sólo se vive sino también se escribe. En numerosos casos ciertas escenas de la vida cotidiana (especialmente infantil y adolescente) aparecen como el origen ficcionalizado de algunas de las preocupaciones teóricas de Steiner.

De este modo, en cada capítulo de esta vida más intelectual que empírica, el autor despliega una serie de cuestiones que lo inquietan: la importancia y el lugar de los clásicos, la multiplicidad de las lenguas y la traducción, la cuestión judía, la política, la filosofía, la música, los maestros y la enseñanza. En cada uno de ellos predomina una de estas preocupaciones, pero nunca deja de citarse a las demás. Steiner plantea un conjunto de preguntas que estos asuntos suscitan; en ciertos casos las responde ampliamente y, en otros, permanecen sin respuesta.

El crítico sostiene encendidamente un pensamiento errático, sin una delimitación en especificidades teóricas, en las que no cree; y considera que el fruto de esta permanencia inquieta, de este deambular por un territorio intelectual amplio, son —precisamente— los errores que haya podido cometer. Prefiere, siempre, la libertad de la errancia con sus riesgos a la fijeza; equivocarse a asirse a un sitio único. Claramente, entonces, se trata aquí de un errar en los dos sentidos del término. El cruce entre errar/error de la vida y el de la producción intelectual se halla esparcido por todo el texto.

Además, ese errar está vinculado con un aspecto más de la obra: Steiner recorre, literalmente, territorios diversos en los que sitúa, con placidez, los lugares geográficos de una vida errante, itinerante entre Estados Unidos y Europa.

Los registros autobiográficos están referidos con mayor nitidez en los primeros capítulos, en los que Steiner rememora la infancia, la adolescencia, los vínculos familiares; especialmente, recuerda la presencia

del padre que marcó su “imperioso destino”, y la de la madre de quien recibió una lengua múltiple.

Los retratos de las escenas familiares se recortan detalladamente. Uno de ellos está considerado por Steiner como fundante: a los seis años, después de que su padre le ha leído un pequeño fragmento de La Ilíada le entrega otro en griego, y en un gesto casi inaugural, conduce uno de los dedos del hijo sobre las líneas del texto; el niño, que no conoce el idioma, con un diccionario, intenta la traducción de unas pocas palabras. Las transcribe con la lapicera del padre. Luego, después de memorizarlas, el niño recibe como regalo el libro que encuentra en su mesa de luz: “Y allí estaba mi primer Homero. Puede que el resto no haya sido más que una apostilla a aquel momento”, escribe el crítico en un tono casi de confesión. Aproximarse a las palabras hasta literalmente tocarlas, transcribirlas y memorizarlas son actos que Steiner ubica como una herencia y como una deuda de amor que, a lo largo de su vida, intenta saldar a través del estudio y la escritura sobre Homero. Autorretrato, autobiografía, genealogía: entre estas dimensiones de la representación de una vida se trama *Errata*.

Y, tal vez sea en esta cadena de deudas en la que pueden ubicarse las reiteradas quejas del autor acerca de la apropiación de su obra por parte de otros teóricos, incluso por parte de círculos académicos; en tanto considera que sus aportes no han sido y no son reconocidos.

También saldar la deuda, que es una deuda de amor según Steiner, se vincula con el lugar de maestro en el cual prefiere verse, más que en el de teórico. De ello da cuenta en el capítulo dedicado a los maestros (en verdad, el libro está dedicado expresamente a uno de ellos), y a los alumnos quienes son considerados también como maestros, pese a tener diferencias tanto con unos como con otros. Steiner entiende que la enseñanza es un “acto de amor compartido” y que una Universidad digna “es sencillamente aquella que propicia el contacto personal del estudiante con el aura y la amenaza de lo sobresaliente”. Por otra parte, reconoce a la enseñanza y a la investigación científica como dos campos tan diversos que hasta pueden llegar a tornarse contrapuestos.

Steiner descrea de la teoría en las humanidades, en este campo, escribe, “la teoría no es más que intuición que se vuelve impaciente”. Este convencimiento proviene de un recuerdo de infancia, otra ficción del origen en cuyo retrato el niño sostiene una lupa con la cual exami-

na un manual de heráldica y se maravilla con el descubrimiento de la singularidad infinita de cada escudo, ante la idea imposible de construir un catálogo del detalle. Este hallazgo orientó su vida en medio de “una gran desolación”, asevera Steiner, pero le permitió intuir en lo particular una verdad revelada: lo minúsculo como inviolable. Precisamente allí reina lo poético.

Steiner establece el nexo entre esta escena, su obra y las críticas recibidas: “Los teóricos en el poder consideran mi propia obra, si es que la consideran de algún modo, como impresionismo arcaico. Como heráldica.”

Otro de los rasgos antes señalados es la referencia a que de la rama materna proviene el dominio de distintas lenguas. Anota Steiner: “no tengo memoria de una primera lengua o lengua materna”, es justamente en este olvido donde se funda su condición de políglota, y la posibilidad de manejarse por igual en alemán, inglés y francés —motivo de inmenso júbilo para Steiner—. Ese olvido imposible de recuperar como recuerdo, constituye la fuente fundamental de su vida, de ésta, la que merece ser escrita: “yo le debo al entrecruzamiento inicial de tres lenguas, a su latido, y a su chispa dentro de mí, lo que ha sido mi vida y mi trabajo.”

Del dominio de diversas lenguas provienen todas sus investigaciones en torno a la traducción cuyo eje es la inversión del mito de Babel. El don de lenguas es el regalo divino que más debe ser apreciado y el acto de traducción revela “un discurso compartido por dos seres humanos, dos éticas en acción.”

A Steiner le interesa la diversidad lingüística, y sin detenernos aquí en las polémicas que sostiene con otras teorías, es evidente que le preocupa la paulatina desaparición de las lenguas (lo que equivale a la desaparición de mundos), mientras a un ritmo veloz se imponen las lenguas “francas”.

Por otra parte, los problemas del lenguaje en el pensamiento de Steiner se conectan con el campo de la música; otro de los encendidos problemas al que destina un capítulo: “Ante la música, los prodigios del lenguaje son también sus frustraciones”. El lenguaje hablado resulta insuficiente para traducir la música, de manera que el silencio permanece como límite entre ambos. Se trata, entonces, del enigma de la música, de la imposibilidad de comprender la procedencia de esa

“presencia” que no puede ser traducida y sin embargo, puede sentirse. Si es que hay un silencio anterior a la música ese silencio “no es mudo sino cargado de tensiones”, pero no poder dar cuenta de ello por medio del lenguaje “dice más de los límites del lenguaje que de la música”. La música no puede ser objeto de la prueba de verdad o falsedad como la ciencia, o no puede, como el lenguaje, mentir o crear ficciones; y este problema sólo le deja la certeza de una verdad inefable inherente a la música. Para Steiner, la música prescinde del significado y es así una prueba de lo metafísico. La fascinación del vínculo con la poesía es otro de los caminos por los que se interna. La música es reconocida por Steiner como otra de las condiciones de su propia existencia.

El silencio parece ser uno de los términos más prolíficos en la obra. El silencio se ubica en el borde de la música y del lenguaje pero también del horror.

¿Cómo sobrevive el lenguaje después del horror, del Holocausto, si no es deshumanizándose? Uno de los capítulos centrales está destinado a la cuestión judía, a desentrañar su destino de existencia en medio de una persecución aberrante. Y, una de las preguntas fundamentales que recorre la obra del crítico es aquella por la convivencia, en una misma humanidad, de la historia cargada de horrores, de dolor, y la alta creación estética. (Ubica, en este contexto, como período más terrible al que se abre con la primera guerra mundial; considera “nuestra época como la más negra” en la cual se perpetuaron “matanzas ortológicas”) ¿Cómo es posible la convivencia de lo humano y lo inhumano? Mientras una parte de los humanos demostró su capacidad más atroz; la otra “desarrolló diversas pasiones del espíritu”: las matemáticas, la música, la poesía, la filosofía. En este sentido, el pensamiento de Steiner ahonda y recoge el planteo formulado anteriormente por otros críticos. La reflexión adquiere allí un tono grave, reúne un profundo pesimismo con una esperanza a la vez fuertemente sostenida: “En medio de las atrocidades, los hombres han estado creativamente poseídos por el irresistible poder de lo inútil. En ello reside la dignidad, la magnificencia de nuestra brutal especie.”

Otro asunto engarzado, decíamos, en este libro, es el de los clásicos. Con una erudición proliferante, Steiner se retrata a sí mismo como guardián de los clásicos. Asegura que el compromiso con el arte canónico lo llevó a reconocer tardíamente lo efímero, fragmentario y

burlesco de la modernidad, así como también se demoró en ver los vínculos entre alta cultura y cultura popular, en tanto los mismos niegan la atemporalidad y la inmortalidad del arte. Ve a la postmodernidad y al deconstructivismo como síntomas de un cambio profundo con respecto a las percepciones del tiempo y de la muerte; para el crítico se trata del cierre de una era, no del comienzo de una nueva. “Mi actividad como escritor y profesor, como crítico y académico, ha sido consciente o inconscientemente un *in memoriam*, una conservación del recuerdo. Pero acaso podría ser de otro modo tras la Shoah?”

Por la vía errátil de una obra que se mira, que se examina a sí misma, llegamos al final con la convicción de que Steiner no renuncia a ninguna de sus ideas. Sin embargo, deja la clara huella de haber cometido errores, pero siempre confirmando cada riesgo emprendido por “no renunciar a esta pasión”; pasión que guía el discurrir reflexivo; y que lo lleva a cambiar de rumbo. “Una inquietud irreprimible (*bougeotte* en francés) me ha llevado a abandonar asuntos, problemas, disciplinas, que acaso, erróneamente alguna vez llegué a creer dominadas, cuyo destino me pareció conocer. La creencia en que las vacas tienen prados, pero que las pasiones en movimiento son privilegio del espíritu humano hace tiempo que se volvió contra mí”.

*Errata: el examen de una vida* invita no tanto a detenerse en los errores, sino a emprender un tránsito por los sitios preferidos de su autor, por los momentos recordados, por el pensamiento de un maestro que aunque escriba al final de un recorrido ha dejado espacios abiertos, tendidos al futuro.

“Los dos milagros que validan la existencia mortal son el amor y la invención de los futuros verbales.” Queda así, resonando en la última hoja de *Errata*, el convencimiento precario de la permanencia.

*EL TABACO QUE FUMABA PLINIO.  
ESCENAS DE LA TRADUCCIÓN EN ESPAÑA Y  
AMÉRICA: RELATOS, LEYES Y REFLEXIONES  
SOBRE LOS OTROS*

NORA CATELLI Y MARIETTA GARGATAGLI  
Ediciones del Serbal. Colección “La estrella polar”. Barcelona, 1998

por **Marcela Zanin**

Entre las escenas que conforman este particular recorrido por el oficio de traducir en España y América hay una, la dedicada a Alfonso el Sabio, que nos ofrece la ocasión para exorcizar lo arbitrario —pero no impertinente— de todo comienzo. En ese cuadro, el del sabio fabricando el saber, se halla el hilo adecuado para ingresar a este conjunto de relatos, leyes y reflexiones sobre los otros.

Si la importancia de la labor de aquel rey fue mostrar los materiales de la invención del saber —en su aspecto más material (la escritura), y también la postulación de un sentido para la misma—, lo que trajo como consecuencia el dibujo de una enciclopedia grandiosa para una cultura vagamente limitada entre Oriente y Occidente, en *El tabaco que fumaba Plinio* se puede observar un trabajo en torno a esos orbes imaginables de similar fábrica.

Porque esta antología, lejos de ser una reunión de textos acompañados de un prólogo y unas notas, sitúa a los mismos a partir de las posibilidades de un diseño que contempla diversas poéticas y políticas de la traducción. La antología imagina diferentes trazados posibles para esa historia, pone a funcionar —y muestra, a la vez su mecanismo— aquello que fue la sabiduría de Alfonso el Sabio: no la “redacción” de una obra sino el diseño de una enciclopedia para una cultura, una ingeniosa máquina cultural en la que las conexiones inesperadas entre las líneas paralelas hablen de la otredad.

Antologizar, entonces, aparece aquí como un ejercicio crítico que inventa otra historia de la traducción, en cuanto deshecha las opciones de la historiografía tradicional, desdeña los trazos de la historia global

para desplegar, en cambio, los caminos de la genealogía. Así, más que alimentar la sospechosa fe en la metafísica, la misma se ocupa de escuchar a la historia, de analizar una filiación de compleja procedencia, una herencia que lejos de ser un saber acumulado y solidificado, se presenta como conjunto de pliegues, de fisuras, de capas heterogéneas que desestabilizan tanto la “verdad del ser” como la calma de un origen. Si la búsqueda de la procedencia en lugar de fundar remueve aquello que se percibía inmóvil, fragmenta lo que se pensaba unido, entonces crea una perspectiva que permite pensar el valor de este conjunto. Porque, como hacen explícito Nora Catelli y Marietta Gargatagli, este “volver a ver” no significa una tarea de revisión (que se proponga el restablecimiento de algunas clásicas postulaciones), sino un trabajo de volver a mirar desde una operatividad relacional. Una tarea de hacer circular una mirada (“otra”) para la cual reconstruir no significa acatar sino reinventar, poner a funcionar el saber sobre la traducción en tanto literatura de la polis, en tanto literatura que quiere intervenir sobre la tradición existente, para modificarla, negarla, recrearla o alterarla. Mirada, además, que no se quiere originaria sino que, más bien, trabaja para descubrir lo ilusorio de todo origen, intenta descubrir las fabulaciones con las que una cultura explica sus orígenes y los de su lengua, develar el entramado ficticio —e ideal— de la construcción del saber, y también de las complicidades puestas en juego. Mirada amplia, heteróclita y plural en su atención sobre diversos lugares, que pone en juego distintas textualidades y sujetos —diferentes “otros”— y que al poner en escena otros cuerpos fisura el punto de apoyo único y clausurante de la historia clásica de la hispanidad.

Nada más apropiado entonces, escriben las autoras, que servirse de la representación teatral donde la credulidad se sabe, precisamente, artificial y episódica. Nada más pertinente que armar una antología desde la emergencia de los fantasmas: poner a circular el cuerpo de los “enemigos acechantes”, de las voces de aquellos que fueron expulsados de la escena. Lo cual, por una parte, convierte al mero conjunto (sucesivo, diacrónico, lineal) en un volumen —teniendo siempre en cuenta la dimensión que introduce la escena—; y por otra parte le otorga un efecto (esencial en esta antología) de “virtud dialogante”, como resultado del montaje de las voces y de su permanente señalamiento. De este modo, no sólo se observa el trabajo de distribución de los papeles

en cada representación (el armado de cada escena en particular, y su posición estratégica en el conjunto) sino también el de las voces de las propias autoras.

La antología monta un juego de ficción sobre la voz que al multiplicar los posibles abordajes enrarece los ilusorios límites entre lo propio y lo ajeno: porque si la escena de la traducción, escriben Catelli y Gargatagli, es el lugar imaginario donde se enjuicia la existencia de los otros, aquí en lugar de repetir el simulacro, se intenta mostrar el funcionamiento real de las lenguas, aunque siempre quede algo inasible, también nos advierten, en el encuentro de intertextualidades sujetas a la mecánica asimétrica del don. Entonces, en lugar de la sanción, la elección recae sobre el develamiento de un mecanismo enmascarado de veracidad. De ahí la inquietante variedad del repertorio de los protagonistas de estos episodios: intérpretes, traidores, mujeres, lenguaraces, conquistadores, indios, mestizos, judíos, árabes, frailes, conversos, cautivos, esclavos, desterrados, evangelizadores, viajeros; pero también, y fundamentalmente, la insistencia sobre las estrategias que una cultura despliega para atribuir o negar a los otros (a sus lenguas, a sus culturas) una relación con el sentido.

La exclusión de España de Occidente desde el siglo XVIII es paralela a la exclusión más antigua, a la de América: “De modo que la cultura española aparece, desde el punto de vista de la historia de la traducción, como una especie de bisagra entre dos mundos que sucesivamente la rechazan o a los que rechaza: Occidente y América.” Lejos de repetirlo, esta antología refuta ese criterio a partir de la especulación sobre lo ausente.

Si las sucesivas estrategias de omisión del otro estuvieron destinadas a administrar silencio sobre el mismo, aquí se considera, precisamente, la función de aquello que no está. Ejemplar es, en este sentido, la curiosa inversión operada en la traducción del castellano a las lenguas indígenas: de este modo la evangelización puede ser considerada como una masiva empresa de traducción inversa, que consistió en la supresión de los contenidos.

Podríamos decir que aquella bisagra —la cultura española— entre los dos mundos (Occidente y América) inconexos sufre más de una filtración en estas escenas sobre la traducción. Utilizando el criterio cronológico sólo como guía, las autoras reúnen —mezclan— los tex-

tos americanos con los europeos sin respetar la convencional —la arbitraria— división de lenguas de cultura y lenguas de intercambio; y eligen, sobre todo, conjeturar siempre fuera de las grandes hipótesis.

Así, en la disposición mezclada del conjunto, se conforman otros caminos entre los fragmentos olvidados, otras sendas que nos llevan a constatar el modo certero en que la crítica puede imaginar —inventar y fabricar— la relación entre esos mundos desde el revés de la trama oficial. Esta crítica irrespetuosa —donde reconstruir no supone acatar—, siempre imaginativa y eficaz, convoca más de un nombre americano y europeo: Borges, Lezama Lima, Foucault, Eliot, Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, Menéndez Pelayo.

Si leer es en este volumen enhebrar las redes olvidadas que se dejan caer de la trama central, es también, esencialmente, leer más allá de la descripción, de las evidencias —mejor diríamos, es leer contra toda evidencia. Leer aquí consiste en desarrollar la tarea del crítico como la de un coleccionista de los vestigios, las huellas, las trazas, los restos, que nunca olvida el sesgo político de su tarea. Un crítico que se posiciona para observar los pliegues de la heteronomía; pero también, para alumbrar las propias preferencias poéticas, el propio gozo del lector.

Detengámonos, entonces, en la figura del “formidable polígrafo”: Marcelino Menéndez Pelayo. El crítico español que, a pesar de sí mismo, ofrece la ocasión de dar voz a esos otros desplazados por la “trivialidad” y la “trivialidad” de la historia oficial española: porque, además de fundar ideológicamente la tradición que escribe —y con la que dialoga— inserta su rechazo o postula su inexistencia en las notas al pie cuyo conjunto constituye para las autoras el reverso exacto de lo que en el cuerpo central Menéndez y Pelayo afirma. En esas notas la voz del otro que llevaba dentro deja imaginar otra historia de la cultura española. “A Marcelino Menéndez Pelayo, por dar voz a esos otros que, a pesar de sí mismo, llevaba dentro”, escriben Catelli y Gargatagli en la página de agradecimientos de *El tabaco que fumaba Plinio*.

Pero: ¿qué es lo que hace posible, en los días que corren, volver a Menéndez Pelayo? se preguntan las autoras. Y, precisamente, en la respuesta nos encontramos con el valor que adquiere preeminencia fundamental en esta selección: sólo la perfección de un lector que goza

. Menéndez Pelayo muestra la experiencia literaria de un crítico que escapa tanto a la hermenéutica como al ejercicio de libre interpreta-

ción. Su situación frente al material verbal es excepcional: ante el fragmento, la traducción, la figura, el matiz, ocurre “el saber exacto” de la experiencia literaria, el “destello de la lucidez”, frente a ellos se sitúa “como alguien que sabe exactamente qué es la poesía”

. El personaje de esa escena es un lector gozoso —e incapaz, por lo tanto, de aburrir— que dialoga, a pesar de sí mismo, con los otros de la cultura oficial española (por ejemplo: la carta de Hasday ben Saprut como fuente del *Kuzarí* de Jehudá); que con furia murmura sobre lo poco conocido que fue el libro de Jourdain en que se revela la existencia del “Colegio de traductores toledanos”; que aprecia la versión del *Nuevo Testamento* de Enzinas; que se satisface con el sabor homérico de la traducción de Gonzalo Pérez de la *Odisea* (“tienen los endecasílabos de Pérez, a pesar de sus graves defectos rítmicos, la notable cualidad de leerse sin fatiga ni esfuerzo” (...)) “es de las traducciones que más sabor homérico guardan”); que se complace con la bella escritura de la primera *Exposición del libro de Job*; que se excede en la crítica paradójica de un poeta menor y traductor mayor (Rebolledo); que ama con incómodo fervor al seminarista jacobino José Marchena —del que escribió su biografía.

Si hoy se han perdido los lectores y los estudiosos de Menéndez Pelayo, las autoras se sitúan en ese camino olvidado, recogen esa otra voz —la de las notas a pie— pero también los vestigios de la lectura microscópica, de la lectura poética (para que gocemos de estos fragmentos). Tal como Menéndez Pelayo lo hiciera, esta antología elige preceder los textos elegidos con consideraciones, juicios tajantes, muchas veces eufóricos, que tienen que ver con las propias preferencias.

Incluso estas dos mujeres antólogas van más allá: porque si el “formidable polígrafo” resumió para su presente los criterios que gobernaron la cartografía de mundos paralelos que un día diseñó Bernardino de Sahagún, este libro, desde la manifestación — y constatación— de esa contemporaneidad, ofrece un diseño que rescata aquellas construcciones para, fundamentalmente, descubrir las sutiles conexiones entre esos orbes mantenidos equidistantes. La traducción, ya sea escrita u oral, aparece como un mecanismo útil y generoso de apropiación y transformación de lo ajeno en la historia de la cultura. Muchos de los procesos según los cuales las culturas se relacionan se pueden describir como traducciones: pasajes de una lengua a otra, de un tiempo a otro.

Se trata de beneficios más que de exclusiones: del tránsito, del recorrido implícito en todo intercambio cultural desarrollado a lo largo de los siglos. Así, respecto a *Las mil y una noches* (“[C. XIII] Las traducciones invisibles”) leemos —y reconocemos la posición hecha explícita por Borges en “El escritor argentino y la tradición”—: “La historia de las traducciones ‘visibles’, las traducciones escritas, ofrece testimonios valiosísimos de colaboración y hasta de fusión entre traductores y creadores. La historia de su invisible oralidad revela además (...) que nada nos pertenece del todo, porque somos elegantes saqueadores, que nuestra imaginación humana es heteróclita y cambiante, y que hasta aquello que se llama el alma de un pueblo es un resumen de las genialidades ajenas.”

Sabemos que América fue una lenta composición ficticia, que Plinio no fumaba ninguna especie de tabaco. Porque, sobre todo, conocemos el carácter ficcional del lenguaje, su magnífica capacidad de ilusión, ambigüedad y encubrimiento. De allí el intento, por ejemplo, del diccionario de Covarrubias [1611] por conjurar las mezclas peligrosas, de reducir al Otro a la melancólica figura de lo Mismo; así, entonces, la autoridad y la autorización en Plinio, el Viejo, a la que recurre para encontrar el “tesoro” de la lengua castellana libre de “diferentes fieras”.

Alejados del lugar común de aquella utopía, conscientes del quiebre entre las palabras y las cosas y siguiendo, por lo tanto, aquel veredicto tan anónimo como certero: el que dice que el *Tesoro de la lengua castellana o española* puede leerse como si fuera una novela, podemos preguntarnos por la especie de tabaco (americano, por cierto) que fumaba Plinio. Podemos especular (inventar), fuera de la actitud reverencial a la cultura clásica, sobre el tipo de tabaco usado por Plinio. Y afirmar, sin duda, que aquel fue del tipo más variado, que por “estar mezclado de muchos” ha mostrado su carácter no ya de identidad sino de alteridad dispersa.

Si algo esencial nos deja la lectura de esta antología es la estimulante labor de recorrer los nada utópicos caminos de esa alteridad. Evidenciados y señalados en sus mecanismos, las autoras nos ofrecen no sólo la posibilidad de presenciar los ficticios avatares en torno al origen tejidos por los códigos de una cultura, sino también la posibilidad de leer estas escenas de la traducción en España y América sin el tedio de los tecnicismos académicos y con la misma urgencia de quien lee una

novela. Esto último puede comprobarse, simplemente, a través de un rápido recorrido por el índice: “Si Sefarad contara”, “Los incansables viajeros”, “Un traductor ficticio”, “Las traducciones invisibles”, “Oír a Dios”, “El traductor mágico”, “Las rarezas de un sabio”, “La invención del alma”, “La enredadera o “Marina, la que yo conmigo siempre he traído”, “Las pruebas de Juan Boscán, caballero de Barcelona”, “Cuando la serpiente quiso llamarse culebra”, “Amistades peligrosas: el Brocense”, “La risa del traductor”, “Inimitable en sus extravíos”, “El fracaso del arabista enamorado”, “El publicista preocupado”, “Sabio inmundo y aborto lleno de talento”, “El diccionario enterrado en las dunas”, “Lugones, el traductor como delirante”, “Gómez de la Serna en una silla moscovita”. De modo que nuestro gozo como lectores resulte generosamente duplicado.

## NUEVAS REFLEXIONES SOBRE LA CULTURA DE NUESTRO TIEMPO

Antonio Cornejo Polar  
*ESCRIBIR EN EL AIRE. ENSAYO SOBRE LA  
HETEROGENEIDAD SOCIO-CULTURAL  
EN LAS LITERATURAS ANDINAS.*

Lima, Editorial Horizonte, 1994.

Raúl Antelo  
*ALGARAVIA. DISCURSOS DE NAÇÃO. INCLUI  
O ROMANCE JERÓNIMO BARBALHO BEZERRA  
DE VICENTE P. CARVALHO GUIMARÃES.*

Florianópolis, Editora da Universidade Federal de Santa Catarina, 1998.

Josefina Ludmer  
*EL CUERPO DEL DELITO. UN MANUAL.*

Buenos Aires, Ed. Perfil, 1999.

Alberto Moreiras  
*TERCER ESPACIO: LITERATURA  
Y DUELO EN AMÉRICA LATINA.*

Santiago, LOM / Arcis, 1999.

Néstor García Canclini  
*LA GLOBALIZACIÓN IMAGINADA.*

México, Paidós, 1999.

Por **Graciela Montaldo**  
Universidad Simón Bolívar

Quien haya recorrido en los últimos años, aunque sea de manera sumaria, los debates de las disciplinas sociales en y sobre América Latina, habrá advertido que una cuestión no siempre explicitada se volvía recurrente. Se trata, a qué dudar, del problema de cómo y, específicamente *dónde* pensar la cultura. Durante la modernidad, aún cuando eran los principios universales de la razón los que regían entre los intelectuales de América Latina y fueron ellos los que impusieron una agenda cerrada de problemas, los marcos nacionales —o, algo más extensamente, los regionales— fueron las condiciones casi naturales en que se organizó el saber y el problema de la identidad cultural se volvió prioritario. Los intelectuales colaboraron estrechamente con las tareas de los Estados (abiertamente a su favor o a través de versiones alternativas al poder pero, siempre, en la misma dirección) para articular las grandes narrativas de lo nacional en cada país. Desde Ricardo Rojas con *La historia de la literatura argentina* hasta José Carlos Mariátegui con los *Siete ensayos sobre la realidad peruana*, lo nacional se subraya ya desde los títulos, y da la dimensión de estos vastos intentos de interpretación de la identidad a través de las producciones culturales tanto de las elites intelectuales como de los llamados “sectores populares”.

Si esto fue así —y para volver a la cuestión del comienzo— creo que hoy se advierte y vive como problemática la escisión entre esos marcos nacionales naturalizados para la reflexión cultural y las nuevas espacializaciones que implica la globalización; o, para decirlo más claramente, el desafío actual se plantea en cómo y dónde pensar hoy problemas de regiones o países del subcontinente cuando se ha debilitado y desnaturalizado el marco nacional como instancia legítima de reflexión y producción de conocimientos. Casi en el momento mismo de nacer, esta cuestión dejó de ser únicamente un “tema” y su carácter problemático se deslizó desde los objetos de estudio hacia las prácticas teóricas de varias disciplinas. El conjunto de textos que vamos a comentar permitirán, creo, promover un debate sobre este problema y trazar algunas líneas para ver, además, hasta qué punto la localización disciplinaria ha dejado de ser indiferente pero también carece de toda naturalidad. La selección de textos sobre aspectos diversos de la cultura de América Latina no intenta destacar una homogeneidad temática sino registrar una diversidad de problemas y sus diferentes respuestas;

intenta, también, revisar varias colocaciones críticas, sus preocupaciones y proyectos.

Quisiera comenzar con un libro no muy reciente, *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas* de Antonio Cornejo Polar, pero que se coloca en la frontera de este problema. Escrito desde algunos presupuestos de los sistemas críticos que hicieron posible la actual apertura disciplinaria, pero que mantuvieron a la crítica literaria como un discurso relativamente independiente, sin embargo, ejerce una gran fuerza autocrítica sobre la misma práctica y ahora —pero también realiza con diversas estrategias— la posibilidad de salir de cierto autismo disciplinario. Con un uso del nosotros muy marcado, Cornejo revisa en la introducción las grandes líneas del pensamiento crítico de los años 60 y 70 y se coloca frente a la actual disolución de aquellos fundamentos de valor: “varios hemos subrayado que si bien el gran proyecto epistemológico de los 70 fracasó, pues es obvio que no existe la tan anhelada “teoría literaria latinoamericana”, en cambio, bajo su impulso, la crítica y la historiografía encontraron formas más productivas —y más audaces— de dar razón de una literatura especialmente escurridiza por su condición multi y transcultural” (14). A partir de esta comprobación, será el mundo andino y tres problemas (el discurso, el sujeto y la representación), los ejes de su trabajo, que se redimensionan al vincularlos con las instancias de poder, fundamento de la situación colonial primero y definidor de las relaciones de subalternidad de las comunidades andinas hasta la actualidad. Desde aquí se intenta producir un marco teórico para pensar problemas específicos de esa cultura. Aunque el mundo andino es el marco cultural, el libro se detiene a estudiar, en verdad, la conformación, en Perú, de una identidad cultural de la nación, que Cornejo estructura como una guerra entre la oralidad y la escritura, guerra simbólica que tiene su correspondencia étnico-social en los mundos indígena y criollo. Todos los análisis de Cornejo Polar tienden a pensar el lugar autoritario de la letra en la cultura latinoamericana, en la tradición que él mismo había abierto y que tiene su clásico en *La ciudad letrada* de Ángel Rama. Lugar autoritario que se manifiesta en la constante opacidad con que aparece el mundo indígena en los textos de los intelectuales clásicos o las actitudes paternalistas que solo le garantizan un ingreso vigilado en tanto diferencia social y cultural.

Los análisis de textos suponen que los diálogos ininteligibles entre conquistadores y conquistados (por diferencias lingüísticas, por incompreensión entre oralidad y escritura, por disimetría en relación al poder) abren una suerte de tiempo otro, descalificado por la cultura oficial, en el que se instalan, con una dinámica particular, las prácticas culturales de los subordinados. De allí su intención de “historiar la sincronía” y revisar las formas en que perviven antiguas prácticas culturales en danzas rituales o en representaciones dramáticas contemporáneas. Allí quedarían rastros del desecho de la voz, vueltos desechos porque “la escritura ingresa en los Andes no tanto como un sistema de comunicación sino dentro del horizonte del orden y la autoridad, casi como si su único significado posible fuera el Poder” (48). La crítica, entonces, debiera concentrarse en estudiar menos los procesos o los textos que arman sentido y más abiertamente asumir que en su práctica “en realidad se trata de un objeto único cuya identidad es estrictamente relacional. En este orden de cosas, el verdadero objeto es ese cruce de contradicciones” (89).

Cornejo toma la categoría de “heterogeneidad” para pensar, básicamente, las diferencias que constituyen a Perú. En los años 60, la categoría de heterogeneidad ya se usaba en los intentos de establecer marcos para pensar las culturas latinoamericanas, sin embargo, Cornejo la resignifica restituyéndole o dotándola de una fuerte dimensión crítica. La heterogeneidad, lejos de ser celebrada como espacio únicamente de complejidad cultural (mucho menos de mestizaje), es trabajada en *Escribir en el aire*, como una de las formas que tomó la hegemonía letrada en su proceso de homogeneización cultural. A partir del capítulo II estudia los “discursos de la homogeneidad” en un corpus muy variado: los *Comentarios Reales* del Inca Garcilaso, una arenga de San Martín, *Cumandá* de Juan León Mera, *Aves sin nido* de Clorinda Matto, *Juan de la Rosa* de Nataniel Aguirre, *Redención* de Gregorio Reynolds, *Ayacucho y los Andes* de José Santos Chocano, poemas de César Vallejo, “Un hombre muerto a puntapiés” de Pablo Palacio, *Huasipungo* de Jorge Icaza, *Tempestad en los Andes* de Luis E. Valcárcel, textos de Mariátegui sobre literatura, *El mundo es ancho y ajeno* de Ciro Alegría, *Los ríos profundos* de Arguedas, y los testimonios de Domitila Barrios de Chungara, Gregorio Condori Mamami y Valderrama.

Cornejo se pregunta sobre la posibilidad del intelectual de “repre-

sentar” al otro y su respuesta es completamente escéptica. La historia ha visto de qué modo los portadores del saber dejan siempre el resto último de lo social como especie invisible para la letra; de allí que sea necesario “...comprender que los abismos étnico-sociales del área andina son de tal magnitud que incluso si el ejercicio literario se ubica en el horizonte de las capas medias, que además reivindican orgullosamente su condición plebeya y establecen o tratan de establecer alianzas con los estratos populares urbanos y campesinos, su mera condición letrada descoloca y pone en crisis todo el proyecto: si se trata de una literatura abarcadoramente nacional popular, siempre queda en el fondo de la pirámide un excedente opaco al que la escritura —y ciertamente con mayor evidencia la escritura literaria— le es ajena y no lo expresa” (175). La región como voluntad teórica de análisis; la nación como instancia de consumación simbólica de los sentidos son los dos movimientos constantes del texto. Lo que Cornejo deja en claro, desde ellos, es que al interior mismo de ambas estructuras la contradicción opera con una fuerza, que ninguna voluntad de homogeneización puede neutralizar y, mucho menos, silenciar.

Con una pretensión abiertamente fragmentaria, Raúl Antelo, en *Algaravia. Discursos de nação*, busca aquellos lugares confusos para trabajar los discursos de nación. Precisamente, porque parte de la hipótesis de que “lo literario se transforma en aquello que expresa los márgenes del sistema, nunca lo que se estabilizó en su interior. De la misma forma, la idea de nacional no nos permite aislar objetos que, en rigor, podemos llamar nacionales. No existen esos objetos. Existe lo nacional como dimensión peculiar del mundo simbólico. Es la oficialización de lo nacional lo que confunde nacional con natural y, en última instancia, nacional con real” (12). La exterioridad para estudiar la nación es un presupuesto tan fuerte que podríamos decir que *Algaravia* (el “habla confusa del árabe”) no corresponde a ninguna nación en particular sino a los modos y estrategias con que en momentos o instancias en América Latina (y en un espacio algo más preciso: Río de Janeiro, Buenos Aires, ciudades donde nación y modernidad se entrecruzan), se construyen los discursos de nación (no meramente sobre “lo nacional” porque la agencia del discurso es central en el trabajo de Antelo). La nación, entonces, corresponde menos a un Estado que a aquellos sujetos y culturas que, desplazándose, implican las relaciones

confrontadas de la modernidad. Para Antelo, nación y modernidad son una sola cosa, no se pueden desarticular en dos instancias diferenciadas. Como lo señala: “Podemos concluir que la condición extraña y extranjera determina una mayor pertinencia en la construcción de representaciones sociales” (89) pues toma a la nación como un “movimiento de la vida moderna”.

La vida moderna es, precisamente, la que se conforma hacia el lado opuesto de la “barbarie”, pero la barbarie es, en América Latina, parte esencial de la construcción del discurso de nación, según Antelo. La alteridad en cualquiera de sus formas (el extranjero, el/la judío/a, el bárbaro) son, en las manos de los intelectuales latinoamericanos, una suerte de laboratorio donde ensayar “un mismo gesto: controlar al otro y cuidar de sí”. De ahí la proliferación de las “biografías de la barbarie” en el continente, precisamente durante la modernidad, como discurso aglutinante que debate el problema de la nación. El libro estudia una serie de narrativas que “cuentan la misma historia”: la biografía de la barbarie, la estatalización del intelectual, el conflicto entre orden y ley.

*Algaravia*, una suerte de género personal, fusiona varias formas sin ser ninguna: introducción a la novela *Jerónimo Barbalho Bezerra* de Vicente Carvalho Guimarães; ensayo sobre la nación; libro sobre los raros (autores o textos); pero también ensayo de estética y articulación de un pensamiento que se hace desde un borde de sentido y en la lectura de las zonas débiles de los discursos de nación. Precisamente porque en su hipótesis “Lo nacional, en suma, no posee varios sentidos. Realiza el plural del sentido. No es significado controvertido sino signo plural y polimorfo” (106); los materiales con los que se construyó su discurso están en todas partes y no en aquellos textos que lo explicitan. Una vez más, Antelo lee contra la literalidad y esta operación todavía resulta un fuerte acto de resistencia en la crítica de y sobre América Latina.

Como hace Cornejo Polar en su libro, Antelo tiende a justificar un lugar para la estética que de ninguna manera es marginal: “La ficción [la literatura] no es, en absoluto, una práctica antipolítica: enfrenta lo narrativo y lo político a través de un (auto) cuestionamiento de los modos de representar”. Hace así una defensa del arte en la modernidad que, por su mismo funcionamiento está ligado a la idea de nación: “..

no se puede no afirmar que lo nacional, en cuanto texto, tenga también la consistencia de falta, en la medida en que la estructura del lenguaje (de la literatura) es el acaso, el arbitrio que funda todo signo de lenguaje y toda convención social” (24).

Antelo es sumamente sugerente para leer fuera del sentido común; de allí que su texto sea menos polémico que original y que nos abra nuevas zonas para pensar el tema que también Cornejo retoma: las funciones ambiguas de la letra en los países latinoamericanos y los diseños de identidades intelectuales: “La concepción esclarecida del nacionalismo oficial no puede aceptar que las fábulas identitarias populares de los héroes bandidos del nacionalismo fueran formas prestadas a verdades incompletamente aprehendidas por sus esquemas, así como ellas todavía son materia de falsificaciones parcialmente reconocidas como propias” (98). Estos discursos de nación abren múltiples perspectivas para pensar, por lo menos, dos siglos de cultura latinoamericana. Un problema central, la relación con las metrópolis, está magistralmente analizado en textos de Alberdi bajo la forma de “cultivar la originalidad y no copiar, aunque bajo el constante impacto de lo Otro (lo cosmopolita)”. La nación como discurso es el artefacto de que se sirve Antelo para leer la circulación de problemas y funciones en una cultura: “De todo esto se desprende que mi concepción de discursos de nación parte de un concepto interactivo de institución en que esos discursos surgen cuando determinadas expectativas, que subyacen a toda acción social, se estabilizan al punto de determinar, exigir y legitimar las acciones de un sujeto específico” (109).

En *Tercer espacio: Literatura y Duelo en América Latina* Alberto Moreiras nos saca del problema de la nación y nos coloca de lleno en la polémica sobre la construcción de identidades confrontadas en la cultura latinoamericana; contraponiendo latinoamericanismo a eurocentrismo, afirma: “Si el eurocentrismo es precisamente lo que recurre sin cesar, en una u otra manera, a partir de la articulación histórica de América Latina a través de la dominación colonial y sus secuelas, el eurocentrismo está implicado como una de las instancias centrales en la historicidad latinoamericana” (16). Desde aquí se plantea la propuesta de fundar un tercer espacio para la reflexión del problema de la cultura latinoamericana como resto diferencial de los centros metropolitanos. Precisamente desde la globalización, el tercer espacio de

Moreiras saca de ambos marcos de lectura un conjunto de textos canónicos y desplazados a la vez para leerlos fuera de las dos tradiciones culturales y situarlos en medio de las luchas que representan dentro de la cultura occidental.

Para Moreiras, en los escritores mayores de la modernidad latinoamericana, hay una diferencia irreductible que los identifica como tales y que los recoloca en la historia cultural; se trata de su crítica al ontologocentrismo: “Su campo de incidencia, incluso en el sentido político, reside a mi parecer en el intento mismo por exponer la connivencia teórica de los segmentos de literatura latinoamericana estudiados con la desestabilización del ontologocentrismo metafísico occidental según parámetros otorgados al fin y al cabo en primer lugar por la tradición occidental de escritura. En este sentido, Borges, Lezama, Piñera, Cortázar y los demás no están fundamentalmente interrogados desde un punto de enunciación dependiente en sentido fuerte de la teorización de la “subalternidad” latinoamericana, sino desde otra posibilidad enunciativa no exclusiva que cifro en la noción de tercer espacio” (23).

De este modo, propone un “regionalismo crítico” que desde su desplazamiento residual permita visualizar mecanismos de control, de poder, de autoridad. “Si la literatura latinoamericana puede desestabilizar, en cuanto literatura latinoamericana, la razón ontologocéntrica, entonces la literatura latinoamericana contribuye a la crítica de la ideología y adquiere un componente propiamente mistificador...” (27), afirma Moreiras. Lo que equivale a desarticular el objeto literatura de sus producciones nacionales para hacerlo valer en tanto discurso desestabilizador.

Lo estético y lo filosófico en los escritores estudiados no puede separarse porque forman parte de una misma práctica deconstructiva. Correlativamente, la literatura y la teoría se solidarizan en la crítica porque una literatura periférica tiene el problema de la identidad y la propiedad planteado en su centro y la reflexión teórica se hace inevitable: “El pensar literario será entonces descrito... como práctica de duelo, cuya primera condición en cuanto tal es la de conmemorar la pérdida de toda posibilidad de apropiación” (30). El análisis, desde la perspectiva del duelo y la memoria, de textos de Borges, Lezama Lima, Piñera, Cortázar, Elizondo y Tununa Mercado explora precisamente la

posibilidad de una intervención crítica de la cultura latinoamericana como cuestionamiento al eurocentrismo desde sus mismos presupuestos porque “solo la literatura canónica, al menos en un primer momento, permitirá una lectura que atienda a la deconstrucción del sujeto universal de la historia en su variante latinoamericana” (70).

Lectura, entonces, contra la ontología, la reificación, el sentido; el libro periodiza dos momentos fuertes del siglo XX que menos tienen que ver con la cronología que con sus estrategias críticas, el boom (que consolidó versiones reificadas de identidad) y el postboom (que vendría a desmontarlas). De aquí que la literatura tenga una tarea muy precisa que cumplir: “... urge encontrar las maneras en que la literatura latinoamericana sirve a la tarea de desestabilización del eurocentrismo que le da su fundamento histórico, y abre así la posibilidad de espacios de pensamiento alternativos *en el espacio literario mismo*” (49). Moreiras propone leer desde el “latinoamericanismo”, entendido como espacio de enunciación, como desplazamiento de la voz autoritaria de la cultura occidental y como portal desde el cual operar negativamente en el eurocentrismo: “El espacio literario latinoamericano, en su carácter de entre lugar ni propiamente subalterno o residual ni propiamente metropolitano o hegemónico, conforma el espacio para un regionalismo crítico cuya fuerza de positividad epistémica faltaría entender” (119). De este modo, clausura el camino de un pensar nacional sin llevarlo a la instancia de lo global ni de sus sujetos en lucha (hegemónicos o subalternos) y lo desplaza a un centro crítico. Sin duda, al pensar la literatura latinoamericana como crítica de la razón occidental, Moreiras la coloca en un marco de reflexión distinto al que manejan los/ las críticos latinoamericanos, para quienes el problema es cómo operar un discurso crítico en sus propios centros de sentido y de poder. El libro también plantea el problema de la historicidad en todos los autores a partir de la idea benjaminiana de la historia.

El texto de Josefina Ludmer, *El cuerpo del delito*, se autodefine como “manual” y usa al delito como instrumento crítico: “Desde el comienzo mismo de la literatura, el delito aparece como uno de los instrumentos más utilizados para definir y fundar una cultura: para separarla de la no cultura y para marcar lo que la cultura excluye. Por ejemplo “el delito” femenino en el Génesis o, después, “el asesinato del padre” por la horda primitiva de hijos en Freud. Fundar una cultura a

partir del “delito” del menor, de la segunda generación, o fundarla en el “delito” del segundo sexo, implicaría no solo excluir la anticultura, sino postular una subjetividad segunda culpable. Y también un pacto. Así parecen funcionar, muy a primera vista, las *ficciones de identidad cultural con delito* (13).

Desde esta propuesta inicial el libro se expande a repensar la modernidad y la cultura progresista argentina, desde la generación del ‘80 hasta Roberto Arlt, Borges, Puig, Aira. Sin embargo, el uso de categorías como canon, autor, obra, es sumamente esquivo; en el texto de Ludmer, estas categorías permiten leer menos un conjunto de textos-autores “muy leídos” y “no leídos” que las tramas que arman determinadas escrituras dentro de una cultura. El énfasis de la lectura se desplaza de los sujetos y los textos a los movimientos de sentido y los devaneos de circulación de ciertas fábulas culturales; es el caso, por ejemplo, de la inclusión de un escritor que no pertenece al canon, como Soiza Reilly.

Lo radical del gesto de Ludmer al darle a este autor (que no fue un autor “menor” en su época) un lugar central en su sistema crítico es, precisamente, que a partir de él puede leer un conjunto de relaciones, citas, posiciones intelectuales, luchas por la autoridad y sistemas de lecturas entre contemporáneos. De este modo, al intentar recomponer las posiciones dentro del sistema de valores literarios, desde el que fue triunfador del pasado, desde el “no leído” de hoy, tenemos el trazado de idas y vueltas de prestigios literarios, el armado de artefactos culturales, la difusión y circulación de ficciones de identidad en la Argentina moderna. Relativamente poco interesante como anécdota, la inclusión de Soiza le permite también cerrar una excelente conclusión sobre la aparición de Moreira en la cultura argentina en los momentos de violencia política del país e incluir un intrincado sistema de notas que funciona como una segunda voz, una segunda historia dentro de la historia de la violencia, el delito y la modernización argentina.

Sus hipótesis sobre el ‘80, sobre las mujeres que matan, sobre los cuentos de judíos y los delitos de verdad no son solo provocativas. Son rigurosas a la vez que divertidas formas críticas de pensar una cultura en sus “conversaciones”, en “los cuentos que se cuenta” y de armar e interpretar mitos culturales en su significación y circulación. Esos recorridos por la historia moderna argentina, además de revisar los pre-

supuestos de la modernidad como cultura progresista, nos traen al presente: “Es posible decir que el “cuento de los muy leídos” necesitó esas exclusiones (necesitó a “los no leídos”) para ganar una de sus guerras, la guerra de la cultura segunda para ser primera, la del menor o segundo contra el mayor? Y que ese triunfo coincide con la disolución de la cultura “alta”, que parece haber sucumbido ante el avance de “los muy leídos” en la era de la globalización?... Es posible decir en “la ficción teórica de los muy leídos” que “el cuento” “ganó los lugares” de la alta cultura desde 1880, y que “ese triunfo” coincide con la transformación de lo cultural en económico, y con la separación casi total entre la cultura y el estado que produce el mercado y la globalización?” (468-9).

Si algo tiene este libro de “manual” es que desoyendo las divisiones clásicas de la cultura escrita se dedica a pensar y compendiar saberes de forma tal que el libro mismo parece a punto de convertirse en espúreo. Mezcla de citas, relatos, “cuentos bibliográficos”, prosa académica, *El cuerpo del delito* no se queda quieto; es un libro cuyo cuerpo circula por el sentido de una cultura nacional —en diálogo con muchísimos y variados argumentos críticos— estableciendo nuevas formas de pensarla. Pero no es la nación una instancia decisiva sino los cuentos de una cultura específica (la argentina urbana). Por eso, “Nada más lejos de un Manual que la idea de una ‘historia alternativa’ o ‘maldita’ de la literatura. Como se ve, solo queremos contar una serie de ‘cuentos’ que forman parejas, familias y árboles (las superposiciones, series, cadenas, ramificaciones del cuerpo del delito) porque comparten ciertos ‘lugares comunes’, ‘familiares’, como corresponde a un ‘manual’. Y porque atraviesan ‘realidades’” (312). Una lectura que se funda en las formas de interlocución cultural, este libro es, entre los comentados, el único que introduce una perspectiva sobre los problemas de género en la cultura nacional: las mujeres en delito que los hombres ponen a actuar en la ficción, las confraternidades masculinas de la cultura urbana del liberalismo y, en general, un imaginario delictivo cruzado por la sexualización.

Por el contrario, *La globalización imaginada* de Néstor García Canclini remite, desde su título, a un conjunto de complicidades; no obstante funciona también como mirada irónica tanto sobre los procesos de construcción de la nación como de los de la globalización. El libro, completamente heterogéneo en sus materiales y con diversas formas

de narrar la reflexión y la experiencia antropológica, se coloca en un punto medio según el cual ni es posible acatar lo nacional como único marco de reflexión cultural ni se puede creer acríticamente en la globalización como la instauración natural y homogénea del multiculturalismo y la pérdida de las identidades locales. “Si hablo de globalizaciones imaginadas no es solo porque la integración abarca a algunos países más que a otros. O porque beneficia a sectores minoritarios de esos países y para la mayoría queda como fantasía. También porque el discurso globalizador recubre fusiones que en verdad suceden, como dije, entre pocas naciones” (32). Sobre la idea de desigualdad y fragmento se asienta el pensamiento culturalista de García Canclini, oponiéndose así a las versiones eufóricas y homogeneizadoras de la globalización.

Frente al movimiento de concentración del capital y dispersión cultural que los procesos económicos implican, la palabra “glocal”, de cada vez mayor aparición en los trabajos sobre la globalización, da cuenta de estos movimientos *híbridos* del mundo contemporáneo. García Canclini está interesado no solo en describir un fenómeno sino en apuntar estrategias para que los países de América Latina no entren únicamente como consumidores sino que sus gobiernos tomen conciencia de la necesidad de implementar políticas culturales para los nuevos tiempos pues “...el eje del debate no es ya entre planificación estatal o privatización de las acciones culturales dentro de cada nación sino entre políticas de alcance nacional y políticas globalizadas” (145).

La propuesta de convertir a la cultura en un adjetivo, “lo cultural”, se sustenta en que “En suma, lo cultural abarca el conjunto de procesos a través de los cuales representamos e instituímos imaginariamente lo social, concebimos y gestionamos las relaciones con los otros, o sea las diferencias, ordenamos su dispersión y su inconmensurabilidad mediante una delimitación que fluctúa entre el orden que hace posible el funcionamiento de la sociedad (local y global) y los actores que la abren a lo posible” (62-3). Y ese adjetivo puede recibir otro: latinoamericano, porque “...existe una historia más o menos común en América Latina, que nos habilita para hablar de un espacio cultural latinoamericano, en el que coexisten muchas identidades” (103) aunque también

hay que pensar al espacio común de los latinoamericanos “como un *espacio euroamericano* y un *espacio interamericano*.”

Esto implica reconocer ciertas diferencias notables pero que suelen subestimarse: a la relación histórica de la cultura latinoamericana con Europa se agrega la “americanización” de la cultura global; esto no impide, sin embargo, que las alianzas estratégicas sean unidireccionales. La industria editorial está manejada en América Latina por editoriales españolas en su mayoría; las artes plásticas por los curadores y galeristas con sede en New York; los medios por capitales transnacionales con prácticas globalizadoras. De allí que “lo que suele llamarse globalización se presenta como un conjunto de procesos de homogeneización y, a la vez, de fraccionamiento articulado del mundo, que reordenan las diferencias y las desigualdades sin suprimirlas” (49).

La idea de frontera es muy útil para pensar estos procesos pero no hay que olvidar que si bien “las narrativas que guían la discusión de los últimos años sobre políticas culturales, que estructuran las prácticas y horizontes de la mayoría, son de carácter nacional.... la mayoría de los bienes y mensajes editoriales, audiovisuales e informáticos no forman parte del patrimonio de las naciones, o solo fragmentos de ellos son reconocidos” (144). En definitiva, el libro de García Canclini apuesta a la “imaginación” como práctica que elabore estrategias que permitan salir de las determinaciones del capital y de lo local; y se abre camino a una apuesta recurrente en muchos trabajos pero, en mi opinión, débilmente sustentada en este texto: el desafío que la estética puede representar en esta encrucijada: “en un mundo narrado como globalización circular, que simula encerrar todo, el arte mantiene abierta las globalizaciones tangenciales y aun desviadas” (200).

A estos cinco libros no los une sino el punto en que se separan entre sí. Son cinco miradas sobre la cultura de diferentes regiones, países, ciudades, escrituras, tiempos, de América Latina pero que plantean las preguntas que hoy se hacen quienes trabajan en y sobre la región; preguntas que están lejos de crear un consenso crítico en la creciente burocratización de la cultura universitaria (una burocratización especialmente perversa cuanto que no da casi nada a cambio), y, por el contrario, se colocan transversalmente frente a la homogeneización cultural. No es difícil suponer que seguiremos viendo camisetas con la cara del Che Guevara en todos los países del mundo, afiches con los auto-

rretratos de Frida Kahlo, y muy probablemente seguiremos escuchando hablar de Macondo y Doña Bárbara; pero no es difícil adelantar también que, como lo demostraron ejemplarmente los “festejos” por el centenario de Borges, que los escritores que sobrevivan a las presiones de las industrias culturales ingresarán al nuevo siglo de la mano de los medios, no de sus escrituras. Y que ya no hay cultura que no registre y explicita sus vínculos con el mercado y con la industria cultural.

En este sentido, global/nacional sigue siendo un par de categorías en donde cada término no anula automáticamente al contrario sino que mutuamente se problematizan. La estética para algunos, la literatura como relato de una cultura para otros/as y la ficción recorriendo siempre nuestras posibilidades discursivas, no son intentos de resolver problemas sino de buscar desafíos críticos. Querer quitarle problematización a la ficción probablemente ayude a insertarse en la academia pero deja una deuda pendiente con una práctica que no cesa. Si el saber y el conocimiento serán claves en el próximo milenio, en América Latina se acentuarán todas las diferencias: internas y externas. La inercia de casi todas las instituciones educativas públicas en esta región impide cualquier cambio porque no ha habido debates culturales participativos. El área de la cultura sigue siendo la zona menos afectada por los cambios en casi todos los países; un modelo decimonónico de intelectual sobrevive no solo atrincherado en privilegios muy pobres sino también aislado del resto de la gente. Los cambios están viniendo, sin duda, de otros sectores y creo que estos libros los registran y se ponen a dialogar con sus nuevos planteos.

EL ABRIGO DE AIRE.  
*ENSAYOS SOBRE LITERATURA CUBANA*

Mónica Bernabé

Antonio José Ponte

Marcela Zanin.

Beatriz Viterbo Editora. Rosario, 2000

por **Rubén A. Chababo**

Hay un episodio que tiene lugar en los días en que transcurre el exilio de José Martí en los Estados Unidos y que gira en torno a un abrigo olvidado en un perchero y el derrotero que ese abrigo emprende por el mundo. El cubano Antonio José Ponte supo reconstruir-inventar la huella de esa errancia y hacerla *espumar*, como diría Lezama, en un ensayo magistral que es el que le da el nombre a esta reunión de voces preocupadas por pensar la literatura cubana.

Mónica Bernabé y Marcela Zanin, investigadoras y docentes de la Universidad Nacional de Rosario, completan con sus indagaciones críticas este libro fundamental que penetra e interroga con sabiduría aquellas zonas y dilemas centrales de la literatura producida en Cuba a lo largo de los siglos XIX y XX. Siete ensayos en los que las obras de José Martí, Virgilio Piñera, y Lezama Lima refulgen bajo tres miradas críticas preocupadas por analizar sus respectivas poéticas al tiempo que por ponerlas en relación con la poderosa historia cultural de la isla que encuentra, en la prosa fundacional de Martí y en el monumental proyecto origenista, dos pilares ineludibles a la hora de pensar conceptos esenciales para ese campo político-cultural como son los de tradición e insularidad.

Acaso el mayor y más destacable de los alcances de este libro sea el modo con que sus autores se atreven a interrogar la tradición literaria cubana, la manera en que atraviesan los territorios sacralizados por la crítica y la inteligencia con la que logran rearticular algunos conceptos que parecían intocables o incuestionables y que pueden ejemplificarse o resumirse en el gesto provocador con que Antonio José Ponte “hun-

de” al Apóstol Martí en el lodo de las discusiones literarias, arrebatándole al Estado el patrimonio exclusivo de su interpretación y desciframiento. Un gesto que a su modo también realiza Mónica Bernabé en “*El cielo del paladar*”, ensayo en el que se piensa el lugar del vacío y la nada en la cultura cubana, y que puede ser visto como una más que sugestiva propuesta de lectura en torno al lugar de los cuerpos en la cultura cubana, (tanto los políticos, como los poéticos), ambos marcados —como el encadenado cuerpo martiano—, a la urgencia y los devenires del tiempo histórico.

Volviendo al recuerdo de aquellas tertulias habaneras en las que Virgilio Piñera gustaba de cocinar —poema de Valery mediante— para sus amigos poetas, o a la delectación de las barrocas mesas desplegadas en el Paradiso lezamiano, Bernabé consigue interpretar, en contrapunto con los ensayos de Fernando Ortíz, aquello que la comidas —o su ausencia— dicen, poéticamente, de una cultura obsesionada por abolir el *horror vacui* como amenaza constante de su historia. Es la misma Historia —y los posicionamientos que para algunos intelectuales ella exige— la que también hace oír su voz en las acaloradas polémicas sostenidas entre Virgilio Piñera y Cintio Vitier y que Marcela Zanín revisa leyendo las míticas páginas de la revista *Orígenes* y los capítulos de *Lo cubano en poesía*, estableciendo un interesante contrapunto con la disparatada visión existencial que arrojan los cuentos de Piñera. Un ensayo que narra un episodio que de algún modo anticipa los debates que tan sólo unos años más tarde habrán de marcar a fuego las discusiones literarias en la isla entre aquellos interesados en sostener el valor de la ficción por la ficción misma y los que reclamen una escritura menos cargada de desesperanza existencial.

En definitiva puede decirse que *El abrigo de aire* no es un libro más en la ya variada bibliografía dedicada a pensar Cuba y su literatura sino una poderosa propuesta escrituraria que se instala, por la fuerza y sagacidad de sus visiones, en lo mejor de la tradición crítica literaria latinoamericana.

ALFONSINA STORNI  
*FEMINIDADES IRREVERENTES.*  
*NOSOTRAS... Y LA PIEL*

(SELECCIÓN DE ENSAYOS)

Mariela Méndez, Graciela Queirolo,  
Alicia Salomone. (Compiladoras)

Buenos Aires, Alfaguara, 1998.

por **Tania Diz**

Corren los tiempos de creación y discusión de los grandes relatos que conformarán la Argentina moderna, *El Payador* de Lugones o *La Historia de la Literatura Argentina* de Rojas, textos de algún modo funcionales al sistema de exclusión de las mujeres respecto del ámbito público. Mientras tanto, Alfonsina Storni acepta escribir una serie de notas breves que plasmarán, singularmente, las huellas de la vida cotidiana de los hombres y mujeres de principios de siglo.

Ya en aquel entonces, la escritora ha logrado publicar en las revistas literarias más reconocidas, tales como *Nosotros*, y se había integrado a la clase letrada de la mano de Manuel Gálvez. También había llegado a ocupar un lugar en los anaqueles de la Literatura Argentina bajo el rótulo de *poetisa del amor*, denominación, pensada por Roberto Giusti, y característica de un sistema de devaluación usual hacia las mujeres dedicadas a las letras en aquél entonces.

*Nosotras... y la piel* es el título elegido por las compiladoras —Mariela Méndez, Graciela Queirolo y Alicia Salomone— para este volumen que contiene las crónicas consideradas por las mismas como las más representativas de un vasto conjunto que la escritora había publicado a lo largo de tres años. La selección ha sido realizada sobre la base de dos períodos consecutivos: el primero corresponde a la revista *La Nota*, durante el año 1919, y el segundo al suplemento dominical dedicado a la mujer del diario *La Nación*, durante el lapso 1920-21.

Al leer cada uno de los ensayos de esta selección nos sorprende la heterogeneidad de acontecimientos, paisajes y personajes que entran y salen de las páginas con un tema recurrente: lo femenino. La femini-

dad, como temática específica, se impone con fuerza a principios del siglo XX ante la preocupación social que significa la gran cantidad de mujeres solteras, trabajadoras y lectoras insertas en el espacio público, a pesar de no poseer los derechos civiles ni políticos. En este sentido, proliferan los ensayos y notas de divulgación dedicados a justificar, desde la biología o la psicología, los riesgos que corren las mujeres al no adaptarse a las reglas patriarcales; o también folletines —en refuerzo de esas mismas ideas—, y notas dedicadas a la moda, el uso del maquillaje, los cuidados del bebé; etc.. En la primera crónica aparecida el 28 de marzo de 1919 en *La Nota*, Storni manifiesta su resistencia frente a este tipo de escritura, considerada doblemente menor por la clase letrada. Una marginalidad dual (y visible) al pertenecer a la vez al periodismo —valuado como no literario, desde el canon de la élite — y, dentro de este rubro, a aquél dedicado a las mujeres —menor desde el punto de vista del patriarcado. Inmersa en estos supuestos, la escritora reproduce el siguiente diálogo: “Entonces el Emir me propone: ¿Por qué no toma usted a su cargo en LA NOTA la sección ‘Feminidades?

He dirigido al Emir la más rabiosa mirada que poseo (tengo muchas).

También de un golpe he recordado: Charlas femeninas, Conversación entre ellas, Femeninas, La señora Misterio... todas esas respetables secciones se ofrecen a la amiga recomendada, que no se sabe dónde ubicar. Emir —protesto— la cocina me agrada en mi casa, en los días elegidos, cuando espero a mi novio y yo misma quiero preparar cosas exquisitas.”

La escena puede ser señalada como un rito de iniciación; y como una declaración de principios, ya que si bien temáticamente va a respetar las normas imperantes en estos *relatos femeninos*, el modo elegido para su abordaje teje una serie de corrosivas fisuras que permiten la emergencia de otros lugares de enunciación. Como afirman las compiladoras en el prólogo: “Ella se apodera de esos lugares y de ahí comienza, oblicuamente, una tarea de disección —de demolición— de representaciones de lo femenino y lo masculino, de instituciones, en definitiva, de las ideas y prácticas dominantes acerca del “ser” y “deber ser” de cada género sexual en el contexto de su época.”

Al estilo de las *Aguafuertes* de Arlt, estos artículos abarcan temas políticos, sociales, económicos, domésticos: se instalan como una es-

critura permeable tanto a los cambios urbanos, a los actos feministas como al registro de lo íntimo. En *Nosotras y la piel* predominan los relatos centrados en la descripción de diversos estereotipos femeninos tales como “*La irreproachable*”, “*La dactilógrafa*” o “*La madre*”. En ellos, la mirada de la autora, ya más cínica que rabiosa, parte de las mujeres para señalar la obediencia hacia los comportamientos socialmente correctos, por lo cual su propósito parece ser, entre otros, el de la desnaturalización de la idea de madre como emblema de bondad y abnegación, o de la familia como ámbito de bienestar y tranquilidad, o del matrimonio en tanto unión netamente amorosa. Esto es: Alfonsina Storni se apropia de los argumentos que idealizan el amor, los parodiza y los deja a la luz de sus propias contradicciones. Así, por ejemplo, en “*La mujer enemiga de la mujer*” luego de caracterizar a la madre como “la que primero derrama lágrimas leyendo una novela sentimental” o la primera que “protege al perrillo abandonado”, la voz de la cronista se asombra, en un dejo de ingenuidad, de cómo ésta es la misma persona que condena a la niña de trece años que va del brazo de un hombre adulto, para afirmar luego: “y el corazón de la mujer, el hondo corazón de la madre, no aparece para proteger, siquiera con la palabra, a la criatura que pasa.”

El contexto de producción apunta a un receptor femenino inserto en un lugar feminizado, por lo cual presuponemos temas que *nada tienen que ver con lo político*. Si bien las notas aparecen teñidas de un tono semejante a los *libros de conducta* en los que se indicaba a las mujeres qué era lo que debían hacer en sus hogares y cómo debían comportarse, al mismo tiempo, es interesante observar cómo estas crónicas apuntan a criticar no sólo determinados comportamientos femeninos sino también las estructuras de poder coaccionadoras de estas subjetividades. En “*La impersonal*” la crítica se extiende sobre un estereotipo femenino que sólo se fija en las apariencias de sus ropas pero para finalizar con la descripción de las consecuencias sociales que acarrearán estas mujeres al decir: “Porque la civilización es un trabajo de clasificación; así, a mayor número de impersonales corresponde menor civilización, y a menor número de impersonales mayor civilización.”

Así, conquistar la personalidad, que diferencia y separa, es adueñarse de la propia alma y escucharla, atendiendo a las voces más sanas, hondas y fuertes de la vida”.

En la segunda etapa, la de la columna “Bocetos femeninos” en *La Nación* podemos observar cómo la escritora se permite explotar recursos discursivos tales como el juego que se inaugura entre el/la narrador/a y la virtual lectora. Todas las notas aparecen firmadas por Tao Lao, una voz que o bien asume la función dogmática del narrador masculino, o bien aparece como una voz femenina en diálogo con su interlocutora, o bien que en varias oportunidades mantiene indefinida su identidad sexual. Esta movilidad pone en escena a la ficción misma y afirma la heterogeneidad de los personajes femeninos presentes en las columnas para finalmente subvertir los roles sexuales estratificados.

Narradores polifacéticos, señoritas prolijas, graciosas, ingenuas, señoras hipócritas, crueles, inteligentes, relatos amenos, combativos, contradictorios, extranjeros, en fin, en cuanto a los moldes del género... Podemos afirmar que la doble marginalidad antes mencionada le permitió a Alfonsina Storni un camino innovador de exploración en la escritura que, seguramente, habilita otras lecturas críticas de la poesía que escribió y publicó paralelamente a estos textos. Pero, sobre todo, que muestra una visión diferente no sólo de su imagen de escritora sino también de aquellos estereotipos femeninos corrientes en la literatura argentina de los años veinte, tales como las costureritas de Carriego, las dactilógrafas de Olivari, o las muchachas obreras de Arlt.

SILVINA OCAMPO  
*ÚLTIMOS POEMAS DE SILVINA OCAMPO*  
*POESÍA INÉDITA Y DISPERSA*

Buenos Aires, Emecé, 2001.

por **Julietta Lopérgolo**

En 1998, Emecé puso en marcha el proyecto de reunir la obra de Silvina Ocampo, publicada hasta entonces en distintos sellos editoriales. Luego de la reedición de *Viaje olvidado* (1937), su primer libro de narraciones, aparecieron en dos volúmenes sucesivos sus *Cuentos completos*, (entre los cuales se omitieron significativamente sus cuentos infantiles) y una *Antología* esencial que reunía los relatos y poemas más representativos de las distintas etapas de su obra. A esta serie de reediciones, y recopilaciones, se suma en mayo de 2001 la aparición de *Poesía inédita y dispersa*. Resultado de una selección realizada a partir de los originales que Bioy Casares le confió a la crítica y narradora Noemí Ulla, quien además estuvo a cargo del prólogo y de las notas, el conjunto contiene poemas escritos entre 1960 y 1990.

Más allá de la novedad editorial, el libro señala la culminación de una reconocida trayectoria centrada en el trabajo sobre la poesía. Ganadora del “Premio Municipal de literatura” por *Enumeración de la patria* (1942) y “Primer Premio Nacional de Poesía” (1961-1965), Silvina Ocampo consideró su labor como poeta superior a su trabajo en prosa. Sin embargo, no se trata de una diferencia radical, ya que la escritora mantiene con ambos géneros un diálogo constante y fluido.

Las dos primeras partes que componen el libro se titulan “Poemas breves” y “Divagaciones”. La tercera, “Traducciones”, incluye dos poemas traducidos por la autora (“La tercera guerra mundial” de Graham Greene y “Con sordina” de Paul Verlaine) que subrayan la importancia que Silvina Ocampo concede al trabajo de la traducción. “La traducción -señaló Ocampo— es el trabajo más satisfactorio. Hay que en-

contrar, aunque parezca vanidoso decirlo, algo mal hecho, una frase, una palabra, en algo perfecto, y mejorarlo”.

La economía breve e intensa de los poemas de la primera serie responde a la necesidad de tematizar una urgencia: de delimitar el vacío de una existencia compleja y contradictoria que no ignora la imposibilidad como destino (“Vivimos para una casa/ que no podremos construir/para un viaje que no haremos/ y para un libro que nunca/ llegaremos a escribir;/ como un dibujo trazado/ en una hoja cuyos límites/ exiguos no han permitido/ la inclusión total de un plano”, “Vanidad de vanidades”). Frente a la idea de un futuro incierto, el recuerdo se convierte en la más valiosa posibilidad de rebelarse contra lo inevitable y conservar lo que ya no está, inventándolo, creándolo de nuevo, apropiándose de la ausencia tal como aparece “en la tela de un cuadro otra pintura/ que fue la original”.

Con cierta reserva los poemas reunidos en este libro despliegan —desde la secreta intimidad de quien dirige, primero a sí mismo, y luego a los demás— las preguntas fundamentales, sin privarse por ello del humor y la ironía, que las vuelve a veces excéntricas o cómicas, como en el caso del pequeño poema “Perplejidad”: “Por qué si me arrodillo/ rezando, siempre pienso: / “Qué hacen mis pies ahora”. A través de lo pequeño y cotidiano que se muestra en “los perfiles/ las aristas de la gente”, en las plantas, animales y objetos, los poemas intentan rescatar la sensibilidad que habita en todos ellos por su poder de conmover y señalan el carácter, por momentos, despojado, de esta poesía empeñada en revelar la existencia de las cosas que se sustraen milagrosamente al tiempo.

En medio de la desesperación y el entusiasmo, cada poema va tejiendo un idéntico enigma: el del conocimiento de uno mismo. Así, desde el principio, leemos: “El ser más inesperado es uno mismo”, o también: “Lo único que sabemos/ es lo que nos sorprende/ que todo pasa, como si no hubiera pasado” (“Única Sabiduría”). La pasión por el autoconocimiento está unida al azar que, para Silvina Ocampo, rige tanto lo cotidiano, el mundo circundante, como la intimidad de cada uno. Y, es precisamente allí donde el poema adquiere el tono de la confesión: “Nunca te ha empalagado la poesía/ y ella como una lumbre te acompaña; / a mí suele dejarme en las tinieblas” (“Homenaje a Jorge Luis Borges”).

Para Silvina Ocampo, la mirada es un valor esencial. Hay modos de mirar que contaminan, mezclan, purifican, trastocan, crean. El secreto de su poesía, su “llave maestra” reside en el ejercicio de la mirada y en sus consecuencias. Pero ninguno de esos modos es comparable al de la naturaleza, cuya presencia es constante, e incluso imprescindible, ya que abre el espacio de la confirmación: es lo que existe, aquello cuya duración es infinita. La poesía es “metamorfosis”, constituye la posibilidad de transformar lo finito e incierto en promesa de eternidad, tal como leemos en el poema dedicado a su hermana Victoria: “Nos une siempre la naturaleza”. Pero al mismo tiempo este vínculo señalado como familiar se extiende también hacia otros seres y cosas del mundo.

Frente a la brevedad de los poemas que los anteceden, los agrupados bajo el título “Divagaciones” son, en su mayoría, narrativos, utilizan el tono coloquial y apelan, en algunos casos, a episodios autobiográficos como en el caso de “El caballo blanco” donde se narra una escena familiar en la que la escritora asiste a una clase de dibujo con sus hermanas. “En un museo” muestra a una muchacha que juega a convertirse en estatua; “Escenas de Palermo” presenta a una mendiga loca que se pasa las mañanas lavando ropa sin jabón; en “Éxtasis” alguien observa en la quietud de una iglesia a un hombre que abre los brazos en cruz con una vehemencia “tan diferente a la femenina”. También hay poemas que se ajustan a la forma del soneto, al metro clásico como en “La sombrilla”, “El cuarto severo”, “Variaciones de un enamorado”.

Sin embargo, tanto en los poemas narrativos como en los que se enmarcan dentro de las formas más tradicionales, e incluyendo los poemas breves de la primera serie, Silvina Ocampo, al igual que en todos sus libros anteriores, reflexiona acerca del mundo que la rodea y de su propio mundo, refugiándose unas veces en la conversación y el relato de anécdotas, otras veces apuntando la experiencia inmediata, para poder definir con precisión todo que se ve y es la causa del poema.

Al publicarse el primer libro de su hermana, Victoria Ocampo escribió: “estos recuerdos me lanzaban señales en el lenguaje cifrado de la infancia, que es el del sueño y el de la poesía”. Si bien es innegable que el mundo de la infancia gravita incesantemente no sólo en estos poemas sino en la totalidad de la obra de la escritora argentina, en lo que hace a este libro en particular, lejos de la evocación nostálgica

presente en las palabras de Victoria, encontramos el ejercicio de una poesía actualizada por un lenguaje donde no existe el tiempo sino una sensibilidad fundada en la mirada (“mi corazón/ gobernado en aquellos tiempos/ por mis ojos”, “El caballo blanco”). Una mirada que para no destruir con su proximidad el prodigio que observa se retrae en las voces y formas de todo lo que ve y nombra, hasta volverse sin querer, prodigiosa.

JORGE LUIS BORGES  
*EL ARTE DE LEER*  
*ARTE POÉTICA*

Edición Crítica, Buenos Aires, 2001

por **Julieta Yelin**

“Me considero esencialmente un lector. Como saben ustedes, me he atrevido a escribir; pero creo que lo que he leído es mucho más importante que lo que he escrito. Pues uno lee lo que quiere, pero no escribe lo que quisiera, sino lo que puede.”

Suele decirse que todo escritor es ante nada un lector talentoso; como si existiera una especie de reflexión a *priori* sobre la literatura que posibilitara la emergencia de una nueva escritura. Es ésta, por cierto, una hipótesis sumamente razonable; sin embargo puede resultar aventurado arriesgar que en todos los escritores se cumple una asunción consciente y reflexiva del “oficio de lector”. Más aún, en la dicotomía lector/escritor se fundan dos caracterizaciones muy difundidas en la institución literaria: la del escritor y la del crítico profesionales. Y entre ambas figuras, la “literatura” aparece como horizonte sobre el cual se construyen certezas y misterios; en fin, lugares de legitimación de las verdades de la letra.

*Leer bien* para poder escribir o *escribir bien* para poder dar cuenta de una lectura: en ambas aspiraciones se plantea un mismo interrogante: ¿cómo articular un saber y un hacer en favor de la revelación de una verdad literaria? (verdad del gusto, verdad del canon, verdad de la originalidad). Escritores y críticos pueden pensarse como el derecho y el revés de una experiencia casi siempre incierta, que atañe directamente a la subjetividad (que la forma, o deforma o transforma, como algo que la constituye o pone en cuestión en aquello que es) y que, sin embargo, exige ser narrada, es decir, examinada por la lógica del lenguaje, ya tenga éste la modalidad de un discurso o de un metadiscurso literario.

Hasta aquí, entonces, una distinción metodológica entre lectores

y escritores profesionales; pero volvamos al principio: ¿qué lugar darle en este orden a aquellos escritores que han hecho de la lectura una actividad tan “seria” como su escritura?; ¿cómo nombrar esa reflexión sobre la lectura, que además se articula de modo asombrosamente natural con las ideas que sostienen la propia obra?

Estas preguntas se nos plantearon al terminar de leer *Arte poética*, libro que contiene seis conferencias pronunciadas por Jorge Luis Borges en la Universidad de Harvard entre octubre de 1967 y abril de 1968.

Conferencias y no ensayos, pronunciadas en inglés y no en español: dos rasgos que producen extrañeza. El texto de Borges suena extraño (porque “suena”, eso es seguro), y no se trata sólo del carácter oral, porque ya lo hemos leído y oído en entrevistas, hay algo más..., arriesgaremos una intuición: el discurso escenifica brillantemente un contrasentido, dice con un tono pedagógico la imposibilidad de la pedagogía. En este contrasentido puede leerse una tensión entre la situación concreta de enunciación (hablar sobre poesía a estudiantes de una prestigiosa universidad norteamericana) y el orador (no poder hablar de poesía más que a través de sí). Instalado en el doble juego, Borges asume un “tono cauto”, vinculado no sólo con la utilización de un lenguaje claro y preciso, sino también con la asunción de un saber experiencial y no académico. Habla de sus lecturas sin caer en la disertación ni en la autorización teórica, expone sus saberes y su erudición sin poner el foco en ellos, sólo los utiliza a favor de una argumentación que está más ligada a una sensibilidad de lo literario que a un “arte poética”, como paradójicamente sus editores han llamado al libro. Esto que llamamos “cautela” no es el modo en que se realiza la búsqueda de una mejor transmisión; sino, por el contrario, la vía para la afirmación de una imposibilidad (de conocer, de saber, de enseñar). Y quizás sea también, por qué no, la impugnación de las máscaras a través de las cuales son sacralizados los saberes en el interior de la academia.

Advierte Borges al inicio de la primera conferencia (“El enigma de la poesía”): “La verdad es que no tengo ninguna revelación que ofrecer. He pasado la vida leyendo, analizando, escribiendo (o intentándolo) y disfrutando. He descubierto que esto último es lo más importante. Embebido en la poesía, he llegado a una conclusión final sobre el asunto. Es verdad que, cada vez que me he enfrentado a la página

en blanco, he sabido que debía volver a descubrir la literatura por mí mismo. Pero de nada vale el pasado. Así que, como he dicho, sólo puedo ofrecerles mis perplejidades. Tengo cerca de setenta años. He dedicado la mayor parte de mi vida a la literatura y sólo puedo ofrecerles dudas”.

Borges sostiene desde un principio dos valores de lo literario que asume tanto desde la perspectiva del lector como desde la del escritor (si es que en este caso tal discernimiento es posible): por un lado, la postulación del placer como orientación prioritaria del “hacer” del lector; orientación que tiene su correlato en la construcción del “deber ser” del escritor. La literatura debe ser, ante todo —y es éste un principio que Borges sostiene desde los años cuarenta, cuando toma posición en la defensa del género policial y del fantástico—, agradable a la imaginación. “Si yo analizara Huckleberry Finn, diría que, para crear un gran libro, quizá lo único necesario, fundamental y sencillísimo, sea esto: debe haber algo grato a la imaginación en la estructura del libro.”

Entonces decíamos, por un lado, el placer como horizonte del lector y también del escritor; y por otro, enmascarada en una expresión de humildad, la defensa de la perplejidad como perspectiva crítica frente a la irreductibilidad de lo literario. “El enigma de la poesía” es el título de la conferencia, pero desde un principio se advierte —no sin una cierta dosis de ironía— que no hay nada que revelar. El enigma es la poesía; pero a diferencia de lo que acontece en el relato policial, no es posible que la verdad sea develada. La verdad de la poesía, parece querer decir Borges, es la pregunta por la poesía, y ante ella sólo es posible la perplejidad y la duda. Cabe aquí preguntarse por qué Borges no utilizó, como René Char en sus reflexiones poéticas, la palabra *misterio* (que alude siempre a una verdad que no puede ser develada) en lugar de *enigma*, que tiene la debilidad de remitir tan directamente a otro género. Una salvedad y una conjetura: no podemos estar seguros de que la traducción al español sea totalmente fiel a la grabación original. Y si lo fuera, no es desatinado conjeturar que se trate de otro artificio borgeano, en el cual la apelación a la paradoja (“un enigma indescifrable”) aparece como el método más adecuado para el acercamiento a la poesía.

Ahora bien, es posible afirmar que lo enigmático no está solamente

ligado a una peculiaridad del objeto poético, sino también, y fundamentalmente, a la naturaleza de la experiencia de la lectura, en el sentido de que ésta deviene para el lector un proceso intransferible como “saber acabado”. Y esto es, se supone, lo que el oyente espera de una conferencia: un desarrollo preciso de un objeto que se conoce. Pero Borges se encarga también de desalentar esta expectativa: “Para terminar, tengo una cita de San Agustín que encaja a la perfección. San Agustín dijo: ‘¿Qué es el tiempo? Si no me preguntan qué es, lo sé. Si me preguntan qué es, no lo sé.’ Pienso lo mismo de la poesía”. Este “no saber” retórico y creativo (porque no sé puedo seguir leyendo infinitamente) se resuelve, en el correr de las conferencias, con una muy pertinente elección de los ejemplos. Tal elección y sus comentarios van diciendo, sin decir, el credo de Borges lector, que se inscribe mucho más en el terreno de las posibilidades que en el de las definiciones.

La segunda conferencia (“La metáfora”) y la tercera (“El arte de contar historias”) tienen una particularidad que nos gustaría señalar. En ambos textos se propone la hipótesis de la existencia de un número reducido de construcciones-modelo (de metáforas en el primer caso y de tramas en el segundo) que dan lugar a una inmensa cantidad de variaciones. Así ojos y estrellas, mujeres y flores, ríos y tiempo, vida y sueño, la muerte y el dormir constituyen gran parte de las comparaciones esenciales de la poesía; mientras que la *Iliada*, la *Odisea* y *Los Evangelios* se encuentran en el origen de todas las historias posibles. Más allá del carácter “científico” de estas afirmaciones y de sus posibilidades concretas de demostración, es innegable que es ésta una conjetura muy agradable a la imaginación, y aquí Borges nos vuelve a enfrentar a una de sus principales convicciones en cuanto a la ética del lector.

Otra hipótesis sumamente agradable a la imaginación: en la conferencia “La música de las palabras y la traducción” Borges se pregunta por el origen de las traducciones literales; y responde: “No creo que surgieran de la erudición; no creo que sugieran del escrúpulo. Creo que tuvieron un origen teológico. Pues, aunque la gente juzgara a Homero el más grande de los poetas, no olvidaba que Homero era humano (...), de modo que sus palabras podían ser alteradas. Pero cuando tocó traducir la Biblia se planteó un asunto muy diferente, porque se suponía que la Biblia había sido escrita por el Espíritu Santo. (...) Si

Dios escribe un libro, si Dios condesciende a la literatura, entonces cada palabra, cada letra, como dicen los cabalistas, debe haber sido meditada a fondo. Y podría ser una blasfemia manipular el texto escrito por una inteligencia divina y eterna.” Lo agradable de la conjetura reside, en principio, en un rasgo de verosimilitud (la traducción de la *Biblia* ha representado históricamente, en efecto, un problema), pero fortalecido por el giro humorístico con el cual se cierra la argumentación, en donde la sacralidad del texto es ironizada. La *Biblia*, como cualquier otro texto literario, parece merecer para Borges más el culto de una versión verbalmente bella que el de una traducción fiel.

Lo bello, que anida en lo más íntimo de las palabras, es para Borges intraducible, a menos que sea verbalmente reformulado bajo el influjo de la nueva lengua. En este sentido es que utiliza la imagen de la música: “El crítico austríaco Hanslick escribió que la música es una lengua que podemos usar y entender pero que no podemos traducir.” La conferencia “Pensamiento y poesía” propone esta perspectiva para pensar a la poesía. El carácter “inexplicable” (su irreductibilidad a cualquier otro sistema simbólico) del texto poético tiene que ver con que éste devuelve el lenguaje a su fuente originaria, a la imagen pura: “Así, en la lengua tenemos el hecho (y es algo que me parece obvio) de que las palabras son, originariamente, mágicas. Hubo quizá un momento en el que la palabra ‘luz’ parecía resplandecer y la palabra ‘noche’ era oscura.” En este regreso a un estado primitivo del lenguaje está la vida del poema, que es también la del poeta y la de la poesía.

Hemos llegado a la última conferencia, “Credo de poeta”, en cuyo título, pensamos, se enuncia con precisión lo que vagamente hemos intentado referir en estas páginas. Es sumamente grato, en este sentido, encontrarse con la idea de que la literatura sea, tanto para el lector como para el escritor, una creencia. Si así fuera, ya no parece tan difícil sostener el carácter único e irrepetible de la experiencia, a la vez que la necesidad reiterada de iniciar el ritual; es decir, este “no poder explicar” que no cesa de pedir ser explicado. En la creencia habita el placer y, a veces, también la angustia. Pero Borges, extraño caso de lector y escritor profesional, que ha hecho de sus lecturas un acto de fe tan profundo como el de su escritura, reserva para el lector la mejor parte del cielo.

“He encontrado placer en muchas cosas: nadar, escribir, contemplar

un amanecer o un atardecer, estar enamorado. Pero el hecho central de mi vida ha sido la existencia de las palabras y la posibilidad de entretejer y transformar esas palabras en poesía. Al principio, ciertamente, yo sólo era un lector. Pero pienso que la felicidad del lector es mayor que la del escritor, pues el lector no tiene por qué sentir preocupaciones ni angustia: sólo aspira a la felicidad. Y la felicidad, cuando se es lector, es frecuente.”

## LA MINUCIOSA UBICUIDAD DE LA POESÍA

SERGIO CUETO:

*TRES ESTUDIOS.*

*DANTE, BAUDELAIRE, ELIOT.*

Rosario, Beatriz Viterbo Editora. Biblioteca El Escribiente. 2001.

por **Luciana Porchietto**

Dante, Baudelaire y Eliot, los nombres que aparecen en el subtítulo de este libro suenan fuerte. La lista puede parecer arbitraria o, al menos, sorprendente: tres poetas, tres lenguas, tres puntos de inflexión en la historia de la poesía, de esos que la institución literaria ha instaurado como clásicos indiscutibles; tres nombres, por otra parte, que siguen acumulando páginas en las dilatadas bibliotecas de la crítica.

La primera peculiaridad del libro de Sergio Cueto radica en que los encontremos en una misma publicación. La razón o eje conceptual que los guía nunca se aparece explícitamente revelada: sin mediaciones de prólogos, el libro se limita a presentar el desarrollo del análisis en tres párrafos separados. Pero este detalle -la ausencia de preliminares o explicaciones que podrían esperarse teniendo en cuenta la peculiaridad de su tema- lejos de convertirse en un obstáculo para la interpretación, caracteriza la obra ensayística de Sergio Cueto: despojada de los rodeos convencionales de la institución crítica, se limita a centrar su atención en el texto literario según estrictos parámetros de análisis.

¿Cuáles son, entonces, los parámetros de lectura que hallamos como guía en este libro? Atravesados por la lección escrituraria de Maurice Blanchot, estos estudios ponen de manifiesto los límites -y a la vez, los alcances de toda producción textual: *la imposibilidad de no escribir en la imposibilidad de escribir*. La frase pertenece a *Maurice Blanchot, el ejercicio de la paciencia* (1997), libro de ensayos que Cueto dedicó al crítico francés.

La escritura, pensada desde los cánones posestructuralistas, en relación con el universo derridiano, intenta restituir los sentidos de aquellas obras que, una vez sacralizadas por las taxativas mayúsculas que

instaura la Poesía, se pierden en el artificioso límite entre obra y crítica, lo cual, llevado a sus últimas consecuencias, deriva en el paroxismo positivista del objeto y el sujeto de estudio. Tres estudios de Sergio Cueto se origina, en cambio, en un gesto superador de aquellas falsas antinomias del conocimiento. Las fronteras entre obra poética acabada y lectura crítica que intente dar cuenta de esa totalidad se pierden en beneficio de la escritura; y esa escritura, define, en este caso, tanto a la poesía estudiada como al estudio mismo. Aun si los registros son diferentes —texto poético, estético y texto ensayístico— es a partir de la instauración de un gesto crítico escriturario que el autor se permite, y nos permite, pensar a la creación poética como un universo por crear, como una red de plurales sentidos por instaurar; en definitiva, como una obra por escribir. Aquella *imposibilidad de no escribir en la imposibilidad de escribir* define, así, tanto la instancia estética de la creación como su lectura, pensada ésta como la reescritura, o contra-escritura, de esa obra, devenida en des-obra, merced a ese posicionamiento verdaderamente crítico que desmonta aquello que la institución literaria ha sacralizado: que ha matado para luego venerar.

Esta deconstrucción que Sergio Cueto realiza en sus *Tres estudios* se patentiza a través de una retórica severa, en la que cada palabra se torna tan exacta como irremplazable; donde los términos adquieren, merced a una cuidada economía de significantes, la fuerza de un concepto. Y estos conceptos ponen en juego, a su vez, una dialéctica que, desde la conciencia de su misma ambigüedad, engendra una precisa constelación. Porque la precisión de conceptos que leemos en los ensayos de Sergio Cueto no se relaciona con la univocidad de significado, sino, justamente, con el perfecto abordaje de cada yuxtaposición semiológica, de manera que “el sentido” pueda leerse como enigma plural y contradictorio. Una especie de retruécano discursivo donde la idea avanza hasta sus últimas consecuencias, a partir de un acotado y riguroso sistema conceptual. De este modo, el libro va tejiendo sutilmente una trama, en la que cada párrafo parece ir perfeccionando una gran noción acerca del arte, en la medida que se van sumando nuevas nociones coherentes al mismo esquema de lectura. Rasgo que —lejos de suponer los vicios de una redundancia estéril— se constituye como la razón principal de su riqueza: el hecho de labrar con materiales mínimos una red de sentidos a restituir, a su vez, por el lector de Dante,

Baudelaire, o Eliot, y por el lector de estos ensayos acerca de su obra. Así, cada concepto disparado adquiere la fuerza de la necesidad.

Las grandes obras literarias pueden dejarnos ante dos caminos al momento de abordarlas: o bien apelar a los lacrados cánones de la crítica, o bien dejar librado su sentido a una confianza ciega en la inocencia del lector despojado de comentarios. Estos *Tres estudios* se encuentran entre esos dos caminos: el azar implícito en la figura del lector inocente encuentra la gracia de la necesidad, por medio de un trabajo intelectual que —exento de las flaquezas de los lugares comunes de la academia— crea y delimita un nuevo espacio desde donde pensar las grandes obras.

De manera que este libro devuelve a los clásicos la potencia de su taxonomía. Pues si se los entiende aquellos como aquellos textos que siguen respondiendo y suscitando interrogantes en cualquier momento histórico, en este conjunto encontramos la precisión de una nueva pregunta formulada a la poesía de Dante, Baudelaire y Eliot: de lo cual emerge una obra viva, un texto de posible abordaje, una nueva entrada a esa sólida arquitectura.

Así *Una fantasía sobre Dante*, el primero de los *Tres estudios*, empieza por dilucidar la noción de figura y alegoría, tomando préstamos de las difundidas nociones de Auerbach o Zumthor. Pero estos conceptos se incorporan a la rigurosa lógica discursiva antes comentada, sin perder su lógica original; a lo que le sigue otra clara distinción de los principios rectores del estilo dantesco, a través de precisiones acerca de la metáfora y el símil, pensado éste como la posibilidad de instauración de lo sensible en el universo abstracto de *La Divina Comedia*. Los límites, las posibilidades, las paradojas de esta lengua dantesca —de lengua infernal a lengua purgatorial para luego devenir lengua paradisíaca— son presentados de un modo que los libra de la tiranía del absoluto. El intrincado problema del bien y del mal diseminado en Dante encuentra así una forma de enunciación que no busca sintetizar los contrarios, sino que, en cambio, se propone exhibir tanto sus puntos de cruce como sus expresiones privativas. En todo caso, se puede decir que no busca definir el bien y el mal según Dante —tarea que podría ceñirse a la mera trascripción de ejemplos— sino que la dicotomía es abordada a partir de la localización de la forma por la cual estos ejes centrales funcionan dentro de la obra y la definen en

tanto universo divino. La cuestión poética entendida como el trabajo con una lengua desde un discurso estilístico, queda determinada por Sergio Cueto como un principio que signa la vida y la obra de Dante: oscilando entre las sombras del olvido y la luminosidad de la fama, se cierra el ensayo. De este modo, los viejos conceptos heredados del mundo griego logran insertarse en la lógica del análisis de una obra que marca la bisagra entre el Medioevo y el Renacimiento, para instaurar una diacronía precisa en la sincronía de un examen centrado en el texto significativo. Último gesto, éste, que habilita un vínculo adecuado para pensar esa textualidad en relación a una dialéctica sutil en una posible historia de los sentidos.

El segundo estudio, *Baudelaire o el pasado*, tiene un subtítulo sorprendente a primera vista: *Tango*. Y si bien, nunca vuelve a nombrarse la palabra a lo largo de todo el ensayo, su desarrollo responde silenciosamente a la sorpresa inicial. El espíritu baudelaireano del poeta en la París moderna es lúcida y delicadamente trasladado a un espíritu que se universaliza en cualquier ciudad moderna. Porque los temas que abundan en la obra de Baudelaire, y sobre los cuales insiste la crítica, encuentran en este estudio una nueva forma de ubicuidad. El ideal y su vulgarización, el presente obstinado en el recuerdo, la ausencia como presencia de la lejanía, el Spleen como experiencia irremediable y propiciadora del arte, la Belleza, la mujer como Belleza, la voluptuosidad, son los grandes temas. Sergio Cueto se encarga de devolver a estos tópicos algunas de sus condiciones de existencia, en tanto sentimiento vivo. Aun si después de la crítica de Walter Benjamín —magistral pero felizmente discutible— queda la sensación de que no se puede agregar demasiado, este ensayo se permite retomar los grandes temas del gran poeta moderno. Podría decirse, en definitiva, que este capítulo trata sobre el pasado, en la medida que el texto artístico deja trasuntar un tema asequible al análisis teórico. No obstante, ese tópico es superado cuando se lo deja de pensar como mero motivo desprendido de una obra y pasa a ser materia de reflexión acerca de la condición humana. Otra vez, entonces, ese posicionamiento textual deja abierta una brecha para la localización sutil en un espacio determinado en la historia de la poesía; de manera que este ensayo que trata sobre la experiencia del presente como obstinación en el pasado, incita a repensar una nueva forma del dolor: el hastío moderno. El motivo del Spleen

puede leerse desde la crítica de Sergio Cueto como la voz que desde Baudelaire dice la configuración del hombre moderno. Finalmente, el último de los estudios, *Preludio*, a *T.S. Eliot*, completa magistralmente la serie.

A propósito de Eliot, podemos considerar, merced a este último ensayo, las condiciones de existencia de la modernidad y marcar su cierre. Esa conclusión, sin caer en los análisis que convierten a la literatura en un fenómeno subsidiario de los avatares de la sociología, encuentra su forma de acontecer en *La tierra baldía* de Eliot. De este modo, la palabra forma cobra una fuerte significación en este capítulo: la forma de esta poética es instaurada a partir de sus mismos gestos. Los párrafos destinados a esa poesía —el cinismo del cuerpo exhibido, la futilidad del lugar vacío, la desidia, el *horror de la nada de horror*— desbordan la mera mediación de un lector agudo. El estudio logra ubicar a Eliot en Eliot; esto es, el crítico no es de ninguna manera el traductor de una poética sino aquel que puede restituir en esa poética un sentido tan vasto como el mismo lenguaje estético. Nuevamente encontramos la posibilidad de lectura de un pensamiento que trasciende la obra de un autor, desde la precisión de esa misma obra. Posibilidad de lectura donde los conceptos se hallan finamente hilados (un hombre: Eliot, su literatura definida en el lugar de la espera, su espera como forma de relación con el instante, el instante como única redención del tiempo aciago, un tiempo que sólo se redime fuera del tiempo, el punto fijo de la danza, el instante poético), donde los mismos se encadenan por virtud de la escritura de Sergio Cueto, y dejan trasuntar una reflexión que —librada de la frialdad crítica— nos ubica en la potencia creadora del lenguaje estético. Porque la diseminación de sentidos que habilita la lectura de Sergio Cueto (ni arbitraria, ni disparatada) implica el mismo riesgo de la literatura. Como decíamos al principio, una lógica severa rige esta diseminación, de modo que los sentidos puedan ser captados dentro de un claro sistema conceptual para reencontrarse con su paradoja, y en el caso de Eliot, con esa espera indiferente de la que nace su poesía.

Si como decíamos en un principio los nombres sobre los cuales tratan estos *Tres estudios* pueden parecer arbitrarios, ahora, antes de concluir afirmaremos sus relaciones de necesidad. Porque, por un lado, en el primero de ellos encontramos una posibilidad de argumentación:

“Esta fantasmagoría espectral, esta transfiguración infernal o purgatorial de nuestro mundo es obra de la lectura que Baudelaire y Eliot hicieron de Dante. Ya no se trata de un ‘realismo del más allá’ sino de la ‘irrealidad del aquí’”. Por otro lado, intuimos otra forma de ligazón entre los autores abordados. La totalidad del conjunto marca, sutilmente, un camino: del Más Allá del Dante a la mundana y sublime París baudelairiana, para culminar en la tierra baldía de Eliot.

Los espacios van suscitando la reflexión: *Definir es localizar*, escribe Sergio Cueto. Pues bien, este libro consigue definir —en tanto consigue localizar— significativos recorridos espaciales del arte poético. En (y desde) su escritura puede leerse, apenas insinuada en uno de sus pliegues, la implícita relación entre el arte y la vida.

## LA APARENTE INTIMIDAD DE LA CONVERSACIÓN

T.S. ELIOT

*FUNCIÓN DE LA POESÍA*

*Y FUNCIÓN DE LA CRÍTICA*

EDICIÓN, INTRODUCCIÓN Y PRÓLOGO DE JAIME GIL DE BIEDMA

Tusquets editores, Barcelona, 1999

por **Mariana C. Zinni.**

La primera edición de *Use of Poetry and use of Criticism* es del año 1933. Luego, en 1955 se conoce la traducción española de la colección “Biblioteca Breve” editada por Seix Barral. Parte de una especie de catálogo mítico —tan agotada como requerida—, la reedición actual nos da la posibilidad de acceder a este “clásico del siglo XX” prologado, tal como lo fuera en 1955, por Jaime Gil de Biedma —quien hace hincapié, fundamentalmente, en la recepción que Eliot ha tenido en España a través de, por ejemplo, comparaciones poco felices de su labor con la de Carlos Bousoño. Sólo la distribución de las notas del autor al final del texto se modifican, para nuestra incomodidad, en esta edición.

El libro está integrado por ocho conferencias que fueron leídas en un curso en la Universidad de Harvard entre los meses noviembre de 1932 y marzo de 1933, en la cátedra “Charles Eliot Norton” donde Eliot era profesor, e inmediatamente publicadas como libro —dedicado a la memoria de Charles Whibley. Hay dos prefacios del mismo Eliot: uno a la primera edición —donde deja claro que el texto fue publicado de acuerdo con las normas impuestas por el curso; y otro de 1963, mucho más interesante, en el que el autor intenta modificar la lectura “tradicional” sobre sus ensayos, con el fin de que *Use of Poetry and Use of Criticism* ocupe el lugar central que antes había tenido “Tradition and the Individual Talent”, considerado por Eliot un trabajo juvenil.

Nos importa atender, entonces, al dispositivo retórico puesto en

juego para avalar la segunda edición de la que nos ocupamos, en tanto arma una suerte de escena originaria. “Escribí el presente volumen durante el invierno de 1932-1933. Había tenido el honor de que me nombraran titular de la cátedra Charles Eliot Norton en Harvard, un puesto que ofrecían anualmente a un hombre de letras, norteamericano o europeo, por el período de un año. No dispuse de tiempo libre para preparar las conferencias hasta que llegué a Cambridge, estado de Massachusetts, en el otoño de 1932, de modo que tuve que componerlas con considerables apremios, durante mi estancia allí”, escribe Eliot, a lo que agrega —en un gesto que a la luz de *Kafka y sus precursores* podemos llamar “borgeano—: “No obstante, tras haberlas leído dos veces, me sorprendí al descubrir que seguía dispuesto a aceptarlas como una manifestación de mi postura crítica”.

Conviene, decíamos, detenernos en el productivo momento en el que el crítico centra su palabra más literaria a partir del desplazamiento de la lectura de “Tradition and the Individual Talent”, texto que había sido establecido como punto fundamental de su producción en contra de sus deseos. *The use of Poetry...*, en realidad, cierra la fase de su crítica “programática”, la antes iniciada con *The Sacred Wood* (1920), donde había publicado “Hamlet and his Problems”, y enunciado el concepto de “correlativo objetivo”. En 1932 se editan los *Selected Essays*— del que existe traducción al español por S. Rubinstein: *Los poetas metafísicos y otros ensayos*, Emecé, 1944—con el que se completa su canon crítico, el que incluye, por ejemplo, “The Metaphysic Poets”, “Andrew Marvell”; “Séneca y la tradición isabelina”; “La función de la crítica” o “La retórica y el drama poético”.

Luego de estos textos más literarios, Eliot traslada sus intereses hacia la teología y la sociología con la publicación de tres libros —observe que no consideramos en la serie a los *Selected Essays* en tanto recogen textos entre 1917 y 1932—: *Thoughts After Lambert* (1931) —inmediatamente anterior a *The use of Poetry...*; *The Idea of Christian Society* (1939), y *Notes Towards the Definition of Culture* (1948).

Ahora bien, Eliot es el tipo de poeta —siguiendo la tradición inglesa— que escribe poesía y crítica, en tanto expresa los propios intereses del poeta como poeta, a diferencia de los críticos más “académicos” o históricos. Así, entonces, no escribe mera crítica literaria, sino ensayos sobre literatura. (No olvidemos que *The use of Poetry...* está compuesto

por conferencias, que aunque pensadas para conformar un libro fueron impartidas en un curso: por lo tanto, tienen en cuenta tanto al lector como al oyente. Su forma, determinada de este modo, tiene que ver con esas características y obliga a que, por ejemplo, los textos no sean tan extensos).

*The Use of Poetry...* está conformado por ocho conferencias/ensayos: una “Introducción”, una “Conclusión”, y los seis ensayos puntuales: “Apología de la Condesa de Pembroke”; “La época de Dryden”, “Wordsworth y Coleridge”; “Shelley y Keats”; “Mathew Arnold” y “La mente moderna”. En el excepcional texto sobre Arnold, Eliot deja en claro, por ejemplo, cómo y por qué debe organizarse la crítica —que ya antes había definido en la introducción a través de un alarde metodológico: “Cuando se conoce su poesía —dice al referirse a Arnold— no extraña que en su crítica diga tan poco desde el punto de vista creador. Sospecho si el escribir raramente le produciría esa exaltación, ese jubiloso perderse en uno mismo en la tarea, ese intenso y transitorio alivio que experimentamos al contemplar terminada la obra y es la principal recompensa del trabajo creador. Por lo mismo que podemos olvidar, al leer sus obras críticas, que se trata de un poeta, es muy necesario tener en cuenta que creación y crítica son, esencialmente, obra del mismo hombre. La misma debilidad, la misma necesidad de una instancia de la cual depender hizo de él un poeta académico y un crítico académico”. La misma declaración de principios que acercan la postura de Eliot a la del ensayista, y no a la de un crítico académico.

En “La mente moderna” revisa algunas obras críticas inglesas como las “*Lectures on Shakespeare*” de Coleridge, los “*Prefaces*” de Dryden y “*Practical Criticism*” de Richards (a quien había pedido la corrección de *The Use of Poetry...*) para dejar fundamentalmente en claro que “el desarrollo y los cambios en la poesía y en la crítica se deben a elementos procedentes del exterior”; y, también, que “Lo que el poeta experimenta no es la poesía sino el material poético. Escribir un poema es una ‘experiencia’ original, la lectura del poema por el autor y otra persona es cosa distinta”. A lo que añade: “la poesía produce mayor placer cuando se la comprende solo de un modo general e imperfecto”.

Eliot hace de su crítica un programa donde propone lecturas y comentarios relacionados con sus propias inquietudes como poeta. Así, el libro tiene partes memorables en las que define la función crítica, o

en las que incursiona en la oscuridad de la poesía —donde advertimos que lo hace sólo en función de sus propios intereses y en tanto posibles lecturas para sus poemas—, o retorna a temas que lo inquietan, como por ejemplo el primer romanticismo inglés, o a algunas cuestiones sobre el gusto en poesía, en un tono más cercano al de una conversación amable que al de la crítica académica rigurosa. El conjunto da cuenta de la destreza del crítico para leer, y es, precisamente, la escritura de esas lecturas lo que orienta el texto hacia el ensayo (Ensayo de escritura / ensayo de lectura: par funcional que podemos pensar también desde los escritos de Montaigne, o desde los “thumbnail sketches” de Quincey)

No queremos dejar de mencionar aquí una cita, ya famosa por su relevancia y también porque al definir la labor crítica de Eliot nos lleva a repensar la tarea de un crítico tan disímil como Harold Bloom (*El Canon Occidental*) en su empresa de revisar y escribir un canon occidental. “De tiempo en tiempo, cada cien años aproximadamente, es deseable la aparición de un crítico que emprenda una revisión de la literatura del pasado y establezca un nuevo orden de poetas y poemas. No se trata de una empresa revolucionaria, sino de un reajuste. La que observamos es la misma escena, pero desde una perspectiva diferente y más lejana; nuevos y extraños objetos que aparecen en primer término habrán de contrastarse cuidadosamente con los más familiares que ahora tocan el horizonte donde todos, salvo los más eminentes, se hacen invisibles a simple vista”.

El fragmento condensa, en pocas líneas, en qué consiste el trabajo crítico: poner en circulación textos y saberes; reordenar, organizar un canon de lecturas nunca ocioso, sino, por el contrario, con una fuerte postura política (de lectura, de escritura, de edición, del lugar de la Academia). Como bien dice Eliot, “reajustar”, en fin, leer, es descubrir los objetos “invisibles a simple vista”, a la mirada distinta de la lectura.

La escritura, o más precisamente, el tono de estos ensayos —aún salvando la distancia impuesta por una traducción poco feliz al español— confiere el efecto de haber escuchado la voz de Eliot leyéndolos, de haber notado sus gestos que están más acá de la escritura, sus ironías, sus cambios de registros y acentos. Podemos afirmar que el ensayista hace tal ostentación de esas destrezas en la escritura, que en

más de un momento nos obliga a levantar la vista de la letra para empezar a oír.

A la pertinente pregunta de Blanchot: “¿Por qué la lectura nunca se satisface con lo que lee y no deja de sustituirlo por otro texto, que a su vez provoca otro más?”, en el caso de estas conferencias/ensayos, podríamos decir que —siempre deseosos de seguir escuchando las modulaciones de aquel magistral tono—los textos que forman parte de este libro, nos aseguran ese ilusorio placer que evita la monotonía del estudioso académico para recalar en la aparente intimidad de la conversación.

LA INTENSIDAD ILIMITADA

ALBERTO GIORDANO

*MANUEL PUIG.*

*LA CONVERSACIÓN INFINITA*

Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2001.

por **Roxana Páez**

De alguna manera, los artistas, los escritores que mezclaron lo culto y lo popular, historizaron en sus propias manifestaciones artísticas las manifestaciones, mitos, iconografía y los aspectos positivos y negativos de una cultura que es también una industria. Se sabe que antes del siglo XX es el folletín la primera manifestación de ese entrecruzamiento. Al producirse el apogeo de los periódicos, los directores o propietarios de los mismos acuden a los escritores, cuando todavía no existen ni la radio ni la televisión, para que compongan historias por entregas como modo de enganchar al lector. Grandes escritores escribieron sus novelas por entregas, pero con el tiempo esa modalidad generó ciertos recursos para cumplir con el objetivo de pescar al público. De ahí el estigma, la degeneración de la palabra, sus parentescos y su descendencia ubicados para siempre en el estante del mal gusto.

Puig pone a funcionar el mal gusto en la literatura: en todo caso, si a veces puede parecer que ridiculiza la forma de compenetrarse de sus personajes con lo que ven en las películas o tratando de imitar lo que en ese momento era para la ciudadana común una especie de panteón divino, el de las estrellas de cine, en cierto sentido lo hace demostrando, como dijo, esa carga indestructible de algo que él mismo amaba: productos culturales que modelan nuestros pensamientos y modos de actuar. No olvidamos que el kitsch no es esencialmente nada, sino un modo de relacionarse con las cosas, una actitud esteticista, que pretende una manifestación de lo sublime en la afección, más allá de los objetos estéticos en cuestión: ciertas películas, por ejemplo, que citan las novelas de Puig, no diríamos que son de mal gusto ni mucho menos, más allá de las épocas reductoras y apocalípticas forman parte,

ellas también, de lo que institucionalmente es aceptado como Séptimo Arte. Pero es más bien el uso o la modelización que esos productos culturales producen lo que llama la atención: Nené discute con Mabel un radioteatro como si se tratase de la vida misma. Cada una se muestra ante la otra según los modelos morales que absorbieron en la cultura de masas: pasiones y gestos, pensamientos que se alimentaron por la época con la máquina de sueños. “Las voces femeninas narradas por Puig —dice Alberto Giordano— tienen que remitirse necesariamente a los lugares comunes de una tipología mezquina y banal, la que establecen los diferentes discursos que toman como objeto lo femenino, para poder individualizarse aceptablemente”. “Cada una con su tipo”, según Choli. Frente a esos paradigmas, el horror al vacío, a la caída de la siempre pronta a descender clase media argentina. Esa es la hermandad, como efecto de lectura, con Arlt, otro genial antropólogo involuntario pasado por la lectura de Masotta (algo que enunció Piglia en su lectura de Puig). Sabemos que esa confrontación entre la ilusión, los modelos y lo otro, puesta en escena por lo que Giordano llama “la imaginación melodramática” de Puig, como “esas pasiones y gestos” en “la lengua de los estereotipos”, de ningún modo hace que los personajes sean estereotipos en sí: en virtud de lo que Giordano llama tono, en virtud del dialogismo, en virtud de un espacio discursivo configurado como intra y transubjetivo. Sería folletinesco el modo de inventarse una sustitución de la felicidad que no tienen. En las novelas de Puig está el plano de la ramplona “realidad” y el plano folletinesco de las ilusiones, más bien sueños irrealizables, melodramas de la ensoñación compensatoria. Los modelos de la cultura de masas se asumen como ideal de felicidad o sublimidad y al mismo tiempo, esa especie de “educación estética” en la cultura de masas provoca en la “lectura” del resto una función idéntica: por ejemplo la de los libros sagrados. Si el partenaire de las ilusiones perdidas ha muerto, todavía queda una solución. Nené ensambla su “relato sentimental” a las Sagradas Escrituras y sueña con el encuentro eterno en el más allá, lo que da el magistral monólogo del capítulo XV. “La cultura de masas es una moderna religión de la salvación terrenal que contiene en sí misma las potencialidades y los límites de su propio desarrollo”, señaló hace décadas Edgard Morin en *L'esprit du temps*.

El “universo moral” de los productos que consumen los personajes

determina la imagen que presentan de sí mismos. Pero lo que cada personaje manifiesta in praesentia del otro no oblitera en ningún momento todo lo que está detrás de las máscaras, las líneas de fuga de los discursos preestablecidos en los que los personajes deben (*re*)*presentarse*, las brechas donde las pulsiones pueden “hablar” y que Puig yuxtapone, del lado de la “ramplona realidad”, a la dulcificación del espacio. La protagonista, Nené, una empleada de tienda, clase media baja, llega a su casa:

“Su madre secaba el piso del baño y le dijo que quedaba poca agua caliente porque su padre se acababa de bañar. Nélide preguntó malhumorada si había limpiado bien la bañera. Su madre le preguntó a su vez si la creía una vieja sucia de rancho y le recordó que siempre al volver de la tienda le tenía preparada la bañera limpia. Nélide tocó con asco el pedazo de jabón para lavar ropa del cual habría de servirse para su aseo. Se sumergió en la bañera semillena. Con sólo la cabeza fuera del agua pensó en un nuevo producto de la sección “Regalos Distinguidos”: una caja ovalada de celofán incoloro llena de tabletas traslúcidas verde esmeralda para perfumar las aguas de baño. Se alarmó ante la posibilidad de que el jabón barato le dejara su olor a desinfectante en la piel (...) Pensó en la muerte natural o por accidente de la esposa de Aschero, en la posibilidad de que Aschero la pidiese por esposa en segundas nupcias, en la posibilidad de casarse con Aschero y abandonarlo después de la luna de miel, en la cita que se daría con Juan Carlos en un refugio entre la nieve de Nahuel Huapi, Aschero en el tren: en bata de seda sale del retrete y se dirige por el pasillo hacia el camarote, golpea con los nudillos en la puerta, espera en vano una respuesta, abre la puerta y encuentra una carta diciendo que ella ha bajado en la estación anterior, que no la busque, mientras tanto Juan Carlos acude a la cita y llega al refugio, la encuentra con pantalones negros y pulóver negro de cuello alto, cabellera suelta rubia platinada, se abrazan, Nélide finalmente se entrega a su verdadero amor. Nélide pensó en la posibilidad de no secar el piso del baño. Después de vestirse lo secó.

Giordano ve en este gesto, al mismo tiempo que una desterritorialización en sí misma de tal tipo de literatura, una desterritorialización de las manifestaciones que llama “subculturales”: es lo que le hace decir que Puig: “parece no deberle nada a ninguna tradición literaria”. Como manifestación de esa singu-

laridad e insularidad, el ensayista y crítico elige concentrarse en las relaciones entre sus primeras tres novelas, aunque evidentemente, por una cuestión de gusto, preferencia y por lo tanto, por qué no, de cierta ética crítica que tiene que ver con la pasión por los objetos, el ensayo se concentra más que nada en las dos primeras. Con una máxima honestidad intelectual, Giordano emprende el arduo trabajo de dar cuenta de lo que la crítica ha dicho sobre Puig y sus novelas, dialogando y polemizando con cada lector especializado de Puig y colocando en medio de esos mosaicos los suyos. A su vez, claro, Giordano lee a Puig desde sus propios diálogos, sus propios modelos teóricos, teóricos escritores como Barthes, Blanchot, Foucault, Deleuze, Derrida y se suelta del escrito académico al modo de profesores críticos, escritores y ensayistas para-académicos como González, Panesi, Ritvo. Algunos de esos diálogos fueron objeto de seminarios, artículos, libros, como Barthes. *Literatura y poder*. A favor de una forma abierta de pensamiento, Giordano elige los *modos del ensayo*, título de otro de sus libros sobre Borges y Masotta. Por otra parte, conocíamos su caracterización del tono, atribuido a una peculiaridad de las voces en las novelas de Puig, a través de *La experiencia narrativa (Juan José Saer-Felisberto Hernández-Manuel Puig)*.

Modificando una frase de Foucault, apunta que “en las voces ‘ficticias’ que narra Puig se puede escuchar cómo es inaudible lo inaudito de lo audible”, lo inaccesible de lo real “avanzando” en la ficción. Si la literatura de Puig es desde el principio “narración de voces”, el *tono*, concepto que Giordano dice emparentado con el barthesiano de *punctum*, “es lo que una voz ‘trasmite’ más acá de lo que informa o comunica”. Tal vez con ciertas reminiscencias freudianas, leemos que es “un cortocircuito insignificante en el flujo del sentido que puede dar un golpe de encantamiento a la significación porque no significa nada”, que va a manifestar como la experiencia irreductible del propio Puig, pero que, paradójicamente, Giordano dice que “atraviesa toda su literatura”, experiencia del que escucha “lo extraño en lo común”. Esa noción constituye al personaje en sí mismo, como el protagonista de *La traición de Rita Hayworth* que “encuentra en la repetición (del lugar común) un modo de volverse extraño a su familia”. Del mismo modo, el crítico encuentra que la literatura de Puig, en cierta repetición, incorporación, cita de la cultura de masas, encuentra el modo de volverse extraña a la literatura argentina y aparecer como insular. Habría que preguntarse hasta dónde una lectura nos cambia. ¿Cuándo podemos decir después de Puig qué es lo trivial y qué nos autoriza? Más allá de reconocer la sensibilidad herida muchas veces por todo lo que hoy en día nos parece chabacano, ¿no vemos, a la inversa y llevados por el mismo movimiento, la cursilería y el mal gusto en cierta afectación de los círculos cultos,

Opera (que fue bien popular), Alto Cine y Música Elevada? No hay más que ver una película llamada *Le gout des autres* de Agnès Djaoui para sentir cierto pudor. Si siguiendo a Giordano hablamos de las supersticiones de la crítica, ¿alguien habló de von Sternberg como productor de mass culture cuando el que ponderaba era Borges? ¿Se podría decir que Tourneur hizo films de mal gusto? Los valores desde los que se ordena el gusto, la presunta profundidad de los mismos frente a la presunta banalidad, ¿no son los pliegues de su superficie? Giordano, tal vez sin darse cuenta, en ciertos momentos invierte este apotegma para cerciorarnos de que Puig descubriría todo lo que había en los pliegues de lo supuestamente banal, eso que Giordano llama *la intensidad ilimitada de lo trivial*.

Desarticulando otro “lugar común” de la crítica, Giordano critica la analogía repetida entre discurso literario y discurso cinematográfico: “el salto de las imágenes a las palabras”, dice, “implica una transformación radical de la perspectiva”. Eso mismo que señala respecto de la singularidad de la literatura de Puig en cuanto a “narración de voces”, podríamos apuntarlo para aquello que su literatura nos enseña: después de haberlo leído, se nos impone “una transformación radical de la perspectiva”. Así parece considerarlo al final de su libro Alberto Giordano. En el último capítulo afirma que “indiferente a las disputas por la legitimidad y el prestigio, y por eso mismo débil según los criterios del poder, la potencia artística transforma imperceptiblemente los puntos de vista sobre la realidad, comenzando por la realidad de la obra de arte.” Dedicadas íntegramente a *The Buenos Aires Affair*, estas últimas páginas no suscriben lo dicho respecto a dicha novela: “*The Buenos Aires Affair* nos lleva a reconocer esto, pero no a experimentarlo. Determinada por la exigencia de responder, la reflexión domina sobre la invención: la señala, la valora, pero no la deja actuar”, a diferencia de lo que sucedía en las novelas anteriores.

*Manuel Puig. La conversación infinita* surge de una tesis doctoral, tesis que además es presentada en su momento como ensayo. Alberto Giordano nos muestra la diferencia literaria de Puig en la narración de voces, modo que hace a una creencia en esas voces constituidas, al momento de escribir, en escritura. Haciendo al mismo tiempo una crítica de la crítica, el ensayista rosarino logra colocar en los intersticios de un espacio discursivo saturado su propia voz. También él, al repensar lo pensado, desterritorializa lo ya dicho y construye su propia diferencia en su escritura crítica desplazándose con la seriedad que lo caracteriza y sin prejuicios para mostrar la pasión por la literatura con la que dialoga.

*JORGE LUIS BORGES.  
INTERVENCIONES SOBRE  
PENSAMIENTO Y LITERATURA.*

William Rowe, Claudio Canaparo,

Annick Louis (compiladores)

Buenos Aires, Paidós, 2000.

por **Jorgelina Núñez**

A la hora de volver a hablar de Borges y de su obra son demasiados los obstáculos que hay que sortear para no repetir comentarios ni caer en valoraciones generalizantes. Este volumen, que reproduce las ponencias presentadas por un grupo de especialistas reunidos en la Borges Centenary Conference, organizada por el King's College of London y la Universidad de Exeter, se esfuerza por evitar ambas actitudes y en parte lo consigue. No pudo eludir, sin embargo, el ritualismo de la fecha que lo obligó a celebrar el centenario, ni sacudirse el tono fuertemente académico de algunos de los trabajos cuyas argumentaciones obligan a lecturas tan pormenorizadas, que amenazan con diluir el sentido de lo que buscan demostrar. Por otra parte, es visible que la publicación del material que durante años se mantuvo parcialmente inédito obligó a los expositores a incorporar el contenido de esos textos, con el consiguiente riesgo de homogeneizar la producción borgiana en un corpus totalitario que, en nombre de la obra, ignora sus diferencias y eleva cada uno de sus escritos al rango de texto canónico. Riesgo que, oportunamente, aparece señalado por Juan José Saer.

Al margen del valor individual de cada uno de los trabajos, resulta llamativo el diálogo que se establece entre algunos de ellos y las preocupaciones comunes surgidas a partir de dos libros que contribuyeron a dar un giro significativo en la evaluación crítica: el de Daniel Balderston, que restablece los vínculos, hasta entonces negados, entre las ficciones borgianas y los contextos en los cuales fueron escritas, y el de Annick Louis, que indaga en las relaciones que el escritor mantuvo con la industria cultural durante las décadas del veinte y el treinta. Las hipótesis de Ricardo Piglia y de Beatriz Sarlo también se dejan oír, desde más lejos, en el trasfondo de algunos de los debates planteados.

Las ponencias son un buen muestrario del estado actual de la crítica sobre Borges. Los trabajos más recientes hablan de una evolución hacia ciertos aspectos de su obra que durante años fueron puestos al margen ante la imposibilidad de explicar la aparente fractura entre su literatura y sus posiciones políticas. En un gesto de madurez por parte de la crítica, hoy se intenta demostrar que dicha escisión no fue tal y que, por el contrario, Borges nunca se desentendió de lo político —en un sentido amplio, no ya coyuntural— y siempre mantuvo una posición casi militante, aunque revestida de diferentes signos y articulada en complejas estrategias. Las intervenciones de Juan José Saer, Jorge Panesi, Graciela Montaldo, Annick Louis y, en menor medida, de Fernández Bravo son ejemplares en ese sentido, porque ilustran claramente de qué manera esas posiciones trabajan en el interior de sus notas periodísticas, sus ensayos, y aun de sus prólogos, o se entranman en sus ficciones estableciendo disputas, desarticulando argumentos ajenos y abriendo un espacio inédito hacia los otros. Surge de estos análisis la imagen de un Borges polemista, por momentos inusitadamente violento, que desde su actividad de periodista cultural supo incorporar las técnicas de la reproducción masiva para contribuir a forjar un determinado tipo de identidad nacional.

Próxima a esta última formulación se encuentra el planteo de Hernán Díaz, para quien existe un paralelismo entre el escritor y Lugones, referido a cierta especificidad de lo argentino que ambos autores buscaron recuperar y defender en sus respectivas operaciones de lenguaje.

Venerar al maestro en la traición y hacer pública la predilección por lo infame como objeto estético son las propuestas de lectura de Adriana Astutti y Celina Manzoni al encontrar en la obra de Osvaldo Lamborghini y del chileno Roberto Bolaño, respectivamente, la presencia constante y corrosiva de Borges, central en el momento de leer la tradición literaria y de recrear la biografía como parodia.

Inagotables como el aleph mismo parecen ser los estudios que toman el celebrísimo relato como objeto de atención. Junto con el interés que ha despertado la reedición de sus obras tempranas, este cuento —al que se suman además “Funes, el memorioso” y “Pierre Ménard, autor del Quijote”— sigue concitando nuevos abordajes. Así ocurre con los descubrimientos que la lectura del manuscrito le depara a Julio Ortega y las ineludibles resonancias nietzscheanas que Roxana Kreimer apunta en el segundo de los relatos mencionados. En cambio, “El etnógrafo”, una historia que ha pasado casi inadvertida ante los ojos de la crítica, le permite a Ana María Barrenechea postular la delegación de lo autobiográfico en la ficción.

Diversos recorridos, algunos francamente incomprensibles como el de Claudio Cana-paro, propician la reflexión de los expositores acerca de la lectura, la condición judía, la ceguera como mecanismo de inflexión sobre el tiempo, la concepción del lenguaje y las transgresiones de la norma. Al respecto, Raúl Antelo llegará a afirmar que “el monstruo borgiano (...) hace más que transgredir, desconocer o violar la ley. La deja inerme y sin voz, apática, porque no espera a la ley para situarse fuera de sus límites”. Al cabo de la lectura completa del volumen, que viene precedido por otros tantos aparecidos en ocasión del centenario, es imposible no tener la sensación de que la obra de Borges da para casi todo y de que se ha llegado a un punto de extenuación.

En este sentido, George Steiner —humilde hasta el punto de negarse a publicar su ponencia por no considerarse un especialista en el tema— destaca una paradoja evidente hasta para los más legos: la brevedad, virtud ponderada y practicada por Borges, ha generado en sus estudiosos la reacción opuesta: una inmensa proliferación de escritos.

Esta situación, que constituye un problema de difícil resolución para el mundo literario, suscita la pregunta de Josefina Ludmer que cierra el libro: ¿cómo salir de Borges, sin que eso signifique desterrarlo al olvido? La respuesta es una huida al futuro, una apuesta a leer la literatura en términos de redes globales. “Para mí— concluye Ludmer— salir de Borges, sacarle el nombre y la autoridad a Borges no quiere decir no nombrarlo, sino *disolver la unidad orgánica de su obra*, quitarle estabilidad y monumentalidad (...) para construir con su literatura, con fragmentos de su literatura, otro campo que no sea un campo regido por su nombre”.

Hasta tanto eso ocurra, si es que alguna vez ocurre, la invitación al silencio parece ser la forma más saludable de la espera.

HORACIO GONZÁLEZ  
*RESTOS PAMPEANOS; CIENCIA,  
ENSAYO Y POLÍTICA EN  
LA CULTURA ARGENTINA DEL SIGLO XX*

Buenos Aires, Colihue, 1999.

por **María Celia Vázquez**

Este libro se propone una revisión del debate argentino del siglo XX a través de sus manifestaciones ensayísticas más representativas. Su travesía por los múltiples ensayos que conforman un corpus tan heterogéneo como curioso confirma una vez más el carácter insoslayable que éstos poseen a la hora de pensar en los núcleos más productivos del pensamiento crítico en la historia cultural nacional. Podríamos decir sin correr el riesgo de equivocarnos que la brújula que marca el norte de este recorrido meandroso y por momentos hasta desvariado que traza la cartografía de González es la convicción de que en estos viejos textos se encierran las claves de un pensamiento arrojado a la búsqueda de una explicación de la Argentina, concebida como “un conjunto social y filosófico de problemas vitales y contemporáneos” (11), sin eludir la conmoción crítica y sin renunciar al mito.

Desde una perspectiva melancólica González excava en el pasado de los dos últimos siglos para exhumar aquellos escritos “sobrevivientes pero eclipsados o abandonados” (7) convertidos ahora en “restos”, con el fin doble de aventar la connotación espectral que gravita en esta palabra con la que hoy deben designarse, y de auscultar en el corazón de esos textos los enigmas de otras muertes: la del ensayo y la invención mítica en las garras de un pensamiento fraguado al calor de la matriz iluminista y del logos racional. Entonces la exhumación de los restos pampeanos implica un esfuerzo de revisionismo crítico de estos textos/restos condenados al olvido con un franco afán reivindicativo —casi un llamamiento a su lectura— a la vez que un polémico ajuste de cuentas con las condiciones actuales de la producción académica en el seno de las ciencias sociales.

En este libro, González vuelve a encarnar la defensa vehemente del ensayo convirtiéndolo no sólo en objeto de reflexión sino también en el destino y la forma de su escritura. Podríamos decir que el ensayo y sus dilemas nos conducen al

corazón del drama en el que se agita la disposición crítica que rubrica su firma en el modesto campo intelectual argentino. El elogio del ensayo remite a una insistencia temática y retórica de González pero sobre todo a la búsqueda de un lugar —perspectiva singular desde donde sea posible pensar y escribir a contrapelo de las morales académicas y políticas de la época—. Es casi una obviedad aclarar que esta opción por el ensayo y el lugar del ensayista implica una decisión política concerniente a la forma del conocimiento científico que declara como derechos irrenunciables el saberse preguntar acerca de las propias decisiones lingüísticas y la vinculación de la filosofía con el pensamiento social.

De un modo programático, en el prólogo de *Restos pampeanos* se anuncia la defensa de un lenguaje “aún no atrapado por un destino de desmantelamiento social y apisonado por el cilindro de acero de la actualidad informatizada” (11) a través de la historia de las formas de conocimiento científico, ensayístico o político que han caracterizado el debate argentino durante el siglo XX. Como vemos, desde las palabras preliminares del libro se advierte que el ensayo encierra un dilema político cultural de envergadura haciendo resonar la lección de Lukács y Adorno en una época marcada por el languidecimiento de esta tradición crítica.

La historia del debate argentino se abre con el capítulo dedicado a los fundadores de la ciencia a través de la revisión de las obras de José María Ramos Mejía y José Ingenieros. González rastrea el hilo conductor con el que se hilvanan las piezas sueltas del pensamiento del país en las versiones protoplasmáticas y psicopatológicas cuya clave de bóveda es la teoría de la simulación, piedra fundacional de la ciencia nacional, cuya filogénesis se retrotrae hasta Ameghino y aún hasta el propio Darwin, y migra con algunas mutaciones hasta los escritos de Ingenieros sobre los fumistas y la simulación entendida como una forma específica de fraude realizado para lograr mayores posibilidades existenciales en un medio competitivo.

No sólo le interesa reconstruir la genealogía de un pensamiento científico-social sino también y sobre todo indagar de qué modo en las obras de una ciencia que se mentó positivista se encierra el recóndito dilema del parentesco entre la locura y la literatura para poner en evidencia la extraña conjunción entre el arte y la ciencia producida desde los orígenes mismos del pensamiento científico argentino. Así lo demuestra el curioso y divertido caso del Pibe Batata, el joven psicópata uruguayo al que Rubén Darío e Ingenieros sugestionaron acerca de una posible fraternidad con el conde de Lautréamont a partir de “una única evidencia: que Rubén Darío juzgó que tenía aspecto neuropático y nebulosa

fantasía”(23). Como vemos, lo que está en el origen de la ciencia es menos un dato real y empírico que la conjetura afiebrada del autor de *Los raros*, y “sobre esa frágil certidumbre los ‘científicos’ acrecentaban las mismas anomalías que después se lanzarían a investigar” (23).

Pero la referencia a Darío como la figura que sella el nexo entre literatura y ciencia también le sirve a González para demostrar de qué modo los discursos de la época se van anudando alrededor de la idea de “rareza” que rezuman las concepciones del arte y lo real: “...Para los simbolistas cualquier núcleo sensible de la vida sólo puede expresarse por infinitas transposiciones imaginarias que van diluyendo el sentido inicial de una experiencia. El simbolismo es un orden poético que trabaja demorando la comprensión de algo, pero en esa demora está la verdadera comprensión” (25-6). A contraluz del intenso análisis de las conexiones entre el modo de aprehender lo real del simbolismo literario y estético y las teorías de la psicopatología científica se trasluce la convicción de González acerca de la imposibilidad de crear ciencias al margen de la ideación de lenguajes, o del carácter ineludible del problema de la relación de los símbolos con una ciencia, y la voluntad de afirmación de una perspectiva ética del conocimiento. No resulta difícil imaginar el contrapunto entre estas convicciones y las que se depositan en los escritores de la lengua franca con la que se sueñan consensos en la comunidad científica mediante el uso instrumental de un lenguaje tecnificado en el que comunicabilidad e inteligibilidad se alían hasta confundirse.

Si demostrar cómo el afán científico tropieza con las mallas del barroco alegorizante constituye el centro en torno al cual gira la reflexión sobre los ensayos positivistas, indagar las posibilidades para el pensamiento político argentino en el corazón de la configuración mítica será el cometido del análisis de los ensayos que piensan la pampa en lo que ella tiene de esfinge literaria y de forma política. En este caso, González vuelve la cabeza hacia Ezequiel Martínez Estrada, Arturo Jauretche, Carlos Astrada, y Leopoldo Lugones pero este gesto de mirar hacia atrás no se fundamenta en la creencia nostálgica de que en el pasado se encierran las respuestas sociales y éticas para el presente; precisamente no son respuestas tranquilizadoras lo que González busca en la “esencia mito-poética, que subyace como elemento primordial y rebelde” (13) de estos viejos textos sino las molestas preguntas acerca de la felicidad pública y la justicia sobre la base de una memoria argentina emancipada que aquellos lanzaron, y que le sirven para aguijonear el pensamiento político actual en el que las miserias de la historia corroyeron como un ácido estos dilemas cruciales.

Desde esta perspectiva, González rescata lo que el pensamiento mítico y las

metáforas esenciales tienen de búsqueda de la energía íntima de la historia en una predestinación laica; es decir, lo que en el mito hay de esa fuerza emancipadora truncada que lucha por reaparecer como promesa olvidada y que todo presente debería reactualizar. Parece decirnos también que nadie mejor que Martínez Estrada encarna esta búsqueda o, mejor, la tragicidad que en ella habita Su evocación nos recuerda a otro ensayista, Walter Benjamin, en quien el proyecto de la obra se anuda con la trayectoria de la vida a través de la marginalidad. Del mismo modo en que la conmoción personal liga vida y obra en Martínez Estrada. De nuevo detectamos en el libro de González ese movimiento autorreflexivo. Cuando alude al cuerpo enfermo y pasmódico de Martínez Estrada para decir que representa en cuerda paralela el estremecimiento de la materia social auscultada, González afirma la alegoría del ensayista fiel al “estilo de una mirada social contrariada que se interpone en el mundo, siempre en estado de ebullición o de pesadumbre, de llamamiento o de inquietud” (9).

Este mismo estado de ebullición, llamamiento e inquietud es el que se exacerbaba cuando González interroga las relaciones entre el mito y el pensamiento político a través de una revisión de las leyendas políticas de los años sesenta y setenta que soñaron con la extraña amalgama entre nacionalismo, socialismo y peronismo. ¿Cómo se ha formado y cómo se puede rescatar una conciencia nacional en la encrucijada? ¿Existen distancias irreversibles entre las filosofías morales del mando y del orden, las psicologías develadoras de los procesos colectivos y la vorágine política que aconteció en la Argentina después del 55? Estos son algunos de los dilemas que el libro se propone desplegar a través de los ensayos de Juan José Hernández Arreggi, Héctor Agosti, John William Cooke, Héctor A. Murena, León Rotzichner y hasta del mismísimo Juan D. Perón.

Así como la mirada de González se fascina y estremece con el modo en que la conmoción anuda los ensayos con la vida en el caso de Martínez Estrada, en el de Hernández Arreggi experimenta el júbilo provocado por la continuidad entre la escritura y la historia que sólo puede producirse en un libro viviente como el de la formación de la conciencia nacional —en el que los sucesivos e infinitos prólogos disuelven lo escrito en la vida histórica y en el reverso de ese historicismo escritural, “la historia habla por las escrituras que la prefiguraron” (247)—. Precisamente es la postulación de la nación como una forma espontánea de la historia y de la memoria social moderna lo que González reencuentra en la lección del viejo maestro, y desde allí lanza su réplica a las historias de la vida privada que inundan la historiografía actual Les recuerda que las naciones no son

sólo una incómoda sustracción del ser genérico del hombre, como parecen creer desde esa perspectiva historiográfica.

Con el análisis de John William Cooke reaparece la cuestión concerniente a la lengua crítica y el efectivo conocer de lo social bajo la forma de la pregunta acerca de los nombres adecuados para designar una fuerza de la historia. Esta vez la lectura de González se detiene en el estilo de un pensamiento que reconoce estas fuerzas en el peso opaco de las palabras. No es sino a través de un gesto lingüístico como John William Cook introduce al peronismo en la tradición de la izquierda cuando lo define como “el hecho maldito”, para luego prescribir que si “estaba dispuesto a ser socialmente revulsivo debía demostrarlo al tomar palabras adversas y vaciarlas como pellejos, haciéndolas idóneas para significar otra cosa” (284). Este estilo es el suyo cuando González lee cómo gravita la historia en el cambio de nombre de la revista de Hernández Arregui o cómo resuenan las voces soterradas de los montoneros del siglo pasado en el nombre escogido por “los soldados de Perón”.

González analiza la conceptualización del peronismo que Cook elabora subrayando cómo mediante la apropiación del estigma lanzado por “los otros” para usarlo en un sentido invertido Cook llega a afirmar en el carácter revulsivo el verdadero valor político del movimiento peronista. Retoma la cuestión del peronismo como hecho maldito a través del análisis de la reacción crítica posperonista y del estudio genealógico.

¿Qué alegorías del trastorno colectivo llegaron a imaginar aquellos textos estremecidos por el profundo malestar y el miedo que infundía el peronismo en los que no lo eran? En la búsqueda de una respuesta a esta pregunta, rastrea los ensayos del psicologismo social que constituyen la tradición antiperonista y reconoce el legado de las psicopatologías críticas del positivismo argentino en el modo de interpretar las multitudes peronistas como “el subsuelo sublevado de la patria” (Scalabrini Ortiz) o “la revelación del mal sumergido” (Martínez Estrada). “Esta imaginaria hace de la multitud la expresión de un organismo que extrae de sus propias mutaciones una fisiognómica del drama nacional” (337), en cuya genealogía Martínez Estrada es el continuador de Ramos Mejía —a su vez heredero de Sarmiento—, León Rozitchner -heredero de Martínez Estrada—, y hasta el propio González, de Cook.

González marcha sin detenerse tras los pasos de Cook hasta alcanzar el centro mismo de lo revulsivo de la política en la historia argentina contemporánea: la lucha armada a través de los Montoneros y el ERP. Sin ninguna duda, éste constituye el momento de mayor voltaje crítico del libro; la polémica se agita en

su grado más intenso cuando Horacio González asume la revisión de la forma escogida por la izquierda, que tuvo como protagonista a su generación durante el pasado más inmediato. De modo implícito, impugna la evaluación retrospectiva de la lucha armada elaborada por la mayoría de aquellos jóvenes de los 70 después de la derrota sufrida en manos del terrorismo de estado.

González expone un punto de vista divergente de las posiciones moldeadas por la tibieza del arrepentimiento, la distante autocrítica y el logos iluminista. Sin renunciar al pasado se resiste tanto a condenarlo como a silenciar lo que hay de inquietante en él. Los enigmas de la experiencia vivida lo llevan a reconocer “la torpeza ontológica del hecho político” y a aceptar “la comprensión de la ausencia de comprensión del acto político en sí mismo”. Por ejemplo, cuando lee el relato monotonero del fusilamiento de Aramburu desde el mito y con perspectiva ética le devuelve al acto magnicida su condición de acontecimiento político; es decir, de hecho oscuro que se espesa en una sociedad histórica y que por estar impregnado de la noción de destino alude al carácter determinado pero también al imprevisible de lo real. Así nos ofrece la forma de entender la historia en “el modo en que no se produce lo que habría advenido y adviene lo que no debía producirse” para precavernos del terror que ella nos suscita.

Con la reivindicación del mito —de su fulgor ético y revolucionario— se abre y se cierra este lúcido y por momentos descarnado libro sobre la historia del pensar como ensayo y del ensayo como pensar en la Argentina del siglo XX. La certeza de González de que todo el debate del siglo se puede concebir como una discusión en torno del mito vertebrada la lectura cuya forma mítica es la arquitectura del laberinto. En su intrincado recorrido dispersa el tema en infinitos caminos a través de los cuales va poniendo en tela de juicio el pensamiento de lo social sin ontologías, sustancialismos ni esencialismos predominante en la divulgación académica.

En algunos de sus atajos discute las lecturas del objeto nación bajo el emblema del invencionismo acusándolas de dejar toda la materia social en las manos del poder de las clases dominantes y de producir homogeneidades sociales cuya contracara es el fin de las identidades. En otros, lanza una réplica contra las ideas de cultura nacional como “efecto” de la episteme o como un arreglo de poderes constituidos en dispositivos porque impiden recortar los momentos dramáticos singulares en el flujo cultural y dejan ver solamente los secretos de un poder eficaz y científicamente fundado. En todos, González reivindica la invención de los mitos para llegar al corazón del pensamiento social en su afán por recobrar aquello mutilado en la experiencia por la palabra del conocimiento para volver a

pensar la cultura y los fantasmas del pasado. Como un hereje va resquebrajando la ortodoxia académica que, como sabemos, opta por la verdad de las ciencias sociales. Esta figura espectral acecha a los Restos pampeanos y en sus “apariciones” se juega el destino del ensayo como forma, tal como lo imaginaba Adorno

JENS ANDERMANN  
*MAPAS DE PODER:  
UNA ARQUEOLOGÍA  
DEL ESPACIO LITERARIO ARGENTINO.*

Rosario, Beatriz Viterbo editora, 2000.

por **Álvaro Fernández Bravo**  
Universidad de San Andrés

*Mapas de poder* está articulado como una serie de lecturas sobre un corpus de ficciones y ensayos argentinos publicados entre 1830 a 1930. El primer peligro que acecha a un orden semejante resulta esquivado con eficacia: el libro no construye una sucesión progresiva sino que se plantea como un recorrido “a los saltos”, armado por incisiones e interferencias que conectan los textos en torno a nudos críticos. Uno de sus primeros aciertos entonces, se encuentra en su habilidad para “emplear los textos como cómplices” —como dijo Gayatri Spivak—, evitando así los recortes textualistas, o el reemplazo de la idolatría del autor por otras mitologías no menos opresivas: la unidad de la obra, la identidad del sentido, la soberanía de la estructura. Jens por el contrario emplea la crítica como un arma —como un facón diría— y con ademán gauchesco, corta y empasta armando redes interrumpidas, líneas de fuga vertiginosas que anudan constelaciones de lectura. Así, su libro evidentemente se aparta de todo modelo de unidad: no hay unidad de autor, ni de obra, ni de tradición. Incluso el concepto de mapa sirve para mostrar el lado externo de sus límites como una posibilidad de autorreferir su insoslayable contingencia.

El eje central del libro se encuentra en la dialéctica territorio-discurso, un constructo ideológico insuficientemente cuestionado según Andermann, y donde se aloja no una verdad sino un intersticio para la emergencia de la subjetividad. La literatura se constituye, entonces, primero como una instancia topográfica: la ocupación del espacio vacío con un sistema de referencias culturales: el mapa en blanco que se cubre de nombres y de discursos, y que a la vez demuestra ser siempre

un territorio asombrosamente poblado. En segundo lugar, se convoca al otro interno sojuzgado en la primera parte de la operación, para producir desde él (o desde ella) una nueva versión del sujeto donde la voz del subalterno emerge, aullando desde el silencio. La nación es un orden liminal y por eso mismo dotada de un límite externo. La nación revela, en su representación vacilante y ambivalente, la etnografía de su misma historicidad y abre así avenidas de sentido que Andermann no desaprovecha.

Uno de los momentos más provocativos de su ensayo se encuentra, a mi juicio, su lectura de “El Matadero”. Jens arguye en ese fragmento, la importancia de dos categorías que recorren su ensayo: desierto y destierro. Son dos conceptos opuestos y complementarios que pueden ser leídos como revés de trama de una misma problemática: la construcción del espacio imaginario por la mirada del exilio, en este caso el de la generación del ‘37. Precisamente la mirada, el régimen escópico y fotográfico del texto de Echeverría son para Jens uno de los componentes clave para leer el relato. Dice al respecto:

“El título mismo del cuento, además, no sugiere una secuencia, una trama narrativa, sino una situación y un espectáculo. El verdadero estatuto formal de ‘El matadero’ no es tanto de carácter cuentístico (...) sino escenográfico: despliegue espacial de elementos sobre un escenario y no en una tensa trama temporal, el texto permanentemente bordea, desde la prosa narrativa, el teatro (...)” (71).

Habría que reemplazar, por lo tanto, una lectura progresiva, centrada en la sucesión temporal por otra situada en un orden espacial y material que me gustaría llamar “régimen de simultaneidad”. Este régimen simultáneo leería el texto como una foto, como un objeto en el que se superponen elementos disímiles, carnavalescos y cuya convivencia en un escenario compartido es precisamente lo que le otorga sentido a la escena.

En esta dirección, *Mapas de poder* se propone como un conjunto de intervenciones sobre el discurso de la crítica literaria argentina, con la que discute en pie de igualdad, como si fuera un local (e incluso adoptando muchas de sus costumbres típicas) pero incorporando a la vez nuevas perspectivas que me gustaría asociar con una cierta mutación epistemológica del campo. Aquí quisiera detenerme y arrojar un primer set de preguntas: ¿Qué hay de nuevo en este libro que lee, en su

mayoría, textos bastante recorridos por la crítica literaria argentina, digamos, desde Martínez Estrada y David Viñas hasta la actualidad? ¿Cuál es la energía que impulsa esta lectura? ¿Cuál es el punto de partida de este viaje de lectura que reproduce dentro de sí algunos de los mismos relatos de viaje que se empeña en conectar? ¿Qué cambios es posible reconocer entre el punto de partida del proyecto y su consumación? ¿Qué quedó atrás en el viaje y qué quedó, digamos, adelante? ¿Cuáles son las preguntas —las nuevas preguntas— que esta investigación reintroduce y que alimentan el nuevo viaje?

Por mi parte, veo que hay numerosas nuevas preguntas y en especial esto que denomino de un modo un poco grandilocuente, “mutación epistemológica del campo”, un proceso que quizás a tono con la perspectiva que creo reconocer en el libro, es más espacial que temporal, más global que local, más interesado en la simultaneidad que en la sucesión. Tal vez este cambio tenga que ver con la emergencia de nuevas miradas transdisciplinarias, con la devaluación de obsoletas jerarquías epistemológicas y con el uso de herramientas como género, sujeto, cultura, colección, territorio. Un buen ejemplo de esa voluntad crítica lo encontramos en su lectura del Perito Moreno, donde la mirada ocupa nuevamente un rol principal y el espacio —la naturaleza— un escenario o un mercado arqueológico para el museo, un escenario donde es posible encontrar todo lo necesario para amueblar una identidad semi vacía.

El libro interviene en el debate contemporáneo haciendo un uso contingente de la teoría y también incurre en prácticas típicas de la crítica vernácula. De este modo, el ensayo aprovecha y aprende de las costumbres locales: apela a materiales periodísticos, reseñas, reportajes, incluso a un panfleto político para leer la literatura. Pero no desdeña un arsenal sofisticado y erudito que incorpora muchos de los caminos más nuevos de los estudios culturales. Todos estos materiales sin embargo, se combinan para impulsar un recorrido que por momentos adquiere ritmo de cabalgata y que, insisto, rechaza órdenes jerárquicos.

En este sentido, la lectura de Arlt me resultó sugerente y provocativa. En particular, al cabo de un año fértil en biografías del autor de *El juguete rabioso*, y luego de un insólito debate centrado en torno a su partida de nacimiento, Andermann rechaza toda noción de origen

y elige relocalizar a Arlt en otro lugar. No ya como un autor urbano sino como aquel que reconoce en el campo la anomia y la pérdida del sentido características de la modernidad. *Mapas de poder* lee las *Agua-fuertes fluviales* más como proyección que como testimonio y relocaliza los textos en discordia con la hermenéutica binaria tradición urbana/tradición rural.

La crítica filológica parece su principal enemigo y por el contrario, en una lectura de Quiroga que desestima teleologías y evolucionismos prefiere ver una nueva configuración de la frontera que, al contrario de producir un nuevo eslabón para la cadena filial, señala el que no encaja, el que rompe la serie y produce un texto extraterritorial.

Los linajes entonces, no son lisos y progresivos, sino plenos de ambivalencia. Tampoco el canon está respetado sino puesto en contraste con textos raros, no leídos, como es el caso de la obra de teatro Solané, de Francisco Fernández, que le sirve para leer al Martín Fierro en una clave descentrada, en una lectura que una vez más ataca la unidad del autor y su relación con la obra.

*Mapas de poder* se sitúa en el intersticio. Rechaza toda propuesta de reconciliación nacional en la tradición literaria. Quiero citar, para terminar, un momento en el que la voz de Andermann emerge más confesional, al final del libro, en la conclusión que rescata a otro autor excéntrico, desterritorializado, límite externo de la tradición nacional que sirve para desarmarla: Paul Zech, una especie de Gombrowicz alemán que fatigó las veredas porteñas en los años treinta. Dice Andermann entonces:

“Cuando empecé a releer la novela de Zech, al final de un año en Buenos Aires en que había escrito la mayor parte de este libro, para terminarla y de vuelta en un Berlín invernal y vagamente extraño, mis preguntas hacia el texto habían sido éstas, preguntas sobre las que esperaba armar algunas conclusiones y reabrir la perspectiva hacia otros corpus posibles. Esperaba, además, que la novela me revelara algo sobre mi propio lugar de lectura de la literatura argentina, lectura que había partido, alguna vez, de un asombro y un efecto de desubicación similares frente a un territorio cultural que me parecía tan fascinante como indescifable” (273).

Me gustaría entonces, para concluir, observar que este texto es también a su modo un documento etnográfico, pero que se parece más a

los escritos por los etnógrafos indígenas, como diría Clifford. Es decir, que esta mirada extrañada de Jens también puede ser la nuestra y que *Mapas de Poder* se encarga de reconstruir una posición igualmente ambivalente, liminal, en Echeverría, en Hernández, en Quiroga y en Arlt. ¿Pero si las tradiciones nunca son puras, ni sucesivas o progresivas, como sostiene Jens, o son el producto de lecturas históricas, entonces qué es lo que une esta constelación que resulta hilvanada por el “espacio argentino”? ¿Cómo seguir leyendo de aquí en más y qué nuevo corpus armar después abolir la reconciliación nacional y desarmar las mitologías evolucionistas de la filología académica?

NOTA DE COLECCION

## NUEVA DIMENSIÓN ARGENTINA, UN PROYECTO EPÍGONO Y RENOVADOR

Por **Evelin Arro**

La reciente aparición de *Nueva Dimensión Argentina*, impulsada por la editorial Taurus, posee el carácter de una valiosa restitución: a través de esta colección vuelven a circular en librerías varios de los clásicos argentinos que permanecieron por largos períodos como material inaccesible. Si consideramos la prolongada ausencia de proyectos editoriales de tan largo aliento, no resulta ocioso destacar el singular mérito de este emprendimiento cuyo propósito es organizar y volver a poner al alcance de todos, una abundante bibliografía.

*Nueva Dimensión Argentina*, dirigida por el Dr. Gregorio Weinberg, cuenta hasta el momento con ocho libros editados —con una tirada inicial de dos mil ejemplares— y prevé la aparición de otros tres volúmenes hasta la finalización del presente año; a la vez que proyecta una frecuencia de edición similar para el año entrante. Una rápida mirada al inventario conformado tanto por los títulos ya aparecidos como por los anunciados en solapa, permite advertir el componente integrador que justifica la inclusión de los mismos en una propuesta fijada en términos de “colección”: el simultáneo rescate de clásicos argentinos de variados géneros, de épocas diversas —en su mayor parte se trata de libros escritos y publicados originalmente entre la segunda mitad del siglo XIX y la segunda década del siglo XX— y de autores de ideas muchas veces encontradas, en ediciones prolijas y anotadas puestas a disposición de nuevos lectores.

Los textos así reunidos, nos acercan testimonios que permiten rescatar los diversos modos en los que algunos hombres de distintas coyunturas de la historia de Argentina se dedicaron a pensar, y en ocasiones a describir el país. La galería de personajes está conformada por un grupo ecléctico: desde un artífice de las guerras de la independencia, pasando por algunos de los extranjeros que escribieron sobre Ar-

gentina y por los ilustres de la Generación del Ochenta, hasta los intelectuales del Centenario, entre otros. Desde esta perspectiva, la colección agrupa y restituye un considerable elenco de voces que discurren en diversos momentos de la historia acerca de las tradiciones, las instituciones, las actividades, las costumbres, los pensamientos políticos, los emprendimientos militares, etc. Por lo cual, se exhibe el rescate de un conjunto de obras que brindan al lector actual un complejo panorama del pasado argentino. Asimismo, el conocimiento de los clásicos reeditados resulta relevante por su influencia y su alcance: todos ellos son expresiones de conflictos y debates políticos y culturales que atraviesan buena parte del siglo XX.

En 1955 Gregorio Weinberg dirigió la colección denominada *El Pasado Argentino*, continuada en Ediciones Solar (editorial que él mismo fundó) con el nombre Dimensión Argentina. El presente proyecto editorial retoma y legitima aquel programa, razón por la cual se eligen parcialmente en el texto de presentación pública de *Nueva Dimensión Argentina*, las mismas palabras con las que medio siglo atrás se daba a conocer aquella primera colección: elocuente gesto de revalidación de una biblioteca, pasados cincuenta años de su creación, pero también legitimación de la presente empresa, que congrega la actualidad de viejos propósitos y nuevos fines ligados a las modificaciones y adecuaciones impuestas por el paso del tiempo.

Los objetivos que acompañan la nueva colección no desconocen en su formulación lo que *El Pasado Argentino* se propuso en aquel momento: “brindar un panorama tan completo como sea posible de las plurales dimensiones del país”. Si bien en el límite la completud es inviable, y lo plural puede tornarse en disgregación, ambos aspectos se vuelven sumamente significativos en los términos en los que se expresan los fines y propósitos de este emprendimiento. El hecho de manifestar una intención de amplitud, cuyo fin es acercarse lo más posible a un “panorama completo”, constituye una legítima aspiración de *Nueva Dimensión Argentina*; aludida ésta, además, por Weinberg cuando menciona su más caro interés: el fin de otorgar a sus lectores “una imagen auténtica e integral del país”. Por otro lado, la referencia al carácter plural asignado a las “dimensiones del país” refleja una clara orientación para abarcar y mostrar las múltiples direcciones trazadas por las diversas voces hallables en los textos de historiadores,

cronistas, políticos, estadistas, intelectuales, viajeros, naturalistas y científicos, pintores e intelectuales, sin abandonar el eje común de sus reflexiones: la Argentina.

Asimismo, la colección aspira a establecer un fuerte entronque con el pasado, en la medida en que se propone como epígono de «proezas editoriales» precursoras llevadas a cabo en las primeras décadas del pasado siglo. Tales hazañas son, específicamente, *La Cultura Argentina* de José Ingenieros y *Biblioteca Argentina* de Ricardo Rojas que, para citar las palabras de Weinberg, “hoy se encuentran indisolublemente identificadas con nuestro patrimonio nacional”. De tal manera, no es un dato menor la explícita voluntad de los editores de *Nueva Dimensión Argentina* de identificarse con cierto acervo coleccionista y de asumir, por ello mismo, la tarea de restaurar el propósito que guía todo emprendimiento de similares características: organizar de algún modo el saber y ponerlo al alcance de todos. Ese aspecto continúa hablándonos de las ascendencias de la actual colección que, no sólo mantiene un vínculo de origen con la primigenia biblioteca de la década del cincuenta, sino que además se presenta como una prolongación de empresas más remotas, identificadas con una tradición coleccionista de relevancia en la historia de la cultura argentina.

Proyecto epígono, entonces, pero a la vez renovador, *Nueva Dimensión Argentina*, en los umbrales del siglo XXI, procura además una inserción en la actualidad atenta a los cambios ocurridos en los últimos cincuenta años. En este sentido, el emprendimiento procura ser sensible a dichos cambios y atender así a las modificaciones producidas tanto en las perspectivas de las diversas disciplinas, como en el interés por la historia y los gustos de la lectura. Desde este punto de vista, es importante señalar que la colección no se trata de una mera reimpresión de títulos, sino de una empresa que, como dice su director, “ofrece una renovada biblioteca cuyo objetivo es desentrañar la compleja fisonomía del país”. Así es como advertimos el carácter de renovación —tal lo indica su denominación “*Nueva*”—entre otras cosas, en el hecho de que cada obra constituye una cuidada selección que incluye datos muy completos acerca de las primeras publicaciones de los textos y de sus reimpressiones, o así también de las modificaciones efectuadas en otras ediciones; y para el caso de textos traducidos, se incluye la información acerca de quiénes han sido sus traductores y primeros

prologuistas. Incluso en algunos ejemplares se incluye la tapa original que acompañó a la primera edición: sutil y agradable detalle, produce un efecto de contextualización no ceñida exclusivamente a los datos de tipo discursivo. Por otro lado, los completos estudios preliminares a cargo de especialistas funcionan a modo de “textos bisagras”: dan cuenta de los avances de la crítica y la historiografía para establecer conexiones entre las problemáticas abordadas en los libros prologados y el presente. Asimismo, explican en detalle y con claridad los vastos motivos por los cuales cada obra es merecedora de volver a las librerías. Podemos afirmar que los libros de la colección no aparecen como meras reposiciones de “piezas de museo”, las cuales una vez restauradas, vuelven a ser mostradas para su contemplación sin otros justificativos que la remota procedencia y el interés por su conservación. Muy por el contrario, los estimulantes estudios preliminares presentan a cada título como antecedente de posteriores desarrollos del pensamiento y de tópicos de larga resonancia.

## LOS LIBROS

### *EPISTOLARIO BELGRANIANO*

La colección se inaugura con *Epistolario belgraniano*, texto que había sido publicado en 1970 por la Academia Nacional de la Historia con motivo del bicentenario del nacimiento y sesquicentenario de la muerte del prócer. En aquella edición se reunían, por primera vez, doscientas cincuenta y cinco cartas dispersas escritas por el General Manuel Belgrano entre 1790 (cuando era un joven estudiante de derecho en España) y 1820; desde Costas de San Isidro, dos meses antes de su muerte. La recopilación del material fue realizada por María Teresa Piragino y el prólogo estuvo a cargo de Ricardo Caillet Bois. La presente edición repone este corpus, conservando también los textos del prólogo y la advertencia de la recopiladora. En palabras de Weinberg, “dicha edición ofrecía un riquísimo material que hasta entonces se encontraba disperso, cuando no olvidado o desconocido.”

Durante los años transcurridos desde aquella inicial publicación hasta el presente, se han conocido muchas otras cartas. Este es el motivo por el que se ha optado por agregar a la obra un Apéndice que incluye el inédito intercambio entre Belgrano y Güemes, compuesto por ciento veintiocho piezas de las que sólo diecinueve aparecían en la mencionada primera edición; a lo que se suman seis cartas entre Belgrano y Anchorena, también inéditas. Según el director, se ha elegido este criterio para no alterar la estructura original del libro, ampliamente utilizado y citado, “cuya reedición actualizada ya era imprescindible.”

Los destinatarios de las cartas del prócer. José de San Martín, Mariano Moreno, Bernardino Rivadavia, Cornelio Saavedra, entre muchos otros, aparecen amistosamente interpelados por la voz de un Belgrano siempre preocupado por el desenlace de sus misiones militares en medio de grandes dificultades y por el derrotero del vertiginoso movimiento emancipador. Su prosa pasa por diversos matices, desde un estilo ceñido y clásico hasta un tono confesional, pero en toda su

escritura, invariablemente, advertimos notables observaciones, lúcidos pensamientos y vivencias conmovedoras.

Si bien es dudoso que una persona pueda ser conocida cabalmente por un epistolario, las cartas sí pueden convertirse en luces de escena iluminadoras de posturas, actitudes, gestos, y fracasos de una vida cuyo transcurrir perdura fuertemente ligado al sino de nuestra patria.

## William Mac Cann

### *VIAJE A CABALLO POR LAS PROVINCIAS ARGENTINAS*

Tras su primera publicación en español realizada en 1939, Ediciones Solar vuelve a editar esta obra en 1969, a la que realiza algunas modificaciones específicamente detalladas en el texto de advertencia, cuyos párrafos son reproducidos en la presente edición. La versión y traducción del original en inglés corresponde a José Luis Busaniche y en su reposición, Ediciones Solar respetó esta traducción “con su criolla prosa, mechada con un infrecuente uso de preposiciones, sabrosos y olvidados giros idioma-ticos, y una puntuación muy personal.” Los cambios implementados en 1969 se vinculan con el tiempo transcurrido desde la primera edición del libro y los nuevos intereses surgidos en el campo de estudio de la historia social, por lo que se agregaron capítulos omitidos por Busaniche: aquellos relacionados a la población, la moneda, la ganadería vacuna, la cría de ovejas, y demás. De este modo, la versión del libro en español fue ampliada con nuevos capítulos y fragmentos.

La presente edición conserva el prólogo original, por considerar que la tarea de José

Luis Busaniche en su momento permitió la incorporación en la historiografía nacional de lo que actualmente se considera un clásico en la materia. La reedición de este libro conservando entonces aquel mismo prólogo mantiene, según el director de esta colección, un doble valor: “por un lado, consigna con claridad y detalle la situación histórica y política del país que recorría el viajero Mac Cann, así como los preliminares y las vicisitudes del viaje; por el otro lado, da cuenta de una ideología representativa de los estudios relacionados con la historiografía argentina de entonces.”

Mr. William Mac Cann, autor de estas páginas, fue un negociante inglés desembarcado en el Río de la Plata en el año 1842. En 1847 escribe, en la mejor tradición de los viajeros ingleses, *Viaje a caballo por las provincias argentinas*, texto en el que alternativamente narra las peripecias de sucesivos viajes por el entonces inhóspito territorio argentino y en el que detalla sus observaciones relacionadas con el pueblo y sus costumbres, con el campo y sus producciones naturales, con la sociedad y sus leyes. Las descripciones se efectúan mayormente sobre

la base de sus experiencias con algunos habitantes de los pueblos de la provincia de Buenos Aires, lugares donde Mac Cann pasó prolongadas estancias. Un momento singular del libro es aquel del capítulo XV, cuando el viajero narra su encuentro personal con Juan Manuel de Rosas, y deja sentadas sus impresiones acerca de la figura física, el carácter y los hábitos del general; otro donde comenta los avatares de la entrevista al mismo Rosas junto a su hija Manuelita.

Sin dudas, los actuales lectores hallarán en el libro un material en parte inexplorado, susceptible de ser incluido en el género de los viajeros ingleses. Su reedición da lugar a una lectura actualizada a la luz de recientes estudios realizados en el campo de la crítica y la historiografía, tal es el caso *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina. 1820-1850*, de Adolfo Prieto en el que se descubren nuevas de relaciones entre los textos de viajeros extranjeros y la fundación de nuestra literatura nacional.

## Alfredo Ebelot

*LA PAMPA. COSTUMBRES ARGENTINAS*

Francés, Alberto Ebelot emigró a la Argentina en 1870, para permanecer en estas tierras a lo largo de treinta y ocho años. Este período de su residencia en el país coincidió con el momento en el que en Buenos Aires se esfumaba la sociedad criolla y asomaba la sociedad moderna y capitalista. Vinculado por su ideología y por sus actividades, a la denominada «Generación del ochenta», Ebelot, en calidad de ingeniero, sirvió a los proyectos de expansión de las fronteras internas impulsados durante las presidencias de Sarmiento y de Avellaneda. Fue encargado de la Dirección de las obras de Defensa que incluyó, entre otras, la realización de la «zanja de Alsina» y con el grado de sargento mayor participó en la llamada «conquista del desierto». Además de sus avatares militares, mantuvo una intensa actividad ligada al periodismo a través de colaboraciones desde 1880 en *La Nación* y como redactor del *Courrier de la Plata*. En el nutrido estudio preliminar de esta edición de *La pampa*, a cargo de la historiadora María Sáenz Quesada, se rememora una polémica olvidada entre Alfredo Ebelot y el entonces reconocido crítico literario, Ernesto Quesada. La misma había tenido lugar en la *Revista Nacional*: allí los autores polemizaban sobre la profesionalización del escritor, y se acusaban mutuamente de no concebir la actividad literaria en sus vidas sino como un mero accesorio. María Sáenz Quesada destaca de modo sagaz, la azarosa coincidencia que pone brillo a este episodio: la polémica fue contemporánea a la presencia de Rubén Darío en Buenos Aires, quien no dejaba de elogiar el clima intelectual hallado en esta ciudad, y las auspiciosas potencialidades para desplegar en ella su actividad de escritor, en términos “profesionales”.

Escrita originalmente para un público extranjero, esta obra, la más valorada de todas las del autor, se publicó por primera vez en París en 1889, editada por Escary con ilustraciones de Alfred Paris. Traducida luego al español por el mismo Ebelot, se publicó a este lado del Atlántico en 1890 y es ahora reproducida en la presente edición con la inclusión de los grabados originales.

Al referirse a *La pampa*, el mismo Ebelot vaticinaba: “Se consulta-

rá este libro como una crónica del venerable pasado”. Efectivamente, sus páginas poseen un valor testimonial que se suma a la tradición de la literatura sobre la Argentina escrita por extranjeros. Los modos de vida, las costumbres y las actividades de la campaña rioplatense aparecen comentadas de modo detallado pero no agobiante: en cada cuadro descrito, el autor logra compendiar todos los elementos en una síntesis discursiva que provoca el efecto de una lectura placentera. Al mismo tiempo, el texto nos invita a pasar de capítulo en capítulo, a través de una entretenida narración de aquello que se vio y se vivió. Este especial matiz en la pluma de Ebelot puede explicarse a partir de una reflexión que él mismo realiza en relación con su propia escritura: «El ambiente que voy describiendo no lo he atravesado como un viajero que llega, echa miradas por todas partes, toma sus apuntes y se marcha. La existencia del desierto la he sobrellevado. Le he cobrado cariño, amoldándome a ella. Durante largos períodos, no sólo he vivido sino que he pensado como gaucho». Como vemos, los textos de esta colección establecen sus propios diálogos, se acercan y se alejan en movimientos que destacan tanto sus singularidades, como su participación en el conjunto.

Así es como el lector, va siendo guiado por una sucesión de diferentes cuadros: el velorio de un niño, las descripciones de los rastreadores, el refidero, el viaje en galera, la pulpería, etc. En uno de los capítulos, Ebelot se dedica a agregar otro nombre a la figura legendaria del gaucho malo, sumándolo a los ya conocidos Hormiga Negra y Juan Moreira: el Gato Moro. El autor dice: «quisiera hoy hacer un croquis del gaucho bravo, del gaucho alzado, (...) que se ha declarado en abierta guerra con los jueces y los policías, que la sociedad no supo amansar, y que se echó al desierto, confiando en su cuchillo, como el tigre en sus garras, para hacer respetar sus gustos de vagancia y de soledad». El croquis trazado sobre este gaucho alzado le permite discurrir sobre la problemática de su lugar en la sociedad de la época: expone argumentos y toma a partir de ellos una posición según la cual el gaucho malo ya no tiene cabida en la vida civilizada. No obstante ello, el tratamiento prodigado por el narrador al “malhechor” protagonista de la anécdota no escamotea el encomio al valor y la bravura consideradas características inherentes a este tipo de las pampas. El elogio al coraje no es excluyente del Gato Moro, porque cuando el autor menciona

haber conocido varios años antes a otro gaucho malo, lo anuncia en estos términos: “me asiste cierto amor propio nacional al hacer constar que, en los tiempos de mi juventud, vivió en el departamento del Ariege un mozo al que ni el más pintado aventaja en criminalidad”. Y más adelante, cuando acerca ambas figuras al punto de la comparación, expresa: “Ignoro, y poco me importa si mi mozo de Ariege es superior al Gato Moro bajo el punto de vista dramático. Ambos han tenido un buen fin, entendiéndolo con esta palabra un fin que concilia satisfactoriamente nuestros apetitos de aventura y nuestros instintos de seguridad.” El irremediable fin al que se hace referencia en este pasaje, aquel que satisface los instintos de seguridad mencionados es, precisamente, la dispersión, la desaparición de estos individuos del mapa social, por sus incapacidades “naturales” para la civilidad. Al mismo tiempo, se advierte que las circunstancias de ese final no son en modo alguno fortuitas; muy por el contrario, las mismas se adecuan a la producción de cierto tipo de relatos complacidos en la ponderación del riesgo y de la bravura: uno de estos personajes muere en una pelea, y el otro, tras ser apresado, huye al Paraguay. Si bien el autor considera, por un lado, la inutilidad del gaucho alzado para ser insertado en cualquier función en el medio social porque ya, dice, ni se puede formar un pelotón de escolta con esos asesinos reincidentes; no desconoce la posibilidad de concebir un punto de vista dramático para el tratamiento de las anécdotas de vidas de gauchos. Por este movimiento introduce a esta figura en el mundo de la ficción, destacando su potencialidad para protagonizar las historias del coraje, del peligro y del riesgo inesperados, y cuenta la aventura de las pampas.

Las evocaciones están mayormente legitimadas, según lo expresa Ebelot, por el hecho de tratarse de un intento de rescate, por medio de la escritura, de ciertas “buenas costumbres” con las que él mismo ha convivido en modo armónico, y que al momento de escribir su libro se hallan en vías de desaparecer en la Buenos Aires cosmopolita de fines del siglo XIX. La mayoría de los hábitos descriptos a lo largo del libro efectivamente han desaparecido con el paso del tiempo, con excepción de la costumbre de tomar mate. El capítulo dedicado a explicar el ritual de cebar y tomar mate tanto en el ámbito del campo como en el de la ciudad, es quizás el más ameno del libro y constituye un llamado a la solidaridad de los lectores de entonces para que tengan a bien, no

abandonar la costumbre de consumir ese “honrado brebaje”. Ebelot allí afirma: “El mate se va, y es una lástima”. A juzgar por el énfasis de sus palabras, para el autor no sólo se trata de preservar un hábito sino además de conservar una costumbre vernácula que tiene la virtud de conferir autenticidad (“identidad”) al habitante de Buenos Aires. Sus palabras, son elocuentes: “Hoy por hoy se toma más mate tal vez en París que en Buenos Aires. Sólo que en la capital de Francia se toma *sin convicción*”

## Ricardo Rojas

### *EL PAÍS DE LA SELVA*

El país de la selva, publicado en parte como folletín en *La Nación* y en *Caras y Caretas*, apareció como libro en 1907. Tuvo sucesivas reimpresiones, y varios de sus relatos fueron recogidos en numerosas antologías. La presente edición incluye un prólogo escrito por Graciela Montaldo quien realiza una completa contextualización; y contempla dos registros: por un lado, el panorama de los debates políticos e ideológicos característicos de la coyuntura histórica en la que el libro fue escrito y publicado (la Argentina del Centenario); y por otro, la evaluación de los alcances del libro en el conjunto monumental de los escritos del autor. Asimismo, respecto al pensamiento sobre lo nacional, Montaldo analiza en detalle el programa de “argentinidad” fijado en la vasta obra de Ricardo Rojas.

El autor inaugura este libro con una advertencia: intenta llenar un vacío, el de los escasos estudios realizados sobre el territorio de la selva. Curiosamente, denominó de este modo a la zona de Santiago del Estero, su provincia natal, y a sus alrededores. La extensa materia del libro está vinculada, como en el caso de Alfred Ebelot, con las tradiciones que pueden perderse en aras del progreso. La diferencia entre ambos textos, desde el punto de vista de los motivos de su producción, radica en que, para Ricardo Rojas, no se trata sólo de crear cuadros de costumbres sino que el mismo se propone rescatar las tradiciones patrias en calidad de archivista de la cultura y de escritor lírico. El suyo es el caso de quien, ajeno al ambiente y a las costumbres que cuenta, tiene la capacidad y el poder de transcribirlas, de volverlas letra. Al verter al lenguaje escrito una serie de tradiciones de transmisión oral, las convierte en un código otro, desnaturalizándolas, inventando por ello mismo otro saber. En este sentido, Graciela Montaldo homologa la figura del autor a la del etnógrafo (quien hace sus observaciones y luego se retira del territorio estudiado portando un saber que luego intentará actualizar en una escritura originaria, como dijimos, de un nuevo estatuto); y afirma: “El país de la selva se convierte así en lo que podríamos llamar un libro etnográfico, una libreta de notas algo dispares sobre un conjunto de tradiciones criollas”.

La selva se presenta como una geografía pero, también, constituye un espacio simbólico en el que estarían resguardadas las tradiciones nacionales no contaminadas aún por los elementos foráneos que invaden la Buenos Aires cosmopolita. En las cuatro partes en las que se divide el libro, Rojas intenta normalizar un pasado para ubicarse él mismo en un presente en el que se juegan conflictivamente los debates políticos y culturales en torno a la nacionalidad. Graciela Montaldo enumera de modo sintético la temática y la estrategia textual asumidas en cada una de las partes: «la primera es una historia novelada de la conquista española en el territorio santiaguense; la segunda es el relato, en primera persona, de las experiencias de un outsider en el mundo de las tradiciones de Santiago, con una profusa descripción de las fiestas, cantos, costumbres, leyendas, grupos étnicos y tipos criollos. La tercera parte es una fábula clásica: la de un lobo pícaro que engaña a un tigre y se sirve de la buena voluntad de los animales de la selva y que, finalmente, es castigado. La cuarta parte es la descripción de las creencias de los criollos de Santiago en el reino del mal y una interpretación de sus tradiciones. El libro se cierra con un llamado de atención basado fundamentalmente en la desconfianza hacia el progreso: los peligros y los males que para la nación pueden sobrevenir, según el autor, en un futuro no muy lejano.

El país de la selva contiene pasajes narrativos, escenas autobiográficas, reproducción de cuentos, leyendas populares y observaciones etnográficas; y forma parte del corpus de publicaciones con las que los intelectuales del Centenario homenajearon a la patria.

## Manuel Gálvez

### *EL DIARIO DE GABRIEL QUIROGA*

Este libro, publicado en 1910, no ha vuelto a aparecer hasta esta reedición: singular y prolongada ausencia de uno de los textos considerados paradigma de lo que José Luis Romero llamara “el espíritu del Centenario” ya que en él se condensan buena parte de las ideas de aquella coyuntura decisiva en la reconfiguración política y cultural de la nación. Al momento de publicar *El Diario de Gabriel Quiroga*, el joven Manuel Gálvez acababa de casarse con Delfina Bunge y aún no había escrito ninguna de sus otras novelas. El libro cuenta el autor en sus memorias, pasó casi desapercibido.

En las diversas entradas fragmentarias del texto convergen las cuestiones claves que hacen a los temas ideológicos de lo que luego fue denominado “el primer nacionalismo” argentino: los efectos de la inmigración, los conflictos sociales de principio de siglo, la formación del ideario nacionalista, el proceso de afianzamiento del campo literario y la modificación del escritor y de sus relaciones con el poder son las temáticas sobre las cuales el personaje reflexiona no sin contradicciones; y, en muchas ocasiones, modificando de modo singular las fórmulas con las que anteriormente otros intelectuales habían pensado develar los enigmas argentinos. En este sentido, es significativo cómo no sólo ocurre en este texto la simple inversión de la fórmula “civilización barbarie”, sino que, además, se adelantan los tópicos programáticos con los que veinte años más adelante el revisionismo histórico nacionalista impugnará la tradición liberal.

María Teresa Gramuglio, en el estudio preliminar que acompaña la presente edición, destaca los motivos por los que este libro merece volver a las librerías, en estos términos: “La reedición es más que necesaria, pues tales cuestiones merecen ser hoy reexaminadas a la luz de nuevas lecturas atentas a las hipótesis de la historiografía contemporánea. Junto con ellas, los lectores y la crítica podrán también revisar otros aspectos hasta ahora poco explorados del texto, tanto en lo que hace a su estatuto genérico como a su significación en el proyecto literario del autor”. Gramuglio realiza un breve e iluminador recorrido por los libros y las publicaciones periodísticas más relevantes de ese

momento, que contienen tanto el elogio al progreso alcanzado por la nación como la crítica hacia las posibilidades futuras: actitud de balance y autocrítica característica de las inquietudes de las minorías intelectuales de entonces. La autora pone en contacto el libro de Manuel Gálvez con *El juicio del siglo*, de Joaquín V. González, con *8/asón de Plata* de Ricardo Rojas y con la tetralogía con la que Leopoldo Lugones homenajea a la patria en su aniversario: *Odas seculares*, *Didáctica*, *Piedras Liminares* y *Prometeo*, para demostrar cómo las anotaciones del personaje en su diario recogen en modo puntual los temas conflictivos diseminados en los libros del Centenario. Así advertimos cómo *E/ diario* de Gabriel Quiroga realiza movimientos de aproximación y de contraste con las ideas de aquellos libros; y que, si bien conforma ese corpus de publicaciones, sobresale de ellas por condensar de modo notable todo ese haz de cuestiones.

Lo que caracteriza la vertiente nacionalista de Manuel Gálvez en este libro es el señalamiento por parte del personaje del diario de la decadencia argentina y de la disgregación del país escindido por varias líneas de fractura, cuya divisoria más notoria corresponde a las transformaciones derivadas de la modernización. Mientras Buenos Aires se vuelve cada vez más miserable, son las provincias libres del desborde inmigratorio las que guardan el sentido de la nacionalidad. Apología, ésta, no privada de contradicciones: Si bien *E/ Diario* de Gabriel Quiroga ha sido incluido, frecuentemente, en el género de ensayo de interpretación nacional, su rasgo más notable está vinculado a la estrategia textual elegida por Manuel Gálvez para exponer las ideas: se trata de un discurso privado y fragmentario en el que se vierten los temas de la esfera pública. El diario personal corresponde a un género íntimo, en este caso trasladado al plano ficcional, con las incidencias así supuestas, tratándose de un discurso de ideas acerca de la nacionalidad. Las opiniones y pensamientos sobre la Argentina volcados en la voz de un personaje ficticio, permiten la relativización de la autoridad de los enunciados ideológicos expresados en las líneas del diario, a partir de recursos tales como el humor, la ironía o el chascarrillo. Los mismos impregnan distintos tramos del discurso del personaje creado, autor del diario, Gabriel Quiroga. Por otro lado, quien en el prólogo se hace cargo de presentar al escritor, quien se confiesa su amigo y editor, y, además, firma “Manuel Gálvez”, advierte no ser responsable de las

ideas del autor. Esto habla en parte, del aún precario lugar del escritor en el campo literario argentino en vías de formación.

El editor, por otra parte, anuncia además que «Gabriel Quiroga» no es el verdadero nombre del autor del diario y brinda una serie de indicios muy puntuales por los que, según María Teresa Gramuglio, los primeros lectores pudieron de inmediato reconocer al alter ego de Manuel Gálvez, el autor real. Las voces del editor y del autor se superponen a lo largo del texto en las citas a pie de página, atribuidas alternativamente a uno y otro; por lo cual desde el punto de vista genérico, el texto resulta un ensayo desviado, un híbrido que constituye, como dice Gramuglio: “una protonarrativa construida según los pactos del verosímil realista, en la que hace su aparición un personaje que retornará en las futuras novelas de Gálvez, la Maestra normal y El mal metafísico.”

El carácter de “manifiesto literario” del texto es señalado por Gramuglio desde la perspectiva del proyecto creador de Manuel Gálvez, y la posición que en función de ese proyecto el autor aspiraba a ocupar en el campo intelectual. Este aspecto está vinculado al énfasis con el que Gálvez señala, en su abundante producción novelística, el relevante papel del escritor en la formación de lo que hoy se denomina un “imaginario de nacionalidad”.

Las coincidencias entre el autor real y el autor del diario abundan: Quiroga es un «patriota», de linaje criollo, realiza un viaje a Europa, descubre la patria desde el extranjero, viaja por las provincias y conoce allí la tradición. Pero, ambas figuras se distinguen porque mientras Quiroga encarna la figura del escritor diletante a quien no le interesa publicar, Gálvez realiza una carrera como prolífico escritor profesional.

Manuel Gálvez fue sin dudas un promotor de actividades editoriales que tendieron a consolidar la actividad literaria en términos institucionales, y promovieron en su época la búsqueda de un reconocimiento social de la figura de escritor. Es en este sentido María Teresa Gramuglio afirma: “Gálvez debe ser visto como el más profesional, y por lo tanto el más moderno de los escritores del Centenario”.

## Paul Groussac

### *LOS QUE PASABAN*

Paul Groussac, francés de origen radicado en el país desde muy joven, publicó la primera edición de este libro en la editorial de Jesús Menéndez en 1919; y posteriormente preparó una edición corregida en 1939. Alejandro Eujanian realiza el estudio preliminar de la presente edición, y en el mismo puntualiza: “La publicación de *Los que pasaban*, en 1919, puede considerarse como el momento culminante de un itinerario intelectual que asoció a su autor, Paul Groussac, a una generación de intelectuales y hombres públicos nacidos en la provincia de Buenos Aires entre los inicios y las postrimerías de la segunda gobernación de Juan Manuel de Rosas, tradicionalmente nominados como la generación del ochenta’.”

El texto cubre un período de tiempo comprendido entre finales de los años sesenta del siglo XIX y la segunda década del siglo XX; y en el mismo se entrecruzan una diversidad de géneros: autobiografía, biografía, memoria, crónica, análisis político, crítica literaria y cultural. Aquellos a los que el autor alude en el título y retrata en los sucesivos capítulos, “los que pasaban”, lo hacían tanto en la vida privada de Groussac como en el escenario de la historia nacional. El autor discurre en planos superpuestos acerca de los cambios que sufrió el país a lo largo del período que lo ocupa, y sobre la vida de un conjunto de personajes cuya elección se justifica fundamentalmente por tratarse de sus amigos personales. Entre los retratos de Sarmiento, Mitre, Alem, Tejedor, o Roca, aparece el mismo autor conviviendo, dialogando, discrepando con ellos, al tiempo que desgrana recuerdos de su propia vida. En palabras de Eujanian, “En rigor, el libro presenta una tensión —que se anticipa en el Prefacio— entre su objetivo manifiesto de recordar a los que pasaban y la convicción de quien escribe de poseer méritos suficientes que legitiman su aparición como protagonista o entre bambalinas, pero siempre en carácter de una figura omnipresente, autorizada para valorar a aquellos hombres tanto como para formularles severas críticas por su actuación política o por su actividad intelectual.”

El conjunto de retratos de los coetáneos termina conformando un

ensayo histórico en el que el centro de las reflexiones lo constituyen la república y las elites que la gobernaron. Los parámetros de análisis de la personalidad, la fisonomía y el carácter de los personajes se vinculan a ideas derivadas de las formulaciones lombrosianas, muy fecundas en la prosa literaria, sobre todo en la pluma del naturalismo argentino. Groussac actualiza permanentemente el mismo modelo para evaluar las disposiciones de carácter de quienes son sus amigos pero despojándolo, claro, de los fines político-ideológicos implicados en aquella retórica.

Paul Groussac fue durante 44 años director de la Biblioteca Nacional y murió en 1929. Ese año la revista *Nosotros* le dedicó un homenaje en un número extraordinario en el que participaron, tanto los escritores «consagrados» como los “jóvenes”. Entre otros escribieron: Jorge Luis Borges, José Bianco, José Luis Romero, Alejandro Korn, Alberto Gerchunoff, Alfonso Reyes y Roberto Giusti.

## Juan Álvarez

### *LAS GUERRAS CIVILES ARGENTINAS Y EL PROBLEMA DE BUENOS AIRES EN LA REPÚBLICA ARGENTINA*

Juan Álvarez, nacido en 1878, en vísperas de la organización nacional, en los años de mayor prosperidad y estabilidad, escribió *Las Guerras Civiles Argentinas* en 1914, un estudio en el que pretendió explicar la naturaleza de los conflictos internos y las dificultades que las Provincias Unidas del Río de la Plata tuvieron para constituir un gobierno central. Éste constituye un texto precursor de la moderna historiografía económica nacional donde el autor rastrea las causas de los problemas argentinos del siglo XIX, y se propone explicar los hechos históricos abordándolos como partes integrantes de una compleja gama de circunstancias.

La actual edición reproduce la realizada en 1946 por la Biblioteca de la Sociedad de Historia Argentina, que incluía entonces un prólogo de Narciso Binayán y un ensayo denominado “El problema de la provincia de Buenos Aires en la República”, escrito por el mismo Juan Álvarez en 1918. Este último texto, articula un análisis de los factores conducentes al desproporcionado crecimiento de la ciudad de Buenos Aires, y contiene una propuesta para detener esas tendencias y favorecer el desarrollo de puertos y ciudades alternativas.

El estudio preliminar de la presente edición, escrito por Roberto Cortés Conde, otorga un íntegro seguimiento de las ideas conductoras del texto, por lo cual resulta sumamente eficaz e ilustrativo tanto de la ideología del autor como de las puntuales problemáticas abordadas en el texto. Roberto Cortés Conde afirma que “Cada una de las páginas de esta obra, verdaderamente fundamental para el conocimiento del pasado argentino, descubre la geografía, la vida económica, la tecnología y los cambios institucionales y políticos del país en esos años de conflicto”.

## Vicente Rossi

### *COSAS DE NEGROS*

Este libro, publicado por primera vez en Córdoba en 1926, es considerado un texto fundante dentro de la escasa documentación dedicada a la raza africana en el Río de la Plata. Pese a los años transcurridos desde su primera edición, la prosa de Vicente Rossi permanece vigente, y constituye un aporte testimonial de innegable valor. Esta nueva edición, reproduce la realizada en 1958 para *El pasado Argentino*, revisada personalmente por su autor antes de morir. Aquí se conservan las disposiciones del libro tal como fuera presentado en su publicación original: se mantienen el texto, los ejemplos musicales y las notas suplementarias. Se respetan además las construcciones gramaticales, dato relevante tratándose de Vicente Rossi, quien había intentado la estructuración de una gramática nacional rioplatense. A todo esto se suma un estudio preliminar realizado por Horacio Jorge Becco, junto a una serie de notas a pie de página que tienen como finalidad aclarar y orientar al lector actual.

Cuando aparecieron estas páginas, la indiferencia fue el rasgo más notorio de su recepción. Resultó un texto «incómodo» para sus primeros lectores, quienes dudaron en tomar como ciertos los argumentos allí expuestos, enumerados superficialmente, porque carecían de una estructura crítica formal. Esta objeción no es desacertada porque, en rigor, el libro no se estructura como un estudio sociológico orientado según la “noción tradicional de verdad”. No se trata de una teoría en el sentido de un constructo de proposiciones estructurales de un camino lógicamente indiscutible en el que tanto los principios —conceptos generales— como los datos documentales funcionan a modo de criterios de verdad. Muy por el contrario, en la escritura de Rossi, las informaciones de las que parten sus argumentos son en realidad fieles a los recuerdos de sus propios diálogos con personajes de su tiempo y a algunas reconstrucciones evocativas; datos éstos considerados muy fidedignos y autorizados por el autor, de un sólido valor referencial. Son contadas las oportunidades en las que el texto ofrece fragmentos transcritos, obras de referencias y autores citados. Los testimonios de “africanas centenarias”, sirvientes y transeúntes, reemplazan a las lecturas rigurosas que justificarían las proposiciones; y en ocasiones

las fuentes consultadas en el Uruguay y el Brasil corresponden a intercambios epistolares entre colaboradores o amigos. En general, se trata de aportes en su mayoría volátiles, que no garantizan una segura y prolija investigación.

Un momento fundamental de *Cosas de negros* lo constituyen los capítulos “La Milonga”, “La Academia”, “El Tango” y “Los Milagros del Tango”, en los cuales se expone la noción sobre el origen del tango en los candombes precursores de la milonga. Este es el singular aporte de Rossi a los debates acerca de la genealogía del tango. En palabras del autor, “El tango es conceptualizado argentino en el extranjero porque argentinos fueron los que lo exportaron, y como consecuencia de esa ciudadanía se hizo legítimo rioplatense: nacido en Montevideo y bautizado en Buenos Aires”.

Uno de los escritores contemporáneos al autor que no desconoció en su momento la aparición del libro, pero que mantuvo con las afirmaciones allí expresadas ciertas discrepancias desde una perspectiva muy personal, fue el entonces joven Jorge Luis Borges. En su ensayo “Ascendencias del tango” incluido en *El idioma de los argentinos* (1928) Borges se concentra más bien en los modos asumidos en la argumentación de *Cosas de negros*, para decir que, siendo poco convincente lo expuesto allí, es factible refutar las afirmaciones sobre la base de otras conjeturas. En Evaristo Carriego (1932) Borges incluyó «Historia del tango», ensayo que en sus primeras líneas menciona a Vicente Rossi como uno —entre otros— de los investigadores interesados en la historia del origen de esta expresión popular. “Nada me cuesta declarar que suscribo a todas sus conclusiones, y aun a cualquier otra”, dice Borges. A pesar de la ironía de esa afirmación, ante la indiferencia que acogió la primera edición de *Cosas de negros*, destaca la actitud y el interés de Borges para con este texto.

Los editores de *Nueva Dimensión Argentina* prevén la publicación de los siguientes títulos en los próximos meses: *La Conquista del desierto* de Estanislao S. Zeballos (estudio preliminar a cargo de Fernando Barba); *Cartas de un porteño*, de Juan María Gutiérrez (estudio preliminar de Jorge Myers); *Manuelita Rosas y otras prosas del exilio* de José Mármol (selección y estudio preliminar de Félix Weinberg); y *Doña María Retazos*, edición facsímil del periódico del padre Castañeda (estudio preliminar de Néstor Auza).