

nueve perros

PRESENCIAS REALES

CÉSAR AIRA
SERGIO CHEJFEC
ALAN PAULS

ARGUMENTOS

JUAN JOSÉ SAER

GALERÍA

CLAUDIA DEL RÍO



RETRATO

NORA CATELLI

GLANTZ

POR GLANTZ

ENTREVISTA

FERDINAND CELINE

RESEÑAS Y PRESENTACIONES

DICIEMBRE

2002 / 2003

ENERO

SUMARIO

RETRATO <i>Nora Catelli</i>	P.3
GLANTZ <i>Por Glantz</i>	P.11
ENTREVISTA <i>Ferdinand Céline</i>	P.15
PRESENCIAS REALES <i>César Aira</i> <i>Sergio Chejfec</i> <i>Alan Pauls</i>	P.26
ARGUMENTOS <i>Juan José Saer</i>	P.51
GALERIA <i>Claudia Del Río</i>	P.55
RESEÑAS Y PRESENTACIONES	P.58
NOTA DE COLECCIÓN <i>Ernesto Livon Grossman</i>	P.165

RETRATO

INCORPORAR LO «OTRO»

por **Nora Catelli**

Ensayista, profesora, traductora y crítica literaria, Nora Catelli nació y estudió en Rosario, Argentina. En 1976 se exiló en Barcelona donde todavía vive. Después de años de trabajar como traductora, lectora, antóloga y editora para distintas casas editoriales, actualmente es profesora de teoría y literatura comparada en la Universidad de Barcelona.

*Los fragmentos que siguen son su respuesta a un esquema de preguntas que le enviaron Adriana Astutti y Marcela Zanin en junio de 2002, con la idea de continuar la serie de Retratos iniciada en el número uno de nueve perros. Quisimos, una vez más, tentar a una estudiosa de los géneros de la intimidad (diarios, autobiografías, biografías, cartas) a contar su propia vida. Con la elegancia precisa que ya conocen sus lectores, Catelli respondió casi en forma puntual a todas las preguntas. Lo que se presenta es el «testimonio» que nos envió tal y como eligió contarse.**

I. Familias

La familia de mi padre era uruguaya: uruguayos italianos, los Catelli, llegados alrededor de 1860 a Montevideo. Uruguayos franceses, los Broqua, de Tarbes. O sea, franceses pobres del sur. Se hicieron ricos como importadores y por eso se establecieron en el puerto de Rosario: en casa había papel con membrete de los Broqua y Scholberg (belgas) de Montevideo.

La familia de mi madre era criolla: los Quiroga habían llegado a la provincia de Santa Fe desde San Juan o La Rioja: escribanos, abogados, jueces. Los Navarro vivían en Rosario desde principios del siglo XIX.

II. Lenguas y escuelas

Me mandaron a estudiar inglés desde el jardín de infantes de Mrs. Humphries, en una casa modesta de una probable viuda de algún empleado de los ferrocarriles. Soy la mayor de cuatro hermanos y fui la mayor de un montón de primos; la casa de la infancia fue la de mis abuelos Quiroga hasta los doce años. Había dos ramas en esta rama de la familia: la antiperonista era dominante, salvo por el abuelo Colón

Quiroga que había sido, con José Luis Torres, uno de los demandantes del caso Bemberg y era profundamente nacionalista. El primer recuerdo político que tengo, a los seis años, es el comunicado por radio de la muerte de Evita. En las Adoratrices del Sagrado Corazón de Jesús se practicaba el ninguneo del peronismo; nos saltábamos las partes del libro de lectura donde se hablaba de Eva, que, por supuesto, nos arrebatava la imaginación con el collar de rubíes y las manos que derramaban flores por toda la página. Las Adoratrices no eran los jesuitas, pero hasta cierto punto imprimían carácter: la base de esta forja era detestable, clasista y anti intelectual. Aun así, la consigna de que una alumna adoratriz debía ser ejemplar, igualaba democráticamente, aun contra la voluntad explícitamente represora y estamental del colegio, a todas las alumnas: chicas del interior de la provincia, hijas de ricos, gente bien empobrecida e hijas de inmigrantes.

En la familia paterna eran agnósticos. Mi abuelo Quiroga era masón, como su padre. El catolicismo del resto era un modo gregario de existir dentro de la comunidad de amigos y conocidos. Uno de mis tíos abuelos se casó con la hija de un rabino. Parecía natural que ella se convirtiese. Nadie mencionó nunca que sus hijas, primas de mi madre, fuesen “judías”. Aun ahora sería raro pensar en ellas como tales.

Fuera del colegio, más tarde, recuerdo las persianas cerradas cuando el golpe del 55 y las columnas de obreros del Swift que habían llegado a la plaza San Martín; recuerdo también ráfagas de conversaciones de los adultos acerca de “comandos civiles”, o admiraciones confesas por Lonardi y por Aramburu. Y un rezo del rosario en el colegio en 1956, cuando los hechos de Hungría, que yo leía atentamente con mi abuela materna en una de sus revistas preferidas, junto con el *Para tí*, el *Paris Match*. Fue ella la que me compró en la librería Atlántida, a los seis años, el primer libro de la colección Robin Hood.

III. Los libros, la literatura

Tuve dos bibliotecas distintas: la francesa, que era una combinación de la de mi madre y las de mis abuelos paternos. Y la otra, que incluía la de mis tíos maternos: todavía conservo en Barcelona un *Beau geste* de uno de ellos, en cuya casa leí a Freud y a Selma Lagerlof a los diez años. Ambos en secreto. Además de las dos bibliotecas, estaban los circuitos jerárquicos: mi abuelo Emilio Catelli amaba a Verlaine,

a Darío y a Guido Spano y detestaba a Neruda: “¡pianos derretidos!” protestaba –aludiendo en realidad a un cuadro de Dalí– cuando yo defendía *Residencia en la tierra*. Mi abuelo Quiroga idolatraba a Belisario Roldán: la oratoria era algo muy estimado en la calle Dorrego, donde vivíamos todos.

A los doce o trece años leí *El inmoralista* de Gide y no entendí su desenlace equívoco. A continuación, *Absalón Absalón* de Faulkner; la frase que abría la novela se extendía y se mantenía flotando, sin dejarme avanzar, como las motas de polvo en la habitación cerrada en la que Quentin Compson escuchaba a Rose Coldfield. Tuve que detenerme y pensar en la frase, más que en los personajes, la situación o la historia. Comprendí así, en Gide y en Faulkner, que existía la literatura y que era eso que se resistía a la comprensión.

IV. La Argentina

Hasta los diecisiete años solo fue la familia; la vida social era su mera extensión. Dentro de ese núcleo, se suponía que iba a estudiar Derecho. Pero me inscribí en Letras. La universidad fue para mí el lugar verdadero donde se cruzaba todo, todo chocaba, todo interpe-laba. A partir de los diecinueve años trabajé: fui en Rosario empleada de una librería, después del Archivo de los Tribunales, más tarde del Registro n°3 de la Propiedad del Automotor, uno de los inventos recaudatorio-administrativos –me parece que data de la época de Onganía– más disparatados que he visto en mi vida y que creo que continúa existiendo, ahora multiplicado. Durante un mes, el del rodrigazo, en 1975, cuando ya no se podía ir a la facultad a dar clase, fui secretaria de un estudio de arquitectura.

V. La universidad

Dos años de extraordinarios profesores desde 1964 hasta 1966: Eduardo Prieto, Ramón Alcalde, Adolfo Prieto, Gladys Onega, María Teresa Gramuglio, en Letras. Pero también en Historia Haydé Gorostegui, que, gélida, nos obligó a leer –en primer año y sin mayor explicación– a Kula, Febvre, Bloch y los debates de los Anales. Jamás dejaré de agradecersele. Y Adolfo Carpio, que dictaba sin piedad Introducción a la Filosofía y exigía que supiésemos exponerla a los die-

ciocho años. Y jamás dejaré, también, de agradecerse. A Furio Bruto Lilli y a Oreste Frattoni les debo el primer contacto con la tradición filológica enciclopedista (Lilli) y con la estilística (Frattoni). Tras el golpe de 1966, como muchísimos otros, Adolfo Prieto, Onega y Gramuglio renunciaron a la universidad pero mantuvieron la enseñanza académica en el Centro de Estudios de Filosofía y Letras. Hubo un grupo –Arturo Firpo, Graciela D’Angelo, Maricha Giani, Marietta Gargatagli, Edgardo Oviedo y yo entre ellos– que, junto con María Teresa Gramuglio, decidió, a partir de 1971, volver a la universidad. Trabajar con Gramuglio hasta 1975, en la cátedra de Introducción a la Historia Literaria de Nicolás Bratosevich primero y después en dos o tres materias similares, me enseñó sin duda todo lo que puedo aún hoy describir como duradero hábito intelectual.

VI. La política

En los años setenta se podía mantener en funcionamiento, respecto de la literatura, ese conjunto de hábitos intelectuales duraderos y, al tiempo, ser completamente emocional en las adhesiones políticas. Al menos hasta finales de 1974, en que ciertas decisiones y acciones de la izquierda armada hicieron imposible, al menos en nuestro caso, una proximidad con sus acciones y objetivos.

En diciembre de 1975, como muchos otros y por las mismas razones que esos muchos otros, nos fuimos de Argentina Jorge Belinsky y yo, pensando que a los dos años estaríamos de vuelta. Elegimos España porque no pedía visa; a Barcelona nos trajo el barco. Dejamos de ser exiliados tras la elecciones de 1983.

VII. Argentinos en el extranjero

Cuando se llega a un país después de los quince o dieciséis años, el tan denostado gueto no es sólo necesario, sino que de su existencia depende que uno, sin estallar, pueda incorporar lo “otro”: lengua, cultura, modo de vida, lo que fuese. El clan no es nada más eso: el conjunto de relatos y miradas que acompañan a cualquiera desde la infancia o la primera juventud. Muchos amigos exiliados o desterrados intentaron suprimirlo, por diversas razones, y pagaron el precio altísimo de una disolución personal insoportable. Por esas causas me obstiné, desde mi llegada, en mantener vivos los vínculos y relaciones argentinas: recuer-

do todavía la emoción de recibir en Barcelona, en el año más terrible del Proceso, el primer número de *Punto de Vista*.

VIII. Trabajos y enseñanza

Entre 1976 y 1997, año en que volví a la universidad –en este caso a la de Barcelona, gracias a la extraordinaria generosidad de Jordi Llovet- trabajé de profesora de inglés en una academia, de secretaria bilingüe en una empresa de sulfato de aluminio que sirve para depurar el agua y de secretaria de Jorge Edwards en una editorial de libros de venta a domicilio. Desde 1980 hice, como *free-lance*, las siguientes cosas: coordiné una enciclopedia –que no salió– para México, redacté fascículos, corregí traducciones, traduje, escribí centenares de biografías para anuarios, actualicé diccionarios y trabajé como redactora-asesora en una revista femenina.

Empecé a escribir crítica en *El viejo topo*, en 1978, gracias a un amigo argentino que ya vivía en Barcelona, Ernesto Ayala-Dip, y en *La Vanguardia* de Barcelona, gracias a Ana Basualdo, que me presentó al por entonces coordinador del suplemento, Robert Saladrigas. Nunca he dejado de hacerlo. Me gusta escribir sobre narrativa española: considero que el esfuerzo por comprender cómo funciona un sistema literario tan distinto del argentino –y lingüísticamente tan próximo a la vez- supone un desafío que hace volver sobre la propia literatura de manera sistemática, pero siempre tangencial o inesperada.

Enseño teoría y literatura comparada, de modo que sin quererlo continúo la tradición que antes hubiésemos calificado con cierto desdén de “enciclopedista”. Por supuesto, el comparatismo actual tiene poco que ver -en parte, por nuestras deficiencias de formación- con el de los grandes maestros que siempre vuelvo a leer: ahora estoy traduciendo, para una revista de mi departamento, un artículo de Leo Spitzer de 1949 que se llama “El slogan publicitario como forma de la cultura popular”: un estudio asombroso y temprano.

IX. Temas y definiciones

El libro sobre la autobiografía es de 1991 y lo escribí cuando ni soñaba con volver a la universidad: había traducido un artículo de Paul de Man sobre Walter Benjamin y había empezado a leer cosas sobre la tradición del culto mariano en español; seguí leyendo a Paul de Man,

incorporé Lejeune y desde luego a Bajtin, sobre quien había escrito en 1980 una especie de presentación de la obra para una revista de Madrid, y el cruce produjo, supongo, el libro.

En 1978 había intentado hacer la tesis, pero eran años demasiado difíciles. Cuando volví a emprender todo, a principios de los 90, *La expresión americana* de Lezama surgió casi con naturalidad como tema y también como formato —una “close-reading” de un solo texto— quizá como compensación de esa especie de dispersión de intereses en la que de hecho vivía y vivo. El libro sobre la traducción que hice con Marietta Gargatagli —además de haber sido una búsqueda entretenidísima e incluir una revisión fascinada del Menéndez Pelayo prodigioso de *Horacio en España e Historia de los heterodoxos*— nos obligó a revisar la tradición clásica y, sobre todo, a utilizarla como americanas. Creo que cuando uno enseña debe hacer eso cada tres o cuatro años. Gracián dice: “El que enseña es deudor universal”. Me parece que se refiere al imprevisible tramado múltiple de las lecturas que aparece en la transmisión y sólo allí, en la escena en que se dicta una clase o se discute con un grupo de estudiantes. Reconstruir esa “deuda universal” vuelve bastante modesto, sobre todo en cuanto a las pretensiones de radicalidad en la fabulación del origen. Y siendo americanos tenemos además la obligación de no dejar fuera de esa reconstrucción ninguna zona de la tradición: lo dijo Pedro Henríquez Ureña en 1928 y con fama planetaria lo repitió Borges respecto de los argentinos, algún tiempo después.

Testimonios tangibles fue el producto de otro cruce: la historia de la novela moderna y la cuestión de la crítica feminista. Lo que viene después de la novela moderna está dibujado al final del libro, trabajando con un autor experimental de los sesenta, Juan Benet: ¿cómo pensar en el problema actual de la forma en la literatura contemporánea? Por otra parte, veo la crítica feminista como un horizonte de ajustes históricos más que teóricos. Tiendo a relacionar esto último —la definición teórica del feminismo— con los discursos que han dado sustento a la crítica del género; fundamentalmente, con el psicoanálisis.

X. Intelectuales, profesores, traductores

Si como dice Beatriz Sarlo “intelectual” es quien pone en circulación un campo de problemas o lo sostiene, se trata de una aspiración extraordinaria que sólo episódicamente uno puede pensar en colmar: cuando se colma aparece su consecuencia, que es la crítica de la cultura.

Salvo esa intervención fuerte, todas las otras cosas se hacen a la vez y a veces coinciden: se enseña, se transmite, se traduce. Hoy suele decirse: “soy un mero lector” o “una mera lectora”, encapsulando allí series muy complejas de destrezas. No creo mucho en este tipo de afirmaciones, salvo en lo que tienen de elegancia casual. Cuando se escribe, leer es el punto de partida; el punto de llegada es una representación, una actuación sobre resortes colectivos. En suma, una política.

En este campo, esa política tiene que ver con las propuestas formales; ése es el ámbito que los estudios culturales dejan de lado. No soy la primera en señalarlo; muchos han observado que suponen un retorno de la crítica temática. De hecho, si se revisan atentamente las referencias de películas y textos literarios de un Zizeck, por ejemplo, se comprueba que las aproximaciones son eminentemente de asunto, en el sentido clásico. Desde la perspectiva de la historia de las formas en el arte y la literatura contemporáneas, se trata de puntos de vista eminentemente conservadores.

XI. Proyectos

Quizá algo sobre Benet; quizá algo sobre la enseñanza de la literatura. O sobre la literatura como frontera de la enseñanza. En cualquier caso, sobre el problema de las formas contemporáneas y sobre su definición estética, si es que el término puede seguir usándose.

* Además de numerosos ensayos y reseñas literarias Nora Catelli editó *Cartas a mujeres*, de Virginia Woolf, prologó los *Diarios* y *Carta al Padre* de Franz Kafka y publicó los libros *El espacio autobiográfico* (1991), *El tabaco que fumaba Plinio*. *Escenas de la traducción en España y América: relatos, leyes y reflexiones sobre los otros* (en colaboración con Marietta Gargatagli, 1998), *Testimonios tangibles*. *Pasión y extinción de la lectura en la narrativa moderna* (2001).

GLANTZ

MI ZONA DE DERRUMBE

(PRIMERA VERSIÓN, 7 DE DICIEMBRE, 2001)

por **Glantz**

*Escritora, profesora, periodista, Margo Glantz nació en la ciudad de México. Fue directora del Instituto Nacional de Bellas Artes y agregada cultural de su país en Londres. Viajera incansable y voraz coleccionista de zapatos, publicó las siguientes ficciones: **El día de tu boda**, **Las genealogías**, **Síndrome de naufragios**, **De la amorosa inclinación a enredarse en los cabellos**, **Apariciones** y **Zona de derrumbe**.*

*Entre sus libros de ensayo literario se cuentan **Esguince de cintura**, **Borrones y borradores** y **Sor Juana Inés de la Cruz. ¿Hagiografía o autobiografía?** Invitada por nueve perros a presentarse, Margo Glantz prefirió enviarnos el siguiente texto.*

I.

En su poema “Las palabras”, de su libro *Libertad bajo palabra*, Octavio Paz nos dice (cito el poema completo):

Dales la vuelta
cógelas del rabo (chillen, putas),
azótalas,
dales azúcar en la boca a las rejegas,
ínflalas, globos, pínchalas,
sórbeles sangre y tuétanos,
sécalas, cápalas,
písalas, gallo galante,
tuérceles el gazzate, cocinero,
desplúmallas,
destrípallas, toro,
buey, arrástralas,
hazlas, poeta,
haz que se traguen todas sus palabras.

Este bello poema de Paz me sirvió como punto de partida para ela-

borar el cuento intitulado “Palabras para una fábula” que abre este libro –*Zona de derrumbe*–, en parte reflexión sobre el lenguaje, sobre las palabras, las palabras que quizá podemos usar las mujeres para construir un texto, esas palabras-materia prima que Paz trae, antes de transformarlas y darles “dignidad” poética, se comportan como un cuerpo femenino degradado, el cuerpo de la puta, de la puta que, al violentarse, chilla: la doma de la bravía. Quise entonces devolverles a las palabras-putas su más flagrante literalidad, dejarlas a flor de piel: “A una puta le colorean de encarnado los pezones. A las putas les chupan los pezones encarnados, se los muerden, se los pellizcan se los lamen, se los lastiman: chillan”.

Un cuerpo azotado, pinchado, desecado, castrado; un cuerpo que puede torcerse, destriparse, endulzarse (darle por su lado), sorberse (usarse como alimento), un cuerpo móvil, inestable, femenino (domenizable), al que literalmente un buey y un toro –o un cocinero– pueden doblegar, vaciar, aniquilar, dejarlo listo para una cocina del texto –palabras desplumadas o destripadas como si fueran aves o bestias–, cuyo gaznate se retuerce como antes se le torcía el cuello al cisne.

II.

La palabra es voz exacta/ y sin embargo equívoca, / oscura y luminosa...” resume Paz en otro poema llamado justamente “palabra”, que pertenece al mismo libro. Ya hecha poema, o como parte de él (del poema), la palabra se dignifica, deja de ser corporeidad malsana, porque femenina, y se vuelve, aunque oscura, luminosa: refleja, hiere, pero cuando la recojo o la utilizo dentro de mi texto –siempre el mismo texto– la asumo ya dispersa, desarticulada, cercenada de su contexto, del poema al que aludo, reducida a un rebote, palabra de paso, de breve enlace (de bisagra), espejo atado vanamente a su reflejo –el resplandor– y éste, el resplandor, a un puñal, obvio signo de desgarramiento, más bien de contagio o degradación, eso, lo que una palabra de hembra –si sigo el razonamiento poético y conceptual de Paz– podría hacer con el poema.

Este libro es en parte, sólo en parte, un diálogo intermitente que mi texto libra con la obra de Paz, tal vez con su figura. Una figura que exige que nuestra identidad nacional –si existe verdaderamente y es inamovible– provenga de una traición, la de la Gran madre Puta y Ra-

jada, siempre abierta, cuya figura paradigmática sería *en El laberinto de la soledad* la Chingada, representada a su vez por la Malinche, por antonomasia la traidora. Por eso añadido, a manera de conclusión de mi cuento “si las nociones de entusiasmo y de inspiración constituyen el medio necesario para entender lo que me pasa, espero demostrar que la palabra, cuya única escena es la de la enunciación, exige referirse a la indecencia”.

III.

En efecto, la indecencia necesaria para desmontar -a lo femenino- los mecanismos que actúan entre lo erótico y lo biológico, los desplazamientos de sentido y los desplazamientos corporales, la fragmentación del cuerpo y sus zonas erógenas, específicamente en su relación con la enfermedad y lo animal.

ENTREVISTAS

PAISES A LOS QUE NUNCA VA NADIE

Traducción de Sergio Cueto - CIURN*

Conocí a Céline el invierno del 59-60 y volví a verlo varias veces en su casa de Meudon. Nuestro último encuentro tuvo lugar poco antes de su muerte. Yo quería sobre todo realizar con él, en el ambiente en que vivía, un documental filmado en 16 mm. sobre su personaje, pero él se rehusaba, huraño, a “aparecer”, y nunca pude persuadirlo del valor y el interés que podía tener el documental. Sin embargo, me recibía amistosamente, y yo conservaba la esperanza de alcanzar un día mi objetivo. Él volvía la espalda al mundo pero su curiosidad seguía siendo inagotable y no se le escapaba nada. De sus experiencias conservaba una amargura casi resignada, y era imposible verlo, oírlo, sin conmoverse. Yo lo hacía hablar a menudo de su infancia, de las verdaderas fuentes de *Muerte a crédito*, que lo explicaba por entero. Podía ser, en la conversación, un mimo irresistiblemente chistoso, de una aguda ferocidad en las imitaciones, particularmente las de la gente de mundo, los snobs. Ponía un entusiasmo fantástico y extraordinariamente tonificante en demoler todo lo que era falso, afectado, engreído, pretencioso.

¿A qué permanecía entonces apegado y de qué valores tenía nostalgia? Yo notaba que ese mundo anterior al 14 en el que había nacido y que odiaba en muchos aspectos, le dejaba recuerdos muy contradictorios. Después de medio siglo, su horror ante la sociedad y las condiciones de explotación de la Belle Époque permanecía intacto, pero se mezclaba con un respeto profundo por la laboriosa honestidad, la modestia paciente, humilde y discreta de las pequeñas gentes de entonces, y a las que a sus ojos su madre representaba a la perfección.

La evolución del mundo le parecía sometida a despiadadas leyes biológicas, y los discursos, las profesiones de fe ideológicas, los conciertos de la O.N.U. le hacían encogerse de hombros. Para él, el blanco era “un fondo de color” destinado a modificarse. No pretendía que el mundo por venir fuera mejor o peor, simplemente ese mundo ya no le concernía, no le interesaba.

Al fin de su vida, curiosamente, rendía homenaje a Proust, muy lejos de él sin duda, pero sepulturero genial, como él, de un mundo podrido.

Jacques Darribaude,
Lomé, 26 de octubre de 1962

ENTREVISTA / FERDINAND CÉLINE

DECLARACIONES RECOGIDAS EN EL GRABADOR POR JEAN GUENOT Y JACQUES DARRIBEAUDE.

*Tomada de *Cahiers de L'herne*. París (1963-65-72) pp. 519-529.

C. —La debilidad del arte europeo es ser objetivo. Mire el arte asiático. En Asia, la maestra de las artes, la pintura, quiere ante todo no representar la realidad. Si es real, no vale nada. Mientras que entre nosotros, no, el teatro libre, Antoine, el litro de vino sobre la mesa, ése es el fin de todo. En el arte oriental, un pájaro que verdaderamente parece un pájaro es algo que hay que borrar. Es preciso que todo sea estilizado.

J.D. — ¿Recuerda alguna conmoción, algún arrebato literario que lo haya marcado?

C. —Ah, no, nunca. Yo empecé con la medicina y quería la medicina y no ciertamente la literatura, ¡por Dios!, no. Si hay algunos que me parecieron dotados, lo he visto en... siempre los mismos: Paul Morand... Ramuz... Barbusse... tipos que estaban hechos para eso.

J.D. — ¿No imaginó en su infancia que sería escritor?

C. —Ah, en absoluto, ah no, no, tenía una admiración enorme por los médicos. Ah, eso me parecía extraordinario. Era la medicina lo que me apasionaba.

J.D. — ¿Qué representaba un médico en su infancia?

C. —Un buen hombre que venía al pasaje Choiseul a ver a mi madre enferma, a mi padre... Yo veía a un tipo milagroso, que curaba, que hacía cosas sorprendentes con un cuerpo que no tiene ganas de caminar. Eso me parecía formidable. Tenía un aire muy sabio. Me parecía, definitivamente, un mago.

J.D. —Y hoy, ¿qué representa para usted un médico?

C. — ¡Bah! Hoy está tan maltratado por la sociedad, es visitado por todo el mundo, ya no tiene prestigio, ya no tiene prestigio, es decir que desde que abandonó el... desde que se vistió de guardacoches, poco a poco, es guardacoches, ¡cómo!, ya no tiene mucho que decir, la buena mujer tiene el Larousse médico, y además las mismas enfermedades perdieron su prestigio, hay menos, entonces... Mire lo que hay: hay

más sífilis, hay más orinas calientes, hay más tifoidea, los antibióticos tuvieron un importante papel en la tragedia médica. Entonces hay más peste, más cólera...

J.D. — ¿Y las enfermedades nerviosas, mentales? Hay más también.

C. —En ese caso, no se puede hacer nada. Hay locuras que matan, pero son pocas. Pero de loquitos, París está lleno. Hay una predisposición personal para buscar las excitaciones, pero evidentemente todos los pares de nalgas que se ven por la ciudad hacen arder el instinto genésico hasta un punto... se volverán locos todos los pensionados, ¿no?

J.D. —Cuando usted estaba en Ford, ¿tenía la impresión de que la vida que les era impuesta a los que estaban allí corría el riesgo de agravar las perturbaciones mentales?

C. —Ah, en absoluto. No. Yo tenía un médico jefe en Ford, me decía: “Se dice que los chimpancés hacen la cosecha de algodón, si yo viera a algunos en la máquina sería mucho mejor. Los enfermos son preferibles, están bien pegados a la fábrica... a los que están sanos, a los que están sanos siempre hay que vigilarlos, mientras que los enfermos hacen siempre su trabajo”. Pero ahora el problema humano no es la medicina. Son las mujeres las que van al médico. La mujer está preocupada, porque tiene toda clase de debilidades, como usted sabe, tiene necesidad... tiene su menopausia, sus reglas... todo ese bazar genital, que es muy delicado, que hace de ella una mártir, ¿no?, entonces, esta mártir vive a pesar de todo, sangra, no sangra, va a buscar al médico, se hace operar, no se hace operar, se hace operar de nuevo, entretanto da a luz, se deforma, entonces, eso importa mucho... quiere seguir siendo joven, conservar la línea, en fin... ella no quiere hacer un carajo y no puede hacer un carajo... no tiene músculos... es un problema inmenso... y que no es reconocido, que mantiene a los institutos de belleza, a los charlatanes... y a los farmacéuticos. Pero eso no tiene ningún interés médico, la caída de las mujeres es evidentemente la rosa que se marchita, no se puede decir que sea un problema médico, ni un problema de agricultura... Cuando en un jardín uno ve a la rosa ponerse mustia, uno se pone de su parte, ¿eh? Ya vendrá otra... mientras que la mujer... ella no quiere morir, ella... es la parte de mierda. Yo conozco bien ese problema porque pasé mi vida entre las bailarinas... la mujer no está dotada de musculatura, nosotros lo estamos... somos más musculares que la mujer... es necesario que la mujer se mantenga en estado,

eso no le gusta, entonces, bueno, eso hace la rutina médica, hace que el médico se gane la vida... Pero enfermedad auténtica se ve muy poca, los jóvenes estudiantes ya no ven las enfermedades que yo veía en mi infancia. Ni siquiera ven cadáveres.

J.D. —Y su profesión de médico, ¿le aportó un cierto número de revelaciones y experiencias que usted contó en sus libros?

C. —Ah sí, sí. Bueno, pasé treinta y cinco años, eso sin embargo importa poco. En mi juventud corrí mucho... uno subía mucho las escaleras, uno veía mucha gente... sí, eso sí... pero eso me ayudó mucho, en todo... eso, debo decir que... mucho, sí, enormemente, me sirvió mucho. Pero no hice novelas de médicos, porque eso también es un plomazo espantoso... con Soubiran.

J.D. —Entonces su vocación médica fue muy precoz, y sin embargo dio sus primeros pasos en la vida de un modo muy distinto.

C. — ¡Oh sí! ¡Y cómo! ¡Querían hacer de mí un comprador! ¡Un vendedor de una gran tienda! Bueno, no teníamos nada, mis padres no tenían los medios, ¿no? Comencé en la miseria, y terminé como tal, por otra parte.

J.D. — ¿Cuáles eran las costumbres, el estilo de vida del pequeño comercio alrededor de 1900?

C. —Feroz... Feroz... en el sentido de que apenas había qué morfar, y había que... poner buena cara. Es decir que, por ejemplo, nosotros teníamos dos vidrieras en el pasaje Choiseul, pero siempre había una sola iluminada porque en la otra no había nada. Y además había que lavar la vereda antes de ir al negocio... mi padre... era raro, en fin... mi madre tenía aros, los llevó al Mont-de-Pitié a fin de mes para pagar el gas. Oh no, era abominable.

J.D. — ¿Vivió mucho tiempo en el pasaje Choiseul?

C. —Dieciocho años, más... hasta que me enrolé... Era la miseria, más duro que la miseria... uno puede abandonarse, emborracharse, pero ésa era la miseria que se comporta, la miseria digna, eso es terrible. Es decir..., yo comí... toda mi vida comí tallarines. Porque, ¿no?, los tallarines, mi madre arreglaba encaje antiguo. Entonces, del encaje antiguo uno sabe una cosa, es que el olor se pega en el encaje, siempre. Entonces, para entregar el encaje, ¡no se puede entregar encaje que tiene olor! ¿Y qué era lo que no le daba olor? Los tallarines. Morfé palanganas de tallarines, los hacía en palanganas, mi madre... Morfé

tallarines con el agua, ah sí, sí, sí, toda mi juventud, tallarines y sopa. Eso no tenía olor. Y como usted sabe, en el pasaje Choiseul, el primer piso, la cocina era grande como el armario, bueno, entonces había que subir ese pequeño tirabuzón de escalera, uno lo subía veinticinco veces por día... Era una vida... una vida imposible. Además mi padre se ocupaba de las cuentas... entraba a las cinco... había que hacer el reparto, ah, no, era una miseria, sí, la miseria digna.

J.D. — Esa dureza de ser pobre, ¿la sintió también cuando fue a la escuela?

C. — En la escuela no éramos ricos, era la escuela municipal, ¿cierto?, entonces ahí no había complejos, no había mucho complejo de inferioridad, todos eran como yo, pequeños indigentes, no, de ese lado no había ricos, uno a los ricos los conocía, había dos o tres... ¡Uno soñaba con ellos! Mis padres me decían que esas personas tenían fortuna... los tenderos del barrio... Prudhomme. Se habían extraviado ahí, pero uno los reconocía con reverencia. ¡En esa época uno soñaba con el hombre rico! ¡Por su riqueza! Al mismo tiempo se lo encontraba inteligente.

J.D. — ¿En qué momento y de qué modo tomó entonces consciencia de la injusticia que eso representaba?

C. — Y bien, tengo que confesarlo, demasiado tarde. Después de la guerra. Llegó con los mercachifles, como entonces se los llamaba. Emboscados que se ganaban el mango, mientras los otros crepaban. Ésa era la primera figura incuestionable, y además la que uno veía. Después, yo estaba en la Sociedad de las Naciones, entonces, ahí, sabía a qué atenerme, vi de veras que el mundo estaba gobernado por el Buey, por Mammon. ¡Ah, no hay ninguna historia!, allí entonces, implacablemente. Es sobre todo que la consciencia social me llegó tarde. Yo no lo había... estaba resignado a...

J.D. — ¿El universo de sus padres era el de la aceptación?

C. — ¡Era el de la aceptación frenética! Mi madre siempre me decía: “Pequeño desdichado, si no tuvieras a los ricos (porque yo tenía ya pequeñas ideas, o algo así), si no hubiera ricos, no tendríamos qué comer. Bueno, los ricos tienen responsabilidades...” Mi madre soñaba con los ricos, ¿no? Entonces yo, bien, señora, yo tomaba ejemplo, ¡cómo! Yo no estaba muy convencido. Pero no me atrevía a tener una opinión, no no... Mi madre, que estaba con el encaje hasta el cuello, nunca se

habría puesto el encaje, era para los clientes. Nunca. Eso no se hacía, ¿cierto? El joyero, incluso, no se ponía joyas, la joyera no se ponía joyas... Yo fui mensajero en muchas joyerías, en Robert, en la calle Real, y en Lacroche, en la calle de la Paz.

J.D. — ¿Y Gorloge? ¿La familia Gorloge?

C. — ¡Ah sí! ¡Es Wagner, en la calle Viejilla-du-Temple! ¡Y cómo! Estaba ahí hasta más no poder... Todo consistía en llevar marmotas y después ir... las marmotas son grandes cajas de cuero, en las que se ponían los modelos. Los modelos eran de plomo, es inútil decírselo, entonces se llevaba la marmota de casa en casa, y yo iba, íbamos de la calle del Templo a la Ópera. Recorriamos todas las bijouteries del boulevard con la marmota, y nos encontrábamos, todos los corredores se encontraban en los escalones del Ambigu, usted sabe, los escalones que descienden, allá. Todos nos encontrábamos ahí, y a todos nos dolían los pies, porque... los zapatos... a mí siempre me dolieron los pies. Porque uno no se cambiaba los zapatos a menudo, entonces las uñas estaban torcidas, todavía están torcidas ¡por Dios! a causa de eso, ¡qué! Se hacía lo que se podía, ¡qué!, los zapatos eran chicos, uno crece, ¡qué! Oh, tal cual. Yo era muy activo en esa época, hacía todo muy rápido... Ahora soy gotoso, pero en esa época hacía todo tan rápido que le ganaba al metro... hacía todos mis trayectos a pie... Sí, la consciencia social. Yo asistí a las cacerías del príncipe Orloff y la duquesa de Uzés, cuando era coracero y teníamos los caballos de los oficiales. Me acuerdo bien de la duquesa de Uzés, a caballo, la vieja ridícula y pretenciosa, y el príncipe Orloff, con todos los oficiales del regimiento, y mi misión era sujetar los caballos... Ahí quedaba todo. Absolutamente, éramos ganado. Era bien sabido, era una cuestión sabida.

J.D. —Y el antisemitismo, ¿se implantó en usted a partir de esta toma de consciencia?

C. —Ah, bueno, ahí, yo vi otro explotador. En la Sociedad de las Naciones vi bien que es por eso que aquello se arreglaba. Y más tarde, en Clichy, en la política, vi... ¡hombre!, hay una especie de ladilla, ahí... vi todo lo que hacía falta... Sí, sí, sí...

J.D. —Su madre tuvo mucha influencia en usted.

C. —Tengo su carácter. Mucho más que otra cosa. Era ella de una dureza, era imposible esa mujer... hay que decir que era de un tempe-

ramento... no gozaba de la vida, ¡qué va! Para nada. Siempre inquieta y siempre ansiosa. Trabajó hasta el último minuto de su vida.

J.D. — ¿Cómo lo llamaba ella? ¿Ferdinand?

C. —No, Louis. Me quería ver en una gran tienda, en el Hôtel-de-Ville, en el Louvre. Comprador. Era el ideal para ella. Mi padre pensaba igual. Porque le había ido tan mal en la licenciatura en Letras. ¡Y mi abuelo profesor ordinario!... Les había ido tan mal que decían: a él le irá muy bien en el comercio.

J.D. — ¿Su padre no habría podido tener una situación mejor en la enseñanza?

C. —Pero sí, pobre hombre, pero pasó esto, tenía que pasar una licenciatura de enseñanza, cuando tenía una licencia libre, y no pudo pasar, porque no tenía dinero, el padre murió, dejó a la mujer con cinco niños.

J.D. — ¿Y su padre murió grande?

C. —Murió cuando salía el *Viaje*, en el 31.

J.D. — ¿Antes de la aparición del libro?

C. —Sí, justo. Oh, le hubiera gustado... Era celoso, además... no me veía del todo escritor, y yo tampoco por otra parte, al menos estábamos de acuerdo en un punto...

J.D. —Y su madre, ¿cómo reaccionó ante sus libros?

C. —Ella los encontró peligrosos y malvados, y fútiles... veía que eso iba a terminar mal. Tenía un espíritu muy prudente.

J.D. — ¿Leía sus libros?

C. — ¡Oh! no podía, eso no estaba a su alcance, le hubiera parecido grosero, además ella no leía libros, no era mujer de leer libros. No. No tenía ninguna vanidad. Siguió trabajando hasta su muerte. Yo estaba en prisión, me enteré de su muerte... No, yo llegaba a Copenhague cuando me enteré de su muerte... Un viaje abominable, innoble, sí, la orquestación perfecta. Pero lo abominable sólo está en un lado de las cosas, no lo olvide, ¿eh?... Bueno, usted sabe... la experiencia es una linterna sorda que no ilumina más que a aquél que la lleva... e incommunicable... hay que guardar eso para mí...

Para mí uno estaba autorizado a morir, uno entraba cuando tenía una buena historia que contar. Entonces la daba, y después pasaba. *Muerte a crédito* es, simbólicamente, eso. Al ser la muerte la recompensa de la vida... visto que... no es el buen Dios el que gobierna, sino el

diablo... El hombre... la naturaleza es repugnante..., qué, no hay ahí nada que ver, la vida de los pájaros, los animales.

J.D. — ¿Cuándo fue usted feliz en su vida?

C. — Bueno, en la puta vida, creo, porque, habría que, envejeciendo, creo que si me dieran mucha guita para estar tranquilo -eso me gustaría mucho-, eso me permitiría retirarme e irme a alguna parte, para no hacer nada, y además mirar a los demás... La dicha, estar completamente solo a orillas del mar, y además que se me deje tranquilo. Y comer muy poco, oh, sí... casi nada. Una bugía, viviría con electricidad y con máquinas. ¡Una bugía! Una bugía, y leería el diario. A los demás los veo agitados, los veo sobre todo excitados por las ambiciones, su vida es un teatro, los ricos se hacen invitaciones mutuas para hacer puntos... yo lo he visto, porque antes viví con personas de mundo. —Entonces dice usted Gontran, él le dijo eso, usted sabe... ah, usted estuvo muy brillante ayer, Gastón, ¡ah, ya sabe usted! ¡Le hundió su clavo de un modo! Verdaderamente. Me lo dijo todavía ayer. Su mujer decía: ¡Oh! ¡Gontran estuvo sorprendente!— Es un teatro. Pasan su tiempo así. Se dan caza los unos a los otros, se encuentran en los mismos clubes de golf, en los mismos restaurantes...

J.D. — Si pudiera hacerlo de nuevo, ¿elegiría sus alegrías en otra parte que en la literatura?

C. — ¡Ah! ¡Absolutamente! Yo no pido alegría, no experimento alegría, yo... es una cuestión de temperamento, de alimentación, gozar de la vida. Hay que comer bien, beber bien, entonces los días pasan rápido ¿no? Si usted come bien, bebe bien, sale a pasear en auto, lee algunos diarios, bueno, el día pasó rápido, veamos... Lea su diario, reciba visitas, tome su café con leche a la mañana, bueno, ¡por Dios!, la hora de almorzar llegó rápido, después un paseíto, ¿eh?, porque todo va más rápido, ¿no? Cuando uno es joven el día es interminable, mientras que al envejecer... un día pasa rápido. Un día de rentista es un relámpago, mientras que el día de un chico va muy despacio.

J.D. — Precisamente, ¿cómo elegiría llenar el tiempo siendo rentista?

C. — Leería el diario. Iría a dar un paseo por donde nadie me viera.

J.D. — ¿Puede pasear aquí?

C. —No, nunca, no. Más vale así.

J.D. — ¿Por qué?

C. —Primero porque sería notado. No quiero eso. No quiero ser visto. En un puerto uno desaparece... En el Havre... Uno no debe fijarse en un hombre en los muelles del Havre. No se ve nada de nada. Un marino retirado, un viejo bastardo...

J.D. —Y los barcos ¿le gustan?

C. — ¡Ah! ¡Sí, sí! Me gusta mucho verlos. Verlos entrar y salir. Eso, con el malecón estoy contento... Babotean, se van, vuelven, y uno no tiene nada que hacer, ¿no? ¡Uno no pide nada! Sí, y usted lee “Le Petit Havrais”, después... y eso es todo, ¡qué!... y eso es todo... ¡Ah!, contaría mi vida de muy otro modo.

J.D. — ¿Hay para usted personajes ejemplares, personas a las que hubiese querido imitar?

C. —No, porque siempre son cosas magníficas, todo eso, no tengo ganas de ser magnífico, nada de ganas de todo eso, tengo ganas de ser un retirado al que se ignora, entonces... de ningún modo... ésas son personas que están en el diccionario, no quiero eso, yo...

J.D. —Hablabas de personas que hubiera podido encontrar en la vida corriente...

C. — ¡Ah!, no, no, no, siempre los veo a punto de fanfarronear, los otros me pudren. No. Ahí tengo de mi madre una modestia, una insignificancia absoluta, entonces, ¡absoluta! Lo que me interesa es ser ignorado por completo. Tengo un gusto... un gusto animal por el retiro... Sí, Boulogne me gustaría bastante, Boulogne-sur-Mer. Países a los que nunca va nadie. Frecuenté mucho Saint-Malo, pero es más posible... allí soy más o menos conocido... hice mis estudios en Rennes...

PRESENCIAS REALES

Invitados a participar de un panel de escritores en el III Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria (organizado por el Centro de Estudios del mismo nombre) César Aira y Alan Pauls leyeron entre los días 14 y 16 de agosto de 2002 los textos que siguen. Imposibilitado de asistir, Sergio Chejfec no quiso dejar de participar y envió el suyo que fue generosamente interpretado, según rigurosas indicaciones del autor, por Luis Duno.

POR QUÉ ESCRIBÍ

por **César Aira**

Si me pongo a pensar por qué escribo, por qué escribí, porqué podría seguir escribiendo... Como todo el que piense en su vida, en retrospectiva, no puedo sino verla como un conjunto de azares y con-junciones accidentales... Diría que escribí por descarte, porque para escribir no se necesitaba un talento especial como para la pintura o la música. Con el tiempo, muy a la larga, en realidad ahora, este año, llegué a admitir que la literatura es el arte supremo. Me pasé toda la vida creyendo lo contrario; que era un simulacro de arte, un exterior del arte.

A la zaga de esta aceptación tardía vino otra, aunque más vacilante e intrigante. Alguna vez había imaginado una respuesta a la pregunta por la finalidad última de mi trabajo de escritor; según ella, yo escribiría para que, si la Argentina desapareciera, los habitantes de un hipotético futuro sin Argentina pudieran reconstruirla a partir de mis libros.

Si lo dije, fue sin la menor convicción, como una ocurrencia más, más o menos ingeniosa, por lo demás no tan original... Pero ahora, al admitir la supremacía de la literatura, empiezo a verla bajo otra luz, y a tomármela más en serio.

Dos aclaraciones, antes de tratar de explicarme. La primera, respecto de que para la literatura no se necesita ningún talento especial. No debe de ser tan así, a juzgar por la extrema rareza de escritores buenos.

Pero tiene un fondo de verdad. Yo había comprobado, de chico, que era sordo para la música y ciego para la pintura, y lo había aceptado. Muy bien, me quedaba la poesía. Entonces empezamos a escribir, con Arturito, y pude advertir, por contraste con él, que yo tampoco servía para eso; no había nacido poeta, como él, y a todo lo que podía aspirar era a una buena imitación. De ahí debió venir mi convicción de que la literatura era una especie de simulacro, que se hacía con prosa. Y me dediqué a escribirla, laboriosamente. Una prosa transparente, no artística, informativa... Se necesitaba la mayor claridad para explicarse bien, sobre todo para explicar lo inexplicable. Pero esa técnica podía adquirirse. A mí me llevó casi veinte años de escribir todos los días, sin hacer casi otra cosa, como una gimnasia ciega. Si había que elegir entre escribir y vivir, yo elegía escribir, lo que es bastante inexplicable en un joven. Pero al cultivar exclusivamente la explicación, dejaba crecer lo inexplicable, que lo iba invadiendo todo, y hacía necesario perfeccionar más y más la técnica. Hubo algo de locura en eso, y hoy me deja perplejo. Cuando, en esos años, leí a Barthes, y ví la diferencia que hacía entre *écrivain* y *écrivain*, me identifiqué sin dudas con el *écrivain*... Arturito era el escritor, yo el escribiente.

Segunda aclaración: dónde y cuándo llegué a admitir que la literatura era el arte supremo. Fue hace poco, como dije, hace unos meses. Lo leí en un libro, porque yo soy de los que necesitan que las grandes verdades se las digan otros. La frase la dice Paul Léautaud, en el libro que transcribe las conversaciones que tuvo con Robert Mallet. No habría sido lo mismo si la hubiera dicho otro, no solo porque Léautaud es uno de mis escritores favoritos, sino porque en este libro, que era lo último que me faltaba leer de él, completé o creí completar mi imagen de Léautaud, y pude unir todas las piezas. El elogio de la literatura tomaba sentido en su sistema general.

Léautaud fue, como ya lo he dicho en un ensayo, de esos escritores que no pueden inventar, que escriben exclusivamente sobre su experiencia. Su obra solo quiere ser testimonio, documento. Ese es el primer dato con el que se arma su figura. El segundo es su prédica por un lenguaje simple y directo, sin adornos, una prosa de Código Civil (su escritor favorito era Stendhal). El tercero: que escribir era su máximo placer; esto también se lo dice a Robert Mallet, respondiendo a una

pregunta: ¿qué es lo que más le ha gustado en la vida? “Escribir, y sentarse en un sillón a fumar”.

¿Qué resulta de esos tres datos (escribir a partir de la experiencia, escribir sin arte, y obtener placer de escribir), y cómo ese resultado lleva a la conclusión de que escribir es el arte supremo? Los dos primeros puntos en realidad son uno solo, o se deducen uno del otro: a un testimonio verídico le estarían de más metáforas y aliteraciones. Habría que agregar que el placer que obtiene Léautaud de la escritura es puramente privado, no tiene nada que ver con las gratificaciones públicas de la literatura.

Hay una frase que debe de haber dicho el mismo Léautaud, y que siempre se cita como cifra de su idea de la ventaja y la finalidad de la literatura: “escribir es vivir dos veces”. Pero creo que no es exactamente eso. Si lo dijo, fue para hacerse entender. Escribir es vivir, simplemente, a condición de creer no haber vivido. Él también podía decir que no había vivido, y culpaba a su pobreza, a su timidez, al tiempo que le robaba su amor por los animales... Pero aún a él le pasaban cosas, siquiera marginalmente. ¿A quién no le pasan? Y las escribía, en sus diarios, en sus crónicas, en sus cartas. Con la escritura, las cosas que habían pasado tomaban forma, se hacían definitivas, se hacían vida. Lo marginal se hacía central. Escritos, los hechos ganaban lo que no tenían en el azar de la experiencia —y lo ganaban en el trabajo de escribir, que a su vez ganaba la importancia suprema de estar realizando la experiencia.

Ya se ve, dadas estas premisas, qué fuera de lugar estaría el *écrivain barthesiano*, el gusto de la textura del lenguaje, el juego de los timbres y matices y rugosidades del discurso poético.

La lengua solo puede lograr una sombra imperfecta y laboriosa de las sensaciones plenas que dan la música o la pintura, o el arte en general. Es el escritor artista el que con justicia puede sentir nostalgia del arte, y del talento para hacerlo. Es él quien no logró ser músico o pintor. El poeta es el que no tiene derecho a creer que la literatura es el arte supremo. El escritor de prosa de Código Civil, de ramplona prosa informativa, sí se beneficia del poder máximo de la literatura.

Precisamente porque con esa clase de prosa lo que puede hacerse es un simulacro, y el simulacro bien hecho obliga a un largo rodeo; en realidad larguísimo, porque dura toda la vida y da toda la vuelta a la

experiencia y las lecturas, a la memoria y el olvido. En contraste con el relámpago instantáneo en que se consume el arte de verdad, el simulacro abre la posibilidad de un tiempo común, compartido con la humanidad.

Una vez que se le reconoce poder a la literatura, hay que preguntarse qué puede este poder. Aquí el mínimo coincide con el máximo. Lo mínimo: seguir vivo. Aun en malas condiciones, enfermo, pobre, decrepito, haber sobrevivido a los hechos como para poder dar testimonio. Se escribe a partir de este mínimo, pero por el solo hecho de escribirlo se vuelve un máximo. La transformación del sujeto en testigo crea el individuo, es decir la particularidad histórica intransferible. El escritor se inviste de los superpoderes de lo único.

Lo único, por ser único, por estar fuera de todo paradigma, nadie sabe cuánto puede, qué puede. Ese es el verosímil que sostiene el contraste entre el individuo que sobrevive y el mundo que muere.

Un efecto marginal de la individuación, o de la historia, es la inteligencia. Stendhal dijo: “La humanidad corre atrás de la felicidad”. Eso es algo que hay que entender en términos individuales. Y decirlo, como lo dijo Stendhal, corre por cuenta de una lucidez que solo puede expresarse en el cinismo, como reverso de la hipocresía que rige el lenguaje compartido.

“Los hombres corren atrás de la felicidad.” A eso se reduce todo, al fin de cuentas, y es algo que hay que reconocer cuando caen todas las mentiras y autoengaños. Si es que caen. ¿Y qué puede hacerlos caer? Una voluntad de verdad, una obstinación militante en el sentido común, una cierta radicalidad, todo muy característico de Léautaud. Y a todo lo cual podría reemplazar la inteligencia, la lucidez, que no le es concedida a todo el mundo y que es tan peligroso dar por sentado en uno mismo.

¿Cuál era el mayor placer de Léautaud? Ya lo cité: “escribir”. Pero la cita se completaba con esto: “y sentarse a fumar en un sillón”. ¿Como interpretarlo? Como placer privado, improductivo, no participativo. Como una negativa a trabajar, a ser útil. Ahí empieza, o termina, la resistencia a la mentira. Si la humanidad corre atrás de la felicidad, no es atrás de la felicidad de los otros, sino la de uno mismo, y reconocerlo es hacer caer todo un castillo de hipocresía, con lo que cae también

todo el aparato del lenguaje común de la comunicación; a partir de ahí, hay que hablar solo, o sea escribir.

Después de todos estos prolegómenos, vuelvo a la intención original: escribir para poder reconstruir la Argentina si desapareciera. Y se me ocurren tres preguntas:

La primera es ésta: ¿de dónde salió esta idea tan peregrina de que la Argentina va a desaparecer? Y si desapareciera, ¿quién tendría interés en reconstruirla tal como fue? Lo razonable en ese caso sería hacer una Argentina nueva, mejor, más eficaz. Pero mi idea es la de una reconstrucción idéntica, exacta, microscópica, hasta el último detalle.

A esto último se puede responder diciendo que lo que desaparece, lo que se lleva el que muere, no es el mundo común sino el mundo de su felicidad individual. Eso es lo único que importa en la reconstrucción. Y nadie sabe de qué depende su felicidad; de modo que, preventivamente, debe hacer una reconstrucción completa, con cada átomo en su lugar, porque la menor diferencia podría causar una divergencia catastrófica.

En cuanto a la desaparición en sí, no importa lo improbable que sea, porque está en el comienzo, no en el final. Es la premisa del placer. En lo que me concierne, debo hacer un agregado al listín de Léautaud: lo que más placer me da es leer. Y el placer de la lectura está todo en la reconstrucción de lo que ha desaparecido.

La segunda pregunta: ¿por qué la Argentina, y no el mundo? Si vamos al caso, el mundo podría desaparecer tanto como la Argentina... Y los objetos de mi nostalgia anticipada, los que querría preservar (un árbol, una sonrisa, el canto de un gallo), pertenecen más al mundo que a la Argentina. Sucede que el mundo se organiza como Argentina para ser puesto en lenguaje. El mundo toma una configuración nacional para hacerse inteligible históricamente, y esa configuración es un lenguaje. Pues bien, lo que importa de un lenguaje es que lo entiendan sus usuarios; compartir un lenguaje hace una nación, pero al compartir un lenguaje se lo entiende demasiado bien, así como desde afuera de la nación se lo entiende mal. Hay una oscilación entre excesos, sin términos medios, un juego entre sobreentendido y malentendido. El lenguaje que habla una comunidad es un balbuceo todo hecho de sobreentendidos; y no bien el lenguaje se hace arte, en las manos del poeta (el écrivain barthesiano), se universaliza, por la radicalidad propia

del arte, y cae en el campo del malentendido, resultado inevitable de la plusvalía de sentido, la trascendencia, etc. La prosa que yo he practicado, la del écrivain, es mediadora del sobreentendido y el malentendido, y esa negociación es su razón de ser. El polo de lo particular está ocupado por la Argentina.

Recientemente me he puesto a pensar con cierto desaliento en la imposibilidad de contarlo todo. Pasan demasiadas cosas, y todas ellas tienen demasiadas relaciones con otras cosas, con otros hechos, como para poder contar todo. De hecho, ahora que lo escribo, advierto que “contar” además de “narrar” quiere decir “numerar”, y aun en este sentido, simplificados a lo cuantitativo, los hechos son inabarcables. En realidad, lo que más me desalienta es la proliferación; dentro de un hecho hay otros hechos, es difícil llegar a los hechos primarios o atómicos. Y lo que es peor, a medida que se desciende hacia lo primario se hace más difícil contar: una revolución puede contarse en una frase, un adulterio lleva tres o cuatro, y la maniobra de pinchar una arveja con el tenedor requiere una página entera, y una página de prosa muy precisa y laboriosa.

La vieja solución tradicional a este problema es un cambio de perspectiva, o sea de pregunta: se pasa de “cómo contar” a “por qué contar”, y una vez que esta última pregunta queda contestada, de un modo u otro, el campo de los hechos a contar queda automáticamente restringido y se puede poner manos a la obra.

Pues bien, ¿por qué contar? O mejor dicho, ¿por qué escribir? En el discurso oral las causas no se presentan como un problema porque están dadas en el intercambio, en el diálogo. No se habla solo, salvo que uno sea un loco. La forma cuerda de hablar solo es escribir, y ahí sí hay que buscar o suponer o inventar motivos.

No es fácil, y creo que no debe de ser posible en realidad, responder por anticipado. Se responde en retrospectiva: por qué escribí. (De ahí que sea tan difícil seguir escribiendo; los motivos funcionan hacia atrás, no hacia adelante.) Y al contar por qué escribí uno cae en las generales de la ley: crea una proliferación de sobredeterminaciones, encuentra hechos dentro de hechos, y es de nunca acabar.

Todas las respuestas se equivalen en tanto todas son ficciones benévolas que limitan el campo de la innumerable cantidad de he-

chos conexos que constituyen la realidad, y hasta la experiencia de la realidad.

Casi nunca se pregunta por qué leer, quizás porque los beneficios de la lectura se dan por sentados; en cambio siempre se está preguntando qué leer. Con la escritura pasa lo contrario: la pregunta de por qué escribir vuelve siempre, mientras que casi nadie se pregunta qué escribir. Esta última cuestión es vista con suspicacia, casi como un rasgo de neurosis, como un emergente del síndrome de la página en blanco. Se supone que una vez tomada la decisión de escribir, el material con el cual cumplimentarla se va a presentar por sí solo.

Yo no me pregunto por qué leo; no encontraría respuesta; pero sí me he preguntado por qué leo lo que leo. Por qué leo a los llamados “clásicos”, por qué me atrae la literatura del pasado, o más bien por qué no leo a mis contemporáneos. Y ahí sí tengo respuestas. No sé si será la mejor, o la más verídica, pero la respuesta que más me satisface es ésta: leo los libros del pasado porque en ellos encuentro el sabor y el aroma de mundos que han desaparecido. Mundos humanos, naciones, mundos de sobreentendidos, que han pasado y que solo pueden revivir en las ensoñaciones de la lectura. Me consta que casi todos los lectores de clásicos van a buscar en ellos lo contrario, es decir las cuestiones eternas del hombre y del mundo, lo permanente, lo que se sedimenta de las contingencias históricas. No me importa, y de hecho creo que están equivocados, que ese residuo de eternidad ahistórica, si existiera, podrían encontrarlo mejor en la literatura contemporánea.

El escritor, en tanto ha encontrado la felicidad escribiendo, se lleva el mundo con él al morir. La felicidad no ha podido encontrarla sino en la red microscópica de particularidades históricas que hacían su nacionalidad; pero al escribir un paso más allá de esa nacionalidad, en el punto donde la nacionalidad se desvanece, porque para contar tiene que haber sobrevivido (el escritor es póstumo por naturaleza), saca un pie del sobreentendido y lo pone en el malentendido. La resbalosa negociación entre ambos campos no puede hacerse sino con la prosa más simple y clara, más informativa y prosaica. A eso llamo “documentación”.

LENGUA SIMPLE, NOMBRE

Versión para ser leída en Rosario, agosto de 2002

por **Sergio Chejfec**

Todos los escritores poseen la ilusión de la lengua simple. No siempre para ejecutarla, o sea escribir con ella, sino como ideal de expresión que guarda una verdad más elemental o sumaria, sin embargo difícil de representar. Esa economía retórica en ocasiones se acerca al modo tautológico, como si cada objeto o idea fuera tan solo su aislado nombre.

Varios años atrás, se me ocurrió preguntar a algunos amigos escritores si no querían reflexionar sobre el propio apellido. Lo pensaba como un discurso literario especial, porque antes que cruzar elementos diferentes o muy alejados consistiría en discriminar lo cercano, lo parecido, lo que muchas veces está yuxtapuesto sin llamar la atención, y por sobre todo lo redundante. Se trataba de tomar el apellido como coartada para hablar de uno mismo: del origen y la descendencia, de la infancia y la formación, del significado y la resonancia, y por supuesto acerca de la literatura propia y la constitución del nombre como emblema de determinado contenido literario. Entre las respuestas que obtuve algunas fueron entusiastas, la mayoría vacilantes. Una, rechazo elegante, expresó gran interés en escribir sobre los apellidos siempre y cuando pertenecieran a otros. Aún no había terminado las consultas, pero viendo que desde un principio predominaban las reacciones tibias abandoné definitivamente la idea. Fue una claudicación antes de comenzar; podía culpar a esas respuestas cautelosas o a las que se demoraban, pero lo cierto es que me había faltado entusiasmo. Y como en mi caso es algo bastante frecuente, no me preocupó y me olvidé por largo tiempo del asunto.

Pienso que esa tarea, hablar sobre el propio nombre y representarse a través de él, contiene un ingrediente de posteridad que nos acerca a la muerte. Insertamos una marca, que es nuestro emblema, o sea el comentario, en una serie indefinida de momentos bastante indistintos que se caracteriza precisamente por la ausencia de marcas. Me refiero

a la continuidad de las generaciones y la única moneda que nos amarra a ellas, una moneda sin valor y sin rasgos, como gastada, que es la identidad provista por nuestro apellido. Porque la percepción que podemos tener de nuestro lugar en la sucesión familiar es siempre irrelevante comparada con la larga cadena de generaciones, a lo sumo llega a cuatro o cinco eslabones. Esa moneda plana que es nuestro apellido, recibida a veces como un testigo, necesita de nosotros para lograr consistencia y, digamos, identidad. Porque como los retratos fotográficos que nada nos dicen si no conocemos de algún modo al retratado (Barthes), el apellido es mudo si no está asignado a un individuo (como un individuo es indistinto si no tiene nombre). En realidad a todo el mundo le da lo mismo cómo se llame el prójimo, en lo que todos coinciden es que existe una relación unívoca y permanente entre apellido e individuo.

Dejando de lado a Sarmiento, que supo trajinar muy bien su nombre, que recuerde dos autores argentinos hicieron un verdadero tema del asunto describiendo su enigmática relación con el apellido y cómo también ese vínculo los constituyó como individuos y escritores. Son de los relatos autobiográficos más elocuentes de nuestras letras. Se trata de *La rueda de Virgilio* de Luis Gusmán y del breve texto de Roberto Arlt, "Qué hay en un nombre" (minuciosamente leído en su momento por Alan Pauls). Gusmán y Arlt encuentran en sus apellidos una marca irregular que, como una ropa inesperada y forzosa, les otorga excepcionalidad, rareza. Leen sus nombres como una etimología de malentendidos y rechazos. Ese descubrimiento del apellido imperfecto es precoz pero definitivo como el mismo apellido, fatal y voluntario a la vez, sus efectos no se agotan, sino que, con el avance del tiempo, pero especialmente de la propia obra, se complejizan y superponen hasta tramar una equivalencia personal. Y demuestran que no toda autobiografía precisa partir de un nombre, pero que todo relato acerca del propio nombre es autobiográfico. Esto, quizá obvio, es bueno subrayarlo para lo que voy a explicar a continuación.

Unos siete meses después de publicada mi primera novela, en el año 90, mi padre murió. Había arribado al país siendo adulto, y desde otras lenguas y con una preparación inadecuada para lo que sería su vida, él hablaba, y especialmente leía, con dificultad. Aquella novela estuvo enteramente inspirada en mi padre, fue un modo de fabular

unas preguntas personales y familiares que dejaba sin respuesta. En ese periodo de siete meses lo vi en pocas ocasiones, pero siempre lo encontraba con el libro en frente suyo, y me decía que había pedido a otra persona que le leyera una parte. Sin embargo, como no me hizo comentario ni pregunta alguna, tengo la impresión de que murió sin conocerlo, y por supuesto sin saber qué significado podía tener. Mi padre siempre había dicho, seguramente como una forma de esconder sus vicisitudes europeas, que con su historia personal podía escribirse un libro entero. Era una especie de leitmotiv, quería decir que los padecimientos de su pasado eran tantos que podía resultar edificante (en el sentido de instructivo) conocerlos en detalle. De esa historia casi no hablaba, cuando lo hacía era para reiterar las generalidades conocidas; daba a entender que no quería contar la truculencia, en esa medida supongo hoy que solo la truculencia era lo que él extraía de su pasado.

De un tiempo a esta parte también he pensado que con ese libro le di una forma concreta a la vida de mi padre. Una forma que él no esperaba, no conoció, probablemente no hubiese entendido, con la cual de todos modos no habría estado de acuerdo pero, también pienso, una forma que consintió con sabio desinterés. Esa trama de palabras representada en el libro significó asignarle un nombre, hacerlo visible y al mismo tiempo cristalizarlo. Probablemente yo había escrito sobre él porque, digamos, no quise escribir sobre mi apellido, lo que habría significado escribir sobre mí. Había rescatado un ser anónimo, tomaba prestada su vida para escribir sobre ella, y al hacerlo me daba vida a mí mismo. Me pregunto entonces si en parte no le habrá dado muerte ese libro, adelantándose a su recuerdo, haciéndole decir (a él mismo y a su memoria) cosas que no le eran propias. Porque yo le había asignado un nuevo apellido, transformándolo en socio cautivo de mi ardid. En lugar de escribir sobre mi nombre, escribí sobre él como si no lo tuviera; al hacerlo le endilgué uno, que no era el propio y tampoco el mío, sino otro abierto por el libro.

Ya dije que mi padre hablaba mal, o sea, que tenía dificultades con el español. También es cierto que hablaba muy poco. La lengua simple, escasa y mal pronunciada lo alejaba de su familia, porque teniendo el lugar de la autoridad, pero expresándose mal, reflejaba todo el tiempo una inadecuación fatal, porque al mismo tiempo demostraba tener una lengua más verdadera. Esos obstáculos, unidos a su incultura (o

más bien a su cultura únicamente empírica, ya que había adquirido todos sus conocimientos por sí mismo), menguaban su capacidad para gran cantidad de cosas. Siendo pobre, entonces su única opción de redención, digamos, o de superación, pasaba por el dinero y el bienestar que podía brindar. Era la revancha que estaba en condiciones de pedirle a la vida. Pero dado que para ello también eran necesarias unas aptitudes de las que carecía, su progreso resultaba siempre difícil, accidentado y sembrado de amenazas y retrocesos. De manera que ejercía una autoridad bastante relativa; era la fuerza, el grito, el trabajo, pero casi no tenía voz.

Uno de los principales obstáculos de mi apellido es la J, que lo divide en dos mitades y entorpece una palabra a primera vista difícil. Esta letra confunde la grafía y provoca reiteradas dificultades en la dicción, la J y la F se articulan lejos como para decir las juntas. Sin embargo esa fue siempre la prosodia adoptada en mi casa y aceptada como correcta (o sea, “chejfec’), la que provenía del sonido de las letras en español. Mi padre por su parte pronunciaba el apellido a su manera, siendo dueño del nombre no le preocupaba cómo lo dijeran sus hijos; del mismo modo como nosotros, sintiéndonos superiores a él en muchos aspectos, confiábamos en la existencia de una sola forma cierta de decirlo, que era la de la escuela, la de la calle, la de la correcta, aunque trabajosa, pronunciación. Mi padre pronunciaba “chejfec”. Y cuando se trataba de decir el verdadero apellido, que ya no estaba en los documentos porque con el cambio de continente había cambiado el sonido de esa palabra, cuando se trataba de decir el verdadero apellido decía “jeifetz”. Este apellido Jeifetz lo aceptábamos; para un judío no hay nada más fácil que aceptar nombres distintos para las mismas cosas; cada niño judío tiene su nombre legal, y aparte su nombre familiar, religioso, con el que es bautizado y que lo acompañará siempre como una cédula secreta, que es el nombre que tiene ante Dios. Ese Jeifetz lo aceptábamos, era el apellido en idish de nuestros nombres en idish; pero que mi padre dijera “chejfec” lo tomábamos como uno más de sus inconvenientes errores de dicción.

Pasaron muchos años antes de corregirme. Fue cuando recibí argumentos, siendo ya casi adulto y despejada un poco mi ignorancia, que le daban la razón a él; que si era verdad el Jeifetz, decir “chejfec” no era solamente la concesión oportuna a una trabajosa pronunciación en

castellano, sino que el sonido de esa J dicha como I sostenía la identidad antepasada del apellido. Así fue como durante un tiempo demasiado largo rechacé la versión paterna de mi apellido, y solo la reconocí primero como válida, y tiempo después la adopté, cuando otro tipo de norma, cierta idea de la lengua o una forma menos literal de ver las cosas, me señalaron el buen argumento y la pertinencia del “cheifec”. No es raro que haya ocurrido así, en cierto modo fue completamente previsible y tampoco se esconde ninguna paradoja en ello. Por la época que adopto esta versión de mi padre es cuando me vuelco a escribir; es una decisión tardía, y ahora pienso que me lo permitió precisamente eso, reconocer y adoptar su nombre, o sea llamarlo como él lo decía, como si fuera un apellido extranjero. Pero a la vez el precio que debió pagarse fue la traición (o para desdramatizar, la trampa). Porque a través del apellido recuperaba el blasón más excéntrico de mi padre (extranjero en su vida civil, erróneo en su vida privada) para adoptarla y naturalizarlo.

Recuerdo la firma que tenía. Una firma nerviosa, de letra apremiada y torpe, pero que mostraba ser resueltamente personal (tanto que parecía pertenecer a otra persona). En las antípodas de la de mi madre, que con su letra redonda, regular y convenientemente inclinada tiene todas las cualidades escolares. Nunca vi una letra J tan insólitamente dibujada como la de mi padre en su firma. Si digo que era como un anzuelo a nadie le parecerá raro, pero era un anzuelo al revés, levemente inclinado y aplastado hacia la derecha. Una J que arranca a lo grande, con toda la intención ornamental disponible, pero que apenas comienza la pierde, o se arrepiente, y se desconcierta dibujando una curva descendente e imprecisa. Esta J era la primera letra de su nombre (José), en cambio la J del apellido era una incierta raya un poco oblicua, paralela, casi pegada e igual a la F de al lado. Me he dado cuenta que a veces, cuando escribo mi nombre, no mi firma, el dibujo de mi apellido tiene un asombroso parecido con el de la firma de mi padre. Pese a ser tan personal, la firma de mi padre resultaba muy fácil de imitar, por lo menos para mí; quizá comparto con él esa sensación de que cualquier pluma o lápiz es demasiado pesado, o demasiado liviano para que una muñeca pesada y torpe lo pueda controlar, y por lo tanto tenemos una forma similar de lanzar los trazos.

Debo decir también que la firma era prácticamente lo único que

él escribía sin equivocarse; no cometer errores le resultaba ajeno y lo poco que escribía era por lo general fonético y consistía en esos textos de la vida diaria como mensajes breves, advertencias o direcciones. Sin embargo cuando escribía en idish su mano volaba, dibujando una letra estilizada, de trazos ágiles que mantenían el equilibrio y las proporciones; una grafía de una inclinación tan natural y apropiada que parecía una forma de exactitud, una letra que parecía estar escrita desde siempre.

La primera historia que escribí, aparte de las fracasadas composiciones escolares, fue un texto para una postal, que quería mandar a mi madre como si estuviera expedida en el Paraguay. Esa postal la enviaría una hermana hasta ese momento desconocida, que se ponía de manifiesto después de haber llevado una vida oculta debido a una historia familiar secreta; había llegado el momento de conocer a mi madre, quería decirle la verdad sobre ciertos asuntos, etc. No logré el cometido, cedí también al primer obstáculo, que fue no saber dónde conseguir postales del Paraguay. Pero me acuerdo del nombre asignado a la nueva hermana de mi madre, se llamaría Isabel Palau (había tenido que adquirir otro apellido). No sé por qué Isabel, quizá porque en esos años se hablaba mucho de Isabelita Perón, o clandestinamente de Isabel Sarli; sí sé los motivos para Palau, y era porque me parecía un apellido perfecto, que resumía una imagen de buen tono, simplicidad y al mismo tiempo personalidad. Me parecía, digamos, enfático y muy argentino. Era el tipo de apellidos que cuando los escuchaba en la escuela me parecían enteros, con una innata personalidad. Muchos años después supe que también fue el tipo preferido de apellido, en cierto modo neutro, de una considerable literatura argentina de los años 50 y primeros 60; ideal –pienso– según los autores, para reflejar personajes insulares pero cosmopolitas, argentinos pero singulares, cultos pero anónimos, frustrados pero sensibles. Era como si la clase media buscara una identidad onomástica separada de la masiva inmigración oceánica, de la incontenible llegada de pobladores del interior y de la endogámica oligarquía patricia. En cualquier caso hubo algo parecido a un canon imaginario que representaba un ideal cultural. Y supongo que en mi infancia pudo haber llegado hasta mí a través de los nombres ficticios de los actores, o los personajes de televisión, que siempre abrevan donde lo ha hecho la literatura. Ese canon de nombres tiene

antecedentes, por ejemplo el Julio Narciso Dillon, héroe de “Una semana de holgorio” (Arturo Cancela), con un apellido sospechosamente no-marcado como para pertenecer a la Acción Patriótica y esos grupos nacionalistas. Quizá porque después se travestirá en Nicolás Dillonoff, notorio maximalista de la Semana Trágica. De algún modo, yo quería sonar como Dillon y no asumir las dificultades de Dillonoff.

Como es obvio a esta altura, en un momento decidí alejarme de lo que prefiguraba la escritura y el habla de mi padre, de esa lengua extraña, propia e incorrecta, para adaptarme a otra que consideré más viable. En realidad no había otra opción. Pero esa forma paterna de hablar era también la mía, igual que aquella escritura y esa desconfianza. El resultado fue una lengua artificial que me obligué a adoptar. Me volqué a escribir de una manera obsesivamente cerebral, como si a través de obstáculos y periodos largos, con variaciones mínimas, no solo quisiera poner de manifiesto cierta complejidad y preferencias literarias (esto era lo más explícito, también lo más evidente e ingenuo), sino construir una forma barroca y trabajosa que fuera todo aquello que el idioma limitado, pero verdadero, de mi padre no era. Un edificio similar, aunque en las antípodas de los medios y los instrumentos. Y el resultado fue una forma de escritura que no me resulta fácil dejar atrás.

Por eso tengo a veces la impresión de escribir una lengua que me pertenece solo con intermitencia, que ha sido adquirida a costa de empeños y malentendidos y frente a la cual, cuando escribo, debo retroceder para tomar impulso como una manera de discriminar mejor lo que estoy queriendo decir. Pero también está el sentimiento contrario, que es un esfuerzo relativo y que, en un punto, escribir es algo natural, más allá de los resultados, cuando se es extraño o imperfecto. La literatura argentina resulta para ello ideal; es porosa en casi todos los aspectos, con varios corpus admitidos, ha albergado distintos idiomas, no tiene normas impuestas ni instituciones hegemónicas que dicten el gusto. Es una literatura de escritores que se construyen a sí mismos.

Esa sensación de extranjería, percibir la propia escritura como una forma ajena y que se escribe sola, frente a la cual mi tarea consiste en asignar ideas, es para mí constante. Una situación que ha encontrado su correlato en el terreno práctico: cuando me fui de la Argentina pensé, como ocurre con casi todos, que sería por pocos años. Ahora es algo que no me preocupa del mismo modo, porque advertí que desde

cualquier sitio de ese gran espacio llamado “el extranjero” la imagen guardada del país se hace más nítida, y estando en el país es cuando se diluye y muchas veces se desmiente. Es entonces cuando la escritura comienza a impregnarse con los modos de la nostalgia, más allá de los materiales que uno quiera representar. La lengua se confunde con el pasado, pero escribir no es recordar; sino al contrario, delimitar lo que es imposible de recuperar. Esa tendencia a la reconstrucción imposible de una lengua diseña, creo, la forma que adopta la escritura, y es la circunstancia gracias a la cual el sentido adquiere una índole ambiguamente particular, oscilando entre la excusa para hacer hablar un idioma y el pensamiento mismo que precisa ser expresado. Por lo que a veces el resultado es de tal modo heterogéneo que imaginamos nuestro nombre desplegado a lo largo de las historias, cuando en la práctica está deshecho y por ello mismo nos consuela que no sea fácil de distinguir entre lo escrito.

INTERMINABLE

UN DIARIO ÍNTIMO

por **Alan Pauls**

Martes

A cada frase que escribo, la orilla de enfrente se aleja un poco más. No se termina nunca. En la terraza, mientras la ayudo a buscar la llave maestra del agua -se está inundando el departamento del tercero C, gotean hasta las bombitas, y el inquilino amenaza con volar todo prendiendo una llave de luz-, la portera dice si no será un problema sexual. No me lo pregunta a mí; lo piensa en voz alta -como si pescara que el asunto es complejo y que confundirlo con una tara personal, con nombre y apellido, sería empobrecerlo irreparablemente. Cuando dice “sexual”, el hijo -el menor, el del bracito- me lanza una mirada furtiva. Busca algún signo: está en la edad de creer que todo en el mundo es visible. Me gustaría desengañarlo ya. Pero la conjetura de la portera me ha puesto pensativo, pensativo o reminiscente -si es que hay alguna diferencia, si es que hay para el pensamiento algún tiempo propio que no sea el pasado. Me viene a la mente una vez que tuve sexo en cocaína. (Me pasó más de una vez, pero para dar el ejemplo con una es suficiente, siempre.) ¡Qué manera de no terminar! No era placer -era otra cosa: como el punto verde que brilla en el monitor y que cuando el infarto termina de liquidar el corazón sale disparado hacia adelante y traza una horizontal recta que recién se detiene cuando alguien entra a la habitación, el pariente que mataba el tiempo en el pasillo, la nueva joven y aterrada, una enfermera que arrastra los pies -entra, digo, y desconecta el aparato.

Jueves

No va. Ahora ya ni me acerco a la máquina. Dar vueltas, está bien; distraerse, dejarse tentar por idioteces, prender la televisión -bueno, sí. Quién no lo ha hecho. Pero estás adentro. Yo ya ni entro. Le tomé como una fobia. Tanto me atormenta no terminar que ahora ni empiezo -y supongo que es solo el principio, ¿no?, el principio de la cadena. Como pasa con los organismos, que llegan a cierta edad y sufren *un*

problema, una cosa menor, que a menudo no da ni siquiera para llamar al médico, y mucho menos para ir, y está bien que así sea, porque la función del *problemita* no es identificar un órgano que renguea sino simplemente *empezar*, empezar una secuencia que vaya uno a saber dónde termina. Todos sabemos dónde termina. Te dejás estar, te dejás estar y una mañana te despertás –es un decir– y estás desnudo en una camilla de acero inoxidable y para colmo te están cortando. A mí, pase lo que pase, no me van a tocar. Mis órganos son míos -como se lo aclaré, de muy buen modo, a la chica del Incucai que se me acercó en la cola para renovar el pasaporte.

“No me extraña”, me dice mi hermano: “si los finales de las cosas nunca te importaron”. Mirá quién habla. Mi hermano, el coleccionista de carreras inconclusas. Qué la carrera: no llegaba a terminar el cursado. Un año mantuvo a la familia totalmente engañada: nos decía que estudiaba Biología en La Plata y se tomaba todos los días el tren, tempranísimo, a la mañana, pero se pasaba el día entero en el museo de Ciencias Naturales, sentado en un banco, aburriéndose. Un impostor –como por otra parte toda la familia, yo incluido. Pero en mi caso es un poco distinto: yo fui un impostor de chico, de *muy* chico –a eso se reduce toda mi procacidad, digo: mi precocidad, de la que tanto se ha hablado en la prensa–, y probablemente vuelva a serlo en unos años, de viejo, cuando ya no me quede energía para ser original. En el medio, entre fraude y fraude, el gran desierto inexplicable, y en medio del desierto, brillante, mi Obra, que se basta a sí misma y no le debe nada a nadie. ¡Cómo me interesa la cuestión de la impostura! A veces llego a pensar que no hay *ninguna* otra cuestión. Ninguna. Lo digo yo, que empecé en el colegio, plagiando esos versitos de Prévert que el profesor elogió en profusión y desenmascaró después de inmediato adelante de toda la clase. (¡Prévert! ¡Habiendo *tantos*!) Una bestia de un metro noventa y barba, muy parecido -no solo en el porte, también en la manera de insultar- al capitán Haddock. ¿Y cómo termina un impostor? ¿Cómo? Si fuera por él, no terminaría. Hace falta que algo venga de afuera -un meteorito, un accidente, algo que impacte y desgarré y deje al desnudo. Es la tesis de Sarah Browne. Pero leo en la solapa que Sarah Browne es del 63. Cuatro años menor que yo. ¿Qué puede saber alguien que es del 63?

Viernes

Tal vez sea un problema de método. No puedo dedicarme *tanto* a las transiciones. Es una enfermedad, y para colmo ya la sufrió otro doble escarnio. Pero ¿no es la única pregunta que vale la pena hacerse? El *legatto*, como dicen los músicos. *Cómo se pasa de una cosa a otra*. ¿Hay algo más para preguntarse? Ahí sí: cómo me gustaría ser como los impostores, que entre una vida falsa y otra se hacen humo. *Desaparecen*. Y cuando vuelven a aparecer ya tienen otro nombre, otra profesión, otro color de pelo, otro pasado. Si para esto hubiera médico, yo al médico le diría: Mire, el asunto tiene esta forma: tengo dos cosas y me falta lo que va en el medio; me pongo a pensar en eso, y apenas lo pienso la cosa se agranda, como si pensarla, en vez de resolverla, la alimentara, y agrandada –lógico– qué hace: pide más, más pensamiento. Y así, en vez de pasar de una cosa a la otra, lo que hago es *alejarnos* una de la otra, alejarlas hasta que se pierden de vista -un poco como esas parejas de recién casados de cine catástrofe que van de luna de miel a Sierra de la Ventana y quedan separadas por la fisura que un terremoto abre en la tierra... Y así una y otra vez, todos los santos días. Tiene su lógica, pero es tan imbécil que me avergüenza. Por eso me cuido muy bien de comentarlo con nadie. Mi hermano, bueno: sé tantas cosas de él –podría destruirlo, si quisiera: hacerlo polvo, literalmente. Y la portera no sé, no podría decir por qué, pero me inspira confianza. No tiene idea de nada: si el otro día no subo con ella a la terraza hoy estaríamos flotando a la deriva o en la morgue, todos electrocutados. Porque *yo* encontré la llave maestra, que quede bien claro. Creo incluso que no es portera; me doy cuenta por la cara de terror que pone cada vez que alguien la llama: la cara de alguien que sabe que cualquier cosa que le pidan será literalmente imposible. Podría enamorarme de ella: no es mi tipo, pero yo estoy con Proust, proustiano cien por ciento: las mujeres que no son de nuestro tipo son las más irresistibles, porque no hay nada en nuestro sistema inmunológico que nos prevenga contra ellas.

Lunes

Ni qué hablar de la “vida social”. Es una expresión que solo puedo escribir así, entre comillas. Y no solo escribir: cada vez que leo un diario o un libro y me la encuentro, también -tengo que ponerle co-

millas. (Me gustan particularmente mucho las que son como sombreritos chinos o golondrinas que andan de a dos: ahí al menos se ve un poco de trabajo.) Un cóctel, supongamos. Una reunión. Hablo con G., supongamos, un abogado joven, emprendedor, en proceso de hacerse rico, soltero, con ínfulas de seductor. Ya bastante me cuesta mantener la charla con él -¿cómo diez segundos después voy a poder hablar con A., una vieja periodista gastronómica inflada por la buena vida, viuda, que solo piensa en ardides para recorrer bodegas mendocinas o comer erizos gratis en Santa Margherita del Ligure? No importa lo cerca que estén, no importa que se conozcan y me ahorren, por lo tanto, el problema de las presentaciones -cambiar de interlocutor, qué tormento indecible. Eso que el 90 por ciento de las personas hacen con toda naturalidad y muchos, incluso, con placer, al punto tal de que llegan a dedicar vidas enteras a pasar de un interlocutor a otro -para mí es tan desproporcionado y exigente como el transatlántico que Herzog encumbró en una montaña del amazonas peruano. Mi Fitzcarraldo es la "vida social". Así cómo no se me van a hacer interminables las noches. Tardo *tanto* en cambiar de conversación. Es *tanto* lo que tengo que saber del otro para poder dirigirle la palabra, y tanto, también, lo que tengo que *olvidar*, lo que tengo que desalojar de mi cabeza para hacer lugar a lo nuevo... Toda mi fama de mundano viene de ahí, de ese malentendido escandaloso. Tardo tanto que siempre soy el último en irse. Y hasta que yo no me voy, dicen, nadie tiene derecho a decir que la fiesta ha terminado.

Martes

En el hospital, mientras ensayan unas prótesis nuevas para el bracito del hijo de la portera. No sé por qué sigo haciendo este papel de padre postizo. Mi deuda es con la madre, no con él -y bastante se la cobra ya colgándose de mi cable como para tenerme de asistente terapéutico. Mocosos del diablo. Para colmo no quiere que le cuente el final de las películas. Muy bien. Esperamos callados hasta que lo llaman. Se levanta y mientras va hacia el consultorio me mira, como pidiéndome que lo acompañe, pero yo ya estoy en otra. Ya estoy pensando. No soy tan idiota para no darme cuenta de que a nadie le gusta que le cuenten el final de una película. Pero ¿por qué a mí no me afecta en absoluto? Cuando compraba libros, lo primero que hacía con un libro descono-

cido era leer la última página. Siempre. Si un autor de fama me regalaba su última novela –dedicada, obviamente–, yo dejaba la dedicatoria para después y me iba directo al último párrafo y lo leía ahí mismo, adelante del autor. Si ya no tengo relaciones con el llamado “mundo literario” –otra expresión que no puedo usar sin entrecomillarla– es por eso, exclusivamente. No sé qué les pasa. Han de pensar que si uno va directo al final no valora el trabajo que pusieron en todo lo que viene antes –vaya uno a saber. Pero yo lo que busco es saber cómo hace la gente para decir: bueno, basta, hasta acá, punto final. Y pasar a otra cosa.

Más tarde

Lo tengo ahí, en el living, mirando televisión y atorándose con esas galletitas nuevas que hacen furor. Se queja; dice que tengo una “calidad de imagen” malísima. Le digo que cuando deje de robarme el cable todo se va a arreglar. He tenido que darle asilo: en su casa no había nadie. Qué iba a hacer. En el hospital, para colmo, no hubo caso: hay que tallarle el muñón otra vez –no sé, no quise entender. Reemplazar: qué arte más delicado, ¿no? Y a la vez qué simple: algo no está, algo falta y hay algo que debe ocupar ese lugar y esa función. Una labor de orfebre, pero de orfebre idiota, sin ideas. Todo lo contrario de terminar, que no requiere ninguna destreza pero sí ideas. *Todas* las ideas. Ojalá a mí se me ocurriera alguna. Mi vida sentimental, por ejemplo, sería tanto más agradable. Cuando era joven era relativamente famoso, y apetecido, debo decir, por mi tendencia a –como se decía entonces– las “largas duraciones”. Seis años acá, ocho allá... Y la gran marca, el récord total: ¡trece! Creo que las mujeres ya no me veían como un hombre sino como un lugar para vivir: un principio de hospitalidad. Y todo por el terror de terminar, por no saber cómo terminar, por no darme cuenta de que todo *ya* había terminado. Después la fama cambió –era solo cuestión de tiempo. Me abandonaban, siempre, como les pasa a los lugares que solo ofrecen una aventura: la persistencia. Entre el final y la descomposición, elijo la descomposición. Entre el final y la enfermedad, elijo la enfermedad. Entre el final y la ficción, elijo la ficción. Una vez, mi hermano, es probable que solo para provocarme, me acusó de aristocratizante. “Claro”, me dijo, “no te molesta que te cuenten el final de las películas porque eso es para la gente vulgar,

¿no? El principio, el medio, el final, el argumento, quién es el asesino, con quién se queda la chica: comida demasiado rápida para un paladar como el tuyo, ¿no? Lo tuyo es la forma, ¿no? El estilo, ¿no?” (Lo que más lo sacaba de quicio, creo, es que yo acababa de decirle que todos esos “¿no?” que intercalaba en sus frases no eran de él; se los había robado –un caso típico de mimetismo por admiración– a un director de teatro de vanguardia que acababa de quedar inválido a raíz de un derrame cerebral.) Pero sí, tenía algo de razón. Lo mío es la forma. Más me cuesta llegar al otro lado y más creo en la forma. El problema es justamente ése: ¿qué forma tiene terminar? ¿Tiene forma un gesto? Me impresiona cómo maneja el control remoto con su bracito. Pienso en el contacto de la carne con las diminutas teclas de goma y me da escalofríos.

Más tarde

La madre no ha aparecido: el edificio está acéfalo y yo tengo un huérfano en mi casa, dormido frente al televisor. Tengo tiempo; tengo tiempo otra vez. Estoy a punto de ponerme a trabajar cuando suena el portero eléctrico. No, no es la portera; es el escritor joven que me llamó hace unos días, después de hacerme mandar por la editorial la humillante cantidad de libros que ha publicado. Está haciendo una tesis sobre el cuento argentino y quiere entrevistarme. Por qué se acordó de mí, misterio. Creo que me vio en la revista dominical de *Clarín*, haciendo la publicidad de sandalias con los chicos del reality show. Estoy furioso pero lo atiendo igual, para descargar. Lo veo y pienso enseguida que su barba es falsa, falsa como sus bigotes, su pelo lacio y su acento, ligeramente español. No lo hago pasar. “Tengo gente”, le digo, señalando vagamente la sombra del chico dormido en el sillón. Hablamos de pie junto a la puerta. “Odio la “tradición” del cuento argentino”, le digo. “Esa pericia mecánica, ese acabado, esa perfección de joyería, esa pureza, esos remates ingeniosos... Detesto a Quiroga, detesto los decálogos del buen cuentista, detesto a Abelardo Castillo y a Mempo Giardinelli y a todas las publicaciones, ricas o pobres, contemporáneas o del pasado, que promueven la idea de que la literatura argentina está especial y *naturalmente* dotada para el género, y me opongo a todas las manifestaciones que militan en favor del cuento y advierten contra su posibilidad de extinción, y estoy dispuesto a pres-

tar la colaboración que se me reclame para conseguir que esa extinción deje de ser una mera posibilidad y se haga efectiva de una buena vez”. Lo dejo sin habla, como quien dice. Antes de irse, sin embargo, me desliza en un bolsillo de la *robe de chambre* una *plaque* con unos poemas que acaban de publicarle en Nueva York.

Bracito sigue durmiendo. Me gustaría que cuando se despierte me diga que tuvo un sueño y que, al contármelo, yo pueda reconocer en su relato algunos restos deformados de mi diatriba contra el cuento. Pero puede no pasar. Me aterra, de golpe, que su dormir sea una pérdida de tiempo, que mañana, cuando abra los ojos, de la noche no le haya *quedado* nada. Me gustaría inseminarlo. Me arrodillo y le leo muy cerca, al oído. Le leo esto que trato de terminar:

“Traducía sin parar, prácticamente sin moverse; solo se tomaba respiros para alimentar sus fosas nasales: toques rápidos, cortos, que se daba al paso, sin siquiera dejar de teclear. Le parecía que podía pasarse así años, siglos. En un sentido, cuando lo pensaba, la cocaína, en ese contexto, le parecía un escándalo de redundancia. *La droga, la verdadera droga, era traducir*. La verdadera sujeción, el anhelo, la promesa. Tal vez todo lo que Rímini sabía de la droga, siendo el perfecto aficionado que era, lo había aprendido sin darse cuenta, traduciendo. Tal vez traducir había sido su escuela de droga. Porque ya antes, mucho antes de tomar cocaína por primera vez, en la adolescencia, cuando Rímini, los domingos soleados de primavera, mientras sus amigos ganaban las plazas, uniformados con los colores de sus equipos de fútbol favoritos, bajaba las persianas de su habitación, sintonizaba la radio en la estación que trasmitía el partido más importante de la jornada y, a oscuras, apenas iluminado por una lámpara de escritorio, en pijama y salto de cama, como un tuberculoso, arrasaba literalmente libros con su voracidad de traductor, los liquidaba pero, al mismo tiempo, se sometía a ellos, como si algo encerrado en los pliegues de esas líneas lo llamara, lo obligara a comparecer, a arrancarlas de una lengua y llevarlas hacia otra, ya entonces Rímini había descubierto hasta qué punto traducir no era una tarea libre, elegida sin apremios, en estado de discernimiento, sino una compulsión, la respuesta fatal a un mandato o una súplica alojadas en el corazón de un libro escrito en otra lengua. (El simple hecho de que algo estuviera escrito en otra lengua, una lengua que conocía pero no era su lengua materna, bastaba para desper-

tar en él la idea, completamente automática, por otra parte, de que ese escrito estaba *en deuda*, debía algo inmenso, imposible de calcular y, por lo tanto, naturalmente, de pagar, y que él, Rímini, el traductor, era quien tenía que hacerse cargo de la deuda *traduciendo*. Así, traduciría para pagar, para liberar al deudor de las cadenas de su deuda, para emanciparlo, y por eso la tarea de traducir implicaba para el traductor el esfuerzo físico, el sacrificio, la subordinación y la imposibilidad de renuncia de un trabajo forzado.) Le preguntaban, sobre todo los amigos de sus padres: ¿Es difícil traducir? Rímini, desalentado, contestaba que no, pero pensaba: ¿Qué importancia tiene que sea difícil o no? Le preguntaban: ¿Cómo se hace para traducir? Y Rímini: No, no, no, traducir no es algo que se hace: es algo que *no se puede dejar de hacer*. Ya entonces, a los 13, 14 años, con su experiencia de aprendiz, corta pero de una intensidad indescriptible, Rímini había enfrentado la evidencia que tarde o temprano, la mayoría de las veces temprano, en ocasiones, incluso, al ponerse a traducir por primera vez, enfrenta todo traductor: *se está traduciendo todo el tiempo*, las 24 horas del día, sin cesar, y todo lo demás, lo que en general se llama vida, no es más que una serie de distracciones, lagunas, treguas arrancadas a ese sojuzgamiento continuo que es la traducción. En un fin de semana, desde las 10 u 11 de la noche del viernes, cuando empezaba, hasta la madrugada del lunes, dos o tres horas antes de vestirse, completamente atontado por el sueño, para ir al colegio, cuando ordenaba libros, diccionarios y cuadernos y borraba toda huella de la fiebre que lo había consumido, Rímini era capaz de traducir un libro completo, *La náusea*, por ejemplo, o *La edad de hombre*, y de llegar no a una versión provisoria, hecha al correr de la pluma, postergando las cuestiones de detalle para una revisión ulterior, sino definitiva, con todas las notas, correcciones y ajustes necesarios, lista, era un decir, para su publicación. Prácticamente no levantaba la cabeza del libro. Ya entonces, cuando la cocaína no era para él nada, ni siquiera una droga entrevista en el cine, cualquier interrupción, un llamado telefónico, el portero eléctrico, la necesidad, incluso, de comer o mear, la presencia de su madre o del marido de su madre, raras, ya que, instigados por Rímini, que los quería lejos, pasaban la mayoría de los fines de semana en una casa de campo alquilada, la menor interferencia del mundo exterior bastaba para sacarlo de quicio. Oía el teléfono y aullaba, solo, desde su habitación; pateaba

muebles y arrojaba objetos al piso cuando en la cocina sonaba el portero eléctrico. Veinte años más tarde, la cocaína no había agregado nada: solo formalizado, puesto, como se dice, por escrito, el carácter abismal de la tarea de traducir, y sobre todo su principal factor de adicción: su costado *cuenta regresiva*. El libro tenía principio y fin, como aquellos fines de semana de encierro y, también, como la serie del 10 al 1, y cada frase traducida, cada hora gastada traduciendo frases, iban abreviando inexorablemente la distancia que lo separaba del punto final. Diez, nueve, ocho, siete, seis... *Tenía que terminar*”.

Agosto de 2002

ARGUMENTOS

Juan José Saer*

Me llamo Pichón Garay

Me llamo Pichón Garay. Vivo en París desde hace cinco años (Milverne Hotel, 13, rue des Ecoles, 5ème). El año pasado, en el mes de julio, Carlos Tomatis pasó a visitarme. Estaba más gordo que nunca, ochenta y cinco kilos, calculo, fumaba cigarros, como viene haciéndolo desde hace siete u ocho años, y nos quedamos charlando en mi pieza, sentados frente a una ventana abierta con las luces apagadas, hasta que amaneció. Todavía recuerdo el ruido complejo y rítmico de su respiración que se entrecortaba en la penumbra cuando la temperatura del diálogo empezaba a subir.

Dos o tres días después se fue a Londres, dejándome inmerso en una atmósfera de recuerdos medios podridos, medios renacidos, medios muertos. Algo había en esa telaraña de recuerdos que recordaba el organismo vivo, el cachorro moribundo que se sacude un poco, todavía caliente, cuando uno lo toca despacio, para ver qué pasa, con la punta de un palo o con el dedo. Después la cosa dejó de fluir y el animal quedó rígido, muerto, hecho exclusivamente de aristas y cartílagos.

Me llamo, digo, Pichón Garay. *Es un decir.*

En el extranjero

La nada no ocupa mi pensamiento sino mi vida, me decía, hace unos días, en una carta, Pichón Garay. Durante las horas del día no le dedico el más mínimo pensamiento; y mis noches se llenan de sueños carnales. Ha de ser porque la nada es una certidumbre, y hay una raza de hombres a la que debo, presumiblemente, pertenecer, que no baila más que con la música de lo incierto.

Así me escribe a veces, desde el extranjero, Pichón Garay. O también: el extranjero no deja rastro, sino recuerdos. Los recuerdos nos son a menudo exteriores: una película en colores de la que somos la pantalla. Cuando la proyección se detiene, recomienza la oscuridad. Los rastros, en cambio, que vienen desde más lejos, son el signo que

nos acompaña, que nos deforma y que moldea nuestra cara, como el puñetazo la nariz del boxeador. Se viaja siempre al extranjero. Los niños no viajan sino que ensanchan su país natal.

Otra de sus cartas traía la siguiente reflexión: el ajo y el verano son dos rastros que me vienen siempre desde muy lejos. El extranjero es una maquinaria inútil, y compleja, que aleja de mí ajo y verano. Cuando reencuentro el ajo y el verano, el extranjero pone en evidencia su irrealidad. Estoy tratando de decirte que el extranjero –es decir, la vida para mí desde hace siete años– es un rodeo estúpido, y tal vez en espiral, que me hace pasar, una y otra vez, por la latitud del punto capital, pero un poco más lejos cada vez. Releyéndome, compruebo que, como de costumbre, lo esencial no se ha dejado decir.

O incluso: dichosos los que se quedan, Tomatis, dichosos los que se quedan. De tanto viajar las huellas se entrecruzan, los rastros se sumergen o se aniquilan y si se vuelve alguna vez, no va que viene con uno, inasible, el extranjero, y se instala en la casa natal.

La dispersión

La gente de mi generación se dispersa, en exilio. Del ramo vivo de nuestra juventud no quedan más que dos o tres pétalos empalidecidos. La muerte, la política, el matrimonio, los viajes, han ido separándonos con el silencio, cárceles, posesiones, océanos. Años atrás, al comienzo, nos reuníamos en patios florecidos y charlábamos hasta el amanecer. Recorriamos la ciudad a paso lento, de las calles iluminadas del centro al río oscuro, al abrigo en el silencio de los barrios adormecidos, en las veredas frescas de los cafés, bajo los paraísos de la casa natal. Fumábamos tranquilos bajo la luna.

De esa vida pasada no nos quedan hoy más que noticias o recuerdos. Pero todo eso no es nada, si se compara con lo que le sucede a los que no se han separado. Entre ellos el exilio es más grande. Cada uno ha ido hundiéndose en su propio mar de lava endurecida: y cuando miman una conversación, nadie ignora que no se trata más que de ruidos, sin música ni significación. Todo el mundo tiene los ojos vueltos hacia adentro, pero esos ojos no miran más que un mar mineral, liso y grisáceo, refractario a toda determinación. Y si, por casualidad, uno logra

contemplar sus pupilas, lo que sucede rara vez, alcanza a ver como el reflejo de un desierto desde el cual el Sahara ha de tener sin duda los atributos de la Tierra Prometida.

*Estos textos de Juan José Saer se publicaron por primera vez en la sección Argumentos del libro *La Mayor*, en 1976. Aparecieron después en *La Mayor* (1982), en *Juan José Saer por Juan José Saer* (1986) y en la edición de sus *Cuentos Completos (1957-2000)* en 2001. Por motivos diversos, en todas esas oportunidades, como ahora, oleadas de argentinos se veían obligados a dejar el país. Si los volvemos a traer aquí es porque en las palabras secas de Pichón, el sobreviviente de los hermanos Garay, encontramos una vez más una réplica a la pregunta por los efectos de esa dispersión.

Agradecemos a Saer que nos haya autorizado a reproducir estos textos.

GALERÍA

CLAUDIA DEL RÍO

TODAS LAS IMÁGENES DE ESTA REVISTA PERTENECEN A LA MUESTRA «NERVIOSA GEOGRAFÍA», SALA SCHIAVONI DEL CENTRO CULTURAL BERNARDINO RIVADAVIA, ROSARIO, 1999. DIBUJOS. EDICIÓN DIGITAL DE 3 PIEZAS

«Ocupa la pantalla del cine. Un cielo enorme, la luna entre los árboles.

Pertenece al género de los nocturnos, es una película de Alexander Kluge, sobreimpreso el texto dice... qué aconseja un ocaso a otro.

Mi trabajo busca ser un souvenir de humanidad. Una pregunta, de qué estamos hechos. De qué está hecha mi obra. Mi obra busca ponernos en situación de vulnerabilidad. Recordar de qué estamos hechos básicamente. Es un trabajo vacilante y paciente. Lo sé hacer de ese modo.

Algunas llevan un largo tiempo de construcción. La labor. Un gesto político que engrosa la obra. Otras son encuentros frescos entre materiales. ¿Qué porcentaje de alimentos crudos y qué de cocidos comes por día?

Uso la ficción porque me gusta que me cuenten cuentos, teleteatros y películas. Uso animales porque son ellos que con su pelo y su andar me recuerdan nuestra protohistoria, siguen estando hoy, noviembre de 2002. Uso platos, porque hay platos en las casas. Uso el gesto del dormir o el lugar donde se duerme, porque es una situación diaria, común a cada uno de nosotros, que nos entrena para el futuro de cada uno de nosotros, porque dormir también nos recuerda de qué estamos hechos. Uso el boxeo, porque es la figura de la pelea. Es estratégico, exige disciplina y concentración. Uso fieltro, recordando las ideas de Joseph Beuys, de protección y aislamiento. Uso el archivo policial, porque si ampliamos cada detalle de la vida, veremos una historia de poder. Uso la noción de pequeña enfermedad, porque es otra circunstancia que viene a recordarnos de qué estamos hechos. Uso copas, borradores, floreros, jabones, mapas, Mecánica Popular, 1 Volkswagen, tela bordada, arcilla, latas de coca.

Mi trabajo pertenece al reino del dibujo. Reserva natural en el paisaje. Esa es su función»

Biografía

Claudia del Río nació en 1957 en Rosario, Santa Fe, Argentina. Vive y trabaja en Rosario. Estudió teatro y pintura. Es egresada de la licenciatura en Artes Visuales (UNR) donde actualmente enseña.

En 1994-95 trabajó junto a Guillermo Kuitca, becada por la Fundación Proa.

Participa como artista invitada en los Programas de Análisis de Procesos de Producción, organizados por Fundación Antorchas junto a Instituciones asociadas de todo el país. Desde 1984 expone sus obras en muestras colectivas realizadas en distintos museos, bienales, centros culturales y galerías de Argentina, Cuba, Uruguay, México, Estados Unidos, Alemania, España, Italia, Suecia, Suiza, Japón y China.

Principales exposiciones individuales

2002 *"Itinerario y Geometría"*, Centro Cultural Río Gallegos, Pcia. Santa Cruz.

2001 *"Experimento punto y raya"*, Galería Bis, Rosario, Pcia. Santa Fe.

2001 *"Casa Ciega"*, Instituto Goethe, Ciclo Prácticas Artísticas y su Proyección social, Trama, Rain.

2000 *"Cien imágenes huérfanas"*, Museo Juan B. Castagnino, Rosario, Pcia. Santa Fe.

1999 *"Nerviosa geografía"*, Centro Cultural Bernardino Rivadavia, Rosario, Pcia. Santa Fe.

1996, Fundación Banco Patricios, Buenos Aires y Museo de Arte Contemporáneo de Bahía Blanca, Pcia. Buenos Aires.

1993 *"Sras. y Sres."*, Centro Cultural Villa Victoria Ocampo, Mar del Plata, Pcia. Buenos Aires.

1993 *"Transporte Crítica"*, Museo Sívori, Buenos Aires.

1990 Biblioteca Argentina, Rosario y Alianza Francesa, Rosario, Pcia. Santa Fe.

*RESEÑAS Y
PRESENTACIONES*

PRESENTACIÓN

SYLVIA MOLLOY, *EL COMÚN OLVIDO*

Buenos Aires, Norma, 2002

por **Jorge Panesi**

Me reconozco en esta novela de Sylvia Molloy. Quiero decir: alguna parte de mí, distraída, distraídamente, como la memoria misma, ha oído muchos de los cuentos, las anécdotas, los chismes que arman la vorágine imparable, la catarata enhebrada de relatos que *El común olvido* despliega para rendir tributo a la insaciable voracidad sin fondo de la memoria. No vienen de mi memoria (no hay exactamente una memoria propia, sino una *común* memoria), porque la memoria viene de y va siempre hacia lo otro. El otro que refulge indestructible en la cómplice insidia de un chisme, de una anécdota. Ella, Sylvia Molloy, me digo, la que supo ver el tráfico de chismes como la estructura de *Los adioses*, ha escrito ahora, otra ceremonia de los adioses, pues así ocurre cada vez que un recuerdo se inscribe: se está diciendo adiós a un mundo, a muchos mundos que la memoria entreteje con la compli- cidad del *común olvido* y la memoria de los otros. Decir adiós –he aquí todo el misterio de la literatura– para que un mundo no desaparezca.

Si hay misterio, si hay una pesquisa detectivesca de ese misterio, es porque los dramas y las comedias de la identidad se someten a la fide- lidad y a la traición de la memoria, o lo que es lo mismo, a la ficción, que necesariamente fiel y traidora, engloba el movimiento perpetuo de las identidades llamadas minoritarias, desviadas, invertidas. Pero también, de cualquier identidad. Pues aun con el peligro de desba- ratarse en el recorrido, si la identidad no se investiga a sí misma, se mineraliza, se muere de la peor muerte natural allí, donde hay poco de natural, el mundo del sentido. *Román a clef*, desde luego, como las identidades, pero leer de esta previsible manera *El común olvido* (aquí un personaje del grupo Sur, allá otro) sería obliterar la ficción y las ficciones de identidad, mediante las cuales alguien es y *no es* al mismo

tiempo la imagen del espejo que lo identifica. Cercanía y distancia de la identidad.

O cercanía y distancia de la traducción, doblez insuperable de la traducción: el narrador de Sylvia Molloy busca un pasado que le pertenece y le es ajeno. Equidistancia de la traducción (el narrador es traductor y bibliotecario): algo permanece en el archivo y algo se muta necesariamente en la traducción, o en las identidades, puesto que para la novela de Molloy son lo mismo. Permanencia y traslado: en esta dualidad fundamental, imposible y sin embargo, necesaria, se juega toda la novela de Molloy. Y me atrevo a decir: toda identidad. ¿Qué tiene que ver la traducción con la identidad? Como al acaso, el lector de *El común olvido* se topa con una alusión a Walter Benjamin, aquel que en “La tarea del traductor” señaló que traducir era trabajar a favor de la supervivencia de una lengua en otra. La identidad en su movimiento de autoafirmación necesita del otro, de los otros, de lo radicalmente otro. ¿Y la memoria? Traducir es, inadvertidamente, trabajar para la memoria del otro, la otra lengua, el otro mundo que trasladado permanece. Como permanece, afirmado y borrado a la vez, quien traduce, quien se traduce en el tropo incesante de la identidad. Así, Daniel, el narrador de Sylvia Molloy, trabaja para un texto que traduce a ciegas, el texto materno, la vida anterior de su madre en cuyas implicaciones se juega, para él, una inquietante cercanía y una no menos inquietante distancia. Como la distancia entre dos lenguas, que una traducción anula certera e imaginariamente, y a la vez, con el mismo destello, las hace diferir hasta el infinito, las descentra. Creo que Molloy nos dice: “la identidad habla (o escribe) varias lenguas; la identidad se escribe simultáneamente en varias lenguas”.

Omnipresencia de la traducción, entonces, en *El común olvido*: “me estoy traduciendo” dice el narrador, sellando un inestable refugio mental ante la mujer que fue amante de su madre; la lápida inglesa de la tumba paterna traduce el nombre “Boy”, “Charles” o “Charlie” por “Carlos” (hasta los personajes más estables o establecidos de la novela sufren el régimen de inestabilidad identitaria u onomástica); y Charlotte Haas, el nombre de la amante de la madre, traduce o traviste a Charles Haas, modelo del Charles Swann proustiano.

¿De qué se alimenta una traducción? De lo intraducible. Es ese núcleo, ese *idion* que en vano trataríamos de reducir, el que mueve secre-

tamente “la tarea del traductor”. Y agreguemos: también las identidades, con sus particularismos, sus sabores, sus coloraturas, o sus “acentos” (en un sentido lingüístico y en el sentido de fuerza que insiste en lo irreducible). Perlas o latigazos lingüísticos no traducidos, el inglés y el francés (en menor medida), como otros irreducibles de la traducción, insisten desde sus particularidades y habitan como huéspedes la prosa narrativa de la novela de Molloy.

Por su parte, el narrador de *El común olvido* está atento a los acentos lingüísticos de sus interlocutores cuando pasan de una lengua a otra, y también a ese “no se qué” inconfundible, intraducible, y sin embargo, certeramente identificable en que un grupo, una identidad sexual o genérica se reconoce. Traducibles e intraducibles al mismo tiempo, como el corazón inalienado de las lenguas, las identidades sexuales viven y mueren en la posibilidad e imposibilidad de traducirse: “En estas dudas, en estos reconocimientos fugaces se nos va la vida” –medita el narrador de Molloy. Si la azarosa fatalidad del reconocimiento pasa siempre por el otro, entonces el “no sé qué”, la casi nada de acento, lo inefable, lo irreconocible, es aquello que va de suyo, el plus, lo intransferible que no obstante se transfiere. Y así concluye la novela: “El invierno se vino temprano..., me dijo en español el taxista, a pesar de que yo le había dado la dirección en inglés. ¿Cómo sabe que hablo español?, le dije. Esas cosas siempre se saben, me contestó. Y no pregunté más.”

La identidad móvil, inestable, plástica (así, creo, la concibe Molloy) solo se aquerencia en el filo de un “entre”, o en los intersticios. Por eso, casi todo en *El común olvido* se repite, está dos veces, o es dos cosas al mismo tiempo: es el doble mundo anglo-porteño que el narrador recibe de su padre, o la lengua que hablan esos anglo-porteños, o Charlotte (la amante de la madre) que es belga y es judía, o el amante venezolano del narrador (próximo y distante en Nueva York, en el extremo de un diálogo telefónico), que es judío y venezolano, o también, fotógrafo de día y barman de noche. Novela irónica, *El común olvido* transita y recalca en el doblez: cada situación, cada anécdota, cada recuerdo doloroso o traumático tiene su nota irónica, su gracia, su intrínseco humor o su ridículo. Y por eso, en el diálogo telefónico con el amante venezolano, el narrador vuelve a contar, en otro registro irónico (traduce a otro registro) lo que ha contado seriamente ya, en el derrotero un

tanto obsesivo de la investigación detectivesca que emprende sobre su pasado y el de su madre. La ética de la novela coincide con la ironía: una ética irónica.

Irónico es, por lo tanto, reconocer que el narrador, habitante de y habitado por dos ciudades (Buenos Aires-Nueva York), dos lenguas y dos tiempos, lo que encuentra en un pasado propio y ajeno, es esa misma dualidad, ese entre, ese intersticio: la Argentina de la segunda guerra mundial, observa Charlotte, “era como si [...] estuviese viviendo dos tiempos”. Argentina no prestaba atención a lo que vivía, vivía de espaldas al tiempo local, o no se prestaba atención a sí misma. Eso parece querer decir Charlotte (más que de un país, se trata, desde luego, de un determinado círculo social): Argentina se distrae de sí misma. La distracción supone una suerte de doblez, de doble registro, porque en lo mismo hay algo que permanece, y ese algo repentinamente se distrae, se aleja, se aliena de sí. Como la memoria, podríamos aventurar. Porque “las tierras de la memoria”, son siempre, por lo menos, dos. Argentina se distrae de sí misma, y la narración se distrae con las anécdotas, los cuentos, los chismes. Esa es la fuerza pertinente e impertinente que tienen las anécdotas voraces, irrefrenables, en este relato: una fuerza distractiva. La distracción, o su sucedáneo, el desmayo, el desvanecimiento (el narrador vive desmayándose, ausentándose, distrayéndose) conforman, sometidos a una especie de hueco originario de la narración, un derrotero insistente y distraído, como si las dos orillas del relato o la memoria, en una tensa inminencia, no pudiesen juntarse nunca.

“La mayor parte de la gente que conocí parecía estar en el país de paso”, observa Charlotte, extendiendo una característica del personaje narrador a todo un período histórico. Ser argentino, dice Charlotte, es estar de paso, o mirar hacia otro lado, distraerse. ¿Y si el género sexual, y si la identidad sexual también *se distrajesen*? ¿Y si esa ruptura estuviese siempre actuando desde dentro en las orillas no suturadas de la identidad? Lo otro de sí mismo traduciendo incansablemente aquello que se es o se cree ser, en una ósmosis con el afuera de sí mismo. Hibridez constitutiva de la identidad. Y a la novela, efectivamente, le repugnan las identidades congeladas, por ejemplo, las del grupo angloporteño, repitiéndose anacrónicamente sobre su propio territorio dual.

La identidad puede trabajar, en relación con la memoria, una suerte

de anclaje, de fijeza, un juego fijo, poco plástico, como en una alegoría que telefónicamente el amante venezolano, a modo de advertencia, le cuenta al narrador: un sabio del Talmud puede recordar la posición fija de cada palabra del texto en cada página, pero esta sabiduría paga el precio de ignorar el sentido del conjunto. El texto de la memoria es algo más que el archivo de todas sus informaciones. Y en efecto: la concepción del género sexual que maneja la novela es lábil, produce heterogeneidades, se resiste a la congelación o la fijeza. Conspicuos gays, por ejemplo, visitan en este relato los lechos de las mujeres, o representan con ellas otra posibilidad lábil de entrecruzar los géneros. “No hay memoria pura”, dice Samuel, un personaje que encarna una de las poéticas del relato, la del cuento o chisme insidioso. Pero también podríamos decir: no hay género puro, o el género vive contaminándose. El género, lábil en sus identidades e identificaciones, se cruza, se alía con otras líneas de perturbación, de representación y autopresentación, en lo otro de sí, en lo heterogéneo de sí. Vive perturbando y perturbándose. Como aquél amante ocasional del narrador, un hombrecito porteño apodado Cacho, que luego de una relación sexual con él, afirmándose y perturbándose, logra exclamar “yo no soy puto”.

Como sugiere Samuel, el insidioso chismógrafo Samuel, para la literatura la mejor memoria es la mala memoria, tal como era la memoria de Proust contada por Beckett. La mejor memoria es la memoria horadada, o la memoria distraída; en el intervalo de su hueco insaturable se teje la literatura. O el género. Y en este sentido, la poética de la memoria del relato, se encarna en una tía senil del narrador que la ha perdido, y con ella, las señas de una identidad estable. Ana, la tía de memoria e identidad perturbadas, cambia, como en una insistente ficción ritualizada un macetero de su balcón. Matriz de la ficción, Ana repite la perturbación que más benignamente ha sufrido la madre del narrador. En efecto: la ficción de *El común olvido* intercambia, cambia o mezcla los lugares, las personas, los territorios de la vida recordada, de los mundos evocados y las comarcas literarias, las citas literarias. La memoria habla, como en Nabokov, a dos voces y en dos lenguas, evoca lo vivido y lo mezcla indiscerniblemente con la literatura.

El narrador se busca en una ciudad, Buenos Aires, y el encuentro lo pone fuera del cuadro, porque esta ciudad, según dice Samuel, “todo cambia de lugar en esta ciudad”, o como repite Charlotte “Aquí cam-

bian todo, echan abajo todo, como si tuvieran que reinventarse continuamente”. Y es esto, lo que le exige el género a la memoria, le exige inventarse continuamente, porque la memoria siempre estará rota, testigo elocuente y mudo de las ruinas. Las ruinas de la memoria.

Dije “fuera del cuadro”, pero no se trata de una metáfora mía, sino de la novela: la madre de Daniel, el atribulado narrador, que era pintora, metaforiza la lenta perturbación de su memoria como un desplazamiento, un “pintar fuera de la tela”, y Daniel, en una escena masturbatoria frente a un espejo, dispone su cuerpo de manera que el sexo quede fuera de la representación especular. Lo ausente es aquello que le causa placer. Digamos: Daniel *es y no es* un muchacho, es y no es una muchacha. Desplazamiento continuo de la identidad que consiste en ese desplazamiento. El yo vive, como Daniel, desplazándose, despertándose continuamente de los desvanecimientos, los desvanecimientos del yo. Ósmosis constante, porque distraerse o desvanecerse implican, en ese estar fuera del cuadro o del espejo, la posibilidad de que lo otro irrumpa en la representación inestable del género.

Como presentador, dije al comienzo que me reconocía en la novela, pero temo, recordando ahora las quejas de Sylvia Molloy desde un número 62 de *Punto de vista* acerca de cómo había sido leída su primer novela *En breve cárcel* aquí, en la Argentina, que ella, otra vez, no se reconociese en mi lectura. Desmesurada esperanza la mía, me doy cuenta ahora, la de ser, leyéndola, ese otro privilegiado de su reconocimiento. Y recuerdo también, que ella, quien nos enseñó a reconocer las escenas de lectura en autobiografía, esparce en su novela estas escenas. Son las mujeres que llevan “papelitos” en la cartera, forma insistente de una memoria ignota, posibilidad de ser literatura. Porque Sylvia Molloy, le ha confesado a otro Daniel, a Daniel Link, el modo en que escribe: “Anoto ideas, o frases que leo y me gustan, o expresiones que oigo, en papelitos sueltos. Luego, llegado el momento propicio, los enhebro”. Pero también le ha confesado que al escribir se distrae, “cultivo las distracciones”, le dice, incorporando lo otro, lo que distrae de la literatura a la literatura misma.

Sí, yo la reconozco y me reconozco en *El común olvido*, ¿pero ella se reconocerá en mi lectura? Conjuro el miedo de presentador, ese miedo que podríamos llamar el miedo del reconocimiento, con la última frase de la novela: “Y no pregunté más”.

PRESENTACIÓN

MARGO GLANTZ, *ZONA DE DERRUMBE*

Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2001.

MARGO GLANTZ Y SU GOLEM PREFERIDO

Texto acompañado de diapositivas leído en el Palacio de Bellas Artes de Ciudad de México con motivo del Homenaje Nacional a Margo Glantz*

por **Mario Bellatin**

Margo Glantz espera, agazapada detrás de la puerta de entrada de su casa, la hora exacta en que la mujer amante de los animales que merodea la zona donde vive, amarre en la chapa de la puerta principal la bolsa de comida destinada a su perra Lola. Aguarda escondida detrás de las cortinas del comedor. Desde hace algunos días ha prohibido que Lola salga a la calle. En contra de la forma libre como ha sido criada, aquella perra debe comenzar a hacer la vida de una mascota faldera cualquiera. La mujer que coloca las bolsas de comida a primeras horas de la tarde tiene que entender que aquella perra no es un animal callejero como pretende demostrar. Es más, debe darse cuenta de que se trata de Lola, la perra de Margo Glantz, que pocos meses más tarde será uno de los personajes principales del libro, *Zona de derrumbe*, que su ama escribe en esos momentos. La mujer amante de los animales parece ignorar todos esos detalles. Por eso pretende dejar, a como dé lugar, en la puerta de la casa ubicada en la esquina de Hornos y Tres Cruces del barrio de Coyoacán de Ciudad de México, el kilo de hígados hervidos que está segura le es negado a Lola en ese hogar. Margo Glantz continúa esperando. Sabe que a pesar de la aparente tardanza la mujer no abandonará ese día su empeño. La vez en que aquella mujer trató de reclamarle a Margo Glantz la supuesta desnutrición de su mascota, fue despedida de la casa de la manera más terrible como puede ser corrido alguien de aquella vivienda: con una no invitación a pasar dentro para tomar al menos una taza de té. Margo Glantz no tiene

idea de cómo hacer para librarse de la mujer que ha decidido velar por el bienestar de los canes de la zona central de Coyoacán. Pese a todos sus esfuerzos -ha tratado desde explicarle de buenas maneras que cuenta con los recursos suficientes como para que su perra no pase hambre hasta gritarle de manera furibunda desde la ventana del comedor en el preciso momento en que está atando la bolsa-, la mujer insiste. Margo Glantz sabe que no podrá hacer mucho para impedir que la amante de los animales lleve adelante su empresa. No en vano ha comenzado a cancelar una serie de citas programadas para el mediodía. No quiere que en su ausencia la mujer cumpla impunemente con su obra de caridad. No está dispuesta a aceptar que en la puerta de su casa cuelgue varias horas seguidas una bolsa de comida para perros. Ha dejado de citarse con sus amigos para comer en algún restaurante, prefiriendo en cambio que aquellos encuentros se realicen en su propio comedor. De ese modo puede vigilar a través de la ventana la sigilosa llegada de la mujer de la bolsa. Estos almuerzos acostumbra comenzar alrededor de las dos de la tarde y cuando se está cercano al postre, Margo Glantz suele levantarse de pronto y, sin que ninguno de los comensales sepa bien a qué se debe aquel cambio repentino de conducta, comienza a lanzar una serie de diatribas en voz alta. Se trata de uno de los pocos momentos en los que Margo Glantz pierde su habitual compostura. Como de costumbre, se trata de la mujer que intenta amarrar sus hígados a la chapa. Sabe que la dueña de la casa la amenazará por la ventana, que le pedirá que se retire, que la asustará con llamar a la policía, pero la imagen hambrienta que se ha formado de Lola, descuidada en lo más elemental de sus necesidades básicas, la ayudará a no escuchar aquellas palabras. ¿Se habrá creado esta situación por pura casualidad? ¿Será acaso que el largo historial de operaciones y problemas hormonales que arrastra Lola haya llegado a sus oídos? No es posible que esa mujer haya leído el manuscrito de *Zona de derrumbe* en el que Margo Glantz trabaja actualmente, donde su relación con los perros son parte fundamental de la narración. En aquel libro Lola es mencionada en último lugar, solo antes de Balán, el perro labrador que Margo Glantz trajo de Mérida, Golfo de México, en un viaje que hizo recientemente. Cuando la mujer desaparece, Margo Glantz suele quedar desconcertada. No sabe qué puede significar esa presencia. A veces cree que ella misma a través de su escritura ha producido esta situa-

ción. Que de no haber escrito sobre perros no hubiese aparecido nunca. Recapita entonces sobre sus futuros planes literarios. Tenía la idea de hacer una historia de la ciudad de México, de sus cambios y extrañezas, a través de un grupo de autónomos zapatos caminantes. Pero tal vez la presencia de esa extraña mujer la haga recapitar y se le ocurra entonces que sería fabuloso que aquella historia fuera contada no por aquellos zapatos gastados, sino por una jauría de perros vagabundos. Situaría el comienzo del relato en el centro de la ciudad. En las calles cercanas al zócalo donde se instalaron los primeros judíos que llegaron a México. Quizá trate de recorrer nuevamente el fascinante periplo de su familia tal como lo describe en su libro *Las genealogías*, donde bajo el pretexto de buscar sus orígenes, Margo Glantz elabora en realidad una apasionante biografía de su padre, el poeta en yiddish Jacobo Glantz. Cuando uno se enfrenta a este libro, a esta delicada exploración de lo que suele llamarse el alma judía, parecen cobrar otro sentido los memorables relatos de Joseph Roth, Isaac Singer, Meinrik o del mismo Kafka. Todas aquellas historias inverosímiles, donde confluyen verdad y mentira, realidad e irrealidad, absurdo y solemnidad, donde están confundidos los tiempos en ritmos cíclicos y eternos se transforman en relatos de una cotidianidad pasmosa, en textos realistas que simplemente describen el mundo tal como es visto por las personas comunes y corrientes. Según este método, Margo Glantz, únicamente recurriendo a un grupo de perros vagabundos o a unos gastados zapatos, podrá recobrar el alma de una ciudad que en apariencia perdió todo atisbo de espiritualidad. La mujer de los hígados no dejará de visitar la casa mientras Lola continúe con vida. La lucha entre ella y Margo Glantz tendrá a la perra como pretexto. La batalla final parece haber ya comenzado. Hay quienes dicen haber visto en la puerta de entrada la presencia de ciertos muñecos hechos de barro en espera de que les den el soplo divino. Nadie cree en realidad en esas hablaturías. No piensan que Margo Glantz esté tramando la creación de un Golem cuya primera orden recibida sea la desaparición de la mujer de las bolsas. Sería muy curioso ver cómo un esclavo hecho con barro y con letras rituales escritas en la frente comience a deambular por los callejones de Coyoacán. Iría por Hornos hasta llegar a la esquina de Tres Cruces. Tal vez crecería de una manera descomunal, y llegado el momento ni la propia Margo Glantz alcanzaría su frente

para quitarle las letras que le dan esa especie de vida. Aquel monstruo caminaría entonces por calles y avenidas cada vez más solitarias. Seguramente se alimentaría de perros en su camino. Asustaría a algunas personas, pero otras quizá lo tomarían como un ciudadano más. En su deambular iría creando sin querer la crónica de la ciudad que Margo Glantz tanto desea escribir. A esas alturas aquel muñeco habría adquirido incluso un particular libre albedrío. Cualquiera que conozca las características que puede llegar a tener un Golem sabe que nadie, salvo Margo Glantz en este caso, podrá detener su avance. Se adueñará por eso de las plazas, de los puentes, de las avenidas. Las balas de la policía serán inocuas. Ninguno se atreverá a ponérsele delante para desvirtuar el mensaje grabado en su frente. Después de algunas pesquisas tal vez lleguen algunos investigadores a la casa de Margo Glantz. A esas alturas ciertas personas la habrían acusado y entonces Margo Glantz sería interrogada sobre el misterioso y violento asesinato de la mujer de los hígados y de la mayoría de los perros de la zona. También sobre la creciente destrucción de la ciudad. Margo Glantz guardaría un respetuoso silencio. Solo a partir de entonces la puerta de su casa se vería libre de las bolsas de comida para perros. Lola podría recorrer las calles alejadas sin temer encontrarse con perros vagabundos y mujeres de buen corazón. Y lo más importante, Margo Glantz habría hallado la clave para encontrar la voz que narre su próximo libro. En los momentos que su escritura le dejara libre, a través de la televisión vería las imágenes del extraño ser causando estragos en una ciudad lo suficientemente estragada y encallecida como para soportar sin inmutarse una tragedia más. Margo Glantz lo supo desde un principio.

EL GOLEM NO ES NORA GARCÍA

Texto hecho a manera de disculpa por haber leído, y pasado las diapositivas, el relato Margo Glantz y su Golem preferido durante el Homenaje Nacional a Margo Glantz, llevado a cabo en el Palacio de Bellas Artes de Ciudad de México.

Como algunos deben saber, hace algunos años tuve el honor de participar en esta misma sala del homenaje nacional a la escritora Margo Glantz. En aquella ocasión preparé un texto acompañado de una serie de diapositivas. Grabé además mi voz para poder estar y no estar al

mismo tiempo en la ceremonia. Antes de hacer la presentación invertí un tiempo relativamente largo en tener listo el material. Tuve que hacer uso de una muy pequeña cámara digital para pasar inadvertido mientras hacía las fotos que necesitaba. Debí escuchar también una serie de historias que no estaban necesariamente dirigidas a mis oídos. En resumidas cuentas, hube de merodear la casa de Margo Glantz como si fuera un ladrón. Debía hacer que la narración que tenía en mente recrear fuera absolutamente absurda y que al mismo tiempo se ajustara lo más posible a lo verosímil. Todo comenzó un mediodía de invierno cuando Margo Glantz convocó a una serie de amigos luego de un viaje que acababa de realizar a Europa. Cada vez que Margo Glantz sale de México no queda un milímetro de la ciudad visitada que no sea recorrido por uno de sus zapatos de diseñador. Desde museos y galerías hasta cines y *ateliers* de alta costura. Sin contar las cenas, fiestas y cócteles que le ofrecen sus cientos de amigos esparcidos por el mundo. Precisamente en aquel momento se encontraba haciendo la descripción detallada de una película de un director pakistání. Hablaba de cómo todo el *film* estaba contado al revés, y del entusiasmo sin límites que le causaba haber descubierto una forma distinta de narración. Cuando estaba a punto de hablarnos de otra película que le había fascinado, donde los actores reales hacían una *performance* en la sala al mismo tiempo que se desarrollaban las escenas filmadas, Margo Glantz de pronto dejó de lado toda explicación y de un salto se puso de pie. Estábamos sentados en su mesa de comedor, desde donde se veía perfectamente lo que sucedía en la calle. Margo Glantz se dirigió en forma intempestiva a la puerta principal, la abrió y espantó a una mujer que salió corriendo no sin antes dejar una bolsa de plástico colgada en la chapa. La voz airada de Margo Glantz siguió a la mujer hasta que dobló la esquina. Acto seguido desanudó la bolsa y entró nuevamente. Al ver nuestras caras atónitas nos explicó que se trataba de una vecina obsesionada con los animales, a quien se le había metido en la cabeza la idea de que su perra Lola era una especie de animal vagabundo que ni siquiera era alimentado correctamente. Justamente en ese instante Lola se encontraba dormitando en un tapete a la entrada de la cocina. Se hacía extraño que la consideraran una perra de la calle, porque ni se inmutó con la escena que acababa de desarrollarse. En ese momento me nació la peregrina idea de partir de aquella imagen

para que formara parte del homenaje que estaba a punto de tributársele a Margo Glantz, y al que había sido invitado por desconocidas razones, pues creí que iba a ser un acto esencialmente académico. Quiero, ahora que ha pasado el tiempo, disculparme por aquella, por llamarle de alguna manera, especial ocurrencia. Creo que se trató de una falta de respeto traer a este mismo salón, a la sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes, las fotografías, tomadas a escondidas como señalé, de Lola la perra, de las espaldas de la mujer anónima que contraté para que hiciera el simulacro de amarrar la bolsa a la chapa de la puerta de entrada, y de diversos rincones de la casa de Margo Glantz que no creo tener derecho a recrear. Señalé además en el texto que Margo Glantz, harta de tener que soportar la diaria presencia de la mujer de la comida para perros, decidió liberarse del acoso construyendo un Golem, figura de barro propia de la tradición judía. Reitero mis disculpas. ¿Cómo se me pudo haber ocurrido hacer mofa de un símbolo que ha acompañado desde sus orígenes toda una tradición milenaria? Sin embargo lo hice. Es más, construí con un poco de arcilla la representación de un homóide y lo metí en el *freezer* de mi cocina para que tomara consistencia. Luego lo fotografié y, por medio de *fotoshop*, logré que apareciera, gigante, en la puerta de entrada de la casa de Margo Glantz. También pudimos apreciarlo en el jardín, tomando el sol junto a su creadora. Estas fotos del Golem fueron intercaladas con objetos propios de la vida cotidiana de esa casa. En la historia, el Golem, como suele suceder con esta clase de creaciones, cobra una aterradora autonomía, crece de manera descomunal y se escapa sembrando el pánico en la ciudad. Se supone que antes no solo ha eliminado a la amante de los animales que importunaba diariamente, sino a todos los perros de la zona. Margo Glantz, conocedora de los desastres que el Golem está ocasionando decide recluirse en su casa y guardar un silencio absoluto. Hasta allí la presentación. Mis excusas ahora que recreo la historia son doblemente sentidas. Hace pocos días le conté de aquella presentación a una amiga, Graciela Goldchuk, y no podía creer que hubiese formado parte de un homenaje. ¿Qué clase de celebración a la obra de alguien es esa?, me dijo asombrada. Después de escucharla pensé en alguna forma de poner remedio a la situación. Hablé de inmediato con un amigo director de teatro, con el que he realizado más de un experimento escénico, y le pedí que consiguiera un clon de Ma-

rio Bellatin para que diera la cara esta mañana frente a ustedes. Hubiera sido más fácil la presencia de un doble para aclarar las intenciones que me llevaron a actuar de esa manera. En un principio aquel amigo se entusiasmó con la idea, lamentablemente, al final desistió pues tiene casi todo su interés puesto en un *No Hamlet* que estrenará la próxima semana. No me quedó entonces otra salida que venir aquí en persona para justificar mi intromisión en las vidas ajenas. Decidí, eso sí, hacer una relectura de *Zona de Derrumbe* antes de presentarme a exponer mi culpa. Fue en ese momento en que comprendí que en el homenaje anterior quizá no había hablado en realidad de una anécdota referida a Margo Glantz sino a Nora García, aquel magnífico y versátil personaje que funciona como una especie de sosias del autor del libro. Revisando una y otra vez las aventuras de Nora García comprendí que tal vez había sido ella la que había construido aquel Golem aterrador. Me di cuenta de que las tantas horas invertidas, no solo tomando fotos clandestinas sino grabando mi voz para que mi presencia estuviera y no estuviera presente en aquel homenaje, no fueron sino una suerte de anticipación a la presentación del libro, *Zona de derrumbe*, que estaba por aparecer. Creo que, aparte de lo eficaces e inteligentemente estructurados relatos del libro, quizá su mayor logro sea el nacimiento de Nora García. No creo que se trate de un personaje capaz de agotarse en una sola obra. Me parece que por el contrario, Nora García protagonizará en el futuro una serie de experiencias por venir. Después de haberla visto zambullida en una serie de disquisiciones frente al aparato de rayos X, o tratando de construir una suerte de autobiografía a partir de la vida de los perros que ha poseído en los últimos años, comprendí también que la narración de una mujer que construye un monstruo de barro para librarse de alguien que ha decidido alimentar a toda costa a un perro ajeno, puede perfectamente formar parte del imaginario de esa mujer. En lugar de las palabras de arrepentimiento por haber incursionado en zonas privadas, creo que *Zona de derrumbe* se ha convertido en mi mejor excusa. Gracias a Nora García, mujer que ha decidido que su meta en la vida sea recorrerla sobre unos zapatos de Ferragamo, mi presentación en el homenaje a Margo Glantz, pasando diapositivas una tras otra sin hablar, ayudado únicamente por un reproductor de discos con mi voz grabada, estoy seguro que cobra otro sentido. Espero pronto la aparición de otro libro donde Nora García

sea nuevamente el personaje principal. De ser invitado en esa ocasión, cosa que pongo en duda después de esta especie de *mea culpa*, no solo tomaré fotos, grabaré mi voz, sino que convocaré a una serie de diseñadores de zapatos para que nos hagan una exhibición de los refinados gustos de esa mujer. Mientras esto ocurre espero que mi amigo el director de teatro siga ocupado en su *No Hamlet* y no se le haya ocurrido infiltrar a una serie de Noras Garcías entre nosotros. Les recomiendo estar atentos en los próximos minutos para que sepamos si la Nora García con la que nos encontremos se trata de Nora García o de un clon de Nora García. De darse un caso semejante Margo Glantz sería la única persona capacitada, del mismo modo como puede reconocer de un vistazo un verdadero Ferragamo, para señalar sin equivocarse a la Nora García original.

*Estas imágenes, por el momento, no están disponibles.

CÉSAR AIRA
FRAGMENTOS
DE UN DIARIO EN LOS ALPES

Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2002.

por **Nora Avaro**

¿Qué hay entre un objeto y su representación? Un realista melancólico y obturado, el mal realista, no formularía la pregunta en esos términos sino en estos: ¿qué se *interpone* entre un objeto y su representación? En cambio, un realista confiado y atrevido, el buen realista, lo haría en estos otros: ¿qué *media* entre el objeto y su representación? ¿Qué, entre el hombre y la percha hombre?, ¿qué, entre la planta y la lámpara planta? La buena respuesta a la buena pregunta del buen realista soslaya el muro semiótico y da con el pasaje, o mejor: con la transformación.

La transformación va, como mínimo, en dos direcciones, y bifurca la incógnita. Ante la percha hombre el buen realista se pregunta por su sentido, pero también por su utilidad: ¿qué representa la percha hombre? y ¿para qué sirve la percha hombre? (Respuesta fácil, cantada: se trata aún de objetos-adorno, no del arte.) Las dos cuestiones, la del sentido y la del útil, definen la naturaleza del objeto-adorno: su valor, digamos, estético (el plus de “lo bonito” en la burocracia de los “en-seres”) y su valor instrumental. El realista confiado, el buen realista, cuelga sus chaquetas en la percha hombre, enciende la lámpara planta, y se interroga de inmediato, ya que ha viajado hasta ahí solo para eso, sobre qué media entre el objeto y su representación. La respuesta le ofrece un alcance a su viaje y al diario de su viaje (el firme sentido de lo “exótico” que, además, los justifica; a ambos); y en el destino final del viaje proliferan las imágenes, es decir: los objetos vueltos imágenes en una figuración viajera instantánea.

El viaje hacia la percha hombre y la lámpara planta culmina en la montaña alpina de la enumeración. La enumeración media entre el objeto real y el representado bajo el régimen de la imagen proliferante. Y lo que prolifera debe enumerarse. La lista crea, en su distribución de

máxima visibilidad seriada, una magia sin profundidad, antihermenéutica, y, básicamente, el *carácter* definitivo del Objeto Mayor, el que contiene a todos los demás objetos: la Casa a la que el viajero llega (“un mundo encantado de la representación”).

La casa encuentra su costado imaginario, un costado central en muchos sentidos, en el ritmo pautado y caprichoso de la enumeración de sus objetos: las listas. Las listas (“muñecas, juguetes, miniaturas, enseres figurativos (una percha hombre, una lámpara planta), útiles vanos y decoraciones eficaces, todo en perspectiva de historia y capricho”) tensionan las estructuras gnoseológicas de lo general y lo particular sin admitir jerarquías: la proliferación manda, y su gobierno asegura tanto la opulencia de la realidad, el infinito de sus posibilidades, como el solo rasgo distintivo de una casa y de sus ocupantes, ambos geográficamente dominados, favoritos de una probable serie universal. En este caso, una familia huésped: Michel y Ana, y su hijo Manuel en los Alpes franceses. La última novela de César Aira (la última en una lista abierta) sostiene, en el procedimiento de la enumeración y en el dilema de la preferencia, la torsión del realismo signada, además, por el paso del objeto-adorno al arte.

El arte: “la actividad mediante la cual puede reconstruirse el mundo cuando el mundo ha desaparecido”. La reconstrucción media entre el mundo y el mundo en el expediente de los detalles (la lista total e impracticable de los detalles), y favorece, en un impulso realista último, el pasaje, la transformación: del hombre a la percha hombre, del bombero al osito bombero, del objeto a la imagen, del taumatropo al cine, del día a su vaticinio, del mundo al mundo.

Las listas crean series y esas series, un relato. Dentro de la cadencia enumerativa, el relato encuentra su elemento favorito cuyo sonido y fulgor oscurece la lista y quiebra la linealidad para que, justamente, haya un relato. Un elemento se agrega a otro, éste a otro, todos nivelados por su posición serial, pero... el favorito desentona en una redistribución instantánea que es el relato y que es la realidad. De todos los novelistas, el favorito: Balzac. De todos los “comics”, el favorito: Tintin. De todos los pequeños chinos del jardín, el favorito se ha dormido sobre un libro. De todos los osos dibujados en las hojas del almanaque, el favorito del día profetiza los sucesos de la jornada. El almanaque mismo es la cima del procedimiento triunfante. Ahí es-

tán la enumeración y el favorito-real en una coincidencia de exactitud magnífica. Reservada, oculta en las fechas-hojitas pasadas y futuras, la lista anual de todos los ositos; y en el centro luminoso del día, el osito oráculo. En el almanaque: “El día de los atentados en Nueva York, la semana pasada: un osito bombero yendo veloz al rescate, sobre un carro hidrante. El sábado, día de mi llegada al valle, un oso con anteojos leyendo un libro.”

Balzac, el escritor favorito, el realista mayor, es un maestro de “la mediación por los signos”. No describe un paisaje sino un cuadro, no una mujer sino un figurín de moda, no un edificio sino su arquitectura. La idea, que está en la base de casi cualquier estudio sobre el realismo, no es de Aira, y no podría serlo nunca debido a la rigidez de su traza cerrada. Al cambiar mujer por figurín y fortificar el lugar de la mediación, esta postura inhabilita todo pasaje. Lo que se interpone (el cuadro, el figurín de moda) obtura la posibilidad de la lista, y la enumeración cesa. La tesis aparece en el diario de los Alpes adjudicada a una investigadora sin nombre y sirve a los fines de comparar las descripciones de Balzac con las propias del viajero (un viajero modesto y melancólico, ahora), supuestamente muy distintas unas de otras. Se trata siempre de la descripción de un interior, y el viajero ha optado (¿a diferencia de Balzac?) por enumerar los objetos de la casa con el fin último de expandir el *carácter* de la casa. Ya que la expansión del *carácter* (un *gran* favorito, el favorito balzaciano por antonomasia) está en el origen del mundo y del relato.

El diario de la visita a la casa de los Alpes se cierra con una serie corta de apéndices: uno sobre los taumatropos, otro sobre *La Mandrágora* de La Motte Fouqué, y otro sobre *El Secreto de Wilhelm Storitz* de Julio Verne. Los apéndices son tres pero pueden proliferar. Y de hecho lo hacen. Son los favoritos en una gran lista virtual, efectos tardíos pero más o menos inmediatos del viaje, cuando el viaje ya está terminado y llega la hora suspense de revelar las fotos-documento.

Las listas:

El inventario de los objetos-adorno del cuarto del huésped. Los objetos de las casas de muñecas de Ana. Los recorridos del viajero por la casa. Los anuncios de los osos en el almanaque. Los chinos (“sabios confucianos de cinco centímetros”) y los animales del jardín. Los ele-

mentos naturales del paisaje montaños miniaturizados en la transparencia de la ventana. Las cinco escenas del libro con imágenes cambiantes titulado *Para los niños que se portan bien*. Las especializaciones académicas de Michel. Los libros que el viajero hojea en la noche. Los objetos ocultos bajo la tapa del escritorio rebatible. Dos frases de Magritte. Dos historias de Ana. La serie de compra-venta del relicario de *La Mandrágora* de La Motte Fouqué. El bestiario de Ana. Los cinco taumatropos, regalos de Ana. Una lista incompleta de los dispositivos que precedieron al cine. Los contratos de ventas del alma al Diablo. Las dos cosas que asombran al viajero de los cuentos de venta del alma al Diablo. Escritores muertos a causa de una accidente de tránsito. Las tres fallas principales de *El Secreto de Wilhelm Storitz* de Julio Verne. Tres características de la novela popular. Las dos inversiones que haría el viajero si tuviera que escribir la novela de Julio Verne. La abundancia de hijos en la novela de Julio Verne. Etcétera.

PRESENTACIÓN

JUAN JOSÉ BECERRA

ATLÁNTIDA

Buenos Aires, Editorial Norma, 2002.150 págs.

por **Esteban López Brusa**

Hay una pregunta que nunca puedo evitar hacerme frente a cada uno de los libros que leo, sobre todo en los libros de mis amigos, que podría formular más o menos así: ¿qué se ha permitido hacer el autor como escritor, como artista, qué ha puesto en juego de sí mismo en esta sucesión de páginas? Desconozco por completo si a Becerra le importaría un comino, o dos, o tres (en su estilo) esta inquietud, pero la lectura de *Atlántida* favorece desde el vamos la cuestión: por lo pronto parece darle pertinencia.

Allá en sus años mozos Juan José Becerra publicó su primera novela *Santo*, que acaso sirva de prehistoria menos por la reincidencia del nombre –o del protagonista, pues en *Atlántida*, Rosales se llama Santo, y sería el mismo según el bautismo fugaz y exclusivo de la primera página– que por el pulso que animaba las peripecias del lenguaje, su inmediatez coloquial sobre una sintaxis distinguida y propensa a las recursividades. Con buen tino, Becerra plantea ahora su crecimiento personal desplazándose desde el floreo lingüístico hacia la construcción de un registro propio. Y ese careo con los sortilegios de las palabras ha encontrado por fin un oxígeno que, se me ocurre, le permite a Becerra respirar y escribir a la vez. O para hacer una figura rápida, escribir respirando.

Vayamos a lo nuestro, a lo de los lectores. La anécdota del libro es simple, o clásica: un hombre se ha quedado sin su mujer, inmerso -sumergido habría que decir- en ese tiempo lento y vacío de las ausencias. Allí mismo son pocas las chances de reconstruir un lazo que se vive como perdido: una cita breve con Elena, la mujer que es su ex mujer, para saldar las cuentas de una tarjeta de crédito; la contemplación

abombada de los objetos fetiches que encarnan el tiempo a través de las cartas y los dibujitos en los cuadernos; las frustraciones telefónicas, las cintas de video testigo, la fragancia del perfume que ella usaba y todavía huele en el vaporizador, insisten como palpitaciones sin continuidad, como flashes de un electrocardiograma que ha acusado su pitido final, y que Rosales ha escuchado, o escucha. Una historia conocida, de la que todos algo sabemos. Tan vulgar como la muerte, el dolor, o el abandono. Lo ha dicho con salvedades Becerra: como un tango.

Pero no es todo: Rosales tiene un hijo, y tal vez por el mero carácter transitivo del amor de un padre por su hijo asomará el repunte latente que perfila el final del libro, la aventura de cruzar un río sin ninguna destreza náutica y abandonar –sí, es Rosales quien abandona– el estatismo. Pero no es momento de compensaciones ni voluntarismos para Rosales, y cada cosa tiene, a la fuerza, su lugar. De modo que el amor filial a lo largo de la novela se comporta y cumple de acuerdo con lo elemental y cotidiano, de acuerdo con las tareas y el menú de un padre que no le hace faltar nada al niño, aun cuando lo lleve adelante con la entereza de quien se sabe sosteniendo no una labor que no le importa –bueno sería–, sino aquello que hoy no tiene turno.

Ahora bien, la evocación del nombre del libro, *Atlántida*, es sabido que reconstruye por sí sola un sentido, aquello que ha sido y terminó por hundirse, o algo que fue una ilusión y todavía persiste. Sin embargo en las páginas iniciales se habla de «un pueblo de Uruguay donde el mar va y viene, aunque aparezca fijo en la verdad de las fotos que ha visto». Y sobre este otro polo de sentido, por demás real, creo que puede leerse no solo la novela, sino al protagonista, al narrador, incluso a Becerra mismo.

Atlántida: un mar que va y viene. Hicimos mención a la recursividad, al flujo-reflujo en la prosa del escritor cuando lampiño y bisoño. Y acaso tengamos que pensar esta marca como un dato fundacional de su estética hogareña. Sólo que con una vuelta de tuerca inédita: una brecha más espaciosa –más aire, más mundo– se ha instalado entre Santo Rosales y el lenguaje que lo narra, entre el protagonista y el narrador, en una zona común que se vuelve capciosa y crea una autonomía estética que es su patrimonio. ¿Le duele al narrador ese abandono de Elena tanto como a Rosales? Solidarios y distantes, solidarios o distantes son los lazos que uno y otro, narrador y personaje, acuerdan

y establecen. Es que ese presente de la acción que ha elegido el narrador nos naturaliza su realidad y nos conecta en vivo y en directo con Rosales, con las sensaciones que lo invaden, con el entorno que pispea mientras se le deshace. Y el narrador se monta y nos monta como si allí se concentrara la verdad del sentido. Que nunca es tal, y que para dar cauce al registro coloquial del libro, diríamos que si se fue sin que lo echen, volverá sin que lo llamen.

Porque, a ver, ¿no hay un temperamento diferente entre quien vive una desgracia, y quien la cuenta? Si la respuesta parece obvia, Atlántida la disfraza con astucia, pues ese tiempo presente en que surgen y se suceden los hechos impide por cierto remontarse a otra instancia, impide la opción que imaginaría dos tiempos distintos para una misma voz; impide, en concreto, que sea Rosales quien se cuente: la voz es una sola, pero es de otro, necesariamente de otro. Y en el ir y venir de esta voz hacia Rosales, en el campo de gravitaciones de ese dime y direte, la ausencia de Elena, el duelo, los tanteos del sinsentido quedan plasmados. Están ahí.

¿Y cómo es esa voz que narra? En principio es sana: como quedó dicho, funda la imposibilidad de hacerse «uno» con el protagonista. Es cierto que lo sigue a sol y sombra, que se le mete en el cuero, que se asimila a Rosales al punto de mimetizar la dualidad. E incluso, y hete aquí lo sustancial de la identificación, urde e instrumenta un escamoteo dolido y consistente para el lector, que le da forma a la novela y que nos obliga a la vehemencia de preguntas sin rastros ni respuestas: así, aunque padezcamos los efectos de su abandono, no sabremos nunca por qué se ha marchado Elena; y no conocer el nombre del político que matan, ni quién es el pariente que necesita sangre, ni cómo se llamaba el perro de la casa, sería nada, una nimiedad comparada con el retaceo más crudo: ¿no tiene nombre el hijo de Rosales?

Es ésa la alianza de narrador y protagonista: privarnos de ese acercamiento primario. ¿Nos cuida el narrador, o son las circunstancias que lo han aislado a Rosales? ¿Es que acaso querríamos incorporarnos al dolor ajeno? Bien, será posible en tanto lectores, por supuesto, es decir en el lugar que la realidad nos asigna, y enfrascados en la seducción de esa lengua donde se entraña siempre el afuera, la realidad, los otros, que el autor pone en juego.

Funerales, Años Nuevos, cumpleaños, escenas sexuales: el lenguaje

que anuda los saltos de la trama no adopta el «decir» terapéutico de un paciente que elabora un duelo, aunque insinúe su reversión; Atlántida es el relato de una perplejidad que el narrador materializa con la lengua de los otros. De allí el oportunismo deslumbrante en sus desplazamientos: «Imagina una forma difusa, borrada por la distancia que existe entre desear una imagen y obtenerla, y luego una suma de detalles que a simple vista no pueden verse en conjunto: bancos de arena, sean de playa o de corralón, lo mismo da en la suma de Rosales; cierta fauna silvestre fuera de hábitat, más fiel a la ley de los zoológicos que a la de la zoología; la atmósfera salitrosa que ya puede respirar gracias a esa intuición del provenir que tienen los humanos y que le acerca noticias de un futuro dorado, o plateado». De allí también la destreza para meterse en el pellejo de Rosales cuando llama «verdugo» a quien cuenta algo que sería mejor no oír, y destreza para salirse de ese mismo pellejo con tal de emplear a la distancia su humor corrosivo: «y la hue-lla de un lunar extraído de los labios por la que Rosales le ha cantado en el tono de una canción de cuna, para que ella creyera que se quedó de algún modo aquello que se ha ido, que ese lunar que tiene sobre su boca no se lo dé a nadie que a él le toca, o le tocaba». Y, sobre todo, la asimilación magnífica a la escritura de una oralidad mundana y heterogénea que le imprime un código de barras personalísimo a la escritura de Becerra: el tono si no guarro, al menos callejero de la inscripción en el baño «la minita del que mira se comió mi tararira», o los hallazgos mayores: en el Francés «el grupo (...) comienza a entonar el feliz cumpleaños y un himno que emociona a Rosales porque le dice, primero, que es un buen compañero y, después, que nadie lo puede negar»; y en el tono inherente a la novela, el final del capítulo X: «Su cuerpo rebota en los resortes del colchón y, una vez quieto, adaptado finalmente a él, Rosales llora, y llora, y llora Rosales, llora».

Que lllore Rosales: el narrador no llora. ¿No será su forma de preservarse ese lenguaje que a cada frase exhibe su vitalidad? En asociaciones nada fortuitas como la que se da entre los términos nafteros «especial» y «común», o en comparaciones entre la espuma de una cerda para afeitarse y la de un chop de cerveza, o en los arrastres coloquiales de una enumeración como «muchachos, chochamus o los quías» se articula un lenguaje de entidades, de peso físico y real, que ilustra una Atlántida diferente: la que se desliza desde la incertidumbre de un

continente figurado, que quién sabe cuál haya sido su referencia, hacia un poblado uruguayo del otro lado del río, donde el mar va y viene. Me parece que el poder simbólico de Atlántida es inmenso para quien quiera condolerse de Rosales; pero que en rigor no hace sino situar, sin alardes metafóricos y con justeza topográfica, la salud del texto: una playa para jugar a la paleta, de acá nomás, como el lenguaje donde toma cuerpo.

Algo más sobre Rosales: si vamos a pensar en un sujeto abochornado por el sinsentido, hundido en su malestar, perderíamos su aptitud para la observación de ese mundo en fuga, y esa mudez que de por sí contamina –acaso lo propio de su encrucijada– las intervenciones mal-sananas del exterior, la ausencia de diálogos directos, el bloqueo afectivo del relato. El sentido de la novela, no su mecanismo de construcción, lo vuelve indisociable del narrador. Podríamos decir más allá de cualquier inmovilismo: Rosales propone, y el narrador dispone. Así las palabras, su ludismo, serán el reverso de una confesión sórdida o desencajada u obscena. La literatura le ha solucionado a Becerra lo que no habría podido decir de otro modo, el menos en este ámbito. Entonces, ¿construye una pérdida *Atlántida*? Es posible. Y sin embargo esa identificación me resulta insuficiente. De hecho el libro, su portada color naranja, sus solapas, revelan una emergencia, una aparición. Que incluso nos ha reunido aquí para hablar, lo siento inevitable, del autor; para hablar, ¡lo siento!... ¡inevitable!... del autor.

Por eso la lectura de la novela se me resistía a entenderla tan solo como el trazado de un mapa de desasosiego. Y ahora, cuando traté de ponerme en claro por qué pese a la naturaleza de la historia las sensaciones distaban de ser asfixiantes y se me proponían con otra tonicidad, veraces quizás, palpables e innegables como dicta la buena literatura, volví al comienzo de estas líneas –adoptando el va y viene del mar en Atlántida, una ciudad del Uruguay– y empecé a preguntarme con mis manías de siempre qué ofrece en juego el artista, de qué manera Becerra ha puesto el cuerpo... Acaso la calidad de amigo me ayude –finalmente como a cualquier lector– a suponer en Juan una Atlántida real y cierta, una Atlántida que el narrador apenas haya podido escamotear. Me queda decir que por ahí anda dando vueltas un niño rubio y vivaz, demasiado vivaz yo diría, que se llama Manuel, a quien le han dedicado esta novela

ANA PORRÚA
SOBRE HORMIGAS Y SAMURÁIS

Editorial Melusina, Mar del Plata, 2001; 52 páginas.

por **Mario Arteca**

Un horror oclusivo

Uno de los instantes fundacionales de la personalidad del samurái es el pasaje de principiante a guerrero a través de un salto moral, que supone la suma de todos los saltos anteriores. En esa genealogía del guerrero del sol naciente, cuya insistencia en el gasto físico es su pulsión y su condena, se resume la posibilidad de una vida. En *hormigas y samuráis* esa transformación, más bien mutación del guerrero, pide terreno como deudora de la fórmula especular de Chuang-Tzu. En este caso no se trata del conocido enigma sobre si un hombre que soñaba ser mariposa era una mariposa que soñaba ser un hombre; en el poemario se apela a una mecánica semejante (como piedra de toque), salvo por dos elementos ausentes en la premisa: no hay mariposas y ni siquiera se percibe la inclusión de un sueño. Es decir, no hay rastros de un entretejido existencial, molecular, que establezca futuras situaciones a poner en tela de juicio. Existe sí en el texto de Ana Porrúa (Comodoro Rivadavia, 1962) lo que se podría llamar un “simulacro evolutivo” (incluso en el reflejo darwiniano) de la hormiga en hombre y del hombre en hormiga, pero ese enlace se desarrolla a nivel de aprendizaje del pensamiento, como si no importase la forma, a pesar que los poemas se incrustan de lleno en una hechura que nos acerca al *haikú*, pero brasileño; es decir: a los trabajos de los hermanos Augusto y Haroldo de Campos de los comienzos del concretismo o al Paulo Leminski de *Polonaises*. *hormigas y samuráis* pasado por un Noigandres sin juegos cacofónicos, ni repeticiones. Decía Haroldo de Campos que “toda civilización cumplida tiene un proyecto general de belleza”, y esta preceptiva parece destinada a esos pormenores que se corroboran tanto en la idea que se tenga de una civilización (japonesa) como de la organización social de los himenópteros (en Porrúa). La evidencia

con la que se intenta desplazarnos hacia esta verdad es, por lo menos, opinable.

Por otra parte, el texto de Porrúa trabaja sobre la base de una economía verbal tan rigurosa, que por momentos se interna en una escritura de género. Sin embargo, uno de los señuelos promovidos por este breve libro es la manera en que todo ese universo presentado como indestructible tiene la fortaleza de un papel de arroz. Como se sabe, para lograr que ese tipo de hoja no se resquebraje ante el más mínimo taconeo se debe realizar una gimnasia previa, muy aguda, de concentración, con el objetivo de no dejar vestigios de pisadas y acceder a otra fase de la preparación personal. Y bien, *hormigas y samuráis* se sumerge en la impresión de ese ejercicio. Aquí, entonces, la presunta levedad oriental no se resuelve en medio de bambalinas de ensueño, sino en un diálogo consiente entre dos puntos de una misma zona de ataque. Lo leve, pues, como fórmula de preservar la estructura sigilosa de una lengua en movimiento.

Podría decirse: los samuráis de Porrúa se esparcen en medio de una épica recortada. Son los momentos donde las prendas de seda acercan una primera idea de peso y equilibrio, donde la *catana* será algo más que una marca de distinción samurái, y donde también, para colmo, la “belleza del equilibrio” se concentra al escandir in situ las tres sílabas del *seppuku*. Mientras de pequeños se sueñan hormigas guerreras, siendo adultos los samuráis guardan para sí la certeza de la muerte (“y todos los días sin falta / uno debe considerarse muerto”) como un trayecto a recorrer sin referéndum. A pesar de la presencia de un “samurái borgeano”, estos soldados en caída libre no se muestran como seres atados a un destino, sino a una erótica que iguale esa necesidad de muerte, oculta por el concepto. Esto nos acerca al último Mishima, aunque lejos de aquella invitación a emplazar en la sociedad seres dispuestos a una mortificación visible. Porque si la clase samurái se esfumó en 1868, durante el período Meiji, lo restante será mirada contemporánea. De allí la pregunta y la irrupción de un yo, en la página 17, por primera vez aislado del espejo: “correcto: pero si no me ve / por qué se inmoviliza”. En ese verso, la pregunta sobre quién de los guerreros advierte la presencia del otro carece de importancia y se instala en el texto una voz (moviéndose en los límites) lejos de eventuales reverberos.

El texto de Porrúa nos muestra la presencia, aunque pausada, de un horror ralentizado (finalmente esa palabra se erige en el núcleo de un vacío). Para exhibirlo necesitó condensar sus materiales, miniaturizarlos, volverlos un deleite de doble ciego que suponga al lector tener agua entre los dedos. Y eligió rodear y salirse de la poesía, para luego desandarla por el tamiz de sus esquirlas.

De esta manera, *hormigas y samuráis* supone múltiples lecturas (mucho más tratándose de una obra que nos muestra la forma y el sentido, jamás el trazo) y su dificultad reside en ofrecernos como cebo una segunda transparencia. Lo mismo si se empuñara un arma de doble filo.

SEBASTIÁN BIANCHI
EL RESORTE DE NOVIA
Y OTROS CUENTOS

Buenos Aires, Paradiso, 2002.

por **Julieta Lopérgolo**

Ardua, y por momentos misteriosa en su dificultad, resulta la lectura de *El resorte de novia y otros cuentos*, segundo libro de Sebastián Bianchi. Una voluntad deliberada de descomposición que se empeña en diluir todo aquello que podría propiciar el avance de la trama, la definición de los personajes, la presencia de núcleos de sentido alrededor de los cuales se ordenarían las acciones, señala a los textos que componen el libro de Bianchi como puros fragmentos imposibles de integrar.

Se trata de “Escribir en quince renglones la biografía de un buey, un rey, una cofia blanca, un labio de doncella, una coliflor con fiebre y una canción de babieca”, o lo que es lo mismo, volver a la combinación del procedimiento ejemplar, volverlo exasperante. Escribir -o combinar- es el desafío y al mismo tiempo su prueba. Así, aparecen una serie de relatos escritos contra el relato, a instancias del relato como forma, al servicio de la ocurrencia, de la descomposición del sentido.

Es poco lo que se puede contar de lo que aquí se cuenta. Precisamente porque lo que podría contarse se oculta en los pliegues de una lengua suelta, desapacible, descontrolada, en la que cada palabra, cada frase es, en su arbitrariedad aparente, cuidadosamente elegida. El azar es una cuestión de cálculo. Las consecuencias son difíciles de medir.

Entre el relato policial, la fábula, las historias de amor, misterios que no se resuelven, enseñanzas que no se transmiten, finales que no se presentan, transita la escritura como un personaje, quizás central.

En medio de los relatos hay una serie que el autor denomina “Tipógrafos”, escritos en forma de círculo, y cuya presentación hace suponer una declaración de intenciones, una decidida provocación, o simplemente un ejercicio más cercano al juego que al ensayo o la repetición.

Tipógrafos son los operarios que componen a mano y preparan, arman, las formas. Como una especie de escritura de taller, estos relatos se proponen decididamente como experimentos ligados al ejercicio que no pretende resultados sino simplemente ejercitarse en una forma que no deja de advertir sus posibilidades.

Experimentos y experiencias de escritura, tanto los relatos como los tipógrafos escapan a lo provisorio de los ensayos para situarse en el terreno de lo impredecible para afirmarlo como valor.

Inquietar al lector, incomodarlo, es la consigna, pero también la convicción de que se trata de una condición inherente a la escritura, una consecuencia que se desprende de la complacencia gozosa en el uso de las palabras, uso que intermite, en la lectura, recuerda el lenguaje de las hormigas que “no se podía escuchar” (“Saly le explicó que las hormigas tienen un lenguaje. Que ese lenguaje no se podía escuchar. Que por ejemplo con una tiza no se podían repetir las palabras de las hormigas”, “El almanaque Vermot”).

Ya en *Atlético para discernir funciones*, Bianchi recordaba como objetivo de una gramática “el de organizar con palabras un contexto posible de realidad”. Aun ante la decepción que sobreviene cuando el relato se interrumpe, se esconde, se desvía, es posible distinguir la fuerza con que la escritura emerge como apuesta renovada, ampliando los límites de una gramática acostumbrada, instalando la escritura en el lugar de las preguntas. Por ejemplo: “¿Encontraré la sencillez donde las enfermeras hacen shhh?”

HÉCTOR LIBERTELLA (COMPILADOR) *LITERAL 1973 - 1977*

Buenos Aires, Santiago Arcos editor, 2002.

por **Analía Capdevila**

“El valor de una intriga no debe juzgarse por su eficacia a corto o largo plazo. También es posible pensar un movimiento cuyos términos oscilarían entre intrigar, conspirar, no dar el golpe”. Así se define en “La intriga” –artículo programático atribuido a Osvaldo Lamborghini con el que se cierra el primer número de *Literal*– la política de la revista, o más precisamente, la modalidad de su intervención en la cultura argentina. *“Intrigar, conspirar, no dar el golpe”*: la detención a último momento, justo antes de la estocada, es para los integrantes de *Literal* –entre quienes se cuentan, en carácter de miembros fundadores, además de Lamborghini, Germán García, Luis Gusmán y Lorenzo Quinteros– el salvoconducto contra la política pensada como una práctica de oportunas estrategias para lograr fines predeterminados. La “modestia” asumida de antemano, que no implica para nada falta de ambición, no ha dejado de propiciar sus efectos. En “La propuesta y sus extremos”, prólogo con el que presenta esta excelente antología, Héctor Libértella lo dice con estas palabras: “El secreto de la “Generación Literal”... fue sencillamente retórico: desplazar fuerzas en el campo de las argumentaciones”.

Si bien esta jugada no se dejaba medir en los términos de un paradigma de éxito o de fracaso, es cierto que se aseguró algunas “victorias” en el terreno de los debates culturales de su tiempo. A tal punto estaban convencidos los integrantes de la revista de que tenían “la razón” de su lado –al menos ese es el efecto (efecto de estilo) que provoca la lectura de la mayoría de los artículos–, que creyeron bueno permitirse, e incluso autoexigirse, la tontería y el cinismo. Porque se trataba, en el fondo, de una simulación: fingir el saber que no se tiene, olvidar lo que ya se sabe; en suma: *“adoptar la perspectiva del entontecido-cínico”* que no se priva de la estupidez como reverso corrosivo de la inteligencia. Y es que *Literal* surge en un momento (histórico y cultural)

donde ya no son posibles ni la “ignorancia” simple ni la “verdad” absoluta –de allí el entrecorrido de los términos–. Todo se ha vuelto complejo, aún lo que parece superficial o pasajero –ver el artículo de *La prensa* que se reproduce al final de esta antología–. En el vértigo de ciertas modas teóricas, se anuncia el surgimiento de un nuevo período: “una verdadera etapa de reorganización intelectual”, como lo reconocía Oscar Masotta ya en 1970, de la que esta revista es un documento ineludible.

La enciclopedia desplegada por *Literal*, los saberes que los autores exhiben en sus páginas a veces como un fetiche, son, como bien lo señala Juan Jacobo Bajarlía en su viñeta, “el registro inusual de una época”. Freud, Nietzsche y Marx para comenzar, y también Roland Barthes, Bataille, Foucault, Bachelard, Althusser, Lévi-Strauss, y sobre todo, Jacques Lacan. Entre otras cosas, *Literal* da cuenta claramente del momento de superación del estructuralismo como modelo hegemónico de la crítica literaria gracias al impacto del psicoanálisis –ver “La intriga” antes citado y “Apuntes alrededor de 35 versos de Elena Bellamuerte”, también recopilado en esta antología–. Las referencias literarias europeas preferidas por los autores de *Literal* son Flaubert, Mallarmé, Artaud, Rimbaud, Sade y Lautréamont, es decir, aquellos nombres que constituyen el canon de la gran tradición maldita. A partir de ese *background*, *Literal* elige de la literatura argentina al maestro Macedonio Fernández, filósofo ejemplar del anti-realismo, a Jorge Luis Borges, siempre a mano cuando se trata de encontrar una cita reveladora sobre la experiencia literaria y a Oliverio Girondo, que supo confundir en su escritura lo lúdico con lo experimental.

Varias son las intrigas que se traman en los cinco números repartidos en tres volúmenes de la revista *Literal*. Intrigas cuyo recorrido uno puede seguir en el que, en particular, se propone en esta antología. En principio, se asiste a una crítica exhaustiva y lapidaria del realismo populista, a sus fundamentos y a sus limitaciones. Crítica que comienza, como corresponde, por una consideración del lenguaje que no olvida los aportes del psicoanálisis y de la lingüística y un replanteamiento del problema de la referencia, esto es, del concepto de verdad como adecuación simple entre las palabras y las cosas. En una especie de cruzada emprendida contra este enemigo por entonces poderoso, *Literal* asume en su palabra una impronta fuertemente ética, que a cada paso

desenmascara la ideología liberal de izquierda en la que se sustenta el populismo –el literario y también el del discurso político–. Una moral que encubre el oportunismo, esto es: su subordinación servil a la realidad, al “peso de los hechos”, que acredita “la *pre-potencia del referente*” para reprimir la materialidad de la palabra literaria.” *El sufrimiento realista* –se afirma en alguna página de *Literal*– *se hace condición de la palabra que denuncia (¿a quién, frente a qué juez, según qué ley?) la injusticia que paradójicamente reproduce en la represión que instaura sobre el lenguaje mismo, convirtiendo en mala cualquier palabra que se sostenga por su peso.*” En las demasiado buenas intenciones de un discurso humanista, *Literal* denuncia una “*inagotable mala fe*”. Y lo hace sin dejar de convalidar, con la vehemencia propia de lo apodíctico, sus propios valores para pensar lo literario. De allí su vindicación de lo indirecto, su apuesta a favor de la incertidumbre y su refutación de cualquier voluntarismo –en una sola frase *Literal* es capaz de despacharse con la noción de “compromiso sartreano” que desde la década del cincuenta fue uno de los operadores del discurso de la crítica literaria de izquierda–. En suma: una defensa fuerte de la intransitividad de la literatura en tanto es ella la que impide “la expresión” (de la subjetividad del autor, del espíritu de la época, de la sociedad, etc.).

Esta opción clara por los valores de la falta (de certezas, de intenciones, de voluntad, de compromiso) motiva también la relación que *Literal* sostiene con el mercado. Una intriga que consiste en mantenerse afuera para denunciar mejor las trampas del juego –“Juego de exclusiones” es, precisamente, el título que *Literal* elige para la sección de reseñas bibliográficas de la revista–. También es lo que origina la política del anonimato del primer número, en el que los artículos aparecían, para desconcierto futuro de estudiosos e investigadores, sin la firma de sus autores. En este ámbito más tangible, la dimensión política de *Literal* se vuelve más explícita. La crítica de la revista a la instrumentalidad de la palabra literaria es por elevación una crítica a la lógica de funcionamiento de la sociedad capitalista que, porque no tolera ninguna falta, y mucho menos la falta de función o finalidad, convierte a la literatura en una mera mercancía. También en este punto *Literal* se pronuncia levantando los valores de la diferencia, concretamente, de la literatura respecto de la Sociedad y de la Historia, a partir de su concepto de “valor de goce” –tomado del Barthes de *El*

placer del Texto-, definido como el exceso (o el resto) de la palabra literaria en su vinculación con lo social y con lo histórico, que nunca la terminan de explicar ni de justificar del todo. Y también su noción de “flexión literal”, verdadero hallazgo teórico, entendida como una perspectiva, como la torsión necesaria sobre el concepto de literatura que propicia una transmutación permanente de valores establecidos. Es así como la flexión *Literal* propone, sobre todo, ampliar el campo de la literatura –*las flexiones literales de una demanda, de una conversación, distribuyen tensiones según ritmos que las interpretan: chistes verdes o chusmeríos que degradan los temas, arabescos retóricos que exaltan las formas, hablan de la necesidad de no renunciar a nada como condición del goce de la palabra*–, abrir una grieta por la que pueda introducirse lo popular, sí, pero bajo el imperio del “edicto aristocrático”, tal como lo definen Josefina Ludmer y Osvaldo Lamborghini: *reducción de toda la ‘literatura’ a la poesía, a sus rasgos pertinentes y negación de toda tentativa de escribir ‘pensando’ en el semejante, en la semejanza, en la reproducción*”. Una intriga que se trama en la escritura propiamente literaria -de la que esta antología ofrece algunas muestras-, en la obra de Luis Gusmán, de Osvaldo Lamborghini, de Ricardo Zelarayán, autores todos que en “tiempos de escritura barrial”, quisieron desafiar al imaginario colectivo.

HUGO VEZZETTI
PASADO Y PRESENTE.
GUERRA, DICTADURA
Y SOCIEDAD EN LA ARGENTINA

Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores Argentina

por **Rubén A. Chababo**

Indagando los complejos mecanismos que rigen la memoria social, Andreas Huyssen, advierte a sus lectores con sabiduría: “no siempre resulta fácil trazar la línea que separa el pasado mítico del pasado real, que, sea donde fuere, es una de las encrucijadas que se plantean a toda política de la memoria. Lo real puede ser mitologizado de la misma manera en que lo mítico puede engendrar fuertes efectos de realidad”.

Esta acertada premisa puede servirnos para enmarcar el proyecto desarrollado por Hugo Vezzetti en *“Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina”*; un libro que hace el esfuerzo por repensar de manera desprejuiciada uno de los capítulos más significativos de nuestra historia contemporánea, el de la última dictadura militar, interrogando ese pasado desde aquellos flancos que *míticamente* parecían operar como incuestionables verdades históricas o, digámoslo más claramente, preguntándose por *zonas o territorios* que formaron parte esencial de nuestra historia, pero incómodos de abordar o “demasiado cercanos en el tiempo”, tal la justificación de algunos investigadores.

Estructurado en cinco capítulos, cada uno de ellos problematiza aspectos diferentes no solo del pasado inmediato sino también de los efectos que ese ayer ha proyectado con brutal eficacia en nuestros días. *Pasado y presente...* puede ser leído como una sabia lección de aquello que solo una lectura atenta de la historia puede arrojar sobre los tiempos contemporáneos al atreverse a polemizar con muchas visiones esquematizadas y atrapadas bajo el cómodo rótulo del *clisé*.

La irrupción de la dictadura en la vida democrática argentina es

analizada por Vezzetti en el amplio marco de una compleja red de circunstancias que sirvieron de estímulo a su aparición en el escenario social y político. Si en los primeros años post-dictatoriales el fenómeno del Proceso de Reorganización Nacional había sido visto -acaso como una forma de negación por gran parte de la ciudadanía, tal vez como un modo de justificar la cómplice pasividad frente al poder autocrático- como un elemento extraño al horizonte socio-cultural e ideológico, el paso del tiempo, perspectiva mediante, ha permitido poner en evidencia que el golpe de marzo de 1976 fue posible, entre tantos otros motivos, porque hubo una sociedad que estuvo dispuesta a cobijar su presencia y a tolerar buena parte de sus procedimientos.

El libro de Vezzetti penetra de manera lúcida las diversas capas que conforman la historia de los años setenta, releo los discursos de época, analiza la estrategia de las organizaciones armadas más representativas de aquellos años y descubre de qué modo las principales líneas de fuerza vigentes en aquellos años no hicieron otra cosa que precipitar la concreción fatídica de ese *derrumbe civilizatorio* que es el 24 de marzo de 1976, “más que una sociedad obediente lo que hubo fue una sociedad que se acomodaba y se subordinaba, pero que no cancelaba la explosión de intereses, modalidades corporativas y búsquedas de beneficio a corto plazo, incluso entre los propios sectores de apoyo o beneficiarios del régimen. El cuadro era entonces el de un compromiso inestable entre el sometimiento al poder y formas diversas de acomodamiento y calculado oportunismo” señala Vezzetti. Juicios de este tipo impulsan la necesidad de pensar en una verdadera co-responsabilidad en el juicio sobre lo acaecido en aquel tiempo. Si la memoria social de los primeros años de la democracia dibujaba el pasado inmediato como un campo de fuerzas claramente maniqueo resuelto en la polaridad víctimas-victimarios, el estudio de Vezzetti, escrito a dos décadas del restablecimiento de la democracia, insiste en señalar la existencia de amplísimas *zonas grises* evidentes éstas en los diferentes grados de participación que le cupo a la sociedad civil en el proceso dictatorial: desde el silencio y complicidad de la Iglesia Católica a los sindicatos pasando por el colaboracionismo de periodistas, empresarios y partidos políticos. Todo un repertorio conformado por instituciones y *ciudadanos comunes* que contribuyeron de manera eficaz, y sin estar necesariamente enrolados en las filas del ejército, a la posibilidad

de implementar una política de normativización y disciplinamiento social cuya consecuencia más dramática fue la política de exterminio.

Al modo de una radiografía social, el estudio de Vezzetti es, como él mismo lo explícita en el prólogo del libro, menos un análisis de acontecimientos que de representaciones, una exploración de imágenes, ideas y discursos que logra poner al descubierto aquello que el paso del tiempo amenaza esfumar por los complejos mecanismos que diseña la amnesia social respecto a hechos traumáticos del pasado. En este sentido las alusiones a las *enseñanzas* prodigadas por la sociedad alemana y a la experiencia del Holocausto aparecen como verdaderas referencias a la hora de elaborar los análisis y sirven de marco o guía para pensar los modos en que cada sociedad asume su responsabilidad en el complejo devenir histórico.

Uno de los puntos nodales del texto de Vezzetti, además del dedicado a pensar el juicio a las juntas militares (cuyos acertadísimos postulados muchos lectores ya habíamos leído con atención en las páginas de *Punto de Vista*) o las nociones de guerra cuando se estudia el accionar de las organizaciones armadas (en verdad se trata de un contundente y nada concesivo análisis de su responsabilidad en el complejo proceso que derivó en la concreción de la promesa de muerte que anidaba en muchas de sus proclamas y discursos), es el dedicado a pensar el mundo concentracionario, el cual es señalado como cifra condensadora del verdadero espesor que alcanzaron aquellos años. Siguiendo la lectura ya realizada por Pilar Calveiro en su imprescindible ensayo *Poder y desaparición*, apelando a las tesis sostenidas por Primo Levi en su monumental ensayo autobiográfico *Los hundidos y los salvados*, texto dedicado a pensar la condición humana en situaciones límite, Vezzetti presenta la ubicación del campo de concentración en el contexto más amplio de la situación política y social de aquellos años. Al visualizarlo como parte indisoluble de la sociedad logra reconocer de manera sagaz el a veces sutil y otras evidente sistema de vasos comunicantes que une a ese espacio con el afuera que lo contiene y le da razón de permanencia.

Pasado y presente exige un análisis más profundo, un detenimiento crítico más agudo que el de esta nota, porque no se trata de un libro más sobre los años de la dictadura, sino acaso uno de los primeros ensayos que logran echar luz sobre la oscuridad de aquellos años al tiem-

po que lanzar nuevas preguntas (muchas de ellas incómodas) sobre las diferentes *verdades* acerca de un pasado construido en buena parte por la mítica memoria de la militancia o por el lábil y también engañoso recuerdo construido por la sociedad civil. Desde una perspectiva no solo académica, sino ética, no cabe la menor duda de que *Pasado y presente* se constituye ya en una piedra angular imposible de soslayar a la hora de *encarar* la revisión y el estudio de los años más atroces de la historia social y política de la Argentina contemporánea.

EZEQUIEL MARTÍNEZ ESTRADA
*EL MARAVILLOSO MUNDO
DE GUILLERMO
ENRIQUE HUDSON,*

*MEDITACIONES
SARMIENTINAS,*

PAGANINI

Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2001.

EL HERMANO QUIROGA

Rocamora Oberdán Editor.

por **Evelin Arro**

La tarea de revisar ciertos saberes en relación con una figura de escritor se ve favorecida, en ocasiones, por la reedición de textos olvidados y especialmente por la aparición de algún inédito. Tal el caso de Ezequiel Martínez Estrada, cuyo nombre permanece fuertemente ligado a un tipo de reflexión acerca de “los males nacionales” que, sin embargo, no constituye en modo alguno su exclusiva labor crítica.

Un aspecto de su obra menos conocido –y no por ello menos valioso– se deja leer en los libros recientemente editados: la mirada interesada en el hecho literario y el afán por explicaciones en las que la imaginación rige. En *El maravilloso mundo de Guillermo Enrique Hudson*, *Meditaciones Sarmientinas* y *El hermano Quiroga* el ensayista se pregunta cómo especificar el encantamiento provocado por el texto literario que, semejante a la sombra de El ombú, irradia su poder en el lector, desafiando las leyes de *este* mundo.

Es posible comenzar a despejar ese interrogante en *Paganini*, cuyo manuscrito de 1973 permaneció confinado en la casa de Bahía Blan-

ca, hasta esta publicación de la editorial rosarina. Si bien la materia de reflexión en este libro es el violín, el violinista y la música –temas para nada improvisados puesto que, además de tener conocimientos musicales, Martínez Estrada solía declarar que de no haber sido escritor le habría gustado ser violinista–, hay allí también la definición de “hombre de genio”, premisa clave para apreciar los modos de leer del ensayista. Porque a Martínez Estrada le importa detenerse en la contemplación de la genialidad; en todos los casos le interesa la virtud que hace posible la conversión de un hombre cualquiera en artista. Así, Hudson, Sarmiento, Quiroga y Paganini, más allá de los aspectos divergentes de sus obras, son abordados desde ese punto de vista que los une en términos esenciales: son ante todo, artistas geniales. El hombre de genio posee una naturaleza paradójicamente trágica: al optar por un camino al mismo tiempo asume un destino pautado de antemano. Esta absurda fatalidad por opción convierte, por ejemplo, a Nicolás Paganini en “un simple violinista”: otra vida cualquiera le habría exigido al artista mucho más de sí que el mero dejar hacer lo impuesto por su temperamento. La cualidad que vuelve al genio humanamente excepcional es la consagración del cuerpo en la ejecución de una técnica. Según Martínez Estrada, en Paganini, el ejercicio manual remite en forma exclusiva a la práctica con el violín, mientras que en los escritores, refiere al trabajo de escritura. El entrenamiento diario produce la progresiva transformación del músico natural en músico por esfuerzo, y lo mismo sucede con el escritor: “El músico igual que el poeta, nace; un buen oído es igual que una buena imaginación: se tiene por nada y después hay que rehacerlos hasta formar con ellos, laboriosamente, una segunda naturaleza”. Análogo concepto de laboriosidad resuena también en *El hermano Quiroga*, cuando Martínez Estrada explica la conjunción en Horacio Quiroga de un modo de vida y de una retórica en función de la prosecución del mandato al cual el escritor –como todo artista– tan solo atina a responder: el ideal del trabajo. Para el ensayista, la escritura de cuentos demanda a Quiroga un tipo de ocupación en la que la imaginación inconmensurable está en sus manos; pero el encuentro de las manos con la selva misionera suspende la actividad imaginativa, pues la naturaleza, ordenadora del caos, se encarga de clausurar la salida del arte al infinito. Así como las manos del violinista imponen un fin al espectro de dificultades técnicas imaginables,

potencialmente infinitas, el paisaje del monte misionero le brinda al cuentista el límite preciso por el cual la fuerza creadora del artista, siempre en fuga, regresa al mundo.

Quizás el desconocimiento de ideas tales las incluidas en *Paganini*, entre otras cosas, ha colaborado para que el foco de mayor interés en diferentes textos de Martínez Estrada permanezca inadvertido. En los ensayos reeditados la noción de hombre de genio es clave no solo porque le brinda al autor un modelo para pensar la excepcionalidad del artista-escritor, sino porque además supone una destreza particularmente literaria que el lector deberá descubrir: la capacidad de inventar mundos para habitarlos. Mientras el músico viaja de ciudad en ciudad amortajado en un estuche de violín, el escritor, en su literatura, crea un cosmos singular donde se desplaza en un espacio y un tiempo propios. Desde esta perspectiva, Martínez Estrada identifica y describe tanto “el mundo de civilización manual” de Quiroga, como “el mundo maravilloso” de Hudson y también el mundo de la imaginación que razona de Sarmiento. Todos ellos son universos imaginarios nombrados en estos ensayos menos para definir zonas de pertenencias que para inventar conceptos con los cuales poder pensar los vínculos—cada vez excepcionales— de los textos literarios con las vidas de quienes los concibieron.

La buena prosa, la riqueza de las lecturas y los aciertos estéticos son algunas características de la escritura de Martínez Estrada. Es posible volver a descubrirlas en estos libros, pero tal vez lo más destacable en ellos sea la manifestación de un interés fundamentalmente volcado hacia el pensar y el escribir acerca de los hechos artísticos que atraparón la atención y la sensibilidad de quien eligió escribir sobre ellos. La lectura detenida de estos ensayos abre caminos para volver a pensar la obra. Narrar la experiencia con un texto literario y con un autor, inventar explicaciones imaginarias que nunca pierdan de vista el rigor de un prolijo ensayo: ese quizás sea un gran asunto en Ezequiel Martínez Estrada que también habrá de descubrir, acaso por primera vez.

EDWARD SAID*

FUERA DE LUGAR. MEMORIAS

Madrid, Editorial Grijalbo Mondadori, 2001.

por **Julietta Yelin**

Escribir ha sido, desde siempre, uno de los más eficaces conjuros contra la muerte. Escribir la vida, emprender la extenuante tarea de recrear esa infinita y anárquica serie de acontecimientos que conforman una historia personal, es, de un modo contundente, la realización más perfecta del conjuro. Desde este punto de vista, entonces, la autobiografía aparece como un género destinado a salvar vidas, a rescatarlas de un naufragio seguro en el caos de los recuerdos extraviados, privados de un relato. El escritor, que seguramente ha comenzado por querer salvar su propia vida, revive con él a sus seres queridos, al entorno social, y así no salva cuatro o cinco sino incontables e insospechadas vidas, entre ellas la del lector, que si no en un sentido existencial, ha sido al menos salvado de la común creencia en la insignificancia de la propia vida. Porque para la literatura autobiográfica todo es importante, o más bien: todo puede serlo; y en eso radica su diferencia esencial con la biografía o con las crónicas de vidas célebres: el acontecimiento más nimio, un gesto apenas perceptible pueden en el relato convertirse en instantes privilegiados por sus efectos sobre el resto de la narración, es decir, sobre el resto de la vida. En esta subversión de las jerarquías convencionales, en la hiperbolización del detalle y la elisión frecuente de lo considerado socialmente importante reside el carácter más literario de la autobiografía, logrado también muchas veces por biógrafos capaces de aproximarse a la historia de otro con la misma arbitrariedad y sensibilidad con que se vuelve sobre la propia vida, recordemos si no las fabulosas *Vidas Imaginarias* de Marcel Schwob.

En *Fuera de lugar*, memorias escritas durante el padecimiento de una enfermedad terminal, Edward Said realiza magistralmente el conjuro, cuyo artificio principal es la instauración de una temporalidad y una espacialidad absolutamente literarias: el relato de la infancia en el mundo árabe. Dos instancias míticas para la mirada de occidente que

en Said parecen combinar la naturalidad del origen y el extrañamiento de la distancia, es decir, su experiencia primitiva de ese mundo y su retorno a ella desde una larga formación en la academia norteamericana (a la cual ingresó con tan solo 16 años, en 1951). Situado en esa encrucijada, narra sus primeras experiencias del entorno familiar y social: el terror al padre, la fascinación por la madre, su continuo sentimiento de extranjería en las instituciones educativas; pero no lo hace bajo la forma de un ajuste de cuentas con el pasado sino a través de la rememoración vivida de pequeños incidentes o palabras; éstas últimas siempre citadas textualmente, como si tuvieran la capacidad de seguir resonando después de tanto tiempo. Palabras que siguen diciéndole algo sobre sí mismo, que tienen vigencia porque han contribuido de manera definitiva a la invención de su identidad.

Así, somos convertidos en testigos de las continuas desaprobaciones del padre todopoderoso, “Ayer te estuve observando –hizo una pausa–. Le das a la pelota y te paras. Tienes que ir detrás de la pelota. Moverte, moverte, moverte. ¿Por qué te quedas quieto? ¿Por qué no corres detrás de la pelota?”; y las íntimas conversaciones con la madre, “En cierta ocasión le confesé que me consideraba a mí mismo extraordinario y lleno de talento, a pesar de la sucesión casi cómica de fracasos y problemas interminables que me encontraba en la escuela y en todas partes. Era la afirmación espontánea y muy tímida de una fuerza, tal vez incluso de otra identidad detrás de la de ‘Edward’. ‘Ya lo sé’, me dijo en voz baja, en el más alentador y confidencial sotto voce”.

Las relaciones familiares son reconstruidas fundamentalmente a partir de una serie estructurante de citas, y de ese modo la historia de la infancia se va tramando como un texto cerrado, inmanente, regido por sus propias reglas y dotado de unidades de sentido recurrentes. La impronta del oficio de crítico en Said es crucial porque le permite un enfoque absolutamente literario del material proporcionado por la memoria, y a la vez, revela una toma de posición acerca del valor marginal pero imprescindible que tiene a la hora de la lectura (de un texto, la infancia en este caso) el devenir del mundo histórico-social, introducido siempre en la trama narrativa con una enorme delicadeza, como si estuviera allí solo para señalar la precaria percepción que se tiene del entorno desde ese espacio literario que es el tiempo de la infancia. Ese principio es comprobable, por ejemplo, en la narración del nacimiento

de una preocupación por la causa palestina. Este momento fundacional para la identidad aparece escenificado a partir del retrato de la tía Nabiha y de la rememoración de sus visitas semanales. “Pero era sobre todo mi tía Nabiha la que no nos dejaba olvidar la desgracia de Palestina. Comía con nosotros todos los viernes y describía las penurias de la semana que había pasado visitando familias de refugiados en Shubra (...) Fue ella quien me transmitió la desolación de carecer de un país al que volver, de no estar protegido por ninguna autoridad ni institución nacional y de no ser ya capaz de entender el pasado salvo mediante un remordimiento amargo e impotente...”. Palestina es, como la infancia, un paisaje perdido. En la búsqueda de ambas, Said se encuentra rodeado de incertidumbres –de dónde proviene su apellido, si habló primero el árabe o el inglés, cómo fue que desapareció su lugar de origen–; pero no se propone clausurarlas sino, por el contrario, sostenerlas como lugares oscuros de resistencia, y así hacer con ellas ideas poderosas. Parece imposible pensar una posición política más literaria que la tramada en *Fuera de lugar*.

Oscilante entre el resguardado ámbito familiar y la amenaza del mundo exterior, la vida de Edward se desarrolla sobre una serie de desacomodos que resuelve con la impostación. Sabe, aún sin comprenderlo enteramente, que debe comportarse como británico en la “Gezira Preparatory School”, que debe disimular el perfecto dominio de la lengua árabe en la “Cairo School for American Children”, que debe vestirse como americano en la “Mount Hermon School”; sabe que debe guardar bajo muchas llaves sus gustos, sus temores, el cotidiano descubrimiento de pasiones y aversiones.

La intimidad, espacio generalmente poco asociado a la vida infantil, es en el recuerdo la primera señal de una extraterritorialidad irremediable que le impuso al niño, bajo amenaza de exclusión, la trabajosa estrategia de representar papeles que mantuvieran medianamente satisfechos a sus colonizadores. Y allí, en la consecución de esa pequeña distracción del poder, encontró la gran oportunidad de comenzar a inventar un territorio al cual pertenecer. Una tarea de por vida que Said asumió a través de la escritura crítica y política, polemizando con las instituciones y con lo instituido desde adentro, ocupando lugares sin dejarse ocupar por los mismos. En estas memorias esa excepcional

habilidad busca su propio origen, quizás con la sospecha de que la reconstrucción de lo perdido es el único remedio para el desconsuelo de no tener adónde regresar.

*Edward Said es un especialista en crítica literaria y cultural, pionero en el ámbito de los estudios poscoloniales; su obra elabora una defensa de la posición palestina en el conflicto con Israel. Actualmente desempeña un papel señero para una amplia zona del campo intelectual norteamericano, promoviendo una resistencia a las políticas bélicas y represivas que están siendo llevadas a cabo en Medio Oriente por el gobierno de los Estados Unidos.

ELIAS CANETTI

LA LENGUA ABSUELTA

Barcelona muchnik, 2001, 338 paginas.

por **Adriana Astutti**

Elias Canetti nació en 1905 en Rustschuk, un antiguo puerto de Bulgaria a orillas del Danubio, donde en un día se escuchaban siete u ocho idiomas. Turcos, búlgaros, sefardíes, griegos, albanos, armenios y gitanos circulaban por esta orilla mientras que del otro lado del Danubio venían los rumanos y ocasionalmente los rusos. Canetti fue el mayor de los tres hijos de Jacques Canetti y Mathilde Arditti, ambos de familias judías sefardíes venidos de Estambul. Como todos los varones primogénitos de su familia, Elias llevó el nombre de su abuelo paterno y pudo contarse entre el círculo de nietos más apreciado por este personaje singular. A pesar del reconocimiento de que gozaron sus textos, la fama tardó en llegarle. Solo a los 76 años, cuando en 1981 inesperadamente, según se dice, Canetti recibe el Premio Nobel de Literatura, su obra alcanzó una mayor difusión. Había terminado sin embargo en 1959 su ensayo fundamental, *Masa y poder*, que le llevó veinte años de investigación, y había publicado además una novela, *Auto de fe* (*Die Blendung*: literalmente «El deslumbramiento», 1935) censurada por el nazismo en el momento de su aparición; un libro de viajes: *Las voces de Marrakesh* (1967), un ensayo: *El otro proceso de Kafka* (1969) y los tomos de su autobiografía: *La lengua absuelta* (*Die Gerettete Zunge* (1977), traducida al inglés como *The tongue set free* y al francés como *La langue sauvée*), *La antorcha al oído* (1980), tres obras de teatro y la colección de notas y aforismos que comenzó a escribir como vía de escape en forma paralela a sus investigaciones para *Masa y poder*, y que posteriormente se recogieron en los volúmenes *La provincia del hombre. Carnet de notas, 1942-1973*, *El corazón secreto del reloj*, *El suplicio de las moscas* y el recientemente traducido *Apuntes, 1973-1984*. «La muerte es mi plomada, y me ocupo desesperadamente por no perderla», se lee entre estos *Apuntes*. Canetti murió en Zurich, en 1994. Antes de hacerlo fijó un plazo de 25 años para la apertura de sus archivos personales. En el curso del año 2001 se volvió a publicar en Barcelona, en una edición

del Círculo de Lectores dentro de su colección «Ensayo contemporáneo», dirigida por Fernando Savater, el ensayo *Masa y Poder*, precedido a modo de prólogo por una conversación radiofónica entre Elias Canetti y Theodor Adorno, que puede leerse fragmentariamente en web (ver www.geocities.com/revistaperversos/canetti.htm). También en febrero del 2001 Muchnick, su editor español, incluyó una nueva edición de *La lengua absuelta* (publicada en español por primera vez por esta editorial en 1980) en su colección de «Modernos y clásicos».

«La lengua absuelta» abarca los primeros 16 años de la vida de Elías Canetti. Lleva como subtítulo «Autorretrato de infancia». Nada más alejado en el texto, sin embargo, que la idea de un autorretrato. La infancia vuelve en el texto traída acá y allá por los recuerdos como fragmento, como perspectiva y como sensación. Canetti no muestra un rostro infantil ni sucesivos rostros de infancia sino a un niño que solo puede ofrecerle el recuerdo del cansancio de sus piernas cada sábado, en el ir y venir aterrado desde el patio central al que acaban de entrar los gitanos, hasta su madre en la cocina en el patio trasero. Solo el recuerdo de ese cansancio sirve para tomar conciencia de la extensión de la casa; otro Canetti es aún más pequeño cuando recupera un color rojo que baña su recuerdo más remoto y el hecho de «estar en brazos»; otro Canetti es un poco más alto cuando mira desde la cocina el brazo del armenio levantando y dejando caer un hacha y cantando hermosas canciones de exiliado. Huidiza por naturaleza, la infancia no retorna en la identidad de un rostro, sino en sus condiciones: los pasos del niño dentro y fuera de la casa; la estatura que una vez le deja la nariz justo al borde de las bolsas de granos en el almacén del abuelo, y otra, confundido en el bosque de piernas de los mayores durante la llegada del cometa, le trae el recuerdo extraordinario de estar en la noche fuera de la cama y del dolor en la nuca por mirar al cielo, tan alto; y otra lo vuelca, liviano, al primer empujón, dentro de los piletones del agua hirviendo. Las carreras que miden el patio, y las escapadas del otro lado del portón que lo cerca, para ver a la distancia, gigante en su espectacularidad y a la vez demasiado pequeña, una casa durante un incendio y a los ladrones que como hormigas se pierden entre el humo y las llamas en la oscuridad. Velocidades, pesos, estaturas y medidas traducidas en el agotamiento del cuerpo o en el respirar agitado es lo que trae la infancia en lugar de la imagen fija en el rostro como auto-

rretrato. Algo disperso que en la vida del adulto volverá como repetición: «Este espectáculo, que se me quedó grabado, indeleble, lo volví a encontrar tiempo después en la obra de un pintor, de forma que nunca más pude distinguir la imagen original de las pinturas. Tenía diecinueve años cuando en Viena contemplé los cuadros de Brueghel. En el acto reconocí los innumerables y pequeños personajes de aquel fuego de mi infancia. Aquellas imágenes resultaron tan familiares como si siempre me hubiera movido entre ellas. [...] Brueghel se me convirtió en el pintor más importante, pero no llegué a él, como más tarde a muchos otros, por la contemplación o la reflexión. Lo hallé en mí como si me esperara desde hacía tiempo, seguro de que tendría que encontrarle.»

«La lengua absuelta» está dividido en cinco partes, que marcan el derrotero de la infancia del escritor: Rustschuk (1905-1911), Manchester (1911-1913), Viena (1913-1916); Zurich -Shceuchzerstrasse (1916-1919) y Zurich -Tiefenbrunnen (1919-1921).

En las dos primeras partes, inigualables, Canetti vuelve a sus primeros años de vida, en Bulgaria y a los dos años transcurridos en Inglaterra. De la «bárbara» Bulgaria a la «civilizada» Inglaterra, el derrotero se extiende desde su primer recuerdo «bañado de rojo» hasta la llegada junto con su madre a Viena. Si en el primer recuerdo un niño de dos años es sometido todas las mañanas a una amenaza que todas las mañanas se ve postergada, por un joven extraño: «¡Enseña la lengua» [...] «Ahora le cortaremos la lengua», sobre el final del segundo capítulo, —cuando ya se ha inmerso en las dos lenguas maternas, el búlgaro y el ladino, y ya las ha abandonado para aprender en Manchester a hablar y escribir y a leer en Inglés—, el niño se encuentra en Lausana en el momento en que «comenzaba un hermoso período. Mi madre empezaba a hablar alemán conmigo». Esa era la lengua secreta, la lengua del amor que unía a los padres y expulsaba al niño en Rutschuk. Para que el niño acceda a esta lengua fue necesario que poco tiempo antes, precedida por un renacimiento y una solemne maldición, la muerte del padre tuviera lugar.

Es esa muerte —y todos los mundos que el intento de interpretar su súbita irreversibilidad sucesivamente construyen y anulan— el centro en torno al cual se arremolinan todos los relatos que van desenrollando sus recuerdos, como si cada capítulo, que tiene por sí mismo las

virtudes de una narración cerrada y abierta a la vez, fuera, implacable y mansamente, arrastrado por el terso girar de las aguas del Danubio, que accidentalmente lo llevaron a orillas de la muerte una vez. Pero el río no es el mismo, aclara el joven Canetti en *La antorcha al oído*.

Casi sobre el final del primer capítulo de *La lengua absuelta* Canetti cuenta un altercado con su compañera de juegos, Laurica, que termina en un grave accidente doméstico. Estando el padre ausente por un viaje, Canetti cayó de cuerpo entero, salvo la cabeza, dentro de las calderas donde hervían el agua del Danubio, destinada a ser bebida por la familia. A riesgo de perder la vida el niño se vio despojado de toda la piel y a pesar de los cuidados de la madre y del médico familiar no lograba mejorar. De ese episodio Canetti no recuerda el dolor físico pero sí la desolación que le causaba la ausencia del padre. Solo con su llegada, cuenta, de manera milagrosa, las heridas cicatrizan rápidamente. Ese episodio, que él denomina su milagroso «renacimiento» y que en palabras del médico había sido más difícil que todos los nacimientos que había atendido, está en la última página del capítulo uno y precede al traslado de su familia a Inglaterra. Traslado que es casi una fuga ya que es resistido por el abuelo hasta tal punto que no se hace sin que solemnemente éste maldijera a su hijo delante de toda la familia, para horror de quienes escuchaban. El «renacimiento» es el centro de una doble deuda de Elías con su padre Jacques, que «le había dado la vida dos veces». Y si la maldición del abuelo y la partida del hijo hacia una vida nueva cierran el paraíso bárbaro de la primera infancia en Rutschuk y abren la promesa de una vida nueva, el capítulo dos violentamente comienza con un corte: «Durante algunos meses después de la muerte de mi padre dormí en su cama. Era peligroso dejar sola a mi madre. No sé quién tuvo la idea de convertirme a mí en custodio de su vida. Lloraba mucho y yo la escuchaba llorar. No la podía consolar porque era inconsolable. Pero cuando se levantaba y se dirigía a la ventana, de un salto me ponía junto a ella, la estrechaba entre mis brazos y no la soltaba. No hablábamos, estas escenas ocurrían sin palabras. La sujetaba con fuerza y si se hubiera tirado por la ventana lo hubiera tenido que hacer conmigo. No tenía valor para suicidarse y matarme con ella». La muerte del padre no solo cierra el paraíso de la infancia. Abre y cierra todos los mundos de la vida que Canetti elige contar en *La lengua absuelta*: «En el centro de cada uno de los mundos en que

me encontraba, estaba la muerte de mi padre. Cuando años después me enteraba de alguna novedad, el mundo anterior se derrumbaba en torno mío como un decorado, nada volvía a encajar, todos los argumentos parecían falsos, era como si alguien me arrancara violentamente de una creencia».

La muerte de ese hombre generoso a quien el hijo -que a la hora de escribir sus recuerdos ronda los 70 años y hace escasos tres años que ha sido padre, por primera vez, «le debe la vida dos veces»- viene a sellar la infancia del escritor con los gritos enloquecidos de la madre: «Hijo mío, ¡juegas y tu padre está muerto! ¡Juegas, juegas y tu padre está muerto! ¡Está muerto! ¡Tu juegas y tu padre está muerto! (...) Con sus gritos penetró en mí la muerte de mi padre, y ya no me abandonó jamás.» Pero el tono que esa muerte transmite al relato no es el del duelo sino el que va de la prohibición a la absolución, a la salvación y de la salvación a la liberación, en las tres traducciones de «Die gerettete zunge»: la lengua absuelta, la lengua salvada, la lengua liberada.

I. La lengua absuelta

«La prohibición primigenia de mi existencia fue la prohibición de matar» –dice Elías Canetti casi sobre el final de sus memorias de infancia, cuando vuelve sobre «el atentado» que marcó su fin: el intento de matar con un hacha a su prima Laurica al son de su propio canto ladino: « ¡Agora vo a matar a Laurica!». Nadie entiende cómo este niño tan dulce de pronto se vuelve un monstruo capaz de partir la cabeza de la compañera inseparable de sus juegos en el paraíso de Bulgaria, solo porque Laurica se rehúsa a dejarle tocar sus cuadernos de escuela y le recuerda que «ella sabe» y «él es muy pequeño».

De haber muerto Laurica, –dice Canetti– el castigo hubiera sido vivir encerrado en la caseta del perro, sin aprender a leer y escribir, y sin ir a la escuela. Llorando y suplicando para que Laurica volviera. «Pero no había perdón para ese crimen pues ya no estaba el muerto para concederlo». Por haberlo deseado, por haberse dejado llevar por la tentación, también hubo otro castigo: la prohibición alimenticia de no comer sesos ni tocar despojos de animales. Y ese otro castigo también duró toda la vida porque el niño del deseo infausto tampoco estaba allí para recibir su absolución.

La infancia, la experiencia de la infancia, que vuelve así en las me-

morias de este escritor maduro, es torbellino y también es vértigo. Pero más aún, es lo que lo saca de madre y le devuelve una lengua materna formada otra vez por el vaivén entre el alemán –que el niño les escucha hablar con codicia y del que se apropia con todos los sentidos, imitando de memoria sus frases y sus tonos a solas en su cuarto, u olfateando con celo perruno las hojas del diario que el padre lee con tal interés que ni siquiera posa su vista en él, ese alemán en que Canetti eligió escribir, el alemán que es la lengua del deseo, la lengua secreta en la que hablaban los padres entre sí y que es la lengua que violentamente la madre le enseña a hablar en Viena para retomar con él las conversaciones sobre cultura una vez muerto el padre, (cuando el niño ya había pasado por el ladino, el búlgaro y el inglés y los había abandonado)– y el búlgaro de los cuentos que le contaron las criadas (en que niños son raptados por gitanos o donde se ve todavía la lengua colorada de los lobos hambrientos), y el ladino de los mayores, ese «español poco evolucionado» de la lengua familiar que quedó sepultada a partir de la fuga de los padres a Manchester, desterrada al mundo de los más viejos del clan, y que vuelve en las memorias solo para nombrar «los acontecimientos dramáticos, muertes u homicidios, y los peores terrores, [que] se [le] han grabado en ladino de manera exacta e indeleble».

Si aquella traducción de los más tempranos recuerdos y vivencias que debió haber escuchado en búlgaro o en ladino y ahora recuerda en alemán, ligados a palabras que en ese entonces no conocía, es un misterio que Canetti no quiere «inspeccionar» por temor a «destruir» esos recuerdos de infancia, esta permanencia intraducible de las experiencias más inquietantes o dolorosas en ladino es el núcleo incontestable de su intensidad. En esa lengua vuelve no solo su canto homicida sino los prejuicios del orgullo familiar: Es «de buena familia», o los gritos enajenados de la madre que se le vuelve otra durante el parto de su segundo hermano: «¡Madre mía querida!», o el cacareo con que las bandadas de chicos acorralaban a un vagabundo que se vuelve gallina: «¡Kako la gallinita!», o el del niño ante la llegada amenazante de los gitanos: «¡Zínganas!, ¡zínganas!», o la primera canción infantil que se vuelve prototipo del objeto amado: «¡Manzanitas coloradas las que vienen de Stambol!», o las acusaciones que caían sobre el abuelo Arditti: «es mizquin, mezquino» o sobre el picaro abuelo Canetti: «¡Falso!, ¡Es mentiroso!». Y quizá sea esta la lengua que se absuelve en la

autobiografía de infancia. La lengua terrible que queda para siempre manchada por la pasión: la del abuelo de la voz hermosa que maldice al desertor, al hijo que se va, el padre capaz de modular otra voz para cantar la vida de otro desertor en alemán: un Lied que narra la historia terrible de la ejecución de un desertor, que muere siempre contra toda esperanza del niño en el final de cada repetición del canto, y que es para Canetti «el primer muerto en quien yo confiaba».

II. La lengua liberada

«Serás lo quieras ser», me dijo, con una ternura tan grande que ambos nos quedamos parados por un momento. «No tienes por qué ser comerciante, como el tío o como yo. Estudiarás y llegarás a ser lo que más te apetezca».

Elías Canetti dedica «La lengua absuelta» a su hermano menor, Georges Canetti, cuyo nacimiento fue tan poco problemático que pronto nadie se ocupó de él, pero cuyo nombre, que mentaba a un rey de Inglaterra en lugar de a un personaje de la Biblia, fue ocasión de la declaración de guerra del joven matrimonio Canetti contra la tiranía del abuelo Elías. Georges Canetti, el hermano menor con quien Canetti dice haber tenido desde siempre una comunidad espiritual*, nació cuando Elías tenía cinco años y medio, fue médico y se especializó en el estudio de la Tuberculosis. En 1969 descubrió una rama extraña de la enfermedad que lleva su nombre (*Mycobacterium canettii* TB). Llegó a ser una autoridad reconocida y murió de esa enfermedad en 1971. A Georges estaban dirigidas las últimas palabras que Canetti cuenta haber escuchado de su padre, cuando jugaba a enseñarle al niño a hablar: «'Georgie' dijo, 'Canetti' respondió el pequeño, 'two', mi padre, 'three', el pequeño, 'four', mi padre, 'Burton', el pequeño, 'Road', mi padre, 'West', el pequeño, 'Didsbury', mi padre, 'Manchester', el pequeño, 'England', mi padre, y yo, redundante y en voz muy alta, dije para finalizar, 'Europe'. Así quedó nuevamente montada nuestra dirección. No hay palabras que haya retenido mejor. Fueron las últimas palabras de mi padre». Esas últimas palabras no solo son un juego. Montan «nuevamente» una dirección: la dirección que para Jacques Canetti implicaba la salida de Bulgaria y libertad ganada, aún a costa de la maldición. Porque si el abuelo Canetti maldice a su hijo Jacques por abandonar Bulgaria para irse a Inglaterra, donde «se po-

día confiar en la palabra de los hombres y no era necesario más que estrechar la mano», Jacques Canetti, muerto súbitamente a los treinta años le deja a su hijo la libertad como un único don. Habían ido a Inglaterra, le dijo, porque allí eran libres. En Manchester llevaba a su hijo al zoológico y fue él quien lo inició en los animales, «sin los cuales la infancia no vale la pena». En Manchester también Canetti aprende en la escuela a leer y a escribir y su padre lo inicia en la lectura de los primeros libros: «Las mil y una noches», los «Cuentos de Grimm», «Robinson Crusoe», «Los viajes de Gulliver», «Cuentos de Shakespeare», «Don Quijote», Dante, (que fue la ocasión en que por primera vez el niño oyó la palabra libertad) y un libro sobre Napoleón escrito desde el punto de vista Inglés, que Canetti terminó de leer después de la muerte del padre y que quedó fijado como la primera idea que tuvo del poder. «Nunca he podido oír el nombre de Napoleón –escribe– sin relacionarlo con la repentina muerte de mi padre. De todas las víctimas de Napoleón, mi padre fue la más grande y la más terrible». «Sería fácil decir que todo lo que después he sido estaba ya en aquellos libros que leía por amor a mi padre a los siete años de edad.» En esos libros y en la muerte del padre está la sustancia más específica de la que está compuesto: la rebelión contra la muerte. «Rebelándome contra la muerte he adquirido el derecho al brillo, riqueza, miseria y desesperación de cualquier experiencia. He vivido inmerso en esta rebelión infinita», dice en *La antorcha al oído*. Canetti fija en los primeros libros que leyó con su padre el origen de esa libertad y en el último, e incluso en aquel libro que no llegará a leer, la promesa del triunfo. Se lee en *Apuntes, 1973-1984*: «Tendré que comprar libros hasta el último instante de mi vida (...). Creo que es también parte de la rebeldía contra la muerte. Nunca quiero saber qué libros entre éstos se quedarán sin leer. Hasta el final no está determinado cuáles van a ser. Tengo libertad de elección, puedo elegir en cualquier momento entre todos los libros a mi alrededor, y por ello tengo en mi mano el curso de la vida». **

El otro hermano de ambos, Jacques (o Nissim), nacido cuatro años después que el mayor y muerto en 1997, empezó pegando etiquetas en los discos de vinilo, en París, y llegó a ser una de las figuras más influyentes de la industria discográfica, los cabarés parisinos y la radio. «The naughty boy», según lo recuerda

Canetti en *La lengua absuelta* por su capacidad inagotable de inventar travesuras, produjo contrariando consejos de su jefe de Polydor, los primeros discos de Edith Piaf y organizó algunos de los primeros conciertos de Duke Ellington, Louis Armstrong, y Cab Calloway en Francia.

** Esta reseña fue publicada en www.bazaramericano.com en enero de 2002.

CARLOS MONSIVÁIS
SALVADOR NOVO.
LO MARGINAL EN EL CENTRO

México, Ediciones Era, 2000.

por **Gilda Di Crosta**

El origen de este libro de Carlos Monsiváis, *Salvador Novo. Lo marginal en el centro es*, según declara su autor, el prólogo a las memorias de Novo tituladas *La estatua de sal* (México 1998), cuya publicación pone en evidencia los avances de “la tolerancia y la incorporación al patrimonio de la literatura canónica de libros hasta hace poco considerados ‘impugnables’”. Por su parte, Olivier Debrose marca otro comienzo, que se remonta a finales del año 1967, cuando Novo elige a Monsiváis para la redacción de su biografía solicitada por un editor. En ese entonces, entre ambos escritores existía una relación de amistad y mutua admiración que comenzó a decaer a partir de las diferencias ideológicas con motivo del movimiento estudiantil de 1968. El proyecto, por ese entonces, quedó inconcluso, limitado a unas pocas entrevistas preparatorias. La demora en la redacción de esta biografía está implícita en el párrafo inicial del libro: “A lo largo de su vida, Salvador Novo (1904-1974) irrita y fascina por la provocación y deslumbra por el talento, alarma por la conducta y tranquiliza con el ingenio, perturba por su don para el escándalo y divierte al añadir el escándalo al show de la personalidad única. Y solo después de su muerte se advierte la calidad del conjunto”.

En “A manera de póstico”, Monsiváis afirma que el mismo Novo es su mejor biógrafo, el único a la medida de su autodifamación, ya que en los artículos, crónicas, memorias y poemas exhibe ostensiblemente lo más oculto de su vida. De esta manera, delimita indirectamente su tarea de biógrafo, es decir, no la de narrar la intimidad de un escritor que ha sido puesta, por él mismo, a disposición de los lectores, sino, en todo caso, la de desmontar al personaje incorporado en sus textos. De lo que trata esta “crónica biográfica”, más precisamente, es del pro-

ceso de la vida literaria de Novo, cifrado en el subtítulo del libro “Lo marginal en el centro”, y que el mismo Novo supo reseñar con lucidez: “Primero, era el poeta joven que prometía mucho. Luego, seguía prometiendo. Después, se descubrió mi capacidad, tanto de trabajo cuanto de mordacidad, y poco a poco, fui comercializando mis aptitudes, como un pulpo que extiende sus tentáculos”.

Lejos está este libro de ser meramente una biografía, excede su género o en todo caso, mezcla y disuelve los géneros. El ensayo sociológico, la biografía, la crónica y hasta la crítica literaria están puestos en juego para analizar la figura de Novo.

En los primeros capítulos, Monsiváis señala las dos experiencias fundamentales que marcan la existencia del escritor mexicano: la homosexualidad y la revolución mexicana. En “Infancia”, el capítulo inicial, más que un recorrido por las anécdotas de la niñez, aparece resumida la evocación que Novo hace de su “sensibilidad *diferente*” y su inclinación sexual. La explicación freudiana es, según Monsiváis, la que opera en reiteradas ocasiones para comprender su comportamiento, ya que la misma es preferible “a sentirse una aberración de la Naturaleza”, además, gracias a los dictámenes del psicoanálisis “el excluido se incluye hasta donde es posible”. En “El paisaje formativo”, está presentado el escenario cultural y político de la revolución mexicana, horizonte imprescindible para la generación de Novo -para quien significó “antes que nada la muerte de su tío a manos de salvajes”-, lo que, según Monsiváis, fomenta su conservadurismo extremo. La Revolución como origen de las instituciones representó, para los jóvenes escritores, la principal fuente de empleo. Si en esta primera etapa de institucionalización de la Revolución mexicana se vislumbran espacios posibles para una sensibilidad distinta y encuentra un lugar lo que antes era inconcebible por no sujetarse a la moral, asimismo los “rituales de la Masculinidad sin Tacha, y la identificación del fenómeno revolucionario con el arrojo suicida, hacen del machismo el primer requisito de adaptabilidad”.

Monsiváis reconstruye las intrincadas relaciones entre los nuevos espacios culturales, la idiosincrasia de la “Virilidad Patria” que atesora la revolución y el “Ambiente” de los homosexuales, sintetizando, en una prosa sencilla, una época: la institucionalización de la Revolución mexicana en su desarrollo y sus fracasos. En la trama de estas

problemáticas, la figura de Novo, se destaca y se define: “Novo es ejemplar en diversos sentidos: el escritor de originalidad extraordinaria; el paseante que le proporciona a la Ciudad de México su primer visión de conjunto; el gay que le concede un rostro talentosísimo a su predilección. También es un representante del Ambiente con su práctica del “afeminamiento” que satisface las expectativas del voyeurismo moral, y su condición de máquina deseante que, una vez transcurrida su juventud, enlaza el poder de compra, así esto se traduzca en la desolación”.

Según Monsiváis, lo distintivo de la obra literaria de Novo es el “desenfado y la ironía que ultrajan las “leyes de gravedad”, la incapacidad de disociar poesía, prosa y estilo vital”. En su primera colección poética (*XX poemas*), Novo es “apasionadamente vanguardista” por la influencia de la poesía norteamericana: “En su ampliación de territorios poéticos, Novo renuncia al modernismo, (...), se deleita con el tono anticlimático y los recursos de la publicidad, y se reconoce propietario de grandes dones verbales. Antes que concepto o preceptos, Novo elige la fragmentación y los saltos metafóricos, su refutación de la sociedad estática y la literatura especializada”. En *Espejo, poemas antiguos*, se pone en juego las técnicas de la poesía anglosajona y se anticipa el estilo coloquial. Con *Nuevo amor*, Novo –lo mismo que Villaurrutia, Pellicer, Cernuda, García Lorca– inserta “las pasiones homosexuales en el canon literario” de lengua española.

En las crónicas, Novo ha convertido la propia vida en espectáculo. Monsiváis las denomina “Novocéntricas” y explica su método: “vivir para contar, contar para vivir, sin permitirse por lo demás el lujo de la discreción, porque la técnica es radical: no ocultar nada para que nadie algún día exhiba alguno de sus secretos”. Si bien, las rigen una certeza modernista –“el estilo lo es o lo justifica todo”–, se diferencian porque Novo “no intenta la forja de joyas prosódicas”. Novo les imprime a las crónicas “un ritmo (una intensidad) ya no fruto de la poesía o del “logro acústico” tradicional, sino del acopio de información, erudición inteligencia, calidad prosística, visión poética, cultura amplia y observaciones de vida cotidiana regidas por el desmesurado amor al presente”. El poder de seducción de su prosa reside en la mezcla –“Novo, eminentemente moderno, es también arcaico”– y el centro es la ironía.

Si para Novo el tiempo personal y colectivo se divide en etapas de

gobierno, lo que denomina irónicamente “el sistema métrico-sexenal”, Monsiváis usa de esa división para organizar los últimos capítulos del libro y analizar la figura de Novo en relación con su posicionamiento social, que avanza inversamente a sus logros literarios. En los años de Lázaro Cárdenas, Novo se ubica como un “outsider”, es el crítico más eficaz del régimen y sus textos “pertenecen a la mejor prosa de tema político en el México del siglo XX”. La confrontación política la abandona en los años de Ávila Camacho y “se restituye a la apoteosis del Yo, en crónicas muy personales o muy sociales”. En este período ya adquiere un público y se propone “domesticar a quienes lo habían proscrito”. Estas crónicas, según Monsiváis, son indispensables porque “revelan tanto de la autocomplacencia burguesa traducida por un refinamiento prosístico ya no inmerso en la polémica, como del debut de las nuevas aspiraciones de clases medias”. Durante el período de Miguel Alemán Valdés, Novo “con la curiosidad intelectual disminuida, se convierte en *El Maestro Novo*, el hombre de teatro que fue poeta, el comensal de lujo que había sido el Impresentable, el conservador que fue un anarquista sexual”. Las crónicas de los años de presidencia de Ruiz Cortinez “relatan el disfrute de la aceptación. Novo ha padecido en demasía y ha gastado su fortaleza psíquica en la resistencia al machismo”. Otro es el contexto político-social, la turbulencia de la revolución ha quedado atrás y “todo es o debe ser institucional”. Por esas razones, Monsiváis considera que “las crónicas semanales admiten ser leídas como el derrotero de un cansancio (el agotamiento de los recursos de combate) o como la culminación del magisterio de buenas maneras de la clase gobernante”. En el período de López Mateos, Novo se acerca, al mismo tiempo, al agotamiento y a la consagración. La miseria de su gloria consiste en “tener éxito en la repetición”. El tiempo de los honores, le llega con la presidencia de Díaz Ordaz, cuando es designado Cronista de la Ciudad de México, recibe el Premio Nacional de Letras y hasta la calle donde vive pasa a tener su nombre. Pero el “agobio de ser ‘escritor de domingos’, de no estar a la altura de la promesa que fue, de no poseer nunca por entero el respeto social, deja de ser en Novo, ya figura del Establishment, la cima de su impecable amor por la derrota (su verdadero secreto)”.

La crítica con la que concluye Monsiváis el análisis de las crónicas: “la persecución lo estimula y la tolerancia (el “indulto moral”) lo des-

arma, lo vuelve anacrónico y en momentos disminuye su lucidez”, invierte la fórmula que aparece en el subtítulo del libro. Novo logró, en efecto, instalarse en el centro del poder, pero al mismo tiempo su obra perdió sus rasgos más excepcionales, extraviada, en la repetición y el agotamiento, de su auténtico centro: la lucidez. “Mucho de lo más vivo de su obra y su comportamiento gira en torno de la transgresión: los poemas de la desolación, los epigramas, los sonetos amoroso-satíricos, los poemas donde abomina del cuerpo propio y exalta el sarcasmo de sí, el cultivo del dandismo, la instalación de la pose en el nicho de la identidad irrenunciable. Sin ambages, la condición inocultable le resulta a Novo el acicate que le permite la mirada de *outsider*”.

Si, por un lado, Monsiváis proyecta la figura de Novo en la trama de la actividad cultural, las ideas y la idiosincrasia en los tiempos de la Revolución y en su posterior organización institucional, por otro lado la resignifica como un exponente de la sensibilidad Camp. Lo camp es la experiencia del mundo invariablemente estética, en el cual el estilo prevalece sobre el contenido, la estética sobre la moralidad la ironía sobre la tragedia.

De la cultura occidental a la que Novo se incorpora, “la de los gays refinados, políglotas, informadísimos, salvados por la estética de la expulsión de la ética prevaleciente”, el nombre fundamental es Jean Cocteau, con quien comparte “afinidades múltiples: el teatro, la poesía, las frases memorables, el ideal de vida como laberinto estético”, y al que, a diferencia de Wildey Gide, nada le censura: “al contrario de Wilde, Cocteau, no ve su fama desecha por el escándalo; al contrario de Gide, no le hacen falta pronunciamientos graves ni, en última instancia, la frivolidad disminuye el valor de su obra”.

Hasta el final de sus días, observa Monsiváis, Novo le rinde culto al camp y a sus estrategias, porque a su manera “sabe que ‘el Camp es un disolvente de la moralidad. Neutraliza la indignación moral’ (Susan Sontag). La vida es teatro y el cultor del Camp dispone de los actos y los telones que necesita su esteticismo, y, aunque disminuido, el humor, exaltado por la destreza verbal, es su camino a la identidad positiva, y le permite, casi hasta el final, manejar los temas que le importan con el distanciamiento pertinente.

ANA SILVIA GALÁN
GRACIELA GLIEMMO
LA OTRA ALFONSINA

Buenos Aires, Editorial Aguilar, 2002.

por **Tania Diz**

Distintas facetas leídas desde una visión dicotómica surgen, con más o menos fuerza, de la última biografía de Alfonsina Storni: *La otra Alfonsina* escrita por Ana Silvia Galán y Graciela Gliemmo, editada por Aguilar en mayo de este año.

El título mismo del libro señala un lugar de enunciación: el de la otredad, y abre el juego de la lógica binaria: lo uno y lo otro, sin plurales. Esta *Alfonsina otra* se muestra irónica, inteligente, feminista, luchadora, crítica, poeta; y se opone a una Alfonsina antes estereotipada por sus conocidos y críticos como la madre soltera, la maestrta cordial, la neurasténica, la sufrida, la sensible, la poetisa del amor.

En el prólogo de este libro las autoras hacen mención a la poetisa clásica y cristalizada por la crítica tradicional, la “Una” para nosotros, y dicen que, separándose de este camino trazado, dejarán surgir a una Alfonsina “Otra”. Las mismas escriben: «La lectura crítica de su obra –la de sus contemporáneos y en parte también la posterior– contribuyó a cristalizar la imagen que ha trascendido. Por esta razón no comenzamos nuestro trabajo de indagación y lectura a partir de ideas previas; al contrario nos propusimos tender una mirada amplia, desmitificadora, que considerara en todo momento las claves de la época.» Afirmación más que pertinente si nos remitimos a la constante ubicación histórica y social de Storni a lo largo del texto. Incluso, en ciertas páginas, la vida de la escritora parece una excusa para mostrar el origen del Café Tortoni, en donde sucedieran las famosas peñas, o la amplificación de la maternidad del Hospital San Roque en donde pare a su hijo, en la sala para madres solteras.

Galán y Gliemmo emprenden la tarea de desmitificación a través de la documentación y la ubicación socio histórica. Efectivamente, la investigación saca a la luz materiales tan adormecidos y sorprendentes

como la vasta obra en prosa de la escritora a riesgo de crear, incluso, otra imagen mítica que, quizá, sea producto de nuestra época.

A pesar de la afirmación de las autoras las ideas previas son inevitables, penetran en el texto con permiso o sin él, y como biógrafas toman partido por la "Otra". Lo cual, por una parte, acarrea una dimensión positivamente polémica en el relato de la vida de esta escritora rioplatense; pero, por otra, corre el riesgo de caer en la fascinación y consecuente idealización de la misma bajo otros tópicos.

Como señalamos anteriormente, es destacable el trabajo de investigación realizado con el objetivo de fundamentar la construcción del personaje. Así, Alfonsina aparece rearmada a través de las declaraciones y escritos de personas que la conocieron tales como Alejandro Storni, Gabriela Mistral, Norah Lange; o de las biografías de Conrado Nalé Roxlo y Arturo Capdevila. De fragmentos de su obra poética, pero, sobre todo, de su obra no poética: reportajes, columnas femeninas, diarios de viajes, crónicas urbanas, novelas breves y obras de teatro.

El relato comienza con el retrato storniano de Gabriela Mistral, quien ya había sido advertida sobre la fealdad y el carácter burlón de la poeta: «Extraordinaria la cabeza, pero no por rasgos ingratos, sino por un cabello enteramente plateado, que hace el marco de un rostro de 25 años. (...) El ojo fiel, la empinada nariz francesa, muy graciosa, y la piel rosada, le dan alguna cosa infantil que desmiente la conversación sagaz de la mujer madura». Alfonsina es de andar ágil, sencilla (ni ingenua ni pedante) y tiene dos rasgos que Mistral capta y describe de un modo incomparable: dice que está toda jaspeada de inteligencia y «lleva como pocas la cavadura de la vida.» Puntapié inicial, éste, que sirve para recordar la historia de los Storni en Suiza y su origen inmigrante.

En cierto sentido, estamos ante un relato biográfico tradicional ya que narra cronológicamente la vida de la escritora y va fundamentando cada hecho por medio de documentos, muchos de estos inéditos e intercalados por ineludibles interpretaciones y valoraciones sobre la escritora. Accedemos a sus orígenes, infancia y adolescencia rodeados de acontecimientos históricos. Más adelante, se nos muestra su llegada a Buenos Aires y posterior contacto con algunos intelectuales del momento. Las autoras describen el entorno intelectual y las relaciones que Alfonsina va gestando con su participación en la revista *Noso-*

tros, la publicación y repercusión de sus primeros libros de poesías, así como también sus primeras colaboraciones en prosa. Luego, ya sobre las páginas del sexto capítulo, asistimos a la narración de la militancia de la escritora en algunos grupos feministas, su amistad con Carolina Muzzilli y la columna «Vida femenina» en la revista *La Nota*.

Entre los acontecimientos vividos más conocidos de la escritora, tales como su protagonismo en la «Fiesta de la poesía» de Mar del Plata o los viajes a Montevideo y a Europa, se intercalan sus notas en *La Nación*, reportajes y las vicisitudes de la publicación y puesta en escena de dos de sus obras teatrales: *El amo del mundo* y *Dos farsas pirotécnicas*, de las que, hasta hoy, no sabíamos demasiado.

Luego de esta etapa de esplendor llega la noticia de su enfermedad, los viajes de descanso, el famoso encuentro, en Uruguay, de Alfonsina con Gabriela Mistral y Juana de Ibarborou. Finalmente, el viaje a Mar del Plata, el clásico poema «Voy a dormir» y su suicidio, tirándose al mar.

Podemos decir que Galán y Gliemmo cuentan la historia con muchas de las anécdotas y acontecimientos ya conocidos, aunque depurados de algunos vicios tradicionales, tal el caso de las innumerables interpretaciones que la crítica y otros biógrafos han hecho de los motivos de su suicidio. En consonancia con esta actitud, las autoras han eludido bastante bien la narración de su vida privada y aventuras amorosas poniendo de realce la vida profesional de la poeta.

Sin embargo, incurren en algunos descuidos, aunque no muy graves, pero que conviene tener en cuenta. Por ejemplo, cuando se dedican a comentar los artículos femeninos que aparecen en *La Nación*, si bien aclaran que esta columna llamada «Bocetos femeninos» está firmada con el seudónimo Tao Lao nombran a Storni como la *autora*. Esta variación desdibuja la intención de ficcionalizar que, creemos, forma parte esencial de estos relatos. Sin ir más lejos, las autoras escriben respecto de Las manicuras (*La Nación*, 11- 04 -20): «Pero el oficio que a Alfonsina le gustaría ejercer si existiera la posibilidad de otra vida es el de las ‘manicuras’: ‘Las manos son al cuerpo como los pequeños brotes elegantes a las groseras ramas. Se diría que en estas terminales de las distintas formas que la naturaleza adopta, esta se sutaliza como comprendiendo. (...)’»

Y es verdad: aparece la intención de parte de la voz narradora de

ser una manicura, pero quien lo desea no es Alfonsina sino Tao Lao. Ésta, incluso, describe la necesidad de cambiar su identidad sexual, tal como reza el texto original: «Por lo que a mi respecta, si en una futura vida me cupiera en suerte transmigrar el tibio cuerpo de una gentil mujer, elegiría también este oficio blando, discreto, que realiza su tarea en el pequeño saloncito o en el perfumado “boudoir”, cuando las femeninas cabelleras caen lánguidamente sobre las espaldas, y los ojos están húmedos de esperanza y un ligero temblor en los dedos descubre a los ojos extraños la inquietud deliciosa del íntimo sueño.»

Para finalizar, quisiéramos señalar en qué lugar de la crítica literaria sobre Storni podría ubicarse esta biografía. Desde las primeras páginas las autoras demarcan el árbol genealógico de la crítica sobre la escritora. Así, mencionan, y se distancian, de las biografías de Arturo Capdevila y Conrado Nalé Roxlo, e incluso de la más actual de Josefina Delgado. También se basan y describen algunos trabajos de Delfina Muschietti que, si bien no son biográficos, han recuperado la obra en prosa de la escritora e inaugurado un nuevo camino dentro de la crítica storniana. Entonces, podríamos ubicar a *La otra Alfonsina* en esta línea: junto a la publicación de *Nosotras y la Piel de Mariela Méndez*, Graciela Queirolo y Alicia Salomone. Corriente incorporada a los estudios de género y/o feministas que, en literatura, se proponen la investigación exhaustiva de las mujeres escritoras, la recuperación del trabajo de muchas escritoras desconocidas, como así también la revisión de las lecturas críticas sobre algunas relativamente canónicas, como en este caso.

A lo largo de *La otra Alfonsina* asistimos a la construcción de una escritora *Otra*, feminista, luchadora, crítica, desobediente a los roles tradicionales. El riesgo de la dicotomía, inaugurado por el juego de la Una y la Otra, es retornar, con otros parámetros, la mirada pétrea de la idealización que unifica y dogmatiza

HAROLD BLOOM
SHAKESPEARE.
LA INVENCIÓN DE LO HUMANO

Bogotá, Grupo Editorial Norma, 2001

por **Gabriel Llusá**

La mayoría de los estudios críticos sobre la vida y obras de Shakespeare aparecidos a lo largo de la historia –una lista de nombres que incluye algunos conspicuos, como el de Samuel Johnson, y otros olvidados, como el de Paul Groussac–, han manifestado –velada o explícitamente– la intención de establecer, con su juicio, un legado para la posteridad: el Shakespeare de *su* tiempo (definición que nos trae a la memoria el título de un luminoso ensayo del también poco recordado Jaime Rest, “Un Shakespeare para nuestro tiempo”). Algunos, como el caso del libro que nos ocupa, con el secreto (o no tanto) propósito de que *su* Shakespeare se convierta en el Shakespeare *definitivo*.

Si atendemos a esta premisa –cada época engendra *su* Shakespeare, un *nuevo* Shakespeare– y nos preguntamos cuál es el Shakespeare de Bloom, el Shakespeare de nuestra época, éste no puede ser otro que el Shakespeare de la *globalización*. Porque repasando los libros publicados por Bloom en los últimos años (*The Western Canon-El canon occidental*, 1994, *Shakespeare: The invention of the Human -Shakespeare: La invención de lo humano*, 1998 y *How to read and why -Cómo leer y por qué*, 2000), descubrimos un programa destinado a *imponer* –tratando de evitar cualquier daño colateral– la idea de que Shakespeare, no solo está situado en el centro del canon occidental, sino que *es* el canon occidental.

“Sin Shakespeare”, dice Bloom, “no habría canon, pues sin Shakespeare no habría en nosotros, quienesquiera que seamos, ningún yo reconocible”. “Sin el canon”, agrega, “dejamos de pensar”. Y continúa: “Él impone el modelo y los límites de la literatura. Pero ¿dónde están sus límites? ¿Podemos encontrar en él algún rasgo de ceguera, alguna represión, un fallo en su imaginación o pensamiento?”. El atributo que

porta el Shakespeare de Bloom –“Shakespeare de la globalización”–, dicho esto, muy lejos del “pantano antielitista de los Estudios Culturales” (expresión con la cual Bloom elige sus adversarios), se verifica en la justa definición de Shakespeare que él mismo proclama: “Para Shakespeare necesitamos un término más borgiano que universalidad. Al mismo tiempo es todos y ninguno, nada y todos”; sentencia que califica con la misma precisión al carácter del *capital* en nuestra época: el de estar en todas partes y en ninguna.

El objetivo del libro es simple: se trata de ofrecer, dice Bloom, “una interpretación bastante abarcadora de las obras de teatro de Shakespeare, dirigida a los lectores y aficionados al teatro comunes”. A partir de un recorrido a medias cronológico, a medias temático –desde las “Primeras Comedias”, pasando por las “Grandes Tragedias”, hasta las “Últimas Historias Caballerescas”–, Bloom consume su propósito sin escatimar adjetivos ni cifras (fechas, cantidad de versos), para demostrarnos “la superioridad oceánica de Shakespeare”, “la permanente supremacía de Shakespeare”, y por qué Shakespeare es “el mejor escritor que podamos conocer”.

Pero ocurre que esta demostración (mínima en su premisa, inmensa en su argumentación), comete lo que llamaríamos *un error de exhaustividad*. Bloom dice valorar más “la propia literatura” que “la teoría” –a diferencia de los críticos de “la escuela del Resentimiento”–; cabe abordar aquí la cuestión esencial acerca del procedimiento que realiza Bloom –sin hilar más fino e inquirir respecto de lo literario, aspecto que preferimos dejar pendiente–: ¿dónde está la literatura? (pues, sin la literatura, nos invade irremediablemente el aburrimiento). Llamado a ser pura extensión, el juicio de Bloom acomete una y otra vez rodeando la obra de Shakespeare, tratando de fundir “Shakespeare” con “literatura” en un mismo sitio, para crear la piedra fundamental de una necesidad trascendente: hacer del objeto literario “Shakespeare” el fin y el principio de lo que entendemos universalmente por “lo humano” (a manera de comprobación de su “universalismo”, Bloom sustituye, en el límite de su ejercicio, el nombre “Jesús” por el de “Shakespeare” en un verso de William Blake).

Tal como hemos citado más arriba, este libro proclama estar dirigido inocentemente “al lector común”, el más común de los lectores, dicho vulgarmente. Pero recorriendo sus páginas, se puede intuir cla-

ramente que debe estar destinado a ser la bibliografía básica obligatoria sobre Shakespeare en cualquier universidad norteamericana, el manual de uso y consulta. Y revisando en el diccionario las diversas acepciones del vocablo “manual”, encontramos una entre ellas cuya definición le cabe con altísima precisión al “concepto” (entendido como aquella suerte de “representación mental” que el autor trata de forzar en nuestras cabezas) de este libro, el *Shakespeare* de Harold Bloom: “manual”, es aquel “libro que contiene los ritos con que deben administrarse los sacramentos”.

La metáfora vale, en tanto que es el mismo Bloom quien declara –dirigiéndose “Al lector”– que “la adoración de Shakespeare, debería ser una religión secular más aún de lo que ya es”. Si Shakespeare es un dios y su fe es la literatura, Bloom detenta de aquí en más, con este libro, el derecho al pontificado. Como sucede en las Sagradas Escrituras, a las que Bloom gusta equiparar e incluso menoscabar con respecto a la *creación* de Shakespeare, Dios abandona a veces a sus fieles; aquí se observa cómo Shakespeare abandona a Bloom, quien comete el pecado de invocar el nombre de su dios en vano, sepultando la fe –la fe en la literatura–, bajo una montaña de palabras. Como desde la Creación, las palabras falsas suelen volverse hacia quien osa proferirlas.

PRESENTACIÓN

SUSANA ZANETTI
*LA DORADA GARRA DE LA LECTURA.
LECTORAS Y LECTORES DE NOVELA
EN AMÉRICA LATINA*

Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2002

por **Mónica Bernabé**

La tensión dialéctica entre narración y novela permite a Walter Benjamin construir una constelación crítica que determina, al menos, dos figuras de lectura. Una, primordial y arcaica, es la de la comunidad de oyentes reunida para escuchar el relato venido de lejos y de boca en boca. Otra, moderna y burguesa, se resuelve en la pose de una lectora/ un lector que, en soledad, sostiene un libro en la mano. Lo que separa a las dos modalidades de lectura es su relación esencial con el libro.

El relato que se oye está teñido, en ocasiones, de un sesgo autobiográfico. El mismo Walter Benjamin se remonta a su infancia en Berlín, más precisamente, a aquellos días de enfermedad, memorables por el cuidado maternal y la cena servida en la cama. En las historias oídas durante la niñez, cuando las caricias de una madre se pliegan al ritmo del relato, el arte de narrar aproxima voz, mano y saber. De este modo, la “vida vivida” circula entre narrador y oyente, transmitida en forma de experiencia, es decir, de saber comunicable.

Otra es la trama que dibujan cuerpo y lectura cuando se leen novelas. A diferencia de la participación comunitaria que experimenta el que oye un relato, el lector de novelas, está a solas. Lo está mucho más que cualquier otro lector, puesto que incluso quien lee un poema está dispuesto a darle su voz. Como contrapartida del arte de narrar, la novela es un modo de experimentar por delegación: “Lo que atrae al lector a la novela –dice Benjamin– es la esperanza de poder abrigar su propia vida tiritante frente a la muerte sobre la cual lee”.

Si bien es cierto que el lector de novelas sustrae su cuerpo de la

experiencia de vida, no dejamos de advertir su “tiritar”, el estremecimiento del cuerpo que tiembla “agarrado” de un libro. Tal vez pensando en esa conexión, la de la mano y el libro, Susana Zanetti eligió el título de su libro. Quizás, también, la garra de la lectura sea dorada para señalararnos la condición aquilatada, tesórea –diría Vallejo–, de tan férrea sujeción.

En los doce capítulos que conforman su libro, Zanetti desgrana múltiples figuras de lectoras y de lectores, y argumenta a partir de la variedad de pactos de lectura existentes en el seno de las comunidades lectoras latinoamericanas. También distingue entre diferentes protocolos de lectura y sus escenificaciones en una serie de novelas que proyectan imágenes de sus lectores ideales.

¿Para qué se lee?, ¿por qué se lee? ¿Quiénes leen? ¿Qué se lee? ¿Cómo se lee? ¿De dónde se obtienen los libros? Esta serie de preguntas oficia de guía para una reflexión atravesada por la imprescindible dimensión histórica, al tiempo que religa textos latinoamericanos a partir de los modos en que los lectores son convertidos en personajes del relato. Dice Zanetti que tal procedimiento, el de introducir al lector en la novela, “ayuda al autor a exorcizar a esa figura fantasmática, deseada, a la vez necesaria y amenazante... Colocado en la fábula, se le da la palabra al lector, al mismo tiempo que se lo manipula, se lo adula, se le teme, o se lo presenta obediente”.

Las redes de lectura que trama Zanetti atraviesan tiempos y espacios disímiles y distantes. Comienzan con los protocolos de lectura de *El lazarillo de los ciegos caminantes* y culminan con *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco y *Solo los elefantes encuentran mandrágora* de Armonía Somers para dar cuenta, al término del siglo XX, de la ruptura de viejos y cristalizados pactos de lectura.

En el marco que dibujan las disímiles y contrastantes experiencias de lectura y escritura de fines del siglo XVIII y del siglo XX, *La dorada garra de la lectura* hace centro en el siglo XIX. La autora se detiene en el examen, riguroso y exhaustivo, de las transformaciones en la representación del acto de leer y en los nuevos pactos de lectura que diferencian las letras coloniales de las republicanas.

Le interesa demostrar cómo, mediante la escenificación de la lectura, o bien, mediante la enumeración de los libros que formaban parte de la biblioteca de algún personaje como en la elección de los libros

citados, las novelas intervenían públicamente en la discusión acerca de los modos de entender las funciones de los discursos y de la literatura, al mismo tiempo que gestionaban nuevas ciudadanías al polemizar sobre las responsabilidades cívicas de los lectores, de las dirigencias políticas y del Estado.

En *El periquillo Sarmiento* de José Joaquín Fernández de Lizardi, *Martín Rivas* de Guillermo Blest Gana y *Amalia* de José Mármol, se indaga sobre la significación de la lectura y del libro en la cultura liberal y los modos en que los intelectuales del siglo XIX “acudieron sobre todo al libro, como autores, críticos o difusores, y a la prensa, como fundadores, directores, redactores o cronistas”. En ese marco se inserta la polémica a favor de los derechos femeninos a la educación y a la lectura y las resistencias a las mujeres autoras. En el fragor de la lucha emergen las figuras de la “mujer bachillera” y “la mujer republicana”, modelos de mujeres libres que defienden su independencia.

El análisis de la marcha del proceso narrativo del siglo XIX, se detiene especialmente en *María*. A partir de la novela del colombiano Jorge Isaacs, la autora introduce el problema de los modelos, cuando *María* misma se convierte en modelo de novela americana y de conducta femenina.

En las escenas de lectura en *María*, especialmente de Chateaubriand, Susana Zanetti perfila la confluencia de los modelos románticos y prerrománticos a partir de los cuales la novela adquiere una tonalidad propia: la amalgama entre lo arcaico y lo emergente funda una escritura que establece un ambiguo puente entre la nostalgia y la promesa.

En el seno de la novela, y a través de páginas escritas “para hacer llorar al mundo”, emerge el modelo arcaico de lectura en participación comunitaria. Dice Zanetti que “Las lágrimas de los personajes o del narrador se comparten, se mezclan, se confunden en el espacio social de la lectura, propiciando un sentimentalismo edificante, (...) se llora en familia, entre amigos, los enamorados bañan con lágrimas los retratos y las cartas de la amada, en suma, se articula un código amplio, cuyos matices regula el novelista, definiendo las lógicas de la comunicación lacrimógena, que pautan la historia de amor y la intimidad familiar”.

Zanetti se interesa por los modos en que la visibilidad de lo sensible

compromete a los cuerpos y cómo la lectura con su “don de lágrimas” impulsa el desborde sensual del cuerpo enamorado: “Lloró con María el mundo americano” –dice– y para certificarlo dispone de los testimonios de innumerables y prestigiosos lectores como los de Rubén Darío y Pablo Neruda. De este modo, la historia de lecturas de María parece deslizarse del modelo edificante hacia una “economía de las lágrimas” que la abre a otro espectro de lecturas.

“Lectoras y lectores de novela” subtitula Zanetti para referir al monumental enlace que su trabajo crítico realiza entre personajes literarios, en su mayoría pertenecientes a obras canónicas. Pero no todos los lectores son personajes de novelas, sino que algunos de ellos se vuelven personajes cuando la ensayista trama sus historias entre los pliegues del libro. Asidua visitante de archivos, bibliotecas y librerías de antiguos, Susana Zanetti, al igual que el famoso compilador de Roa Bastos, escruta papeles y legajos, y con esos materiales arrumbados en anaqueles olvidados, dispone la reformulación del canon latinoamericano al mismo tiempo que ofrece una serie de divertimentos para sus lectores. Son esos momentos en que el rigor de la investigación se topa con la fruición de la lectura y en la combustión de ambas zonas, *La dorada garra...* oficia el cruce entre labor crítica y escritura.

Leyendo las cartas de Carmen Arriagada se deleita, y nos deleita, con la gestión novelesca de una historia de amor entre la lectora romántica y el pintor alemán. De este modo, el capítulo dedicado a estudiar el apasionado epistolario de la chilena se vuelve germen para novelas futuras al confundir la historia de sus lecturas con su relación amorosa.

Cuando ingresa en los archivos de José María Gutiérrez, Susana Zanetti se juega en una humorada para desorientar nuestra lectura. Su escritura fabula un diálogo imaginario con el fundador de la crítica literaria argentina y sus prestigiosos corresponsales. Del abultado epistolario extrae citas y estructura un montaje donde su propia voz se confunde con las de Sarmiento, Alberdi, Varela y Echeverría. En la mitad del libro y a través de la ficcionalización de la lectura de un archivo, Zanetti pone en escena la notable circulación de libros y manuscritos entre las élites argentinas y chilenas a mediados del siglo

XIX. Sin embargo, a un mismo tiempo, y sin ofrecer ninguna concesión a sus lectores, Zanetti oficia un desvío hacia otras moradas. Se trata del imprevisto ingreso en la territorialidad poética existente entre las lectoras y lectores de poesía hispanoamericana de la cual precisamente, José María Gutiérrez también cumple el papel de fundador. La tarea cumplida en la compilación de la *América poética* de 1846 es el motivo que ocasiona el homenaje al crítico argentino. En una época desgarrada por las luchas civiles, desvinculadas entre ellas las diversas regiones, desconocidos los autores fuera de sus fronteras, cuando no alejados de la propia tierra por razones políticas, Gutiérrez afianza los lazos de unión americana recopilando poemas y editando una antología.

Si el capítulo siete presenta dificultades para la lectura, no solo se debe a nuestro desconocimiento de algunas de las anécdotas sobre las que gira la correspondencia de Gutiérrez. Susana Zanetti exige a sus lectores cuando, en el collage de citas del archivo del siglo XIX destellan los fragmentos de la América poética moderna. La complejidad del capítulo reside en el cruce alucinado de diferentes archivos de lectura: el archivo erudito que se empeña en la reconstrucción de los debates de las élites ilustradas del romanticismo se enreda con el archivo de la modernidad poética americana. Una exquisita lectora de poesía interviene en los intersticios del diálogo imaginario para poner en escena la otra red de lecturas a través la cual, también es posible explorar la fabulación de América. Sin temor a equivocarnos, podemos afirmar que el poema de José Lezama Lima que ofrece el archivo funciona como clave para la lectura, no solo del capítulo siete, sino de la totalidad el libro. Lo mejor de la crítica latinoamericana, desde José María Gutiérrez podríamos decir, ha centrado su labor en extender un puente, un gran puente que no se ve pero que anda sobre novelas y poemas. A través de la correspondencia de José María Gutiérrez, Zanetti recorta un objeto cuya diversidad de fragmentos acuden a su imán, para proseguir, ahora nosotros, con las imágenes lezamianas. Un puente que hace de los manuscritos y de los libros de la biblioteca “una fiesta innombrable”. Y desde el archivo imaginario, se alza el quejido de un voz entre las sombras que conversan: “De todos lados,

cartas de todos lados con poemas copiados, con retoques, con pedidos de libros y con envíos de libros, con... Trabajo inagotable, incierto como esa América que nos expulsaba y nos recogía. ¿También *aramos en el mar?* [...] No, –se escucha responder– la *América poética* ara en tierra nueva, pero fértil”.

Rosario, 14 de agosto de 2002

JUAN CARLOS QUINTERO HERENCIA
FULGURACIÓN DEL ESPACIO.
LETRAS E IMAGINARIO INSTITUCIONAL DE
LA REVOLUCIÓN CUBANA (1960-1971)

Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2002.

por **Idalia Morejón Arnaiz**

Espacialidad e institucionalidad textual son los ejes de las reflexiones de Juan Carlos Quintero Herencia “sobre las maneras en que el poder institucional de la Revolución produjo un imaginario que atravesó y afectó los saberes literarios en Cuba”. El espacio donde coincidirán dichos saberes y el poder revolucionario son las páginas de la revista *Casa de las Américas*. La misma es utilizada como “pretexto” para “discutir diversos problemas en torno a los modos de enunciación intelectual y literaria” durante la década del sesenta, y verificar cuáles fueron los modos de estetización de lo político practicados en y por esta publicación. Aunque el autor presenta *Casa de las Américas* como un pretexto, devorada en el título del libro por su propia fulguración, prácticamente todo el análisis de la construcción del imaginario utópico revolucionario se sustenta en los textos publicados por la revista cubana entre 1960 y 1971; ella es el centro de una constelación ideológica bajo cuyo comando se reorganiza, más allá de la isla, toda una “comunidad” de escritores.

Este análisis del espacio ideoestético revolucionario se aproxima a las lecturas practicadas por Julio Ramos en su libro *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX* (México, D.F: FCE, 1989), en el cual investiga las particularidades del proceso de autonomización del intelectual y sus formas de inserción en la Modernidad. Dicho libro es también una historia de las letras latinoamericanas del siglo XIX paralela a las historias literarias convencionales, vista desde la relación conflictiva que sus escritores-faro mantuvieron con los modelos estéticos primermundistas. Quintero, por su parte, da continuidad a un modo de lectura que, como se obser-

va en los textos que analiza, investiga de manera exhaustiva la subjetividad política predominante en algunos poemas, discursos, ensayos, cartas, reseñas, notas al pie de página publicados en *Casa de las Américas*, y que sirven para problematizar la autoridad del discurso literario frente a la verticalidad de la política cultural de la revolución cubana. Mientras que el libro de Ramos reescribe críticamente el proceso de autonomización intelectual decimonónico en los umbrales de la Modernidad, Quintero narra “la desaparición de una *verdadera* esfera pública en la Cuba revolucionaria”, con lo cual define su posición crítica frente a las irradiaciones utópicas del discurso sesentista, en Cuba y el resto de América Latina.

En los dos primeros capítulos, la revista es presentada en su aspecto de institución cultural/ textual, y como espacio de concurrencia temporal y geográfica de lo americano, cuyos antecedentes no la dejan ser una publicación completamente nueva, como demuestra Quintero al analizar la “recuperación” política que hace *Casa de las Américas* de la poética origenista en su reflexión sobre la cubanidad. El tercero constituye una importante contribución al estudio de la heterogeneidad genérica de esta publicación. Del mismo modo que Ramos investigó la crónica modernista como el género que refuncionaliza lo literario a través del periódico, Quintero estudia la inmediatez de la revista y su visualidad revolucionaria a través del género epistolar, que es interpretado como el lugar de la verdad y como “instancia pública para la construcción de un discurso sobre lo latinoamericano”.

En los capítulos siguientes, Quintero presenta el debate y la polémica como marcas dialógicas fundamentales, que traen a la superficie de la publicación propuestas poéticas y políticas disímiles, específicamente las relacionadas con la crítica a *Orígenes* (1944-1956) proveniente del semanario *Lunes de Revolución* (1959-1961). Muestra también que, al mismo tiempo que la maquinaria oficial mostró las críticas del Che Guevara al realismo socialista como la clausura del debate entre realismo y experimentación, su ensayo “El Socialismo y el hombre en Cuba” fue utilizado para “reprender” otros modos de escritura considerados poco representativos de la moral que, en sus ensayos y discursos, los líderes revolucionarios habían diseñado para las letras cubanas. En este sentido, otro momento significativo es la reflexión en torno del ensayo de Manuel Moreno Fraginals, “La Historia como arma”, el cual mues-

tra la incorporación al campo historiográfico de los valores políticos y morales instaurados por el discurso institucional oficial.

También analiza el lugar que ocupa la vanguardia en la Cuba de los años sesenta, sus formas de intervención y su efectividad en el campo cultural cubano. Quintero no encuentra defensas “a ultranza” del realismo socialista, apenas “negociaciones críticas” entre la estética realista y la experimentación formal asociada a la vanguardia. Sin embargo, concluye que la voluntad de autonomía, tan cara al intelectual latinoamericano, se ve “ocupada” por la estetización de lo político, lo cual constituye un repliegue del sujeto literario ante la autoridad de un discurso del cual había tratado de mantenerse distante.

En el sexto capítulo, un poco más apresurado, el autor reflexiona sobre los modos de inscripción de lo político en los proyectos escriturales de aquel momento, la disputa entre *Casa de las Américas* y la revista *Mundo Nuevo* (1966-1971), y el cierre discursivo de toda una década condensado en el “Calibán” de Roberto Fernández Retamar. Este ensayo se basa en la autoridad discursiva de los “padres fundadores”, específicamente en la figura de José Martí, cuyas ideas sobre el latinoamericanismo se prolongan en las páginas de *Casa de las Américas*, alcanzando a través del ensayo de Fernández Retamar, al mismo tiempo, su mayor momento de fulgor y opacidad.

Con el estudio de la estructura de la revista, de su diagramación espacial y de su diseño, Quintero muestra no solo la relación genealógica de esta forma textual con el periódico, sino también cómo la propia función de la prensa en Cuba se modifica con la revolución cubana, con el objetivo de narrar una “temporalidad cultural” a través de sus secciones, en las que se canonizan y se legitiman las poéticas vinculadas a las exigencias políticas de la revolución.

El recorte de textos, así como su lectura, diseñan el trayecto de una forma legítima de pertenencia al espacio revolucionario que, irónica o paradójicamente, en apenas una década recorrió en sentido inverso el camino de la autonomía literaria para hacer de una zona de las letras latinoamericanas, en palabras del propio autor, “una versión triunfal de «lo revolucionario» que jerarquizó y silenció otras versiones”. A pesar de los resquemores confesos de Quintero en el momento de escoger determinados caminos o enlaces, su análisis se distancia de los modelos interpretativos ya utilizados por otros autores en estudios so-

bre *Casa de las Américas*, aparentemente con la finalidad de desligar ese imaginario de la revolución del contacto directo con la Historia, evitando por tanto que ambos sean vistos como procesos orgánicos. A pesar de estas precauciones, la posible existencia de una organicidad entre dicho imaginario y el cambio histórico de la revolución aparece contenida en el propio resultado de su lectura: la clausura de la libertad discursiva en una publicación nacida justamente como vocero de las transformaciones políticas. Por otro lado, algunos de los textos que Quintero analiza –y que considera fundacionales en la concepción política de la cultura en la Cuba revolucionaria, como el famoso discurso de Fidel Castro “Palabras a los Intelectuales”, o el ensayo del Che Guevara, “El socialismo y el hombre en Cuba”– se instituyen como textos fundadores de la política cultural cubana.

Finalmente, me parece útil comentar la dificultad que entraña para el lector el hecho de que el libro no incluya una bibliografía. La misma habría facilitado sobremanera la lectura del mapa teórico trazado en las notas, ubicadas al final de cada capítulo; en tanto ellas permiten realizar una lectura paralela del *corpus* principal, sobre todo por la cantidad de informaciones y de análisis que contienen.

La originalidad de la lectura de Quintero sobre esta importante publicación cubana reside en su percepción de la espacialidad, que trae como ventaja la posibilidad de utilizar cualquier tipo de texto para analizar los modos de circulación de la utopía revolucionaria dentro de la esfera pública sesentista. *Casa de las Américas* es el espacio desde el cual se diseña una imagen fulgurante y epifánica de la Utopía, publicitada en todo el continente americano, a pesar de su enrarecimiento dialógico y de la reducción de los modos estéticos como formas independientes del saber, ante las promesas políticas de un futuro luminoso para todo un continente.

IDELBER AVELAR
*ALEGORÍAS DE LA DERROTA:
LA FICCIÓN POSDICTATORIAL
Y EL TRABAJO DEL DUELO.*

Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2000.

por **Nicolás Vivalda**

Para cualquiera que se haya acercado al debate de las disciplinas sociales en América Latina la elaboración del duelo posdictatorial es, evidentemente, un tema recurrente a la hora de pensar el espectro cultural de los últimos veinte años. Para Idelber Avelar la tematización del trabajo del duelo se registra en función del acelerado crecimiento del boom literario latinoamericano, pero el tópico superaría rápidamente las fronteras de una mera reincidencia para devenir en estatus de epítome –vector de cierta iluminación y concientización latinoamericana– que muchas veces se resolvería en sustitución imaginaria, ficcional, del evidente retraso en otras esferas. En este punto la opción crítica del autor se resuelve en un tenso pero inteligente equilibrio que, de manera no menos precisa que pertinente, le permitirá correrse hacia un debate más amplio. Lejos de avalar la ontología optimista y positiva del boom, jamás se rinde a la solución utópica de una redención sustitutiva pero, al mismo tiempo, evita puntillosamente caer en cualquiera de las simplicidades del discurso apocalíptico.

En el juego de esta tensión crítica Avelar intenta establecer un paréntesis que, en medio de la avalancha culturalista (hija de una misma ontología sustitutiva y positivista) nos permita repensar la sentencia de muerte de lo literario. Discernir que bajo la euforia de su mismo empuje, bajo el rimbombante anuncio de un Apocalipsis de lo literario, no hay sino el patológico regreso de una ontología “neurótica”, ignorante de sí misma y subordinada a una “recurrente voluntad de eludir derrotas”.

El libro de Idelber Avelar no es novedoso en cuanto a la elección del tópico, el mismo autor nos recuerda que el tema es al menos tan vie-

jo como la civilización occidental, ya Sócrates sospechaba profundamente del duelo como diseminador potencial de desórdenes políticos muchas veces incontrolables. De ahí que la filosofía griega haya estado ligada, desde un principio, a la sabia administración de los afectos. Si pensamos que la domesticación del duelo puede ser leída, bajo cierta óptica, como uno de los orígenes del idealismo, no debería sorprendernos que la relación entre mimesis y duelo se haya constituido ya en el siglo V AC como una de las preocupaciones cruciales para el filósofo-legislador.

De la misma manera tampoco resulta sorprendente la elección de un corpus que, no por conocido deja de sonar como ajustadamente acertado, al menos para el atento lector argentino. *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia; *En estado de memoria* de Tununa Mercado; *Nadie, nada, nunca* de Juan José Saer son textos que han sabido ganarse el mote de “obligatorios” a la hora de analizar el trabajo del duelo en la literatura argentina. Conjunto en que no desentona la inclusión de *Lumpérica* y *Los visitantes* de Diamela Eltit, ni los textos de narrativa brasileña como *Em Libertade* de Silviano Santiago o *Bandoleiros* de João Gilberto Noll.

Pero, lo que vuelve al libro de Avelar un objeto de sutil y exquisito disfrute crítico es, sin duda, la naturaleza de su factura teórica. La expansión filosófica anticipada ya en la introducción y el rigor teórico con que se maneja el concepto de alegoría predispone al lector hacia el encuentro de un texto que funciona siempre en coordenadas teórico-filosóficas múltiples, con movimientos expansivos que enriquecen y densifican la comprensión de un remanido tópico literario. Lo notable de estos movimientos que repensan categorías retóricas y filosóficas es que jamás son desordenados, digresivos, sino consecuentemente ajustados, reencauzados con fineza y atino hacia el desciframiento reinscriptivo del artificio representacional cuyos motivos presentará en los capítulos subsiguientes.

En este punto el libro alcanza su equilibrio. Si leer este volumen significa, entre otras cosas, barrer con cierto optimismo culturalista, lo significa, precisamente en la medida en que a través de la derivación de su cauce reflexivo hacia el juego filosófico no hace más que enfrentarnos, una y otra vez, con la pregunta central por lo literario y su derrota definitiva como vía de redención. El camino que lleva a

Avelar a la aceptación reflexiva de esta derrota comienza con una cita de Hölderlin que resalta la constante “reminiscencia de lo disuelto”. El autor encuentra aquí la piedra de toque de lo que considera la dimensión irresoluble, por naturaleza irreductible, de todo trabajo de duelo.

Avelar detecta el corazón de la lógica mercantil en la fundación de un estatuto de la memoria esencialmente metafórico y, como tal, sustitutivo. El advenimiento del capitalismo tardío no ha hecho más que exasperar esa lógica, llevarla a un punto de infinita relatividad que pervierte toda posibilidad de pensar el resto. Pero los residuos de la memoria no son reductibles a las leyes de esta máquina de sustitución absoluta, tienen márgenes de sobrevida, “destino mnémico” de huellas, indicios, molestos indicadores de los límites represivos de un sistema basado en el intercambio absoluto, estéril, liso. Rastros de una infinitud operacional que se resiste a concebir lo sedimentario.

En el centro de esta lógica perversa el mismo mercado crea, paradójica e inconscientemente, todo un ejército de restos que apuntan hacia el pasado y son, en cuanto tales, hijos de un tiempo caído, ajeno a toda redención. Esta sobrevida es pensada por el autor en función de la distinción estética que opone símbolo y alegoría; más específicamente en las coordenadas del giro conceptual que supuso la llegada del drama barroco, en tanto exponente de cierta “paralización del tiempo”, “suspensión de la dialéctica diegética”, “resistencia a una resolución reconfortante” y “conciencia apremiante de la transitoriedad”.

En el análisis de esta irreductibilidad del luto, el mito de Antígona se revela como central en el libro: el intento por instalar esta conciencia de lo irresoluble en el corazón de la polis. Tentativa que enfrenta al aparato estatal con la posibilidad cierta de verse obligado a reconocer lo irreductible en el seno de su propio sistema, resulta central en el escenario post-dictatorial y deriva en lo que el autor va a denominar “derrota constitutiva de la productividad de lo literario”. En la instalación de esta irreductibilidad encuentra la literatura la nueva naturaleza de su objeto, pura pérdida, opacidad frustrante que ni siquiera un desesperado abrazo al imaginario alegórico podría salvar. Los mecanismos sustitutivos ya no funcionan, ninguna elusión del duelo es ya posible. La utopía mercantil que concibe al pasado como tabula rasa se desbata en la evidencia misma de un rastro intraducible, inmetaforizable.

El autor se encuentra solo frente a la realidad despojada de la patología post-dictatorial.

Allí sitúa Avelar el hilo de la trama que reúne a Piglia, Santiago, Eltit, Noll y Mercado, un hilo frágil pero críticamente tenso que encuentra su origen en la aceptación de esta irreductibilidad de la derrota. El funcionamiento del esquema representativo se pervierte, ya no es lo dóxico lo que marca el ritmo del relato sino, más bien lo intempestivo, aquello que lo hace extraño al presente. Lo intempestivo que es al mismo tiempo irrupción textual y mirada amplificada, registro que apunta a escudriñar en el presente precisamente lo que a éste le excede, aquel suplemento “estéril” que el presente ha optado por silenciar y suprimir. Ésta es la “reminiscencia de lo disuelto” de la que nos hablaba Hölderlin en el epígrafe: inicio de un devenir crítico que nos llevará a una teoría del presente signada por la opacidad de este fantasmagórico duelo irresuelto.

GABRIELA NOUZEILLES (COMPILADOR)
LA NATURALEZA EN DISPUTA.
RETÓRICAS DEL CUERPO Y EL PAISAJE
EN AMÉRICA LATINA

Buenos Aires, Paidós, Colección "Género y cultura", 2002.

por **Ana Porrúa**

La percepción y las distintas representaciones de la naturaleza latinoamericana arman el recorrido heterogéneo de la recopilación de Nouzeilles. Así, los textos incluidos en el libro abordan figuraciones literarias (de los viajeros también), propias de la publicidad y otras que podríamos llamar antropológicas o políticas, poniendo en juego diferentes interpretaciones.

Entre los que analizan figuraciones literarias de la naturaleza están los artículos de Graciela Montaldo ("Identidades inseguras. La naturaleza bajo sospecha"), de Raúl Antelo ("La aporía amazónica") y de Gabriela Nouzeilles ("El retorno de lo primitivo. Aventura y masculinidad"). Montaldo trabaja una trilogía a la que leerá "como problema y lucha de representaciones de 'lo natural' en y de la Argentina": *Zo-goibi de Larreta*, *Don Segundo Sombra* de Güiraldes y *L'homme de la pampa* (1923) de Jules Supervielle. El planteo es muy interesante porque se propone un nuevo ordenamiento de las figuraciones de lo natural dentro del cual Güiraldes ocupará el centro, dirigiéndose a "los sectores tradicionales de la sociedad argentina", en un cruce novedoso entre melodrama y gauchesca que agrega, a la idea predominante de la naturaleza en el siglo XIX (la del puro gasto), la noción de propiedad de la tierra a la vez que delimita un espacio, que repele las diferencias. *Don Segundo Sombra* será así uno de los textos de la identidad ("una nacionalidad que se filia con lo natural"); Supervielle y Larreta serán, en este nuevo ordenamiento de la década del '20, los polos opuestos a Güiraldes. El primero al plantear la pampa como el lugar de la no identidad (o de la identidad no deseada) y convertirla, por esta razón en puro artificio decadente; el segundo haciendo del campo un mero

decorado, que habitan los ricos y las “historias absolutamente cosmopolitas” y condenando el mestizaje y la diferencia de géneros (en una versión negativa de la figura femenina).

Nouzeilles también abre la serie de las narraciones de viaje sobre la Patagonia, que estará integrada no solo por Darwin o Moreno, sino también por Florence Dixie y William Hudson. Esta apertura le permite revisar la categorización clásica de Roosevelt, que arma una tríada alrededor de la figura del viajero: geógrafo, científico y explorador. La revisión implica el cotejo de éstas con los paradigmas sexuales (las ideas de masculinidad) y la nueva figura del turista.

Antelo, por su parte, proporciona una visión diferente, no por el armado de una trama, sino por la puesta en juego de ciertas nociones teóricas que le permiten leer en la literatura brasileña (*Macunaíma* de Mario de Andrade y *A margem da história* de Euclides da Cunha, entre muchos otros) las formas de la figuración de lo natural, desde una perspectiva compleja que problematiza el carácter unidireccional que adquiere muchas veces en este tipo de trabajos la impronta de la mirada imperial o colonial, como una malla que impone sentidos y formas. La Amazonia, desde este punto de vista, se aparta de las versiones tropicalistas del paisaje y es analizada como un “espacio del afuera”, como heterotopía (y a la vez, en cuanto a la linealidad temporal, como heterocronía): “Tradicionalmente se la concibió como antiutopía religioso-mercantil, aunque sería más apropiado quizás reconocerla como heterotopía de crisis o pasaje, es decir, el espacio exterior a un agudo proceso de transformación paradigmática en los intercambios simbólicos mundiales”.

En el resto de los artículos que conforman el libro la idea de *dominación* se vuelve central. Y no se trata solo de dominación política, ideológica o cultural sino, básicamente, de dominación genérica o sexual. Esto es claro, por supuesto, en el artículo de Norma Alarcón (“Feminismo chicano: tras las huellas de ‘La’ mujer nativa”) porque se trata de un manifiesto feminista que recorta dentro de la exclusión una nueva variante, la racial.

La reproducción ad infinitum de la mirada colonial e imperial, es abordada por Coco Fusco en el texto que describe su experiencia estéticaantropológica con la performance *La jaula*: una representación en la que ella y Guillermo Gómez-Peña “actuaron” de amerindios desco-

nocidos en distintos lugares (museos, zoológicos) de Estados Unidos, Inglaterra y Argentina. “La otra historia de la performance cultural” propone una larga lista de muestras del otro (racial, sexual, etc.) en Occidente: “En Occidente, el arte de la *performance* no comenzó con los ‘espectáculos’ dadaístas. Desde los primeros tiempos de la ‘conquista’ europea, ‘muestras aborígenes’ de personas nacidas en África, Asia y América fueron llevadas a Europa para servir a los fines de la contemplación estética, el análisis científico y la diversión”. Esta larga lista sirve como antecedente de una operación que se lee como constante, la de depositar en el otro (en el cuerpo del otro o en el cuerpo-otro) las fantasías coloniales. Hasta allí el texto de Fusco no abandona el lugar de la indagación de una experiencia (aunque la interpretación de los efectos de los espectadores parece prevista de antemano), pero sobre el final del artículo ella propone otra situación de opresión y maltrato autobiográfica (el día que un profesor de la universidad quiso abusar sexualmente de ella) y es aquí donde los parámetros políticos e ideológicos de ciertas figuraciones de lo otro se tergiversan.

La verdad del género también ocupa todo el espacio de la reflexión en el artículo de Ileana Rodríguez (“Banana Republics: feminización de las naciones en frutas y de las socialidades en valores calóricos”) y permite armar enunciados que parecen asentarse sobre la verdad científica: “No ser fiscalmente solvente, no pagar los préstamos contraídos, es precisamente lo que justifica la feminización de las geografías nacionales y permite la localización de las culturas en los dominios financieros, industriales, agrícolas, dietéticos (en el banco, la fábrica, la universidad o la cocina)”. La estrategia publicitaria, una banana vestida como Carmen Miranda (“Chiquita Banana”) es leída como metonimia de los países centroamericanos. Y la relevancia que se le otorga a la feminización del producto esconde, me parece, procesos más complejos o intenta ser la punta de iceberg desde la que pueden interpretarse las dominaciones políticas, económicas y de clase.

En estos últimos textos aludidos pareciera primar el orden de las certezas, a pesar de que se trata de experiencias artísticas o antropológicas. No hay fisuras, grises o desplazamientos como en los artículos de Montaldo, Antelo o Nouzeilles, sino verdades.

La pregunta que yo me hago, entonces, es ¿hasta qué punto no existe una mirada forzada que se convierte en aquello que critica? Es decir,

hasta qué punto la teoría del género no se convierte en un nuevo filtro (de los académicos) para leer los textos o los gestos de aquellos que miran desde un paradigma otro lo latinoamericano, lo diferente. Esta es una inquietud que tal vez pueda razonarse como eje de la recopilación (aunque como ya se ha dicho algunos de los artículos no se ajusten a las previsiones teóricas del género, o no lo tomen como una certeza incuestionable). Por ejemplo, en el artículo de Freya Schiwy, “Ecoturismo, indígenas y globalización” se lee que los indígenas kayapó y los nasas se convierten en narradores de su propia relación con la naturaleza pero que estos narradores siempre son hombres y no mujeres. Esto se percibe, obviamente, como una falta, la misma que repone Coco Fusco en la performance *La jaula*. ¿Por qué repone la falta? Porque en la puesta de *La jaula* hay un hombre (intercultural, chicano) y una mujer. Y además, Coco Fusco agrega que ella estaba más preparada para el maltrato sufrido por la sociedad occidental por su experiencia de ser mujer. Acá está quizás el punto más duro y a la vez más blando de algunos de los artículos, en la asociación raza/ género, o raza/sexo. Entonces Ileana Rodríguez puede afirmar que se feminiza la naturaleza tropical americana porque debe ser dominada (y uno podría pensar que el tópico de la naturaleza femenina –como madre, como amante, etc.– recorre gran parte de la literatura occidental y de las figuraciones no literarias) y Schiwy, enunciar lo mismo sobre los indígenas que son feminizados por la mirada externa. De ahí a decir que lo otro, lo que es diferente, tiene siempre el rostro y el cuerpo de una mujer (aunque sea imaginariamente) hay un paso.

PRESENTACIÓN

SANDRA CONTRERAS, *LAS VUELTAS DE CÉSAR AIRA*

Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2002.

SALIR AL RUEDO

por **Nora Domínguez**

Sandra Contreras ya nos tenía acostumbrados a sus lecturas sobre las novelas de César Aira, sin embargo es con este primer libro con el que verdaderamente sale al ruedo. Sin duda un desafío en el marco de un espacio; Contreras lo encara y las vueltas por la obra de César Aira se convierten en la puesta en escena de un saber, de un mecanismo que nunca gira en falso. El terreno de la disputa es la literatura argentina del presente; el objeto, la colocación de Aira en ese sistema.

Algunas ideas-eje vertebran este trabajo. Líneas de lectura pero, también, hallazgos conceptuales que se consolidan en el diálogo que la actividad crítica entabla con su objeto; es decir, direcciones y, a un mismo tiempo, soportes de esa dirección. El libro, entonces, se construye y avanza sobre las nociones centrales de: invención, vuelta, supervivencia, vanguardia, procedimiento. Las busca, las rodea, las despliega. No insiste sobre lo mismo como si se tratara de una única acción; por el contrario, sigue los recovecos que cada verbo contiene y desplaza con el objetivo de transformar y derivar lo que va encontrando a su paso. En este movimiento otras ideas se van alistando: relato, viaje, genealogías, géneros, comienzos, finales, catástrofe, continuo, potencia. Entre la reflexión teórica que instalan las ideas-madre y sus ramificaciones se lee además una recolocación fuerte de Aira en el sistema literario argentino. La operación de lectura dispara sobre el canon y al hacer de Aira un “anti-Piglia” y un “anti-Saer” apunta sobre la crítica que alentó y alienta ese canon.

En una nota al pie de uno de los últimos capítulos se lee: “Según lo entiendo, el punto de vista del continuo airiano determina -como

lo determina, por ejemplo, en la propia lectura que Aira hace de Arlt: una entrada *formal*; esto es, exige entrar al texto por el camino de la forma (o bien, *empezar por el estilo*) y en este sentido, poner el acento en el *cómo*.” Escrito primero como tesis de doctorado, el texto abunda en notas al pie que, además de discusiones y disensos, exhiben el marco teórico usado por Contreras y el rigor que animó cada una de sus conclusiones. Diremos que ese marco contiene un instrumental amplio que privilegia el uso de conceptos deleuzianos sin concederle a éstos una jerarquía particular. La cita interesa, especialmente, porque explícita el modo por el que la crítica elige entrar al universo de César Aira. Una entrada formal, un recorrido por los estilos de la lengua y del relato.

Para Aira, para Contreras, el relato es la forma y si el primero experimenta con su matriz, su germen, su potencia, su continuo y su variabilidad, la estudiosa ordena las direcciones de esos movimientos y hace de la forma el objeto de indagación fundamental. La lección de Contreras puede enunciarse así: el ingreso al mundo de un autor se hace a través de la comprensión de ese elemento formal que constituye su marca, su estilo. Pero, la constatación no alcanza por sí misma sino se ve en esa opción formal el orden de sus pliegues y transformaciones y si no se advierte en ese tratamiento un modo de inscripción en el sistema y en el debate literarios. Tanto Piglia como Saer valoran la forma como definición de lo literario; la distancia entre Aira y ellos se entabla en el punto en que para éstos esa forma debe integrar un régimen de resistencia a los discursos e ideologías dominantes y postular un arte de la negatividad. Una literatura de acuerdo con una función. Para Aira, la forma es otra cosa; es “afirmación de la potencia absoluta y autónoma de la invención”, su continuo, incluso la dicha que implica el poder seguir contando. Esta vuelta al relato, su puesta en primer plano, no responde al gesto posmoderno de evadir o diluir las fronteras simbólicas o discursivas o los límites genéricos, ni intenta favorecer una estética de la banalidad y denegar la tensión literaria como marca de ruptura. Sandra Contreras se opone decididamente a que Aira ocupe este lugar; todas sus ideas y argumentos apuntan a calificarlo como un escritor vanguardista. Así ejecuta una torsión de la crítica, se instala en el preciso punto donde ésta confronta y se hace política, ahuyentando cualquier viso de neutralidad académica. No solo lee a

Aira sino que a partir de la lectura tan cuidada y atenta de los procesos y funcionamientos narrativos y críticos edifica una teoría afirmando que el lugar donde ésta puede jugar sus cartas de legitimidad es a partir de los mismos textos literarios.

La vanguardia que practica Aira no es solo una clave de interpretación para leer el surrealismo en Pizarnik, el expresionismo en Arlt o la presencia de Duchamp en Kafka; es, además, un procedimiento de escritura. La vanguardia de Aira que lee Contreras también se define por la negativa: no es ni la de Puig, ni la que reúne estética y política en los '70, ni la de las poéticas de la negatividad de los '80, ni la experimentación pop, ni la estética macedoniana de Piglia. Aira "opera un cambio en la biblioteca vanguardista de la novela argentina contemporánea: *una singular vuelta a las vanguardias históricas en el fin de siglo.*" Esta vuelta implica reactivar el proceso del arte, continuar el impulso vanguardista bajo la ficción de comenzar desde cero, forjarle el procedimiento que permita inventar todo otra vez. Una lectura, metódica y rigurosa, que apunta al corazón airiano, allí donde la experiencia de escritura se convierte en forma. Construye una clave de lectura que tiene como base la polémica y que no será posible obviar en los futuros tratamientos de este autor.

Las ideas-madre con las que se organiza y aborda el material le permite a Contreras ir de los ensayos críticos a los textos de ficción y analizar con igual pericia los procedimientos del relato o las figuraciones críticas. También sigue los modos en que Aira fue leído, observando con detenimiento el catálogo de ideas que formularon tanto los detractores como los admiradores incondicionales del escritor y el juego de valores que atraviesan estas lecturas. Se detiene además en la separación crítica que clasifica las novelas en buenas y frívolas o malas y aprovecha esta puesta en acto de la valoración para observar las lecturas que hace Aira de Arlt, su particular interés en convertir a su literatura en un lugar en el que vive y opera la genealogía del monstruo. Esa criatura a cuya nacimiento se asiste en *El bautismo o La costurera y el viento*, que vuelve sobre sí misma en la ficción autobiográfica que representa *Cómo me hice monja* y que se cuenta a través de la fábula del expresionismo cuando se trata de entender el mundo de Arlt.

Contreras entra y sale de los textos con una libertad absoluta y una vez que los aborda les aplica el máximo rigor. Así puede leer *La liebre*

como la novela que echa a andar un viaje por la pampa y con él incita un mecanismo, apartándose de las lecturas que ven en ella exclusivamente un trabajo singular con una tradición literaria. Contreras y Aira dicen otra cosa, dicen que “el viaje” ya es en sí mismo un relato, que como forma está antes de la novela. La literatura de Aira se forja en esa paradoja que indica que cuando no hay nada por inventar porque ya todo viene dado con la tradición, el escritor encuentra su mejor terreno para inventarlo todo. Pero *La liebre* también sirve en otro momento para explicar cómo las lecturas que sobre ella se hicieron filtran opiniones literarias diversas. *La liebre* inaugura en el universo airiano el uso de un tipo de finales narrativos que apela a la precipitación de las acciones, a las mutaciones múltiples. La tradición nacional de los viajes por la pampa viran en el final del texto hacia otro género: el del cine de clase B o las series de televisión. Este gesto aparentemente banal hace caer a *La liebre* en el círculo de la “literatura mala”. Así Aira produce para Contreras una descolocación y transformación de los valores hegemónicos del campo literario inmediato; entre ellos, precisa y paradójicamente, el prestigio literario de “escribir mal”.

Si la relación de Aira con Arlt se revela como una afinidad expresionista que se concentra en la figura del monstruo, los vínculos de Aira con Borges, tratados al comienzo y al final del libro, parten de una pregunta. ¿Hay algún lugar para el mito de la literatura argentina en la literatura de Aira? Contreras toma las lecturas de Aira, sus interpretaciones acerca de tradiciones y enigmas, sus aparentes desaires al escritor longevo que, sin embargo, se pueden rastrear bajo la forma de la estilización en los primeros textos airianos. Sin embargo es en *Las curas milagrosas del Dr. Aira* donde Aira “fabula la torsión que su literatura puede imprimir sobre la literatura borgeana”, una torsión sobre el arte del artificio y la invención. La duplicidad Borges/Arlt parece estar contenida en algunos de las ficciones de Aira. Contreras da cuenta de un desdoblamiento entre el nacimiento arltiano del monstruo y la leyenda borgeana del duelo, presente en la superposición del doble trayecto narrativo que sigue por separado cada uno de los miembros de la pareja en *La costurera y el viento*. El dispositivo de lectura descubre, otra vez en una nota al pie, el diálogo ficticio entre algunos de los términos de la “institución literatura” que, en realidad, es un efecto de las asociaciones que el dispositivo pone en juego y que

se muestra como un entramado impecable: del sistema literario (Borges/Arlt) y las interpretaciones canonizadas a las invenciones críticas (duelo/monstruo) y en éstas el descubrimiento de un impulso para su ficcionalización.

Sandra Contreras demuestra una creatividad particular para organizar, delimitar y otorgar sentido a las vueltas de César Aira. El desafío arranca desde la postulación de una mirada crítica que determina la dirección de su lectura. Contreras se detiene en el carácter literario de estos textos y los lee desde el lugar donde se forjan: la literatura. Considerar lo específico de un discurso implica reconocer un modo de funcionamiento y la atmósfera que lo rodea, implica entender cómo ese proyecto está configurado también por un nombre propio y un mito de escritor. Un mito cuyos hitos fundamentales son: la muerte del maestro (Osvaldo Lamborghini), la juventud del artista (Pizarnik), el nacimiento del monstruo (Arlt), la supervivencia del narrador (Puig). Relaciones que aparecen y desaparecen a lo largo del libro y que ocupan un lugar privilegiado en el último capítulo. La crítica de Contreras es literaria, en el mejor de sus sentidos y, lo es también, porque acompaña a los textos para hacerlos hablar otro lenguaje: el que apuesta a la construcción de un conocimiento sobre la literatura. Profusa, locuaz, convincente y aguda, la crítica no deja giro sin descubrir, ni recodo sin explorar.

Desplaza, acompaña, empuja, orienta, nunca traiciona. Aquí reside su mayor fuerza y, tal vez, su probable debilidad.

El encuentro entre Aira y Contreras se da como un punto de entendimiento solidario entre dos escrituras. En él se produce y se revela el nacimiento de un saber y se tiende la posibilidad de perseguir su aventura. Si miramos ese encuentro que es el punto de realización de la escritura crítica veremos cómo, por única, vez (un instante que dura lo que dura el libro), el protagonismo del escritor se opaca para dejar que la lectura cumpla con su desafío y que la lectora salga al ruedo.

Octubre 17, 2002.

PRESENTACIÓN

JULIO PREMAT
LA DICHA DE SATURNO

Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2002.

por **Martín Kohan**

Del arte, de la literatura, del sujeto, de la novela, de la narración, del autor, de las obras, de los grandes relatos, de la interpretación, de la modernidad, del modernismo: de todas estas nociones, en fin, como sabemos, se ha postulado insistentemente una inexorable liquidación. A veces en términos de crisis, muy a menudo en términos de “fin”, y muy a menudo también en términos de “muerte”: muerte de esto y de lo otro, series de muertes encadenadas que han hecho que la teoría en general, y más específicamente la teoría literaria, y tras la teoría literaria la crítica, funcionen como una especie de asesino serial, que deja muertos a su paso.

Buena parte de esta historia, aunque no toda, transcurrió en París (luego también en Estados Unidos: los lectores de policiales, y los lectores de diarios, saben que una de las características principales de los asesinatos seriales es que tienden a ser prontamente imitados). Si este libro, que Julio Premat ha escrito en París, hablara de esa serie de eliminaciones, o pretendiera resolverla, su lectura en Argentina podría parecerse mucho a una versión (en clave de crítica literaria) de *La pesquisa*, la novela policial de Saer, donde Premat sería indudablemente Pichón Garay, y los que aquí lo leemos deberíamos negociar el reparto de los roles de Soldi y de Tomatis...

Pero el libro de Julio Premat no viene a sostener ni a explicar esa serie de “muertes” que la teoría y la crítica literaria le han estado infligiendo al paradigma de categorías de la modernidad, sino que revierte esa serie, la recorre en un sentido contrario al que se ha estado imponiendo en décadas pasadas. La primera característica que puede notarse en *La dicha de Saturno* es que se ocupa de la obra de un autor, y que se propone *interpretarla*; es -en otras circunstancias, esta aclara-

ción sería todavía más perogrullesca; hoy quizás no lo sea tanto-, en el sentido más cabal, en el mejor sentido, un libro de literatura, un libro de lectura.

La lectura tan amplia como exhaustiva que Julio Premat hace de la obra de Juan José Saer se sostiene, desde un punto de vista teórico y metodológico, en uno de los *grandes relatos* de la modernidad: el psicoanálisis. Porque el psicoanálisis funciona en *La dicha de Saturno* como gran relato, como metarelato, como relato de relatos; un meta-discurso, un sistema explicativo con ambiciones de totalidad. Es decir que Premat no recuesta amablemente a Saer en un diván, a la manera de la psico-crítica de Charles Mauron, ni tampoco lo arroja a ese diván sin ninguna amabilidad, como por momentos hace Sartre con Flaubert; ni siquiera le diagnostica algo, algo como la neurosis jansenista con que Lucien Goldmann explica a Racine. Aquí se trata de otra cosa: Saer –dice Premat– usa el psicoanálisis como una ficción; Premat, por su parte, lo usa como una máquina para leer ficciones, como un relato con que entender relatos.

Los referentes son varios; para una caracterización fundamental, tal vez baste con mencionar a Jean Starobinsky, para advertir la manera en que Premat consigue articular causalidad psicoanalítica y causalidad literaria, sin por eso abandonar el registro específico de la crítica literaria. Pero como esa conexión no se aplica, en términos terapéuticos, a la subjetividad de Saer, sino, en términos hermenéuticos, a la interpretación de su obra, como se trata de leer esos relatos a partir de un “gran relato”, *La dicha de Saturno* consigue un inusual poder abarcativo. Tal vez por eso puede Premat decir, en el comienzo del libro, sin por eso pasar luego por alto las lecturas críticas de María Teresa Gramuglio, de Beatriz Sarlo, de Graciela Montaldo o de Florencia Garramuño, que a Saer “no se lo lee (o no se lo ha leído)”: porque lo que Premat se propone es leerlo *todo* (es decir: leerlo como un todo), aun sabiendo –como sabemos– que la de “totalidad” es otra de las categorías presuntamente eliminadas del pensamiento crítico.

Las novelas de Juan José Saer apuntan a una forma particular de integración en un todo, ya sea por la reiteración de indicios y de personajes, por el entrelazamiento de tramas, o por el complejo sistema de referencias internas. La lectura de Premat le hace justicia a esa integración en un todo, pero lo hace a través de mecanismos distintos a los

que dispone Saer: lo hace mediante la articulación de una interpretación integral. Premat no solamente lee lo que Saer ha escrito: también hace, con su lectura, y luego con la escritura de esa lectura, lo que Saer ha hecho al escribir: construir un mundo integrado. Es lo que Premat define como “un saludable principio metodológico: analizar una producción como si fuese toda la literatura”; pero luego también leer una literatura, la de Saer, como si fuese toda la producción (de sentido).

De esta manera, se lee la escritura de Saer en clave pulsional; la puesta en duda del principio de realidad que distingue a sus novelas, en relación con la representación de la ausencia del padre; los relatos legendarios del origen del hombre, que lo son también del origen de las obras literarias, desde la historia edípica; y, principalmente, se lee, en términos de melancolía, varias de las características definitorias de la literatura de Saer: la imposibilidad de decir (que se resuelve, de todas formas, en un decir), el sinsentido (que no determina, con todo, el abandono de la búsqueda de un sentido), el juego de reescrituras y de intertextualidad, la crisis de la representación, la imposibilidad de conocer el pasado o de dar cuenta cabalmente de la realidad.

Al leer e interpretar estas características desde el gran relato psicoanalítico, Premat elude varios escollos: por ejemplo, reiterar el tópico de remitirlo todo a la adscripción de Saer al *nouveau roman*; o incurrir en el habitual eclecticismo del relativismo crítico y su moderado “no es tan así”; o reiterar el lugar común (que Premat califica de “banalidad”) de la multiplicidad de lecturas; o, por fin, como queda dicho, de insistir en la ya cómoda determinación de la muerte del relato, la muerte del autor, la muerte del sujeto, u otras muertes consuetudinarias.

Este extenso libro no tenía por qué ser más breve (contrariamente a la opinión que Premat desliza en un momento dado): por su amplitud y su minuciosidad, por ser a un mismo tiempo abarcativo y puntilloso, le hace también justicia a la literatura de Saer (y puede leerla en sus momentos más claramente autorreferenciales, sin por eso dejar de situarla “en las antípodas de cualquier formalismo”; o leerla en sus tramos más decididamente políticos, sin por eso perder de vista la especificidad de su compleja construcción formal). Todo lector de Saer sabe que leer sus libros supone una experiencia literaria de particular intensidad, que se percibe en los detalles no menos que en la construc-

ción de todo un universo. La lectura de Julio Premat capta y plasma, como escritura crítica, esa particular intensidad.

No es que hicieran falta nuevas pruebas de que Juan José Saer es un gran escritor. Pero Julio Premat, con *La dicha de Saturno*, ha aportado una: que la literatura de Saer ha permitido, o propiciado, la escritura de un gran libro de crítica literaria.

18 de julio de 2002

FRANCINE MASIELLO
EL ARTE DE LA TRANSICIÓN

Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2001.

Traducción de Mónica Sifrim.

por **María Celia Vázquez (UNS)**

En este extenso volumen, Francine Masiello detiene su mirada crítica sobre la producción cultural desarrollada en los países del Cono Sur –Chile y Argentina– durante el período que transcurre entre los años del terrorismo de Estado y la posterior instauración democrática que, como es sabido, en ambos países se caracteriza por la consolidación del proyecto neoliberal iniciado durante las dictaduras. A lo largo de los tres capítulos que organizan el contenido del libro, Masiello ausculta con inteligencia cuestiones concernientes a la construcción de la ciudadanía en la postdictadura, las tácticas y estrategias empleadas en el proceso de autorrepresentación en tanto latinoamericanos en el marco de la globalización y los dilemas que plantea la representación de identidades heterogéneas aún no asimiladas como las que promueven ciertas obras estéticas analizadas en el escenario neoliberal fuertemente tensionado por la circulación de las reproducciones *massmediáticas*, “las demandas del mercado por una ‘diferencia’ normativizada (...) y la orquestación, por parte del Estado, de proyectos culturales homogeneizantes” (p.344).

Puntual y sistemáticamente, cada capítulo se abre con la interpretación de alguna obra de artistas del Tercer Mundo (plásticos del Cono Sur y el cineasta chino Wong Kar-Wai), a partir de las cuales la autora se plantea una serie de interrogantes que le sirven de puente para introducir las diversas problemáticas críticas. Por ejemplo, a partir de una instalación de Guillermo Kuitca introduce la reflexión en torno de la conflictiva relación entre las particularidades y el todo bajo la forma de las siguientes preguntas: “¿Cómo podemos vivir la condición local bajo el peso de la cartografía global? ¿Qué significa la dimensión de la experiencia y el sentimiento frente a los cálculos de un ojo distante? ¿De qué modo puede ser recreado por intelectuales y artistas el lado

popular de una escena?” (p.45). Y así podríamos seguir enumerando la lista de las obras analizadas y la serie de preguntas suscitadas por éstas en los sucesivos capítulos. Si reparamos en la repetición de la fórmula de apertura, en definitiva, en un detalle formal de *El arte de la transición*, es porque en él hallamos –como suele ocurrir con los detalles– una clave interesante para la lectura, en este caso particular, de las coordenadas que fijan el punto de mira de Masiello.

Encontramos sugestivo el hecho de que predominantemente sean obras visuales las escogidas para introducir la reflexión crítica. Si bien, en principio, se podría entender como el síntoma de un fenómeno cultural más general característico de la era posmoderna como es, según palabras de Eduardo Grüner, “el masivo desplazamiento desde los códigos verbales a una dominación de los códigos visuales”, rápidamente el corrimiento de la mirada crítica de Masiello desde las artes plásticas y el cine a la literatura se revela menos como una táctica de ordenamiento según la que se otorgaría cierta prioridad a los códigos visuales en desmedro de los verbales, que como el intento de configurar una trama de prácticas significantes estética y socialmente relevantes puestas en estrecha relación con los procesos sociales relativos a las políticas de la subjetividad, el género y las minorías. En verdad, lo que aquí se enfatiza a través del tránsito (entre los diversos campos estéticos y discursivos, y los procesos sociales) son los cruces producidos en un *continuum* cultural, concebido como un campo de tensiones en torno de los problemas de la identidad.

La dimensión cultural del análisis promueve la constitución de un corpus crítico conformado por un campo de diversos objetos y prácticas estéticas: instalaciones, obras visuales, *performances*, textos literarios narrativos y poéticos (de, entre otros autores, Ricardo Piglia, César Aira, Arturo Carrera, Diana Bellessi, Alicia Genovese, Diamela Eltit, Raúl Zurita, Gonzalo Contreras, Guadalupe Santa Cruz, Pedro Lemebel, Carmen Berenguer), ensayos críticos (entre otros, de Néstor García Canclini, Beatriz Sarlo, Nelly Richard, Antonio Cornejo Polar), revistas culturales (*Feminaria* y *Revista de crítica cultural*), etc. La lectura atraviesa este entramado para reconstruir simultáneamente el facetado relato social sobre las identidades (a través de los rasgos de género, subalternidad y sujeto popular) y las fuerzas en tensión que se establecen en el marco de esta problemática entre las versiones de “la

narrativa oficial y los modelos consumistas” y las “estéticas rupturistas” que apuntan a desestabilizar el efecto homogeneizador de las diferencias producido por aquellos. El libro propone y desarrolla una idea de la cultura como campo de disputas donde se dirimen cuestiones simbólicas pero esencialmente políticas, concepto afín a lo que Terry Eagleton resume bajo la fórmula “la cultura como identidad” para referirse a la acepción vigente desde 1960 cuando: “la palabra ‘cultura’ ha girado sobre su propio eje (...) y ha empezado a significar la afirmación de identidades específicas-nacionales, sexuales, étnicas, regionales (...). Como todas estas identidades se consideran a sí mismas reprimidas, lo que en un tiempo se concibió como un ámbito de consenso ahora se ve transformado en un campo de batalla” (*La idea de cultura*. Barcelona: Paidós, 2001, p.64).

En *El arte de la transición*, la literatura es abordada como una máquina de traducción *sub specie estetica* de los conflictos ideológicos y políticos que la atraviesan en tanto artefacto cultural. En consecuencia, la interpretación y evaluación del corpus literario consiste fundamentalmente en la ponderación no solo del valor testimonial que los textos poseen sino también del poder de constestación y resistencia que oponen a las políticas neoliberales. Desde el comienzo, Masiello anuncia una tesis que luego desplegará con un sentido programático a lo largo del libro: “Enfrentada a la lógica entumecida de los regímenes neoliberales, la literatura ofrece su intervención para considerar la identidad y la voz, para examinar la idea de ‘representación’ en los dos sentidos de la palabra, el artístico y el político. Si el proyecto neoliberal, como celebración del libre mercadismo, da una pátina de aparente neutralidad en lo que respecta a las contradicciones sociales -borrando la memoria común que hubiera relacionado a los individuos con su pasado, y suprimiendo la discusión sobre la ética-, la literatura y el arte, en cambio, cultivan la contradicción, revelando las tensiones entre el pasado no resuelto y el presente, lo oculto y lo visible” (pp.15-6). Como se ve, el interés de la crítica radica en enfatizar el lugar de contrapunto que ocupa la producción literaria y cultural puesta en un horizonte de debate.

En el marco de este propósito, reparamos en la frecuente utilización de la nomenclatura “literatura de vanguardia” en ocasión de referirse a textos de Diamela Eltit, Ricardo Piglia, Tununa Mercado, Gonzalo

Contreras, Guadalupe Santa Cruz, Pedro Lemebel. El hecho de que Masiello incurra en este anacronismo no deja de resultarnos sorprendente. ¿Qué significa apelar a una categoría estética de indiscutida filiación moderna para referirse a obras producidas en un escenario histórico, cultural y político radicalmente diferente del de las vanguardias?, ¿cómo interpretar esta aparente despreocupación por los inevitables problemas que implica su aplicación en un corpus textual producido en los años 80 y 90?, ¿de qué depende la legitimidad de este término en este contexto de uso? Como es de prever, imaginamos que no se trata del desliz de un error involuntario sino, muy por el contrario, de un gesto consciente y deliberado que encierra una toma de posición. En varios sentidos, el recurso a la noción de vanguardia remite a razones de orden táctico y no a una mera imprecisión terminológica. En primer lugar, el uso deshistorizado advierte acerca del sentido axiológico que Masiello le otorga al término; aquí la palabra “vanguardia” designa un valor, su mención implica una instancia valorativa de las obras así denominadas en virtud de la condición de fuerza de choque que asumen estas “estéticas rupturistas” contra los relatos completos y totalizadores de la cultura de la globalización, por ejemplo, a través de la irrupción de lo popular en *Plata quemada*, de Ricardo Piglia. En segundo lugar, el hecho de hablar de vanguardia siempre implica posicionarse respecto de la relación entre el arte, la sociedad y la política. Precisamente a partir de este posicionamiento implícito la crítica se abre a una constelación de problemas concomitantes tendientes a retomar tanto la discusión en torno del lugar de la literatura y el arte en el marco de la industria cultural y reencauzarla a través de la puesta en un espacio de tensión entre las culturas oficiales, de masas y contestatarias, como la revisión de la relación arte/ mercado también puesta en relación conflictiva a partir de la reincorporación de la problemática del valor estético en la confrontación entre “los textos producidos en contra del modelo consumista”, como *Los vigilantes*, de Diamela Eltit, y “*el best seller Paula*”, de Isabel Allende, donde se recurre al melodrama y el sentimentalismo, verdaderas fichas de venta en el mercado masivo. En definitiva, y para decirlo sintéticamente, Masiello lee a contrapelo de la tendencia “neopopulista estetizante posmoderna” (Grüner) que, como se sabe, es uno de los fantasmas que recorre el campo de los estudios culturales. Y éste es un mérito indiscutible del

libro. Pero si bien es cierto que a través de estos cuestionamientos logra zanjar uno de los inconvenientes más álgidos de los estudios culturales, no lo es menos que su insistencia unilateral en lo que la literatura tiene de representación y gesto en torno a la ética y al poder por momentos nos lleva a recordar los términos de la incitación con que Borges alentaba a los lectores de Kafka: “no sabemos –y quizás no sabremos nunca– los propósitos esenciales que alimentó (su literatura). Aprovechemos ese favor de nuestra ignorancia, ese don de su muerte, y leámoslo con desinterés, con puro goce trágico. Ganaremos nosotros y ganará su gloria también”.

JULIO PRIETO:
*DESENCUADERNADOS: VANGUARDIAS
EX-CÉNTRICAS EN EL RÍO DE LA PLATA*

Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2002.

por **Pablo Gasparini**

Este libro de Julio Prieto pretende articularse a partir de una tesis central que busca aunar las radicales experiencias de Macedonio Fernández y de Felisberto Hernández bajo una impronta común: la de escrituras díscolas al canon reconocible de las vanguardias rioplatenses. La nomenclatura de “desencuadernados” que ostenta el título de este estudio, hace referencia así a la impugnación de la institución literaria y del tráfico cultural que ambos autores operarían en sus textos. Lo interesante es que por necesidad de su propia argumentación, Prieto construye en el reverso de esa tesis central una acerada crítica a la vanguardia rioplatense, sobre todo la que se plasma en el grupo martinfierrista. A partir de Beatriz Sarlo, se enfatiza el conservadurismo estético y político de los discursos vanguardistas locales y su desvío del decidido carácter transgresor de las vanguardias históricas.

Es dentro de ese marco de comprensión que Prieto pasa a desarrollar, en los dos primeros capítulos del libro, la relación Macedonio-Borges. Aparentemente Prieto no desea plantear esta relación en los términos de un decidido expolio estético del primero por el segundo y, para este fin, reseña el conflictivo acercamiento (pero acercamiento al fin) de Macedonio a los jóvenes vanguardistas. Sin embargo, la sensación final es la de un Borges remiso a reconocer su gran deuda con Macedonio y la de un Macedonio que se habría negado, a pesar de saberse robado o expoliado, a convertir sus papeles en Literatura. Más allá de este cruce de discursos de autoría, resulta instigante la lectura de diversos textos de Macedonio y en especial de *Museo de la Novela de la Eterna*. Prieto, en calidad de arqueólogo, exhuma cierta pulsión pasional, “enterneciente” o prevanguardista que estaría en la base de *Museo de la Novela* y sobre la cual se habría erigido (o fingido erigir) un

texto “hilarante”, un texto (o exotexto) caracterizado por su vocación de expulsar al lector afuera de los confines de la ilusión novelesca. Esta arqueología no solo busca relativizar la aparente asimetría del proyecto macedoniano (entre la última novela mala y la primera buena), sino que también pretende rubricar cierta iconoclasta tradición argentina emparentada con la ilegibilidad y la “mala” escritura.

Ya en el caso de Felisberto Hernández, Prieto establece una poética post-vanguardista de la extrañeza de la que el escritor uruguayo sería el principal artífice. Frente a la extrañeza absoluta de la literatura fantástica decimonónica, Felisberto se ocuparía de la normalidad de la extrañeza y, por así decirlo, de la extrañeza de la normalidad. Sin el *pathos* de la angustia o la náusea existencialista (un discurso contemporáneo de la extrañeza que Prieto descarta a la hora de entender a Felisberto) se trataría aquí de la creación cotidiana del misterio, de una “extrañeza distraída” que se quiere crítica de su modo literario canónico. En este punto habría que decir que la propuesta de Prieto parece perder (inútilmente) el perfil en que busca enmarcarse, pues si bien la lectura de Felisberto en relación a la tradición fantástica aparece estupendamente sostenida y argumentada, soslaya, desmedidamente, su significado en relación a la excentricidad hernandiana respecto a la vanguardia. En todo caso, esa excentricidad, rápidamente resuelta por Prieto como crítica al veloz frenesí metafórico de las vanguardias, aparece mucho menos trabajada que en los capítulos dedicados a Macedonio (que constituyen, sintomáticamente, el grueso del libro). Se hubiera deseado aquí, en vista de la calidad del estudio, que Prieto aprovechara aún más el singular juego que su lectura establece con Duchamp; o que, considerando que es la estética de Borges la que permite, en definitiva, el análisis de la pendular excentricidad macedoniana, fuese la recreación del fantástico pergeñada por Borges (un hecho que el propio Prieto reseña en las páginas iniciales del libro) la que se prestara al confronte con la radicalidad hemandiana. Creo que cierto roce o gesto crítico de Prieto con el psicoanálisis (una de las vertientes del estudio que solo una lectura excesivamente disciplinar puede convertir en línea principal) interrumpe ese discurrir literario brillantemente logrado en el caso de Macedonio.

Quizás la ambivalencia de este estudio entre la agilidad del ensayo y el aparato formal de una tesis académica sea la responsable de esa fi-

nal inconsistencia que lleva a una “coda” harto generalizante y tal vez demasiado didáctica. Más allá de estas observaciones formales, que no dejan de extenderle a esta propuesta cierto carácter “desencuadrado”, la inteligente y placentera escritura crítica de Prieto alcanza un objetivo ya desacostumbrado: la de inducirnos a releer los autores que toma por objeto

RENÉ PRIETO

*BODY OF WRITING. FIGURING DESIRE
IN SPANISH AMERICAN LITERATURE*

Durham and London, Duke University Press, 2000.

por **Mariana C. Zinni**

Los textos literarios, dice Roland Barthes, tienen forma humana, y figuran nuestro cuerpo erótico. Forma erótica de la figuración que puede ser recobrada en algunos rasgos, o síntomas, del cuerpo en la escritura en lo que René Prieto llama en este libro “topografía del texto”.

En esta clave –la de la pregunta en torno a cómo la escritura del cuerpo deviene cuerpo de la escritura– Prieto lee textos de Julio Cortázar, Guillermo Cabrera Infante, Gabriel García Márquez, Severo Sarduy, Rosario Castellanos y Tununa Mercado. Elige autores y textos en tanto conforman una serie cuyo hilo conductor está sostenido en las figuraciones del cuerpo, desde la regresión al útero materno hasta la celebración del cuerpo en sí, de Cortázar a Tununa Mercado.

Prieto toma como punto de partida lo siguiente: el cuerpo en la ficción no solo es un modo de figurar el deseo sino también es un síntoma. Por lo tanto se sirve como marco teórico de los postulados de Freud para leer el cuerpo escrito e inscripto en la literatura hispanoamericana. En estos términos, analiza el cuerpo en tanto especificidad, estilo literario, en la medida en que la escritura toma forma, para ir más allá del nivel anecdótico-temático del texto y explorar la fisonomía o topografía de la ficción. Cada uno de los autores escogidos figura el cuerpo bajo diferente luz o desde distintas perspectivas. Prieto presta especial atención a la manera en que los escritores imaginan y simbolizan el cuerpo como objeto y motivo de su narrativa, y establece, en primer lugar, una suerte de continuidad temática que toma como eje la figuración del cuerpo realizada por estos escritores.

Comienza, entonces, con el estudio de esas “figuras” en Cortázar. Las imágenes obsesivas o motivos en los que este escritor manifiesta su

angustia, y las encuentra siniestras, horrorosas, como partes de un juego que oculta y desnuda a la vez algunas de sus obsesiones. Cortázar es el comienzo lógico de la serie, da cuenta de lo ominoso que puede resultar el cuerpo, en relación a cómo lo familiar se vuelve desconocido. En algunos de sus cuentos más significativos (“La noche boca arriba”; “Cuello de gatito negro”; “No se culpe a nadie”; “La señorita Cora”; “Cartas de mamá”, etc.) encuentra lo que se oculta bajo el nivel anecdótico del relato, como por ejemplo, el cuerpo materno. Para Prieto, lo familiar se convierte en siniestro, los espacios seguros –un sweater, una habitación, el hospital– se transforman en espacios amenazantes que figuran, de alguna manera, el cuerpo prohibido de la madre, la vuelta al útero. Al punto que, muchas veces, la argumentación y las hipótesis parecen un poco forzadas, aunque deriven de la misma complejidad de la escritura de Cortázar.

La segunda elección deriva lógicamente de la primera: Cabrera Infante no enmascara sus deseos, sino que los hace presentes, intentando una síntesis entre sexo y escritura, entre mirada y lectura. Cabrera Infante hace gala de una excelsa escopofilia, es un voyeur. La novela completa –*La Habana para un Infante difunto*– está conformada a partir del ojo, del cine, del cuerpo narrado cinematográficamente. Prieto analiza, entonces, la función del cine en Cabrera Infante desde una perspectiva freudiana, nuevamente como un útero al que se puede volver, pero esta vez sin culpas y sin prohibición, a mirar. El deseo de escritura toma, así, la forma del deseo sexual.

El tercer autor, García Márquez, presenta el cuerpo enfermo a través de una visión excrementicia que liga el cuerpo del relato con una dimensión política de la literatura, en tanto que es constitutivo del sujeto pero también formación social y topografía simbólica. Según esta visión, *El amor en los tiempos del cólera* y *El coronel no tiene quien le escriba* son “entidades anatómicas”, organismos que revelan las intenciones del autor a través de sus propios síntomas.

La enfermedad del cuerpo lo lleva, luego, a Sarduy. El cuerpo deteriorado de las novelas de Sarduy –*Cobra*, *Colibrí*, *El Cristo de la Rue Jacob*– ya no figura la enfermedad social, sino su propia escritura. Es un cuerpo golpeado, atacado, travestido, vuelto pedazos, que cambia de forma mientras se deteriora, y es, incluso, canibalizado. La degradación física en este caso figura la propia escritura expuesta, descom-

puesta, en lo que Prieto llamará una “arqueología de la piel”: lo más superficial no solo del cuerpo sino también de la letra. Muestra en Sarduy las marcas en la piel: en la letra, las heridas y los golpes son trasladados a la escritura; de lo que resulta una escritura “descompuesta”, rota, lastimada, cambiada y trastocada. Intenta, luego, un pasaje del cuerpo travestido de Sarduy a la escritura feminista de Rosario Castellanos –*Oficio de Tinieblas*– para culminar con una apoteosis del cuerpo femenino en *Canon de Alcoba* de Tununa Mercado.

Prieto nos propone, básicamente, una lectura que en primera instancia parece temática o simbólica, respecto de la figuración del cuerpo y el deseo en un grupo de escritores latinoamericanos con un corpus adecuado y un trabajo de lectura exhaustivo. Pero el libro va más allá: desnuda algunas cuestiones más profundas que lo ligan a las prácticas escriturarias de estos autores, a los modos en que el cuerpo, la piel, esconden no solo obsesiones freudianas sino también rasgos personales, estilos, visiones de lo que es para cada uno de ellos la práctica de la literatura. El cuerpo deviene, es, entonces, escritura. El cuerpo torturado de Sarduy deja entrever su escritura tortuosa, las cicatrices y lastimaduras de sus frases; la escopofilia, el afán del mirar cinematográfico de Cabrera Infante da cuenta de una manera de leer, de recortar, de incorporar “constelaciones” literarias en su obra como en una sala de montaje. La seguridad y el confort aparente de los espacios cerrados de Cortázar muestran cuán incómoda puede ser la escritura; incomodidad trasladada, luego, a la escritura de Tununa Mercado en la que deviene celebración de la anatomía femenina. No ya, ésta última, por feminista sino porque su escritura es femenina, porque reescribe la literatura latinoamericana desde el lugar de la mujer, apropiándose y transformando la tradición literaria masculina a través de un tono propio.

El libro de Prieto, más allá de la exhaustividad con que trabaja los textos, nos muestra cómo el relato es no solo un constructo simbólico del deseo, sino también una topografía del cuerpo en la escritura, donde el cuerpo toma la forma de la letra y la letra la del cuerpo. Y si para Barthes, como decíamos en el comienzo, los textos literarios tienen forma humana y son una figuración, podemos afirmar que el lo-

gro de *Body of Writing. Figuring Desire in Spanish American Literature* es, precisamente, desplegar una suerte de anagrama de nuestro cuerpo erótico, lo que es decir también de nuestras aspiraciones literarias.

KSENIJA BILBIJA:
CUERPOS TEXTUALES.
METÁFORAS DEL GÉNESIS NARRATIVO
EN LA LITERATURA LATINOAMERICANA
DEL SIGLO XX.

Berkeley, CELAP, 2001.

por **Graciela Gliemmo**

Los recortes precisos, centrados en textos que presentan problemáticas comunes, parecen haberse impuesto en la actualidad como uno de los modos de organización de los libros críticos sobre la literatura latinoamericana. Pertenecen a la primera mitad del siglo XX las primeras y las últimas historias de la literatura. Pretenciosamente totalizadoras y fieles al modelo pautado por el discurso histórico tradicional, fueron organizadas sobre cronologías con el propósito de presentar continuidades y rupturas. La renuncia al «todo» ha dado lugar a la construcción de pequeños corpus a través de los cuales se describe y se estudia solo una porción literaria.

El ensayo de Ksenija Bilbija, *Cuerpos textuales*, adhiere a esta lógica de armado, porque parte de una hipótesis fuerte para interpretar un conjunto muy limitado de narraciones latinoamericanas: el sueño humano de dar vida, sin la intervención de la madre, como generador ficcional. Para decirlo con las palabras del libro, «cuestiona nociones de paternidad textual y partenogénesis, ya que la mayoría de las obras tratadas aquí desarrollan el proceso de procreación con la sola participación de un padre ‘literario’».

La autora pone bajo su lupa cinco textos que están dispuestos por su fecha de publicación y por la relación que guardan con el modernismo, las vanguardias y la posmodernidad: *El hombre artificial* de Horacio Quiroga, «Las ruinas circulares» de Jorge Luis Borges, «Las Hortensias» de Felisberto Hernández, «Chatanooga Choochoo» de José Donoso y «La muñeca menor» de Rosario Ferré. En el cierre, Bilbija no se priva de sumar la novela *El ojo de la patria* de Osvaldo Soriano.

Pero afirmar que *Cuerpos textuales* solo habla de estas narraciones es silenciar el movimiento ondulatorio de este ensayo, la urdimbre de múltiples y ricas relaciones intertextuales. La escritura establece una red que lleva a enlazar incluso producciones de épocas diversas. De ahí que junto con Quiroga, Borges, Hernández, Donoso, Ferré y Soriano se convoque a Sarmiento, Bunge, Cambaceres o Eduardo Wilde. Esta libertad asociativa, que entrecruza teoría, literatura, cine, ciencia, filosofía o historia, lleva a la autora a afirmar que en un futuro muy próximo el libro va a despojarse de la tinta y del papel para pasar a ser «impulsos electrónicos que reverberarán en la pantalla de las computadoras personales, mientras que el lector tendrá la libertad de crear infinitas narrativas generadas por la memoria insertada en el *microchip*».

A pesar de que el espacio dedicado a la reposición de tramas y argumentos –Bilbija no renuncia a contar «de qué tratan» estos relatos– y el modo de «refrescar» algunas teorías contemporáneas puede resultar excesivo, este ensayo brinda una mirada nueva sobre parte de la producción de nuestra literatura. Aporta, como debería ocurrir con toda escritura crítica, una aproximación arriesgada y por lo tanto discutible, que exhibe con honestidad los saberes múltiples –informativo, interpretativo e ideológico– desde el cual todo lector especializado lee.

El gesto de lectura es obsesivo, recurrente: la autora avanza y retorna sobre los cinco textos, los abandona para sumar en otro capítulo un detalle, incorporar otra idea o dar una vuelta de tuerca sobre lo dicho. La pasión de lectura hace quizás comprensible que se cuente, hasta con detalles, cada historia o que se expliquen aspectos muy difundidos de teorías contemporáneas, tales como los fundamentos del psicoanálisis. ¿Por qué no leer estos excesos como arranques pasionales, arrebatos del propio movimiento envolvente de lectura?

Tal vez sea por este impulso que *Cuerpos textuales* se juega en la exposición a veces desmedida, reiterada en varios pasajes, respecto a cómo se engendran algunas ficciones desde la imagen de un acto de procreación que excluye la unión sexual, e insiste sobre las variadas «metáforas del génesis» presentes en estas narraciones. En tanto la reflexión gira sobre una misma hipótesis de lectura, entre Frankenstein y Dolly, aparecen mencionadas y analizadas muchas otras figuras a partir de las cuales se esboza una línea de producción que pone en sintonía la literatura, la cultura y la historia latinoamericanas.

Detrás de cada dato, de cada afirmación hay -es evidente- una cuidadosa investigación. La autora revela los pasos de su lectura y extiende de manera considerable el corpus literario estudiado. Este es el plus de *Cuerpos textuales*: no solo nos habla de estas ficciones sino que se detiene sobre el resto de la obra de los autores elegidos. Echa mano a un cúmulo de información que abarca elementos biográficos, contextos culturales e históricos, circunstancias de edición y relaciones entre las diversas poéticas aludidas. Recurre, además, a otro tipo de referencias: las imágenes provocadas por su propia máquina interpretativa.

Es probable que, movido por la tendencia abarcadora de esta lectura crítica, atrapado por la posibilidad de multiplicar las relaciones de significación que Bilbija propone, el lector incorpore su propio repertorio, sume otros tantos relatos o metáforas que desplieguen aún más la plataforma literaria sobre la que gravita la hipótesis central y, desde esta interacción, interroge los alcances y afirmaciones de este libro

NOTA DE COLECCIÓN

LA LITERATURA DE VIAJE: HISTORIA, COLECCIÓN Y REDEFINICIÓN DE UN GÉNERO MENOR

Por **Ernesto Livon-Grosman***

La colección que *El Elefante Blanco* ha organizado como recuperación de las narrativas de viajes por la Patagonia, durante los siglos XVIII, XIX y XX, implican un doble triunfo. Por una parte redefine la idea de lo canónico a partir del reconocimiento de géneros como el de la literatura de viaje, hasta hace poco considerado menor. Por otra parte se compromete con el rescate editorial de una literatura que representa un aspecto importante de la historia argentina. El proyecto de *El Elefante Blanco* muestra y se inscribe en el marco de esta ambivalencia.

En 1892, en los altos de una casa de Londres, William Henry Hudson reconstruye un viaje por la Patagonia que ha tenido lugar veinte años antes. Hudson recuerda el canto de los pájaros en el sur argentino y a partir de ellos reconstruye minuciosamente un paisaje distante que termina por fundirse con la descripción que sus padres le habrían hecho de la Nueva Inglaterra. El libro de Hudson es en principio una excusa para el recuerdo del último viaje de su autor antes de partir a los 33 años de Argentina hacia Inglaterra. Esa mirada introspectiva es el eje de *Días de ocio en la Patagonia* que se publicara por primera vez en castellano en 1940 y que constituye uno de los textos claves en la larga serie de narrativas de viajes dedicadas a la Patagonia. A pesar del gesto individual que marca un estilo, Hudson comparte con otros viajeros una mirada en la que se escribe por y para una ausencia asociada para siempre con la inmensidad desértica del paisaje patagónico.

De la idea de que la Patagonia es un lugar deshabitado parece desprenderse otra casi tan persistente como la primera, la de que se trata de un inmenso territorio más allá del control del estado o la nación.

Tanto es así que uno de los primeros nudos que marcan el Corpus de la literatura de viaje patagónica es el relevamiento y apropiación de un territorio que se imagina paralelo a la Argentina. Esa excepcionalidad del territorio, su carácter extremo, hace que el primer objetivo del viaje a la Patagonia sea la experiencia misma del paisaje. El resultado es una larga serie de narrativas que van creando primero, y desarrollando después, el mito de la Patagonia como un espacio radicalmente independiente, en ocasiones utópico, respecto de la idea de estado-nación, según la cual se percibe al territorio patagónico como una entidad que se mantendría autónoma hasta principios del siglo XX. Los ejemplos abundan, uno de ellos es la edición de 1911 de la *Enciclopedia Británica* en la que se incluyen artículos separados, uno para Argentina y otro, separado, para la Patagonia. Narrativas más recientes como la de Bruce Chatwin, *In Patagonia* o la de Paul Theroux, *The Patagonian Express* dependen en parte de cierta visión autónoma de la región que de otra manera implicaría entre otras necesidades un conocimiento mínimo del castellano o una idea más precisa de la historia argentina. Escindida de las instituciones políticas, la Patagonia se convierte en un lugar de confluencia para las empresas más dispares: la caza, la antropología, las campañas militares, las empresas políticas o la aventura económica todas actividades que quedan siempre encuadradas por la magnitud de un territorio por siempre asociado a situaciones extremas.

Esa separación real o virtual del territorio respecto del resto del país sostiene una literatura de viajes igualmente paralela que entremezcla hasta la segunda mitad del siglo veinte textos en francés, en inglés y en castellano. Confirmando la autonomía de la zona, al menos en el imaginario de los europeos y norteamericanos y también de los viajeros argentinos que hasta fines del siglo diecinueve, e incluso principios del veinte, recorren el territorio como una manera de incorporarlo definitivamente al resto del país. Todos ellos contribuyen y sostienen al mito de una tierra de nadie y por lo tanto ocupable y siempre disponible para ser recreada una y otra vez.

A pesar de que cualquiera que haya estado en la Patagonia conoce lo arduo de un terreno que demanda protección del medio y sugiere lo opuesto de una actitud quietista, prevalece una idea de estasis. Noción que solo parece existir con relación a un territorio que para cuando

termina de incorporarse al resto de la república ya está claramente anclado en el imaginario nacional como sinónimo de desierto y vacío.

En términos genealógicos, la Patagonia se inscribe muchas veces por primera vez. Esta primera inscripción dependerá de la lengua del viajero, de si éste accede al territorio desde la costa o sus fronteras interiores, de si se trata de un mero tránsito o un intento de residencia, como si la inmensidad de la experiencia permitiera más de una primera vez. La primera mención que abre este serie de relatos es la de Antonio Pigafetta quien describió en su *Viaje alrededor del mundo* (1520) como cronista de Magallanes su breve encuentro con los fueguinos. Su encuentro con los indígenas aparece en *The Tempest* de William Shakespeare a partir de lo cual la Patagonia se inscribe como una referencia literaria.

Las inmensas distancias asociadas a la geografía suelen tener un efecto contiguo en el plano temporal. Hay otro aspecto que es un común denominador desde las primeras narrativas: la presencia de una memoria mediada, la reconstrucción minuciosa que como en Hudson y antes que él, en Thomas Falkner, dependen de un armado a distancia, relatos construidos décadas después de los viajes. Narrativas que por momentos hacen pensar en que se las ha escrito para cumplir con cierta idea de la Patagonia. Con frecuencia las narrativas de viajes, como los prólogos, se escriben una vez terminado su recorrido y este gesto de distanciamiento es doble porque ahora no solo es espacial sino también temporal y termina por persuadirnos que en lo que respecta a la Patagonia hay un efecto de inmediatez que es ajeno a su literatura de viaje. Vasto el territorio y su recorrido, inevitablemente distante su escritura.

Entre los viajeros británicos ninguno tiene el prestigio iconográfico de Charles Darwin. Su narrativa, *El diario de un naturalista alrededor del mundo*, también se escribe después de su regreso a Inglaterra y a partir de las anotaciones hechas durante los seis años que durara la expedición del Beagle. La de Darwin es la narrativa que más que ninguna otra sirve de modelo del viajero naturalista. No solo por la importancia de sus teorías sino en particular por la manera en que su prosa conecta como un continuo sin esfuerzo aparente la descripción circunstancial del paisaje y lo que en retrospectiva sabemos o intuimos será la formulación general sobre la teoría de la evolución. *El dia-*

rio de un naturalista alrededor del mundo tiene un aura que es lo más parecido a la del original en la obra de arte, su seducción juega desde nuestra perspectiva con la mirada sobre el momento de la inscripción de la idea. La narrativa de Darwin es responsable, probablemente más que ninguna otra, por difundir la imagen de un territorio desértico y estático con la autoridad de un saber científico:

“No hay árboles y excepto por el Guanaco que se halla parado en la cima de un cerro como alerta centinela vigilando su rebaño, raramente se encuentra un animal o un pájaro. Todo es quietud y desolación. Uno piensa cuántos siglos han pasado y cuántos aun habrán de pasar, y sin embargo esta escena en la que no hay un solo objeto brillante, produce un inmenso placer, el cual no puedo explicar ni comprender”. Charles Darwin, *Diario*, (p. 209) (“There is no tree, and, excepting the Guanaco, who stands on some hill top a watchful sentinel over his herd, scarcely an animal or bird. All is stillness and desolation. One reflects how many centuries it has thus been and how many more it will thus remain. -Yet in this scene without one bright object, there is a high pleasure, which I can neither explain or comprehend.” Charles Darwin, *Diary*, p. 209)

Pero si su narrativa es diferente de otras, también comparte con muchas de las anteriores, como es el caso con *Description of Patagonia* de Thomas Falkner, e infinidad de posteriores, su participación en un proyecto político que supera con frecuencia la intencionalidad del narrador. Los viajeros británicos interesan a la corona por ser instrumentales para el relevamiento político, económico y cultural de diferentes regiones del mundo. Darwin funda, nombra, descubre, recorre, teoriza y, por sobre todo, recoge y clasifica información que incluye desde un elogio del gobierno de Rosas, y su posterior crítica, hasta las discrepancias entre el diluvio bíblico y la geología patagónica porque con frecuencia se escribe para y desde una idea de archivo. No hay tema que le sea ajeno, todo es parte del archivo.

Pocas cosas incentivan tanto la escritura como la dificultad y el silencio. Lo que Darwin no puede explicar o comprender es punto de partida para que otros viajeros desarrollen una mirada propia. Así, diferente del de Darwin es el relato de otro británico –*Vida entre los patagones*– de George Chaworth Musters que, en el contexto de la literatura de viajes patagónica es uno de los primeros en producir la fusión

entre dandysmo y etnografía. Comparable entre sus connacionales a Lady Florence Dixie, a quien inspira, y entre los argentinos a Lucio V. Mansilla, la de Musters es una narrativa que hace confluír el interés antropológico, la práctica de la caza y el viaje de aventuras como un continuo. Musters, más que muchos otros antes que él, logra establecer una relación de amistad con los indígenas, uno de quienes, Sam Slick, será más tarde guía del Perito Moreno. *Vida entre los patagones* es de los primeros textos que logra transmitir un sentido de intimidad e interés personal por los indígenas y que recuerda a la de Martín Gusinde el antropólogo que tanto hiciera por registrar las tradiciones yamanas. Musters hace una importante contribución a la configuración del mito patagónico al lograr que esos grupos indígenas que pueblan la Patagonia adquieran una tridimensionalidad social y cultural ausente, hasta ese momento, de las narrativas que le precedieron.

Mientras que los viajeros británicos contribuyen al archivo imperial, los criollos viajan tanto para expandir los límites interiores como para demarcar las fronteras externas de la nación. El mito patagónico será reformulado por los viajeros argentinos para que en un mismo gesto se borre el genocidio indígena y luego, una vez “blanqueada” la historia de la Patagonia, ésta pueda transformarse en el repositorio del futuro de la nación. Allí se corregirían los errores del pasado y se extendería el promisorio presente lo cual incluyó la fusión de la expansión económica y la campaña militar ambas esenciales a la múltiple administración de Julio Argentino Roca.

De los muchos viajeros argentinos pocos han sido tan complejos, olvidados y ahora recuperados como el Perito Moreno. Las varias narrativas de Moreno son cruciales para comprender el antes y el después de la conquista. Los varios textos que cuentan una y otra vez sus múltiples viajes a la Patagonia -*Reminiscencias; Apuntes preliminares sobre una excursión al Neuquén, Río Negro, Chubut y Santa Cruz* y muy especialmente su *Viaje a la Patagonia austral*- se leen como el entretejido que permiten asociar la conquista del desierto y la fundación por el Perito Moreno del Museo de Ciencias Naturales de La Plata. Su carácter de testimonios de esa transición conforma uno de los momentos más intensos de la literatura de viajes a la zona. La instancia de mayor contacto diplomático con los indígenas es también la que coincide con su exterminio como comunidad y a la vez la que los transforma en ob-

jeto de estudio, una categoría más en el sistema clasificatorio del museo. En un mismo gesto se los elimina en nombre de la lucha contra la barbarie y se los convierte por medio del museo que los exhibe y estudia en un índice del desarrollo científico que reafirma la modernidad.

El impacto político de los viajeros argentinos no se manifiesta solo en la esfera cultural. Muchos de estos textos se escriben para el estado, ya sea que se trate de un informe militar, un relevamiento topográfico o el establecimiento de un centro de producción agrícola. La literatura de viaje criolla del siglo XIX oscila entre la narrativa personal y las obligaciones institucionales. En el marco de la Conquista del Desierto estas narrativas de viaje desarrollan una visión, según la cual los indígenas forman parte integral del paisaje y por lo tanto deben ser, como el territorio mismo, subyugados para dar paso al progreso y a la nación-estado. Este es el momento en el cual la narrativa de viaje y el informe gubernamental se funden no para contar sobre remotos paisajes imaginados como parte de un proyecto imperial sino para describir los caminos que rodean las inmediaciones de la propia ciudad, aquellos que permitirían unir el fragmentado mapa de la república. Definida la nación y exterminados los indígenas se inicia en las narrativas patagónicas un proceso de simbolización, por el cual el viaje físico, la aventura de exploración, pasa a un segundo plano. A partir de este momento se enfatiza en cambio la metaforización del territorio patagónico, destinatario y punto de partida de ambiciosas aspiraciones económicas y políticas.

Hasta la incorporación efectiva del territorio patagónico a principios del siglo XX las narrativas de viaje patagónicas implican cierta fisicalidad como si la autoridad narrativa dependiera tanto de lo que se dice como desde dónde se dice. En este sentido hasta que el relevamiento cartográfico y el control militar de la zona permitió incorporar el espacio patagónico a un esquema político centralista la región no adquiere el carácter predominantemente metafórico que tiene hoy. Curioso es que uno de los viajeros que más claramente marca este cambio discursivo haya nacido en Argentina de padres americanos y escriba toda su obra en inglés. William Henry Hudson escribió "Días de ocio en la Patagonia" a partir de una concepción de lo americano que funde en su recuerdo su idea de la naturaleza de la Patagonia con la de la Nueva Inglaterra de sus ancestros y así recupera a la vez su

memoria y la de sus padres. Involuntariamente Hudson establece una frontera de peso en el corpus de obras que ya podemos llamar la literatura de viaje patagónica. Hudson cuenta su historia de viaje desde la inmovilidad de un narrador que ha resultado herido por un accidente a partir del cual establece un sistema de vasos comunicantes entre el interior de la voz narrativa y el afuera de ese paisaje. Territorio simbólico contado desde otros textos, de historias narradas por otros para que el que las reproduce se disuelva en la contemplación de un paisaje que hacia el final de su libro está hecho de lecturas y silencios. De un lado quedan los viajeros de un período heroico concentrados en exponer lo desconocido, por el otro Hudson inaugura la posibilidad de viajar por la región a partir de la lectura y la reescritura de Darwin, de Thoreau y sobre todo de Melville que abre *Moby Dick* con una referencia a la Patagonia. La línea divisoria que propone *Días de Ocio en la Patagonia* establece el espacio para una nueva literatura de viajes, una que incluye a Bruce Chatwin y también a Germán Sopena. Narrativas que fusionan lo real y lo simbólico, el viaje y la inscripción de este nuevo relato como inseparable de quienes lo narraron antes.

La idea de que se viaja para coleccionar es uno de los ejes de muchos de los viajeros naturalistas que a partir de sus relatos funden en un gesto al que mira y es mirado, lo privado con lo público. Que esa misma idea de colección permita organizar un proyecto editorial como el de *El Elefante Blanco* implica una confirmación de ese corpus, el de la literatura de viaje patagónica como un organismo autónomo. El trabajo de archivo implícito en la colección también sugiere cierta valoración de la historia como un producto altamente personalizado. En *Viaje a la Patagonia Austral* el Perito Moreno atribuye su interés por los viajes a los pasajes que se leían en voz alta durante los almuerzos del internado de su infancia. En la biblioteca privada de Moreno, que hoy se encuentra en una sección especial del Museo de La Plata, se puede ver cómo el Perito logró reconstruir la arqueología de esas lecturas como hoy lo hace la colección que publica *El Elefante Blanco*. Los textos recuperados que ofrece la colección permiten al menos dos lecturas: una que refiere al descubrimiento y a la influencia que muchos de esos relatos tuvieron sobre los que les sucedieron; la otra permite pensar la historia de la nación argentina desde los esfuerzos por incorporar uno de los territorios más mitologizados y evasivos del continente americano.

La metaforización de la Patagonia como parte de un imaginario cultural se ha desplazado de la literatura de viajes a la ficción que reescribe esos viajes. El corpus hoy se continúa entre otros en la obra de Sylvia Iparraguirre, en la de Leopoldo Brizuela y en la del mismo César Aira. Pero esa nueva literatura, ella misma una nueva manera de organizar e interpretar la historia, adquiere un nuevo sentido en el marco de estos relatos de viajeros sin los cuales estos nuevos viajes tendrían otro valor.

*Ernesto Livon-Grosman enseña poesía y teoría literaria en la Universidad del Estado de Nueva York, SUNY. Su libro es *Geografías Imaginarias: Patagonia, literatura de viajes y nación* que aparecerá publicado por Beatriz Viterbo Editora en el 2003.