

Elvio E. Gandolfo: el crítico artesano

Leonardo Berneri

Universidad Nacional de Rosario

I.

Un artesano es aquel cuyo trabajo está orientado por el objetivo de *hacer las cosas bien* (Sennett *El artesano*). Todos los demás factores que pueden llegar a entrar en juego en el proceso artesanal –tiempo invertido, ganancia económica, carácter innovador del producto, marca personal– están supeditados a este fin irrenunciable. Esto es lo que distingue al artesano del amateur, que solo puede aspirar a la funcionalidad o al golpe de suerte para producir su obra, y del obrero industrial que, alienado del proceso productivo y del producto mismo, no posee control sobre lo que realiza ni es capaz de sentir orgullo por el resultado (Marx *Manuscritos*). El artesano posee su propio trabajo y se identifica con el producto que han elaborado sus manos. Cuando observa la artesanía, esta lo recompensa “con una sensación de orgullo por el trabajo realizado” (Sennett *El artesano* 2).

En su investigación acerca de *el lagrimal trifurca*, la revista que Elvio E. Gandolfo editó junto a su padre, Francisco Gandolfo, Marina Maggi (“La revista”) sostiene que los poetas nucleados en torno a esta enarbolaron una poética artesanal signada por el hecho de que la revista se producía íntegramente en la imprenta familiar, lugar donde además se discutían sus contenidos, se leía, se escribía y se editaba: todos los aspectos de la creación de una revista se ejecutaban desde ese taller de trabajo. La narrativa de Gandolfo halla también su fundación mítica en esta escena artesanal narrada en uno de sus cuentos más importantes: “Filial” (Gandolfo *Vivir en la salina*). Nos interesa conjeturar las posibilidades de pensar su producción crítico-ensayística desde esta perspectiva. ¿No confluían, ficionalizadas en esa escena e indiferenciadas, escritura, edición, corrección y lectura de textos propios y ajenos?

En una entrevista de 2016, Martín Pérez relata:

Tal vez por esa ausencia de parámetros previos [su formación autodidacta] sumada a una persistente y voraz vocación por la lectura, Elvio confiesa que desde el comienzo tuvo en funcionamiento permanente una especie de máquina de clasificar, que separaba todo entre bueno y malo. “Me apasionaba tanto hacerlo, que tipeaba en cuatro carbónicos una especie de antología que abrochaba a mano, con las cosas que me habían gustado” (Pérez “Para comerte mejor”)

En ese relato originario aparecen ya ligadas la actitud crítica (clasificar lo bueno y lo malo) y la dimensión artesanal (el trabajo de la mano con el papel, con la máquina de escribir, con los broches). Si bien la zona crítica de la obra de Gandolfo es cuantitativamente mayor a la narrativa y reclama un trabajo de archivo que rastree, ordene y jerarquice un material tan disperso y voluminoso, nos centraremos aquí principalmente en las notas compiladas en *El libro de los géneros recargado*.

¿Qué sería un crítico artesano? ¿En qué consistiría una crítica artesanal? Todo el pensamiento del artesano ronda alrededor de una sola preocupación: la calidad. En el año 2007 Gandolfo publicó *El libro de los géneros*, una serie de ensayos sobre la ciencia ficción, el policial, la fantasía y el terror, la mayoría de los cuales habían visto ya la luz en distintos medios o como prólogos a antologías. El libro incluía además cuatro cuentos que, en la reedición de diez años después, *El libro de los géneros recargado*, fueron sustituidos por once nuevas “notas” (12). “La ciencia ficción argentina”, uno de sus ensayos, había sido escrito originalmente como prólogo para la antología *Los universos vislumbrados* (Andrómada, 1978) y situó a Gandolfo, según Luis Pestarini, como “historiador oficial” (Gandolfo *El libro* 87) de la ciencia ficción argentina. El ensayo consta de una serie de apartados dedicados cada uno a un autor que ha marcado el género local. Uno de los más extensos es el dedicado a Adolfo Bioy Casares, donde Gandolfo repasa todos los textos del autor que se acercan a la ciencia ficción. Entre las novelas hay un par, *Diario de la guerra del cerdo* y *Dormir al sol*, que ofrecen, según Gandolfo, características similares. Ambas poseen “una prosa de vecinos de barrio, almaceneros, jubilados, que se expresa en diálogos de inflexiones laboriosamente coloquiales y espontáneas” (56). Sin embargo, esta igualdad de recursos no redundaba en una calidad igual. Si en la primera ese tipo de prosa ayuda “a hacer más creíble y comunicativa la masacre cercana de los viejos en un Buenos Aires no muy

lejano en el tiempo” (56), en la segunda, en cambio, la prosa “se vuelve tan esponjosa que ablanda el argumento, la estructura de la novela y desfleca las imágenes, las escenas, las psicologías” (56-57).

La mirada crítica de Gandolfo analiza mecanismos, componentes de un artefacto, materiales de una artesanía narrativa. Aquella pieza que en un artefacto funciona, en combinación con otras piezas, inserta en otro artefacto, entorpece el funcionamiento. Algunas páginas atrás, en el mismo ensayo, procede de manera similar con otro par de novelas: *La invención de Morel* y *Plan de evasión*. Esas “novelas casi gemelas” (54) se resuelven ambas a través de “una Máquina” que da la “clave” para interpretar “el secreto del aparente caos” y el “complejo juego de espejos conceptuales”. Pero lo que en *Plan de evasión* es una “brillantez” que “ayuda a digerir la ambigüedad excesiva de las páginas que la han precedido” en *La invención de Morel* “desilusiona un poco, ya que circunscribe a límites lógicos el clima blanco, casi metafísico que hasta entonces predominaba en el texto” (54).

La conciencia material del artesano recurre a imágenes materiales: la prosa puede ser esponjosa, la ambigüedad puede ser digerible, el argumento y la estructura se puede ablandar, las imágenes pueden desflecar. Las ocurrencias o estrategias formales de un texto no valen por su carácter innovador, por la destreza de su realización o por cualquier otro valor intrínseco que pudieren poseer, sino por su eficacia para hacer funcionar el artefacto. No es difícil imaginarse a Gandolfo como un relojero *steampunk* que inspecciona con sus pinzas y sus lentes un reloj: preocupado por el mecanismo, por su eficacia, quiere saber cómo funciona, por qué lo hace de determinada manera, qué procedimientos constructivos ejecutados de qué forma hicieron de esa obra lo que es.

Los griegos designaban con el concepto de *areté* la excelencia que cada cosa puede alcanzar si se realiza de una forma determinada. El sentido del término está determinado por el objeto al que refiere en cada ocasión: “la virtud del ojo hace valioso tanto al ojo como a su actividad, pues vemos bien gracias a la virtud del ojo. Igualmente, la virtud del caballo hace excelente al caballo y bueno para correr, para llevar a su jinete y hacer frente a los enemigos” (Aristóteles *Ética* 83). La *areté* sigue siendo la guía ética del artesano. El artesano busca la excelencia en cada obra: no se contenta con la funcionalidad ni con la rentabilidad; sabe que cada obra, cada *ergón*, es pasible de alcanzar su *areté* (Borisonik “Ergón y areté” 104) o, para usar un vocabulario propio del espacio de lo artesanal, de lograr un nivel de *maestría*.

En “Doce miradas al mundo de Dick”, el primero de los dos ensayos que le dedica a Philip K. Dick, Gandolfo recurre a su habilidad de reseñista, entrenado en la brevedad y la palabra precisa, para dar una mirada panorámica de la obra completa del escritor norteamericano. Los cuentos “El abonado” y “The Father-thing”, dice, están “escritos con *mano segura y firme estructura*” (Gandolfo *El libro* 101, estas cursivas y las que siguen son nuestras); “Segunda variedad” ejemplifica “con *maestría* el tema recurrente de los ‘simulacros’ casi indistinguibles de los seres humanos” (101); los cuentos de la segunda época de Dick, la que comienza a partir de la publicación de la primera novela, se hacen cada vez más escasos “pero la escasez redundante en un *nivel* más parejo” (102) y el argumento de *Time Out of Joint*, “su primera obra importante” (104), “*fluye* con una *solidez* de la que carecen los títulos anteriores” (104). Si bien los momentos más interesantes del ensayo llegan cuando abandona la visión panorámica y comienza a explorar de cerca “sus zonas o principales líneas de fuerza” (125), todas orientadas en torno al problema metafísico de la puesta en duda de lo real, es esa mirada panorámica, elevada, la que hace aflorar los valores de una crítica que, apremiada por el laconismo y la rapidez, por la necesidad del adjetivo preciso y efectivo, los expone sin ambages. Al crítico artesano no le basta con señalar manchas temáticas que ordenen series en una obra: necesita insertar la valoración y explicitarla. Más allá de los procedimientos y recursos, lo que importa es la *firmeza*, el *nivel*, la *seguridad*, la *solidez* con la que la obra está ejecutada, ya que mismas decisiones constructivas pueden dar lugar a obras heterogéneas.

No estamos ante una crítica moral que establezca criterios estancos para lo que está bien y lo que está mal. Gandolfo puede celebrar cierto procedimiento en una obra y desdeñarlo en otra. No hay una estética rígida, sino más bien una sensibilidad estética que se manifiesta en una ética de la pertinencia. Si el ensayo de Dick tiende a la visión panorámica e intenta definir toda la obra a partir de una sola preocupación –la puesta en duda de lo real– es debido a que “por la insistencia y repetición de temas y hasta de escenas, dicha obra invita a la generalización, a buscar un elemento que la unifique y la defina” (125) y no porque el crítico crea que es su tarea generalizar y definir tópicos que engloben una obra en su conjunto. Los valores que pone en juego Gandolfo en cada lectura son los que cada obra exige.

El carácter lineal, documental y riguroso de la escritura es rescatado en muchos textos de Dick (“Las personas”, “Colonizadores”, *A Scanner*

Darkly). Sin embargo, uno de los libros más celebrados en *El libro de los géneros recargado* es el delirante *Last and First Men*, de Olaf Stapledon, que narra la historia de las distintas humanidades, desde la aparición de la primera hasta la extinción de la última: “No abundan los libros occidentales de ficción, o de filosofía ficcionalizada, donde pase tanto tiempo” (140). La novela, afirma Gandolfo, “es una de las obras más prodigiosamente inventivas e incitantes que se hayan escrito” (140) y en ella Stapledon dispone una “extraordinaria mezcla de talentos excepcionales” (141). Lejos está *Last and First Men* del tono lineal de lo documental. La sensibilidad crítica de Gandolfo busca responder al texto en su propio lenguaje, hallar la virtud de cada obra, su *areté*.

Para el crítico artesanal, la escritura es un *métier*, un saber hacer. Stephen King es, junto a Dick, uno de los dos autores a los que Gandolfo dedica dos ensayos en *El libro de los géneros recargado*. El nombre del segundo de ellos, “La máquina de narrar”, que se detiene en su libro *Mientras escribo*, da la pauta de cuál es el rasgo que Gandolfo admira en el *bestseller* norteamericano: la capacidad ilimitada de sumar páginas sobre páginas. King, dice Gandolfo, “ha absorbido desde la infancia materiales de la corriente popular del terror, lo sobrenatural y la ciencia ficción” y “ha reconocido en más de una ocasión su deuda con las películas de terror de clase C que vio en la adolescencia” (311). Son esas lecturas acumuladas las que le permiten saber los “códigos” del género y conocer la tradición en la que está escribiendo: como todo artesano, el escritor conoce su *métier*. Dos máximas extrae Gandolfo de esa mezcla de autobiografía y manual de escritura que es *Mientras escribo*. La primera de ellas afirma que “la mejor manera de aprender es leyendo y escribiendo mucho” (328). La segunda sostiene que trabajando duro “es posible convertir a un escritor aceptable, pero nada más, en un buen escritor” (329). (La cita que Gandolfo hace de King es, en realidad, de casi una página. Desproporcionada en relación al ensayo, la extensión de la cita, en cuya lectura perdemos de vista esas comillas que nos avisaron que era otra voz la que hablaba, habilita la sospecha de una adhesión plena, de una identificación entre el crítico y el escritor. La cita extensa es la huella de una euforia, de una pasión por lo leído que, en la escritura, es arrastrado a una zona de indiferenciación, a ese punto “en el que no es posible distinguir entre aquello que es nuestro y aquello que pertenece al autor que estamos leyendo” (Agamben *Creación* 28). En el resto de la cita, King se despacha contra los “profesores”, los “críticos académicos” y la “gente culta”, que piensan que el talento del

escritor es algo “fijo e inmutable” (Gandolfo *El libro* 329). El desprecio al intelectualismo y las supersticiones antiacademicistas son un rasgo también del pensamiento de Gandolfo).

Bajo la mirada artesanal, el conocimiento del escritor se encuentra en la cantidad de lecturas acumuladas y su capacidad de trabajo en las horas dedicadas a la escritura. Una crítica artesanal es una crítica que lee las obras a partir de los criterios que el artesano pone en juego en el proceso creativo. Es un pensamiento del hacer. Se leen las obras como artesanías, es decir, como objetos contruidos en los que se ve la mano del constructor sobre el material y que, por lo tanto, se sabe que podrían haber sido contruidos de otra manera. De allí la ambivalencia de Gandolfo respecto a King: admira sus capacidades técnicas y narrativas pero no puede dejar de señalar los excesos a los que esta capacidad lo lleva. King es una máquina de narrar, pero la máquina se desborda, avanza sin ver lo que tiene delante, no tiene la delicadeza, el sentido de la necesidad y la precisión del artesano. King “no se anda con vueltas” en el manejo de la intensidad: “acude no al cross a la mandíbula, como recetaba Arlt, sino al cross al estómago” (312). Esta capacidad hiperdesarrollada para el impacto, con su “fichero de olores posibles de la muerte orgánica”, su “apelación a lo morboso” y a la descripción de “lo repulsivo” (312), en algunos textos se pervierte, hipertrófica, en pornografía de la muerte y la violencia, y aquello que debía impactar acaba anestesiando: “King acorralla al lector pegándole en el plexo del terror hasta que lo entumece, quitándole capacidad de reacción” (313).

“No es desde luego obligatorio”, dice Saer en el prólogo a *La narración objeto*, “que un autor de ficciones escriba textos críticos que, a menudo, a pesar de su tono objetivo, no reflejan más que sus hábitos, e incluso sus prejuicios disfrazados de conceptos”; y afirma Piglia que sus textos críticos “no requieren mayor elucidación” y “pueden ser leídos como páginas perdidas de un diario de escritor”¹. Para Casarín y Olmos este tipo de declaraciones de los escritores tiene por función colocar su escritura crítica en un lugar “circunstancial y subsidiario”, como una “práctica marginal al trabajo de escribir ficción” (“Ensayo[s]” 9). Sin embargo, se trata más bien del ejercicio de lo que, refiriéndose a la decisión de Montaigne de llamar *ensayos* a sus textos, Lukács denominó *modestia irónica* (“Sobre la esencia”), cuya eficacia consiste en hablar livianamente de aquello que por sí mismo posee cierto peso y ciertas fuerzas. Está claro que para estos escritores la relación entre crítica y ficción es mucho más compleja que lo que dejan ver estas palabras pero ambos manifiestan una actitud –la

¹ Tomamos estas citas de Saer y Piglia del texto “Ensayo[s] de narradores” de Casarín y Olmos.

más común en los escritores que, además, ensayan— que no está presente en Gandolfo. A diferencia de ellos, Gandolfo admite sin vacilación que la crítica es una dimensión fundamental —fundacional— de su escritura, y manifiesta que, sin el periodismo cultural, “no sería ni la mitad de escritor de lo que soy porque el periodismo me permitió acercarme a autores que habría tardado mucho más en descubrir” (“Elvio Gandolfo”); para el escritor artesano, el trabajo lo es todo. En las condiciones de producción de la crítica se repiten las lógicas de la producción artesanal. Al igual que el artesano, que ama su trabajo pero solo lo realiza bajo encargo, la escritura crítica de Gandolfo responde en gran medida a una necesidad de sustento económico y vive en esta tensión constituyente del artesanado entre impulso y goce creativo, por un lado, y demanda laboral, por el otro. Hay una relación directa entre la construcción de sus saberes de autodidacta y la necesidad del trabajo. Si el eruditismo de la ciencia ficción viene de sus pasiones adolescentes que se continuaron luego en el tiempo, la obligación de leer para reseñar lo dotó de un conocimiento amplio y diverso del panorama de la literatura contemporánea mundial: “El periodismo cultural es algo que me gusta seguir haciendo porque me mantiene entrenado y me permite seguir descubriendo nuevos autores” (Gandolfo en Yuste “Ahora los géneros”).

II.

En un ensayo de 1711, “Un libro grande es un gran mal”, Joseph Addison afirmaba que sus propias publicaciones y las de sus contemporáneos:

...serían de gran utilidad [...] si estuvieran calculadas para difundir el buen sentido entre la masa del pueblo, para aclarar sus entendimientos, animar sus mentes con la virtud, disipar los pesares del endurecido corazón o relajar, con inocentes diversiones, la consciencia de sus tareas más severas (Alfón *La razón* 18-19)

En 1742, David Hume sostenía en su “De la escritura ensayística” que la tarea del ensayo era vincular “el mundo del saber y el de la conversación” (23): con estos textos “con los que intento entretener al público”, decía, “no puedo dejar de considerarme como una especie de residente o embajador de los dominios de la erudición, en los dominios de la conversación” (23). Y todavía a comienzos del siglo xix se podía leer a Leigh Hunt decir, en “Sobre los ensayos del periódico”, que se consideraría “muy feliz” si con sus escritos le procuraba “algún beneficio moral” a su público (35).

Resulta difícil sintonizar con estas ideas: que el ensayo se defina heteronómicamente, que sea su capacidad de entretener, de educar, de formar

moralmente lo que dé la medida de su éxito, que la escritura se defina por una lógica instrumental, son ideas que se nos han vuelto anticuadas. Para los discursos sobre el ensayo que nos son más cercanos, los que antes que pensarlo como discurso comunicativo, piensan al ensayo como forma y al sujeto como un efecto emergente de la escritura y no como algo que la preexiste y determina, la posibilidad de una didáctica está obliterada de antemano. Una vez que el ensayo toma “conciencia de la no identidad de exposición y asunto”, se ve compelido a “reflexionar sobre sí mismo”, a trabajar “enfáticamente en la forma de la exposición” y se abre un abismo en la supuesta inmediatez del discurso que afecta su relación “con la retórica y la comunicación” (Adorno *Notas* 28-33). Cuando esta toma de conciencia no sucede –oímos ahora las reverberaciones que este discurso tiene en nuestras costas– lo didáctico aparece como pretensión, pero no se trata más que de “morisquetas” que, tras su “claridad ya calculada”, ocultan una ingenua confusión entre “comunicabilidad” e “inteligibilidad” (González “Elogio” 87). Advertidos como estamos de que la palabra no remite más que a la propia ausencia de su objeto (Agamben *Estancias*), y que el sujeto no es algo dado por fuera de la escritura sino algo que se constituye en el propio lenguaje (Barthes *Crítica y verdad*), no podemos ya pretender con candidez que nuestra escritura transmita una información externa a ella de manera transparente al lector, que sea un simple canal por el que algo que existiría de manera independiente –el saber– viaje de un sujeto a otro. La desacreditación, incluso la imposibilidad, de lo didáctico como valor se nos ha vuelto norma. No interesa discutir aquí este universo de ideas sobre el ensayo que constituyen, más bien, toda una filosofía del lenguaje a la que, en principio, adscribiríamos, sino preguntarnos por la posibilidad, en un contexto en el que esta filosofía se ha vuelto *doxa*, de la emergencia de valores o modos de la escritura superados por ella.

Una figura anacrónica, por situarse por “fuera de la tiranía de lo actual” (Premat “Fin de los tiempos” 120)² y entrar en una relación especial con la temporalidad, instauro otro tiempo en el tiempo, y puede traer al presente fragmentos de un pasado para hacerlo golpear con su fuerza intempestiva. En el prólogo a esta segunda edición, *recargada*, de *El libro de los géneros*, Gandolfo afirma: “al releer estas notas, panoramas o críticas para corregirlas,

² La cita está tomada de Rodríguez Montiel (“La literatura como *jet lag*”), donde se exploran las diversas concepciones teóricas del anacronismo.

descubrí que hoy podría aceptar sin oponerme definir su intención como didáctica y entretenida” (*El libro* 12). Los “panoramas” a los que se refiere Gandolfo son una serie de textos que ocupan un lugar central en el libro y ofrecen al lector una introducción a cada género. En estos ensayos Gandolfo repasa las definiciones que se han dado de cada género, traza una historia de sus precursores, principales referentes y modos de difusión, y se detiene brevemente en algunas obras. Se trata de textos de divulgación que buscan iniciar al lector neófito, dotarlo del conocimiento básico necesario para entrar en las lógicas del género y darle las herramientas para leerlo; aportan, además, mínimos datos anecdóticos de los autores. Se trata de textos, en cierta medida, informativos: más allá de los intereses del crítico, de la agudeza de su lectura, del tamaño de su biblioteca, de la sagacidad de sus intervenciones, el lector sale de ellos sabiendo cosas.

El crítico como artesano actualiza una tradición anticuada como la del ensayismo anglosajón y asume, junto a ella, una poética didáctica del ensayo. La crítica de la instrumentalidad, las precisiones acerca del estatuto ontológico de la escritura y el sujeto, de la imposibilidad de la comunicación y de la transmisión de un saber no son discutidas, superadas o negadas, sino que se opera un desentendimiento que alcanza la potencia de un acto performático: la fuerza disruptiva de aquello que retorna del pasado y observa interrogativo al presente. En las palabras de Gandolfo resuenan ecos de las de Hume.

Hay una serie francesa, que tuvo su *remake* en la televisión norteamericana, en la que, de un día para otro, los muertos renacen. No vuelven como zombis sino tal como eran antes de morir. Aparecen, simplemente, y golpean la puerta de sus casas, inadvertidos del paso del tiempo. Las protagonistas son dos hermanas gemelas que se llevan, sin embargo, seis años. Cuando se reencuentran, la renacida no se reconoce en ese rostro que debía devolverle su imagen: el rostro no deja de ser familiar pero es, a la vez, completamente ajeno, imposible de mirar, y solo resta el horror³. En esa imagen se resume la fuerza de lo intempestivo. Es aquello que regresa, inesperado, y pregunta cómo pudo esto llegar a ser así. No es la respuesta a esa pregunta lo que conmueve el estado de las cosas sino su propia formulación, realizada en el mismo acto del aparecer. La poética didáctica del ensayo pareciera decir: ¿por qué la escritura no puede ser una herramienta para educar? Incluso pareciera chicanear con

³ Cf. Gobert, Fabrice (dir.). *Les revenants*. Francia: Canal+, 2012-2015.

fingida indignación, muy al estilo de Gandolfo: ¿desde cuándo? La crítica de Gandolfo busca formar a los lectores: constituye una pedagogía de la lectura. El crítico artesano busca enseñar su oficio, desea ver al otro convertido en un par. Busca replicar en el lector la sensibilidad con la que se ha leído.

“Amenos y conversacionales” (Alfón *La razón* 10), los clásicos anglosajones hacían de la ligereza una virtud de estilo. Para Samuel Johnson, Addison tenía un estilo “familiar, pero no burdo” (Eagleton *La función* 13) y Hume, como vimos, consideraba que era tan importante la erudición como lograr el tono ligero de la conversación en la escritura. Si podía llegar a parecer caprichoso emparentar, desde el anacronismo, a los ensayistas ingleses con Gandolfo atendiendo a su concepción didáctica de la crítica, cuando nos detenemos en las consideraciones estilísticas de estos “teóricos” del ensayo la relación comienza a volvérsenos más oportuna. “Didáctica y entretenida”: luego de la frase con la que Gandolfo declaraba la intención de sus textos, agregaba “con énfasis en el segundo adjetivo” (*El libro* 12). Los textos críticos de Gandolfo elaboran una biblioteca inagotable y ecléctica, desbordan erudición, en especial cuando tratan sobre la ciencia ficción, y guardan toda una teoría de los géneros, y, sin embargo, las páginas están absolutamente despo-ladas de tecnicismos literarios, de culteranismo, de discusiones bizantinas o de sobreentendidos. Para que el ensayo no se vuelva una escritura ensimismada y críptica, Gandolfo busca abrirle puertas al lector o, mejor, colocarse él en el umbral que le permita lograr la mayor cercanía posible.

El estilo de aquellos críticos clásicos no era simple manifestación de elegancia y cortesía inglesas sino que suponía un modo específico de concebir la relación entre autor y lector, suponía la constitución de una comunidad de pares, una cofradía de escritores y lectores que conformaban una esfera pública cohesionada (se trata de la burguesía que comienza su proceso de constituirse como bloque político dirigente). Difuminar la diferencia que el texto como artefacto instaura entre el que escribe y el que lee es el objetivo de esa escritura “familiar” y “divertida”. De la misma manera, en Gandolfo, el estilo desenfadado borra las distancias entre el escritor y su lector, que no es necesariamente especialista. El lector modelo de Gandolfo es un lector curioso, un lector de suplementos culturales y revistas, exterior al mundo académico. Y es justamente esta la imagen que él construye de sí mismo en sus ensayos. El escritor que es, como su lector, un *simple lector*.

La invención de Morel y *Plan de evasión*, afirma Gandolfo, son novelas que “recurren a un sutil, complejo juego de espejos conceptuales que carcome la narrativa misma, multiplicando los narradores, los puntos de vista y las posibilidades de que lo que se está leyendo sea falso” (Gandolfo *El libro* 54). Quizás por todo esto, concluye, es que:

...se han convertido en centro de los estudios y las tesis universitarias, que encuentran en ellas el medio ideal para aplicar las lecturas lingüísticas y estructurales al uso. Lo que les presta interés para el *simple lector* es la habilidad de Bioy Casares para introducir un nuevo elemento intrigante cada vez que la acción amenaza hundirse. (54, el destacado es nuestro)

Ya Virginia Woolf describió la figura de ese lector común que, a diferencia “del crítico y del académico” (*El lector común* 9), lee por placer y por instinto, se identifica con el objeto de su lectura y puede ser “apresurado, impreciso y superficial” (10). La inocencia del lector común, que se desprende “de compromisos institucionales, de la presión que ejercen las morales intelectuales sobre quienes necesitan legitimar sus opiniones”, sostiene Alberto Giordano, es el “paraíso perdido” de todo escritor que, marcado por el oficio, ya no puede evitar leer sin estar atravesado por todo tipo de “prejuicios culturales” (“Borges ensayista” xxxi). El crítico que se autofigura como lector común intenta renunciar a las certezas teóricas –que Gandolfo exterioriza identificándolas con la lectura académica– para poder afirmar la singularidad de su lectura. Si la lectura académica consiste en una aplicación mecánica de las teorías “al uso”, es decir, una tarea casi burocrática, el lector común, en cambio, se sumerge en el acontecimiento de las palabras, navega en un vaivén entre el aburrimiento y la tensión, se sorprende y admira la capacidad del texto para sorprenderlo. Para el simple lector, la lectura es una experiencia, una afición. (El prejuicio antiintelectualista funciona como un modo de definir una autofiguración de lector, se trata de una posición reactiva que, para leerla con generosidad, resulta pertinente pensarla antes como estrategia de individuación que como teoría sobre el rol del intelectual o de la academia).

El lector común, decía Virginia Woolf, puede “permitirse el afecto, la risa y la discusión” (*El lector común* 10). En un mordaz ensayo de 1986, “Perdónalos, Marlowe, porque no saben lo que hacen”, Gandolfo despliega toda una catarata de ironías y una crítica implacable contra la novela policial argentina, a la que acusa de “carencia de conflictos” y de “espesor lingüístico”,

y de transformar al mítico Marlowe en un “chanta indeciso” (*El libro* 214). Antes, sin embargo, se excusa diciendo que “lo que sigue no pretende ser más que una serie de *apuntes de lector*, más que de teorizador o de crítico” (213, la cursiva es nuestra)⁴, apuntes a través de los cuales intenta explicarse “esa sensación precrítica, subjetiva” de que hay cierta debilidad y “falta de ‘gancho’” (213) en la novela negra local. Se trata del ejercicio, esta vez sí, de la misma *modestia irónica* (Lukács “Sobre la esencia”) que veíamos en Saer y Piglia. Lo que la ironía dice sin decir es que el apunte de lectura puede ser más auténtico y, por lo tanto, tener más valor que la crítica o la teoría. El lector común en que se convierte Gandolfo puede permitirse el capricho, la imprecisión, la arbitrariedad, el didactismo, incluso la crueldad ya que no debe rendir cuentas. Encrucijada de múltiples caminos, la figura del lector común, del “simple lector”, es para Gandolfo, a la vez, una aspiración crítica (alcanzar la lectura inocente), un modo de autodefinirse (en oposición al lector académico o profesional), una estrategia de desujeción (de los mandatos de la crítica y la teoría) y una forma de identificación con sus lectores (el crítico como un par del lector).

Tanto la figura del lector común como la del artesano son modos de autofiguración que devienen éticas críticas. Se trata de figuras complementarias: como lector común, el crítico ensaya una treta de minoridad, ejerce esa modestia irónica que lo habilita a leer con cierta libertad despreocupada; como artesano, reniega de cualquier moral que no sea la que le dicta el material con el que trabaja en la búsqueda de la calidad. Ambas figuras apuntan a legitimar un desentendimiento de la agenda, las modas, los usos y las doxas estatuidas. Para poder leer de un modo nuevo –o viejo: en cualquier caso, anacrónico– el crítico debe desconocer (no *no conocer* sino *dejar de conocer*) las voces autorizadas. Ambas figuras, la del artesano y la del lector común, son figuras con las cuales un lector puede empatizar e identificarse. El artesano no es el artista, todavía rodeado con su aura de genialidad, sino una persona como cualquiera que ha trabajado lo suficiente para llegar a hacer lo que hace; y el lector común no es el crítico especializado que intimida con su inteligencia o que

⁴ Gandolfo solo rescata tres novelas: *Agua en los pulmones* de Juan Carlos Martini, Últimos días de la víctima de José Pablo Feinmann y *Los tigres de la memoria* de Juan Carlos Martelli. Además de dos cuentos: “Cuento para tahúres” de Walsh y “Lastenia” de Eduardo Mignogna.

es capaz de ver la trama oculta de aquello que los demás solo perciben por su anverso, solo es alguien que decidió escribir acerca de lo que leyó.

En la descripción de Perkus Tooth, el protagonista de la novela *Chronic City*, de Jonathan Lethem, Gandolfo deja entrever, sin embargo, un deseo de identificación diferente al de la construcción de su figura de crítico. Se trata de un personaje al que le reconoce una dimensión alegórica: no cuesta demasiado “asociar[lo] al propio Lethem”, sostiene. “A medida que va creciendo su estatura y complejidad, [Perkus Tooth] recuerda a distintos críticos o comentaristas culturales que saben descubrir los recovecos insondables de los géneros populares, y elaborar conceptos generales alternativos a los obvios”; es, concluye, “una especie de Virgilio en el mundo de la cultura” (Gandolfo *El libro* 178). Se abre ante nosotros una *mise en abyme*, un juego especular que tienta la multiplicación: si el personaje funciona como imagen del escritor, solo basta iterar el movimiento para que se nos aparezca el escritor como imagen del crítico. La figura del simple lector se encuentra lejos de la del crítico virgiliano que, por menos estratégica, menos retórica, por ser casi un descuido provocado por la intensidad de la lectura de una obra que lo fascina, se nos aparece como más sincera o, para recurrir a una palabra del léxico gandolfiano, más auténtica.

Esta última figura completa al sujeto triangular que subyace a la crítica de Gandolfo. Un artesano que, con los ropajes irónicos del lector común que le permiten aspirar a correrse de los modos de leer estatuidos, intenta ser un Virgilio en los caminos de la cultura. Y en eso consiste la didáctica del artesano: antes que en un maestro, el artesano es un guía. No puede ser otra cosa que un guía desde que el aprendizaje artesanal ocurre no en una experiencia discursiva, comunicativa, sino en la experiencia del trabajo, en el encuentro entre la mano, la herramienta y el material, experiencia que el lenguaje, fantasmático siempre con respecto a lo que quiere nombrar, solo puede atinar a evocar. Finalmente, aquella filosofía que ponía en crisis la idea del lenguaje como comunicación y del ensayo como un canal de transmisión de saberes no era del todo irreconciliable con una poética artesanal del ensayo: no hay nadie más consciente que el artesano de que el saber no lo da la palabra en la lección sino el trabajo, que es otra forma de llamar a la experiencia. En última instancia, una pedagogía artesanal de la lectura no es más que una invitación a leer.

Bibliografía

- “Elvio Gandolfo: ‘Sin el periodismo, no sería ni la mitad de escritor de lo que soy’”. *Clarín* [Buenos Aires] 30 abr. 2014. Web.
 <https://www.clarin.com/sociedad/elvio-gandolfo-periodismo-mitad-escritor_0_HyrHhFTqPml.html>
- Adorno, Theodor W. *Notas sobre literatura*. Madrid: Akal, 2009.
- Agamben, Giorgio. *Creación y anarquía. La obra en la época de la religión capitalista*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2019.
- . *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pre-Textos, 2006.
- Alfón, Fernando (ed.). *La razón del estilo: ensayos anglosajones en torno al ensayismo*. Rosario: Nube Negra, 2016.
- Aristóteles. *Ética a Nicómaco*. Madrid: Alianza, 2005.
- Barthes, Roland. *Crítica y verdad*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 1972.
- Borisonik, Hernán Gabriel. “Ergón y areté en la filosofía política de Aristóteles”. *Problema. Revista Internacional de Filosofía*, v. 2, n.º 2 (2011): 99-114. Web.
 <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3834238>>
- Casarin, Marcelo y Olmos, Ana Cecilia. “Ensayo[s] de narradores”. En Casarin, Marcelo y Olmos, Ana Cecilia (coords.) *Ensayo[s] de narradores*. Córdoba: Alción, 2007.
- Eagleton, Terry. *La función de la crítica*. Barcelona: Paidós, 1999.
- Gandolfo, Elvio E. *El libro de los géneros*. Buenos Aires: Norma, 2007.
- . *El libro de los géneros recargado*. Buenos Aires: Blatt & Ríos, 2017.
- . *Vivir en la salina. Cuentos completos*. Córdoba: Caballo Negro, 2016.
- Giordano, Alberto. “Borges ensayista. La ética de un lector *inocente*”. En Borges, Jorge Luis; *Borges esencial*. Madrid: Real Academia Española-Alfaguara, 2017.
- González, Horacio. “Elogio del ensayo”. En Giordano, Alberto (ed.); *El discurso sobre el ensayo en la cultura argentina desde los 80*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2015.
- Lukács, Georg. “Sobre la esencia y forma del ensayo (Carta a Leo Popper)”. *El alma y sus formas*. Barcelona: Grijalbo, 1975.
- Maggi, Marina. “La revista *el lagrimal trifurca* y su poética artesanal”. *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*, n.º 8 (2019):

- 100-114. Web. <<https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/eljardindelospoetas/article/viewFile/3685/3663>>
- Marx, Karl. *Manuscritos: economía y filosofía*. Madrid: Alianza, 1980.
- Pérez, Martín. “Para comerte mejor”. *Página/12* [Buenos Aires 25 sept. 2016]. Web. <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-11812-2016-09-25.html>>
- Premat, Julio. “Fin de los tiempos. Comienzo de la literatura”. *Eidos*, n.º 24 (2016): 104-123. Web. <<http://www.scielo.org.co/pdf/eidos/n24/n24a07.pdf>>
- Rodríguez Montiel, Emiliano. “La literatura como *jet lag*. Anacronismo y contemporaneidad en Alan Pauls”. *CELEHIS—Revista del Centro de Letras Hispánicas*, n.º 35 (2018): 179-193. Web. <<https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/2795>>
- Sennett, Richard. *El artesano*. Barcelona: Anagrama, 2015.
- Woolf, Virginia. *El lector común*. Barcelona: Lumen, 2009.
- Yuste, Gustavo. “Ahora los géneros se han mezclado mucho”. *La primera piedra* [2017]. Web. <<https://www.laprimera piedra.com.ar/2017/08/entrevista-el-vio-gandolfo>>