

VI ARGENTINO DE

**LITERA
TURa**

Argentino de Literatura VI / Romina Paula ... [et al.]; editado por Pamela Bórtoli; Gabriela Sierra.
- 1a ed . - Santa Fe : Universidad Nacional del Litoral. Facultad de Humanidades y Ciencias, 2016.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-692-107-7

1. Literatura Argentina. I. Paula, Romina II. Bórtoli, Pamela, ed. III. Sierra, Gabriela, ed.

CDD A860

© Universidad Nacional del Litoral, Facultad de Humanidades y Ciencias

<http://www.unl.edu.ar>

Publicación de acceso abierto


Centro de Investigaciones
CEDINTEL Teórico Literarias

Dirección: *Analía Gerbaudo*

Codirección: *Germán Prósperi*

Coordinación de publicaciones: *Ivana Tosti*

Edición al cuidado de: *Pamela Bórtoli y Gabriela Sierra*

Edición de textos y corrección: *Félix Chavez*

Autoridades

Rector

Miguel Irigoyen

Decano Facultad Humanidades y Ciencias

Claudio Lizárraga

Secretario de Cultura

Luis Novara

Equipo organizador

Analía Gerbaudo, Germán Prósperi, Paulo Ricci, Ivana Tosti

VI Argentino de Literatura · 2010

Índice

Sobre la presente edición

Pamela Bórtoli | Gabriela Sierra

Apertura

Luis Novara | Claudio Lizárraga

1. Las lecturas, las influencias y mi texto favorito

Romina Paula | Félix Bruzzone | Oliverio Coelho

2. Diálogos y cruces entre teatro y la literatura

Carlos Gamerro | Gonzalo Marull | Jorge Ricci

3. Viajes, espacios y lugares en la literatura

Graciela Montaldo | Silvio Mattoni | Ana Porrúa | Sylvia Saítta

4. Las ciudades y la escritura

Sergio Chejfec | Elvio Gandolfo | Nicolás Peyceré



Sobre la presente edición

VI Argentino de Literatura en Santa Fe

PAMELA V. BÓRTOLI

Universidad Nacional del Litoral | Conicet

GABRIELA SIERRA

Universidad Nacional del Litoral | Conicet

*Si hay una preocupación y un sufrimiento en torno del archivo
es porque sabemos que todo puede ser destruido sin restos.
No solamente sin huella de lo que ha sido,
sino sin memoria de la huella, sin el nombre de la huella.
Y eso es a la vez la amenaza del archivo y la posibilidad del archivo.
El archivo debe estar afuera, expuesto afuera.
~Jacques Derrida (2013) [1995]. “Archivo y borrador”*

En octubre de 2011 un grupo de profesores, investigadores y becarios de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la UNL y del CONICET creó el Centro de Investigaciones Teórico-Literarias (CEDINTEL) que se inscribe en los campos de la teoría y la crítica sobre las literaturas argentina, latinoamericana y española. Uno de sus principales intereses está vinculado a la circulación del conocimiento, es decir, se propone materializar un «archivo» (Derrida, 1995) con acceso público y abierto. Es en esta línea, que los textos del *VI Argentino de Literatura* aquí contenidos son el resultado de un arduo trabajo de desgrabación que consolida ese objetivo.

Este tradicional encuentro se desarrolló en la ciudad de Santa Fe, entre los días 18 y 20 de agosto de 2010. Fue organizado por la Secretaría de Cultura de la Universidad Nacional del Litoral y la Facultad de Humanidades y Ciencias. Concretamente, el *VI Argentino de Literatura* se estructuró en cinco mesas temáticas. La primera se realizó el miércoles 18 de agosto a las 18 hs. y se tituló “Las lecturas, las influencias y mi texto favorito”. En ella, tres jóvenes narradores argentinos —



Romina Paula, Félix Bruzzone y Oliverio Coelho— revisaron sus lecturas preferidas y las influencias que acompañaron su ingreso en la literatura.

El jueves 19 de agosto, a partir de las 17.30 hs., tuvo lugar la mesa “Nuevas poéticas y políticas de circulación” en la que participaron Fernanda Laguna, Francisco Garamona y Carlos Ríos leyendo poemas de su propia autoría. Dadas las características intrínsecas de la poesía esta mesa no fue desgrabada, por el contrario, nuestra decisión está vinculada con la conservación de su formato original.

Ese mismo día, a las 20 hs., se debatió en torno al teatro y la literatura, bajo el nombre “Diálogos y cruces entre teatro y la literatura”. Expusieron en esta mesa Carlos Gamerro, Gonzalo Marull y Jorge Ricci.

La crítica literaria también tuvo su espacio, el día viernes 20 a las 17.30 hs., contando con la presencia de Graciela Montaldo, Silvio Mattoni, Ana Porrúa y Sylvia Saítta; quienes disertaron en un panel titulado “Viajes, espacios y lugares en la literatura”.

Por último, a las 20 hs. los narradores Sergio Chejfec, Elvio Gandolfo y Nicolás Peyceré tuvieron una conversación sobre la escritura, sus lugares posibles, sus voces y la ciudad, que se denominó “Las ciudades y la escritura”, dando por concluido así el IV Argentino de Literatura.

Para la presente edición hemos optado por conservar las marcas propias de la oralidad. En algunos casos, los lectores notarán la ausencia de las referencias bibliográficas. En otros, nos ha sido posible —a través del contacto con los panelistas— reponer la bibliografía referida y citada.

En la misma línea, queremos aclarar que no se publican en esta edición los cuentos “El arquero” de Luciano Lamberti y “El testigo” de Sergio Chejfec leídos durante el encuentro por Félix Bruzzone y Sergio Chejfec respectivamente, para conservar los derechos de autor. En estos casos, reenviamos a los lectores a las fuentes bibliográficas.

Esta política de escritura no hubiera dado frutos sin la decisión de quienes llevan a cabo la dirección del CEDINTEL: nos referimos a Analía Gerbaudo y Germán Prósperi. Es en este sentido que afirmamos que los textos aquí reunidos se presentan como «archivo», en tanto nuestro interés reside en evitar el borramiento de huellas y se propone proteger la memoria. La tarea de «exhumar» el *6º Argentino de Literatura* implica digitalizar y difundir sus resultados, construir conocimiento, armar un «archivo» que evoca y guarda la memoria de otro tiempo para el presente



o el futuro (Gerbaudo 2010), que recupera y domicializa estos textos permitiendo un acceso democrático.

Bibliografía

Derrida, Jacques (1995): *Mal d'Archive. Une impression freudienne*. Paris: Galilée. Trad. de Paco Vidarte, Madrid: Trotta, 1997.

Gerbaudo, Analía (2010): “Archivos, literatura y políticas de la exhumación”, en Goldluchk, Graciela y Pené, Mónica (comp.) *Palabras de Archivo*. La Plata-Poitiers: Universidad Nacional de La Plata y Université de Potiers -en prensa-). Versión preliminar en <http://filologiaunlp.files.wordpress.com/.../archivos-literatura-y-polc3adticas-de-la-exhumacic3b3n.pdf>



Apertura

LUIS NOVARA

Secretario de Cultura | Universidad Nacional del Litoral

CLAUDIO LIZÁRRAGA

Decano de la Facultad de Humanidades y Ciencias | Universidad Nacional del Litoral

Palabras de Luis Novara

Quiero agradecer la presencia de todos. Por un lado, a aquellos que han tenido la gentileza de participar como expositores en este 6^{to}. *Argentino de Literatura*, y por otra parte, a los que forman parte de una porción importante que es participar como espectadores y como gente activa que pueda preguntarle a aquellos que han sido convocados.

Como no nos gustan las formalidades y en general, en cada uno de los argentinos que desde nuestra secretaría organizamos, lo empezamos —me parece que es la mejor manera— estas palabras son simplemente de bienvenida, de agradecimiento al señor Decano de la Facultad de Humanidades y Ciencias, que aparte es un viejo y querido amigo mío que durante un tiempo formó parte del Gabinete y con quien tenemos una vieja amistad. Y decirle que siempre que uno arma este tipo de acontecimientos como los del teatro, los de danza, música y tantas cosas que se hacen acá —que por ahí a mí mismo se me escapan y no las tengo presentes— que nos sentimos muy orgullosos de que la gente pueda participar de esto, no sólo la propia comunidad universitaria sino el público en general. Así que nada más que agradecerles su presencia y pedirle a mi amigo Claudio que diga unas palabras, en su función hoy de Decano de una de las unidades académicas más importantes.

Por otro lado, también quiero destacar que nuestra universidad, a mi modo de ver, ha comprendido que no solamente la educación y la ciencia y técnica son pilares sino también la vinculación tecnológica a la extensión y a la cultura como ejes centrales para formar a los seres de un modo más integral. De lo cual me siento muy apoyado y muy orgulloso de que tengamos este espacio y que toda la comunidad universitaria con sus tareas nos apoye.

Claudio, que está a mi lado, fue Secretario General durante algunos años, hoy ironizaba con él porque recordábamos que nos sentábamos al lado del Gabinete y nuevamente siempre nos sentamos al lado, no cambiamos de lugar. Y hoy me enorgullece que Claudio sea Decano de una facultad importante; así que la



bienvenida, nada más. Le dejo a Claudio la palabra que es quien más sabe de todo esto.

Palabras de Claudio Lizárraga

Siguiendo la línea del Secretario de Cultura, mi amigo Yiyo Novara, seré breve en las palabras. Gracias por la presentación, la verdad una satisfacción enorme en lo personal. No es la primera vez que asisto y que participo de forma directa en la organización de un Argentino de Literatura, desde distintos lugares, en distintas instancias, creo que en alguna me tocó también venir a una apertura reemplazando al Rector, y en este caso doble satisfacción porque poder, institucionalmente como Decano de la Facultad de Humanidades estar en la apertura es una satisfacción inmensa. Y también la satisfacción desde lo institucional como Facultad de Humanidades y Ciencias particularmente por la participación a través del Departamento de Letras que es mi ocasión para agradecer especialmente a través de su director aquí presente el Prof. Héctor Manni a todos los integrantes que además se suman en un rol protagónico a través de la coordinación de las distintas mesas que van a desarrollarse en estas jornadas de la Sexta Edición del Argentino de Literatura. La verdad es que consideramos que se trata de un espacio significativo de importancia en tanto permite reunir no solamente a escritores, especialistas, críticos, investigadores, docentes, sino fundamentalmente a alumnos y público interesado en conocer y poder debatir e intercambiar ideas en torno al estado del arte y de la literatura en la argentina. Y la verdad es que también es importante destacar a la Universidad Nacional del Litoral y en esto como Facultad de Humanidades y Ciencias nos sumamos especialmente, no podía ser de otro modo, constituye el ámbito propicio, ideal, - no desde ahora, desde hace mucho tiempo- si pensamos lejos en el tiempo desde aquella iniciativa impulsada fuertemente por Paco Urondo, desde el encuentro de Arte Contemporáneo a fines de los '50 y el comienzo de los Argentinos, las distintas ediciones de los argentinos con la reapertura democrática, sumado a eso quizás una política muy particular respecto de impulsar trabajos, obras, en algunos casos de autores conocidos, en otros de autores no conocidos pero regionalmente importantes que el Centro de publicaciones de la Universidad Nacional del Litoral, Centro de publicaciones el cual particularmente ha tenido siempre un rol protagónico, allí desde el comienzo, forman parte de una política integral. Hoy en día los trabajos y las conversaciones para seguir impulsando y desarrollando los programas de promoción de la Lectura a través de incluso las bibliotecas barriales que desde el Cen-



tro de Publicaciones se llevan adelante y que constituyen una experiencia importante en la ciudad de Santa Fe. Creo que todo esto constituye y le da a este encuentro a esta Sexta Edición el marco adecuado para decir este es el lugar especial. Pero también creo, me parecía importante, señalar una cuestión más, en lo que tiene que ver con los desafíos de la literatura, y permítanme el atrevimiento de decirle a alguien que no viene del campo específico de la literatura pero hoy los desafíos no están solamente planteados en términos de cómo llegar o en todo caso constituye un problema en aquellos sectores que no acceden materialmente o simbólicamente a la literatura sino también cómo es posible comprender el mundo en el que vivimos. Recordaba en estos días un reconocido historiador de la antigüedad Moses Finley que lo que reflexionaba sobre el oficio del historiador, decía que durante mucho tiempo había analizado y estudiado los poemas homéricos como fuentes históricas y casi casi se pierde la posibilidad de leerlos como poemas. Yo pensaba qué bueno que haya podido advertirlo y darse cuenta, pero también en esa reflexión, o esa reflexión entrañaba una importante paradoja, que es que un historiador contemporáneo que pretendía comprender el mundo de los griegos, lo hacía a través del análisis de dos poemas analizándolos como fuentes históricas cuando los propios griegos comprendieron su propio mundo a través de los poemas homéricos, ya sea por momentos escuchándolos, ya sea por momentos leyéndolos. Creo que es importante esto como reflexión para pensar ya en el marco de la literatura argentina de qué modo es posible enfrentar también el desafío, desde la literatura, sin que deje de ser lo que es, la posibilidad de interpelar el mundo en el que vivimos, la posibilidad de comprender el mundo que vivimos y en definitiva de hacernos el mundo en el que vivimos más accesibles a todos. Creo que esto como reflexión para dejarlo en este ámbito, por supuesto augurar el trabajo, el intercambio, las opiniones que seguramente en cada mesa van a estar presente y que sean jornadas intensas como las han sido las anteriores, así que muchas gracias a todos ustedes que dan el marco adecuado para esta jornada y gracias a Yiyo también.

(Aplausos)



Nuevas Narrativas

Las lecturas, las influencias y mi texto favorito

PANELISTAS: ROMINA PAULA | FÉLIX BRUZZONE | OLIVERIO COELHO.

COORDINADOR: RAFAEL ARCE.

Rafael Arce

Una estrategia un poco vergonzosa que tenemos los docentes de letras y los críticos literarios para esquivar el problema de cómo comenzar, suele ser arremeter de entrada con una cita, no voy a tener la inmodestia de sustraerme a este lugar común, en realidad no es una cita textual, sino una idea que César Aira ha repetido aquí y allá, en novelas, entrevistas, ensayos. La literatura comienza, según él, con el querer ser escritor. Un escritor comienza a serlo cuando quiere, allá en la época mítica de su juventud, serlo. Queriéndolo ya empieza a serlo. Pero, nos advierte Aira, el escritor auténtico —aunque no creo que él haya usado nunca esa palabra— “auténtico”, es aquél que conserva esa incertidumbre inicial toda su vida y no se convierte en escritor, que nunca está seguro de haber llegado a serlo.

Comienzo por acá porque podríamos imaginar que la juventud de estos tres escritores, les permite más que a otros conservar mejor ese “quantum” de no ser todavía. La idea de jóvenes escritores o la de jóvenes narradores, además de ser la manera de justificar una mesa común pueden cerrar la sola frase o lugar común una suerte de paternalismo con descendencia. En realidad, en la medida en que nunca llega a ser, como sí se es político u odontólogo, o abogado o lo que sea, el escritor es siempre joven. Es el mito de Rimbaud de Roberto Arlt.

La idea de “joven escritor” puede suscribir la patraña de una obra en sus inicios o una especie de esperanza de maduración. Nos hemos acostumbrado hablar demasiado fácilmente de “poética consumada”, “etapa de aprendizaje”, “evolución literaria” y cosas por el estilo. Todas esas ideas son en realidad para los manuales de literatura; el escritor es, si es que acaso se desea ser, siempre escritor, incluso antes de escribir una sola línea. Pero también es cierto que la juventud que los reúne sitúa a estos tres escritores en un horizonte común, el de la también problemática idea de generación. No hay que subestimar esta cuestión como los rasgos accidentales si se quiere que los sitúan en una cercanía histórica y geográfica. Nacidos en Buenos Ai-



res, ciudad en la que siguen residiendo, en la segunda mitad de la década del '70, los tres son narradores. Han compartido incluso una antología, *Buenos Aires escala 1.1*. Que sean narradores no sólo significan que escriban novelas y relatos sino que se mantienen explícitamente lejos de la poesía. Por tener inicios teatrales o no haber escrito nunca poesía o incluso por haber renegado de los inicios poéticos.

Otra cosa que puede unirlos son los correlatos lógicos de esta juventud. La idea de vanguardia o experimentación, con los registros del habla coloquial. Romina Paula en la estela quizás de Manuel Puig pero también de cierto Cortázar, con el verosímil narrativo, los topos de Félix Bruzzone y su prosapia airana, con los géneros literarios. La ciencia ficción en el caso de Oliverio Coelho. Pero todo lo que los une nos escamotea probablemente lo más interesante: la singularidad irreductible de cada uno. Singularidad de la obra pero también de la vida, lo cual ya que estamos, colabora con lo no ser todavía o no del todo escritor. Porque también está eso, que los auténticos escritores, en general no viven de la literatura, lo cual lejos de perjudicarlos creo que los favorece. Romina Paula es dramaturga. Ha dirigido obras propias y ajenas, ha sido actriz tanto de teatro como de cine. Félix Bruzzone ha sido maestro de escuela primaria y se define en la actualidad como “piletero” o sea como limpiador de piletas de natación. Y Oliverio Coelho, quizás el más escritor de nuestros tres escritores, esto es ni del orden del elogio ni de la ironía, entiéndaseme bien, ejerce también el comentario y la crítica. En resumen los tres no son solamente escritores aunque son, esencialmente podríamos decir, escritores.

Romina Paula nació en 1979. Como dramaturga y directora estrenó las obras *Si te sigo muero*, sobre textos de Héctor Viel Temperley y *Algo de ruido hace* con libreto original. En 2009 estrenó junto a su grupo “El silencio”, *El tiempo todo entero*, obra que escribió y dirige inspirada en *El sol de cristal* de Dennis Williams. Publicó las novelas *Vos me querés a mí* en el 2005 y *Agosto* en el 2009, el relato *Autonomía* en la Antología *Buenos Aires Escala 1.1* y la obra *Algo de ruido hace* en la Antología *Dramaturgias*, todo esto en la editorial Entropía. También publicó el relato “Si llegás a faltar un verano” en la Antología *Mujeres Infieles* y “Siesta” en la Antología *Asado verbal*.

Félix Bruzzone nació en 1976. Estudió Letras en la UBA, Profesorado en enseñanza primaria. En 2006 fundó junto a otros escritores la editorial Tamarisco; donde desde entonces se publican libros de jóvenes narradores argentinos. Ahí publicó en 2008 su primer libro de cuentos *Setenta y seis*. Otros cuentos suyos aparecieron en diversas antologías, *Uno a uno*, *Hojas de Tamarisco*, *En celo*, y la ya mencionada *Escala 1.1*. También en Antologías fuera del país: *Hablar de mí*, en España y *Asado Verbal*, como Romina, que salió en Alemania. Publicó la novela *Los*



topos en el 2008 y *Bar de fondo*, este año. Ambas en Mondadori. También este año serán publicados *Los topos* en Francia y *Setenta y seis* en Alemania.

Oliverio Coelho nació en 1977. Es autor de las novelas *Tierra de vigilia*, del año 2000 y de una trilogía compuesta por *Los invertebrables* del 2003, *Porno*, del 2004 y *Promesas Naturales* del 2006. En 2009 publicó el libro de cuentos *Parte doméstico*. Fue becario de la Fundación Antorchas en el 2000, del FONCA de México en el 2006, del KLTI en Corea en el 2007 y del Fondo Nacional de las Artes en el 2005. Beca gracias a la cual escribió *Vida* su última novela, publicada en 2008.

Bueno, nos van a hablar esta noche de sus lecturas, sus influencias y su texto favorito. Escuchamos entonces a Romina Paula, después a Félix Bruzzone y cierra la mesa Oliverio Coelho. Gracias.

Romina Paula

Hola. Cuando estábamos hablando hace un rato afuera con Félix y con Oliverio, nos dimos cuenta de que no habíamos entendido tan bien la consigna o no sé, que cada uno había interpretado la consigna desde un lugar distinto, así que no sé qué nivel de cohesión va a tener lo que digamos.

Yo escribí lo que quiero decir en realidad pero bueno, igual está escrito como hablo así que espero que sea no tan aburrido. Lo dividí en dos partes, una se llama “Constelaciones e influencias” y la otra “Imaginar vs. recordar”.

Empiezo con “constelaciones e influencias”: me gusta pensar en el momento de escritura y proceso de un texto como una suerte de “constelación”. Uno se encuentra por lo menos triangulado por cosas, hay una serie de influencias de películas o libros, o cuadros que a uno lo atraviesan en un momento dado que forman una especie de trama que lo tienen a uno cercado. Uno se encuentra en un proceso creativo y todo bicho que camina va a parar al asador. Quiero decir que es como un estado de lucidez espantoso, donde todo lo que uno ve o le cuentan o le sucede, es visto—más bien observado— desde el prisma del tema que a uno le ocupa. Todo eso está hablando de uno, todo eso está hablando de la obra de uno. Para mí ese es un estado muy poderoso y aterrador, resulta un estado de sacrificio. Uno se brinda en carne viva al mundo para estar atento, despierto, receptivo.

Para que no suene tan pretencioso como suena voy a ver si puedo dar ejemplos concretos de lo que me refiero. El otro día participé de una charla e hice este mismo ejercicio de las constelaciones pero aplicado a las obras que hice y no sé si con las



novelas me va a resultar también porque bueno, llevan más tiempo en la vida de uno, por lo menos en mi vida, entonces esas constelaciones o se van modificando o uno necesita unos compañeros más fieles, que lo acompañen a uno a través de esos años.

En la primera novela que escribí que se llama *Vos me querés a mí*, me cuesta un poco más reconstruir el durante de esa escritura; quizás porque en esa época hacía todo con menos consciencia. Pero recuerdo sí, con mucha claridad el momento en el que pensé que eso que escribía podía tener algún tipo de interés y fue en una clínica de obra en el Rojas con una escritora. En esa clínica yo tenía una compañera que escribía una suerte de diarios muy poderosos y pegados a ella, es decir, obscuramente autobiográficos e inteligentísimos. Fue antes de que se instalaran los blogs y lo que ella hacía era claramente un blog, o sea podría haberlo sido, de haber existido los blogs. Y tenía algo de la proximidad a la vida casi insoportable, y a mí me resultaba irresistible. Irresistible de leer. Salvando las distancias ese archivo de cosas que yo tenía, esos monólogos, esos diálogos que terminaron siendo esta novela, coloquiales, orales, tenían algo de situar una obra muy pegado a uno en ese momento y eso me dio la pauta de que si a mí me cautivaba tanto leer eso que escribía esta chica alguien más que yo podía encontrar algo en eso que yo escribía. No sé si eso cuenta como influencia pero yo diría que sí, que lo que escribía esta chica que se llama Nadia Centurión, resultó decisivo para mí.

Después podría nombrar, como ya nombró Rafael, a Puig, como una cosa más obvia en el sentido de que es el mago de los diálogos y de la creación de personajes y caracteres a través de cómo hablan, sobre todo en *El beso de la mujer araña* pero no sólo, y es cierto que leí a Puig en esa época cuando escribía esa novela pero sería muy tonto pretender que si hacía eso, escribía. No creo que eso hubiese funcionado como parálisis más bien. En todo caso, sí Puig nuevamente en el sentido de “estar en compañía de.” Esto de “estar en compañía de” es como me pienso, cuando pienso en términos de influencias, pienso eso de estar acompañado de o por ciertos autores o ciertas películas, ciertas cosas que uno ve o lee, en ese período que uno está escribiendo, que está como muy receptivo y entonces después cuando uno trata de nombrar exactamente o a mí por lo menos me pasa eso, cuando uno trata exactamente de nombra qué de eso influyó en mí, es extraño, un poco inefable y me parece que tiene más que ver con la sensación de compañía o de presencia de esas obras o de esos autores, muertos o vivos.

Supongo que en lo que más creo a la hora de las influencias o en cómo funcionan, lo que estoy diciendo, es siempre acompañado por algo: un libro, una película, una foto o alguien, un autor o un pintor, durante el tiempo que lleva escribir algo;



recomiendo ese ejercicio de sentarte alrededor de gente específica que a uno lo inspiran o atraviesan y producir a partir de ahí, con eso, en compañía de eso.

Y después para *Agosto* que es la segunda novela que escribí, antes de que se convierta en esta especie de falso diario que terminó siendo, contemplé la posibilidad de que fuera epistolar, que escribiera cartas en vez de este falso diario e intenté leer algún libro de cartas pero no me funcionó, no era por ese lado. Tengo la sensación de que la influencia no puede ser forzada, diría que es al revés, que como que uno es elegido por esa influencia...me da la sensación. Entonces, en relación a *Agosto* se me ocurre o nombraría *Hospital de Ranas* de Lorrie Moore que es una escritora que me gusta mucho, norteamericana y también las novelas de Amélie Notombque es una francesa, sobre todo *Antichrista* pero también una trilogía que ella tiene de su infancia y adolescencia y juventud que son *Metafísica de los tubos*, *El sabotaje amoroso* y *Estupor y temblor* y otra novela de ella muy extraña y bizarra que se llama *Atentado* que es muy buena también.

Después, en realidad lo que siento que sucede cuando en efecto me siento a escribir, cuando venzo la angustia difusa de la que habla Mario Levrero, las influencias bajan o decantan por sí mismas. *Agosto* por ejemplo tiene una especie de banda sonora de los primeros discos de “Babasónicos” y un disco de una banda que se llama “Casting Crowns” y eso no quiere decir para nada que el momento de ponerme a escribir haya estado pensando en esos discos o escuchándolos sino que de repente se hacen necesarios a la hora de escribir. Por lo general entonces sí vuelvo a escucharlos pero ese volver a la obra concreta más que a lo que recuerdo de ella no siempre me sirve.

Ahí voy al punto dos, que llamo “Imaginar vs. recordar”. Bueno por ejemplo, esto no tiene que ver directamente con lo de las influencias pero sí en cómo funciona para mí escribir. Hay una parte en la novela en la que los protagonistas hacen un viaje en auto de Trelew a Madryn y yo lo hice, lo escribí con un recuerdo muy difuso que tenía de ese viaje porque había hecho, había hecho la ruta de noche y semi dormida. Después lo escribí y me pareció un poco serio haberlo escrito así sólo con la percepción que yo tenía de ese viaje y volví a hacer esa ruta un tiempo después, de día y despierta. Entonces tomé apuntes de todo y de cómo se llamaban los pueblos por los que se pasa, las particularidades de la ruta y después cuando volví con esos apuntes al texto me di cuenta de que no servían de nada, que la realidad de esa ruta no le sumaba nada a eso que yo había recordado o imaginado de esa ruta. Y ahí voy a esta pregunta que me hago o que me estoy haciendo con esto que sería imaginar vs. recordar a la hora de escribir, si es que existe algo como eso, este versus. Y bueno, el año pasado me pasó que un periodista me preguntó si no quería escribir



una suerte de crónica para un diario y que tenía que ver con una columna que tenía que ver con el calentamiento global pero la idea era que la columna fuera muy personal con observaciones o anécdotas muy personales al respecto. Bueno eso hice, escribí unas observaciones al respecto personales. Él las leyó y me dijo que eran demasiado personales como para ese suplemento, que tenían que ser un poco menos personales y tender más hacia la universalidad para poder ser del interés de alguien. Además me dijo que se daba cuenta de que yo estaba recordando y no observando, me lo dijo como un comentario de editor, me dijo como si me hubiera pillado, me dijo que se daba cuenta de que yo estaba recordando que por qué no salía por mi barrio a observar un poco y después escribía. Primero me ofendí, claro, porque él me había convocado y porque había algo en el tono de él que parecía insinuar que recordar era de vago o no sé...menos fiel a la realidad, quizás pensara eso. También pensé, aunque no se lo dije que camino por el barrio todo el tiempo, que observo cosas, que no vivo encerrada en mi casa mirando para adentro. Pero supongo que eso que observo pase a ser escritura, necesita un marco o necesita poder aparecer solo, aparece cuando quiere. Incluso es muy probable que aparezca cuando quiero contar otra cosa, tal vez ahí decante y tomando otra forma. Pero lo cierto es que me dejó sembrada esa pregunta al final lo de ¿recuerdo o invento cuando escribo? Incluso si creo estar recordando, ¿no estoy inventando también? Y en relación a esto y a las influencias también quería leerles un párrafo de La novela luminosa de Mario Levrero que no terminé todavía, que me está acompañando, literalmente, ahora mismo y hay algo muy bonito que él dice, que tiene que ver con recordar, habla de una amiga que lo viene a visitar. Ah, Mario Levrero es un escritor uruguayo:

Julia tiene una memoria fabulosa, la mayoría de las mujeres tienen ese tipo de memoria que registra y mantiene vigente los mínimos detalles. Ayer, Julia me contó por teléfono que una vez una novia mía se casó con otro tipo y yo le mandé de regalo un disco de Paco Ibañez, al que le había inutilizado con un cuchillo todas las canciones menos una, la del poema de Quevedo «Poderoso caballero es Don Dinero». Yo oí esta historia como si fuera una novedad, después creí recordarla pero a esta altura de la vida es imposible saber qué es lo que recuerdo y qué es lo que me creo. Mientras Julia me contaba yo iba formando las imágenes y después no sé si recordé una historia real o si sólo recordé las imágenes recientes. Me pasa lo mismo con las cosas de todos los días, pienso voy a hacer tal cosa, eso queda registrado con precisión en mi memoria con todos los detalles como si lo hubiera hecho. Después me doy cuenta de que no, de que no hice nada, sólo lo imaginé. Debe ser por el hábito de pensar con imágenes, entonces... des-



pués me doy cuenta de que no, de que no hice nada, sólo lo imaginé. Debe ser por el hábito de pensar con imágenes, entonces estoy siempre en la duda. Con los medicamentos por ejemplo, pienso que voy a tomar unas pastillas y es como si la hubiera tomado, hice un programa en la computadora que me recuerda tocando un pitido cuando debo tomar cada pastilla y sigue pitando hasta que la toma y toco un botón que dice remedio tomado. Al apretar ese botón el pitido deja de sonar y la información visual deja de verse y queda anotado en un archivo el nombre del medicamento y el día y la hora de la toma. Aún así toco a veces toco ese botón antes de la toma y después me distraigo por el camino cuando voy a tomarlo y hago otra cosa. Más tarde me viene la duda y por eso tuve que acostumbrarme a llevar un control extra en papel, el número de pastillas tomadas; así contando las que me quedan, sabiendo cuántas tenía al principio en total puedo saber si la tomé o no.

Bueno ya está. Y después en realidad tengo algo breve que escribí yo pero no sé si... ¿lo leo? (Risas) Me hago desear... (Risas) Bueno, igual es breve, que es algo que estoy escribiendo ahora y es nada para rematar un poco...ahhh no... ¿qué hice? Ahh no, si está bien...casi casi termino, termino con esto de las influencias y ahora leo lo que escribí. Bueno, eso. Por último voy a contar que hago ahora, para algo nuevo que estoy escribiendo quería dar con algo que me entusiasmara, leer algo que me entusiasmara particularmente, y dí con *El mundo según Garp* de John Irving, no sé si la leyeron y podría decir que ahora me siento cercada por un cierto humor norteamericano, o sea no es que me lo propuse, nada de eso, sino que se constela así, diría que me ronda esa novela de Irving, una película de Wes Anderson (*Viaje a Darjeling*) en particular esa, en general Wes Anderson, pero en particular esa película, *Un hombre simple* de los Cohen también y bueno, desde siempre, siempre, el imaginario de Los Simpson, que es algo que me formateó la cabeza, sobre todo el mexicano además no, claro. Y desde hace un par de años *Six feet under* que es una serie norteamericana, si no la vieron también la recomiendo mucho, que es como Los Simpson, sofisticados. Algo del sentido del humor y el motivo doloroso en consecuencia de lo patético. Eso, hay algo de lo patético en todas esas cosas que me gustan mucho, cuando patético significa, lo busqué en el diccionario: “que produce o manifiesta de una manera muy viva los sentimientos sobre todo de dolor, tristeza o melancolía”. Bueno, yo le agregaría comicidad a todo esto, bueno, a mí todo eso junto me produce mucha gracia. Después la vida misma con respecto a las influencias que cada uno puede leer de esas otras obras, de lo que puede apropiarse, la vida de esa obra en uno, que vaya a saber qué demonio significa y peor en qué demonio se convierte. Bueno nada, y eso, y la novela de Levrero que también está siendo muy



buena compañera. Esto que escribí es el inicio de algo, que se llama, que se llamaría *Los integrados* y leo:

Este narrador sabe que en ese barrio, en esa cuadra en un par de meses murieron primero a modo de presagio tres perros. El del frente, el del lado y el de la esquina. Una perra Kate, un perro Elvis y del tercero desconoce el nombre. Era el perro de la esquina. Unos meses después mueren los dos hombres, los dueños de casa. Los animales murieron de viejos, los hombres no, ellos murieron de enfermos o de enfermedades para ser más precisos. Muere el hombre de la casa de Kate de un irreversible tumor en el páncreas y muere el hombre de la casa lindera al hogar del difunto Elvis de una leucemia fulminante. Antes de morir, Eugenio, el hombre del páncreas fue durante muchos años el vecino de exactamente en frente de Mario, el hombre de la leucemia, junto a la casa de Elvis. Decir, reconocer, que todo ha sido cierto, le quitaría magia, valor. A los lectores les gusta la imaginación, les gusta que los seduzcan y que les digan cosas, que los engatusen, que alguien invente cosas, palabras dedicadas, sólo para ellos. Este narrador tiene eso en cuenta. Antes de morir el hombre de la leucemia y antes de ser enfermo fue en efecto un hombre. Y poco antes de enfermar y dejar de ser en efecto un hombre, invade su casa y la de su familia, otro animal, un gato macho, otro presagio. La familia se va de vacaciones. El gato macho violenta la casa, el gato macho se apropia de la casa a lo largo de dos días cuando la familia no está, cuando los dueños de casa se fueron de vacaciones y después, no mucho tiempo después, el dueño de casa muere. En esos días de encierro el gato macho ni meó ni cagó. ¿Qué hizo ahí encerrado en esa casa a lo largo de dos días? ¿Qué hizo? A partir de ese momento el gato siempre queda merodeando porque cree, no en vano, que algo de o mucho de la casa le pertenece. El gato macho practica un gruñido, una especie de grito plañidero, significativo. El gato macho quiere entrar, quiere volver a entrar. Durante los días de ausencia la familia sabe de la presencia del gato en su casa por la empresa de alarmas. Ya el primer día de descanso reciben un llamado en el celular de la empresa de seguridad que les avisa que en su casa hay alguien. El láser percibió algún cuerpo vivo circulando por la casa. Dicen que lo perciben en el primer piso de la casa ¿alguien que entró por la ventana? La familia, preocupada manda a la vecina de enfrente a entrar a la casa a ver qué hay. A la vecina de enfrente le da miedo hacerlo sola y le pide al marido, el del páncreas, antes de lo del páncreas, que la acompañe. La vecina y el marido entran a la casa. Desactivan la alarma y recorren los ambientes. Nada parece estar fuera de lugar ni nadie circula. Así se lo comentan a la familia en sus vacaciones, conectan la alarma, cierran la casa y se van enfrente. Pero más tarde, el mismo día, vuelve a pasar lo mismo. Se activa la alarma, la empresa de seguridad se pone en contacto con la familia de vacaciones, la vecina se deslucce y en la



casa, nada. ¿Cómo llegó el gato macho a la casa? ¿Por dónde entró? ¿Cómo hizo para quedarse? ¿Dónde se escondió cada vez que entró la vecina a buscarlo? ¿Dónde se puso? ¿Qué hizo ese gato todo ese tiempo sólo encerrado adentro de esa casa? Y sobre todo, ¿qué puede haber tenido que ver la presencia del gato macho con la muerte próxima del dueño de casa? El narrador no conoce las respuestas a todas esas preguntas pero sabe sí que una vez muerto el hombre, el gato macho no merodea más. Ahora esa es una casa de mujeres y la cuadra una de gatos hembra.

Gracias.

(Aplausos)

Félix Bruzzone

Yo ahora voy a leer algo también. Es algo sobre un libro, en realidad que es como un libro clave para mí. Siempre lo fue. Hoy lo releía, en realidad hoy no, en estos días lo releía y no me parecía tan tan bueno pero sigue siendo muy importante. Les voy a contar un poco por qué. Eso fue lo que escribí. Ahora, estoy intentando encontrar dónde está escrito eso.

Algo curioso del libro favorito del que voy a hablar es que en estos días releándolo encontré que si hoy lo leyera por primera vez no le prestaría demasiada atención. Por eso, perdón, pero no por eso deja de ser un favorito, mucho menos un libro clave. De hecho lo releí tantas veces entre mis 13 y mis 25 años que en cierto momento ya lo conocía prácticamente de memoria. Me lo había regalado un tal Víctor, pizzero de una pizzería donde mi tío invirtió todo lo que le quedaba allá por el '88 y que se fundió al poco tiempo. En esa pizzería tuve mi primer trabajo, repartía volantes. Y este tal Víctor, ex profesor de historia, por entonces inhabilitado por abusar de un alumno –esto lo supe mucho después–, un día me regaló *El principito*. No es este el libro del que vengo a hablar, pero como la historia empieza acá, lo cuento. Era un tipo muy agradable Víctor. Por alguna razón se había encariñado conmigo además. La dedicatoria era una cita del episodio con el zorro, algo así como “si avisas que vendrás a visitarme a las cuatro, comenzaré a ser feliz desde las tres”. Víctor era un gran hablador como mi tío, con quien terminaron muy amigos. Hablaban de historia y política. Me acuerdo de que mi tío –que todavía estaba afiliado al PJ– en ese tiempo votó a Cafiero en las elecciones internas y a Menem en las generales. Víctor le decía “ya se te va a pasar”. Y se le pasó sí. Votó a Bordón,



votó a Duhalde, votó a Néstor y al final, después de haberse hecho evangelista, como hacía desde Víctor antes de conocerse, votó en blanco. Discutían bastante pero se querían. Incluso llegó el día en que mi tío empezó a venir a casa, con Víctor. Mi abuela, la que me crió, lo recibía como alguien encantador, que parecía tan pulcro, tan atento. Y estaba feliz con que él y mi tío — no sé por qué nunca tuvo amigos, nunca los conservó, siendo que es tan abierto— hubiera alguien con quien compartir sus pasiones; o sea la historia y la política y la conversación. Mi abuela además quería mucho a Víctor por la relación que él tenía conmigo. Él a veces se quedaba a ayudarme con cosas del colegio o me contaba algunas historias paralelas de la historia, historias no contadas. Y como había empezado a trabajar en una rotisería a la vuelta de casa, nos veíamos bastante. A veces iba a comprarle ravioles, ñoquis, fideos y nos quedábamos hablando. Una vez, hasta me llevó a ver a una banda al Luna Park. Fuimos Víctor, yo y un chico de mi edad, hijo de un juez al que Víctor daba clases particulares. Días bastantes felices, como brillantes eran. Hasta que empecé...bueno pero esto fue hasta que empecé a preguntarle sobre cómo se había pasado de las clases de Historia a la gastronomía. La versión que manejaba mi tío y mi abuela era la del cansancio, los chicos de hoy, el salario exiguo, pero Víctor no era tan viejo como para verse cansado, tendría entre 40 y 50 años y los chicos de cuando yo tenía 13...qué se podría decir de los chicos cuando yo tenía 13...y no creo que alguna vez un cocinero haya ganado mucho más que un profesor de Historia. Mis preguntas lo inquietaron un poco y más que nada porque él desde hacía un tiempo insistía en sus historias paralelas o nunca contadas en el silencio oficial alrededor de la vida sexual de los griegos, los romanos, egipcios y cuanto pueblo de la antigüedad se cruzara en los libros de texto. Bueno, al final me contó. Me habló de un chico, del amor, de la injusticia del mundo y que era mejor que no dijera nada. Supongo que mi cara de curiosidad y mi silencio lo impulsaron a seguir. Habló de su ex mujer, del odio, también habló de su mundo de mirada, de reconocimiento, de sus caminatas nocturnas, de sus baños públicos preferidos y antes de irse ese día me regaló el segundo libro. “No tiene nada que ver con esto hijo, pero tenés que leerlo”. También dijo que era capaz de cualquier cosa por verme quieto, acostado en la cama y leyéndolo, pero que no me iba a pedir que lo hiciera, por ahora prefería imaginárselo, saludó y se fue. Mi abuela y mi tío esa tarde tomaban algo en la cocina y como faltaba poco para la hora de la cena, invitaron a Víctor a quedarse. “Hoy me toca el turno de la noche”, escuché que les decía y mi abuela siempre alegre: “bueno, bueno, a no desanimarse, hay que trabajar”, le dijo.

El libro era éste, *Crónicas marcianas* y esa noche leí los dos primeros cuentos. En el segundo Ylla, creo que se llama....que es ese de la mujer marciana que se



enamora en sueños de los terrícolas que están por llegar y el marido sin decírselo sale de cacería para matarlos y los mata, se leía en cierta forma el amor, el odio, los sueños, los celos, la imposibilidad y todo eso tenía que ver con la vida de Víctor y además estaba el problema de las apariencias, la necesidad de engañar, las máscaras brillantes de los marcianos, en cierta parte del libro tenían que producir reflejos, señales, mensajes furtivos, todo en las grandes distancias, como si el marciano, el marciano celoso, y de sus asesinatos sólo quedara el rastro de luz, el rastro de su máscara. ¿Y cómo volver sobre esa luz que duró una fracción de segundo en aquel planeta lejano? Bueno, fueron bastantes cosas quiero decir, leí el libro muy de a poco. Víctor no volvió por un tiempo y yo no me animaba a pasar por la rotisería. Mi abuela y mi tío no parecían preocuparse por eso. Mi tío de hecho, tampoco vino tanto a casa en esos días. Supongo que estarían todos muy ocupados con sus cosas. Tampoco se mostraban demasiado sorprendidos cuando Víctor reapareció. Una noche que mi tío dijo que lo había invitado para el domingo a cenar, que era cuando él siempre venía con sus cinco hijos y vinieron todos y se quedaron conversando hasta tarde, mientras mis primos y yo mirábamos algo en la tele.

Después Víctor empezó a venir cada dos o tres días como hacía siempre. Me preguntó una vez, que vio el libro sobre el escritorio si lo estaba leyendo, “todavía no”, le dije. “Bueno, puede ser para más adelante”, dijo. Pasó un mes. Cuando parecía que las cosas volvían a ser como antes, una tarde, en la que mi abuela se fue a lo de una amiga, a una reunión de viejas, Víctor se quedó un rato más. Tenía que hacer tiempo antes de entrar a trabajar y me preguntó si necesitaba algo. Yo justo estaba terminando algo para Geografía, una monografía sobre Uganda que había que tipiar para el día siguiente, entonces le dije...me dijo de dictarme, que entre, que le dicte, perdón. Y entre los dos hicimos bastante rápido porque se ve que él sabía mecanografía y escribía casi al mismo ritmo de mi lectura. Después ordenamos las hojas, las abrochamos, aproveché para pegar ilustraciones, dibujar curvas de población, PBI, mortalidad infantil, esas cosas, mientras Víctor me miraba, seguía sentado en la silla donde había tipiado. Al final, como mi abuela no llegaba le pregunté si quería hacer algo. A veces, jugábamos al ajedrez, por ejemplo, yo hasta había construido, desde que Víctor me enseñó a hacer algunas aberturas, una mesa bastante firme con bordes de pañolenci y una bandejita flotante para dejar las piezas que iban siendo comidas durante la partida. “¿Un ajedrez?, propuse. Cuando vi que no contestaba, él dijo, “No, tendrías que bañarte”, “después”, dije. “Tu abuela siempre se queja de que no te bañas”, dijo. “Yo me bañaría, ya es tarde”. En ese momento no me quedó claro si el “yo me bañaría” significaba que él mismo quería bañarse o si era que él en mi lugar se bañaría. “Bueno, me voy a bañar”, dije. Mientras me baña-



ba me dio la impresión de que Víctor se acercaba a la puerta entreabierta, por donde salía el vapor, como bocanadas. No podía verlo, pero con Víctor ahí atrás como al acecho hasta el ruido del agua parecía diferente. Después escuché que se abría la puerta de entrada, la que da al ascensor y pensé que era mi abuela. Salí del baño, pensando en encontrarla, claro, pero el departamento estaba vacío, oscuro, sólo la luz del baño y las de algún edificio de enfrente que entraban por algún lugar, se desparramaban entre el resto del vapor. Me vestí. Me acosté. Cuando mi abuela llegó yo ya estaba casi dormido. Víctor no volvió, no llamó ni nadie supo más de él. En esos días, fui leyendo los demás cuentos del libro. El dueño de la rotisería le dijo a mi tío que Víctor había renunciado, dijo que hasta le había ofrecido quedarse como encargado pero no. Bueno con el tiempo los cuentos del libro empezaron a hablar mucho sobre Víctor, sobre las trampas del deseo, las trampas de la identidad, la anti épica más que nada. Y más que nada, uno de esos cuentos, que es el que se llama *El marciano*, donde una pareja de viejos recién llegados a Marte, una noche de lluvia reciben en su casa a su hijo muerto y enterrado mucho tiempo atrás en la tierra. Un cuento donde ese hijo es luego todos los fantasmas que los otros desean ver en él. Vuelvo a leerlo y sigue firme ese cuento. Más en la escena de madre, padre e hijo bajando por el canal hacia el pueblo. El chico no había querido ir, prefería la comodidad de la vida con los viejos, en las afueras a enfrentarse con la muchedumbre, con los deseos de los otros. Sin embargo, una vez en camino, duerme plácido tirado en el fondo de la lancha bajo las estrellas.

En mi propio cuento favorito —porque una de las cosas que nos habían dicho era como leer algo nuestro, algo favorito nuestro— digo, en mi propio cuento favorito y en muchos otros cuentos que escribí descubro ese problema que hay en el marciano, ese problema es como que aparece siempre. Ahora que lo pienso quizás, todos esos cuentos no sólo sean reescrituras de sí mismos, porque hay muchos cuentos que escribo que son solamente eso, sino reescrituras del marciano, y quizás también de varios cuentos del libro que me regaló Víctor. Ahora me dan ganas de seguir con la historia de Víctor, que acá pasa por ser sólo la historia de cómo me llegó ese libro, que para mí es clave. Un libro clave no es sólo ese libro. Los libros están rodeados de gente. *Crónicas marcianas* es para mí Víctor, la vida de Víctor y buena parte de mi propia vida. La última noticia que tuve de Víctor también fue un libro que él me dejó sobre el gabinete del matafuego de la escalera de servicio. Él sabía que yo allí lo encontraría, porque varias veces me había visto saltar y golpear la chapa roja, un juego idiota de los que yo tenía en esa época. Era un libro de ajedrez, un juego que nadie más que Víctor podía haber dejado ahí. Yo acababa de cumplir 15 años, supuse que ese era su regalo. Y bueno eso...



Después me daban ganas de leer un cuento de mis últimos, favorito, que es, que está en el libro este, *El asesino de chanchos* de Luciano Lamberti que sacamos con los chicos de la Editorial Tamarisco, que es una especie de reescritura, en realidad de reescritura no, se podría poner en serie con relatos de asado, no? Y bueno acá tenemos al gran escritor de asados que es Saer, ¿no? Entonces me pareció oportuno, quizá, traer este cuento que para mí es buenísimo. Luciano Lamberti es un escritor que nació en San Francisco, Córdoba, acá muy cerquita. Ahora vive en Córdoba capital y bueno lo recomiendo. Voy a leer un cuento que se llama *El arquero*¹.

(Aplausos)

Oliverio Coelho

Buenas noches, qué tal, bueno, en principio cuando recibí la propuesta y el tema de la mesa, me pareció como muy accesible y de hecho muy llano. Pero a medida que fueron pasando los días empezaron a multiplicarse las posibilidades de escribir en torno a la lectura, las influencias, el texto preferido. De hecho, podía sentarme a escribir sobre cada cosa en particular, pero bueno, decidí que en realidad lo que más me interesaba era especular en torno a cada punto, ¿no? y así hacerme un mapa de ruta que se fue desconfigurando con los días porque toda la semana pasada y parte de esta estuve en cama con fiebre, con una bronquitis y todos esos días en la cama me sirvieron para acordarme de Onetti. Entonces me empecé a preguntar si ese no sería mi destino, empecé a disfrutar de pasar días en la cama y empecé a pensar si convenía no curarme, si en realidad eso era una enfermedad en sí o era una elección ¿no? Pero claro estaba pensando en Onetti, en la figura de Onetti, y de pronto me había salteado la lectura de Onetti, que no nos remonta a una cama digamos. Creo que Onetti es un escritor muy potente que despierta y que hablando de lectura es uno de esos escritores que de joven me marcaron, cuando digo me marcaron no quiero decir que me influenciaron pero hay una marca que percibo y que inmediatamente salta a la vista cuando escucho que alguien habla mal de Onetti; que quizás me indigna y a la vez pero pienso pero claro ellos tienen su razón para no leer a Onetti o para aburrirse de Onetti porque justamente es

¹ Nota de las editoras: La lectura de este cuento puede reponerse visitando la página de la editorial Eterna Cadencia. Lamberti, Luciano (2011): *El arquero* [en línea]. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2011. Consultado el 6 de abril de 2014 en <<http://blog.etercadencia.com.ar/archives/2011/11673>>.



tan...hablando de una experiencia de lectura, y en este caso a veces, la experiencia de lectura mía se confunde con una experiencia amorosa ¿no? Creo que en esas lecturas en las que uno se aferra y defiende y no sabe muy bien por qué hay una elección amorosa y creo como en todo amor hay un fuerte capricho.

Seguramente, si vuelvo a releer a Onetti me va a seguir gustando tanto pero por una decisión previa, creo que a priori estoy dispuesto a seguir defendiendo a Onetti porque hay un ritual de encaprichamiento en ese amor a un escritor que uno adopta y uno decide que lo va a acompañar toda la vida, que lo va a releer...para mí es inexplicable por qué me ocurrió con Onetti, en realidad admito que hay escritores que me interesan mucho más que Onetti, pero sólo encuentro una explicación en el amor. Sí, sí, voy a pasar el enamorado de Onetti esta noche, (risas), y después en torno a las influencias me puse a pensar. Parece un término muy natural “influencia” pero una vez que uno lo procesa varias veces, cuatro, cinco veces, en la cama, con fiebre, el término empieza a desfigurarse y el sábado, domingo me dije: pero en realidad cuando preguntan por influencia porque creo que todo escritor cuando pasa por una entrevista tiene que responder a eso, o es sometido a esa pregunta, “¿cuáles son tus influencias?” Le están preguntando con qué escritor se identifica. Y otra vez está sacando del medio la escritura. Se podría hacer una historia abreviada de ese tipo de preguntas, lugares comunes y también los lugares comunes que utiliza el escritor son muletillas para salir de pie...creo que en el fondo cuando te preguntan por las influencias, en realidad se le está demandando al escritor que dé pistas para leerlo. Pistas de lecturas. Pero a veces esas pistas no son necesarias, creo que cada lector encuentra esas pistas y ofrecerlas, ofrecer verdaderas pistas puede ser contraproducente. Cuando a Borges le preguntaban por sus influencias, obviamente Borges tergiversaba el concepto de influencia y además mencionaba escritores muy menores. Nunca mencionó a Faulkner como una influencia. Quizás porque pensaba que la influencia se definía por una especie de transparencia en la obra o transmigración o transferencia de estilo, pero creo que Faulkner sí influyó a Borges aunque en su obra no se note. Porque le enseñó a amar una lengua, otra lengua, que es el inglés. Creo que el escritor que realmente llevó el inglés, junto con Joyce, a un extremo casi erótico diría fue Faulkner y en secreto Borges se deleitaba con las palmeras salvajes, el santuario, porque Faulkner es uno de esos escritores que transfieren el amor por la lengua, ¿no? Son traficantes de ese amor maximalista. Entonces, ahí cuando uno se encuentra con una lengua diferente no con la influencia de un escritor ya no resiste las ganas de escribir, o sea se pone a escribir, hay un paso de la lectura al escribir muy natural. Porque esa lengua extraña y a la vez perfecta, influye en la lengua propia, ¿no? no en el sentido de que la condiciona sino en el sentido de



que la potencia o la dinamita o la anima; o sea le devuelve no identidad, sino atributos que no tienen por qué ser atributos especulares. Uno puede encontrar como a mí me pasa con Onetti o con Levrero, con Antonio Di Benedetto, con Arlt, con Kafka con Borges, con Aira, una pregunta por la escritura, directamente dirigida a la escritura que queda abierta y nos sitúa en un paréntesis o en un punto muerto al partir del cual es completamente necesario ponerse a escribir.

Es lindo pensar a estos escritores también que por ahí no se ven en los libros de uno, pensarlos como donantes, ¿no? Como si en realidad a través de estos escritores se encauzara una potencia que nunca es sólo del escritor, creo que el escritor la va, la va captando, la va capturando. Claro que esos escritores que uno prefiere, esas lecturas preferidas que uno tiene a veces no se corresponden con los donantes y eso es un misterio, por ejemplo pasando los textos preferidos yo tengo una novela preferida a la que volvería siempre *El viaje al fin de la noche* de Céline, pero no veo en Céline a un donante, creo que más bien congela mi deseo de escribir, leer a Celine por ejemplo, estoy desde luego, especulando, no? creo que en realidad lo que no hay con Céline es un contagio, cosa que por ahí con otros escritores que mencioné, la mayoría –ahora que lo pienso- los leí en su lengua original y quizás de ahí provenga esa imposibilidad de contagio. Cuando la traducción media el deseo de escribir no es el mismo, sobre todo cuando uno se encuentra en una traducción con el argot español se disipa mucho las ganas de escribir y pese a todo uno sigue porque bueno, está leyendo a Céline y se ve comprometido o involucrado en ese punto pesadilleico pero no en su lengua. Creo que con Céline pasa que hay que leerlo en francés para entender o abreviar bien de su lengua, para que pase su sangre. Sobretodo *Muerte a crédito* pese a que la traducción de Néstor Sánchez que leí es muy buena, el original es otro libro. Pero hay una escritora, hablando de textos preferidos, que cada vez que la leo no puedo resistir el deseo de escribir, y de hecho, recién encontré una novela suya en la librería, *La pasión según GH*, recuerdo que leí esta novela hace cuatro, cinco años, quizás un poco más y me resultó tan fascinante que la habré leído en cien sentadas. Leía una página y necesitaba detenerme y escribir, o sea, es un caso extremo de donante. Era creo que una escritura en estado puro que no volví a encontrar en otra escritora, pero creo que es un caso de pura esencia, Clarice Lispector. Por suerte me encontré con ella acá en la librería y puedo leer un fragmento, del comienzo de *La pasión según G.H.*:

Estoy buscando, estoy buscando. Estoy intentando comprender, intentando dar a alguien lo viví y no sé a quién. No me quiero quedar con lo que viví, no sé qué hacer con eso, le tengo miedo a esta desorganización profunda, no confío en lo que pasó, me pasó



algo que yo, por el hecho de no saber cómo vivirlo, lo viví como si fuera otra cosa, a eso querría llamarlo desorganización y tendría la seguridad de aventurarme porque después sabría a dónde volver, a la organización anterior. A eso prefiero llamarlo desorganización pues no quiero confirmarme en lo que viví. En la confirmación de mí perdería el mundo tal como lo tenía y sé que no tengo capacidad para otro.

Ahora me doy cuenta que eso que nos pone entre paréntesis ante la escritura, en realidad es el hallazgo de una poética y que justamente detectar una influencia en realidad es someterse a un tipo de instinto que implica lecciones poéticas que no son racionales, estar dispuesto a ser afectado, e infectado también, ¿no?

Me ha ocurrido algo muy extraño siempre y es que yo escribí tres novelas que han formado una trilogía y me han dicho que son novelas de ciencia ficción y en efecto tienen elementos de ciencia ficción, pero nunca, nunca me interesó, nunca, nunca fui un fanático de la ciencia ficción, no fui un gran lector de la ciencia ficción pero bueno, mucho tiempo después empecé a descubrir o a indagar en un escritor británico, Ballard y ahí descubrí qué era quizás lo que me interesaba de la ciencia ficción, porque me encontré en una poética. Creo que se puede ser ballardeano, antes de leer a Ballard. Porque hay un mundo ballardeano y creo que depende de la retina de cada uno y de la paranoia de cada uno, percibirlo o no, así como existe un mundo kafkiano y cómo, me pregunté, cómo se puede, cómo puede ser ballardeano sin haber leído a Ballard. Y claro ahí se da un caso en el que intereses, poéticas, confluyen; y eso en realidad es una influencia o sea dos miradas que se encuentran o en realidad una mirada, la mirada de un escritor, la mía, que encuentra o descubre la mirada de un escritor muy grande y se siente influenciado pero retrospectivamente, creo que también así puede funcionar la influencia, no pasa sólo por la lectura, creo que por modos de entender el mundo y preocuparse por el futuro del género, puede decirse que hay una influencia, sólo porque hay confluencia, ¿no? Creo que así especulando los temas de esta mesa se fueron como descolocando, se fueron desplazando y creo que de pronto, a esta altura las lecturas ocupan el lugar de las influencias, las influencias el lugar del texto preferido, y es lo que quería hacer en realidad, al trazar un mapa, en realidad perderme, que es también lo que me pasó cuando vine para acá porque miré el mapa y lo imaginé, entonces dije, “bueno voy con el mapa en la cabeza” y ya llegando a Santa Fe, me di cuenta de no tenía idea dónde empezaba el mapa, cuál era el corte del mapa, a partir de, “¿dónde era que tenía que doblar?” Después de que no tenía ninguna referencia, pero para eso están los mapas, para subrayarse...en realidad, en el fondo un mapa puede transformarse en un texto, y bueno, esta era la idea. Gracias.



Diálogos y cruces entre teatro y literatura

PANELISTAS: JORGE RICCI | CARLOS GAMERRO | GONZALO MARULL

COORDINADORA: YANINA LAMBOGLIA

Yanina Lamboglia

En principio, buenas noches, vamos a dar comienzo a la mesa que se titula “Diálogos y cruces entre teatro y literatura”, para comenzar agradecerles a los disertantes de esta mesa y al público en general, por asistir a esta nueva edición del Argentino de Literatura y además por participar en esta mesa tan especial.

Cuentan que en una oportunidad le preguntaron a Roberto Arlt por qué escribía teatro, sorprendido ante tal interrogante parece ser que destinó varios minutos para la elaboración de la respuesta. Segundos después, como si se hubiesen presentado ante él la resolución de todos los enigmas, respondió: “es mi modo de plantearle problemas a la humanidad”. Pensar en los cruces entre el teatro y la literatura es pensar en la gran explosión de significaciones que ambos nos permiten vivenciar. Y ese pensamiento se acentúa al encontrar en este espacio a tres grandes figuras de la escritura literaria y teatral como lo son Jorge Ricci, Carlos Gamero y Gonzalo Marull.

Jorge Ricci nació en Santa Fe. Ha escrito importantes obras teatrales, como *Sueños de juventud*, *El clásico binomio*, *Actores de provincias*, *Zapatones*, entre otras tantas. Un ensayo sobre el teatro en la provincia y también relatos y poemas. En toda su trascendental trayectoria fue reconocido por distintas labores como así también distinguido junto al teatro *Llanura*, en los diferentes festivales a los cuales ha asistido.

Carlos Gamero nació en Buenos Aires. Ha realizado estudios de guión cinematográfico y también es co-autor de la antología sobre guión *Antes que en el cine*, del año 1993. Ha sido distinguido en diversas oportunidades también por su producción literaria. Su novela *Las islas* obtuvo en 1997 la mención especial en el concurso de novela para autor inédito realizado por la Secretaría de Cultura de la Nación y Editorial Sudamericana.

Gonzalo Marull nació en enero de 1975. Es considerado como parte del nuevo teatro cordobés, sus diferentes trabajos se extienden entre la iluminación, la dirección y la escritura dramática. Ha sido distinguido también en varias oportunidades por la puesta en escena de sus textos dramáticos.



Cada uno de ellos se ha destacado y se destaca actualmente por su gran aporte a las letras, a la escritura y al teatro. Se desempeñan como dramaturgos, escritores, son nuestros autores unos convencidos del poder del lenguaje y por eso se han reunido hoy para compartir con nosotros aspectos a los que refiere el quehacer propio y la manera en que esa escritura zigzaguea entre las líneas de lo literario y lo teatral, sin más preámbulos, que presentación más honrosa que las propias palabras de los autores, el deleite de un trabajo que para ellos es parte de su persona, es parte de su ser. Entonces los autores están sobre el escenario, la función está por comenzar, sólo falta la apertura del telón y es ese este momento precisamente. Tienen la palabra, los autores. En primer lugar Jorge Ricci, continúa Carlos Gamarro y por último Gonzalo Marull.

Jorge Ricci

Muchas gracias. La relación de la literatura y el teatro ¿es la de dos hermanos, la de dos hermanos mellizos o la de dos hermanos gemelos? ¿La literatura y el teatro son hermanos o son un hijo único esquizofrénico? ¿El teatro está dentro o fuera de la familia apellidada literatura? El teatro no nació texto pero la literatura tampoco. En todo caso, podemos decir que los dos nacieron entre el polvo bullicioso de la calle y, más concretamente, en esa ancha avenida que es la oralidad. ¿Hay parentesco en ellos? Un antiguo diccionario descarta, por un lado, todo lazo familiar entre ambos, ya que a la literatura la define “como la realización de lo bello por medio de la palabra” y al teatro como “el lugar en el que ocurren sucesos notables”; pero por otro lado, en la extensa definición de la literatura termina cobijando al teatro como una de sus ramas históricas al citar tragedias, comedias, dramas y farsas de las culturas de todos los tiempos. Por lo tanto, ante la incertidumbre que nos genera el antiguo diccionario y con el deseo de crear familia entre las partes (literatura, teatro) podemos decir que en un lugar donde ocurren sucesos notables puede habitar lo bello por medio de la palabra o que la realización de lo bello por medio de la palabra requiere de un lugar en el que ocurren sucesos notables. Pero esta elucubración deriva de la consulta de un antiguo diccionario que está imposibilitado de encerrar las últimas verdades sobre la suerte actual entre la literatura y el teatro.

Hoy por hoy, los hijos legítimos de la literatura son la poesía y la narrativa y el teatro viene a ser el hijo ilegítimo. Ahora ¿para un padre hay diferencias entre los hijos que se tienen? Hasta aquí sólo la duda entre el parentesco de la literatura con el teatro. ¿Hermanos? ¿Padre e hijo? ¿Parientes a secas? ¿Parientes lejanos? Lo



más aproximado para establecer ciertas diferencias es que lo que llamamos literatura no puede prescindir de la palabra y lo que llamamos teatro, puede. Entonces comenzamos a discernir y nos quedamos con una de las tantas formas del teatro: el teatro de texto. Ese teatro, donde reina la palabra, acaba siendo parte de la literatura. Hay, por último, un teatro literario o una literatura teatral. Y más que parentesco, en ciertos momentos históricos, entre ellos hay una profunda simbiosis. Ya que la narrativa y el teatro o la poesía y el teatro, durante algunos tramos del extenso camino de lo artístico, llegaron a confundirse y a fusionarse.

Las tragedias de Esquilo, de Sófocles o de Eurípides, junto a los relatos poéticos de Homero, llegan hasta nosotros como los árboles más frondosos de la sabia ficción de los griegos. El teatro isabelino aporta a la literatura sajona algunos de sus mejores versos. El siglo de oro español se alimenta de un par de historias que vienen de la escena para redondear su luminosidad. En los tiempos contemporáneos, la inmensa voz de la literatura europea está impregnada de intensas dramaturgias que acompañaron su canto. Entre nosotros, hay una suma de piezas teatrales que pueden leerse con el mismo placer de la otra literatura nacional. Y es en esos ejemplos donde volvemos a tentarnos de encontrar parentesco o siquiera vecindad.

¿William Shakespeare es menos que John Donne y Calderón de la Barca es menos que Góngora? ¿Qué Chejov vale más: el de los cuentos o el de las piezas teatrales? ¿Acaso a Pirandello no se lo recuerda más por “*Seis personajes en busca de un autor*” que por el resto de sus variados escritos? ¿Entre los nórdicos la repercusión de Ibsen o de Strindberg no es literaria? Entre nosotros: el valor de Eduardo Gutiérrez y su folletín sobre Moreira, el de Florencio Sánchez y su oscuro costumbrismo, el de Armando Discépolo y sus grotoscos y el del Roberto Arlt que salta de la narrativa a la escritura teatral ¿no están en nuestro canon literario?

En unas mesas entre narradores y autores teatrales, Juan José Saer dijo que, más de una vez, había intentado escribir teatro pero que no pudo como Samuel Beckett encontrar la misma voz que traía de la narrativa para el teatro. Es decir, en esta confesión Saer nos está insinuando que el teatro es parte de la literatura pero parte diferente. Y en esas mismas mesas, otros participantes (Piglia, Monti) sumaron ejemplos propios sobre esas diferencias y esas proximidades que a veces los tentaron y a veces les impidieron saltar de un campo al otro: un valioso cuento de Piglia quiso ser obra de teatro, la primera obra dramática de Monti fue una novela frustrada. ¿Cuántas de estas paradojas habrá en la historia de la literatura?

En principio, entre el texto teatral y las otras formas literarias hay un parentesco y podemos arriesgarnos a decir que pertenecen a una misma familia. Pero de inmediato cabe un nuevo interrogante: ¿Cuándo se da ese parentesco y cuándo no



se da? Beckett es un buen ejemplo de esta duda: de *Esperando a Godot* a *Acto sin palabras* hay un cierto abismo. En el primero la palabra lo envuelve todo, en el segundo la palabra está por fuera, es acotación apenas de meras acciones mudas. El teatro, más que todos los otros géneros literarios, puede romper con el lenguaje (de la palabra) y valerse de otros lenguajes. ¿Pero esto lo separa de las otras escrituras o tan sólo lo distancia? En principio, la presencia de otros lenguajes genera otros códigos y ante esos códigos, otros resultados.

El espacio escénico es el papel en blanco del teatro, pero además de la palabra, allí también se escribe con cuerpos, escenografía, utilería, luz, oscuridad, sonido, silencio. ¿El teatro, entonces, queda nuevamente fuera de la literatura? Sin embargo, después de la fugacidad que es el hecho vivo llamado teatro, lo que perdura de él es la palabra. Y aunque el maestro Peter Brook nos sugiera que el teatro contemporáneo se reduce a un par de potentes imágenes: Dos hombres debajo de un árbol ralo o una mujer tirando de un carro; nosotros, al recordar esas imágenes imborrables, volvemos a encontrar la resonancia de ciertas palabras que trazan esas historias. A diferencia de las otras ramas literarias, donde todo comienza y acaba en las palabras escritas sobre el papel en blanco, en el llamado teatro el papel en blanco y la primera palabra se repiten tantas veces como tantas veces son las partes que entran en juego; en la imagen desnuda del autor, en la impronta arbitraria del director, en la irrupción inquietante del actor, en las decisiones de los que crean alrededor y, por último, en la complicidad del espectador como parte inevitable de ese hecho que se está haciendo. Y es en esta constante dubitación donde el teatro y su escritura se alejan o se acercan y se acercan o se alejan de las otras formas literarias.

Un poema, un cuento, una novela, tienen indefectiblemente un autor o una autoría compartida intencionalmente (Pavese escribe una de sus novelas *Fuego grande* con Bianca Garufi, Borges y Bioy Casares comparten las andanzas de Bustos Domecq, los surrealistas juegan colectivamente con sus cadáveres exquisitos) pero siempre el autor está y está claramente institucionalizado. Un producto teatral —ya acá no digo texto— puede tener múltiples padres, puede llegar a ser un hijo colectivo. Por lo tanto, ese poema, ese cuento, esa novela, seguirán siendo, pase lo que pase, el texto de ese autor; mientras que el texto teatral, más allá de su autor y de su contexto histórico, puede llegar a ser la excusa de felices o de calamitosos avasallamientos. El texto más desguarnecido es el texto teatral, de allí, quizás, su destino tan paria. Sin embargo, si nos ceñimos a la literatura argentina, el primero que se entromete en campo ajeno es el teatro, porque es nuestro teatro el que se apropia de otros géneros para robustecer su repertorio: *Moreira* era un folletín, *Fierro* un poema, “El humillado” un capítulo de una novela y “El herrero” y el diablo resonan-



cia de otro capítulo de otra novela. Pero “el que las hace, las paga” dice el dicho y al teatro nacional le nace un contrincante (el cine argentino) que para recorrer sus primeros tramos se apoyará en los géneros emblemáticos de la escena local y contará desde la gauchesca, desde el sainete y desde el grotesco. Todo esto, tal vez en las últimas décadas, ha perdido vigencia porque se han ido borrando los géneros y entremezclando los lenguajes. Y lo que se pierde en pudor quizás se gana en libertad. Por eso es que en este confuso orfelinato actual instalar parentesco es como buscar en río revuelto. Sin embargo, al mirar hacia atrás, más allá de ciertas imágenes —los dos hombrecitos bajo el árbol ralo o la vieja tirando del carro entre la guerra— aún resuenan ciertas palabras, frases imborrables, diálogos de relojería y pasajes de bravura que desembocan en alegatos y confesiones que nos acompañan como un rezo laico a través de los tiempos.

Quien quiera reencontrarse con el derrotero de nuestro teatro nacional tendrá que revisar algunas páginas de Alberdi, de Gutiérrez, de Sánchez, de Pacheco, de Discépolo, de Eichembaun, de Gorostiza, de Cossa, de Monti, de Kartun y de muchos otros.

Al leer el pequeño juguete cómico de Alberdi, titulado *El gigante Amapolas*, se quedará tal vez con el raro monólogo donde el Mayor Mentirola discute imaginariamente con sus compañeros de armas la reiterada decisión de replegarse sin brindar pelea al espantapájaros que, por el temor de los otros, conserva un antiguo poder.

Repasando las pocas páginas de la versión teatral del Moreira de Gutiérrez, le resonará la sentencia del gaucho a sus enemigos:

Está bueno, amigo Sardetti. Usted me ha negao la deuda para cuyo pago le di tantas esperas, pero yo me la he de cobrar dándole una puñalada por cada mil pesos que me debe. Y usted, Don Francisco, que me ha echao al medio de puro vicio, guárdese de mí, porque ha de ser mi perdición en esta vida, y de su justicia tengo bastante.

Recordando *Barranca abajo* de Florencio Sánchez, escuchará a Don Zoilo en sus últimas palabras:

Y cuando ese desgraciao, cuando ese viejo Zoilo, cansao, deshecho, inútil pa todo, sin una esperanza, loco de vergüenza y de sufrimiento resuelve acabar de una vez con tanta inmundicia de vida, todos corren a atajarlo ¡No se mate que la vida es guena! ¿Guena pa qué?



De *Los disfrazados* de Carlos Mauricio Pacheco, el sainete más oscuro, recordaremos a Don Andrés afirmándonos que “todos estamos disfrazados” mientras Don Pietro “Mira el humo” para no ver su desgracia.

Del puñado de grotescos discepolianos nos quedarán las quejas de sus protagonistas más relevantes: El Don Miguel de *Mateo* denostando a su competidor: “¡Lautomóvil! Lindo invento. Puede estar orguyoso el que lo ha hecho. Habría que levantarle un monumento arriba de una pila de muertos.” El Saverio de *El organito* haciéndoles ver a sus hijos la realidad que les toca en suerte: “La gente da limosna para que Jesucristo lo apunte en la libreta. La caridad es puro grupo. Porque si hubiera caridad ya no habría pordiosero en el mundo.” El Piccione de *Babilonia* describiendo al país donde han llegado: “Esto es inaudito. No se ve en ninguna parte del mundo. Vivimo en una ensalada perfecta. ¡Jesú qué babilonia!” Y el Stéfano con todos sus fracasos a cuesta: “Uno se cree un rey y lo espera la bolsa”.

De aquellos alucinados personajes de la escritura arltiana, Saverio, el más intenso entre los que fueron concebidos para la escena, nos volverá a decir: “Qué gencecilla miserable. Cómo han descubierto la enjundia pequeñoburguesa. No hay nada que hacer, les falta el sentido aristocrático de la carnicería. Pero no importa mis queridos señores. Organizaremos el terror. Vaya si lo organizaremos.”

De *Un guapo del 900* de Samuel Eichembaun nos queda la confesión del hijo: “He matado para que no matara él. Dígame, vieja, ¿hice mal? Y la firmeza de la madre: Si yo fuera hombre, hubiera hecho lo mismo.”

De la corriente del teatro independiente hay una historia que persiste en el tiempo, es *El puente* de Carlos Gorostiza, donde la voz del padre aún se oye describiendo al país de entonces: “Vea. Antes las clases sociales eran dos. Ahora hay una escalera y cada uno tiene su escalón.”

De los años sesenta, nos llega otra voz desde la escalera que dibujó Gorostiza pero esta vez escrita por Cossa: “Ah, sí... Se acabó el fin de semana... ¡Pero cada vez hay menos luz en esta casa! Esta penumbra me da una tristeza bárbara...”

“Hola, nena. El papi habla. ¿Me querés mucho?”. La conversación telefónica que nos quedará grabada en la memoria es de la década del 70 y el tierno progenitor que habla con su hijita es un torturador dibujado e interpretado con maestría por Tato Pavlovsky.

Después habrá otras voces que miran hacia atrás pero sin dejar de resonar en sus presentes: “Señores, si no fuera ridículo sería una tragedia” nos dice el animador de la *Maratón* de Ricardo Monti. “Perder un sueño es como perder una fortuna, qué digo, es peor. Nuestro pecado es haber perdido los nuestros” resume Bartís con tono arltiano. “Pero al mercado ya no puedo volver. Por lo menos hoy. Maté a al-



guien y tendría que estar buscándome la policía” repiten a coro Daulte, Spregelburg y Tantanián en *La escala humana*. Mientras trata de fotografiarle *La madonnita* que Basilio conserva en su mirada, le dice el Señor Hertz: “No la ahuyente. No la deje volar” Y Kartún cierra su historia.

Volvamos a empezar: ¿Qué parentesco hay entre el teatro y las otras formas literarias? No lo sé. Lo que sé es que como hombre de teatro he pisado el otro campo buscando historias y las he podido contar en algunos casos y que como escriba siento el mismo temblor en los distintos campos. Por eso, creo, que el texto teatral es un texto a escribir y que el teatro todo es una cuestión entre varios.

Lo que sí podemos aseverar es que hasta un momento determinado —un punto histórico intermitente— el autor fue la figura protagónica del hecho teatral y los demás, sus intérpretes. Pero esto ha cambiado; ahora el protagónico suele estar en manos de la dirección o del equipo actoral o de todos. La dramaturgia o la escritura definitiva también ha dejado de ser tarea exclusiva del autor solitario; hay dramaturgia de dirección y dramaturgia de actores. Los roles en el teatro de hoy suelen ser espacios compartidos pero también espacios disputados. ¿Es en vano, entonces, seguir hablando del autor en el mundo del teatro? ¿Se ha perdido ese espacio que subsiste en las otras formas literarias? Sí, algo ha cambiado. Sin embargo, el autor o lo que aún podemos llamar autor sigue estando y sigue escribiendo desde el papel o desde el espacio escénico. ¿Qué escribe? ¿Un texto herméticamente cerrado? ¿Un texto ampliamente abierto? Poco importa. Al final lo que queda es la palabra o la sombra de esa palabra o el silencio donde duerme la palabra.

En estos tiempos, cuando hablamos de autor, hablamos de Brook, de Grotowski, de Wilson o de Barba; hablamos de creadores que se apropian de todo: de los textos ajenos, de los textos propios o de los textos que serán textos al final de la creación compartida. El teatro, quizás, tiene un solo camino: contar. Contar con palabras o sin palabras. Contar el suceso que estamos presenciando y al contar, puede que se toque con la otra literatura que también cuenta.

Pero más allá de todo, en el teatro, como en la otra literatura, alguien tiene que escribir: el autor, el director autor o los actores escribientes. Alguien tiene que escribir. Porque de lo contrario ¿Qué hacemos con Shakespeare, con Chejov, con Pirandello, con Williams, con Ibsen, con Buchner y con tantos de los nuestros?

Muchas gracias.

(Aplausos)



Carlos Gamberro

Buenas noches. Ante todo muchas gracias por la invitación, a los organizadores, a la Universidad y a todos ustedes por estar acá. Estoy contento de estar en la ciudad de Santa Fe, después de muchísimos años, creo que la última vez que vine debe haber sido en una excursión escolar. En mi libro de ensayos *El nacimiento de la literatura argentina*, hay un ensayito, un homenaje a Juan José Saer que se llama justamente “El hombre que hacía llover”. Estoy un poco decepcionado porque cuando salí anoche de Buenos Aires estaba lloviendo y pensé que acá iba a llover también, y yo soy un poco como Don Quijote, quiero que la realidad sea como en los libros y, como en las novelas de Saer generalmente llueve sobre la ciudad de Santa Fe, o por lo menos las escenas con lluvia son mejores que las escenas con sol, esperaba tener un día muy saereano hoy. Y no, un día radiante. Pero bueno, gracias de todos modos, sé que hicieron lo posible. También fui coautor junto con Rubén Mira del guión de *Tres de corazones*, la adaptación cinematográfica que hizo Sergio Renán de “El taximetrista” de Juan José Saer, que hubiera tenido que rodarse como corresponde acá en la ciudad de Santa Fe, pero parece que las autoridades, no sé si de la ciudad o de la provincia, no aportaron el entusiasmo requerido, así que se terminó filmando en San Luis, provincia árida si las hay. Ante lo cual nosotros dijimos “no, Sergio, la escena de lluvia se hace igual”. Hicieron llover, creo que con máquinas, pero nunca es lo mismo.

Me pregunto por el título de esta mesa: literatura *y* teatro. A mí me enseñaron que el teatro era —más o menos— parte de la literatura. Es verdad que los dos se han ido separando, y que cuando en la cátedra “Literatura del siglo XX” de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA decidimos un año dar género teatral fue todo un shock. Es verdad que el teatro ha quedado un poco separado. Yo vengo a representar el polo literatura en todo caso, yo no soy un hombre del teatro aunque eh... como quien dice... coqueteado, flirteado, picoteado con el teatro, y un poco de lo que voy a hablar es de una serie de experiencias puramente personales. No voy a hacer ninguna historia de la relación entre el teatro y la literatura en la Argentina porque básicamente no podría hacerlo, por desconocimiento sobre todo de la historia teatral. Pero bueno, cómo de alguna manera mi relación con el teatro afectó, influyó, sobre mi práctica que es principalmente de narrador, de autor de novelas y cuentos, voy a hablar un poco de eso.

En primer lugar, el acercamiento al teatro lo tuve como docente, enseñando distintos cursos, ya sea en la universidad o en talleres particulares, sobre todo la obra de Shakespeare que vengo estudiando y enseñando hace mucho, como así también



a sus contemporáneos. Pero mi lectura de los textos teatrales, lo que pude enseñar, no variaba fundamentalmente de cómo podía analizar un cuento o una novela, es decir, mi enseñanza no estaba dirigida a una práctica teatral.

Cambia un poco la cosa cuando empiezo a enseñar en una escuela de teatro, hace unos años que doy un seminario junto a Cristina Banegas, a veces, generalmente, trabajamos sobre Shakespeare, a veces las obras teatrales y también hemos trabajado, estamos trabajando ahora, los sonetos. Y además de enseñar la lectura y la comprensión del texto, también trabajamos con los estudiantes la construcción de un texto decible a partir, ya sea de distintas traducciones —que pueden cotejarse— y también, para quienes están en condiciones de hacerlo, del texto original de Shakespeare, buscando sobre todo un texto que pueda ser dicho por actores argentinos, no tanto por el vocabulario, sino buscando la sintaxis, el fraseo, la respiración argentina del texto. Muchas veces, cuando se piensa en traducir un texto, o adaptarlo a un dialecto local, lo primero que se piensa es en el léxico. Y el léxico no es necesariamente lo que importa; y por otra parte el léxico es lo más peligroso, uno, por más que quiera, salvo si está haciendo una adaptación radical, no va a poner en una obra de Shakespeare “che boludo” porque con eso el público se te va, lo perdiste. En cambio una sintaxis, una respiración más cercana a los usos del actor y del público, no produce esta distancia, más bien lo contrario, y se puede trabajar. Los actores pueden construir un texto a su medida, un privilegio que pueden tomarse por supuesto con un texto que es una traducción: si el traductor pudo modificar el original, también pueden hacerlo el actor y los directores. Todo esto vale para las piezas teatrales, en cambio cuando trabajamos los sonetos no nos tomamos tantas libertades, porque para modificar un soneto hay que tener mucho conocimiento y práctica. La versión del colombiano William Ospina, por ejemplo, es en alejandrinos con rima consonante, cambiar su texto requeriría del mismo nivel de conocimiento y arte poético. El trabajo aquí no es adaptar el texto al actor sino el actor al texto; ver cómo el actor puede acomodar su decir y sus acciones al texto. Además del trabajo de fijar el texto, con los actores trabajo la comprensión del mismo, pero ésta no es la misma que requiere, por ejemplo, un alumno de la universidad. Para explicar las diferencias entre una tragedia de sangre como *Macbeth* y otra tragedia de sangre también, como *Julio César*, en la carrera de Letras tendría que dedicarme a largas disquisiciones conceptuales y teóricas; en cambio a un público de actores le puedo decir “la diferencia es que la sangre en *Macbeth* es negra y en *Julio César* es roja” y dejarlo ahí, para que ellos trabajen con eso. O tomando los primeros sonetos, la serie de sonetos dedicados al joven noble, amor y perdición del poeta, en uno de ellos el poeta se queja de que él tiene que estar todo el día al servicio del joven no-



ble como un esclavo, como un vasallo, y se encuentra con quien quiere; yo le sugerí a los actores que para decir ese soneto el que hace de poeta se pusiera a lavar los calzoncillos del joven noble mientras decía el soneto, quejándose de tener que estar siempre en casa cuando el otro iba y venía por donde quería.

También me acerqué al teatro como traductor; traduje dos obras de Shakespeare y fue una experiencia muy distinta en ambos casos. La primera, *Enrique VIII*, la hice para la colección *Shakespeare por escritores* que fue un gran proyecto de la Editorial Norma que después no se reeditó, una pena porque era la segunda vez que se traducían todo Shakespeare a español integralmente. Cada obra había sido tomada por un escritor distinto, de países de toda Latinoamérica y de España, a mí me tocó *Enrique VIII*, creo que me vino bien, porque hubiera tenido pánico de traducir una de las más conocidas y ésta no la lee nadie, sobre todo porque ni siquiera habla de las seis esposas que es lo único que parece interesarle al público actual, la obra está centrada más bien en el problema religioso que era lo que importaba en tiempos de Shakespeare. La otra es una traducción de *Hamlet* que está en proceso y que es para una puesta que va a dirigir Alejandro Tantanian, y *Hamlet* sería interpretado por Elena Tasisto. Pero Elena tuvo un problema temporario de salud y por ahora estamos esperando a ver qué pasa.

La experiencia de traducción en ambos casos fue bastante distinta, o al menos yo quise encararla de manera distinta. En el caso de *Enrique VIII*, que iba a ser una traducción a papel, para ser leída, me preocupé por cuestiones como la métrica del verso. Yo no soy poeta, suelo decir que es mi principal contribución a la literatura argentina es no escribir poesía, y acá tenía una obra que estaba escrita mayormente en verso, lo cual me preocupaba porque yo no estaba acostumbrado a trabajar con el verso.

Las obras de Shakespeare, están escritas —como las de todo el teatro isabelino y jacobino— en pentámetros yámbicos, que cuentan no las sílabas sino los acentos de intensidad, pero para el caso el pentámetro isabelino-jacobino siempre da diez sílabas con cinco acentos de intensidad. El español ocupa más lugar que el inglés, así que sería muy difícil acomodar el pentámetro inglés al decasílabo español. Entonces experimenté un poco, escribiendo los versos en español al correr de la pluma, y daban más o menos entre doce y catorce sílabas o entre seis y siete acentos de intensidad. No les puse un límite fijo porque eso fuerza mucho la traducción y la vuelve muy dura, se vuelve algo muy restrictivo.

Antes de comenzar a traducir leía el texto original de Shakespeare, las notas y los glosarios para tener bien comprendido el texto y cada uno de los usos del lenguaje; y en el momento de ponerme a traducir escuchaba una versión grabada: una,



dos, tres veces, hasta que se volvía un mantra, hasta que los ritmos entraban, no solo en mi cabeza sino en mi cuerpo. Y era el cuerpo el que hacía de transmisor, de transformador, trasladando los ritmos del inglés de Shakespeare a mi traducción, o por lo menos yo creía que era eso lo que estaba pasando y eso ya es algo, ¿no? No sé si salió muy bien la traducción, quienes la leyeron dijeron que sí, lo que sí puedo decir es que si hubiera utilizado un método más tradicional de traducción, de lectura silenciosa digamos, hubiera salido todavía peor. Una cosa que descubrí es que la característica vacilación del traductor, al que se le aparecen en cada momento dos, tres, diez opciones distintas, al traducir verso, al tener cierto patrón rítmico incorporado, la “palabra justa” aparecía por sí sola, y no aparecían muchas alternativas. Así que le fui tomando cada vez más gusto a esto de traducir versos, tanto que cuando llegó el momento, en el V acto, de traducir una escena en prosa, me sentí decepcionado. Creo que este trabajo de traducción que me llevó bastante tiempo, unos seis meses, hizo que, al volver a escribir ficción, me volviera más sensible al tema de los ritmos y los patrones rítmicos en la prosa.

Cuando me tocó, el año pasado, traducir *Hamlet* para una puesta teatral, me preocupé menos por el tema de la medida, de la métrica, porque en escena eso no se siente, no se oye. El actor argentino no está entrenado para decir el verso, el espectador no está entrenado para percibirlo. Entonces lo que me preocupó en el trabajo sobre *Hamlet* fue buscar un texto a ser dicho de manera natural por actores argentinos, sin que por esto el lenguaje tuviera que ser un lenguaje argentino o porteño o actual, busqué más por el lado de la sintaxis que del vocabulario, y también empecé a preocuparme por algo que no me planteaba cuando traducía para el libro: qué está sintiendo la persona que dice esto —no el personaje real sino el actor en escena— o que sentimiento está poniendo en escena (si efectivamente lo está sintiendo ya es problema de él y de Stanislavski, no mío). Y también que acción está realizando mientras lo dice. Por ejemplo, la escena de *Hamlet* con su madre. La reina piensa que Hamlet la va a agredir, tal vez matar, y Polonio, escondido detrás del tapiz, no tiene mejor idea que pedir socorro, y Hamlet, pensando que es el rey Claudio, lo atraviesa con su espada, gritando: “How now, a rat! Dead for a ducat! Dead!”, que traducido a un texto escrito podría dar algo así: “¡Qué! ¿Una rata que espía? Apuesto un ducado que acabaré con ella.” Pero si el actor tiene que decir todo eso se queda sin fuerza para atravesar el tapiz, y tarda tanto que Polonio tiene tiempo de salir corriendo; no se puede matar a nadie diciendo esa frase. Por eso aposté a algo más cercano a la inmediatez del original, como: “¡Qué! ¿Una rata? ¡Un ducado a que la mato!” y ya con esa palabra final “mato” hay más posibilidades de que la espada entre. Y cuando Hamlet se lleva al cuerpo muerto, lo hace con las palabras *I’l lug*



the guts into the neighbour room.” Donde el “lug”, “guts” y ese ritmo un poco cortado y *stacatto* de la frase acompaña la acción de tironear un cuerpo voluminoso y pesado por el suelo. Una traducción que consulté proponía “Arrastraré los restos a la habitación contigua”, que funciona en la lectura pero no en escena, no le creemos al actor que diga eso mientras forcejea con el cadáver de Polonio. Yo traduje “Me llevo las tripas al cuarto de al lado” que va mejor, creo, con los tironeos entrecortados y el jadeo de la acción.

Esta es una de las maneras en que me acerqué al teatro. Otra, que en un momento pensé que era acercarse al teatro, fue como guionista de cine. Hice varios guiones, siempre en colaboración trabajando junto con Rubén Mira. Sin embargo, cuando pasé a trabajar en adaptaciones teatrales me di cuenta de que era mucho más fácil el movimiento, el traslado del guión a la narrativa y viceversa que de cualquiera de ellos al texto teatral.

Empecé por un par de cuentos de mi *El libro de los afectos raros*, “Norma y Ester”, primero y “Ella era frágil” posteriormente, los cuentos que se adaptaron y se representaron en el teatro Orfeo de Buenos Aires. Y ahora, recientemente, surgió también con Alejandro Tantanian, dado que el proyecto de *Hamlet* nos quedó interrumpido, el proyecto de adaptar la primera de mis novelas, *Las Islas*, al teatro. *Las Islas* es complicadita, porque es una novela de seiscientas páginas para empezar, con muchos personajes, que transcurre en Buenos Aires en los años ‘90. Hay también, capítulos que vuelven diez años atrás, a la guerra de Malvinas porque el protagonista, Felipe Félix, es un ex combatiente de Malvinas, y —a mí por lo menos me decían— es una novela muy cinematográfica, pero yo pensaba “sí, pero andá a conseguir el presupuesto para filmar esto”. Pero sí, era cinematográfica porque está pensada en términos de escenas muy visuales y con mucho diálogo, también porque incluso el recurso de volver al pasado estaba pensado sobre todo a la manera del flash back. Por dar un ejemplo: en la escena del cumpleaños de un oficial de Malvinas, Felipe Félix, mi protagonista, va a regañadientes y después, estando ahí, se empieza a acordar que uno de los oficiales invitados torturó a uno de sus compañeros, lo estaqueó en las islas. En una película eso se resolvería con el recurso del flash back y en el teatro dije: “¿y ahora qué hago con esto?”. Descubrí lo que para mí fue una gran novedad de la escritura teatral, la posibilidad de trabajar en simultáneo. La narrativa y el cine son más obligadamente sucesivos que el teatro. Al joven soldado, me di cuenta, lo tienen que estaquear *en el cumpleaños*, y tiene que estar en el suelo estaqueado mientras la gente come torta, charla, pasa por encima: así pude resolver esa escena. Y al hacerlo me di cuenta de que estaba, si se quiere, más cerca de la realidad porque cuando estamos recordando no recordamos como en las no-



velas o en el cine, que de golpe se anula el presente y pasamos en bloque al pasado en todos sus detalles. Para poder explorar el manejo de la simultaneidad pedí que en la escenografía no hubiera cambios, sino que siempre fuera el mismo espacio y que puedan trabajarse escenas que se representen simultáneamente distintos tiempos y lugares. Cosa que también se hacía, y se vuelve a hacer ahora en el nuevo *Globe*, con el teatro isabelino.

A partir de mi trabajo con versiones en audio, en la traducción de textos teatrales, me acostumbré a usar el grabador en mi trabajo narrativo. Mi relación con la oralidad empezó a cambiar a partir de estos trabajos de traductor de textos teatrales, guión de cine y de adaptación teatral. Por ejemplo, una de mis dos novelas santafesinas, *El secreto y las voces*, es una novela que está construida como un falso documental, por montaje; son básicamente relatos orales de los habitantes del pueblo que yo inventé o imaginé, Malihuel, en el sur de la provincia. Yo iba siempre de chico, tenía familia en el pueblo, pasaba allá los veranos, y si bien pareciera que los porteños y los santafesinos hablamos igual, no hablamos igual, hay pequeñas...no sólo lexicales sino nuevamente de entonación y de sintaxis. Y lo que hice fue, además de hablar con la gente - porque hacía veinte años que no iba - reencontrarme con mis amigos...les ponía grabadores, les avisaba “che, estoy grabando, ¿les molesta?”, al principio me miraban raro pero con las ganas que tenían —pueblo chico, tres mil habitantes— de contarme los chismes de los últimos veinte años, se olvidaban inmediatamente del grabador. Y después yo los desgrababa —no transcribí ningún diálogo textualmente porque hablaban de cosas que no tenían nada que ver con mi novela—, mi novela es sobre el único desaparecido del pueblo; lo que quería era capturar los ritmos, las formas sintácticas de la oralidad a la escritura, y de esa oralidad en particular; y después, sobre ese modelo yo escribía mis relatos “orales” de ficción. Ya después se convirtió como en una especie de manía, e incluso en novelas que no están producidas a partir de formas orales, siempre en la etapa de corrección, leía la novela a un grabador y muchas veces detectaba no sólo problemas de redacción sino problemas de trama incluso.

En otro caso, tenía que escribir un capítulo de mi novela aún no publicada *Un yuppie en la columna del che Guevara*, que transcurre en los años ‘70. El protagonista termina en un campo de concentración, en un chupadero, yo venía contando la novela desde su punto de vista, en tercera persona pero desde su punto de vista, y cuando quise contar eso no pude, me trabé y no había manera, no podía hacerlo decir esa experiencia; no sé si el problema era del personaje, del narrador o mío, pero la cosa no funcionaba. Empecé a leer el *Nunca más* a ver si me inspiraba, lo único que logré fue deprimirme profundamente. Después pasé al Diario del juicio, y



eso me resultó más interesante porque el *Nunca más* está trabajado, está mediado, ya tiene un estilo. Un estilo que fue fundamental luego, en toda la escritura posterior sobre la dictadura. El *Nunca más* funda un género literario. El Diario del juicio estaba más cerca de la línea que yo venía trabajando porque consiste en las transcripciones taquigráficas de los testimonios, es decir hay menos mediación en el traslado de lo oral a lo escrito. Empecé a enhebrar pedazos de distintos testimonios y eso ya me daba las voces... el problema era que me quedaba un “Frankenstein” textual, se notaban los cortes, las costuras, no me daba la palabra de *un* personaje. Entonces, hice algo raro pero que funcionó: escribí ese texto, se lo leí a un grabador, después lo escuchaba por partes y en lugar de transcribirlo se lo decía de nuevo al grabador, de memoria, y luego, ahí sí, volví a escucharlo y lo transcribí; con lo cual pude mantener la sensación de oralidad y, al mismo tiempo, haciéndolo pasar todos esos discursos por el relevo de lo que son mis propios circuitos cerebrales, conseguí un registro más homogéneo.

Creo que un gran cambio que se dio en la literatura, en el medio literario nuestro, fue sobre todo el cambio que impulsaron los poetas en los años ‘90: primero dándole la espalda ya a las editoriales, que no les interesaba publicar algo que no les diera rédito económico, empezando un circuito de publicaciones independientes pero creo que el gesto más decisivo no fue tanto ese, sino el de volver la poesía a la oralidad, hacer que circulara a través de, sobre todo, los recitales y las lecturas. Hace muchos años insistí que el cuento, que también estaba olvidado de la industria editorial, tenía que seguir el mismo camino, e impulsé un ciclo de lecturas, que se hizo en el MALBA en Buenos Aires: cada noche tres autores, generalmente de tres generaciones sucesivas, leían sus cuentos.

Si bien hoy en día se habla mucho y quizás demasiado de lo nuevo que en términos de Internet, el e-book, los blogs, y que sin duda están cambiando muchas cosas; sobre todo están cambiando mucho la circulación, la posibilidad de acceder a textos, desde lugares remotos como la ciudad de Santa Fe o la ciudad de Buenos Aires, ¿no?, pero creo que para mí, es más decisivo aún este regreso de la literatura a la oralidad, y a la lectura compartida y colectiva. El crítico Harold Bloom dice que el hecho literario esencial y fundamental es el encuentro del lector solitario con el libro, pero yo no creo que sea tan así, en todo caso, si es así, lo es para un género literario en particular, que es la novela, para la cual la escena de lectura esencial es la solitaria. Pero creo que en ese encuentro colectivo, público, inmediato, en el cual se originó la literatura, en el recitado, la lectura oral, en eso, fundamentalmente, consiste la teatralidad inherente a todos los géneros literarios. Muchas gracias.



(Aplausos)

Gonzalo Marull

Buenas noches....ahí se van todos... (Risas). Hablaba por teléfono con mi madre y le contaba los problemas que tengo con una puesta en escena y los problemas que el escenógrafo no entiende, y los espacios, y los actores no vienen a ensayar, y hay un actor que se puso brackets, aparatos y habla como Banana Pueyrredón y tengo un despelote bárbaro con la gráfica que no me gusta y problemas, problemas, problemas, problemas, media hora de problemas y cuando termino mi mamá me dice: “Ayer vi un ovni”. (Risas). Espectacular....Hace una semana también la vi desvastada con el diario abierto, ya hace varios años que compra el diario solamente para ver los muertos y es peor porque ella es rosarina pero vive en Córdoba entonces pide que le manden el diario de Rosario y lee los muertos de todos lados para ver si encuentra algún amigo y bueno, pensé que había leído sobre algún familiar muerto y le digo: “¿Estás bien?”. Y me señala así el diario y era el titular de una noticia que decía: “Entró a un sex shop y violó a una muñeca inflable”. La voz del interior era la noticia. Hasta el día de hoy es un misterio para mí, violó a una muñeca inflable, en mi mente dije “ella no opuso resistencia”. (Risas).

Tengo que hacer esto porque como soy cordobés todo el mundo dice “algún chiste tiene que tirar”. No, bueno, voy a ser breve en la reflexión, tal vez esto me sirva para ejemplificar cosas que quiero. Mi mamá le dice a mi papá “carne con ojos”, con mi vieja podría hacer una charla muy grande. Voy a completar un poco estas zonas que inició Jorge, de diferencias y también de similitud que hay entre la literatura y el teatro. Son opiniones de un alto grado de subjetividad porque siempre me gusta hablar desde una posición inestable, en movimiento. O sea, pretendo no quedarme anclado en ninguna certeza y menos en este mundo del arte. Así que todo lo que diga puede ser usado en mi contra.

Hace poco le preguntaron a Abelardo Castillo como detectaba si lo que estaba escribiendo era un texto dramático o un cuento más. Y dijo que él no leía teoría teatral, pero que un día sintió que sus personajes tenían que ponerse de pie, como si en la literatura estuvieran acostados. Sin querer Castillo nos regala una linda definición de dramaturgo, porque a veces, ni siquiera sabemos de dónde viene esta palabra que empezó a usarse hace varios años, el dramaturgo. Palabra acuñada en el siglo XVIII por los alemanes, en realidad la palabra es dramaturgista en donde ellos defienden al escritor teatral como un puente entre el texto originario y la puesta en



escena, no como un hombre que no está relacionado a la escena. Me gusta esta idea de puente, que no está muy alejado de la etimología de la palabra autor, que es aquel que promueve, que aumenta, que mejora.

Si estas definiciones de drama, gente en acción, dramaturgo, sumamos más etimologías, (no es que me quiera parecer a Mariano Grondona, ni mucho menos, muy alejado...) el teatro sería el lugar del observador o la acción de mirar. La literatura si la tomamos que viene de “litera” sería letra o escritura, entonces tendríamos unas claves para organizar esta brevísima reflexión de similitudes y diferencias.

Creo que no hay confrontación entre los términos literatura y teatro sino que hay una continuidad, un devenir de prácticas artísticas autónomas que tienen zonas compartidas y otras de diferencias. La interacción entre literatura y teatro siempre estuvo vigente, en constante reformulación, deslimitación, promoviendo continuamente nuevas formas y medios de vinculación.

Esta relación se sustentó durante muchos años principalmente a partir de la capacidad narrativa que presentan ambas disciplinas; era frecuente que la producción teatral se apropiara recurrentemente de materiales procedentes de la narrativa para sostener la acción dramática de sus propuestas.

El teatro occidental, con muy raras excepciones, hasta prácticamente mediados del siglo XX, y aún en gran medida hasta nuestros días, ha sido un arte esencialmente narrativo, un modo de contar historias. Esto quiere decir que la sustancia de la acción dramática radicaría en la fábula, en el argumento, en la cadena de acontecimientos que cada obra despliega a través de sus interacciones verbales y no verbales de los personajes según los modos, modas y convenciones del sistema dramático al que pertenecerían.

Sin embargo, en las últimas décadas —si me permiten esta distinción esquemática, es decir, dividir, mitad del siglo XX; últimas décadas, nada es cien por ciento puro desde los ‘50 del siglo pasado— con precedentes en el teatro simbolista y en las vanguardias se viene manifestando una teatralidad textual que renuncia a contar historias y que articula la acción dramática en una más o menos compleja arquitectura de interacciones basada en diversas estrategias del discurso y en la combinatoria de diversos códigos de la escena, insisto códigos verbales y no verbales. Comenzó, entonces, a registrarse un proceso de debilitamiento de este vínculo literatura-teatro, entendido exclusivamente desde su dimensión argumental, y empiezan a representarse obras que piensan los procesos de vínculo y/o de tránsito entre literatura y teatro, teniendo en cuenta, por ejemplo, la expresividad contundente del cuerpo y de la voz y la variedad de recursos que posee la puesta en escena (el vestuario, la escenografía, la iluminación, música, maquillaje, utilería, etc.)



José Sanchis Sinisterra, este gran maestro de dramaturgos, como es Mauricio Kartún, detecta tres niveles de interacción en estas últimas décadas: uno entre personajes, el segundo, entre diversos códigos de la escena, lo que acabo de mencionar, y el tercero, entre la escena y la sala, algo de esto que estaría pasando aquí. Heiner Müller decía “el teatro no ocurre ni arriba del escenario ni en la platea o butaca sino entre”. Por ejemplo para esta concepción dramática de los últimos años que prescinde de la fábula o la mantiene sólo para pervertirla, la noción de desenlace sería totalmente irrelevante. Para poner un ejemplo sobre el final de una obra, así como la de planteamiento y nudo naturalmente.

Esta nueva concepción dramática no trata de respetar la linealidad temporal, los mecanismos de causalidad, ni el principio de identidad, con lo cual hasta el concepto de personaje se ve gravemente relativizado. Hoy ciertos teóricos ya no quieren hablar más de personaje sino que hablan de *portavoz*. Saben que persona, saben lo que significa, es una palabra nuestra, del teatro, persona significa “máscara” y se la tomó para empezar a definir al ser humano. Es muy interesante, ahora que le digan persona a alguien y personaje significa un poco menos que persona. Yo no sé si es un poco menos que un ser humano o un poco menos que una máscara. Y ahora la definición sería *portavoz* y se van a encontrar con obras en las que ni siquiera está definido el personaje. Aquí entonces, sabiendo que Literatura y teatro han compartido la capacidad narrativa durante siglos, me gustaría encontrar algunas diferencias entre lo que sería un texto dramático y otro tipo de literatura. Esto lo había preparado, yo sé que tiene mucho que ver con lo que dijo Jorge, pero de alguna manera en mi forma de narrarlo caótica, puedo completar lo de Jorge. Digo las diferencias y hablo un poco de la transición entre literatura y teatro. Y termino con eso, y me voy con mi vieja. (Risas).

La primera diferencia sería que el destino del texto dramático (ojo, las diferencias que yo encuentro son casi obvias, a algunos les puede llegar a parecer un cliché pero a veces uno no las tiene en cuenta). El destino del texto dramático no se consume en el (bueno esto sería un poco contradictorio con lo último que dijo Carlos pero sería interesante también de verlo). Entonces, el destino del texto dramático no se consume en el acto individual y solitario de la lectura sino que se consume en la representación. El texto dramático apela a la representación. Después, si es representado o no, no depende...hay un dramaturgo que a mí me fascina que para mí de acá a treinta años va a ser un genio, que es Emeterio Cerro, bueno ya muerto, fue un dramaturgo porteño. No sé si alguno ha leído algo de Emeterio Cerro, es increíble.



El escritor teatral sabe, o debería saber que la recepción por parte del espectador (escuchen esto, acá hablamos un poco de la recepción como una de las diferencias) el escritor teatral sabe, o debería saber que la recepción por parte del espectador es instantánea e irreversible, a diferencia de la percepción del lector que en cualquier momento puede retener la lectura, puede volver atrás, puede saltarse una página, puede tomarse un whisky, puede buscar una cama para leer u otros lugares, como hoy un compañero que está conmigo en el hotel decide leer cosas, no se los voy a decir porque es muy intrigante... Esa inmediatez, instantaneidad e irreversibilidad del proceso significante del teatro, y por lo tanto del proceso de recepción diferencia radicalmente el modo de organizar todos los códigos de la escritura. El espectador va a receptor a través de una instantaneidad acústica, oral o visual, pero irreversible. Y al mismo tiempo inmerso en una polifonía de códigos. Digo un ejemplo tonto: si un personaje dice “Horacio va a llegar tarde” y es fundamental que el espectador perciba que están esperando a Horacio o que si llega tarde va a haber un problema, y si en ese momento otro código escénico (un sonido, una luz, el movimiento de un actor, las toses, el celular) está operando, ese dato se va a perder entonces como escritores tenemos que estar muchos más delicados en la obra, y ni hablar en la obra del final.

La polifonía del hecho teatral, la instantaneidad, la irreversibilidad, son factores que dan a la escritura dramática una naturaleza distinta, autónoma. Lo cual no quiere decir que no pueda nutrirse o emparentarse con la escritura poética, la escritura narrativa o la ensayística.

Una segunda diferencia que me resulta muy interesante dada por el maestro Kartún, quien formula con precisión la siguiente idea: “La novela o la narrativa cuenta acontecimientos desde una conciencia y la dramaturgia cuenta una conciencia desde los acontecimientos”. Les explico: la narrativa accede a la conciencia de sus personajes con total naturalidad y, en muchos casos, permanece allí y desde allí relata. La narrativa puede describir de forma directa los sentimientos y pensamientos de sus personajes; el teatro no. El lenguaje teatral es pura exterioridad, la acción dramática presupone a los personajes accionando vistos desde afuera, presupone la interpretación de sus emociones o pensamientos sólo a través de sus actos. Estos actos, pueden incluir la exposición de sus pensamientos y la confesión de emociones, no obstante, el acceso a ellos sigue siendo exterior: un personaje puede decir lo que piensa, y sin embargo mentir o decir sólo una parte. Tengo acá anécdotas, ya que lo tengo al maestro aquí de Shakespeare, de cuando era estudiante, y había un director que no sé, eh, Otelio y me dice a mí, (yo era el actor) “vos sos Otelio y sos celoso, dale, improvisá”. Y entonces no sé: “Ah!” O me decía “vos estás triste, lo que



vas a hacer con el cuerpo es componer, es decir, el tema va a aparecer en el receptor, pero me dice “vos estás triste”, y me pregunto, ¿cómo hago la composición de la tristeza?”, seguramente ¿el actor qué va a hacer? (Sollozos). Lo que él entiende de alguna manera que es el tema. Durante muchos años se tomó a los personajes de Shakespeare como identidades psicológicas siendo que, de alguna manera creó (no sé si Shakespeare tenía la máquina del tiempo y lo conoció a Sigmund Freud) pero, en realidad, el personaje accionan de determinada manera y a partir de ahí el tema surge en la recepción. Es interesante componer la escritura a partir también de lo que uno ve en la escena.

Otro punto muy parecido, es que la escritura teatral es una escritura sin centro, sin punto de vista fijo. La existencia del personaje garantiza al menos una diferencia entre la escritura teatral y la narrativa o la poesía, el personaje permite al autor escribir desde un punto de vista que no es el suyo. Esto es un cliché, por supuesto, pero ocurre que es cierto; no necesito compartir la opinión o cosmovisión de mis personajes, y sus opiniones no son generalmente las mías. Con lo cual me puedo asegurar un logro; mis obras no van a constituir afirmaciones categóricas, sino que se concentrarán en la formulación de interrogantes. De una manera muy generalizada y romántica podríamos entonces acordar que lo que nos lleva a algunos escritores a escribir teatro es la pasión por la duda y por el interrogante. Cuando tenemos una respuesta clara, no hay ningún motivo para escribir teatro. Con esto comparto mucho con el filósofo Alan Badiou, que piensa el teatro como el antiperiodismo, hoy que está tan puesto en jaque. Él dice, “ver en el teatro al mundo de una manera distinta a la que se nos pide que veamos el mundo” y que lo mejor que puede producir en el espectador es incertidumbre.

La tercera y la última diferencia, y con esto los dejo descansar, estaría relacionada al tiempo y la palabra. Como bien definieron acá mis compañeros, el tiempo privilegiado de la teatralidad es el presente, lo que sucede aquí y ahora (lo que sucede en “vivo”) es el vínculo profundo, el pacto irrevocable entre actores y público. El rito teatral exige que los actores se presenten ante el público y produzcan teatralidad en ese aquí y ahora irrepetible. Bueno, pienso que nada de lo escrito en una novela está escrito para ser dicho o hecho, todo lo escrito en una obra tiene por objetivo transformarse en algo dicho o en algo hecho y allí perfeccionarse y morir. El teatro, entonces, transforma a la literatura en puro presente. Estoy así, esto es puro presente, oral, físico, encarnado.

La palabra escrita muere para dar vida a la actuación. La palabra teatral encierra en sí misma la extraordinaria capacidad lingüística para poder ser encarnada escénicamente y por medio de esta encarnación que la pronuncia auditiva y visual-



mente, es decir, que la vivifica como voz e imagen; finalmente pueda desaparecer en tanto que vocablo. Es inevitable, una vez que la palabra es dicha, se desvanece irremediabilmente: una vez que se vuelve fonema, luz, gesto, o espacio, la palabra se diluye, se disipa para siempre. El trayecto —permítanme que me ponga romántico ahora— de escenificación de una palabra es el itinerario fatal de su propio suicidio lingüístico. La palabra está condenada a desaparecer para dar nacimiento a la escena que no es otra cosa más que la huella de su deserción. Por eso creo que el acto de la escritura teatral no es tanto el acto de gestionar una presencia, sino el acto de lograr establecer una ausencia: la de la palabra perecedera. Es en este sentido que toda palabra teatral es extremadamente frágil y efímera. Y esa misma imposibilidad de presencia lingüística es la que finalmente la termina volviendo abismalmente poética. De allí la extrema complejidad de la escritura teatral, (y vuelvo a la idea de dramaturgo como puente) ya que además de exigir un conocimiento exhaustivo de la escena, requiere a su vez una comprensión profundamente pasional y vehemente de la lengua. En definitiva sólo podemos sacrificar aquello que poseemos intensamente; sino, pregúntenselo a mi vieja que hace años que me quiere sacrificar. (Risas).

Con esto un poco quería completar lo de Jorge en cuanto a diferencias y similitudes, y por último, quiero compartirles ya que estoy acá, muy brevemente, algo que escribe un colega de Buenos Aires, Gabriel Fernández Chapo, sobre la idea de la traslación de la literatura al teatro, recién hablamos de literatura y teatro casi como vínculo, algo de esto como pasa siempre, un texto, algo de lo que hablaba recién Carlos, algo literario llevado a la escena y lo quiero compartir porque me gusta mucho la metáfora que utiliza él. Dice así, es conocida la anécdota de cómo el pintor Caravaggio componía algunos de sus cuadros de motivos religiosos, ¿saben cómo los pintaba? El artista contrataba prostitutas de su ciudad para que posen en su estudio, estas prostitutas proporcionaban los modelos de cuerpos que darían vida a las figuras de vírgenes y personajes bíblicos que poblaban sus cuadros. Es una anécdota pertinente para ilustrar la mecánica que comprende el pasaje de Literatura a Teatro. No es entonces tan importante el modelo o la materia prima con la que se nutre el espectáculo teatral, sino la posibilidad de que el resultado final logre plasmar eficientemente sus intenciones estéticas-ideológicas.

De nada o de poco sirve para el campo teatral la puesta en escena de grandes obras literarias si éstas no conforman buenas propuestas escénicas más allá de sus vínculos con la literatura. (Sino esto generará nostalgia del texto fuente). Y bueno me parece que hasta acá está bien, sino los voy a terminar aburriendo, les agradezco por haber escuchado.



Viajes, espacios y lugares en la literatura

PANELISTAS: GRACIELA MONTALDO | SILVIO MATTONI | ANA PORRÚA | SYLVIA SAÍTTA

COORDINADORA: ANALÍA GERBAUDO

Analía Gerbaudo

Buenas tardes, abrimos la mesa de crítica. Antes de empezar con la presentación de la mesa quisiera hacer dos breves comentarios que tienen que ver, justamente, con el lugar de la crítica en la lectura: uno tiene que ver con una conversación que tuvimos afuera, con Félix Bruzzone uno de estos días. Yo le contaba, más o menos, la importancia que tienen o que tuvieron algunas lecturas críticas para quienes nos formamos en universidades del interior antes de Internet, donde la socialización del conocimiento era diferente. Y por ejemplo, entre otras cosas le contaba que –fue gracioso hacerlo– que conocimos la obra de Oliverio Coelho y que gracias a estas lecturas de la crítica conocimos textos que de otro modo hubiesen demorado más en llegar a nosotros.

Y el otro punto que quería destacar, ya que aquí está Osvaldo Aguirre, es la importancia que tiene el festival de poesía, que se hace todos los años en Rosario en la socialización de las lecturas, es como un gran mapa de lo que se escribe de poesía en Argentina. Así que quería recordarles la importancia de ese festival que, creo que se hace entre el 20 y el 25 de septiembre este año, pero si digo mal la fecha ustedes lo buscan por Internet.

Empecemos por confesar que desde hace varios años soñamos con una conferencia de Beatriz Sarlo abriendo el Argentino de Literatura. Éste hubiese sido uno particularmente propicio para que eso ocurriera porque participan de este encuentro muchos de los que fueron sus alumnos, becarios, tesisistas, amigos: escritores, profesores e investigadores que heredaron, cada uno a su manera.

Anotemos también que esta vez la mesa de crítica presenta una característica que vale recalcar: la participación de críticos que también escriben literatura deja en latencia un potencial debate sobre un problema que para decirlo rápidamente –y utilizando la expresión que Alberto Giordano ha instalado en Argentina, refiere a los ensayos de los escritores (compleja cuestión sobre la que se ha discutido en foros recientes en Rosario y en otros lugares).



Paso rápidamente a las presentaciones, evitando la tediosa lectura del curriculum, para centrarme en algunos puntos de la producción de cada panelista.

De Silvio Mattoni quisiera destacar en particular sus intervenciones sobre la literatura y la teoría, no sólo a partir de sus textos críticos y literarios, sino especialmente, por sus traducciones. Los ensayos de Giorgio Agamben, *Métodos* de Francis Ponge una antología de poemas de Henri Michaux y *La luna y las fogatas* de Cesare Pavese ingresan a nuestras bibliotecas gracias a sus mediaciones, que dan cuenta de ese oficio que junto a Jacques Derrida llamamos de *tejedor real*: un trabajo que ejerce sólo quien puede reinventar las tensiones y mostrar los agujeros que en la lengua extranjera produce el otro a partir de la propia escritura, que agujerea y tensa la lengua materna.

De Ana Porrúa subrayo su desmontaje de estereotipos y comodidades en la lectura de la poesía argentina. Un trabajo que sólo por tomar algunos nombres, va desde Leónidas Lamborghini y Juan Gelman, hasta Verónica Viola Fisher y Roberto Iannamico. La posibilidad de seguir sus envíos literarios desde el blog *miniaturas-diarias.blogspot.com*, se entrelaza con sus lecturas críticas. La revisión –junto a Osvaldo Aguirre– del sitio *Bazar Americano.com*, atenúa la sensación de orfandad que para muchos significó el cierre de *Punto de vista*. Actualizarlo es una decisión inteligente que democratiza el acceso a textos artísticos críticos, y que pone en red (y de forma gratuita), producciones que interesan a todo lector de literatura.

De Sylvia Saítta retomo dos tipos de intervención: una la que produce desde su lectura literaria de textos en el borde de los géneros entre la literatura y el periodismo. La otra, la que genera gracias a su trabajo de archivo. La compilación de gran parte de la obra inédita de Roberto Arlt y el estudio preliminar a *Crítica. Revista multicolor de los sábados* son sólo muestras. Que la presentación a la edición de la revista *Contra* se abra con una dedicatoria a Jorge Lafforgue, deja entrever algo de la apuesta realizada, en la que se incluye la dirección del volumen 9 (“El oficio se afirma”) de la monumental *Historia crítica de la literatura argentina* pensada por Noe Jitrik, así como su colaboración en suplementos culturales de diarios.

Para hablar de Graciela Montaldo me parece pertinente empezar por un libro emblemático para la crítica literaria argentina. Un libro cuyo título, entre la ironía y el humor, traemos desde otro lugar en los últimos años, a partir de uno de los conflictos que se ha sumado a una lenta reinstalación de polémica. *De pronto, el campo* es el producto de investigación desarrollada entre 1984 y 1990. Si podemos notar una huella de Sarlo en Montaldo, también podemos distinguir su influencia en otra generación de profesores que enseñan literatura argentina en nuestro país (el caso de María Alejandra Minelli, en la Universidad de Comahue es el primero que apare-



ce como prueba de una serie que se intuye mayor). La publicación, reedición en partes del volumen bajo su dirección “Irigoyen entre Borges y Arlt. 1916-1930” incluido como el tomo 2 de la otra colosal historia de la literatura argentina (la que arma Viñas para el siglo XX) dice bastante –en su prólogo– de los avatares sufridos por los que lucharon por intervenir el campo intelectual aquí, entre los finales de la dictadura y el comienzo de la democracia.

Empecé confesando un sueño. Me gustaría volver a él: el sueño tiene como base el deseo de convocar a quienes marcaron y marcan la lectura de literatura Argentina partir de la restitución democrática. Los críticos que integran esta mesa son una muestra de lo que se pudo y se puede desde la educación en investigación que se hace desde los Agentes de Investigación y desde la Universidad. Una institución que, como bien ha señalado Sylvia Saítta en una entrevista reciente, afronta un prejuicio construido a partir del no saber. En la historia de las discusiones de los argentinos de literatura, ese prejuicio ha hecho síntoma especialmente en las mesas de crítica: veremos lo que nos depara el diálogo entre panelistas y público esta tarde. Empieza Graciela Montaldo.

Graciela Montaldo

Muchas gracias Analía por la presentación y muchas gracias a todos los organizadores del evento por permitirme estar aquí: a Paulo y a Analía especialmente, pero a todos los que trabajaron.

Lo que voy a leer se llama “La literatura en vivo”, y empieza así:

La literatura ha encontrado en los espacios una permanente fuente de búsqueda, resolución, problematización de la escritura y los sistemas de representación. Pero, como sabemos, ella misma es un lugar y un aspecto de esa flexión me gustaría explorar brevemente aquí. Quisiera hacerlo a través de una práctica: “el vivo”, estar en vivo, la literatura en vivo, es decir, transferirla de la escritura a la puesta en escena, al espectáculo y a la exhibición. Quisiera ver aquellos momentos en que la literatura no es un lugar imaginario ni meramente sociológico sino un espacio de actuación, de representación, como el que este encuentro nos propone. Pero no voy a hablar sobre el presente ni sobre este encuentro sino sobre cierta genealogía de la “literatura en vivo”, la literatura que tiene lugar en el lugar, porque esta práctica tiene una tradición bastante larga y en la Argentina no fue meramente un episodio sino una pequeña industria que involucró a artistas, empresarios, público y que se desarrolló en el mercado. Esta industria comienza en el cambio del siglo XIX al XX



y tuvo sus momentos más emblemáticos en la primera mitad del siglo XX, desde el Centenario, pasando por los años veinte, hasta los invitados que trajo al país Victoria Ocampo y la factoría Sur. Después siguió con suerte variable y, aunque hoy parece tener otro pico interesante, voy a ir al pasado.

Y me voy a detener en una serie de hechos curiosos que ocurrieron en torno a la literatura y el lugar hace más de un siglo. Me interesan las visitas de artistas célebres a la Argentina a principios del siglo XX. En el momento en que los espectáculos de todo tipo visitan el país (desde las compañías de zarzuelas a las de ópera, desde las troupes de circos a las compañías de clásicos) los espectáculos culturales comienzan a ser no solo seguidos por un público amplio y diverso, sino también muy lucrativos y con ese fin los empresarios tratan de avanzar sobre ese campo; es el momento en que llegan a Buenos Aires y otras ciudades del país a dar conferencias muchos escritores, a ver in situ el país que les hace ganar buen dinero y terminan inevitablemente hablando de él. Llegan contratados por empresarios que organizaban otros espectáculos –como las óperas, teatro, zarzuelas, circos– y que encuentran en el consumo cultural un nuevo filón a explotar con resultados diversos. A casi todos los viajeros les llama la atención la cantidad de público que asiste a estos eventos y se ríen de los argentinos, en vivo, cuando se están presentando en vivo. Arturo Cancela, en “El cocobacilo de Herrlin” de Tres relatos porteños y La historia funambulesca del profesor Landormy ha hecho parodias de estos visitantes y de las conductas de los nativos frente a las luminarias extranjeras. Se ha reído explícitamente del Estado y de las elites nacionales y de la cultura como espectáculo. Pero también varios de los visitantes escribieron memorias, testimonios, notas, donde cuentan la versión personal de la actuación en vivo.

Uno de esos conferenciantes ilustres fue Anatole France, que viaja a la Argentina en 1909 contratado por un empresario para que dé diez conferencias “sobre lo que quiera” en el Conservatorio de Buenos Aires, por 80,000 francos, asegurándole que puede triplicar esa suma si después repite las conferencias en Montevideo y Lisboa (paradas del barco de regreso). Le piden que no las dé antes: primero en Buenos Aires y después las puede repetir en cualquier lugar del mundo. Como France viene con su secretario, Jean-Jacques Brousson, también lo contratan a él para que dé 12 conferencias en la Universidad, “sobre lo que quiera”, a 12,000 francos. Previo a las celebraciones del Centenario, con muchos otros visitantes ilustres haciendo cola para hacer su acto, France se embarca a la Argentina sin saber muy bien hacia dónde va.

Quien cuenta la experiencia de ese viaje, en un libro maligno en el que se burla de su amo France, es Brousson el secretario, que no escatima burlas al país anfi-



trión ni a su jefe ni a sí mismo. Comienza burlándose de la Argentina pero también de lo que la cultura ha llegado a ser en esa incipiente sociedad del espectáculo: “Esto no me divierte. Ese pueblo no tiene pasado. Hace ir allá a los tenores, a las actrices, como a los osos amaestrados o al chimpancé que juega al ajedrez” (Brousseau 1910: 55). El secretario muestra siempre su superioridad pero no alcanza a ver un dato esencial del nuevo país: la forma en que en el lugar, quedarán atrapados por lo argentino. Ya no hay distancia aséptica que los resguarde de meterse en la realidad argentina. Antes de llegar a Buenos Aires, por ejemplo, en una parada del barco en Brasil, ambos reciben una carta de un juez de instrucción argentino que los invita a hospedarse en su mansión poniendo a sus sirvientes a su orden. Al mismo tiempo que la invitación, llegan noticias malévolas desde Buenos Aires sobre el juez de instrucción. Y leo una cita que aparece en un diario: “Ese juez que hace de Mecenas, goza allá de una reputación equívoca. Profesa la heterodoxia sexual. Se espera que Anatole France no aceptará una hospitalidad tan sospechosa” (142). Pero France, completamente pragmático, acepta ir a la casa del juez generoso.

Las presiones son cada vez mayores. Reciben, todavía en el barco, una carta de un grupo de socialistas militantes para que rechace la hospitalidad del juez. Dice la carta:

Ese burgués es un enemigo cruel del pueblo. El 1^a de mayo terribles cargas ensangrentaron la fiesta del trabajo. La policía trató de romper las filas. Viéndose impotente, ha hecho uso de las armas. Se ha tirado sobre el pueblo. Ha habido muertos y heridos, lo mismo hombres que mujeres y niños... Se han hecho detenciones en masa entre los manifestantes; ¿estrechará el camarada Anatole France en su mano la mano ensangrentada del juez que ha colaborado en esta caza, y que tiene encerrada en una prisión a la elite del partido? ¡Esto sería un escándalo, una traición! (153)

Y France, el militante de izquierda, protesta en la intimidad: “¿En qué se mezclan estas gentes? Yo no he venido aquí a hacer política, sino literatura” (153). La Argentina contamina, contamina la literatura, contamina la estética y vuelve político toda la realidad de los visitantes. Y France, que no quiere involucrarse en política termina alojado en casa del juez a quien expolia escandalosamente después de humillarlo por el mal gusto ostentoso de su mansión. Un juego de venganzas entre dos sometidos por la voluntad del estrellato.

France ha hecho un viaje de negocios a Sudamérica; ha venido a ganar plata. Sin las conferencias preparadas, en la escala que el barco hace en Montevideo, después de responder a los periodistas uruguayos lo mismo que les ha dicho a los bra-



sileños (es decir: cuánto admira el país, cuánto le gustaría quedarse a vivir allí, qué grandes artistas tienen, etc.), France: “Sentado ante su laboratorio transformado en pupitre, corta, pega y rotula. Está preparando conferencias sobre Rabelais” (144), reciclando pedazos de textos que ha publicado ya muchas veces, justo antes de bajar al puerto. Pero al llegar a la Argentina escritor y secretario se enfrentarán a las condiciones de estar en vivo en el lugar. Dice el secretario: “Las noticias son malas como el tiempo. El Conservatorio que hizo venir a Anatole France no tiene nada de nacional ni de oficial. Es una empresa privada y poco afortunada” (175), como le iban a pagar con la recaudación de las entradas el dinero no estaba de antemano pero las conferencias de France –todas sobre Rabelais– no tienen público y no hay recaudación. Entre otras cosas, porque comienzan a correr rumores en toda la ciudad sobre el interés y la avidez monetaria de France. Se cancelan las conferencias del secretario en la universidad y hay que buscar dinero para todos. Pero la coyuntura no ayuda. Sigue diciendo el secretario:

Competencia. Ha llegado a Buenos Aires otro conferencista: Blasco Ibáñez. De llegada nos hace dama el peón. Una muchedumbre inmensa y delirante ha ido a recibirlo y lo ha llevado en triunfo a su hotel” (...) “El programa de Blasco Ibáñez nos hace también mucho daño. Es necesario confesarlo, su “menú” es más abundante y más variado que el nuestro”. “Blasco Ibáñez hablará sucesivamente de Napoleón, de Wagner, de los pintores del Renacimiento, de la Revolución Francesa, de Cervantes, de cocina, de filosofía, de teatro contemporáneo, de la cuestión social, de ciencia, de la Argentina (183).

Cuando los organizadores le exigen a France que pare con Rabelais porque nadie va a escucharlo surge la gran pregunta, ¿Qué es lo que más les interesa a los argentinos? Y la respuesta es: la Argentina. Y a eso se dedican France y el secretario: “Hemos trabajado toda la tarde en la conferencia sobre la Argentina. Hemos agotado el Baedeker, la geografía, los libros de Julio Huret... La gavilla es módica” (203). La cultura del espectáculo requiere una puesta en escena, estar en vivo requiere una relación con los interlocutores y una atención al público, mediada por las presiones del mercado. France dice despechado que “Con estos pueblos impúberes es necesario ponerse a cuatro patas y servir de juguete” (208). No le ha sido tan fácil vender su Rabelais y debe improvisar y si bien no tiene mucho éxito con las conferencias, la fortuna del juez de instrucción que lo aloja es enorme y el artista se desquita en su bodega pues ha invitado a vivir en la casa del juez a su amante, una cómica, y a toda la compañía en la que ella trabaja. Y tiene que huir de Buenos Aires, peleados France y su secretario, en diferentes barcos. Pero France se lleva en la valija más de 30



bombillas para tomar mate que le han regalado en diferentes instituciones; 30 bombillas que no sabe ni quiere usar; quizás las haya tirado en el océano, como las bandejas con frutas tropicales que le subieron a su barco en Bahía, pero lo cierto es que haber visitado el lugar, en vivo, no fue una mera experiencia comercial, afectó todo, desde las costumbres en el vestir hasta su lugar en el canon argentino.

Blasco Ibáñez se queda en la Argentina. Ambos, France e Ibáñez, habían sido contratados simultáneamente por el empresario del Teatro Odeón de Buenos Aires, Faustino Da Costa, que había traído al país anteriormente a varias personalidades europeas para pequeñas giras culturales. El periodista argentino Enrique Villarreal describió la llegada de Blasco Ibáñez:

El día presentaba el aspecto de un día de fiesta; multitud de pequeñas embarcaciones empavesadas con oriflamas y gallardetes salieron hasta la rada exterior a esperar y acompañar al transatlántico, donde llegaba el ilustre huésped. Serían las diez de la mañana cuando el vapor atracó en uno de los diques, y tan pronto como las amarras se echaron a tierra, un alarido de júbilo hendió los aires. El recibimiento público de Blasco Ibáñez fue uno de los más grandes que se tributaron en Buenos Aires a extranjeros ilustres. La multitud acompañó al escritor en todo su trayecto, y allí se oían las aclamaciones regionales más variadas del pueblo español.

Connacionales más que argentinos, sostienen al escritor quien prolonga su estadía por nueve meses, dando conferencias por una vasta geografía sudamericana que incluye Paraguay y Chile. Un amigo español del escritor testimonia lo siguiente:

Innecesario será decir que una campaña oratoria de tan considerable magnitud, realizada en semejantes condiciones, carecía en absoluto de preparación, y que las improvisaciones eran las más de las veces el producto virgen de la facundia imaginativa. Cualquier tema local o nacional, nacional o exterior, político o puramente artístico, constituía para aquellos públicos una oración apasionante. El propio Blasco me refería muchos años más tarde—y con ello confirmaba ingenuamente el fondo de parecido que conservaba la cruel caricatura del viejo France—que a su llegada a cualquier ciudad nueva se enteraba por los periódicos o por las autoridades del tema sobre el cual deseaban que disertase. Con frecuencia le señalaban un asunto de interés local. Y entonces, unas simples lecturas técnicas, una rápida información bastaban al orador para estar hablando aquella misma noche durante hora y media..., pero sin aburrir jamás al auditorio.



La improvisación sobre temas locales es la clave del éxito. El público no va a aprender o debatir, va a escuchar la literatura en vivo, ver, en el lugar, cómo habla la literatura. Y hay allí una magia. Si France quedó involucrado en el asunto político del juez vs. los miembros del Partido Socialista, Blasco Ibáñez será atrapado por otro aspecto de la Argentina. Ya que va conociendo el interior del país, varios inversores lo entusiasman con la idea de comprar y explotar tierras trayendo colonos españoles. Pone manos a la obra llevando adelante así una empresa colonizadora. Para hacerlo, se endeudó por años. Dice Blasco de este episodio de su vida:

El ensueño de hacerme millonario, aunque no fuese más que por una temporada; la perspectiva de mandar en un ejército de trabajadores, de transformar el aspecto de un rincón del mundo, de crear lugares habitables en el desierto, eran visiones demasiado brillantes para que no aceptase correr los riesgos de una empresa tan gigantesca.

Sueños imperiales...

Se fue a Madrid y, en parte por compromisos que había contraído con intelectuales e instituciones de la Argentina, y por lo bueno que podía reportarle, escribió de enero a junio de 1910 un texto bastante monumental: *La Argentina y sus grandezas*, editada en cuarto mayor, profusamente ilustrada y que constituía una descripción muy completa y entusiasta del país. A poco de comenzar, su empresa colonizadora se convierte en un fracaso: pierde el dinero que invirtió, se endeuda pues no tuvo en cuenta la cambiante situación económica del país. Sin embargo, la venganza de estar *el vivo* vendrá esta vez de la literatura: en 1916 publica, ya de regreso en Europa, en París, *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*. En el prólogo a la edición de 1923 de esta novela “de tema argentino” cuenta que el presidente de Francia, Poincaré, le pide: “–Quiero que vaya usted al frente –me dijo–, pero no para escribir en los periódicos. Eso pueden hacerlo muchos. Vaya como novelista. Observe, y tal vez de su viaje nazca un libro que sirva a nuestra causa” (6). Y el escritor, acostumbrado al valor de lo que *el vivo* representa, va y dice: “Nunca trabajé en peores condiciones. Tuve las manos y el rostro agrietados por el frío; usé zapatos y calcetines de combatiente, para sufrir menos los rigores del invierno” (7). Y enmarca la propaganda antibélica que le pide el presidente francés en un paisaje argentino con argentinos que viajan a Europa. Su novela se vuelve un éxito; se traduce inmediatamente a varios idiomas y termina de consagrarse con la adaptación al cine hecha en Hollywood y protagonizada por la estrella del momento: Rodolfo Valentino que baila el tango para el mundo y termina de canonizarlo. En ella condensa Blasco Ibáñez varios estereotipos de la Argentina: los estancieros que dilapidan fortunas



en Europa, los niños-bien que sobresalen en París bailando tango, la barbarie del campo argentino. Con todos ellos Blasco Ibáñez triunfa en Europa y escribe su novela a pedido que, en la ficción, repite buena parte de las imágenes argentinas de otros viajeros, entre los cuales el principal fue Jules Huret (1911).

Precisamente, su traductor al español fue Enrique Gómez Carrillo que escribió su propio libro *en vivo*, *El encanto de Buenos Aires* (1914). Gómez Carrillo es el autor de “Cien libros de crónicas” alrededor del mundo; todos ellos, sin embargo, privilegian las versiones escritas a la *experiencia en vivo* y el libro sobre Buenos Aires no escapa a esta característica. Por eso dice sorprendido en sus primeros días en Buenos Aires:

¿Dónde está el argentino que todo el mundo conoce y reconoce, el de las comedias de Sacha Guitry, el de las revistas de Rio, el muchacho muy moreno y muy elegante, y también muy insoportable, que lleva el sombrero de copa sur l'oreille, que no se quita de la boca el enorme habano ensortijado de oro, que mira con insolencia a las mujeres, que habla a gritos en todas partes y que hace sonar su “plata”, su terrible “plata”, cual si fuera un collar de cascabeles?.(114)

En vivo, Gómez Carrillo no encuentra el estereotipo sino una especie de país perfecto: una ciudad europea, mujeres hermosas, ciudadanos corteses, inteligentes, educados. Hasta que se pregunta: “¿Tendré la enfermedad de encontrarlo todo alegre? (265)

En realidad Gómez Carrillo está escribiendo a pedido de Enrique García Velloso, director de La Nación, donde se publicaron las crónicas que conforman este libro. Por eso el resultado de su experiencia *in situ* será del todo optimista: “¿Dónde están los vencidos, los sin trabajo, los derrotados en la lucha por la vida?...Yo no los veo. Y ello sólo basta para dar a la ciudad un aspecto de dicha, de bienestar y de alegría que en ninguna otra parte del mundo se ve” (268). Gómez Carrillo no viene a dar conferencias sino a escribir a pedido de instituciones y hombres de estado; en 1915 publica *Campos de batalla y campos de ruinas* un libro dedicado a José Luis Murature, Ministro de Relaciones Exteriores de la Argentina; el libro, otro encargo antibélico durante la guerra, se escribe en el momento en que Argentina tiene que justificar su neutralidad en la guerra. Como Blasco Ibáñez, Gómez Carrillo viaja al frente para escribir, en vivo, la experiencia de la guerra. Lo hará como cronista y sin dejar de ver el lado frívolo de las cosas.

Lo cierto es que a Gómez Carrillo *el vivo* no le sirve como a France o Blasco Ibáñez pero a la vez lo usa como todos ellos: estar en vivo, actuar la literatura en



vivo, forma parte de las relaciones nuevas de la cultura con el mercado, con las instituciones, con el dinero, con el espectáculo. Y cada uno le da su propia forma, porque estar en vivo es, precisamente, construir un lugar a la medida de cada uno, convertir el espacio en actuación, escribir la literatura como si fuese para multitudes.

Gracias.

(Aplausos)

Silvio Mattoni

Gracias Analía por la presentación, gracias a los organizadores por invitarme.

Yo voy leer algo ad-hoc porque me dijeron que venía a este lugar, quise hablar de este lugar. Y tiene dos títulos, uno más hermético que el otro. Puede ser “Hegel, Saer y Ortiz” o “En camino a la raíz de la lágrima”.

Parecería obvio que la literatura describe lugares o que representa espacios. Sin embargo, eso implica dar por supuesto un saber sobre lo que es un lugar y lo que es un espacio. Preguntarse cómo es posible decir un lugar o un espacio mediante ese discurrir temporal en que se articula el lenguaje podría ser una indagación tan originaria y previa a toda descripción que corre el riesgo de resultar banal. Pero igualmente, a la manera de un filósofo que se planta frente a las cosas, el mundo, los objetos de la percepción como si fuera el primer ser hablante, el escritor empieza, y a veces termina, preguntándose cómo escribir el lugar que imaginariamente lo alberga, cómo representar el espacio donde se mueven los actores de su relato o su drama. Digamos que no es evidente que el espacio y el lugar sean algo dado, todo lo contrario, se presentan de entrada como pliegues y trampas del lenguaje.

Hegel acude en nuestra ayuda para explicar, con su proverbial rigor no exento de hermetismo, de qué manera los puntos indicativos del espacio, al igual que los del tiempo, son efectos del lenguaje, y por lo tanto, universales y abstractos. Si digo ahora parece que me refiriera al presente, a una presencia de esto, lo que hay; e igualmente, si digo aquí, en este lugar, parece que afirmara una certeza con respecto a lo sensible. Pero ni el aquí ni el ahora son una afirmación en sí mismos, se definen negativamente. La prueba de esa negatividad que ofrece Hegel es precisamente la escritura. Escribo: ahora es de noche, este lugar es una casa, este papel registra el paso de mi mano. Pero al otro día leo esa verdad y lo que era verdad al escribirla, un esto ahí, deja de serlo, o parece que dejara de serlo. Ahora es de día. No obstante, hay una verdad del ahora, universal, que nosotros, un poco más allá de Hegel, llamaríamos lingüística. Ahora es la negación de los otros puntos del tiempo, es cual-



quier punto en que se exprese la indicación del ahora. Del mismo modo, y más importante ahora en este discurso, aquí no es sino la negación de los otros lugares. Los lectores de Benveniste adivinarán enseguida que lo supuesto en estas indicaciones negativas del tiempo y del espacio es el yo, también esencialmente negativo. El yo se afirma en su discurso como la negación de las otras personas, es tan universal que hablar de un yo singular significa lo mismo que cualquier cosa singular, puesto que todo yo es singular en su frase. Con la escritura se complica la cuestión, ya que en ella todas las negaciones que podíamos imaginar como alusiones a un lugar presente –por ejemplo: este árbol se refiere a mí que lo señalo– revelan su carácter abstracto, desconectado de las cosas, por decirlo de alguna manera. Este árbol era aquel árbol que quizá indicó un ausente, que escribió esa indicación sólo para decir: no la casa, no la piedra, no el bosque. Pero aun para mí, que creo estar presente en un espacio mientras leo, el lugar es la suma de negaciones del lugar.

Cito a Hegel, para que vean que no simplifico sus ejemplos, al comienzo de la Fenomenología del Espíritu:

El aquí es, por ejemplo, el árbol. Pero si me doy vuelta, esta verdad desaparece y se transforma en lo contrario: el aquí no es un árbol, sino que es una casa. El aquí mismo no desaparece, sino que es permanentemente en la desaparición de la casa, del árbol, etc., indiferente al hecho de ser casa, árbol, etc. (1973: 65)

En otros términos, el lenguaje se indica a sí mismo, y no expresa sobre el espacio y el lugar sino su universalidad, es decir, su indiferencia.

Pero la literatura tal vez quiera hacer esa tarea imposible: espacializar el tiempo de la palabra, en una narración, o localizar la palabra desarticulando el tiempo, en un poema. Muy hipotéticamente hablando. De hecho, fuera de la escritura –que prueba la existencia de la negación en todo indicio del presente aunque también combata esa negatividad con las armas que adjudicamos a la literatura–, en la percepción y el habla ordinarias, en lo común de nuestras vidas, creemos que podemos indicar y relacionarnos con las cosas mismas, con lo real, lo que percibimos, tocamos, oímos, aquellos objetos que señalamos, como si el lenguaje estuviera ahí de más o fuese un servicial instrumento para comunicar nuestro realismo de todos los días. A ese estado preliterario de una certeza sobre lo sensible, podría dirigirle Hegel la siguiente amonestación:

(...) cabe decir a quienes afirman aquella verdad y certeza de la realidad de los objetos sensibles que debieran volver a la escuela más elemental del saber, es decir, a los anti-



guos misterios eleusinos de Ceres y Baco, para que empezaran por aprender el misterio del pan y el vino, pues el iniciado en estos misterios no sólo se elevaba a la duda acerca del ser de las cosas sensibles, sino a la desesperación de él, ya que, por una parte, consumaba en ellas su aniquilación, mientras que, por otra parte, las veía aniquilarse a ellas mismas. Tampoco los animales se hallan excluidos de esta sabiduría, sino que, por el contrario, se muestran muy profundamente iniciados en ella, pues no se detienen ante las cosas sensibles como si fuesen cosas en sí, sino que, desesperando de esta realidad y en la plena certeza de su nulidad, se apoderan de ellas sin más y las devoran. (1973: 69)

La inmediatez de la cosa, agreguemos, no es una certeza de su realidad, ni de su permanencia, sino que se ofrece como una nulidad, como el alimento para el animal, algo que no es en sí mismo, sino para el ser que inmediatamente lo consume. Ahora bien, ni la certeza sensible, que es sólo lenguaje, puede captar el espacio en tanto lugar determinado o punto específico, ni tampoco el animal puede indicar nada en la medida en que su hábitat no se distingue de su desplazamiento instintivo. ¿Cómo se representa entonces el espacio en la literatura, que a primera vista pareciera aún más abstracta que el lenguaje común? Por un trabajo de lo negativo, reiterado.

El espacio de lo dicho supone un yo, pero la literatura le niega a ese yo su poder referencial. Ese yo no afirma nada, ni siquiera habla, su abstracción es un dato. Pero es un yo que debe suscitar un deseo en el otro, y por lo tanto se disfraza de una presencia, pone en marcha un tiempo y un espacio que habrían sido alguna vez percepciones, estados, cosas sensibles. El yo de la literatura, ese nadie, sabe que las cosas dichas se consumen y se aniquilan a medida que avanza, como las conversaciones que se olvidan, pero igual ofrece la experiencia seductora de asistir a su desvanecimiento. Y parece prometer un núcleo más real, a lo lejos, en donde las palabras se terminan.

Quisiera hablar ahora de una novela que se desarrolla, como suele decirse, en un espacio bastante cercano y quizá reconocible para algunos lectores u oyentes. Me refiero a Glosa de Juan José Saer, donde una voz minuciosa, y por momentos dubitativa en su obsesiva precisión, cuenta una charla entre dos personajes que caminan juntos durante unas cuantas cuadras de una típica ciudad argentina, en forma de damero. Pero ese espacio de la caminata es simplemente una abstracción en la novela, porque su núcleo narrativo estaría en otro lugar, deseado y vedado ya irremediabilmente para los dos interlocutores porque su aquí y su ahora sólo pertenecen a las posibilidades de la narración. El asado filosófico y poético que uno le cuenta al



otro, en una reconstrucción a su vez de un testigo cuya veracidad o cuya perspectiva habrán de cuestionarse, sería el objeto de esa prolija glosa. La digresión narrativa, que corresponde al paseo en que se relata aquel asado perdido, es entonces un comentario interminable de un texto inaccesible. ¿Acaso quiere decir que la novela glosa un acontecimiento como si fuera un poema, o más bien el centelleo fugaz del presente, de la unidad de lo que existe, justo en ese episodio ahora glosado y desaparecido o disperso en múltiples memorias? La novela en todo caso es también un tratado sobre la percepción, sobre, como diría Hegel, la desesperación de toda certeza general acerca de las cosas sensibles. Y no habría que olvidar que la fuente de esa estructura de dos interlocutores, que reconstruyen una comida y sobre todo una charla de cierta relevancia a partir de un testimonio parcial, está en el banquete platónico, es decir que acaso el principal problema de la percepción se revele en el deseo, o el instinto o la avidez.

¿Puede decirse que el típico mosquito nativo desea la sangre del filósofo igualmente nativo que lo contempla entre alerta y absorto? Es la clase de pregunta que no dudan en hacerse el narrador y sus personajes, examinando lo que suponen habrá sido una indagación metódica sobre los límites del pensamiento que son los límites del lenguaje y ese otro lugar, o sueño, que el lenguaje indica sin expresarlo nunca de manera acabada.

Cito Glosa: “Ahora, es decir en el ahora subsiguiente al ahora en el había hecho arrancar el auto y al ahora en que había venido manejando hasta su casa, ¿no?, en ese ahora, no es cierto, digo, trataba de mantenerse sereno” (Saer 1986: 42). La vacilación, el acto de indicar su propio decir, corresponden además al ahora del narrador o de la narración, que no tiene en verdad un sujeto. Ni hablemos de este ahora en que yo escribo cosas que leo en un libro llamado Glosa; cosas que se van a pronunciar en otra parte. Tal es el vértigo de la cualidad indicativa del lenguaje, que podría dejarnos sin nada, y quizá nos deje sin nada al menos en el orden del saber. Que lo sensible difícilmente pueda ser objeto de ciencia no era algo que necesitáramos saber: Sócrates o Washington Noriega dicen lo mismo. ¿Qué ganamos en Glosa sino la experiencia de lo particular que se abisma en el universal abstracto del lenguaje pero nos inscribe una suerte de huella, y que se parece a lo que creemos ser como experiencia, memoria y distracción? Aclaremos de nuevo: yo no es nadie, nombre de un personaje, pero el de ahora se parece al de otros ahoras, el que está aquí o que avanza por unas cuantas cuadras se parece al yo que estará allá, después de cruzar tal o cual calle, etc. Con el lenguaje no asistimos a la verdad de lo que existe, sino a la incesante duplicación de los modos en que eso nos afecta. Eso, ahora, aquí son rótulos del vacío, válidos para cualquier presente, pero se mezclan en el



cuerpo particular que, adentro o afuera, los pone en acción. Glosa sería pues la construcción o reconstrucción de un espacio que puede prescindir casi siempre de la descripción, que a fin de cuentas se reduce al despliegue de nombres, y por ello encuentra su efecto de narrar algo en que ese espacio ha sido atravesado por las afecciones de algunos seres, que hablan, piensan y recuerdan, o parecen hacerlo. Lo narrado, el verdadero lugar, donde los cuerpos nacen, aman, odian y mueren, no puede ser alcanzado por el acto de narrar. Así como lo amado no puede ser un objeto alcanzado por el amor, sino que se esboza en su horizonte, cual fantasma de un bien inaccesible. La narración del amor, en Platón, o de la indagación por lo sensible, que interroga la amistad, en Saer, diseña el espacio donde otros pueden pensar en ese lugar que fluye hacia adelante o que se recuerda a medias, entre velos y chispazos poco verosímiles. El ritmo de Glosa, como su título por otro parte, nos indica que en otro lugar, en el centro ciego del espacio narrativo, estaría una experiencia puramente sensible del lenguaje, parcialmente realizada en lo que llamamos poesía en la medida en que intenta hacer valer lo insignificante, lo que suena en la palabra. Aquí, casa, río no como indicaciones del hecho de hablar, sino como la música, también abstracta, que nos acompañará hasta el final.

Las cuadras se multiplican al infinito, o se extienden más allá de las que quisiéramos caminar, pero quizá el lugar en el que estamos sea uno solo, no cada sitio en particular como posibles referentes de una idea del espacio y de la ubicación del hablante, sino el todo de lo que hay a mi alrededor como presencia que anula la diferencia, una suerte de éxtasis que, vacilante, el glosador puede comprobar, aunque la ironía de la narración se lo impida, del siguiente modo:

¿qué son lo interno y lo exterior? ¿qué son el nacimiento y la muerte? ¿hay un solo objeto o muchos? ¿qué es el yo? ¿qué son lo general y lo particular? ¿qué es la repetición? ¿qué estoy haciendo aquí?, es decir, ¿no?, el Matemático, o algún otro, en algún otro tiempo o lugar, otra vez, aunque haya un solo, un solo, que es siempre el mismo, Lugar, y sea siempre, como decíamos, de una vez y para siempre, la misma Vez. (Saer 1986: 90).

Podríamos agregar que el lugar sería uno solo, acaso uno para cada cual pero no muchos para cada uno, es ahí donde se vive, se camina, se pierde el paso. Mientras que el espacio, coordenadas lingüísticas del yo, representaciones, encadenamientos articulados de piezas, no sería un lugar. La narración trata de llenar un espacio con las experiencias, por momentos irrepresentables, del lugar. El espacio se despliega y se recorre, vale decir que se imagina, como si pudiera construirse parte por parte. El



lugar se vuelve un punto, el único, donde el cuerpo se pierde y su deseo ilumina lo que hay, lo que se da. ¿Cómo podrá entonces el lenguaje, hecho de piezas verbales y productor de representaciones espaciales, hacer que centellee el fulgor del lugar? Es una tentativa de abrir el espacio y salir del lenguaje por medio de palabras que revolotean, por así decir, en el aire de un deseo, y que no piensan el ahora ni el aquí como la noche, el punto opaco del presente, el instante inasible, sino que dan pruebas de existir. Este más allá del lenguaje, especie de intimidad absoluta de la experiencia, fue una aspiración mística en otros tiempos y lugares, un acceso o un retorno a la certeza sensible de no saber más nada y simplemente consumir y consumirse con alegría contagiosa. Pero ahora, en el ahora de esta época en que el lenguaje se divide en una palabra sabia y abstracta, puro concepto, y una palabra vivida y afectiva, pura sensorialidad y memoria, y hablo de un ahora que ya se debatía en el antiguo asado de Platón, ese gesto de salir del mundo conceptual, del lenguaje como instrumento, que en verdad sería entrar en algo, se le delega a la forma literaria marginalizada de la poesía. El combate de Saer contra las convenciones novelescas no es ajeno a un proyecto de reparación de la literatura, acaso para que retorne a su problema con el lenguaje, a la poesía, en lugar de seguir extraviada en el mundo de las representaciones, que es una resignación a la creencia en lo real de las cosas sensibles como objetos externos al yo.

La novela se demora pues en lo antinovelesco, en pasajes que sólo podríamos llamar líricos y que analizan las vacilaciones del lenguaje para nombrar las afecciones de algo, una narración, en alguien, un cuerpo que ocupa lugar unido de manera indescriptible a un yo impalpable y ubicuo. Y lo lírico, como se sabe, es el nombre que se desgrena, se desglosa en su intento de alcanzar lo nombrado. Cito uno de esos desgloses, casi al azar:

(...) su ser, ¿no?, o sea lo inconcebible hecho presencia continua, grumo sensible atrapado en algo sin nombre, como en un remolino lento del que formase también parte, espiral de energía y substancia que es al mismo tiempo el vientre que lo engendró y el cuchillo, ni amigo ni enemigo, que lo desgarró. (Saer 1986: 265)

Un ser, acaso como un pliegue alrededor del lugar en su mismo carácter de punto, de punzamiento en la materia, y como si por ahí pasaran sus palabras, o las palabras del mismo lugar; lo que me impulsa a adjetivarlo como el lugar natal. La lengua nos recuerda que no se nace en un espacio, y que no hay un ahora para el nacimiento. Según Saer, lo inconcebible hecho presencia continua sería el lugar natal.



¿Y cómo concluye el espacio de Glosa, el espacio narrativo que hace la glosa del lugar poético? ¿A qué unidad siempre imaginaria arriba la fragmentación del relato? En las últimas cuerdas de su hora matinal en la ciudad esquemática, el protagonista camina solo y llega hasta un lago en las inmediaciones del río. Cerca del río, la ciudad se va como desvaneciendo, como si el río fuera el lugar, el siempre único lugar, inmemorial, y atrás quedara el damero con su vano intento de cuadricular el espacio. Lejos ya de toda conversación, una bandada de pájaros excitados, tal vez asustados, atrae la curiosidad de este último caminante cuyos pasos se cuentan. ¿Qué los agitará, algo necesario, un instinto, o será un malentendido, el error que se produce en el cruce de planes originados por el lenguaje y por sus herramientas físicas con reacciones, desencadenamientos, automatismos de los cuerpos? Casi menos que nada, una epifanía a la manera de Joyce donde lo trivial, lo banal, se ilumina con un efecto revelador: una pelota amarilla, de plástico, olvidada en la orilla. Pero el espacio, para volverse un verdadero lugar, debería abrir paso a una suerte de aparición, algo así como la totalidad o el sentido. El personaje, cito:

(...) contempla la esfera amarilla que concentra o expande radiaciones intensas, presencia incontrovertible y al mismo tiempo problemática, concreción amarilla menos consistente que la nada y más misteriosa que la totalidad de lo existente, y después, no sin compasión, viendo el revoloteo enloquecido de los pájaros alrededor, él, que está empezando a derribar los suyos, presiente cuánto le hace falta de extravío, de espanto y de confusión a las especies perdidas para erigir, en la casa de la coincidencia, que también podría ser otro nombre, ¿no? el santuario, superfluo en más de un sentido, de, como parece que los llaman, sus dioses. (Saer 1986: 282).

Afectado por la confusión, que en verdad proviene del espacio y su abstracción, de ese lenguaje que se distancia de lo dicho cada vez que parece aproximarse a decirlo, el héroe de la narración casi no puede percibir aquello que el narrador destaca, la aparición del lugar, ahí, en el agua, en una escena que no está destinada a nadie, sin comentario. Pero habría una manera antihegeliana y antiplatónica de pensar el lenguaje, que está en la forma, en la digresión, en los meandros de la frase de Saer, un lenguaje con palabras para desear y palabras deseantes. ¿Qué desea la literatura? Que el aquí sea el lugar donde las palabras se presentan para hacer coincidir experiencias y seres, rumores y sonidos, florecimiento y desgaste.

En las declaraciones de un amigo de Saer, que podemos suponer participando con él de asados similares al de Glosa, se encuentran las afirmaciones, místicas tal



vez, de esa manera material de entender el lenguaje, como lugar y presencia de lo que existe. Dice Juan L. Ortiz, en una entrevista de febrero de 1972:

En cierto modo es una mediación y también una forma de compensación: no podemos tener una relación directa con ciertas cosas que son inaprehensibles o inefables, entonces recurrimos al lenguaje que también tuvo esa función en cierto momento. Mallarmé habla de la palabra única, una sola palabra que tiene toda la virtualidad de revelar el universo. (...) También está ahí la aventura. Todo lo que se dice de sorpresa o de meandros, el tejido de la realidad, puede estar en ciertos estados que se desarrollan y que llegan a acentuarse en ciertas zonas... Quiero decir que la aventura podría estar, por ejemplo, en cierta captación de zonas o por lo menos sugerencias de zonas o aproximación a zonas... (Ortiz 2008: 332-335)

Entre el lugar donde se reveló algo, apareció o sucedió lo que atrae y no se muestra, y el espacio que separa del lugar, simple extensión que debería recorrerse para llegar allá y que paso a paso, en su misma divisibilidad, en su aspecto organizable, se va desglosando hasta el infinito, estaría la zona, franja donde el lenguaje espacial se aproxima a la intensidad vivida del lugar.

Un lenguaje que se adelgazara hasta volverse casi transparente, una ligereza que captara el aire mismo del lugar, sería el lenguaje de la zona como objeto de la poesía de Ortiz. Menos vaga y romántica de lo que parece, su intención se define por una profundización de los recursos retóricos, rítmicos y sintácticos que una tradición acumuló en lo que seguimos llamando poesía, sin olvidar el espacio del papel y la dimensión de la letra, también instrumentos para aventurarse en la zona. La zona es algo que debe ceñirse, no se manifiesta por sí sola; es constituida por un plegamiento o meandro del lenguaje que ya no fija sus indicaciones, que se niega a sí mismo para aludir o invitar a la zona. El verbo griego de donde proviene la palabra zona, *zoónnymi*, significa precisamente “ceñir, ajustar el cinturón”; y el sustantivo *zoone* quería decir “cinto, cinturón, cintura”, o sea franja del lugar. Por eso, quisiera creer, la zona puede particularizarse, para los amigos Ortiz y Saer, en el río y las orillas, el litoral. Al mismo río al que se acerca sin tocarlo el personaje de Glosa en la última frase, “la casa de la coincidencia”, ciertamente irónica en lo novelesco pero poéticamente intensa ya que postula la unión o comunión entre el lenguaje y la totalidad de lo que existe, Ortiz le dedicó la oda Al Paraná. Según el editor de su Obra completa, Sergio Delgado, dada la referencia de un verso a “diecinueve setiembres” de contemplación del río, el poema habría sido escrito en setiembre de 1961. ¿Por qué creerle al poeta entonces, y no al novelista? Démosle crédito pues a



la primera frase de Glosa, que sitúa su caminata dialogada el 23 de octubre de 1961, un mes después del poema, quizás del otro lado del río. Y un mes antes del poema, a fines de agosto, sucedió el asado, donde algo se reveló pero ya no es posible transmitirlo. ¿La amistad en un grupo de distintas generaciones? ¿O acaso el río mismo se les revelaba, como desde hace milenios a otros seres hablantes, en el momento en que celebraban y consumían sus peces? Por lo cual, después había que dedicarle la oda y también había que imaginar un paseo casi hasta su costa, donde la novela se abandona y encuentra el saber sensible, el nombre único, anterior a la lengua, la zona donde la tribu creía oír el sonido más puro en sus viejas palabras. Y acaso esa experiencia de unidad con el río, de reverencia tal vez, que se da en una zona que no pertenece al espacio conceptual ni al lugar lingüístico, que tiene relación con el nacimiento y con la muerte, sea una experiencia inaprensible, inefable, que sin embargo el poema se aventura a sugerir mediante una retórica de lo negativo: “Yo no sé nada de ti.../ Yo no sé nada de los dioses o del dios de que naciste” (Ortiz 1996: 598), empieza Ortiz. Y luego desglosa su negación, alude negativamente a la historia, lo no sabido en el río, aunque su testimonio tácito denuncie la injusticia, las violencias aleatorias. Sin embargo, más allá de todo lo que no se sabe del río, están las preguntas a su ser, a la corriente del ser, el torbellino y el pliegue y el repliegue tal vez, ¿y por qué no al dios?

Y para que se advierta que no hago sino una glosa, citaré una pregunta, sinuosa, entre dos ensanchamientos del cauce del poema:

Es, por ventura, presentirte, siquiera,/ el acceder únicamente a las escamas de tus minutos,/ bajo lo invisible, aún,/ que pasa.../ o a las miradas de tus láminas/ o de tus abismos,/ en los vacíos o en las profundidades de la luz,/ de tu luz? (Ortiz 1996: 599-600)

Ortiz sigue preguntando. Y las preguntas le hablan al eso inaccesible pero cierto; varias veces menciona al dios que habrá podido ser ese río o que podría imaginarse en su origen, en su misterio porque nunca empezó y siempre estuvo, si es que aún debemos llamar dios a una corriente que habrá de persistir cuando nosotros, que le ponemos nombres, hayamos pasado. El aquí, la ciudad, como el yo, la vida, la historia, el idioma, son lo que ciñe el río: “pareces desplegarlo lo mismo que una cinta”, le dice Ortiz. Y es la zona misma, lo que el lenguaje indica, amorosa o desesperadamente, sin tocarlo nunca. Pero el poema insiste y vuelve a insistir; aunque nada se pueda saber, ni decir, de acaso el dios que fluye ahí, no indiferente, hablando en signos, en animales, plantas, curvas, estaciones, todo pareciera querer decir



algo, como pensaba Mallarmé ante lo sensible de pronto contemplado de frente, silencioso, sin divisiones. Y al final, pétalos, gramillas, ofrendas de despedida ritual que anuncian el estuario, el delta en el que todo poema desemboca ya que su último verso es una frase en prosa y no se puede encabalgarse sino a lomos del silencio, el blanco:

Pero deja que, al menos, te despida unos pétalos/ de ese ángelus de mis gramillas/ que descende casi hasta el agua/ cuando ésta/ pierde sus ojeras/ y da en hilar, fúnebremente, con la primicia que deslíe/ el duelo de arriba,/ la raíz/ de la lágrima...(Ortiz 1996: 604)

¿Y no será esto lo que se glosa después en la novela de Saer, la raíz de la lágrima en cada personaje que carga con la angustia de sus límites, sus recuerdos, y que tal vez pudiera liberarse, como la mañana libera al minuto de la noche en que se esperó la conciencia del ahora abstracto, cualquiera, si fuera posible vivir, la mayor parte del tiempo, poéticamente? “No sé nada de ti.../ Nada...” Pero la pregunta es lo más importante que se puede hacer, dada la vida, dadas las palabras.

Gracias.

(Aplausos)

Ana Porrúa

La presentación fue casi actoral. Yo también quiero agradecer mucho a Paulo Ricci, a Analía Gerbaudo y a los organizadores que nos han traído de que me hayan puesto en este lugar tan maravilloso. Lo que voy a leer se llama “El lugar de los restos” y empieza así:

La poesía argentina de la década 60-70 había encontrado un sitio concreto y a la vez previsible para lo político: siempre la ciudad, la calle o la plaza. Así se inscribe y se escribe antes, Argentino hasta la muerte (1954) de César Fernández Moreno, allí está la saga de Leónidas Lamborghini desde sus inicios y especialmente con Las patas en la fuente (1965). Eso mira Gianuzzi a través de la ventana. En realidad la poesía de la época no inventa un espacio para lo político, sino que más bien hace ingresar lo público al texto. El escenario es uno de los modos y las resoluciones de lo político no están sujetas sólo a esta localización.



En los '80 hay, a grandes líneas, un repliegue de lo político en la poesía, elidido en algunos casos, ausente en otros; pero ya sobre fines de la década reaparece. Reaparece y es distinto. Me voy a referir en este caso a dos textos que representan líneas antagónicas¹, la del neobarroco y la del neobjetivismo, y responden a esta cuestión del espacio político en la poesía, exacerbándolo como territorio en expansión –si se quiere– indefinido.

“Cadáveres” de Néstor Perlongher se publica por primera vez en abril de 1984 en Revista de poesía. “Tomas para un documental” de Daniel García Helder aparecerá de manera fragmentaria y sólo en revistas –poesíadigital.com (1996) y Punto de vista (1997)². Pero los años de escritura van del '92 al '95. En uno y otro el espacio pierde toda adherencia simbólica y se impone la materia como presencia inquietante. Corrido el sujeto de la escena, la enumeración y la contigüidad serán las operaciones de instalación extendida de lo político como registro o proliferación de un territorio. El gesto exasperado y exasperante parece situarnos en los límites de cada una de estas poéticas.

En el año 1987 aparece un libro que partiría las aguas de la poesía argentina: “Alambres”, de Néstor Perlongher. En ese libro, un poema especialmente, “Cadáveres”, situaba de manera escandalosa la muerte política y también, podríamos decir, la del SIDA³. Los desaparecidos pasaban por la voz de Perlongher y aparecían en los

¹ Sobre la cuestión del neobjetivismo y el neobarroco como poéticas antagónicas puede leerse el artículo de Edgardo Dobry (2007). Las posiciones y sobre todo el debate instaurado por la revista Diario de Poesía a partir del artículo de Daniel García Helder (1994), “El neobarroco en la Argentina,” se desarrollan en nuestro artículo “Una polémica a media voz...”; asimismo, sobre el objetivismo argentino, su emergencia y sus textos, hemos escrito “Poéticas de la mirada objetiva.”

² Fragmentos del inédito “Tomas para un documental” aparecieron en el sitio Poesia.com (Buenos Aires, 1996), en las revistas Punto de Vista (Buenos Aires, 57, 1997), La modificación (Madrid, 1998), Matadero (Santiago de Chile, 103, 2002), en Monstruos la antología a cargo de Carrera (Bs.As.: FCE, 2001) y otras de poesía latinoamericana. La selección que analizo en este caso es la de Punto de vista.

³ Menciono el Sida porque si bien O qué é AIDS es de 1987 (San Pablo, Editorial Brasiliense, Colección “Primeiros pasos,” el mismo Perlongher dirá en una entrevista que su escritura es del año 1983. Ver Carlos Ulanosky (entrevista), “El sida puso en crisis la identidad homosexual” (Buenos Aires, Página/ 12, 19 de septiembre de 1990), recopilada en Néstor Perlongher, Papeles insumidos (Bs. As. Santiago Arcos editor, 2004; pp. 332-337). Por otra parte, aun cuando se consigne la escritura de “Cadáveres” en el año 1982 (esto aparece en la “Cronología” de Chistian Ferrer y Osvaldo Baigorria (selección y prólogo), Prosas plebeyas, Bs. As. Colihue, Colección “Puñaladas”, 1997), no sabemos si esta fue la definitiva o hubo reescrituras. Las fechas, de todos modos, coinciden en un período de tiempo que hace plausible pensar en la alusión a la muerte por sida en el poema. Martín Prieto entiende, en cambio, que las alusiones sexuales del poema o la ubicación de la muerte política en imágenes asociadas a lo sexual supone que este último es un sub-texto que recorre el poema, en tanto la sexualidad es otra de las verdades acalladas por la sociedad, otra de las cosas de las que no puede hablarse. En todo caso, si la referencia al SIDA no se piensa en relación inmediata con los textos de Perlongher sobre la enfermedad o con la



breteles, en las canastas de mamá, en las mucosas, en la riela de cenizas. ¿Qué lugar es este? Es el lugar del desafuero porque va contra una ley, porque supone la expulsión de un territorio. En el principio del poema, y en algunos versos posteriores, aparece aquello que podría ser considerado como lugar posible, y del que se sale: los muertos tienen un espacio real: Bajo las matas/ En los pajonales/ Sobre los puentes/ En los canales/Hay Cadáveres (51). Un lugar que mientras más real, más oculto está: En la provincia donde no se dice la verdad / En los locales donde no se cuenta una mentira / –Esto no sale de acá–(57). Pero luego, los lugares se multiplican y comienzan a enrarecerse: En la trilla de un tren que nunca se detiene/ En la estela de un barco que naufraga/ En una olilla, que se desvanece/ En los muelles los apeaderos los trampolines los malecones/ Hay Cadáveres. (51)

Los lugares se van armando como constelaciones, más o menos arbitrarias, siempre móviles, a partir de uno o más tópicos; en este caso dos medios de transporte –o mejor dicho, las marcas que deja su avance– y el agua. El agua engarza con la estela que deja el barco, ésta antes con la trilla del tren, y de allí se vuelve a un lugar posible, pero ahora en relación a ésta última: los muelles, los malecones, los trampolines.

El recorrido, como se ve, no es lineal, es al menos serpenteado pero, ya volveré sobre esto; y el movimiento va a contrapelo de toda posibilidad de estabilizar un territorio. Lo multiplica, entonces, a la vez que lo desestabiliza, lo corre del estatuto realista, convierte lo molar en molecular, dirían Deleuze y Guattari.

La muerte política, la dictadura, la del sida, ocupa el lugar de lo mínimo a partir del desplazamiento. Me explico: los cadáveres que reaparecen en el estribillo, repetidos 56 veces en este largo poema, están en el cuerpo pero localizados microscópicamente en una de sus partes, un atributo o una condición: Parece remanido: en la manea de esos gauchos, en el pelaje de/ esa tropa alzada, en los cañaverales (paja brava), en el botijo /de ese guacho, el olor a matorra de ese juiz / Hay Cadáveres (53).

El lugar siempre se sale de centro, se desplaza y a la vez se multiplica de manera exasperante. Entonces se construye un espacio, que no es tal pero que habla del poder invasivo de esos cadáveres que llegan a todos:

En el barquillero que se obliga a hacer garrapiñada / en el garrapiñero que se empana(51). Y a todo –incluso al sexo– : En la mucosidad que se mamosa, además, en la gárgara; en la también/glacial amígdala; en el florete que no se succiona con

aparición del SIDA, el texto sería altamente profético en este sentido. La correlación sexualidad/ política es, por otra parte, un hecho en el pensamiento y en la poesía de Perlongher.



frucción. (54). Incluso a los objetos: en la lingüita de ese zapato que se lía, en la correíta de esa hebilla que se corre (52), en el estuche de alcanfor (54).⁴

No me gusta en este caso la lectura de la metáfora que se traduciría como los cadáveres están en todas partes porque lo que importa es ver, a partir de la repetición exacerbada e inquietante de ese en o donde que abre al menos la tercera parte de los versos del poema, qué está haciendo Perlongher con el lenguaje, más que pensar qué está diciendo, qué significa lo que está diciendo... aunque en realidad es lo mismo: no pueden separarse estas dos instancias nunca.

Entonces, ¿cómo se arma en el poema ese lugar que no es un lugar? Dije: a partir de constelaciones que comparten un atributo, también a partir de la contaminación fónica en una rima machacante o a partir del corte de términos que comienzan a hilvanarse. En las mangas acaloradas de la mujer del pasaporte que se arroja/ por la ventana del barquillo con un bebito a cuestras/ en el barquillero que se obliga a hacer garrapiñada/ en el garrapiñero que se empana/ en la pana, en la paja, ahí.(51-2).

El movimiento es de contigüidad, es metonímico, no metafórico, y supone un despliegue de la frase –el primero de estos versos es, incluso, narrativo– y un pliegue del enunciado sobre sí mismo, una retracción: panas en empana, y paja deriva de ellas. No se trata de otra cosa que del pliegue, el rasgo operatorio del barroco, como dice Deleuze. Todo es materia plegada, no hay lisura posible, y entonces, la multiplicación de versos encabezados por las preposiciones en o donde, no hace más que –en el ejercicio de la proliferación– espacializar ese pliegue. Incluso, la elección de los objetos habla de esta tarea de cobertura, de ocultamiento, ropas, fotiches, que como praxis sobre el lenguaje también se escenifica en el modo de ir de una materia a otra, de focalización y fuga.

En la finura de la modestilla que atara cintas do un buraco hubiere/ En la delicadeza de las manos que la manicura que electriza / las uñas salitrosas, en las mismas / cutículas que ella abre como en una toilette; en el tocador tan / ... indeciso..., que/ clava preciosamente los alfiles en las caderas de la reina y / en los cuadernillos de la princesa, que en el sonido de una realeza que se derrumba, oui / Hay cadáveres. (53)

Cuando el movimiento del espacio parece ser el del detalle, de la manicura a las cutículas se abre otra serie, la de la reina y la princesa a partir del tocador. Un espacio en expansión que no puede suspenderse, no tiene punto final. Por eso, después

⁴ Este movimiento del lenguaje puede entenderse como una modulación más de la idea de poesía como puro gasto, aquella que Jorge Panesi (1996) leyó luego, en relación a Perlongher, como detritus.



del enunciado de corte, continúa diseminándose: Ya no se puede enumerar: en la pequeña “riela” de ceniza / que deja mi caballo al fumar por los campos (...) Hay cadáveres. . (55)

Es cierto, como dice Prieto, que en “Cadáveres” no hay un lugar, sino que este será recubierto por la proliferación que está a la deriva del mismo significante poético. Por eso, no se trata –agrega Prieto– de una proliferación realista en tanto ésta supondría realizar una cobertura del territorio según un proyecto de minucia detallista. Efectivamente, el lugar del realismo es el que no está, es el proyecto en el que Perlongher, de hecho, escribió toda su poesía. No hay representación posible, incluso esta cuestión aparece de manera problemática e irónica sobre el final del poema cuando dice: decir en no es una maravilla?/ Una pretensión de centramiento?/ Un centramiento de lo céntrico cuyo forward/ muere al amanecer y descompuesto de/ el Túnel/ Hay cadáveres.(60)

Sin embargo, es claro que hay un espacio de borde, filigrana, huecos en donde están los cadáveres. La respuesta está en el modo de la escritura, el espacio del cadáver es el pliegue, es una espacialización estética que parte del movimiento del lenguaje. Podría decirse: en los pliegues de los pliegues, hay cadáveres. Y tal vez, lo que se está plegando en cada una de las frases adverbiales, sean los primeros espacios, los reales: las matas, los pajonales, los puentes, los canales.

Entonces el poema trabaja en el borramiento de un afuera tradicional, pero construye otro lugar: el de las telas, los flujos, las mucosas, las telas o los tonos, que tiene un carácter ominoso, asociado también al uso repetido del verbo impersonal hay. Se trata de una presencia contundente, más que de una constatación, de una presencia que no necesita del sujeto para manifestarse⁵.

Ni el modo de espacializar la materia, como ya dijimos, ni el en que va armando un espacio plegado, pueden ser sometidos a una lectura metafórica: desde la elección del término repetido –cadáveres–, hasta los lugares mencionados –esos modos del margen–, lo que prima es la materialidad. La muerte es material, no simbólica, en tanto el lugar de los cadáveres lo es. Porque ¿dónde están los muertos? ¿los compañeros de la poesía de Juan Gelman? En “Hacia el sur”, un libro publicado en México, en 1982, los desaparecidos ya tenían un lugar; cito a Gelman: Los límites del cielo cambiaron,/ ahora están llenos de cuerpos que se abrazan/ y dan abrigo y consolación y tristeza/ con una estrella de oro y una luna en la boca/. (62)

⁵ En el poema aparece una sola vez el verbo ver: “Se ven, se los despanza divisantes flotando en el pantano” (52), pero otra vez bajo una forma impersonal y, además, con el agregado de un atributo que sería propio de los Cadáveres y no del que mira: divisantes. Los Cadáveres son los que perciben, aunque con dificultad.



El lugar de los cuerpos –no de los cadáveres porque Gelman nunca utilizará ese término–, es metafórico. En los libros de esos años, los que luego publicará Mangieri en la Argentina reunidos en dos tomos, “Interrupciones I” e “Interrupciones II”, los muertos están en el aire, en el sol, en la luz, tienen naranjos en la boca, sus huesos brillan fosforescentes, les crece un ombú, están –si se quiere– resucitando y convirtiéndose en mito.

Sobre finales de los 80 y principios de los 90, los espacios de lo político de la historia, dejan de ser icónicos o simbólicos. Una gran cantidad de poetas y de poemas se fuerzan por nombrar calles, negocios, ríos. Taborda escribe “40 watt” (1993) y habla del desborde del arroyo Ludueña, hacia donde se dirigirá esa excursión a los indios Ranqueles. Casas habla de Boedo y de Chacarita, Cucurto de los conventillos de la calle Constitución, Rubio del oeste de Burzaco, Mario Ortiz del arroyo Napos-tá, Sergio Raimondi, directamente del Puerto de Bahía Blanca, de la central hidro-eléctrica.

En todos estos casos el espacio tiene que ver con lo político y, por supuesto, con lo poético. El gesto es el de rearmar un territorio. El modo de recorrer estos lugares específicos y nominar es un modo de reescribir e ir en contra de las postales literarias. Un modo de la determinación que desplaza, incluso, a las poéticas sesentistas –aquellas que Perlongher asociaba con la lógica realista a combatir–.

Si volvemos a Prieto, aquí hay un lugar: efectivamente, una necesidad de reconstruir un lugar que tiene las marcas de la época, la del capitalismo postindustrial. Los sitios de la poesía de los sesenta serán desmontados, serán despojados de su función alegórica, entonces el poeta mira y recupera señales, marcas, individualiza este nuevo margen a la vez que propone un corrimiento de los sujetos omnipresente de los sesenta. De algún modo, también está afuera, intentando leer y el espacio es el objeto de la mirada, es lo omnipresente.

Daniel García Helder, en “Tomas para un documental” establece toda una posición que está en esta línea y que vuelve a instalar fuertemente el espacio para hablar de otra muerte⁶. El poema se propone como la notación documental de un recorrido a pie por la zona del Riachuelo de Buenos Aires. Este espacio, que se describirá de manera exhaustiva, se inscribe nuevamente en el momento de ser escrito: Una luz rielando en las aguas negras del antepuerto/ y entre explosiones de motor un par de remolcadores van haciendo girar/ ciento ochenta grados al Barbican Spirit, de bandera filipina,/ entre cuyos mástiles negros se hamaca tendida la estela/ luminosa

⁶ Retomo en este caso los poemas que aparecieron en Punto de vista y aclaro que esta misma hipótesis no podría ponerse a prueba en la selección de “Tomas para un documental” que aparece en Monstruos, dado que allí los textos no giran sobre lo espacial.



del año que pasó, número mil novecientos noventa y uno (II, 1). Un espacio, además, situado temporalmente. El que escribe da todas las coordenadas y el efecto pareciera ser el de la mera mostración objetiva, asociada también al verbo utilizado, *ver*, que limita la intervención del sujeto al mero registro:

Vi los barcos podridos las quillas de esos barcos también
podridas las gomas los tarros maderas corchos bidones
todo lo que flota por naturaleza o con ayuda del aire
que contuviera en su interior flotando en el agua bofe
en la pura inconciencia con visos de aceite quemado/

esculturas sobre una misma cornisa en ruinas y lonjas
de nubes color salmón fletadas desde el partido de Lanús. (IV, 2)

El verbo se repite casi rítmicamente, una función que cumplía el *Ay!* del estribillo de Perlongher. Y abre, en la repetición, series extendidas, enumeraciones. Entonces aparecen la piedra sucia de smog, e inmediatamente, los ángeles del campanario de Santa Lucía, un tapial con alambres de púas, un cartel de chapa que dice Peligro electricidad, una fábrica de galletitas, un petit hotel estilo Tudor, y ahí, en una de sus paredes, una leyenda escrita con birome, y luego “en el friso dos bestias aladas, cabezas de león, cola de dragón” (IV, 3).

Repito esta secuencia que se da como enumeración entre una de las apariciones del verbo *ver* y otra, para dar cuenta de la expansión del espacio que, a la vez, es la de la serie armada con coordenadas o subordinadas que van dividiéndose en versos. Otra vez, como en Perlongher, el movimiento de la frase coincide con el espacio armado a partir de la contigüidad. Esto, y el efecto masivo de la enumeración dejan al descubierto la imposibilidad de decir, de acotar un territorio, a la vez que se lo inscribe obsesivamente, como detalle –las gomas, los corchos, los bidones– y como panorama: en un mismo poema aparece el agua pero también la ochava de Quinquela y Garibaldi, el corralón Descours & Cabaud, una chata arenera en la Vuelta de Berisso, los silos en la costa de Avellaneda, etc. Una enumeración, entonces, que alterna la mirada microscópica y los cuadros de una vista total, pero destaca siempre en la materialidad registrada, la basura, la ruina, los restos.

El dispositivo de localización crece de manera monstruosa, como en Perlongher, aunque los puntos de partida y las ideas sobre el lenguaje poético sean diametralmente opuestas. Para decirlo banalmente, uno deja fluir el significante a partir de los principios de proliferación (pliegue) y diseminación y el otro propone



una poesía sin “heroísmos del lenguaje”⁷, como ya se ha dicho. Se sabe que el significante produce sus propias líneas de fuga, su deriva, en el caso de “Cadáveres” para construir un espacio de presencia ineludible, y que los neobjetivistas proponen un registro seco, controlado. Sin embargo, en estos dos casos, hay desborde: los restos cubren o son márgenes distintos, pero aun bajo la ley de la objetividad abren una secuencia que pareciera indefinida. Por eso, tal vez, estos poemas en particular pueden pensarse como el límite de cada una de sus poéticas. El límite del neobarroso y del neobjetivismo parece ser el del espacio político cuando se corre la centralidad del sujeto de las poéticas sesentistas, o de la poesía social de los años ‘20. O también, lo que importa en estas poéticas es que ese límite se vea, se haga evidente. Entonces, Perlongher elige hablar de la muerte política como un presente cuya contundencia está en el uso impersonal del verbo haber, “Hay Cadáveres”, y situar esos restos en los otros cuerpos, en los objetos, en los gestos, porque el espacio real es insuficiente. Entonces, Daniel García Helder elige ver y sólo ver, para que los restos hablen sobre sí mismos como huellas de un pasado: vestigios de una vida consumida y que no fue enterrada/ como ese almacén EL TRIUNFO; y cifras de un futuro clausurado⁸:

los muros de ladrillo colorado
entre la vuelta de Berisso y la de Badaracco
donde el cielo se pone del mismo
color de la arena vítrea que ahí se amontona,
o como esa otra ferretería vieja de Barracas cuyo nombre
en la chapa oxidada lleva un buen rato descifrar
pero al final emerge, casi un recuerdo: DEL PORVENIR. (II; 2)

El que ve, registra los desechos de la modernidad, del período de industrialización de la Argentina, como la huella exacta de legibilidad de ese momento, pero a la vez reconoce el carácter contemporáneo del pasado y borra –en el juego con las nomenclaturas utópicas de los almacenes o las ferreterías– los sueños del presente.

⁷ Daniel García Helder (1996: 25) utiliza esta premisa, asociada a las ideas de Ezra Pound, como modo de identificación de una poética propia, antagónica al neobarroco y que podría denominarse como objetivismo. Ver “El neobarroco en la Argentina”.

⁸ La idea de futuro de “Tomas para un documental” aparece articulada en la aparición de verbos en subjuntivo, que son aquellos que semánticamente indican un porvenir utópico, o como una posibilidad muy remota de concreción. Adrián Gorelik lee en este poema “una arqueología del porvenir, un non plus ultra de un tipo de temporalidad detenida en el borde de su destino incumplido:” “no es sólo el tiempo como transcurso lo que se detiene en las viscosidades del Riachuelo, es el futuro –un futuro al menos lo que se quedó allí congelado, lo que no reflejan sus barro negros/” (10).



Es que este paisaje en ruinas es el de un mundo anterior fuertemente marcado por el trabajo. Los barcos, los guinches, e incluso los sujetos perdieron su identidad porque no son parte del mundo obrero. Este es el cadáver, que también cubre de manera ominosa un espacio, a la vez que se da cuenta de su extensión indefinida.

Nada más.

(Aplausos)

Silvia Saítta

Antes de comenzar quería, en primer lugar, agradecer a los organizadores del sexto argentino de literatura por habernos convocado; y a Analía por la presentación en esta mesa. En segundo lugar quería aclarar algo con respecto al tema de mi exposición, como va a quedar muy claro en dos segundos, no se ajusta del todo al título de este panel o –si se quiere– se ajusta pero de una manera bastante oblicua, ya que se trata de la puesta en narración del espacio del otro, de la puesta en narración de los delitos de los bajos fondos, de las prisiones, en las primeras décadas del siglo veinte. Esto es, volvemos a los comienzos de la mesa, a las décadas del 20 y del 30 del siglo XX.

Decidí presentar este trabajo porque es lo que comencé a trabajar ahora, entonces en lugar de traer cosas anteriores que quizás si se ajustaban al tema de esta mesa, me interesaba hablar de algo más nuevo que, retoma algunas cuestiones que yo ya vengo trabajando de antes. De lo que se trata, entonces, es de lo que me propongo trabajar yo a partir de ahora: del estudio de las ficciones policiales escritas por periodistas en las cuales se produce un cruce genérico entre el relato policial clásico, las crónicas periodísticas, los sumarios policiales, los informes de los peritos. En un cruce que, de alguna manera, explicita el papel de los diarios masivos y del cronista policial en la construcción del caso delictivo, en las primeras décadas del siglo XX en la Argentina. Me propongo, entonces, el abordaje de las narrativas del crimen, que en las primeras décadas del siglo XX circularon por fuera del circuito alto de la literatura argentina. Esto es: aquellos textos o relatos, novelas, crónicas (y tuve la suerte de conseguir algunas perlititas difíciles como por ejemplo la revista Sherlock Holmes que es una revista de 1911-1912, en la cual hizo sus primeras crónicas periodísticas Natalio Botana antes de inventar el diario Crítica), entonces, abordar estas narrativas del crimen que circularon por fuera del circuito alto de la literatura argentina, aquellos textos, relatos y novelas con respecto a los cuales Jorge Luis Bor-



ges y Adolfo Bioy Casares tomaron distancia a la hora de pensar las características formales del policial argentino tanto en sus artículos programáticos sobre el género, tanto en la elección del catálogo de la colección de Séptimo Círculo, como en sus propias ficciones.

Este trabajo en particular parte de una hipótesis de que en Argentina la novela policial nace en el cruce con el periodismo popular, y lo hace en un diario como fue *Crítica*, que inventó tanto un modelo de crónica policial donde el caso delictivo se narra a través de procedimientos ficcionales y periodísticos, como también una figura de cronista policial que conjuga la experiencia del periodista y la conducta del detective, con el saber que proviene, de igual medida, del conocimiento directo de policías y ladrones.

Con *El enigma de la calle Arcos*, considerada la “primera gran novela argentina de carácter policial” y publicada por entregas en el diario *Crítica*, a finales de 1932, se inicia la escritura de novelas policiales por parte de cronistas que convierten en tramas ficcionales algunos de sus casos policiales, y que retoman procedimientos tanto del relato policial de enigma como de la crónica periodística. Este inicio del género —que continúa en otro diario popular, *Noticias Gráficas*, con la publicación de la novela *El crimen de la noche de bodas*, de Jacinto Amenábar, en julio de 1933— se produce en el marco de un complejo enfrentamiento periodístico entre dos de los vespertinos más populares de comienzos de los años treinta que hacen del género policial uno de los escenarios de la polémica.

El debate crítico sobre los orígenes de la novela policial argentina a partir de la publicación de la solitaria *La huella del crimen* de Raúl Waleis (seudónimo de Luis Varela) en 1877, excede los límites de este trabajo⁹. No obstante, propongo que con *El enigma de la calle Arcos*, publicada en *Crítica* y *El crimen de la noche de bodas*, en *Noticias Gráficas*, nace la novela policial argentina escrita por periodistas, cuyos antecedentes se remontan a las novelas breves publicadas por *La Novela Semanal* en los años veinte. Se trata de las novelas de los periodistas: novelas escritas por cronistas policiales que conjugan dos saberes sobre el mundo del delito y el crimen. Lila Caimari (2004) señaló que la oposición entre policías y escritores policiales radica en que ambos manejan dos saberes diferentes: los escritores tienen el saber de la literatura y de la escritura mientras que los policías tienen el saber de la calle. Si la escritura de los cronistas se diferencia de la de la policía por la inteligencia de las hipótesis (que se opone a las simplificaciones policiales mil veces mencionadas

⁹ Ver: Román Setton, “Los inicios del policial argentino y sus márgenes: Carlos Olivera (1858-1910) y Carlos Monsalve (1859-1940)”, *Heidelberger Beiträge zur romanischen Literaturwissenschaft*, vol. 10, 2010.



en diarios populares como *Crítica* y *Noticias Gráficas*), su ficción, la ficción de los periodistas, se funda entonces en un doble conocimiento: el conocimiento de la literatura y la experiencia de la investigación en la calle. Este conocimiento directo de la calle implica, a su vez, una doble circulación pues en la construcción de la noticia policial, el cotejo de fuentes y el avance de su investigación, el cronista policial se mueve siempre entre dos mundos, entre dos lugares en principio enfrentados, entre policías y delincuentes. Así lo ejemplifica una anécdota del periodista policial de *Crítica*, Gustavo Germán González, publicada en sus memorias, que cuenta que, cuando le ofrecieron un banquete de quinientas personas como homenaje a sus veinticinco años en el oficio, “la mitad de los comensales eran policías y el resto se completaba con pequeños rufianes y escrucchantes que brindaron en la mejor camaradería”. El momento culminante de esa noche, recuerda González, fue cuando se produjo el abrazo entre el comisario Flores —por entonces Jefe de Robos y Hurtos— y “El Pibe Piramidano” (1971: 8), famoso punquista. La anécdota, en su brevedad, revela el lugar particular y a la vez incómodo del cronista policial: el de ser un mediador entre dos mundos; el de funcionar como puente e intermediario de dos legalidades pues, para construir su nota, el cronista ocupa efectivamente los mismos espacios que policías y delincuentes, ya que debe visitar tanto comisarías, juzgados o morgues judiciales como también cafetines de mala fama, fumaderos de opio o prostíbulos. El cronista policial, entonces, es aquel que transita por dos mundos —el mundo de la legalidad y el mundo del delito— sin pertenecer a ninguno (aun cuando los límites muchas veces se cruzan).

Mi proyecto de investigación propone el seguimiento de la trayectoria del periodista policial Gustavo Germán González —conocido como GGG—, una figura clave y de larga trascendencia tanto en las historias del periodismo argentino como en las ficciones policiales, para analizar la constitución de su figura pública en el diario *Crítica*, donde se desempeñó como cronista policial desde noviembre de 1924 hasta su cierre; en sus textos de memorias publicados en los tres tomos de *El Hampa Porteña*, bajo el título 55 años entre policías y delincuentes; en las innumerables menciones a GGG que aparecen en las biografías, las autobiografías, los reportajes y las memorias de escritores y periodistas que le fueron contemporáneos; y en las representaciones de GGG en relatos y novelas policiales en las cuales aparece como personaje, en un arco de textos que se abre en 1952 con *Nadie sale vivo*, de Ignacio Covarrubias —cuya trama policial toma como punto de partida un caso periodístico que GGG escribió en *Crítica*—, y se cierra, por ahora, en las recientes novelas de Gustavo Aguirre, que tienen a GGG como personaje central: *Los indeseables* y *Todos mienten*.



Como se sabe, *Crítica* es el diario que inauguró la crónica roja y el sensacionalismo en el periodismo argentino. La nota sangrienta del día busca el alto impacto a través de sus titulares, su sistema de adjetivación, el uso de la hipérbole y de la exageración, y la primacía de la imagen gráfica que, como analizó Marcela Gené (2003) en un trabajo sobre la imagen visual de la crónica roja de *Crítica*, cubría la página con reconstrucciones gráficas del crimen narrado a través de fotos, ilustraciones y reproducciones de crímenes.

En la narración un suceso policial cuyo desenlace podía tardar varios días, el cruce con la ficción es permanente, pues cada caso policial es también la construcción de un caso hipotético: a la pregunta de cómo contar aquello que, por falta de datos, es preciso imaginar, el cronista recurre a hipótesis que rodeen el caso e intenten solucionarlo. Los cronistas policiales explotan la técnica del folletín en la crónica policial que, sobre un mismo hecho, se desarrolla durante varios días: con versiones propias, versiones de otros diarios o versiones de la policía, se configuran los capítulos de una verdadera novela por entregas. En la estructura de las notas, al igual que en la literatura, el periodista asume la función del detective al articular los diferentes tramos del relato: realiza deducciones, investiga, busca develar el caso que la policía no resuelve, vincula informes que llegan a la sala de redacción de distintos lugares, busca informantes entre los oficiales de policía pero también entre soplones y batidores. En su búsqueda de información, recorre las comisarías, los bajos fondos de la ciudad, se interna en cabarets y hoteles “de un peso”, demostrando los riesgos que asume al internarse en la investigación. De este modo, la crónica policial se inscribe en un modelo genérico ya conocido y utiliza sus procedimientos centrales: la figura de un narrador-personaje, la transcripción de los diálogos, la creación de un suspenso, el uso de la descripción en la construcción de los personajes y la organización interna del relato. Esta suma de procedimientos permite narrar un hecho delictivo real que, al mismo tiempo, retoma los tópicos más clásicos del tango, la novela semanal o el folletín: las crónicas policiales no hacen sino relatar crímenes pasionales, venganzas por amores traicionados, o historias de mujeres que, por amor a un rufián, se lanzan a la prostitución. En este modelo de crónica es posible leer un cruce altamente productivo entre una estrategia textual y un área cultural diferente a la que la produce: los procedimientos del policial anglosajón permiten narrar zonas del imaginario popular urbano porteño, en un formato periodístico en el que el caos del mundo del delito es ordenado por la racionalidad del que escribe. Es el cronista, entonces, el que en Buenos Aires ocupa la función del detective, otorgando un sentido preciso al caos de hechos policiales que se amontonan en su mesa de redacción.



Los rasgos señalados se ponen de manifiesto en la construcción de cada caso policial, sobre todo a partir del célebre caso del asesinato del concejal Carlos A. Ray el 10 de septiembre de 1926, un crimen que mantuvo en vilo a la opinión pública porteña a lo largo de tres años, en cuya construcción funcionan los rasgos más salientes del sensacionalismo policial. A partir de este caso —un caso ya mítico en las historias del periodismo argentino— *Crítica* consolida su modelo de crónica policial. Su primer rasgo es el de presentar su hipótesis sobre el caso policial en cuestión confrontando con otras hipótesis, ya sea con las ideas que maneja la policía como con las múltiples versiones que narran otros diarios populares como *La Razón*, *La Vanguardia* o *Última Hora*. Por lo tanto, la narración del caso policial es también la narración de una confrontación, ya sea con la policía o con otros diarios. El segundo rasgo de la crónica policial de *Crítica* es el uso de estudios antropométricos como prueba de la culpabilidad o la inocencia del supuesto criminal. El discurso psiquiátrico avalaba así la versión periodística pues lo hipotético del caso policial cedía su lugar a la verdad de la ciencia. Para probar la inocencia o la culpabilidad de alguna persona, el diario tomaba su foto para señalar, a través de flechas, cada uno de sus rasgos físicos, a los cuales se les asignaba una característica psicológica. Un tercer rasgo es la reproducción del relato de los protagonistas. Como en las visitas de los periodistas a las prisiones, el cronista de *Crítica* busca introducirse en cárceles, juzgados o las casas en las que están los detenidos para obtener su testimonio. En algunos casos, el diario después publica por entregas los testimonios de los acusados, bajo el formato de memorias que buscan conmover al lector con la narración de una historia de vida en la que hay víctimas y victimarios, detalles de la vida privada, maltratos policiales y la voz del periodista que redime a las víctimas. Por último, en las crónicas policiales hay una construcción pública de la figura del periodista policial. A partir del caso del asesinato del concejal Carlos A. Ray comienza a construirse la figura del cronista policial como un tipo particular de periodista. Esta construcción se basa en la figura pública y mítica de Gustavo Germán González —conocido como GGG—, una figura que, como antes señalé, será clave en la construcción de la figura literaria del periodista investigador.

En este caso, entonces, y por primera vez en la historia del diario, el cronista policial se convierte en protagonista de la nota. Como la primera autopsia realizada al concejal sostiene que había muerto envenenado, se realiza una segunda autopsia sobre cuyo resultado reposa la resolución del caso. Y *Crítica* quiere la primicia:

La situación de nuestro cronista, empeñado en presenciar la autopsia a pesar de la orden del juez y de las precauciones policiales, se tornaba difícil ante una orden expresa del doctor Irigoyen para que desalojara a aquellos que no justificaran el



motivo de su presencia en la sala. Y entonces recurrió al ardid de simular ser el plomero encargado de la apertura del féretro. Y con la complicidad del plomero auténtico, comenzó su difícil tarea¹⁰.

En efecto, el cronista Gustavo Germán González logra ingresar a la morgue como ayudante del plomero de la cochería fúnebre que debía abrir el ataúd y presenciar así la autopsia. Por lo tanto, esa noche, *Crítica* es el único diario que está en condiciones de dar la esperada noticia: “¡No hay cianuro!” es el titular que en tapa y en un tamaño de ocho centímetros informa a Buenos Aires sobre los recientes resultados. El diario resalta la figura del Gustavo Germán González publicando su foto, con el disfraz de plomero, en su tapa. El éxito es inmediato: el diario aumenta significativamente el número de ejemplares y, por lo tanto, los canillitas ofrecen al jefe de la sección de policiales, Eduardo Costa, una fiesta de homenaje. La frase “¡No hay cianuro!” se convierte en un dicho popular para negar cualquier cosa no cierta y días más tarde aparece un tango titulado “No hay cianuro (tango de circunstancias)” para piano compuesto por Antonio L. Pisani.

La novela policial argentina

Es en este diario, entonces, donde nace la novela policial en Argentina con la publicación de *El enigma de la calle Arcos* de Sauli Lostal. En el aviso con el que *Crítica*, el 29 de octubre de 1932, anuncia la publicación de la novela se leen dos rasgos de la novela policial en Argentina. Porque ese anuncio, que afirma que se trata del lanzamiento de la “primera gran novela argentina de carácter policial”, sostiene que se trata de una trama ficcional que basa su verosimilitud sucesos que realmente ocurrieron en Buenos Aires; y que esos sucesos reales se narran con procedimientos del relato de enigma: anuncia así un asesinato, un ajedrecista, un cuarto cerrado.

La novela se publica por entregas en *Crítica*, entre el 30 de octubre y el 30 de noviembre de 1932; al año siguiente, se publica en un volumen prologado por Luis F. Diegues (sic), pro-secretario de redacción de *Crítica*, que reproduce las ilustraciones de Pedro de Rojas que habían aparecido en el diario. En su tapa, impudicamente color naranja, se aclara: “Primera gran novela argentina de carácter policial”.

La identidad de Sauli Lostal, el nombre del escritor que se esconde detrás del seudónimo Sauli Lostal, es uno de sus principales enigmas de la novela. En 1962, el escritor Enrique Anderson Imbert descubrió que Jorge Luis Borges se había referido a

¹⁰ “No hay veneno, presumían esta mañana los médicos, después de la autopsia del cadáver de Ray. En calidad de plomero, un redactor de *Crítica* presenció la autopsia esta mañana”, *Crítica*, 22 de septiembre de 1926.



esta novela de manera cifrada en “El acercamiento de Almotásim” (*Historia de la eternidad*, 1936) cuando simula reseñar un libro aparecido “en Bombay, a fines de 1932 cuyas características remiten a *El enigma de la calle Arcos* — el papel era casi papel de diario; la cubierta anunciaba al comprador que se trataba de la primera novela policial escrita por un nativo de Bombay City” (1962:35). Cuando la novela fue reeditada por la editorial Simurg en 1996, Juan-Jacobo Bajarlía (1997) se basó en ese artículo para afirmar que el autor de la novela era Borges, dando comienzo a una polémica sobre la autoría de la novela que todavía no ha sido resuelta. Bajarlía asegura que Ulyses Petit de Murat, codirector con Borges de la Revista Multicolor de los Sábados de *Crítica*, le confesó que “la novela fue escrita por Borges para ensayarse en ese género”. No obstante, y si bien es cierto que existen cruces intertextuales entre la literatura borgeana y *El enigma de la calle Arcos*, como señalaron Anderson Imbert y Gonzalo Aguilar (1996), esta atribución no ha sido demostrada. Tomás Giordano, en una carta de lectores enviada al diario Clarín señala que:

Sauli Lostal es Luis A. Stallo a l’anvers y fue el seudónimo adoptado por el autor para firmar el mencionado relato. Tuve ocasión de conocer al mismo por intermedio de mi padre, con quien mantuvo una breve relación comercial. No se trataba de un hombre de letras sino vinculado a los negocios. Caballero itálico y poseedor de una apreciable cultura, se había radicado en nuestro país a la zaga de numerosos viajes por el mundo. Su espíritu inquieto, apoyado en una indeclinable dedicación a la lectura, lo indujo a participar en 1933 en un certamen auspiciado por el vespertino popular de entonces *Crítica*, que proponía a sus lectores encontrar un desenlace más ingenioso para *El misterio del cuarto amarillo*, de Gastón Leroux, ya que según opinión del diario, el final de la novela decepcionaba un poco. (Clarín, febrero de 1997)

Si bien Alejandro Vaccaro (1997) ha corroborado la existencia de Luis Stallo por su inclusión en guías telefónicas de la época, no se ha podido confirmar la existencia del concurso mencionado por Giordano, ni que Stallo sea el autor de la novela.

Algunos años después de esta polémica, en 2004 recibí un mail de Martha Blanco de Diéguez, viuda de Héctor Luis Diéguez, hijo de Luis Diéguez, prosecretario de *Crítica* en el que me aseguraba que Luis Diéguez era el autor de la novela¹¹. No con-

¹¹ Dice el mail, enviado el 2 de junio de 2004: “Dra. Sylvia Saítta: Ante todo pido disculpas por haber demorado tanto tiempo en ponerme en contacto con usted. Mi nombre es Martha Blanco de Diéguez. Soy la viuda de Héctor Luis Diéguez, hijo de Luis Diéguez prosecretario del diario *Crítica*. En su libro *Regueros de tinta*, que disfruté mucho, en su cita 44 del capítulo 6, usted plantea el hecho de que queda abierta la polémica acerca del autor del *Enigma de la calle Arcos*. Lamentablemente, cuando su libro fue publicado mi esposo ya había fallecido, pues creo que a usted como investigadora del tema, le hubiera



tinué la investigación en ese momento; retomé esa línea de indagación para este trabajo y, si bien no tengo conclusiones finales, expongo algunas casualidades que podrían confirmar a Diéguez como autor de *El enigma de la calle Arcos*: que la novela lleva como prólogo una carta de Luis F. Diegues (sic) dirigida a Sauli Lostal en enero de 1933; que en el momento de su aparición, la novela le fue veladamente atribuida en una reseña de la revista *Literatura Argentina* en julio de 1933:

En el diario *Crítica* se publicó por primera vez esta novela policial (...) Sauli Lostal la reproduce ahora en un volumen que lleva como prólogo una nota del conocido periodista Luis F. Diéguez, uno de los más sagaces redactores de dicho diario. Diéguez, que bien podría ser el autor de la novela, se refiere a la hábil argumentación del relato...

Que la obra de teatro *Sierra Chica* podría ser un antecedente del pasaje de la crónica policial a la ficción; que Diéguez fue uno de los periodistas que tuvo a su cargo el seguimiento del caso Ray a lo largo de tres años en notas cuya estructura se retoma en la novela; por último, que Diéguez es el nombre de uno de los personajes de *El crimen de la noche de bodas*, la novela que, como después veremos, publica *Noticias Gráficas* en abierta discusión con los periodistas de *Crítica*.

En su carácter de texto fundador del género en Argentina, *El enigma de la calle Arcos* —como también *El crimen de la noche de bodas*— se inscribe en la larga tradición de “el misterio del cuarto cerrado” que, como señalan Boileau-Narcejac (1968), es el problema por excelencia de la literatura policial porque es un escándalo lógico, el triunfo de la magia y de lo irracional, y es, a su vez, un artificio evidente, un decorado armado para realzar a un personaje cuya inteligencia lo convierte en excepcional.

Lo novedoso de la novela radica, no en su trama —que es, por momentos una reescritura de *El misterio del cuarto amarillo*, de Gastón Leroux—, sino en el modo en que la novela pone en escena, en el marco de un relato ficcional, la trastienda de la página policial: verdadera puesta en abismo que torna visibles los mecanismos inter-

brindado su testimonio. Yo conozco muy poco de la vida de quien hubiera sido mi suegro, sólo algunas anécdotas de la infancia de mi esposo. A pesar de que Luis Ciegues fallece cuando su hijo tenía ocho años, tan estrecha era la relación entre ambos, que leía sus sainetes, sus versos, siempre publicados con seudónimos, y también los borradores de la famosa novela. Desgraciadamente, la esposa de Luis Diéguez se ocupó de destruir su obra después de su muerte. Todo esto me fue relatado por mi esposo en ocasión de la publicación en el diario *La Opinión* (suplemento de domingo) de una parte de la novela, donde se hacía mención a la dudosa autoría. En esa oportunidad buscó la edición del 33 que tenía de la novela, que luego mis hijos leerían como la novela escrita por el abuelo Luis. Este es sólo un testimonio familiar directo, sin elementos de prueba. Pero es algo que desde que leí su investigación le quería contar. Martha Blanco

PD: Todos los Diéguez de esta familia no llevan acento en su apellido”.



nos del periódico y permite analizar el rol del cronista, el modo en que consigue la información, sus relaciones con el director del diario, la policía y el juez, la construcción de la versión periodística. La novela narra así el enfrentamiento entre dos vespertinos porteños fácilmente reconocibles para los lectores de ese momento: Ahora, que remite al diario *Crítica* (se lo define como “el mejor diario del mundo”,¹² “prestigioso rotativo de la tarde” y como “el popular vespertino de la Avenida de Mayo”) y *El Orden* que, irónicamente, remite al diario *Noticias Gráficas* (“vespertino de la calle San Martín”), y que yo misma, en trabajos anteriores, confundí por *La Razón*¹³.

De este modo, y por debajo de la inocencia de un enigma policial, la novela narra un enfrentamiento periodístico que incorpora en la trama ficcional para saldar cuentas con los periodistas de *Noticias Gráficas*¹⁴. La polémica entre los periodistas de *Crítica* y *Noticias Gráficas* reaparece en la publicación de las dos novelas policiales, tanto en *El enigma de la calle Arcos* (cuya transcripción de crónicas policiales parodia el estilo de *Noticias Gráficas*) como en la que *Noticias Gráficas* comienza a publicar al año siguiente. Se trata de *El crimen de la noche de bodas*, cuyo autor es “el pesquisante” Jacinto Amenábar, seudónimo que los críticos atribuyeron a Alberto Cordone, director de *Noticias Gráficas*, pero que pertenece a su hermano, Salvador Cordone.¹⁵ El sujeto de la enunciación es diferente pues se trata, como anuncia el diario, de un capítulo de las *Memorias de un ex oficial de investigaciones* que narra “un hecho misterioso y de contornos apasionantes, ocurrido hace treinta años”.

¹² Slogan adoptado por *Crítica* a partir de una carta recibida en la cual sólo figuraba en el sobre “Al mejor diario del mundo” sin aclarar ni el nombre del diario ni su dirección.

¹³ Corrijo de este modo mis propias afirmaciones en trabajos anteriores que consideraron a *Crítica* y *La Razón* como los protagonistas de este enfrentamiento.

¹⁴ El diario *Noticias Gráficas* fue fundado por Jorge Mitre, director de *La Nación*, el 10 de junio de 1931 para cubrir el espacio vacante por la clausura de *Crítica* por parte del gobierno de facto del general Uriburu. No obstante, el 8 de agosto de ese año, *Crítica* regresa a la calle, pero bajo el nombre de *Jornada*, dirigido por el periodista Alberto Cordone y editado por la Sociedad Poligráfica Argentina, cuyos directores son el general Agustín P. Justo y los socialistas independientes Federico Pinedo y Antonio de Tomaso. Que el diario estuviera en manos de los principales referentes políticos de la candidatura de Justo a la presidencia de la nación, produjo la ruptura interna: el 9 de septiembre, Cordone elevó su renuncia por desinteligencias políticas; su renuncia provocó, a su vez, la renuncia de treinta periodistas de *Crítica*, entre quienes había cronistas de larga pertenencia al diario, como Last Reason, Oscar Lanata o Belisario Cordone, y escritores reconocidos, como Enrique González Tuñón, Nicolás Olivari, Sixto Pondal Ríos o Santiago Ganduglia. Todos ellos pasaron a formar parte de *Noticias Gráficas*, del que Alberto Cordone asumió la dirección, imprimiéndole características muy similares a las del clausurado *Crítica*. A partir de entonces comenzó un enfrentamiento entre los periodistas de ambos bandos que asumió todas las formas de la polémica. Ver: Sylvia Saítta, *Regueros de tinta*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998.

¹⁵ Para una lectura de *El crimen de la noche de bodas*, ver: Ezequiel de Rosso, “Lectores asiduos y viciosos: la emergencia del caso policial en la ficción”, Celina Manzoni (directora), *Rupturas*, tomo 7 de *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Emecé, 2009.



En los usos que el diario hace de la ficción, pues el diario invita a los lectores a participar de la resolución del enigma:

¿Quién la mató? ¿Por qué la mató? ¿Cómo la mató? ¿Crimen o suicidio? El lector deberá descubrirlo por sí mismo. Las publicaciones de Noticias Gráficas le darán todos los elementos de juicio de que dispuso el pesquisante para descifrar el misterio. El lector debe hacerlo también. Terminado el relato minucioso que haremos, el problema quedará sometido por unos días a concurso entre los lectores del diario. El que acierte, enviándonos la respuesta exacta a estas cuatro preguntas: ¿crimen o suicidio?, ¿por qué la mató?, ¿quién la mató?, ¿cómo la mató?, recibirá un juego de muebles de dormitorio, y un juego de muebles de comedor¹⁶.

En su propuesta, el diario juega permanentemente con la verdad y la ficción: que la historia sea publicitada como verdadera lleva a los lectores, según informa el diario, a revisar viejas publicaciones para encontrar el caso verdadero que sirva de referencia a las memorias del pesquisante; por lo tanto, el diario tiene que aclarar una y otra vez, que se cambiaron los nombres de las personas y de los lugares reales. A su vez, como los muebles del concurso son de la Casa Harrods, en una vidriera se exhibe la “escena del drama, reconstruida en muñecos de cera” (*Noticias Gráficas*, 9 de julio de 1933).

Este juego entre verdad y ficción propuesto por *Noticias Gráficas* se radicaliza en la respuesta de *Crítica*, que pasa a informar casos policiales verdaderos haciendo uso de los mismos procedimientos que *Noticias Gráficas* incorpora en la ficción. En el “Crimen de la calle Charcas”, en el que un anciano verdadero! aparece degollado en su casa, pareciera que ni los diarios ni la policía aciertan con una explicación plausible. *Crítica* entonces, para quien el crimen “parece una novela de Conan Doyle, no un hecho real” porque hasta el momento “es un crimen perfecto”, llama a sus lectores a colaborar en la resolución del caso. Bajo un título que provocativamente remite a los anuncios de la novela que en esos mismo días está publicando *Noticias Gráficas* — “Lector ¿cuál es su hipótesis? ¿Quién mató al millonario Álzaga? ¿Qué móviles indujeron al crimen? Mande Ud. su opinión a *Crítica*”— sostiene:

El desconcertante crimen de la calle Charcas ha desorientado por completo a los encargados de su esclarecimiento, y ha suscitado tantos comentarios y se han lanzado

¹⁶ Publicidad titulada “Usted debe descubrirlo”, *Noticias Gráficas*, 22 de junio de 1933.



tantas hipótesis respecto a los móviles que indujeron a los asesinos a su perpetración, que esto se ha convertido en la obsesión del momento. ¿Quién o quiénes pudieron haber sido los autores? ¿Cuáles son los móviles que los indujeron? *Crítica* ha dado una amplia información sobre este misterioso asunto. Ahora ofrece a sus lectores la oportunidad de que pongan a prueba sus condiciones de sagacidad y sus dotes deductivas, aventurando opiniones e hipótesis respecto a las presuntas que formulamos. Manden sus hipótesis, que nosotros las publicaremos en nuestras ediciones de mañana, contribuyendo de esta manera a hacer luz sobre el misterio que rodea a este crimen (*Crítica*, 4 de agosto de 1933).

Al día siguiente, bajo el título “Los lectores opinan sobre el crimen”, el diario reproduce varias cartas de lectores, que intentan resolver el enigma planteado. Una vez resuelto el crimen, *Crítica* reconstruye las “escenas culminantes del crimen” perfeccionando su propio sistema al incorporar en la reconstrucción a un actor profesional. Bajo el título “El actor José Gómez reconstruyó, especialmente para *Crítica* las escenas culminantes del crimen - Intérpretes: José Gómez en el papel de don Alberto de Álzaga; Enrique Roldán, en el de Nicolussi; José Guisone, en el del asesino” (*Crítica*, 9 de agosto de 1933) el diario dedica toda una página con siete grandes fotos con letreros que reconstruyen el hipotético momento del crimen.

Entre ficción y realidad, la novela policial argentina nace entonces de varios cruces: del cruce entre la crónica policial argentina y el relato de enigma; del cruce entre un discurso periodístico que se propone como verdadero y de la ficcionalización de ese mismo discurso periodístico; del cruce entre periodistas y escritores en el periodismo de comienzos del siglo veinte. Este cruce entre género policial y periodismo será una constante en la narrativa argentina, y está en la base, creo yo, de una de las vertientes de la novela popular y masiva que se consolida en los años cincuenta, cuando el policial fue uno de los géneros de mayor masividad, y que llega al día de hoy.

Creo que en la tensión con esta masividad del género policial —con este bestsellerismo del policial— se escribieron muchos de los mejores textos de la literatura argentina. Y pienso aquí en el final de *Los siete locos*, *Los lanzallamas* de Roberto Arlt, que incorpora al cronista policial de *Crítica* para diferenciar periodismo de ficción; en las operaciones de Borges y Bioy Casares en los años cuarenta; en las novelas de Ricardo Piglia y en la no-ficción de Rodolfo Walsh, entre otros. Me interesa entonces el otro lado, el momento de consolidación de una fórmula literaria que encontró en la narración del crimen y en los artilugios del periodismo policial algunos de sus procedimientos más duraderos-



Bibliografía

- Aguilar, Gonzalo Moisés** (1996). «Proa en los libros: Sauli Lostal El enigma de la calle Arcos». Proa. 25, tercera época, septiembre-octubre.
- Anderson Imbert, Enrique** (1962). «Nueva contribución al estudio de las fuentes de Borges». Filología, VIII, nº 1-2.
- Bajarlía, Juan Jacobo** (1997, 13 de julio). «La enigmática novela de Borges». Cultura, La Nación.
- _____ (1997). «La novela que Borges sí escribió». La Nación.
- Boileau, Pierre y Thomas Narcejac** (1968). La novela policial. Buenos Aires: Paidós. Traducción de Basilia Papastamatíu.
- Brousseau, Juan Jacobo** (1910). Anatole France en la Argentina (Itinerario de París a Buenos Aires). Buenos Aires: Editorial Excelsior. Traducción de Jorge de Marepois.
- Caimari, Lila** (2004). Apenas un delincuente. Crimen, castigo y cultura en la Argentina, 1880-1955. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Deleuze, Gilles** (1988). El pliegue. Leibniz y el barroco. Barcelona: Paidós, 1989. Traducción de José Vázquez y Umbelina Larraceleta.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari** (1994). «10.000 a. J. C. La geología de la moral (¿Por quién se toma la tierra?) » en Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia. Valencia: Pretextos, 47-80. 1994. Traducción de José Vázquez Pérez con la colaboración de Umbelina Larraceleta.
- Dobry, Edgardo** (2007). «Poesía argentina de los 90: del neobarroco al objetivismo (y más allá) », en Orfeo en el quiosco de diarios. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, colección “La lengua/ ensayo”, 271-294.
- García Helder, Daniel** (1994). El guadal(1989-1993). Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.
- _____ (1997). «Tomas para un documental ». Punto de vista. 57, 1-5.
- _____ (1987). «El neobarroco en la Argentina». Diario de Poesía. 4, 24-25.
- Gené, Marcela** (2003): «Periodistas del dibujo. Representaciones de crímenes y delincuentes en el diario Crítica. Buenos Aires, 1925». Revista virtual Intercambios,
- González, Gustavo Germán** (1971). Crónicas del hampa porteña. 55 años entre policías y delincuentes, Buenos Aires: Agencia Periodística Prensa Austral.
- Gorelik, Adrián** (1997). «Arqueología del provenir. Arte y ciudad en Buenos Aires fin de siglo». Punto de vista. 57. 6-10.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich** (1973). Fenomenología del Espíritu. F. C. E.: México.



- Huret, Jules** (1911). *La Argentina. De Buenos Aires al Gran Chaco*. Paris: Eugene Fasquelle, Editor/ Sociedad de ediciones Louis-Michaud. Traducción de Ernesto Gómez Carrillo.
- Jameson, Frederic** (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío*. Barcelona: Paidós, 1984. Traducción de José Luis Pardo Torío.
- Ortiz, Juan** (1996). *Obra completa*. Universidad Nacional del Litoral: Santa Fe.
- _____ (2008). *Una poesía del futuro, Conversaciones con Juan L. Ortiz*. Mansalva: Buenos Aires.
- Panesi, Jorge** (1996). «Detritus» en Adrián Cangi y Paula Siganevich (comp.), *Lúmpenes peregrinaciones*. Rosario: Beatriz Viterbo editora, 44-61.
- Perlongher, Néstor** (1987). «Cadáveres» en *Alambres*. Buenos Aires: Último Reino, 51-63.
- Porrúa, Ana** (2003). «Una polémica a media voz: objetivistas y neo-barrocos en el Diario de Poesía». *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* [en línea]. Consultado el 12 de marzo de 2013 en:
- _____ (2007). «Poéticas de la mirada objetiva ». *Crítica cultural*, 2, 2, [en línea]. Consultado el 12 de marzo de 2013 en:
<<http://www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/critica/0202/00.htm>>
- Prieto, Martín** (2006). «Capítulo 15» en *Breve historia de la literatura argentina*, Buenos Aires: Taurus. 429-455.
- Rosa, Nicolás** (1992). « Canon del significante» en *Artefacto*. Rosario: Beatriz Viterbo editora. 90-97.
- Saer, Juan José** (1986). *Glosa*. Alianza: Buenos Aires.
- Vaccaro, Alejandro** (1997). « El fin de un enigma». *Proa*, tercera época, marzo-abril.



Las ciudades y la escritura

PANELISTAS: SERGIO CHEJFEC | ELVIO GANDOLFO | NICOLÁS PEYCERÉ

COORDINADOR: PAULO RICCI.

Paulo Ricci

Buenas noches, si se quieren acercar a proscenio lo pueden hacer, sin miedo. Perdón por la demora que –como se imaginarán– tiene que ver con la demora de la mesa de crítica literaria. Les quería anunciar que a las 22 hs. hay función de la obra de Stefano, en la sala Maggi, una obra de Armando Discépolo. Así que si alguno quiere aprovechar la charla y luego quedarse en la obra de teatro, ya está en el lugar.

La mesa que vamos a tener ahora es la que cierra esta sexta edición del Argentino de Literatura, y es la mesa de narrativa. Yo la voy a presentar, quiero aclarar solamente que no soy Germán Prósperi que es quien figura en el programa. Él tuvo que participar en Rosario en un congreso y por eso no pudo estar acá, así que voy a tratar de reemplazarlo de la mejor manera posible.

El título de la mesa de narrativa es “Las ciudades y la escritura”. Como los libros y también como las ciudades las mesas redondas tienen que tener un nombre, un título. El de esta mesa en particular intenta provocar algunas palabras y–tal vez–, una conversación sobre las ciudades y la escritura. Por suerte para quienes organizamos este encuentro y propusimos el título de la mesa, los tres narradores que hoy nos acompañan nacieron en ciudades. Dos de ellos lo hicieron en Buenos Aires, y el tercero en San Rafael –Mendoza–. También por suerte para nuestro tema, se dedicaron también a vivir en ciudades, y para que la cosa ya se ponga realmente interesante, los tres lo han hecho en varias ciudades.

Las ciudades, la escritura, las voces, los recorridos son en esta ocasión excusas para una conversación más sobre literatura, sobre narrativa en esta ciudad y en este lugar que es el Argentino de Literatura.

Primero vamos a escuchar a Sergio Chejfec, que si bien está, ahora mismo acá en Santa Fe –ciudad que hasta ayer no conocía–, viene de Rosario, antes de eso, desde Buenos Aires, antes de eso –si no me equivoco– desde Berlín, o desde Estados Unidos... pero no vive en ninguna de esas ciudades. En las solapas de los libros, a los escritores se les asigna una ciudad y un año de nacimiento, las categorías de



espacio y tiempo en su más mínima expresión. Sergio Chejfec nació –y es evidente que lo hizo– en la ciudad de Buenos Aires, en la década del ‘50. Vivió hasta fines de los ‘80 en esa ciudad y luego vivió en Caracas. Y desde hace algunos años vive en Estados Unidos, para más precisiones, en Nueva York. Alguna vez dijo que es escritor desde antes de escribir su primer libro por haber integrado o formado parte de una mesa redonda en la que lo presentaron como tal aún cuando todavía no había publicado nada. Desde esa ocasión, sigue presentado en mesas redondas como ésta, pero ya ha publicado más de diez libros y diversos textos: poemas, artículos, por lo que es –como se dice– un escritor hecho y derecho.

Luego escucharemos a Elvio Pandolfo, que es un rosarino nacido en Mendoza y radicado en Montevideo con domicilio inestable, también, en Buenos Aires. Su primera década fue la del ‘40 y desde fines de los ‘60 reparte sus actividades entre el periodismo cultural, la traducción, la narrativa, la poesía, la edición y la realización de diversos eventos culturales, casi todos, relacionados con la literatura. Dirigió en Rosario la ya legendaria publicación *El lagrimal trifulca* entre 1968 y 1976. También supera la decena de títulos propios publicados entre novelas, cuentos, crónicas y poesías. Es responsable de varias antologías de ciencia ficción –género que visita muy a menudo–. A fines de los ‘90 fue director de la Editorial Municipal de Rosario, y actualmente es uno de los responsables del suplemento cultural del diario *El país* de Montevideo. Es también, un magnífico conversador.

Por último, escucharemos a Nicolás Peyceré, que nació en Buenos Aires en la década del ‘20. Luego vivió en París, en Roma, otra vez en Buenos Aires y ahora en Vicente López. Peyceré es médico por la Universidad de Buenos Aires, luego se perfeccionó en Francia y al regresar a la Argentina, decidió dedicarse a la fisioterapia y a la psicología. Su primer libro, escrito durante la década del ‘50 –seguramente en ciudades de Francia, Italia y Argentina– fue publicado a principios de los ‘60. Ha escrito cuentos, poemas, ensayos filosóficos, artículos y las novelas *El evangelio apócrifo de Hadattah*, *La explicación*, *La muchacha sudamericana* y *Los días sentimentales*.

Con ustedes, entonces, en esta última mesa del Argentino de Literatura, los narradores.

Sergio Chejfec

Ahora me toca comenzar y, como corresponde, empiezo agradeciendo a organizadores, público, etc. por estar aquí, por haberme invitado y estar dispuestos a escucharme, o a escucharnos en general.



Es verdad, como decía Paulo, que yo comencé a ser escritor de un modo casi mágico, al participar de una mesa redonda sin haberme considerado escritor hasta ese momento. Y así como comencé de esa manera, supongo que alguna vez terminaré... dejaré de ser escritor también después de participar de un panel o mesa redonda, que espero que esta no sea la ocasión (risas).

Yo tenía pensado leer un cuento que está referido a Buenos Aires, pero como era un poco largo lo corté. Lo corté de una manera organizada pero si perciben alguna inconsistencia tengan en cuenta que se debe a este corte un poco violento porque hubiera sido extenso para leer en esta ocasión. Es un cuento referido a un personaje en particular, más bien a dos personajes en particular, uno conocido y otro desconocido, que pertenece al campo de la ficción no de la realidad. Y también a dos entidades bastantes interesantes, aunque no características propias de Buenos Aires como es el sistema de transporte y las direcciones o teléfonos en general.

El cuento original se llama *El testigo* pero hagan de cuenta que no van a escuchar eso, sino una especie de versión preparada para esta ocasión. Y es un cuento que aún no está publicado¹.

(Aplausos)

Elvio Gandolfo

Le agradezco mucho a Paulo porque me invitó al sexto argentino de literatura, que en el momento que me lo dijo yo pensé que decía la palabra *congreso* o *coloquio*. Me gustó mucho volver a Santa Fe, además me hizo un pedido: yo pensaba hablar de ciudades nada más, pero me dijo –“Mirá, sacamos un libro después”, y no hay presión más efectiva que la suave, ¿no? Entonces escribí algo de mi principal actividad que es de lector, varios textos de ciudades que me han impresionado mucho, más ejemplos de cómo trabajo yo con las ciudades esas que se mencionaron y un pedazo corto de un texto muy largo que estoy haciendo sobre Montevideo, que es percibir lo muy pequeño de las ciudades que nos pasa a todos y que a veces nos influye más que lo histórico, que lo estruendoso, criminal o fundamental. El texto se llama “Ciudades, campos, baldíos, rutas”.

¹ Nota de las editoras: Suprimimos la reproducción del cuento «El testigo» para proteger los derechos del autor. Su lectura puede completarse en Chejfec, Sergio y otros (2010). *Buenos Aires. La ciudad como un plano*. Buenos Aires: La bestia equilátera.



Suelo moverme con frecuencia entre tres ciudades: Montevideo (donde vivo y trabajo en este momento), Rosario (donde vive gran parte de mi familia) y Buenos Aires (donde trabajo asiduamente en publicaciones periódicas o en tareas editoriales).

Cuando se trata de un relato (los poemas son otra cosa) hago tareas semejantes a las de cualquier otro narrador, realista, fantástico o experimental. Escribo sobre una de las ciudades (o dos, o tres) y trato de ser más o menos fiel a lo que recuerdo, para pasarlo después al texto realista, fantástica o experimentalmente. Muchas veces, como muchos otros narradores, hago montaje, impulsado por la inspiración del momento.

Cuando escribí *Caminando alrededor* (una novela corta), por ejemplo, hice de un departamento céntrico ruinoso de Rosario, con fachada metálica, el lugar de vida del protagonista. El frente es el de un edificio que quedaba frente a la plaza Santa Rosa, esa plaza que concentra salidas de ómnibus con distintos destinos que tienen todas las ciudades. En cambio el interior del propio departamento era casi textual el de un escritor amigo en el que había vivido en mi primera residencia en Montevideo. Hay algunos desplazamientos del protagonista a esas zonas limítrofes (barrios, baldíos, zonas fabriles), que más identifican en profundidad a las ciudades, sobre todo literariamente.

En este caso se trataba de un lugar con fábrica donde el personaje iba a buscar trabajos que le encargaban. Era todo inventado, pero ahí el montaje era tan innumerable que quien leyera se acordaría supuestamente de las zonas semejantes de sus propias ciudades. Ése es un tema: hoy día casi nadie tiene en la vida, en la cabeza y el sentimiento, una sola ciudad, sino varias, por motivos de trabajo, sentimentales o puro gusto de vagar.

Hay cruces raros entre las ciudades y los paisajes. Por ejemplo, tendemos a pensar en el paisaje como parte de las carreteras, y como algo opuesto a la ciudad. Pero en realidad ese paisaje, en un porcentaje alto, ha sido totalmente colonizado por la ciudad, empezando por el propio pavimento, siguiendo por esos departamentos colectivos y rodantes que son los ómnibus con buena calidad de vida, y siguiendo por el supuesto paisaje, que es en realidad campos muy cultivados, o zonas turísticas muy preparadas para serlo. Lo único de la ciudad que no hay es gente, porque no hace falta. Según creo toda la tradición o mitología de la Pampa como sitio limpio, plano, metafísico, etc. no se sostiene demasiado, al menos en esa zona que une a Buenos Aires y Rosario, o incluso Rosario y Santa Fe, muy civilizada: la pampa húmeda, sería ¿no?.



En una de las grandes novelas del siglo XX, *Meridiano de sangre*, de Cormack McCarthy, un grupo demencial y violento de personajes desquiciados cruza las grandes llanuras americanas del siglo XIX. En un momento se dice: “los jinetes cabalgaban desfallecidos y acertadamente escépticos respecto de las ciudades que rielaban a orillas de aquel vasto mar por donde andaban milagrosos”. Creo que algo semejante le pasa a quien cruza ciudades que quedan a cierta distancia de una autopista (resplandores veloces, por la noche), o las ve desde el cielo, desde un avión. La Gran Ciudad (Buenos Aires, Barcelona, Madrid son las que conozco) tiene un aporte extraordinario de la luz eléctrica para producir esas mantas brillantes y parpadeantes, emocionantes, casi místicas vistas desde el cielo, o el desfile de las luces en las calles, en las avenidas, mientras se las circula en autos o colectivos.

Ese mundo “urbano” (después diré por qué entrecorriéndola la palabra) explotó con toda su fuerza en el mundo del siglo XIX y produjo algunos de los textos más iluminadores, literalmente, hasta el mismo día de hoy. Antes de escribir esto releí por enésima vez *El hombre de la multitud* de Edgar Allan Poe, escrito en 1840. Escribiendo en la primera mitad del siglo XIX Poe todavía era muy consciente de la relativa pequeñez o falta de impacto de las ciudades americanas. Por eso el cuento ocurre en Londres, que tiene el punto de densidad adecuado: hasta cierto punto es la ciudad del futuro.

Es increíble la cantidad de cosas que Poe percibe y prevé en apenas dieciséis páginas de libro de bolsillo. En particular ese “hombre de la multitud” que va siempre en persecución de la mucha o poca gente que pueda seguir estando en pie y junta: desde la multitud apiñada de una avenida céntrica al atardecer (donde empieza la persecución del que escribe: rasgo usado y gastado en el siglo XX), hasta la dificultad de la búsqueda de gente en el amanecer, que lleva a lo que Poe llama “enormes templos suburbanos de la Intemperancia, uno de los palacios del demonio Ginebra”, templos y bebida que él conocía bien. Hasta llegar al amanecer, que relanza la rueda del movimiento, de la gente. La impresión final es que el hombre de la multitud no duerme. Hoy, desde luego, puede reemplazar su actividad obsesiva, incesante, por la quietud total ante un aparato de TV donde haya (o no) ese movimiento. Y por un equivalente modesto, nada sagrado, de aquel resonante templo de la Intemperancia: una provisión de alcohol negociada telefónicamente con un supermercado.

El tema de la Gran Ciudad tiene la misma fuerza tremenda en *La muchacha de los ojos de oro* de Balzac, que comienza con una cantidad de páginas considerable dedicadas a las calles de París. Se habla a menudo de Dostoievski como influencia de Arlt, pero bien podría haber sido también la de Balzac, que comienza:



Sin duda, uno de los espectáculos que provocan más espanto es el aspecto general de la población de París, pueblo horrible de ver, macilento, amarillo, curtido. ¿Acaso no es París un amplio campo agitado incesantemente por una tempestad de intereses, bajo la cual gira en grandes torbellinos una cosecha de hombres a quienes la muerte ciega con más frecuencia que en otras partes, y que renace siempre, igualmente oprimidos, y cuyos rostros deformados, retorcidos, arrojan por todos los poros el espíritu, los deseos y los venenos que hinchan sus cerebros; máscaras, máscaras y no rostros, máscaras de debilidad, máscaras de fuerza, máscaras de miseria, máscaras de alegría, de hipocresía; extenuados y marcados por los signos imborrables de una avidez jadeante? ¿Qué quieren? ¿Oro o placer?

Y sigue y sigue, con ese tono alucinado pero a la vez torrencialmente sociológico, tratando de abarcar también él la multitud, la masa, las corrientes en especial de obreros, de pueblo, que ve condenados a parir, a morir, a vivir vidas breves y prede-terminadas.

Creo que hubo una cadena de transmisión de la imagen de la Gran Ciudad en los escritores, y luego en los intelectuales, esa raza especialmente abundante y creada por y en la ciudad. Ya un “intelectual de provincia” es otra cosa. Es más: sospecho, incluso pensando en mis propias ficciones y en las de tantos autores que admiro, que el pueblo, el pueblito, el barrio, el baldío, tiene a la larga un peso literario más perdurable que la Gran Ciudad, que esas supuestas máquinas enormes, entre tenebrosas y excitantes, que alimentaron parte de los textos, en especial de los primeros veinte o treinta años del siglo XX. Cuanta más decisión tenía un autor de reflejar esa supuesta intensidad disparada hacia el futuro, más rápido envejeció. Es lo que le pasó a John Dos Passos, esa supuesta asignatura pendiente que creemos tener casi todos los lectores maníacos, pero a la que renunciamos cada vez con menos culpa.

Es más, sospecho que el *Ulises* de Joyce ha comenzado a sufrir un relativo desgaste. Obra que en un movimiento ciclópeo de vanguardia quiso imitar en su desmesura a la Gran Ciudad a través de una ciudad manejable como Dublín, sigue sostenida por otros *tours de force* menos obvios, como la audacia de hacer que su Leopold Bloom cague y piense en un retrete, o que el final levante vuelo en el inconsciente femenino sensual de Molly, inventado por un consciente tan masculino como el de Joyce. En cambio hoy no nos cuesta nada leer, completos, el *Retrato del artista adolescente*, o mucho menos aún *Dublinenses*, que se ajustan más al pueblo, a la ciudad chica.



Un rasgo importante, que experimenté gracias a la reedición muy reciente de obras del ecuatoriano Pablo Palacio (*Un hombre muerto a puntapiés*), o del chileno Juan Emar (*Ayer, Diez*), es el modo completamente distinto de relación que tiene esa vanguardia profunda sudamericana con la gran ciudad, en relación a la vanguardia europea, o argentina, o uruguaya. Ve con claridad su potencial de desquicio psicológico, el modo en que destruye tanto como construye (en barrios, en vidas, en costumbres sexuales). La alucinación producida continúa a su modo las de Poe o Balzac, en vez de la futurista, o la del primer Gironde, o la del propio Joyce. Hay una retobada conciencia dolorida y demente, en vez de euforia y velocidad. Pertenece más a la sección policiales o a los diarios sensacionalistas, que a los catálogos de la fundación Proa.

Uno de los más acertados rbdomantes de los procesos profundos sociales, psicológicos, mediáticos de posguerra es el inglés J. G. Ballard. Percibió la pulsión profunda de la catatonia, la detención, el desinfe en la carrera espacial, la explotación multimedia de la muerte (desde la TV tillenesca a las *snuff movies* que registran torturas y asesinatos reales para consumo), el cruce entre la tecnología y el sexo. Muchas veces hay que conocer la fecha de publicación de un relato para percibir que fue escrito mucho antes de que eso fuera realidad social o psicológica.

En el tema de la ciudad escribió en 1976, justamente, un relato titulado “La ciudad última”. En un repliegue general, allí las ciudades se han ido vaciando para alimentar una arcadia utópica:

(...) un paraíso agrícola económicamente independiente (...) todo el irrigado paisaje calentado y enfriado, accionado e impulsado por una tecnología mucho más sofisticada que la de la ciudad que habían abandonado, pero una tecnología aplicada a la rueda hidráulica, a la bomba movida por las mareas y a unos pedales de bicicleta.

La ciudad semivacía tiene muy pocos habitantes y monumentos a sí misma: pirámides de televisores y otros aparatos. El protagonista, Halloway, decide revivirla, hacer que vuelva a ser ciudad. Pronto se suman otros habitantes, y al fin comienza a funcionar, cuando reaparece el dinero:

Necesitaban trabajadores para las tiendas y las oficinas y las líneas de montaje, y necesitaban visitantes para los hoteles y los bares. (...) Le gustó la idea: haber llegado al punto de emitir su propia moneda significaba que de verdad tenía el éxito al alcance de la mano. (...) La contaminación era parte de la ciudad, una medida de su salud. Todos los presuntos males que habían aquejado a esa enorme metrópoli en su mejor momen-



to se habían presentado con halagadora prisa en el pequeño enclave de Halloway. En seguida habían reaparecido la contaminación atmosférica, la congestión de tránsito, los servicios municipales inadecuados, la inflación y el déficit del gasto público.

Al fin regresa y aumenta la policía: “el estudio que había hecho Halloway de los archivos de la comisaría confirmaba que una fuerza policial numerosa, al igual que la contaminación ambiental y el alto índice delictivo, era una característica esencial de la vida urbana”. Al fin Halloway consigue en pocos meses lo que a la ciudad le había llevado ciento cincuenta años, y sabe que nunca regresará a Ciudad Jardín, sino que vagará, nuevo hombre de la multitud, hacia el oeste, entre crecientes monumentos de restos ciudadanos.

Uno de los suplementos especiales de la revista inglesa *The Economist* estaba dedicado a esas máquinas de convivencia y conveniencia. Reconocía “el atractivo extraño de los barrios bajos. La gente prefiere la escualidez urbana antes que la desesperación rural”. Una foto mostraba a una mujer hindú con un niño en brazos, sumergida hasta la rodilla en el agua de una inundación: “Un hecho cada vez más común”, decía la leyenda.

Hace no mucho tiempo, en Buenos Aires, una *bomba de agua* que no alcanzó a durar tres horas, a mediodía, reventó todas las contenciones. En la esquina de Palermo donde vivo me llamó la atención que todos los taxis venían por *otra* calle: al parecer la transversal, apenas a una cuadra, estaba muy inundada. Después vi la foto o la imagen televisiva de un auto sumergido en agua hasta el techo, en esa cuadra. No me cerró la geometría: no había mayores desniveles: semejante acumulación de agua me parecía imposible. Pero se había producido.

En Montevideo vivo en un cuarto piso, en una esquina del barrio del Cordón. A lo lejos se ve el agua de la bahía, y en ángulo inclinado las líneas de ómnibus que paran junto al gran bar de la esquina de enfrente, o de las personas que se apuran en ir a la mañana y en regresar por la tarde, caminando. Todo eso desde arriba, en ángulo, tiene algo de cinematográfico, de distancia. Parte de un largo texto que estoy escribiendo tiene que ver con ese departamento, y con los espectáculos ínfimos, sorprendentes y ocultos, salvo para la mirada de uno, de las calles de la ciudad, del barrio. De hecho un fragmento de hace años calzó justo en la estructura. Se llamaba inicialmente “Luz”, y con pocas correcciones dice así:

Viene caminando por la calle con el salón de billares subterráneo cuando de pronto lo deja detenido el brusco pero conocido tinte de la pared descascarada ante la que estaba caminando. Es una sombra en la luz. Un color gris que brota de una nube, tal vez, o de un



desplazamiento del sol atrás de un cielo nublado parejamente, una sombra tenue, pero que se adensa, por ejemplo, en y bajo los árboles de esa calle. Esa sombra, siempre, le está diciendo algo que nunca entenderá del todo, esa sombra lo está alimentando, le está hablando desde un sitio del paisaje de la ciudad que siempre se esconde para aparecer ahí, cuando él está colgado, taciturno, abstraído, fuera de la atención a las cosas cotidianas, para darse cuenta que, de nuevo, apareció esa sombra en la luz.

Casi no aparece, por ejemplo, en la costa, en el barrio más grande de la costa, y mucho menos en el otro, el barrio que tiene una torre rara metida en el agua de su playa, o en el barrio de la Punta corpulenta. Ahí viene del mar, y es distinta. No le está diciendo a uno algo secreto, incomunicable después en palabras, como si fuera al oído, respetándolo pero al mismo tiempo siendo un poco insolente. Como si, por una parte, supiese que uno ya vivió unos cuantos años y por lo tanto se merece que le susurre el secreto al oído. Pero como si incluso con una larga vida no llegara uno nunca a ser lo bastante sabio, lo bastante habitante de la sombra gris, densa bajo los árboles, como para no ponerle una punta de fanfarronismo a la voz silente cuando le dice: “Mirá, pibe: acordate que la vida también es esto. Sombra al pedo, alimenticia, metida en rincones.”

El lugar bajo los árboles es donde más se refugia. Porque la sombra del follaje, bajo la sombra general del cielo, se suma a la sombra en sí y forma una doble sombra, algo que se ahonda, y lo chupa un poco a uno, pero sin obsesionarlo: hace uno un leve movimiento del brazo o sigue caminando, y ya se liberó. Por lo general uno está pasando, cruzando la calle, pongamos la paralela a media cuadra de la principal del barrio, y como por un instante, o desde hace cuadras, uno se cuelga o se abstrae, capta la sombra. Pero otras veces aparece en lugares insólitos. Por ejemplo en medio de una vereda sin árboles, sobre una de esas casas viejas de Montevideo, con volutas o alguna cariátide machucada: ahí se adensa y se forma, no se sabe cómo. Si es porque una nube chica la forma en el cielo y se proyecta en ese lugar preciso, o porque hay algo cortando la luz o, más bien, cree uno, porque diversos haces de luz y aire se entrecruzan bajo el cielo nublado y forman, tenuemente, la sombra. En esos casos no es insolente, se limita a existir, como si estuviera hundida en sí misma, ensimismada, meditabunda, taciturna, absorta, justamente transmitiendo su secreto al máximo porque se está olvidando de hacerlo.

En algunas ocasiones la abstracción no es taciturna sino leve. Si esa levedad flotante que hay en su centro además es potente, uno está silbando a pleno pulmón, sin darse cuenta, con el sonido atacando el aire como un cuchillo finísimo que hace fintas. Ahí es cuando el contacto con la sombra –que puede ser también la sombra en



los árboles, entre las hojas, no sólo la que está abajo—, se hace brusco, el sonido sacando a la sombra de su fanfarronismo o su ensimismamiento, despertada por ese silbido intenso del que uno es inconsciente, tensa, como dispuesta a seguirlo a uno, sin poder hacerlo, porque está atada al lugar por ella misma, por la sombra de los árboles, por la conjunción de los haces de luz en una vereda sin árboles.

Rara vez flota la sombra que aparece en la luz, sin apagarla, sin volverse noche, en pleno día nublado.

Farmacias, cines, parques, calles inclinadas, árboles que las cubren a lo largo de cuadras y cuadras como una catedral verde: me gustan las ciudades. De vez en cuando aparecen en lo que escribo, entre pueblitos, rutas y baldíos.

Muchas gracias.

(Aplausos)

Nicolás Peyceré

Ahora me toca a mí. Ayer aprendí muchas cosas con la reunión sobre teatro y empecé a pensar un poquito diferente, tanto que escribí cosas medias distintas. Por empezar, la simplicidad nos dice que esto es una novela, esto es una conversación. Vamos a conversar, después —quizás— podamos leer algún pedazo de esta novela, algún pedacito cortito de esta novela.

La novela, esta novela se llama *Los días sentimentales* y tiene dos cosas inesperadas o extrañas. Estas dos cosas son la escritura y la ciudad ¿Por qué la escritura es una extrañeza en este caso? Porque, —un poco inspirado en el monólogo de Molly, donde Joyce pone un relato en primera persona, mujer, y hace hablar a Molly Bloom, esa muchacha un poco zafada y un poco sentimental y tierna al mismo tiempo— yo pensé en escribir una novela entera en primera persona mujer, y esa es la rareza o extrañeza de esta novela.

La segunda rareza está en ese recorrido de ciudades. Acá aparecen varias ciudades: Nueva York, Londres, pero mayormente aparece Buenos Aires. Y aparece Buenos Aires con una antigüedad que seguramente para ustedes es impensada, porque yo soy como Matusalén: tengo muchísimos años. Y conocí una Buenos Aires que seguramente ustedes van a pensar que es una mentira lo que voy a contar o es una extrañeza. Entonces, vamos a hablar de estas dos cosas: de la escritura y de la ciudad.



Por empezar, con la escritura tuve un problema, el problema es que hace unos ocho años me invitaron a participar de una mesa de literatura en una feria del libro –casi nunca me invitan, pero esa vez me invitaron–. En la mesa estaba Tununa Mercado, Germán García y otros escritores que no me pude acordar. Yo estaba sentado como Paulo, a un costadito, y no hablaba –como Paulo–. Entonces el presidente de mesa, dijo: –“Che, Peycere...¿por qué no decís algo?” y entonces yo dije que mi ocurrencia era que en la literatura se notaba cómo las mujeres tenían estilos diferentes a los hombres: era otra escritura. Enseguida se produjo un alboroto, ese comentario era un comentario escándalo –un terrorismo, prácticamente–. “¡Si todos somos iguales!”, gritaban las mujeres, mientras los hombres callaban. Entonces, me callé la boca y dejé que ellos discutieran un largo rato.

Después persistió esta idea, y persiste. Esta idea me hace sentir una atracción muy grande por la escritura de las mujeres... las mujeres escriben muy bien, no sé si se dieron cuenta. En este momento me gusta mucho la literatura escrita por las mujeres, las novelas escritas por mujeres, los cuentos y las poesías escritas por mujeres –desde Alejandra Pizarnik a Norah Lange–. Entonces, llevado por esta cuestión, me di cuenta que en el teatro no hay problemas porque primera persona mujer puede ser cualquier actriz en un momento dado según el papel que representa; pero es muy poco frecuente la primera persona mujer en los escritos, sobre todo en las novelas escritas por hombres. Entonces hice esta lectura, este librito que se llama “Los días sentimentales”. Y este librito hizo nacer una mujer que se llama María Iluminada. Fue editado por otra mujer, Adriana Hidalgo.

Ahora vamos a ver qué pasa con la ciudad... porque ¿qué traen los relatos de la ciudad de Buenos Aires? Esa ciudad antigua trae relatos extraños, por ejemplo, las señoras –las damas– iban a buscar sirvientas (yo digo la palabra sirvienta porque era la palabra que se usaba antes) en el Ferrocarril Central Argentino, que es en la actual estación Retiro. Ahí venían las chicas desde el norte, algunas venían desde Paraguay –las paraguayitas–, de Corrientes, o venían chicas como las wichis o las tobas y hasta algunas alemanas o polacas de Misiones o algunas gallegas que venían en buque. Y tuvimos en casa gallegas, paraguayas, correntinas –una correntina lindísima, lindísima–.

Entonces, eso eran las cosas que nos traía Buenos Aires. También nos traía el hollín –esto es desconocido– y entonces venían estas muchachas descalzas, ágiles, con los baldes y con el agua a baldear los patios, llenos de hollín, a baldear las casas de Buenos Aires. Y esas muchachas, después iban a la plaza San Martín y se encontraban con los soldados, alrededor del monumento de Garibaldi a caballo. Después había un teatro increíble en Buenos Aires, con personajes que quizás Jorge se



acuerde, por ejemplo, Manolita Poldi... ¿Viste qué antiguo es esto? ¡Re antiguo! Después había un teatro de Discépolo, donde las cantantes interpretaban tangos como “La mina del Ford”, u otro que era “Puente Alsina”, que cuando lo cantaba Rosita Quiroga era estupendo...pero la mejor de todas era Mercedes Imhoff, con esa vocecita fina que tenía. Eran muy lindas chicas todas. Por ejemplo, Sofía Bozán, era lindísima cuando era joven.

Entonces, como ustedes ven, teníamos una ciudad que además, traía buques – no aviones–. En la novela hago llegar a mi personaje en el buque Aquitania, porque estaba en Londres y era argentina. Los buques venían y traían los lenguajes extraños que se iban transformando poco a poco en un lunfardo, que también es un lunfardo que ya se está desconociendo: es muy curioso que el lunfardo lo hablaban tanto las clases altas como las clases bajas, sobre todo las clases altas.

Son muy curiosos también los nombres de las mujeres. Las mujeres se llamaban Isolina, Felicitas, María Iluminada, Dulce Liberal... se pueden reír ustedes, pero hay una dama muy linda y muy elegante que se llama Dulce Liberal Martínez de Hoz, que era prima de Martínez de Hoz. Entonces, todo ese mundo estaba ahí. Y las palabras del lunfardo venían de palabras extranjeras. Por ejemplo, a la gente le gustaba en vez de decir *falda* decir *pollera*; o ir a ver los bailes de las *ukulele girls*. Y en ese Buenos Aires yo era niño, y luego empecé a ser escolar y leíamos una revista que se llamaba *El purrete*.

Después recuerdo los balcones de Buenos Aires, porque había poco departamentos, entonces la gente en sus casas tenía balcones. Y María Iluminada, por ejemplo, miraba desde su balcón las calles Tucumán y Florida; y miraba algo que yo me acuerdo: un gran letrero amarillo de una sastrería que vendía también sombreros. Y luego de un año, Iluminada mira por otro balcón la calle Callao: y allí ve la revolución de Uriburu contra Irigoyen, en la que los radicales –defensores de Irigoyen– se pusieron en los balcones para hacer un tiroteo contra las tropas de Uriburu.

Después Buenos Aires se tranquilizó con el presidente Juan B. Justo. En los veranos la gente rica viajaba a las quintas, los chicos íbamos a la costanera sur que era muy linda, y las iglesias estaban bastante más pobladas que ahora. Y si uno era católico y se confesaba, siempre corría el riesgo de que la penitencia fuera besar el suelo de la Iglesia... y eso no era tan raro –a mí me tocó una vez–.

Una de las cosas que me pasaba a mí era ir con mis padres al puerto, porque era muy importante ir a ver los buques: ellos venían en esos buques a Buenos Aires y nosotros íbamos a verlos como un paseo. Pero yo me aburría, entonces miraba la proa y cuando llegaba a casa la dibujaba. Había un pintor de cuadros en casa que dijo que yo tenía mucho talento dibujando y por eso me mandaron a un italiano que



enseñaba en mi barrio dibujo. El pintor se llama Santirli, fue mi profesor de dibujo y como yo no sabía nada empezó a enseñarme. Y era un pintor realista, dibujaba muy bien y me exigía que la sombra tenía que ser exactamente igual... y me gritaba cuando no me salía. Entonces, yo aprendí a dibujar y me convertí en el mejor dibujante del colegio: tanto que cuando fui grande no dibujé más. Hasta que fui grande como ahora, y como la literatura a veces angustia un poco, yo dibujo para sacarme la angustia y descubro que sigo siendo realista y hago la sombrita como me lo exigía Santirli. Esto viene a cuento porque yo ilustré esta novela, con dibujos de árboles (dudosos, de invierno, muertos, negros) y plantas.

A partir de aquí me parece que es el momento de decirle a María Iluminada que continúe el relato. Entonces, vamos a seguir con ella, ¿qué les parece?:

Cuando se fue tío Pagano caminé por los parques de Palermo. Vertiginosa, he dibujado los árboles negros y grises. He dibujado con grafito. Dibujé los árboles que se volvían lamentables, los llamé “Árboles de presagios” para los presagios imposibles, o las teorías. Creo ahora que es tiempo de irme de esos presagios irritantes y venenosos porque ellos tratan de cosas que no sucederán nunca, porque son avisos atormentados que no sonarán en ningún cable de ningún teléfono. Presentí mucho el rumor de los árboles porque he dibujado los árboles hachados y los enfermos, y unos denegados y unos de gestos raros para las comparaciones e infortunios y los sueños anunciadores. Como si fuera lo cierto que algún día no se oyeran los cantos en latín en las iglesias, o algún día no se vieran los tranvías amarillos por la ciudad. Y una vez que arribaran a la casa redonda de las ventanas cegadas, la casa de los Dorrego y Buenos Aires se tornara burlesca.

La novela sigue cuando María Iluminada se va con su auto a Tandil, pero no llega. Sino que llega a San Miguel del Monte a la casa de las tías de una amiga, que la tratan muy bien. Entonces ella cuenta:

Anochece. En la habitación todo empezaba a quedar lejano, de tono mate o frotado. La tía mayor me trajo té. Ella dijo: –No debes ir, la niebla agarra. No hablábamos nada, ni abreviábamos. Recorríamos la vista sobre las sillas de roble altas y delgadas que se apocaban oscuras. Recorríamos por las butacas solitarias que se apocaban oscuras, por una litografía. Y recorríamos por las vigas que se apocaban oscuras. La puerta vieja se apocaba. Ella otra vez dijo: –No debes ir, María. No debes ir.

Cuando cuenta María que Buenos Aires se iba a tornar burlesca ella dice:



Y he visto un árbol deshecho. Claro que he visto ese árbol entre los otros. Presté atención al árbol deshecho. Pareció una instrucción que sujeta. Y dibujé ese árbol de partes como de carbón, sus pedazos arrojados como por una ruta húmeda, como si fuera lo cierto ver a una automovilista muerta, desplegada, con el torso de sus manos sobre un asfalto y el silencio de sus pies igual que un pelele roto. Y ya tan burlesco.

Y ya cuando ella va a la casa de la tías nota que hay una lluvia fina, que la ruta está muy húmeda y que hay mucha niebla. Entonces la tía le dice: –“La niebla agarra, María. La niebla agarra”. Ella sigue contando:

Amanecerá pronto. Al amanecer quizá continúe la llovizna, como ahora. Igualmente viajaré. Terca, por la llovizna y la ruta húmeda. Sacaré del garaje el auto amarillo de guardabarros negros, lustrosos de la humedad porque tercamente lo pondré en marcha. Habrá unas trepidaciones tenues, habrá mi olor de mujer y de jabón, y olor del cuero de los asientos y el de las puertas, y el de la capota y el olor tenue a nafta. Y habrá atrás un humo tenue azul naval. Mi despido será azul profundo.

(Aplausos)

Comentarios

Paulo Ricci: Gracias a los tres, es el momento para hacer alguna pregunta, comentario, lo que quieran. ¿Alguien quiere romper el fuego? Yo hago una pregunta para los tres, el que la quiera tomar... los tres en algún momento se alejaron de las propias ciudades por distintas ciudades. Quería preguntarles en qué medida eso fue importante para escribir sobre esa o sobre otras ciudades, a la distancia.

Nicolás Peycere: El problema es encontrarse con las ciudades que han desaparecido. Cuando yo tenía 25 años fui a París (sí, era un soltero que iba a París a buscar aventuras) y me encontré con París que era absolutamente negra. Las casas eran negras, la catedral Notre Dame parecía una locomotora. A mí me sorprendió pero pasé un año allí y de la sorpresa pasé al amor. Pero pasaron después muchos años y volví recién de grande. Y me encontré con París blanca. París blanca para mí es una decepción: no me gusta más. De repente hay cosas que uno quiere conservarlas como las tenía antes.



Sergio Chejfec: Yo creo que lo que dice Nicolás es cierto. En general hay un vínculo con las ciudades que tiene que ver con lo estético, con el goce, con la satisfacción visual que podemos encontrar en una ciudad. Ahora bien, a mí me interesaría también, para seguir con la pregunta de Paulo tomarlo desde otro punto de vista, en la medida en que es cierto que cuando uno deja la propia ciudad cree que se aleja físicamente y se queja y le pesa ese alejamiento físico, que se sabe que es inminente cuando se ha tomado la decisión de irse. Y las implicancias de ese alejamiento son siempre consideradas en términos físicos. Lo que ocurre después, cuando uno regresa a su país, intermitentemente, es que empieza a verificar que ese alejamiento también es temporal y es lo más difícil de restituir. Ahí es donde la vida afuera de la propia ciudad se empieza a convertir en una especie de relato –que por supuesto no sabemos cómo terminará– pero jalonado permanentemente con una elipsis tras otra. Elipsis que a veces son más violentas que otras, pero que tienen un carácter acumulativo. Nosotros pasamos dos años fuera de la ciudad, después cuatro, después seis, después ocho... y no es que esas elipsis funcionen consecutivamente, sino que hay un trabajo de acumulación hasta que llega un momento en que uno percibe que en realidad no está pensando en una entidad física y tampoco una temporal a la que se le puede dar el nombre convencional de una ciudad, sino que está pensando en su propio origen. En la palabra origen. Palabra o categoría en la que se mezclan elementos afectivos, temporales, categorías de la memoria... o sea: el lugar del que uno proviene pero que no está completamente conformado por el tiempo y el espacio; sino que es una especie de categoría profunda. Entonces, me parece que no son útiles las separaciones en términos de oposición. A mí, el hecho de vivir fuera del país me ha resultado una experiencia muy enriquecedora y creo que estar fuera del país es una forma de estar dentro: estar fuera es estar dentro de una manera particular. Así que una vez que uno naturaliza el hecho de estar alejado, la convivencia y la comunicación, y el sentido de la ciudad propia también se va conformando y también se va naturalizando.

Elvio Gandolfo: en mi caso yo me quería ir de Rosario, realmente. Y me fui cuando descubrí una ciudad que me gustaba mucho, que era Montevideo, que en el momento que la pisé sentí que me recibía la ciudad, no los habitantes. O sea, es un lugar donde si no se tiene plata no pasa nada. En cambio Buenos Aires a uno lo destruye, es como si se te cae un edificio encima. Después tuve la experiencia de vivir cuatro años en Piriápolis, que es un balneario chico, del '76 al '80. Y ahí descubrí que me gustaban las ciudades, no los lugares chicos. Porque además con el proceso sufrieron mucho los lugares chicos con las dictaduras: desaparecieron los cines, era



cualquiera finalmente. Y cuando voy a Rosario, que empecé a ir muy seguido cuando me hice cargo de la editorial porque iba todas las semanas, lo que advertí es que no había cortado el vínculo. Toda ciudad conserva zonas muy específicas y secretas donde sigue latiendo lo que uno conoció antes: un edificio, un bar, una persona, lo que fuera. Después se produjo el fallecimiento de mi padre que fue muy importante, era como que se hundía una parte muy grande de la ciudad. Ahora sigo yendo, de vez en cuando a ver a mi madre, y a veces, aparece en lo que escribo... pero no sé bien cómo ni cuándo. Ahora me alegra estar escribiendo, por fin, algo largo sobre Montevideo que no había escrito más que cosas menores.

Es eso, gracias.

Paulo Ricci: Si no hay preguntas, les agradecemos la presencia y la escritura a los expositores. Y con esta última mesa damos cierre al Sexto Argentino de Literatura. Gracias por venir, a todos, y hasta el año que viene.