

XII ARGENTINO DE

**LITERA
TURa**

XII Argentino de Literatura / Jorge Fondebrider ... [et al.]; coordinación general de Analía Gerbaudo ... [et al.]; editado por Analía Gerbaudo. - 1a ed. - Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral. Facultad de Humanidades y Ciencias, 2017.

Libro digital, PDF
Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-692-141-1

1. Literatura Argentina. 2. Crítica Literaria. 3. Teoría Literaria. I. Fondebrider, Jorge II. Gerbaudo, Analía, coord. III. Gerbaudo, Analía, ed.

CDD 80

© 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: *Germán Prósperi*

Codirección: *Isabel Molinas*

Coordinación de publicaciones: *Ivana Tosti*

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, Ivana Tosti, Santiago Venturini

XII Argentino de Literatura · 2016

Índice

Apertura

- 1. Cuidar las palabras, las instituciones, los cuerpos / *Analía Gerbaudo*

Conferencia inaugural

- 2. Últimos años de la literatura argentina: una serie de eventos desafortunados / *Jorge Fondebrider*

Literatura y prácticas de archivo: en torno de algunas biografías intelectuales

- 3. La biografía como forma / *Judith Podlubne*
- 4. La provincia y el mundo: consideraciones sobre distancia, cosmopolitismos provincianos y literatura mundial / *Álvaro Fernández Bravo*
- 5. El caso Adolfo Prieto / *Nora Avaro*

Hechos, perspectiva, relato: cruces entre la crónica y la literatura

- 6. La crónica es literatura / *Selva Almada*
- 7. La Crónica de Viajes: «El Misterio de la Escritura y el arrojito de los tímidos» / *Liliana Villanueva*

Los libros de nuestro sello editorial

- 8. Modalidades de la autoría / *Hugo Echagüe*
- 9. ¿Cómo (no) hablar? / *Analía Gerbaudo*
- 10. Lectura y escuela media: una historia de deseos mal formulados / *Facundo Nieto*

Las formas del delito: literatura, crimen y relato

- 11. El malentendido del género policial. Historias con muertos / *Claudia Piñeiro*
- 12. Detrás de las noticias / *Oswaldo Aguirre*
- 13. «Un asesino es una persona *normal* que trabaja matando gente» (cita de Patricia Higsmitth) / *Gustavo Nielsen*

Poesía: las fisuras interiores

- 14. *Elena Anníbali*
- 15. *Marcelo Díaz*
- 16. *Claudia Masin*



Cuidar las palabras, las instituciones, los cuerpos

ANALÍA GERBAUDO

Universidad Nacional del Litoral – CONICET

El 13 de mayo de este año Cecilia Pacella presenta en la ciudad de Salta el proyecto *La Sofía Cartonera* realizado desde la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba. Un proyecto que desde el Centro de Investigaciones Teórico–Literarias alojado en la Facultad de Humanidades y Ciencias de esta universidad estamos por replicar junto a Ivana Tosti y a un equipo extensionista con el que trabajamos desde 2012. Un proyecto al que están invitados a participar todos aquellos que apuesten a las fantasías de nano–intervención que se ensayan desde espacios de este tipo que, como bien plantea Kevin Jones, uno de sus integrantes, son territorios de «cuidado del corazón» (Jones y García). Traigo, para empezar, el epígrafe de la psicoanalista Norma Barbagelata con el que Kevin Jones y Mariángeles García deciden abrir una entrevista que le realizan. Una conversación que funciona como una suerte de control del trabajo que vienen llevando adelante en la Asociación Civil *Barriletes* y que se deriva del espacio de investigación y formación permanente que crearon para sus participantes desde su biblioteca «Esos otros Mundos»:

Sabemos que la palabra corazón es excesiva, inmensa, y al mismo tiempo, está devaluada, banalizada y mercantilizada, abundan los ositos de peluche con corazones que dicen «te quiero». Recordamos que Marguerite Yourcenar decía «el corazón es algo que se vende en las carnicerías». Aun así, deseamos encontrar un lugar para el corazón, un puerto donde alojarlo que no sean los ositos de peluche ni las carnicerías. (Norma Barbagelata, «Lo que inquieta al corazón (Recordando a Freud)» en Jones y García)

Probablemente lo mismo que Barbagelata afirma sobre la palabra «corazón» pueda extenderse a la palabra «alegría».

No me distraje: quiero volver a la presentación de Pacella para llamar la atención sobre una insistencia a la que nos habíamos desacostumbrado. Como creo no haber escuchado en ningún otro texto académico enunciado por un profesor universitario desde hace más de diez años, su exposición de una hora, oral aunque no improvisada, repitió por lo menos ocho veces la exhortación a «defender la univer-



sidad pública». Cuidar la universidad pública, es decir, cuidar parte de la educación pública y de la investigación argentina: un reclamo expandido a la calle apenas un día antes durante una de las movilizaciones más importantes en defensa de esos valores. Una movilización que unió a los frentes políticos de los más diversos sectores.

Abrimos este *XII Argentino de literatura* junto al *Cuarto Coloquio de avances de investigaciones del Centro de Investigaciones Teórico-Literarias* desde este marco. Un marco que necesariamente se hace visible en nuestras prácticas en tanto las afecta, no desde las «pasiones alegres» que ha sabido trasladar a los análisis institucionales Miguel Dalmaroni sino desde las «pasiones tristes» que van mucho más allá de los muros de esta institución para dañar en especial a los sectores más vulnerables a los que directa o indirectamente (y siempre de modo insuficiente), llegaba nuestro trabajo. Un trabajo que se espera pueda seguir haciéndose desde una universidad pública, gratuita, con ingreso irrestricto y sin los condicionamientos reproductores del orden de clase que se aplican en otros lugares del mundo, de Brasil a Rusia, de Chile a Francia, y un largo etcétera.

Hablo, debo aclararlo, en mi carácter de directora del Centro de Investigaciones Teórico-Literarias: junto a su codirector, Germán Prósperi, junto a Ivana Tosti y a Paulo Ricci integramos desde hace años el grupo que lleva adelante estos encuentros. Un grupo que hace confluir a la Facultad de Humanidades y Ciencias, al Centro de Publicaciones y a la Secretaría de Cultura de esta universidad. Por razones laborales, ya no contamos con Paulo Ricci (por ahora). En su reemplazo la Secretaría de Cultura designa a Santiago Venturini. Y por decisión del Departamento de Letras, se suma al equipo Ana Copes y Guillermo Canteros. Junto a Germán Prósperi y a Ivana Tosti les agradecemos públicamente a los nuevos integrantes el productivo trabajo de este primer año juntos. Un agradecimiento que exige poner en primer lugar al decano de la Facultad de Humanidades y Ciencias, Claudio Lizárraga, por su apuesta constante a la producción, más allá de las diferencias, especialmente políticas. También queremos agradecerle al Secretario de Cultura, Luis Novara, la generosidad al facilitarnos los espacios y la apertura para discutir fechas y tiempos, en especial para los encuentros por-venir.

Junto a estos anuncios institucionales comunico que ya están disponibles en la página del CEDINTEL los e-books con los resultados de los tres *Coloquios* previos y las ediciones de los *Argentinos* realizadas entre 2012 y 2015, es decir, las que van del VIII al XI. Gracias al trabajo gratuito de los becarios e investigadores del



CEDINTEL están por publicarse las ediciones del III al VII realizadas entre 2007 y 2011. Textos que era necesario exhumar y domiciliarizar con acceso abierto de modo que las discusiones allí sostenidas no quedaran reducidas a la fuga que la oralidad impone a los intercambios. Dicho en otros términos: era necesario convertir los papeles y audios dispersos o alojados en el domicilio privado de los investigadores en «archivo» (cf. Derrida). Gracias a todos los que cooperaron con generosidad para concretar este objetivo institucional.

Queremos agradecer muy especialmente, el trabajo de nuestros invitados.

En primer lugar se me permitirá compartir el entusiasmo generado por la aparición de los primeros textos en coedición de dos instituciones que merecían ir juntas, también bajo la forma de libros. Da verdadera alegría (me apuro en aclararlo: la alegría derivada de resultados de trabajo concreto y no de meras consignas vanas) darle la bienvenida a Facundo Nieto que presenta uno de estos textos en coedición (todavía, en prensa) en la ya clásica mesa sobre los libros de nuestro sello editorial que en esta ocasión cuenta también con Hugo Echagüe.

Gracias a Nora Avaro, Álvaro Fernández Bravo, Judith Podlubne y Facundo Nieto por aceptar participar como evaluadores y Comité académico de nuestro *IV Coloquio de avances de investigaciones del CEDINTEL*: un pequeño laboratorio enriquecido en sus tres ediciones previas, por los igualmente generosos aportes de Isabel Molinas, Mónica Cragolini, Daniel Link, Isabel Quintana, Marcelo Topuzián, Marcela Arpes, Fabián Iriarte, Claudia Kozac, Ana Lía Gabrieloni, Graciela Goldluchk, Rossana Nofal, Ricardo Kaliman, Mónica Szurmuk y Laura Scarano. Gracias por hacerse cargo de corregir: un acto de amor, de cuidado del otro y de responsabilidad que cada año ayuda a mejorar los resultados de nuestros trabajos, rigurosamente publicados en un e-book con acceso abierto en nuestra página Web.

Gracias, otra vez, a Nora Avaro, Álvaro Fernández Bravo y Judith Podlubne por compartir sus investigaciones alrededor de la literatura mientras exhuman papeles susceptibles de devenir «archivos». Las monumentales biografías intelectuales que Nora Avaro (2015a, 2015b) y Judith Podlubne (2013) escribieron sobre Adolfo Prieto (cuya reciente muerte lamentamos) y María Teresa Gramuglio junto a los trabajos de Álvaro Fernández Bravo sobre Juan L. Ortiz motivaron reunirlos en esta mesa. Una agrupación sostenida en dos gestos de borde que los tres practican: darle entidad a papeles desatendidos (papeles de enseñanza, notas inscriptas en libros



celosamente atesorados en bibliotecas privadas, etc.) y visibilizar los campos literario e intelectual fuera del eclipsante radio porteño.

Gracias a Jorge Fondebrider por la provocación, por la palabra polémica que sacude de la silla al oyente adormecido. Resuena aún la aguda discusión sobre poesía argentina contemporánea y su crítica sostenida hace algunos años. Por lo adelantado en el título, esta vez promete una interacción parecida.

Gracias a los escritores: Cristian Alarcón, Selva Almada, Liliana Villanueva, Claudia Piñeiro, Osvaldo Aguirre, Gustavo Nielsen, Elena Anníbali, Claudia Masin, y Marcelo Díaz. Por ellos tiene sentido nuestro trabajo como profesores e investigadores de la universidad pública. Queremos que sepan que si los invitamos a conversar con nosotros (pero especialmente con nuestros estudiantes) es porque, en programa o fuera de programa, en los corpus o en nuestros envíos orales, enseñamos sus textos en nuestras cátedras.

Gracias a todos los equipos involucrados en estas reuniones, tanto de la Secretaría de Cultura, de Publicaciones, del Centro de Investigaciones Teórico-Literarias, de Protocolo y Ceremonial y de Comunicación institucional de la Facultad de Humanidades y Ciencias: gracias a Natalia Castellini y Mariana Perticará; a Marilyn García junto a Analía Batistella y todo su grupo; a Emiliano Rodríguez Montiel, Gabriela Sierra, Verónica Gómez y Sergio Peralta.

El año pasado abrimos estos encuentros celebrando el ingreso (aunque tardío, ingreso al fin) de nuestra Facultad a la zona de vacancia geográfica del CONICET junto a la creación de un Instituto de doble dependencia UNL-CONICET: en definitiva, festejamos la creación de las condiciones para que podamos hacer con mayor dedicación trabajos como este, entre otros. Desgraciadamente este encuentro no se abre con la misma euforia sino más bien con la invitación a atender a los cambios de políticas científicas y educativas, a analizar las solicitadas que constantemente aparecen sobre estos temas en Change.org y a revisar el dossier temático que sobre estas cuestiones aparecerá en nuestra revista *El taco en la brea*. Para quienes estamos aquí reunidos la pregunta *¿Para quién escribimos?* seguramente no resultará banal (en su respuesta, se sabe, se juega algo más que una decisión personal).

Como cada año, necesito repetirlo: gracias por el don del tiempo, por venir hasta Santa Fe (a pesar de las pocas comodidades de transporte), por confiar en lo que



hacemos tanto como nosotros confiamos en lo que hacen ustedes empleando recursos de la universidad pública para que estos encuentros sean posibles. Bienvenidos a la Universidad Nacional del Litoral. Una universidad pública que queremos ajena tanto a la lógica de la tolerancia como a las condescendencias de todo orden. Una universidad que deseamos propiciadora de las «pasiones alegres».

Buenas jornadas de trabajo. Y gracias, otra vez, por ayudarnos a renovar el sentido de estas conversaciones.

Bibliografía

- Avaro, Nora** (2015a). «Pasos de un peregrino. Biografía intelectual de Adolfo Prieto». *Conocimiento de la Argentina: estudios literarios reunidos*. Rosario: e(m)r, 7–108.
- . (2015b). «Presentación de *Conocimiento de la argentina* de Adolfo Prieto». *Bazar americano* 54. Documento electrónico.
- Dalmaroni, Miguel** (2013). «El dios alojado. Enseñar a enseñar literatura: notas para una ética de la clase». *Educación, Lenguaje y Sociedad* 10, 129–156.
- Derrida, Jacques** (1995). *Mal d'Archive. Une impression freudienne*. París: Galilée.
- Jones, Kevin y Mariángeles García** (2016). «Cuidar al corazón. Huellas y puertos. Entrevista a Norma Barbagelata». *Barriletes* 176, 18–19.
- Podlubne, Judith** (2013). «La lectora moderna. Apuntes para una biografía intelectual». *Nacionalismo y cosmopolitismo en la literatura argentina*. Rosario: e(m)r, 7–62.
- Podlubne, Judith y Martín Prieto** (2014). *María Teresa Gramuglio. La exigencia crítica. Quince ensayos y una entrevista*. Rosario: Beatriz Viterbo.



Coda

Este es mi último año como directora del CEDINTEL. Algo anunciado en el Plan de desarrollo institucional cuando asumí en el cargo: creo en la importancia de la movilidad de los roles de gestión de modo de promover diferentes improntas, estilos, énfasis en la conducción de los organismos de Ciencia y Tecnología, entre otros del Estado.

Quisiera dejar por escrito una fantasía de intervención perseguida con el armadillo de estos coloquios cuya enseñanza, si dejó alguna, tal vez deba superar la ansiedad del tiempo inmediato y pueda leerse muchos años después (o no). Entre mis objetivos estaba el de crear una atmósfera lo más parecida posible al tipo de interlocución intelectual que se desarrolla en los equipos de investigación consolidados del CONICET de los que participo: se buscaba reponer la lógica de la discusión que permite afinar no sólo los argumentos sino el tipo de protocolos seguidos en la escritura (con sus diferentes géneros) y en la oralidad del campo. Trabajo en el que es crucial la invitación de comentaristas externos que otorguen otra mirada a la que uno rutiniza por conocer al dedillo lo que hace el otro (sea el becario, sea el compañero, sea el alumno de los seminarios de doctorado). Esta reposición busca ensayar en el espacio cercano el tipo de evaluación que se ejerce en el campo: en revistas específicas, en los congresos donde verdaderamente se discuten los trabajos superando la lógica burocrática de la mera acreditación y con mucha suerte, del monólogo colectivo. Esta reposición busca enseñar una lógica de trabajo que va desde el respeto del tiempo de habla del otro hasta la lectura previa de su ensayo: único modo de habilitar la conversación. Creo (sigo creyendo, por más que sea más duro y a veces no grato ejercer ese lugar) en la corrección y la evaluación como actos de amor y de cuidado del otro.

Muchas gracias, entonces, a todos los que a pesar de las resistencias, pueden entrever o tratar de entrever lo que se juega en esta apuesta a la que se han integrado.



Últimos años de la literatura argentina: una serie de eventos desafortunados

JORGE FONDEBRIDER

A Adolfo Prieto, i. m.

Quiero empezar por confesar que, a pesar de haberme formado académicamente en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, no soy un académico. Promediando la carrera, me di cuenta de que, más allá del aprendizaje de un método —que, entre otras cosas, me permite, retórica de por medio, cubrir la mayoría de los flancos cuando afirmo algo y citar correctamente al pie de página— lo que yo buscaba no estaba allí. Además de la escritura, mis intereses pasan por muy diversos campos: la poesía argentina contemporánea, la literatura irlandesa, la galesa, la de Escocia, Flaubert, Péric y la traducción en general, lo que les permitirá entender que no estoy interesado en la especialización. Por eso, lo que tengo para decirles se basa casi exclusivamente en lo que más a mano tengo; vale decir, en mi propia experiencia. Aclaro entonces que hablo por lo que recuerdo y por lo que vi, y eso hace que deba centrarme en Buenos Aires. Y si bien no se me escapa que hay otras realidades, coincidirán conmigo en que, en buena medida, por su posición y por la curiosa idea del federalismo que tiene la Argentina, lo que ocurre en la Capital termina muchas veces influyendo en muchos otros lugares del país. De hecho, leyendo «La institucionalización de las letras en universidad argentina (1945–2010)», el magnífico trabajo llevado a cabo por el equipo de Analía Gerbaudo, que en su momento publicó la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad del Litoral, observo que muchas de mis impresiones y algunas de mis intuiciones tienen su correspondiente paralelo en ese texto.

Cursé la carrera de Letras en la UBA, entre 1976 y 1984. Quienes por aquellos años optamos por la orientación en Letras Modernas, tuvimos que conformarnos con profesores más bien horrorosos, como, por ejemplo, un tal Aldao, de Literatura Francesa, que nos obligó a leer todo Corneille y Racine a lo largo de un año, pero en castellano, sirviéndose de Arnosi, un jefe de trabajos prácticos que, para más datos, comentaba ópera en el diario *La Prensa* y se limitaba a contarnos el argumento de las piezas que, para cumplir con la currícula, ya habíamos leído, mencionando



siempre el «espíritu proteico» de los autores. O con el entonces omnipresente Raúl Castagnino, cuyo repertorio giraba alrededor de él y de sus sesenta libros publicados. O con la malévola Laura Cerrato, esposa de Rodolfo Juarroz y titular de Literatura Norteamericana, cuya mala fe e ignorancia resultaban casi tan legendarias como las de Rosa Pena, jefa de trabajos prácticos en Literatura Inglesa, cuyo único mérito académico era ser sobrina del poderoso Monseñor Derisi. Se dio así la paradoja de que lo único que tenía sentido estudiar en esos años —a los que sin más ambages voy a calificar como de mierda— era Gramática, los cuatro niveles de Latín, los tres de Griego, Lingüística, Filología y Literatura Española Medieval y del Siglo de Oro. El resto de las literaturas —con alguna humilde excepción como Argentina I, con Guillermo Ara, quien tuvo el buen tino de hacernos leer a Adolfo Prieto— fue una verdadera pérdida de tiempo.

Luego, durante los últimos años de la dictadura, la enseñanza de la literatura empezó a transcurrir en otra parte. David Viñas, Ricardo Piglia, Beatriz Sarlo, Enrique Pezzoni, Ramón Alcalde, Josefina Ludmer y todos los demás no enseñaban en la Universidad a la que me tocó asistir, sino que conformaban lo que, por aquella época Santiago Kovadloff —que todavía tenía el buen gusto de no presentarse como filósofo ni elogiar a Víctor Massuh—, llamaba «cultura de catacumbas». Sin embargo, parece que siempre fue así. De hecho, en el trabajo del equipo de Gerbaudo se cita a Marietta Gargatagli, quien allí señala que

durante los años de Onganía, Adolfo Prieto y Ramón Alcalde no fueron sus profesores en la universidad (...) sino en un instituto que crearon de forma paralela y que funcionaba en una casa que había cedido una profesora. El instituto se llamaba (...) Centro de Estudios de Filosofía, Letras y Ciencias del Hombre. Allí se impartían cursos de teoría y crítica.

María Teresa Gramuglio, también citada por Gerbaudo, destaca: «ese Centro se convirtió en un lugar alternativo, desde nuestro punto de vista, pero sus contenidos y su nivel de trabajo, si bien muy politizados, eran muy universitarios, no estrictamente académicos, pero sí universitarios». Como se verá, esa educación informal, ligada a los avatares de la historia argentina, volvería a repetirse, con las correspondientes consecuencias.

Después de haber interrumpido mis estudios por dos años, de los cuales uno y medio pasé en Europa, retomé la facultad y empecé a trabajar en Biblos, que era, prácticamente la librería oficial de Filosofía y Letras. Por ambas circunstancias me atrasé con los exámenes y tuve que volver a cursar algunas materias. Cuando me



recibí, en 1984, la Facultad de Filosofía y Letras se encontraba en plena ebullición. Muchos de los nuevos estudiantes venían de haber hecho cursos particulares con «la Sarlo», con «la China» o con Piglia, y la literatura claramente había cedido ante la teoría literaria, algo que ya se venía anunciando desde hacía cuatro años, con la publicación de *Respiración artificial*. Hubo además un cambio en los planes de estudio y a mí me tocó cursar las últimas materias —que ya no eran correlativas— con gente que acababa de entrar a la Facultad, pero que sabía todo sobre los formalistas rusos. A diferencia de los que éramos un poco más viejos, no habían leído un solo texto de los autores que habían sido objeto de la crítica de Tinianov o Bajtín. Y si bien estábamos todavía lejos de descubrir a la Escuela de Frankfurt o de saber quiénes eran Raymond Williams o Terry Eagleton —quienes vinieron algo después, cortesía de Beatriz Sarlo y de la redacción de *Punto de Vista*—. T. S. Eliot, Ezra Pound, Cyril Connolly, Herbert Read, William Empson, Lionel Trilling y otros autores anglosajones, absolutamente fascinantes y, por entonces, todavía muy disponibles, eran mayormente despreciados porque no estaban de moda y no era eso lo que había que leer. Para muchos, Derrida era... lo que se usaba en Marcelo T. cuando Puán todavía no existía.

En algún momento, alguien empezó a hablar de la necesidad de un canon. Y luego alguien más empezó a considerar que, para enseñar literatura, resultaba inevitable decidir ese repertorio cerrado, atendiendo por lo menos a dos posibles factores: uno, el gusto, que como todos sabemos es claramente subjetivo, y dos, cierta necesidad pedagógica que puedo ilustrar con una anécdota del todo pertinente, sucedida en este mismo lugar, muchos años después. En 2011, cuando fui invitado a participar por primera vez en este foro —el 7mo. de Literatura, para mayores precisiones—, mis compañeras de mesa fueron Mirta Rosenberg, poeta y traductora, y Florencia Garramuño, docente universitaria, y una muy buena investigadora y traductora. Recuerdo con toda claridad el asombro que me produjo Florencia cuando, en esa ocasión, comentó que ella, en la Universidad, enseñaba problemas de la literatura, no literatura, que se limitaba a los autores problemáticos como los Lamborghini, Perlongher o Cucurto. Le pregunté entonces qué pasaba con los autores que, de acuerdo con ese particular punto de vista, no presentaban problemas, como, por ejemplo, Raúl González Tuñón, César Fernández Moreno o Joaquín O. Gianuzzi, cuya lectura no puede ser más pertinente. «No los enseño», fue su respuesta. Le dije entonces que todo, incluido Osvaldo Soriano, es susceptible de presentar problemas, que la cuestión, en todo caso, reside en qué tipo de problemas uno quiere enfocarse, pero, aunque seguimos discutiendo amablemente en la cena, fue, fundamentalmente, un diálogo de sordos entre personas que estudiaron Letras en dis-



tintas épocas o que consideran el estudio de esa disciplina desde extremos opuestos. Estoy seguro de que, de acuerdo con nuestras respectivas concepciones, si tuviéramos que establecer un canon —y en lo que a mí respecta, no veo el menor interés en hacer eso—, nuestras listas no podrían ser más distintas.

Entiendo aquí que la necesidad pedagógica planteada más arriba puede llevar, como en el caso del ejemplo que acabo de darles, a considerar que el canon de la literatura sólo se compone de casos complejos, generalmente susceptibles de servir como excusa para la aplicación de alguna teoría. Si a esto agregamos que fundamentalmente se teoriza sobre la narrativa y, más específicamente, sobre la novela, la exclusión de las otras especies literarias es un hecho. A este respecto, quiero recordar otra anécdota que me parece igualmente pertinente: entre 2002 y 2006 me desempeñé como coordinador de eventos y publicaciones en el Centro Cultural Ricardo Rojas, de la UBA. Eso traducido al cristiano, significa que me dedicaba a pensar y a organizar actividades, y a publicar libros vinculados con esas actividades en la pequeña editorial de la institución que luego distribuía debidamente mal Eudeba. Una de esas actividades fue «Lo que sobra y lo que falta en la literatura argentina». Se trataba de cuatro mesas redondas que se desarrollaron durante el mes del veinte aniversario del Rojas y se tomaban caprichosamente esas dos décadas para hablar de lo que había pasado en la literatura argentina durante ese lapso. Para ello, convoqué, a razón de una mesa por semana, a cuatro participantes para cada mesa. En cada una había un narrador, un poeta, un dramaturgo y un crítico. En una de esas mesas estuvo Sylvia Saitta, quien habló única y exclusivamente de novelas, equiparándolas a la «literatura argentina», como si los otros géneros no existieran. Terminada la mesa, conversamos un rato. Me dijo: «Yo sólo entiendo de novela. De poesía y de teatro no sé nada». Para ella, que es titular de Literatura Argentina II y que se formó en la carrera de Letras durante la democracia, la literatura entonces era sólo la novela. Ignoro si desde entonces modificó ese punto de vista y si tuvo tiempo de aprender sobre poesía y teatro, pero lo cierto es que, en ese momento, no parecía muy interesada. Tratándose de una investigadora tan importante, me parece un déficit considerable. Para no meter la pata, mientras escribo este artículo, consulto entonces los programas que dictó durante los últimos tres años de Literatura Argentina II, la materia de la que es titular en la UBA: en 2013, de las cuatro unidades de las que consta el programa, fuera de narrativa, se ocupó de trabajar sobre unos pocos poemas de Juan L. Ortiz; en 2014, en las cuatro unidades hay sólo unos pocos poemas de Evaristo Carriego y, nuevamente, otros tantos de Juan L. Ortiz; en 2015, los únicos textos de poetas son «Evita vive», de Néstor Perlongher, y *La condesa sangrienta*, de Alejandra Pizarnik, que, como todo el mundo sabe, están escritos en



prosa. En ninguno de esos tres cursos hubo mención alguna de dramaturgos argentinos.

¿Sorprende que Sylvia, una excelente investigadora formada en esa Facultad no sepa de otra cosa que no sea novela, cuando la mayor parte de los profesores con los que se formó sólo se ocupaban de novela? ¿Es de extrañar que sus alumnos repitan ese esquema? Y no quiero que se piense acá que la hago exclusiva responsable del estado de cosas que intento describir. De hecho, ella también es víctima. De hecho, son muchos los profesores de su generación formados en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA que consideran que no existe otro género más que la ficción.

Ahora bien, no siempre fue así. Conversando por *mail* justamente sobre estos temas con Marietta Gargatagli, que es de una generación anterior a la mía, ella me pintó un panorama de sus años de estudio en la Argentina completamente distinto de mi época y de la época de Florencia y Sylvia:

Quando yo estudié, 1966–1969, irrumpió la teoría (Tinianov, Todorov, Barthes, Genette, Bachelard), pero se seguía leyendo literatura, y mis profesores, los de la otra dictadura, eran muy tradicionales. Los programas, a su vez, no tenían teoría, pero sí lecturas. Literatura italiana, por ejemplo, tenía 500 obras literarias de todos los géneros en el programa. La opinión común entre los estudiantes además era que había que leer todo. En esa formación también entraba la poesía. Los «poetas fuertes» estaban en todos los programas de todas las lenguas: Saint-John Perse, Ungaretti, o Quasimodo. Si no los leías, no tenías novio. Y aquí vale la pena pensar que, si estaban, era porque alguien los editaba. Y aunque no sé si había lectores hedónicos de poesía, esos autores estaban en los programas y los leíamos. En cuanto al teatro, también lo leíamos. Se consideraba que lo culto era leer la obra antes de ir al teatro a verla. Era algo, digamos, obligatorio. Y como era la época del teatro independiente, nos íbamos a Buenos Aires a ver siete obras de teatro seguidas, pero volvíamos felices, muchas veces confundiendo a los actores correspondientes a cada pieza, y discutiendo en qué sala habíamos visto nuestro Shakespeare, Büchner, Cuzzani, Dragún, Ibsen y, por supuesto, Brecht. Ahora observo que, de a poco, la teoría fue desplazando la lectura de las obras literarias que fundaron esas teorías.

Y todo esto me lleva directamente a «Una crisis con muchas letras», un artículo que Beatriz Sarlo publicó en la revista *Ñ*, en 2001. Allí decía:

En 1984, la mayoría de los que hoy enseñamos en la carrera de letras volvimos a la universidad después de muchos años y dos dictaduras. Impulsados por un aire de



renovación completamente adecuado a las necesidades de refundar la universidad, hicimos muchas cosas. Entre ellas, aprender a dar clase (algunos de nosotros habíamos estado por última vez en la Facultad como alumnos y volvíamos como profesores) o a tomar exámenes. Naturalmente, había que reformar el plan de estudios. Un solo acto tengo de esos años como remordimiento y responsabilidad personal: la liquidación de los ocho cursos de lenguas clásicas. Creímos que dejar de estudiar, con cierta profundidad, griego y latín era indispensable para hacer una carrera de letras modernas que fuera verdaderamente moderna. Recluimos las lenguas clásicas en un encierro, que no les sirve. Y nos quedamos, los modernos, sin un espacio donde se enseñara retórica, mitología y, sobre todo, sin esa máquina comparativa perfecta, esa máquina de distancia y reconocimiento que son las lenguas clásicas. Admiradores de Derrida o de Joyce, cerramos el camino que Derrida o Joyce recorrieron. No me animo ni siquiera a pensar la posibilidad de una restauración de las relaciones entre literatura moderna y tradiciones clásicas (relación que fue central para la literatura moderna). Este déficit es uno de los puntos de una agenda posible.

Lamentablemente, esa agenda parece hoy definitivamente perdida y las consecuencias, creo, son muchas. De hecho, Sarlo misma me comentó que con el latín desapareció la escansión y con ésta, la noción de métrica y el estudio de las distintas estrofas, lo cual, más adelante, se reveló como un problema a la hora de enseñar poesía. De ahí a pensar que la literatura argentina es apenas la prosa que se escribe en el país hay sólo un paso y, me parece, muchos lo dieron.

Sarlo continuaba:

No tengo dudas de que son graduados en letras la mayoría de quienes firman en los suplementos culturales; creo que un rasgo distintivo de los escritores menores de cuarenta años (especialmente entre los de ficción) es que son también graduados en letras. De la carrera salen entonces escritores, que por alguna razón la han considerado un entrenamiento aceptable, y periodistas culturales. Naturalmente, la carrera de letras produce profesores secundarios y un núcleo pequeño, pero importante, de investigadores. Lo más visible de la novedad no son estas últimas categorías, sino las dos primeras (periodistas y escritores). ¿Qué habría que enseñarles cuando son estudiantes de la carrera? Este debate no es abierto sino sordo. En la carrera de letras de la UBA, cada cátedra es una cápsula donde los navegantes operamos como si los vecinos no existieran. Esto, que podría ser un funcionamiento admisible en el campo intelectual, plantea problemas en el campo académico. Escribo algunas preguntas sin respuesta para que el lector pueda percibir todo lo que no se está discutiendo



abiertamente: ¿Se debe enseñar el canon, es decir, el conjunto de obras establecidas por la crítica, o se deben explorar los bordes, los márgenes de una cartografía establecida? ¿Es posible convenir en un canon académico aunque, simultáneamente, se cuestione la validez de un canon estético? ¿O el canon académico es un acuerdo que carece de toda relevancia y lo que importa son los modos de leer, la posición teórica frente a la lectura que habilitaría las lecturas futuras de cualquier texto? ¿Importa o no importa la historia literaria? Y si importa, ¿el canon académico tiene que ser rediseñado en función de la historia literaria? ¿O sólo debe resultar de una operación teórica? Dejo estas preguntas, para las que tengo respuestas muy tentativas. A esta ausencia de respuesta, la compenso con un mea culpa.

Todavía recuerdo la fuerte impresión que me causó la lectura de estas palabras.

Ahora bien, supongamos que, por las razones que fuere, la mayoría de los programas universitarios de enseñanza han desplazado a la poesía, al teatro y al ensayo literario a los márgenes de lo que se entiende por literatura. Luego, generalizando groseramente, supongamos entonces que hay toda una generación que ha reemplazado en buena medida los textos propiamente dichos por la teoría que estos textos engendraron a partir de modelos críticos estudiados sin los textos que los originaron. Y también supongamos, un desconocimiento casi perfecto de la poesía y del teatro que se escribe en la Argentina, los cuales por las taras de la educación académica no caben en el canon, si no ofrecen «problemas». ¿Bastaría eso para que esos géneros se vieran relegados? Evidentemente, no, porque el mercado —esa especie de abstracción que aparece cuando hay que justificar toda decisión editorial— también cuenta y mucho. Pero, asimismo, también hemos visto que en otras épocas el mercado era capaz de publicar a Saint-John Perse (Fabril Editora, la editorial argentina equivalente a la Anagrama española de nuestros días), a Ungaretti (Fabril Editora y posteriormente Ediciones Librerías Fausto) o a Quasimodo (Editorial Sur y, posteriormente, Ediciones Librerías Fausto); para no hablar de Büchner, Stephen Fry y Bernard Shaw (Sudamericana), o Arthur Adamov, Arthur Miller o Ionesco (Losada), o Max Frisch y Friedrich Dürrematt (Fabril Editora).

Las preguntas por el mercado entonces son de la mayor pertinencia. Por ejemplo, tratar de entender de qué está compuesto y quiénes son parte de él. Las respuestas son relativamente simples. Va de suyo que el mercado está compuesto por editores que arman catálogos editoriales, de periodistas literarios que escriben sobre lo que producen las editoriales, de libreros que venden lo que les venden o consignan las distribuidoras que se hacen cargo de lo producido por las editoriales —y que, por cierto, se quedan con la parte del león de todo el negocio— y de un público



cada vez más reducido que incluye un poco de todo. De hecho, uno podría resumir la cuestión diciendo que, entre los escritores y el público sólo hay intermediarios, y que esos intermediarios son los que, en buena medida, determinan mayormente lo que se lee.

¿Quiénes son los editores? Por supuesto que gente muy diversa, pero podemos sumar a lo expuesto en el artículo de Sarlo que, entre otros, hay un alto porcentaje de personas formadas académicamente. Todos, incluso aquéllos que manejan los catálogos supuestamente más refinados en las editoriales independientes, tienen que estar atentos a las ventas. Una cosa es tener una enorme espalda financiera y armar un catálogo basado en los gustos personales y negocios privados de los asesores, como es el caso de lo que publica Adriana Hidalgo, y otra muy distinta vivir permanentemente al borde del abismo, como sucede con muchos de los mejores sellos independientes. Luego, un editor puede perfectamente creer en algo y, sin embargo, tener que cambiar de rumbo porque los números le son esquivos (véase a este respecto las muchas alternativas del excelente catálogo de la Bestia Equilátera, donde los autores nacionales prácticamente desaparecieron). Y también están quienes, como Leonora Djament, docente de Teoría Literaria en la UBA y directora editorial de Eterna Cadencia, creen firmemente que editar es un modo de intervenir en los debates que tienen lugar en el seno de una sociedad dada. Mientras todo esto pasa, las multinacionales esperan, y un día Alfaguara termina alzándose con la obra de Andrés Rivera, Rodolfo Fogwill o Hebe Uhart para mencionar apenas a algunos de esos autores, surgidos en el seno de pequeñas editoriales independientes que apostaron por ellos cuando no reportaban grandes ganancias. Pocos son los autores que se mantienen fieles a los sellos que primero creyeron en ellos, los cuales, claro, no pueden competir ofreciéndoles el dinero que les ofrecen las multinacionales. También ése fue el caso de Daniel Guebel (1956), Sergio Bizzio (1956), Sergio Chejfec (1956), Martín Caparrós (1957), Alan Pauls (1959) Carlos Feiling (1961-1997), quienes, luego de pasar por las aulas de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, empezaron a publicar a principios de la década de 1990 en sellos pequeños y hoy son publicados por grandes editoriales. Todos ellos, junto con María Martoccia (1957) y Luis Chitarroni (1958) podrían oponerse —como en algún momento se hizo por motivos estrictamente publicitarios— a los autores jóvenes que, en su momento, publicó Juan Forn, en la Biblioteca del Sur, del sello Planeta. Forn, uno de los principales introductores en la Argentina de la superstición estadounidense del editor, pensaba que todo libro debe ser corregido por alguien distinto del autor, lo cual le servía a él mismo para ponerse en el centro de todas las discusiones. Su principal creación fue una colección de narrativa, más bien ramplona, en la que se



alternaban autores medianamente consagrados con los nuevos nombres que, fundamentalmente desde el periodismo, llegaban a la literatura. Forn estableció una suerte de entente entre Planeta y el diario *Página/12*, acaso inspirada en la asociación que en los años sesenta Tomás Eloy Martínez creó entre el sello Sudamericana y la revista *Primera Plana*. Los nuevos nombres, que tenían como posible modelo a Osvaldo Soriano, incluían a Rodrigo Fresán, a Marcelo Figueras y, aunque hoy parezca un chiste, a Jorge Lanata. Hoy, tanto los más intelectuales como los que se supone «se hicieron de abajo» en el periodismo publican en alguno de los muchos sellos de los grupos Planeta y Penguin Random House, grupos que son propietarios de casi el 70 % del mercado en la Argentina y del 60 % en el mundo de la lengua castellana.

Ahora bien, dentro de toda esta dinámica y con las excepciones del caso, prácticamente ninguno de los sellos mencionados publica poesía o teatro porque dada su poca rentabilidad —palabra en la que se resume todo el humanismo de estos grupos— no son viables. Es lo que suelen decir sus responsables, que, a no olvidarse, en buena medida salieron de la Universidad. Tenemos así una serie de profecías autocumplidas y muy pocos datos que las sustenten. ¿A qué me refiero? A que, si no es por algún tipo de tara académica, no veo la razón de pensar que una novela de autor argentino que, en líneas generales, no vende más de 500 a 700 ejemplares durante el primer año de su publicación, merezca más atención que un libro de poesía, cuyas ventas en el mismo período son las mismas. Lo mismo cabe para la comparación entre las ventas de una novela y el número de espectadores de una obra teatral de autor local para un lapso incluso más breve, que, al menos hasta ahora, encuentra editor entre los que se especializan en la publicación de literatura dramática. Por último, vale la pena recordar que, para ciertos libros, la Universidad es uno de los principales clientes del mercado. Uno bien podría entonces preguntarse qué pasaría si esos libros integraran las currículas universitarias. ¿Habría que pensar que existe un déficit en la formación de los futuros editores, que la ignorancia es complementaria de la arrogancia?

Por derrame, el problema supera ampliamente el marco del mercado. Y quien considere que esto es exagerado, que me responda entonces por qué, en más de 40 años de existencia, la Feria del Libro de Buenos Aires casi nunca fue inaugurada por alguien que no fuera un narrador. Hubo, sí, dos dramaturgos (Griselda Gambaro y Tito Cossa), pero, cuando fue el turno de Saer —a quien perfectamente se podría haber presentado como narrador y poeta— sólo se habló de él como de un narrador. Y más acá, ¿por qué el FILBA casi no incluye poetas o dramaturgos en sus mesas? ¿Y por qué cuando los incluye —algo así como el cupo femenino de la políti-



ca— nunca los pone a debatir a la par que a los narradores con los narradores? ¿No existen problemas que sean comunes a todos ellos? ¿No se trata también de escritores?

Si consideramos que muchos periodistas culturales también provienen, como señalaba Beatriz Sarlo, de Letras, donde el concepto de literatura se reduce a ficción, el espacio se reduce aún más. Por si eso fuera poco, escriben presionados por jefes que se manejan con criterios que atrasan una década (recuerdo en Ñ a Juan Bedoian, uno de los peores periodistas que conocí en mi vida, que ante la menor provocación pedía siempre que lo llamaran a Carlos Fuentes para que opinase sobre los temas más variados) o por autores que, como José Pablo Feinmann, llaman a las redacciones para quejarse de que no se ocupan suficientemente de ellos. Los que tienen suerte y no se cruzan con los Bedoian de turno no se salvan de lo que «sugieren» los Kirschbaum de turno. Así, terminan siguiendo la agenda de los jefes, que suele coincidir con lo que necesitan las editoriales, considerando, eso sí, algún posible beneficio, que bien puede incluir la publicación de algún original propio o, con mucha suerte, el ocasional viaje a Madrid. Sólo eso explica la cantidad de literatura adocenada que termina ocupando un lugar en el firmamento periodístico y cimentando reputaciones claramente inexistentes. A los jóvenes periodistas que padecen eso, claro, les queda el recurso de apelar a otros jóvenes periodistas como ellos, formados en el mismo lugar que ellos, a los que, una vez cada tanto, se les pregunta por los libros del año. Y como son jóvenes y estuvieron mucho tiempo leyendo a Jean-Luc Nancy, a Jacques Ranciere, o a Giorgio Agamben y no tuvieron tiempo para leer a Flannery O'Connor o a Carson McCullers, terminan votando por novelas actuales que miman el gesto de autores que escribieron con talento y originalidad muchas décadas atrás. Ésa es casi la única oportunidad de plantear algo así como un canon supuestamente paralelo al del mercado que, confrontado con el que prohija la carrera de Letras, termina reproduciéndolo. Los autores elegidos son los que, de acuerdo con lo que venimos viendo, plantean problemas en oposición con otros que, aparentemente, no los plantean. En el medio está el resto de la literatura, ésa que, como decía John Lennon de la vida, sucede mientras uno está ocupado con otra cosa y que justamente suele no llegar a la mayoría del público. Dicho de otro modo, Cucurto vuelve a triunfar sobre su muy cacareado maestro Ricardo Zelaryán, pero ambos pierden ante Federico Andahazi. Para no hablar de Libertad Demitropulos o Juan José Inchauspe, que siempre pierden con todos.

Y aclaro, no digo que esto no viniera de antes. Pero hubo un momento en que se empezó a sentir con más fuerza y el discurso editorial y el de la crítica empezaron a confluír para dejar afuera todo aquello que no fuera novela. De hecho, a principios



de los años noventa, la irrupción de los criterios de mercado y su contrapartida en el juicio de los que escribían sobre libros ya se registra en revistas consideradas independientes. Alan Pauls, que como muchos de sus compañeros de generación escribió en *Babel*, manifestó en una entrevista conmemorativa, que ésta,

era una revista que iba a hablar de libros, atrás del libro. En ese sentido era una revista que tenía una idea del mercado importante. Hacer una revista literaria era hacer una revista que tratara de problemas, y para los cuales los libros funcionaran un poco como ejemplos o como campos de batalla. Esto era al revés. Se tomaban los libros, y cada uno escribía sobre un libro en particular que acababa de salir, las cosas más dementes, que tenían que ver con el campo literario, las ideas, las ideologías, pero todo en el libro.

De más está decir que *Babel* dejó de salir cuando dejó de contar con el apoyo económico de la editorial que solventaba sus pérdidas ya que el proyecto de sobrevivir gracias a los anunciantes nunca funcionó. Eso ya anunciaba el panorama desolador que hoy se vive y la rápida desaparición del llamado periodismo cultural. Quien lo dude, considere que el diario *La Nación*, que siempre se preció de su suplemento literario, decidió eliminarlo a favor de meras páginas de cultura. *Ñ*, de *Clarín*, mal dirigido por la novelista Matilde Sánchez, termina siendo una cosa amorfa y aburrida (de paso, sus ventas bajaron sensiblemente desde la época en que esa revista era dirigida por Jorge Aulicino que, para más datos, es poeta). Sólo Radar, de *Página/12* subsiste mal que bien como suplemento cultural, pero nunca fue realmente un suplemento literario. Y prácticamente, se acabó, porque los otros suplementos culturales, al menos en Buenos Aires, son prácticamente invisibles y las revistas son una especie en franca desaparición.

Para no extenderme más y para no abusar de la paciencia de este auditorio, voy a limitarme a enunciar una serie de cuestiones conexas. Una de ellas, apuntada por Ezra Pound (en 1917!) plantea que no debe medirse la vitalidad de la literatura por un único género. Pound hablaba de que la gran poesía francesa del siglo XIX había que buscarla en Stendhal y Flaubert antes que en los poetas contemporáneos. Y eso cabe para lo que se escribe en cualquier lado. De hecho, como ésta es una época distinta de la que le tocó juzgar a Pound, si tuviéramos tiempo, podría justificar plenamente que la poesía que se escribió en las últimas cuatro décadas en la Argentina es mucho más interesante que la prosa del mismo período. También podríamos establecer vínculos serios entre Arturo Cancela (mal valorado por haber sido como Roberto Fontanarrosa un *best seller* en su época) y Alberto Laiseca, quien trabaja sobre pensamientos y estructuras hiperbólicas, al igual que el autor de los *Tres re-*



latos porteños. O incluso ir más allá y comparar cómo trabajan los distintos niveles de lengua autores, en apariencia tan disímiles, como Adolfo Bioy Casares, un narrador, y Rafael Spregelburd, un dramaturgo. Para no hablar de la manera en que la narrativa de Juan José Saer se forjó en buena medida en la lectura de Juan L. Ortiz, o cómo, a su vez, afectó el decurso de la poesía a partir de la década de 1980.

¿No valdría la pena también considerar el acendrado provincianismo que a lo largo de las últimas dos décadas ha desarrollado la literatura argentina? En primer lugar, la noticia, que todos saben menos los titulares de cátedra es que la novela argentina no es el centro del mundo. Dicho de otro modo, tanta «prosa chabona» nos lleva a mirarnos el ombligo y a inventar una pólvora que en otros lados ya se inventó. Y las preguntas en este caso bien pueden ser muchas. Por ejemplo, ¿cuáles son las relaciones entre lo que se escribe acá respecto de otras provincias de la lengua castellana? ¿Y respecto del resto del mundo? ¿Qué modelos de ficción, de poesía, de teatro y de ensayo ha producido la literatura argentina en las últimas décadas que puedan extrapolarse a otras realidades? ¿Cuánto o qué tan poco de lo escrito en la Argentina ha reflejado nuestro imaginario? ¿De qué manera lo ha proyectado? ¿Con qué recursos? ¿Por qué? ¿Para qué? Y ya en otro terreno mucho menos glamoroso, los textos sobre los que trabaja la crítica, ¿han sido convenientemente fijados?

No quiero cargar las tintas sobre el presente exclusivamente. La pereza nos ha llevado a que por años se le prestara atención a «problemas» que nunca fueron tales —como el de Florida y Boedo—, o a estar pendientes de autores que han abusado de las estadísticas, como Aira, o a considerar que introducir el habla de los dominicanos o de la villa miseria en la prosa y en la poesía es un mérito estilístico, o a imaginar que la crónica empezó hace cinco años y que su único objeto es hablar del paco, de la cumbia y de los abusos de la policía, o a suponer que nuestro muy rico universo poético se limita a la generación del noventa, acaso la más autopromocionada en la historia de la poesía argentina. La pregunta es, nuevamente, si ésa es toda la literatura argentina y, en todo caso, qué es lo que se está reivindicando cuando la universidad abusa de todas estas cuestiones a las que considera «problemas».

Juan José Saer dijo que los narradores que no leen poesía son semianalfabetos. Saquen a partir de esto sus propias conclusiones los críticos que no leen ni enseñan poesía, teatro o ensayo.



La biografía como forma

JUDITH PODLUBNE

Universidad Nacional de Rosario – CONICET

No supe qué significaba escribir una biografía intelectual sino mucho tiempo después de haber escrito una. No quiero decir con esto que lo sepa ahora: como todos los saberes que se procesan en el lenguaje, los que intervienen en las escrituras de vida suministran conclusiones impares y provisorias, difíciles de trasladar a situaciones ulteriores. Los modos de la biografía varían al ritmo diverso de la materia con la que trabajan y de los materiales que la componen. No hay teoría de la biografía que trascienda la teorización en acto que las escrituras biográficas proponen en cada oportunidad. Hay historias del género, monumentales, eruditas y críticas al mismo tiempo —*La apuesta biográfica*, de Francois Dosse, es el mejor ejemplo—; hay estudios generales sobre la práctica biográfica —*Vidas ajenas*, de León Edel—; hay apuntes, notas, sobre la ética y las dificultades de los escritores de biografías —*Trois ans avec Derrida*, de Benoît Peeters; algunos ensayos de *Cómo se escribe una vida*, de Michael Holroyd—; hay ensayos de escritores, biógrafos ellos mismos —«El arte de la biografía», de Virginia Woolf, el prólogo de Marcel Schowb a las *Vidas imaginarias*—; pero teoría no hay. El principal interés teórico del género es la imposibilidad de su definición. Adorno afirma que la duda sobre el derecho absoluto del método no se había realizado casi sino en el ensayo. Tal vez porque el ensayo suele ser una de las formas de la (auto)biografía, los biógrafos acompañan desde siempre a los ensayistas en la tarea. El nacimiento de la biografía moderna es también el de los interrogantes sobre sus condiciones y posibilidades de realización. «Las buenas biografías, propone Aldo Mazzucchelli, son siempre ensayos biográficos».¹ Como el ensayista, el biógrafo avanza a tientas, «por la cuerda floja entre la implicación personal y la perspectiva histórica» (Holroyd:38). Sus dificultades, y su fuerza, derivan de la conciencia de no identidad entre lenguaje y vida, a que los arroja la escritura biográfica. El afán de totalización propio del género es sólo en apariencia la contracara del carácter fragmentario del ensayo: el biógrafo, dice Edel, «trabaja en mosaico» (91), opera entre fragmentos de vida y escritura. La biografía

¹ Retomo de Aldo Mazzucchelli la idea de vincular la reflexión sobre el género biográfico al ensayo adoniano.



tiene consistencia rapsódica, progresa y se sostiene en el ensamble; sabe que la inconclusión es constitutiva, aunque trabaje infatigable para contrarrestarla.

A fines de 2012, la Editorial Municipal de Rosario, dirigida por Oscar Taborda, en compañía de Daniel García Helder, me invitó a prologar *Nacionalismo y cosmopolitismo en la literatura argentina*, el primer libro de María Teresa Gramuglio. El volumen extendía a críticos literarios y culturales de la ciudad el catálogo de la Colección Mayor hasta ese momento dedicado a escritores, en general, poetas. Entre sus rasgos distintivos, la colección pautaba estudios preliminares extensos, de tenor bio-biográfico. Martín Prieto había escrito sobre Irma Peirano (2003); Nora Avaro, sobre Emilia Bertolé (2006); García Helder, sobre Francisco Gandolfo (2006); Analía Capdevila, sobre Roger Pla (2009), para mencionar algunos. Al tiempo que inventaba un canon literario local, la decisión de los editores promovía las escrituras de vida, convertía a los prologuistas en biógrafos circunstanciales y estimulaba la reflexión sobre el género a partir de su ejercicio. La escritura de «La lectora moderna. Apuntes para una biografía intelectual de María Teresa Gramuglio» resultó para mí el encuentro con un modo nuevo de la investigación literaria, el de *la biografía como forma*. La novedad respondió menos a los recursos que el género ofrecía (ninguno que antes no me hubiera dado la crítica literaria) que a los problemas que invitaba a plantearme. Quise ser una biógrafa mucho antes de conocer las reglas del género, para experimentar esos problemas en la escritura. Diría entonces, con Barthes, que escribo «desde la posición del que *hace* una cosa y no del que habla *sobre* una cosa: no estudio un producto, endoso una producción; anulo el discurso sobre el discurso...: paso a otro tipo de saber (el del Aficionado) y en eso es en lo que estoy siendo metódico» (339). Tal vez no haya otro modo de hablar sobre la escritura biográfica, los estudiosos del género son a menudo biógrafos ellos mismos.

La idea de «biografía intelectual» me resultaba incómoda y problemática. ¿De qué vida trata, qué vida cuenta, una biografía de las de tipo intelectual? La modalidad prescribía una concepción del género cuyos principios centrales parecían desconocerlas convicciones actuales sobre la vida y el lenguaje. Lo biográfico se reducía a lo intelectual y la vida, a su faceta subjetiva. Las premisas que definían esta concepción se anunciaban renuentes a las nociones de vida como posibilidad impersonal y de lenguaje, como ámbito de exposición de lo singular. El género se resistía no sólo a los aportes recientes de las perspectivas biopolíticas sino también a los establecidos desde tiempo antes por la teoría literaria y el psicoanálisis.² Con el inicio

² Para las llamadas perspectivas biopolíticas, entre cuyos principales representantes se encuentran Michel Foucault, Gilles Deleuze, Giorgio Agamben y Roberto Espósito, la noción de «vida» designa el *más*



de la escritura se instaló para mí la sospecha de que en el *modo de contar* una vida personal —en cualquiera de sus variantes, la biografía siempre narra existencias subjetivas— se transmitían además otras formas de vida. El *cómo del relato* se convertía en el asunto central de la biografía. Dado que toda existencia individual compromete siempre un movimiento discontinuo, la narración debía contar *a la vez* la historia de una vida y las vacilaciones de su identidad, el matiz impersonal que impregna a menudo las circunstancias, elecciones y decisiones personales de cualquier sujeto. Mi consigna de entonces: «preservar *la vida del relato* para que no perezca la de la protagonista». Llamaba *vida del relato*, pienso ahora, al *efecto diferencial* que la narración biográfica debe producir sobre los testimonios, los documentos, la obra y la experiencia subjetiva del personaje, si quiere sortear la serie de riesgos que la amenazan: el de la hagiografía, el catálogo documental, el registro de sucesos significativos, la explicación de la obra en las circunstancias vitales.

La obra, el doble plano de la obra en las escrituras biográficas. No sólo la metamorfosis en obra de la vida biografiada, sino también la vida de la obra del sujeto biográfico. Si algo motiva y justifica la escritura de una biografía intelectual, se diría, es la existencia de la obra teórica, crítica, literaria, científica del biografiado. ¿Qué lugar le otorga el género?, ¿cómo la trata? ¿Cómo se enredan los lazos entre escritura biográfica e imaginación crítica? ¿Cómo calibrarlos sin detener la potencia inmanente de la vida, sin afectar la fuerza imaginaria del sujeto biográfico ni encomendar los sentidos de la obra a las potestades del autor? El fantasma del biógrafo es el del retorno a Sainte Beuve. Los hechos de una vida no alcanzan a explicar los misterios de una obra, ni los misterios de la existencia, agregaría, motivan sus asuntos. «El método de Sainte Beuve —advertía Proust— desconocía que un libro es el producto de un *yo* diferente de aquél que manifestamos en nuestros hábitos, en la sociedad, en nuestros vicios» (72). En 1908 la advertencia introducía un desvío concluyente: no se trataba de la adecuación de la escritura a la vida —simple biografía, biografía tradicional—, ni tampoco, lo sabemos ahora, de la defensa pertinaz de la autonomía de la obra —biografía imposible, impugnación de la biografía—, sino del encuentro de fragmentos de escrituras con estratos vitales —ensayo biográfico, en los términos de Mazzucchelli—. Vida y escritura, enseña Deleuze (1997), son asuntos de devenir, procesos indeterminados que se convocan y desbordan a sí

allá de la subjetividad humana, lo que excede los límites y complejiza la definición del sujeto individual. La «vida» es pura inmanencia y posibilidad, una potencia que abre un espacio no-subjetivo o a-personal en la centralidad del yo como instancia ordenadora de la experiencia. El problema de la relación entre lenguaje y vida, el interrogante en torno a los modos en que la singularidad, la inmanencia de la vida, se manifiesta en el lenguaje es asunto central de esta perspectiva. Para una presentación inteligente, consultar «Prólogo» (Giorgi y Rodríguez).



mismos; la voluntad de un encastre mutuo coagula el movimiento de ambos, la mutua indiferencia los debilita y empobrece. Con el aporte de algunas lecturas teóricas, aunque todavía sin la extensa biblioteca específica sobre el género, mi tarea aspiraba a registrar, e incluso, suscitar, las interferencias entre obra y existencia para narrar los modos en que ellas producían nuevas posibilidades de vida, subjetivas y escritas.

El biógrafo, apunta Matías Serra Bradford, se sienta a escribir una vida no para iluminar una obra (esto es un efecto secundario) sino para retratar la relación (un relato aparte) entre obra y vida, a veces antagónica, precisamente, para que cada una pueda sobrevivir por su cuenta. Lo que un biógrafo juzga es, entre otras cosas, si una vida posee un misterio lo suficientemente magnético, y si la obra es parte indivisible de ese misterio. (en Holroyd:12)

Tal era el caso de Gramuglio. Su vida y su obra se interceptaban en un misterio fecundo para la curiosidad biográfica: nunca había escrito un libro. Se había convertido en una referencia de la crítica literaria y cultural argentina publicando sus ensayos en revistas y volúmenes colectivos, había contribuido a que otros publicáramos los nuestros, pero nunca había escrito un libro. Las razones que ella atribuía a esa decisión (¿habría sido en efecto una decisión?) me resultaban insuficientes. La intriga desataba el hilo novelesco de la historia, abriendo vida y obra al juego múltiple de los posibles narrativos. *¿Cómo y cuándo María Teresa se había convertido en Gramuglio?* La biografía tendería a contar esos movimientos, el trayecto de una vida y el itinerario de una obra: el ritmo sincopado de las imantaciones entre ambos, antes que sus desarrollos o desenvolvimientos. El *bildungsroman*, la novela de formación, proporcionaba un modelo recto e imperfecto, en el que el rumbo de la vida se cristalizaba en destino y su progreso resultaba indiferente a la fuerza expansiva del error. «Debemos enfrentar la diferencia crucial entre azar y destino en una narración biográfica», recomendaba Richard Holmes (en Holroyd:29), y yo intentaba, en lo posible, que la forma del relato diera lugar a los desvíos, las suspensiones, las vueltas del azar. Pretendía mientras escribía que el relato pudiese transmitirlos meandros, las inflexiones de la voz, los olvidos, las ironías, la generosidad, la maledicencia, todo el universo de afectos imprevistos que atravesaba, y volvía interminable, la conversación que, desde meses antes, Martín Prieto y yo mantenía-



mos con María Teresa. Le habíamos propuesto hacer una entrevista a la que había accedido con una retahíla de reparos.³

La conversación está en la base de la biografía moderna. Durante décadas, James Boswell transcribió sus charlas con Samuel Johnson, para componer, a partir de ese material, la biografía que inauguraría la actualidad del género. A través de Boswell sabemos que, según Johnson, «nadie puede escribir la vida de un hombre sino aquellos que han comido y bebido y vivido en un intercambio social con él» (8). La sentencia alentaba una conclusión controvertida al establecer la ventaja del que escribe habiendo conversado con su sujeto, por sobre la situación, en apariencia menos favorecida, del que sólo puede escrutar documentos. Testimonios y documentos son la materia igualmente *viva y versátil* de cualquier biografía. La versatilidad es el modo de ser de ambos. La escucha y la lectura biográfica los reviven, los dotan de una vida nueva, que resulta en parte de distanciarlos, sin desprenderlos del todo, del dominio de las personas y los hechos que los motivaron, para regresarlos al sinfín de las enunciaciones. Es probable que por respeto a los corolarios de ese mandato que él mismo había contribuido a afianzar, Boswell se viera en la necesidad de aclarar que su biografía (justo la suya, a la que siglos después se valoraría como un borrador de autobiografía) no estaba narrando una historia sino permitiendo que el doctor Johnson hablase por sí mismo. *Hablar por sí mismo* condensa el principio cuyo cuestionamiento pone en marcha la razón moderna; *la invención de sí* es el descubrimiento fundante de la modernidad. La alternativa planteada por Boswell denegaba la tensión que en adelante conformaría el género biográfico. Lo que Boswell no podía advertir todavía era que esa tensión entre verdad e imaginación, y todos sus pares derivados, amenazaba, tanto como hacía posible y sostenía, cualquier intercambio.

Los recaudos en torno a la fiabilidad de su testimonio eran una constante en María Teresa. Habíamos establecido una rutina para la entrevista. Llegábamos provistos de un cuestionario elaborado en torno a distintos asuntos: la vida familiar, los años de formación, Juan Pablo Renzi, Juan José Saer, la ida a Buenos Aires, *Punto de vista*, etc., etc., etc., esto ya lo contamos en otra oportunidad.⁴ Invariablemente, el curso de la charla desordenaba las previsiones. Ella nos había anticipado que respondería al azar de los recuerdos que fueran apareciendo. Era habitual que, después de cada encuentro, siguiéramos conversado vía e-mail, y le insistiéramos en detalles y precisiones. El biógrafo quiere saberlo todo; su voracidad es irres-

³ Publicamos una parte de esta entrevista, con el título «Un autorretrato indirecto», en Podlubne y Prieto.

⁴ En la «Presentación» de Podlubne y Prieto.



tricta porque para él *todo cuenta*. O mejor, porque no sabe cuándo ni dónde se recortará, de entre la masa de documentos y testimonios, el detalle, el incidente, que le revele el personaje. «El objeto del ensayo biográfico no es, estrictamente, una persona, escribe Mazzucchelli. No es el biografiado, sino su potencia imaginaria». En uno de esos mails, María Teresa nos comentó que en *El sentido de un final*, la novela de Julian Barnes que estaba leyendo, había encontrado un fragmento que sintetizaba sus sensaciones frente a nuestros requerimientos. Devoré la novela, me defraudó un poco, no es la mejor novela de Barnes, pero estaba claro que mis expectativas estaban descaminadas desde el comienzo. En lo que importa, María Teresa citaba:

tengo que remontarme brevemente hasta unos incidentes que se han convertido en anécdotas, hasta algunos recuerdos aproximativos que el tiempo ha deformado y transformado en certeza. Aunque ya no tengo la seguridad de que algunos sucesos fueran reales, al menos recuerdo con claridad las impresiones que dejaron. Es lo más lejos que llego.

El fragmento privilegiaba la luminosidad del recuerdo, el *pathos* de las impresiones repentinas («recuerdo con claridad las impresiones que me dejaron»), frente a la frigidez y las inconsistencias de la memoria («los recuerdos aproximativos se han deformado en certezas»; «no tengo la seguridad de que algunos sucesos fueran reales»). La distinción prevenía sobre del valor de los testimonios biográficos, a partir de una prototeoría de la memoria que usufructuaba de los beneficios del olvido. María Teresa sabía que el resultado mayor, y el rédito máximo, de este ejercicio de memoria voluntaria, al que de algún modo la sometíamos, no era la recuperación del pasado, el retorno de los hechos vividos, sino el anticipo del futuro que sus previsiones realizaban en el presente. Una y otra vez insistía en que el poder despótico de la memoria no se alojaba en la capacidad de resucitar situaciones o sensaciones que en verdad habían existido, aunque por supuesto lo habían hecho, sino en representarlas e imponerlas como tales, a partir de las exigencias y los interrogantes que el porvenir le planteaba al presente. «Estén atentos, no olviden, que lo que hoy recuerdo es —no puede ser de otra manera— lo que quiero que se diga de mí en el futuro», tales eran los recaudos de Gramuglio.

El testimonio valía no sólo por la «ilusión referencial» en que se sustentaba el verosímil del género —el biógrafo sabe que el testimonio es un género establecido y largamente estudiado—, sino también por los «momentos de verdad» que transmitía. Los «momentos de verdad», dice Barthes, no tienen nada que ver con el realis-



mo, son «los puntos de *plusvalía* de la anécdota», su valor agregado, la inminencia de sentido que resuena en lo dicho cuando se desmoronan las cautelas subjetivas (337). Lo que María Teresa nos advertía a través de la cita de Barnes era que la memoria como función de la conciencia olvida que el recuerdo es un acontecimiento impersonal. Sus recaudos sugerían una *doble disposición* para la escucha biográfica: se trataba tanto *de atender a* la forma en que el testimonio *documentaba la vida*, la rememoraba y transformaba en relato, como de *estar dispuesto a* registrar los modos indirectos en que la revivían, no como realmente había sido, sino tal y como había sido olvidada. Los «momentos de verdad» identificaban esos modos; definían la forma en que la sensibilidad del biógrafo, su íntima exterioridad, sus inclinaciones (y no sólo sus decisiones o preferencias), escuchaban en el testimonio la ocurrencia del recuerdo involuntario. *Volver a vivir lo que nunca fue vivido como tal* era una condición compartida por el biógrafo y su sujeto. Borges: «Que un individuo quiera despertar en otro individuo recuerdos que no pertenecieron más que a un tercero, es una paradoja evidente. Ejecutar con despreocupación esa paradoja, es la inocente voluntad de toda biografía» (33). Me incomodaba, me incomoda todavía, que a menudo se asumiese con relativa ligereza la inmediata identificación entre biógrafo y biografiado. Los estudios sobre el género son unánimes al respecto: todos reconocen en el componente autobiográfico un integrante insoslayable de la biografía. Es probable que así sea, aunque agregaría que *sí y sólo si* se extiende el sentido de lo autobiográfico al encuentro imprevisto de lo desconocido de uno mismo con el misterio del otro.

Si la verdad afectiva del testimonio se desprendía de la falta de ajuste con lo sucedido, si esa falta era la ocasión del cruce inusitado entre la intimidad del biógrafo y su sujeto, la verdad (afectiva) de la biografía resultaba de transformar el margen de ambigüedad insalvable que esa falta instituía en la fuerza distintiva y discreta de la narración biográfica. La discreción, la reserva, define un rasgo de las biografías intelectuales, sobre todo de ellas, que, a diferencia de las biografías literarias —aunque postular esta diferencia convoca más problema que soluciones— establecen un lazo determinante con la autenticidad de los hechos. «El novelista es libre, anota Virginia Woolf, el biógrafo está atado de pies y manos» (202), «La biografía impone condiciones, y esas condiciones son que debe estar basada en los hechos» (206). En la autenticidad de los hechos, decía entonces, y no, en la objetividad, porque la pretensión de objetividad los reviste de un carácter inapelable, irrevocable —en el límite, un carácter falaz y refractario a las posibilidades del relato. *Qu'est-ce qu'un bon témoin?*, se pregunta Peeters, el biógrafo de Derrida, y la respuesta calibra sutil el nexo entre el *valor documental* y la *sensación de vida* que lo caracteriza.



Quelqu'un de capable d'entrer suffisamment dans le détail pour donner de la couleur aux événements qu'il rapporte. Car les faits eux-mêmes, on finira toujours par les apprendre, et la mémoire des témoins est rarement assez précise pour qu'on s'y fie. Mais ce qu'ils peuvent suggérer —les humeurs, les odeurs, l'agencement des lieux, le non-dit des liens— est réellement sans prix. (61–62) ⁵

Lo invaluable, para Peeters, es el color, el tinte, que el testimonio introduce en los acontecimientos, y los muestra como habiendo sido vividos por alguien, ligeramente extraño al sujeto biográfico, aunque todavía él mismo. Apenas un matiz, derivado del haz de sentidos sugeridos y nunca en pleno explicitables, que transforma de manera definitiva la naturaleza de los hechos. La dinámica del recuerdo, que es la del lenguaje, enseña que el registro del hecho en sí es una aspiración imposible. *Se lee el documento como se escucha el testimonio*, con la misma *doble disposición* que caracteriza esa escucha: para aprehender la referencialidad que comunica y para dejarse capturar por el tono que la revele insaturable. Que no haya biografía definitiva, que el destino de la biografía sea la inconclusión, no obedece sólo a que, en ocasiones, las magnitudes del archivo son inabordables o, por el contrario, a que el saber disponible en cada coyuntura es parcial y limitado, sino sobre todo y en lo fundamental, a que, tal como señaló Derrida, el archivo *produce* tanto como *registra* el acontecimiento (24). La economía del archivo no depende simplemente del principio de conservación, emanado de la pulsión de muerte que gobierna la memoria, sino también del carácter vivo, productivo, del recuerdo, en cuyo núcleo opera el olvido. La supervivencia del pasado resiste la lectura definitiva. Como el del testimonio, el tiempo del documento es el porvenir. «Todo archivo trabaja siempre y *a priori* contra sí mismo» (Derrida:20).

Bibliografía

⁵ «Aquel capaz de entrar lo bastante en el detalle como para dar color a los acontecimientos que refiere. Pues los hechos, en sí mismos, uno termina siempre conociéndolos, y la memoria de los testimonios rara vez resulta tan precisa como para confiar en ella. Sin embargo, lo que éstos pueden sugerir —los humores, los olores, el orden de las cosas, lo no dicho de los vínculos— eso, realmente, no tiene precio». Traducción mía.



- Barthes, Roland** (1987). «Mucho tiempo he estado acostándome temprano». *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Paidós: Buenos Aires. Traducción de Cristina Fernández Medrano.
- Borges, Jorge Luis** (1955). *Evaristo Carriego*. Buenos Aires: Emecé.
- Boswell, James** (2007). *Vida de Samuel Johnson*. Barcelona: El acantilado. Traducción de Miguel Martínez-Lage
- Deleuze, Gilles** (1993). «La literatura y la vida». *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama, 1996. Traducción de Thomas Kauf.
- Derrida, Jacques** (1995). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta, 1997. Traducción de Paco Vidarte.
- Dosse, Francois** (2007). *La apuesta biográfica. Escribir una vida*. Valencia: Universitat de Valencia. Traducción de Josep Aguado y Concha Miñana.
- Edel, León** (1990). *Vidas ajenas*. México: Fondo de Cultura Económica. Traducción de Evangelina Nuño de la Selva.
- Giorgi, Gabriel y Fermín Rodríguez** (Ed.) (2007). *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Buenos Aires: Paidós.
- Holroyd, Michael** (2011). *Cómo se escribe una vida. Ensayos sobre biografía, autobiografía y otras aficiones literarias*. Buenos Aires: La Bestia Equilátera. Traducción de Laura Wittner.
- Mazzucchelli, Aldo** (2016). «La biografía y su forma. Una lectura de Adorno». Texto leído en el Coloquio «Literatura y vida», organizado por los Centros de Estudio de Literatura Argentina y Teoría y Crítica Literaria de la Facultad de Humanidades y Artes de UNR. Rosario 7, 8 y 9 de junio de 2016. Mimeo.
- Peeters, Benôit** (2015): *Trois ans avec Derrida*. París: Flamarion.
- Podlubne, Judith y Martín Prieto** (Ed.) (2014). *María Teresa Gramuglio. La exigencia crítica. Quince ensayos y una entrevista*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Proust, Marcel** (2005). *Contra Saint Beuve. Recuerdos de una mañana*. Barcelona: Tusquets.
- Schowb, Marcel** (1985). *Vidas imaginarias*. Madrid: Hyspamérica. Traducción de Julio Pérez Millán.
- Woolf, Virginia** (2012). «El arte de la biografía». *La muerte de la polilla y otros ensayos*. Buenos Aires: La Bestia Equilátera. Traducción de Teresa Arijón.



La provincia y el mundo: consideraciones sobre distancia, cosmopolitismos provincianos y literatura mundial

ÁLVARO FERNÁNDEZ BRAVO
CONICET

La palabra provincia tiene un derrotero extendido en la literatura moderna y contemporánea y me gustaría comenzar mi intervención recuperando ese término: provincia. ¿Qué es una provincia, cómo leerla, de qué modo ingresa en el campo literario? ¿Cómo sobrevive, cambia y se transforma en concepto de «provincia» si lo leemos en textos literarios modernos y los comparamos con intervenciones contemporáneas? ¿Qué sentidos permanecen y qué sentidos varían en la noción de provincia y cómo aparece en algunas obras de la literatura universal? Pienso en obras como *Madame Bovary: Moeurs de provence* de Gustave Flaubert (1856) y en *Recuerdos de Provincia* de Domingo F. Sarmiento (1850), ambas contemporáneas entre sí y clásicos de la literatura decimonónica, pero también en otros textos. *Bo-yhood: Scenes from Provincial Life* (1997) del premio nobel sudafricano John Maxwell Coetzee o en *Crescendo durante a guerra numa provincia ultramarina* (1978), libro de poemas de Silviano Santiago, crítico y escritor brasileño publicado y traducido en la Argentina —aunque no el libro citado—, pueden sumarse a este corpus provisorio de títulos que abordan el problema de la provincia como materia literaria.

Me interesa pensar la provincia en relación con al menos dos cuestiones. Por un lado, la consolidación del campo disciplinario de la literatura mundial y de un conjunto de libros que abordan el problema del cosmopolitismo. Puedo mencionar, entre otros, los ensayos *Lectura distante*, de Franco Moretti, *La república mundial de las letras*, Pascale Casanova, *The Translation Zone*, de Emily Apter, y *Death of a Discipline* de Gayatri Spivak y, más cerca nuestro, los libros *O Cosmopolitismo do pobre*, de Silviano Santiago, *Cosmopolitan Desires* de Mariano Siskind, *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina* de Gonzalo Aguilar y *Nacionalismo y cosmopolitismo* de María Teresa Gramuglio. Todos estos libros abordan de una u otra manera la ampliación de los corpus literarios, el apetito por tradiciones más allá de la dimensión nacional y los puntos de contacto entre literaturas locales y contextos



globales. El segundo problema, vinculado al primero, está relacionado con la provincia como insumo literario, materia prima que la literatura ha visitado, y también con la presencia en nuestro propio ámbito nacional de un conjunto de autores que retoman la provincia como materia narrativa o poética. Comenzaré muy brevemente con los primeros cuatro libros mencionados antes y sus cuatro autores: Flaubert, Sarmiento, Coetzee y Santiago.

En todos estos casos la provincia opera como concepto, referente, campo exploratorio y territorio de experimentación literaria en un tráfico que, en rigor, transita y pone en contacto a la provincia con el mundo. No es sólo la provincia lo que estos libros exploran sino también la provincia y su relación con lo que está más allá de ella misma, el mundo. Es esa articulación lo que me interesa: el mundo de la provincia como un universo en sí, pero también el apetito por «leer el mundo» en la provincia. Es decir, la provincia no como esencia sino como zona de tránsito y perspectiva para observar y escribir a partir de la condición provinciana. La provincia como un territorio dotado de ciertos rasgos peculiares que sólo pueden describirse y reconocerse en función de una comparación de la provincia con otros lugares del mundo con los que puede haber contrastes o analogías. Ruán y Normandía, en *Madame Bovary*, funcionan de otro modo que París, con la que se comparan y con la que contrastan. Es decir, la provincia existe por oposición con espacios de mayor complejidad y variedad cultural, por oposición a las grandes ciudades, por oposición al mundo, del que la provincia se distingue pero al que también pertenece. Tanto Flaubert como Sarmiento conocen y visitan la provincia (Sarmiento nació en una), pero escriben desde afuera de ella, se asoman a la provincia para contar a sus lectores, primordialmente urbanos —ya que tanto *Madame Bovary* como *Recuerdos de provincia* se publican en publicaciones periódicas de París y Santiago de Chile respectivamente— acerca de la vida de provincia. En cierto sentido ambos libros funcionan como traducciones que cuentan la vida provinciana a los lectores urbanos.

La provincia encuentra su riqueza en una condición ambivalente: su posición próxima e interior la contrapone con el mundo y tiende a asociarla no sólo con lo conocido sino más bien con una dimensión convencional y previsible, rutinaria y monótona, desactualizada y poco permeable a los cambios, casi como un espacio antagónico a la condición cosmopolita, según lo expresa el estereotipo. Sin embargo, la provincia es conocida y desconocida al mismo tiempo. Sérgio Buarque de Holanda en su ensayo *Raíces do Brasil*, publicado en 1936, describe al Brasil colonial en esos términos: un mundo arcaico y pobre en contactos con otros territorios, afechado a una sociabilidad atrasada, conservadora y desconfiada del mundo exterior.



El provincianismo resulta en *Raízes do Brasil*, antagónico con una sensibilidad cosmopolita de la que Brasil carece, en parte, debido a la estructura colonial portuguesa interesada en impulsar el crecimiento interior en una cultura rural con escasa voluntad de fortalecer las ciudades. La debilidad de las ciudades en la colonia portuguesa consolidó el provincianismo, ya que la ciudad queda asociada con lo mundano y con un mayor grado de internacionalización, en contraste con la sociabilidad provinciana, interior y volcada sobre sí misma. No obstante, es esa misma carencia de cosmopolitismo aquello que impulsa el contacto de la provincia con el mundo exterior. El aislamiento y la reiteración del repertorio simbólico impulsan la curiosidad por la diferencia y el deseo por conocer el mundo y por lo tanto, el provincianismo puede contribuir a impulsar el deseo de una sensibilidad cosmopolita.

Si volvemos a la obra de Flaubert podemos mencionar las lecturas que realiza Ema Bovary: su biblioteca proviene no sólo de París sino también de otras literaturas europeas que lee en traducción: Sir Walter Scott, algunas obras suizas o inglesas (no llegó al realismo mágico pero sin duda Ema habría sido una lectora contemporánea de Isabel Allende), literatura romántica «de mujeres» que sin embargo habla de una expansión del mercado literario y del apetito por textos alejados del universo provinciano de Ruán. Sarmiento también lee y piensa más allá del ámbito local: en su vida de San Juan ya frecuenta a los clásicos y se vale de una modesta pero variada biblioteca de autores primordialmente europeos. *Recuerdos de provincia* se publica en Santiago de Chile y, como lo han observado Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, prepara su regreso a la Argentina ante la caída inminente de Rosas. Sarmiento compara San Juan con otros lugares de América y de Europa. Escribe su autobiografía pensando en el presente y en el futuro, como observó Sylvia Molloy, pero volcado hacia el pasado colonial. Opera en estos textos un tráfico y una traducción entre tiempos distintos, el tiempo de la provincia y el tiempo del mundo, que se diferencian y se ponen en contacto en la experiencia literaria.

Flaubert, como sabemos, escribió *Madame Bovary* inspirado en una noticia de prensa que narraba el suicidio de una mujer y la provincia fue retratada como un mundo a la vez próximo y distante para los lectores de la novela en su entrega serial de la *Revue du Paris* donde se publicó. Algo semejante podemos decir acerca de *Recuerdos de Provincia*, que refiere un mundo también cercano y lejano, el San Juan de la infancia de Sarmiento con lazos muy estrechos con el pasado colonial que su autor quería dejar rápidamente atrás. Como *Madame Bovary*, *Recuerdos de Provincia* se escribe lejos de la provincia pero también a partir de ella. La provincia, antes que un límite, funciona como condición de posibilidad en ambos textos: un impulso por alejarse de ella y conocer el mundo, por salir de la temporalidad arcaica-



ca del interior y ser contemporáneos del mundo de su tiempo. Lo contemporáneo, como nos enseña Agamben, siempre contiene un grado de anacronismo que la provincia permite observar, al enfatizar el contraste con la temporalidad moderna y urbana de los lectores.

Los otros dos ejemplos que mencioné al comienzo, *Boyhood* de Coetzee y *Crescendo durante a guerra numa provincia ultramarina* de Silviano Santiago, también parecen operar en el tráfico entre temporalidades divergentes: un pasado reciente, en el caso de Silviano Santiago. La juventud en Formiga, Minas Gerais, una pequeña ciudad de provincia a algunos cientos de kilómetros de Río de Janeiro y São Paulo donde Santiago nació y creció hasta mudarse primero a Río y luego a Francia y los Estados Unidos. La infancia del narrador de *Boyhood* transcurre en el interior de Sudáfrica, en Worcester, aunque partes del libro acontecen en Ciudad del Cabo, con lo que la «vida provinciana» puede significar no sólo la provincia sino el país: Sudáfrica como una provincia, en un sentido que también podemos reconocer en el título de Santiago. La provincia no es sólo la provincia (aunque ambos libros refieren momentos en el interior de sus respectivos países) sino también la nación. Aunque provincia y ciudad pueden ser espacios antagónicos, la conciencia de estar alejados del mundo palpita en los textos que refieren esa condición. La Segunda Guerra Mundial provee un pasado alejado aunque presente en la evocación formulada en los dos libros, publicados en 1978, *Crescendo durante a guerra numa provincia ultramarina* y 1997, *Boyhood*.

El mundo evocado en los textos se ha vuelto repentinamente extraño y el presente de la lectura conserva algunos rastros pero es básicamente otro tiempo. Se trata de algo que acaso también podemos reconocer en la emergencia de «autores de provincia» que son leídos hoy en Buenos Aires. No sólo Selva Almada, invitada en el Congreso Argentino de Santa Fe a partir del cual surge este texto (escrito en junio de 2016), sino también autores como Federico Falco, Carlos Busqued, Luis Sagasti o Perla Suez y otros escritores originarios de las provincias sobre los que volveré al final de mi presentación.

Lo que me interesa destacar ahora en los ejemplos literarios con los que comencé es que hay en ellos un deseo por poner a la provincia en relación con otros mundos, en muchos casos escenarios cosmopolitas, urbanos, globales, más extensos y complejos que la provincia. Si leyéramos estos textos en una secuencia histórica veríamos un proceso en el que la provincia muta. Aunque ya tenía su propia complejidad, la provincia de Flaubert o Sarmiento se encontraba en un aislamiento que en Coetzee y Santiago comienza a perderse y que en la literatura contemporánea será cada vez más delgado aunque se mantenga, sin embargo, una especificidad



para la vida de provincia. Asimismo, la diferencia provinciana, el relativo exotismo de las vidas de provincia, que a menudo desafían los estereotipos de las grandes ciudades, aportan nuevos elementos que enriquecen y complejizan el horizonte que asociábamos con la vida en escenarios provincianos.

Mundialización historizada

La Segunda Guerra Mundial, que opera como telón de fondo de los libros de Coetzee y Santiago, aporta un significativo que merece atención para abordar la relación entre la provincia y el mundo. Se trata de un momento de fuerte «mundialización», acaso más intenso que nuestro presente globalizado. Las emisiones de la BBC de Londres por ejemplo, aparecen en ambos libros. Al tratarse de autores que vivieron sus infancias durante la guerra, el recuerdo de escuchar las noticias por radio con sus familias reunidas permite recuperar cómo los acontecimientos de la guerra y la propaganda de los medios afines a los aliados no sólo distribuían información y consolidaban a la opinión pública sino que también contribuían a una sensibilidad global y comunitaria. En este sentido, la emergencia de la cultura de masas norteamericana, el cine, las historietas y las noticias de la guerra emergen como zonas de mundialización donde las provincias quedan conectadas y en diálogo con el mundo. Tanto *Boyhood* como *Crescendo durante a guerra* hablan de eso: incluyen retratos del escenario familiar local, el impacto de las noticias de la guerra en el espacio doméstico, referencias a prácticas y formas de vida vernáculas — costumbres si se quiere— aunque el foco se dirige antes que a lo típico al intercambio entre metrópolis y provincia, un eje donde el peso está en la relación centro-periferia. Hay un tráfico continuo entre mundo y localidad, como en este poema:

A voz dos aliados

Depois de jantar,
Às sete,
O pai
Sentado na cadeira de balanço
Escuta a Hora do Brasil

Depois da Hora do Brasil
Até altas horas,

La voz de los aliados

Después de cenar
A las siete,
El padre
Sentado en la mecedora
Escucha la Hora del Brasil

Después de la Hora del Brasil
Hasta altas horas,



O filho mais velho	El hijo mayor
Sentado no banquinho,	Sentado en un banquito
Para ficar mais perto do alto-falante,	Para quedar más cerca del altoparlante,
Tenta pegar	Intenta pescar
O noticiário da BBC.	El noticiero de la BBC. ¹

A pesar del contacto entre metrópolis y provincia (o como resultado de él), se reconocen aquí provincias poco provincianas, escasamente «parroquiales» o auto-centradas y, acaso como un rasgo general del provincianismo, volcadas hacia un afuera que los «centros», las metrópolis, los grandes nodos y puntos de intersección con frecuencia no frecuentan. En el poema, sin embargo, es el hermano mayor (o filho mais velho) quien se interesa por la BBC, mientras el padre escucha un programa nacional: son las nuevas generaciones quienes tienen más apetito por información del mundo. En todo caso, el poema expone que el interés y la curiosidad resultan mayores desde los márgenes que desde las metrópolis porque la conciencia del alejamiento y la distancia es mayor que en la situación inversa. En los centros urbanos los prejuicios y la ignorancia sobre las provincias resultan a veces asimétricos a la información que circula en las provincias sobre esos mismos centros. Se trata de una economía donde los habitantes de las grandes ciudades, por tener mayor diversidad y volúmenes de información, paradójicamente pueden desconocer la producción y las formas de vida —las costumbres, la literatura— de las culturas periféricas. Un tipo de provincianismo más común en las grandes metrópolis que en las pequeñas ciudades de provincia.

Gayatri Spivak señala en *Death of a Discipline* (2003) que las migraciones desde el sur a los países del norte, una trayectoria que ella misma recorrió cuando viajó de Calcuta a la Universidad de Cornell para realizar su educación en los Estados Unidos, tienen efectos no sólo políticos y culturales sino también un impacto en la organización disciplinaria de los estudios literarios. La alteración del alumnado en las universidades europeas y norteamericanas, con una presencia de nuevas generaciones de hijos de inmigrantes de Asia, África y América Latina genera consecuencias en la expectativa de esos alumnos por estudiar y leer obras de las tradiciones de sus ancestros. Los contenidos de los programas de los cursos de literatura predominantemente europeos o etnocéntricos no satisfacen a una audiencia crecientemente global dentro de las aulas del primer mundo. También la globalización tiene incidencia en el apetito de los lectores y en la ampliación y diversificación del

¹ Silvano Santiago (1978:84). Traducción mía.



número y variedad de obras literarias incluidas en el repertorio académico y en las expectativas de los estudiantes y lectores sobre los materiales de lectura. En consecuencia, en los últimos años, los programas de literatura se han visto obligados a ir más allá de los textos canónicos europeos y han expandido el currículum universitario habilitando la consolidación de la literatura mundial como un campo disciplinario emergente (Damrosch).

Uno de los efectos colaterales de la emergencia de la literatura mundial es revelar que se puede ser más provinciano en París, en San Francisco o en Nueva York que en Buenos Aires o en Estambul, ellas mismas ciudades que no se consideran a sí mismas «provincianas» aunque a su modo lo sean. Sin duda la provincia puede ser un lastre y una cárcel, pero también es un estímulo y un dispositivo para conjurar sus males cuando éstos se vuelven más evidentes o insoportables, algo que no siempre ocurre en las metrópolis centrales.

Menciono el caso de Estambul porque sirve para pensar en las semi periferias, como las denomina Franco Moretti, sobre quien me detendré en un momento también a partir de la cuestión provinciana. ¿Cuán provinciana es o era Estambul cuando alojaba, durante la Segunda Guerra Mundial, en el mismo marco temporal evocado en los libros de Santiago y Coetzee, a algunos de los padres de la literatura comparada hoy en proceso de reconversión en «literatura mundial»?

Emily Apter explora esa cuestión en su libro *The Translation Zone* (2006), donde ilumina la estadía en Estambul de Leo Spitzer, el hispanista especialista en el Siglo de Oro y de Eric Auerbach, el autor de *Mimesis* durante la Segunda Guerra Mundial. Ambos críticos pueden considerarse padres de la literatura comparada y también especialistas en literaturas romances, no tan distantes de nuestra propia tradición y ambos permanecieron en el escenario «semi periférico», fronterizo y provinciano de Estambul durante la guerra, cuando fueron despojados de sus cátedras por el nazismo. Es decir, Spitzer y Auerbach crecieron y trabajaron en una provincia ultramarina para decirlo con palabras de Silviano Santiago, donde transcurre la prehistoria de la literatura comparada tal como la conocemos. Turquía fue, de hecho, una provincia del Imperio Romano, la provincia de Asia y se encuentra en los confines de Europa, aunque Estambul sea una metrópolis global y un lugar de cruce de civilizaciones con pocos equivalentes, además de haber sido la capital del Imperio Romano de Oriente.

Como muchos quizás recuerden, Auerbach admite en *Mimesis* que el libro fue escrito en parte gracias a la carencia de bibliotecas bien abastecidas durante su exilio en Estambul. Es decir, habla de la provincia, como Sarmiento de San Juan, en tanto lugar de pobreza simbólica, de falta de libros y de escasez, aunque sea esa es-



casez, paradójicamente, la que alimentó a la curiosidad de Sarmiento y permitió a Auerbach escribir *Mimesis*. Los componentes orientalistas en la perspectiva de Sarmiento han sido estudiados por Carlos Altamirano pero como observa Konuk, también Auerbach comparte con el escritor sanjuanino y rico repertorio de prejuicios y desconfianza hacia el mundo oriental (Altamirano, Apter, Konuk). Apter reconstruye ese período, los 11 años que Auerbach pasó en Estambul hasta que viajó a los Estados Unidos y fue eventualmente contratado por la Universidad de Yale, donde enseñó hasta su muerte. Se trata de un lapso prolífico y creativo. *Mimesis*, además de un libro central en el humanismo cosmopolita, como lo consideró Edward Said, puede pensarse como una traducción, un libro que procura «poner en línea» un conjunto de textos que forman la tradición occidental, con la suma de un elemento judío, la Biblia, atribuible a las condiciones en que el libro fue gestado (xx). La presencia del capítulo sobre *El Quijote*, agregado a la edición española publicada en México por Fondo de Cultura Económica pero ausente en la primera edición publicada en Suiza, como lo ha señalado César Domínguez, permite reconocer los límites elásticos de lo «mundial», que para Auerbach no incluía textos escritos en español, a pesar de su conocimiento de la tradición hispánica (Domínguez). Pero lo que me interesa en este caso es Estambul como metrópolis provinciana, menos provinciana de lo que el mismo Auerbach se quejaba, aunque por su misma posición lateral y situada en el margen, un lugar desde donde pensar y escribir el mundo. La provincia sería, pensada en estos términos, un espacio de traducción, de circulación y transacción de significantes, un espacio donde se puede transcribir y formar a partir de la transcripción un corpus literario, nada menos que el corpus literario del humanismo occidental, que fue, en buena medida, lo que Auerbach hizo cuando escribió *Mimesis* en Estambul.

¿Es posible, en este sentido, pensar la provincia antes que como un lugar físico, como una perspectiva de conocimiento, una ventana desde la cual observar el mundo? ¿Incide la posición, la mirada, el apetito y la curiosidad en la formación de bibliotecas y vínculos capaces de desprovincializar y sacar a la sensibilidad provinciana de su captura localizada, autoreferencial, endogámica y a menudo desinteresada en lo extranjero? ¿Podemos pensar la traducción como salida o conjuro de la provincia, como una operación que al intervenir en el tráfico literario contribuye a desprovincializar tanto a la cultura receptora como a la literatura traducida a otra lengua distinta de la original y, en este sentido, a desapropiar y convertir los textos traducidos en obras sin pertenencia nacional, integradas a un dominio mundial? ¿Qué mecanismos de circulación, transliteración y transposición podemos reconocer en las operaciones de traducción literaria que florecen en nuestros días y que en



gran medida gracias a Internet, vuelven cada vez menos provincianas a las provincias?

Tiempos de traducción

Hace algunos años que trabajo en problemas de traducción para abordar la literatura mundial, que también estoy enseñando en un Seminario que comencé la semana pasada en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, en la Maestría en Literatura Comparada (junio 2016). La literatura comparada no ha tenido una presencia muy destacada en nuestro curriculum académico y, en realidad, como ocurre en otros lugares del mundo, ha sido históricamente terreno de los especialistas en literaturas europeas, con un predominio de archivos nacionales y corpus lingüísticos europeos (francés, inglés, italiano, alemán). No es mi caso, que vengo de una formación en literatura latinoamericana y en teoría literaria. Sin embargo, mi interés se dirige más hacia debates contemporáneos que han intentado expandir los límites tanto de las literaturas nacionales como de las literaturas regionales y, en ese sentido, vengo trabajando en problemas de «literatura mundial» y en particular ahora en el diálogo entre obras de autores latinoamericanos y literatura asiática.

No se trata de un campo establecido y como en toda mutación disciplinaria existen discusiones acerca de la dimensión, componentes y contenidos de la «literatura mundial», pero me interesa esta discusión porque permite establecer otros recorridos y comparaciones que, además de incluir a la literatura latinoamericana en un diálogo más excitante que la endogamia regional latinoamericanista o las transitadas comparaciones entre las vanguardias históricas europeas y las vanguardias latinoamericanas, permite abrir el diálogo con literaturas de África y Asia, siempre tomadas con mucha cautela, ya que como advierte Spivak, hablar de «literatura asiática» engendra un problema en sí mismo (Spivak 2008, Apter 2013:59).

Uno de los efectos de la globalización y de la crisis de la hegemonía europea radica no tanto en la mundialización como en la provincialización del mundo, como la llamó Dipesh Chakrabarti en su libro *Provincializing Europe* del año 2000 (traducido al español como *Al margen de Europa* en una infeliz traslación que despoja del término «provincia» al título del volumen). Al pensar a Europa ya no como centro sino como una provincia más y al incorporar numerosos centros distribuidos en todo el mundo, se produce una redistribución de los flujos simbólicos tal como acostumbrábamos verlos. Lo mundial o lo planetario vendría a oponerse, en este



marco, a nociones como «literatura universal» que, en rigor, nunca tuvieron una presencia muy relevante en sede académica, sobre todo en la producción de investigación de mayor alcance. Hasta donde sé, aún no hemos leído literatura extraterrestre, y aunque el campo de los estudios literarios continúa expandiéndose para explorar dimensiones como lo no humano, la animalidad y la presencia de lenguajes e interconexiones entre biopolítica y literatura, nos mantenemos todavía en el ámbito de un dominio «mundial», donde la literatura se explora en torno soportes, lenguas y archivos vitales vinculados al territorio del planeta tierra, el mundo antes que al impreciso dominio del «universo» al que la designación «literatura universal» alude. Spivak habla de *planterity* como una dimensión potencial para postular dominios posibles de lo literario (Spivak 2003). Más allá de las continuas reconfiguraciones disciplinarias, la «literatura universal», como se la llamaba hasta hace poco, ha sido ocupada por la «literatura mundial» que es un nuevo archivo, no exento de polémicas y resistencias críticas.

Una de ellas proviene de la «lectura distante» que Moretti enarbola como argumento metodológico. Franco Moretti observa que «es hora de volver a la antigua ambición de la *Weltliteratur*: después de todo, la literatura que nos rodea es ahora inconfundiblemente un sistema planetario. La cuestión no es en realidad qué debemos hacer, sino cómo. (2002:65). El primer recurso sugerido por Moretti es lo que llama «lectura distante», que reemplazaría al *close reading*, la práctica de la lectura directa establecida en las universidades norteamericanas por el *New Criticism* con equivalentes en el textualismo, la deconstrucción y el comentario de textos que nosotros en la Argentina hemos practicado con asiduidad. Ante la enorme masa de textos no leídos que el textualismo, con su rango de interés más bien reducido a un conjunto limitado de textos y, debido a las limitaciones materiales que este tipo de práctica crítica impuso, imposible de expandir a grandes cantidades de libros, Moretti propone avanzar, munido también de soportes tecnológicos (el Stanford Literary Lab, donde se «leen» y procesan miles de textos), hacia los libros no leídos, incluyendo tanto obras olvidadas de las literaturas europeas como obras de la literatura mundial que antes quedaban fuera del rango de lectura por las limitaciones lingüísticas de los profesores universitarios noratlánticos. Leer en traducción (e incorporar a la traducción como problema teórico) serían recursos para contribuir a una ampliación drástica del corpus literario, como el que la literatura mundial propone.

¿Cómo abordar estos ejes y qué tiene que ver esto con la provincia? Intentaré explicarme de la mejor manera posible en un bosquejo algo rápido y tentativo.



La emergencia de la literatura mundial como archivo literario cobró impulso en el cambio de milenio, hace unos 15 años, a partir de dos trabajos emblemáticos que han recibido numerosas críticas pero que aun así vale la pena recuperar. Me refiero a *La République Mondiale des Lettres* de Pascale Casanova (1999) y al ensayo de Franco Moretti «Conjeturas sobre la literatura mundial», publicado en *New Left Review* en el año 2000 y luego incluido en su libro reciente *Distant Reading* (2013). Ambos libros asignan una breve atención a la literatura latinoamericana, Moretti incluso habla de «literatura argentina» un par de veces en su ensayo (breve, 12 páginas).

No voy a ingresar en estos artículos que han recibido y siguen recibiendo numerosas contestaciones y han despertado una polémica que aún no se extingue, pero sí intentaré conectar el problema de la literatura mundial con la cuestión de la provincia. Moretti ha publicado y escrito mucho sobre el género novela y su expansión en marcos siempre concéntricos. Su modelo examina cómo formas europeas como la novela fueron replicadas en el mundo y se detiene en circuitos que siempre van del centro (europeo o norteamericano) a las periferias asiáticas, africanas o latinoamericanas. Se trata de un esquema discutible, donde la «periferia» suele imitar «formas» y reponer «voces» o contenidos locales pero donde el «marco», siempre está ejecutado y concebido en Europa. Moretti emplea y vindica la lectura distante dado su desconocimiento tanto de las literaturas como de las lenguas más allá de un estrecha locación europea. Se pregunta: «¿Qué significa estudiar la literatura mundial? ¿Cómo lo hacemos? Trabajo sobre la narrativa de Europa occidental entre 1790 y 1930, y ya me siento un charlatán fuera del Reino Unido y Francia. ¿Literatura mundial?» (Moretti 2000:65)

Entre las críticas más interesantes a la teoría de Moretti se encuentran las de Emily Apter, que cuestiona sobre todo la transparencia de la traducción en la cual el modelo de Moretti descansa. Los «intraducibles» son para ella gemas que servirían para mostrar la dificultad de pensar la traducción como transparencia y las formas de circulación del capital simbólico en un esquema que replica la expansión del capital transnacional, entre las numerosas dificultades que ofrece el modelo del crítico italiano. Pero quiero volver a la cuestión de la provincia, que en rigor esta discusión sitúa más que en los márgenes, en los mismos centros de producción de conocimiento.

La «provincialización» expandida en la que nos encontraríamos actualmente nos convierte a todos en «un poco más provincianos» al revelar, por ejemplo en casos como el de Moretti, los límites de un recorte mundial que depende de «infor- mantes nativos», esto es, críticos capaces de leer las lenguas y archivos locales y



depende también de concepciones de la traducción que resultan poco convincentes. El otro camino es apelar a traducciones que no serían, advierte Apter, meros instrumentos disponibles de acceso a las culturas remotas sino plataformas pobladas de conceptos «intraducibles», nodos que alertan sobre las dificultades y las ilusiones acerca de la libre circulación del capital simbólico.

Existe en este sentido un interés creciente por «archivos provinciales», algunos de ellos ricos en intraducibles, que recuperan no los circuitos de anillos concéntricos centro-periferia, copiados de modelos eurocéntricos tributarios de estructuras evolucionistas, arbolícolas sino más bien otros circuitos de flujos transversales, horizontales, marítimos y regulados por una economía de «olas» en lugar de los «árboles». El modelo del árbol, poblado de «gajos» e injertos donde la literatura latinoamericana es siempre «copia imperfecta» de las europeas podría ser balanceado con una perspectiva que reconstruya otros recorridos transversales que son los que me interesan en este momento.

El primer archivo que trabajo en mi investigación es el que pone en contacto modelos asiáticos con ejemplos literarios latinoamericanos. Trabajé ese archivo en el caso de Juan L. Ortiz, que leyó poesía china y la tradujo, aun sin conocer la lengua. Se trata de un tráfico que tiene numerosos ejemplos. Me interesa sobre todo la presencia de motivos chinos antes de que Juan L. viajara a China y tradujera del chino mandarín. En efecto, el poeta santafesino viajó a China en 1957, en un viaje financiado por el Partido Comunista, como asevera Francisco Bitar en la introducción a *El junco y la corriente* en la edición de la Universidad del Litoral (Ortiz 2013). Pero la presencia de referencias a la literatura china son anteriores e indican una historia del interés entre escritores latinoamericanos por el mundo asiático incluso desde el período colonial (Sigüenza y Góngora), el siglo XIX, (Fernández de Lizardi, Sarmiento, Martí), el modernismo (J. J. Tablada, Julián del Casal, Rubén Darío) y la producción literaria plenamente moderna del siglo XX (J. L. Borges, Octavio Paz, P. Neruda, Haroldo de Campos).

No voy a detenerme en esos ejemplos pero sí quiero mencionarlos, porque existe en rigor en el campo de la poesía un tráfico y una circulación de insumos poéticos asiáticos probablemente mayor que en otros géneros literarios. De hecho es en la poesía donde pueden encontrarse algunos ejemplos interesantes de traducciones directas de lenguas asiáticas al español. Miguel Ángel Petrecca, Alberto Silva y Fernando Pérez Villalón son traductores y compiladores, respectivamente de *Un país mental. 100 poemas chinos contemporáneos* (2011), *El libro del Haiku* (2010) y *Escrito en el aire. Tres poetas clásicos chinos* (2013). Hay otros ejemplos de escrituras del haiku japonés o de lírica china e india, entre otras, que podemos recuperar



en obras como las de algunos poetas contemporáneos en diálogo con la lírica asiática: Francisco Garamona, Alberto Laiseca, Claudio Bertoni, José Watanabe y Doris Moromisato sólo para referir algunos nombres. Menciono a estos poetas, algunos de ellos traductores y casi todos críticos o editores, porque permiten reconocer un mapa que por ahora es sólo cuantitativo y busca trazar un recorrido casi estadístico, en el que dos «provincias literarias», una en Asia y otra en América, establecen conexiones entre sí, ahora ya sin la mediación de otras lenguas europeas. Borges leía literatura asiática en traducciones alemanas o inglesas, Octavio Paz fue en cambio precursor en la traducción de *Sendas de Oku* de Matsúo Basho. Otro ejemplo que comencé a trabajar es el de Hugo Padeletti, poeta santafesino con un extenso diálogo con la poesía asiática y con la cosmovisión budista.²

Se trata de flujos de circulación de poesía que tienen, en rigor, una presencia establecida en la literatura latinoamericana que se remonta al modernismo y a las vanguardias, como lo ha demostrado recientemente Martín Bergel al recuperar las traducciones de Rabindranath Tagore realizadas en la Argentina desde fines del siglo XIX, pero que la emergencia coyuntural de la literatura mundial quizás permite reconstruir a partir de vínculos con el presente (Bergel). ¿Cuántas provincias proliferan en la literatura mundial y cómo se reconfiguran los mapas literarios con la multiplicación de tránsitos y traducciones que ponen en contacto temporalidades, universos simbólicos, lenguas y tradiciones distantes? La globalización, según vemos, no sólo tiene efectos homogeneizantes sino que también permite reconocer la multiplicación de fragmentos, tradiciones locales y, en el marco de un mayor dinamismo de la traducción, también el intercambio entre tradiciones que ganan espesor en la dimensión de su intercambio.

Nuevas olas provincianas

Quiero terminar con algunas referencias a los modos de circulación literaria y a un fenómeno reciente que estamos verificando en Buenos Aires, mi provincia de lectura. Si, para volver a citar a Moretti, «la literatura mundial no es un objeto, es un *problema*» (2000:66), algo semejante podemos pensar en relación con formaciones locales que trazan itinerarios de circulación y de lectura reconocibles en los términos que he venido planteando. ¿De qué modo leer la provincia en el mundo o

² A estos intercambios que sólo menciono brevemente ya que permiten reconocer otros flujos e incluso contactos entre «provincias», puede añadirse el de Li Po, un poeta clásico chino del siglo VI leído y citado por Juan L., que recupera el paisaje «provinciano» de la provincia de Sishuan.



leer los mundos de la provincia en la literatura contemporánea? Existe un fenómeno emergente en relación con la literatura de provincia que acompaña las cuestiones que he venido revisando. La crisis de los paradigmas nacionales o de las literaturas nacionales e incluso la revisión de ciertos recorte regionales, como el latinoamericanismo, nos ubican en un mundo cada vez más fragmentado, provincializado, en el que en parte como un contrapunto a las fuerzas hegemónicas de la globalización, la provincia recobra espesor y capacidad de representación.

Existe hoy en la Argentina un conjunto de autores que proviene de las provincias y hace oír su voz en la capital, aunque muchos de ellos ya no vivan en provincias e incluso en nuestra era virtual, su misma locación geográfica comience a perder importancia. Como vemos en la lista de títulos incluida en la bibliografía, casi todos los libros citados están publicados en editoriales de Buenos Aires, aunque estos autores hayan comenzado publicando en editoriales de provincia. Más allá de esa discusión, en forma paralela a la ampliación del repertorio literario, como ocurre con las traducciones de literatura japonesa, china y coreana que prolifera en las editoriales argentinas y sudamericanas, también la presencia de títulos y autores de las provincias permite reconocer cambios en el mercado literario.

La literatura argentina contemporánea parece asistir a un renacimiento de la literatura de provincia, con un conjunto de autores que escriben desde el interior o enuncian textos en que el mundo de la provincia es materia de la enunciación: me refiero no sólo a Selva Almada, invitada a este congreso, sino también a autores como Carlos Busqued, Federico Falco, Mario Ortiz, Luis Sagasti, Perla Suez, Francisco Bitar o incluso Hernán Ronsino. Todos estos autores evocan el mundo de la provincia en su escritura y proyectan a su vez la provincia al mundo. No se trata, claro está, de una representación regionalista, costumbrista o pintoresca. Pero *El viento que arrasa* o *Bajo este sol tremendo* aluden desde sus títulos a condiciones atmosféricas no urbanas y parecen apelar a su origen provinciano como datos para alterar el mercado literario e intervenir en él.

Me refiero a libros que hablan y al mismo tiempo no hablan de la provincia sobre la que escriben porque provincia y mundo quizás han abandonado las posiciones antagónicas o los extremos de una dicotomía donde acostumbrábamos situarlos: la provincia dejó de ser lo que imaginábamos, está poblada de signos que resultan indistinguibles de los de las grandes ciudades no sólo de la Argentina sino del mundo. Las drogas, la violencia, la decrepitud, la miseria y la descomposición emergen como tópicos más allá de los escenarios centrales que solían ocupar. No sólo eso sino algo que quizás aparece como uno de los rasgos más sugerentes de la literatura contemporánea: la convivencia de temporalidades heterogéneas en el



espacio literario y la emergencia de temporalidades atravesadas por una velocidad diferenciada a la de las grandes ciudades, como aparece en los cuentos de Federico Falco, con foco en Córdoba pero también en Buenos Aires, en las novelas de Perla Suez, con centro en Entre Ríos, pero también en un pasado asociado con la inmigración judía. Provincia puede ser pasado, infancia, materia de exploración poética, como en Mario Ortiz (*Cuadernos de Lengua y Literatura*), sociabilidad (Almada, Bitar, Busqued, Sagasti) o simplemente un escenario donde transcurren los acontecimientos, sin mayor relevancia ni rasgos diferenciales que lo distingan de cualquier otra locación urbana o global donde la literatura se enuncia. Emily Apter observa: «I endorse World Literature deprovincialization of the canon and the way in which, at its best, it draws on translation to deliver surprising cognitive landscapes hailing from inaccessible linguistic folds»-(2013:2). Es decir, la Literatura Mundial contribuye a desprovincializar a los centros y a sacarlos de su endogamia, exponiéndolos a otras formas culturales poco conocidas. En este sentido, la Literatura Mundial en lugar de reducir el número de las provincias, lo multiplica. Provincianos son los parisinos que ignoran la literatura vietnamita o los newyorkinos que suponen que la poesía modernista es lo mismo en el mundo latinoamericano lusófono y en el hispanoamericano. Este proceso revela la condición provinciana de las metrópolis y vuelve más accesibles paisajes cognitivos (*cognitive landscapes*) antes remotos. De inmediato Apter opone reparos a la transparencia de la traducción, a las fantasías de equivalencia y sustitubilidad que evocan tan peligrosamente ciertas retóricas del libre comercio a las que el capital simbólico opone otros grados de complejidad y espesor semántico. Ese es el centro de su libro *Against World Literature*, un libro que, sin embargo, resulta capturado por esta discusión donde la literatura latinoamericana participa. Las provincias parecen entonces recobrar protagonismo, algo que también es posible verificar en algunos autores argentinos contemporáneos, acaso en un giro que puede tener ecos en un proceso de reconfiguración del paisaje literario mundial. Los desafíos y resistencias de los procesos de traslación lingüística y simbólica pueden ser pensados como evidencia de la necesidad de restituir a la provincia su propia densidad conceptual. Algunos de los ejemplos de literatura argentina de las provincias pueden proveer una plataforma para pensar este problema.

Se trata quizás de obras que buscan traducir mediante la ejecución literaria rasgos de un mundo despojado de localidad, pero donde todavía es posible reconocer los restos, las ruinas de un paisaje en desintegración y de un tiempo que comienza a perder sus marcas específicas, aunque sin llegar nunca a perderlas del todo. La supervivencia iterativa de una traducción incompleta, en proceso, donde la tempora-



lidad de provincia pierde rasgos costumbristas y parece expandirse para envolver a todo el mundo, revela un mundo que sin embargo, debe reconocer las temporalidades heterogéneas que lo habitan y del cual las provincias, incluyendo por supuesto la dimensión provincial de los grandes centros urbanos, pueden ser todavía fuente de enseñanza y acceso a un paisaje extrañado, heteróclito, poblado de huellas que no encajan pero que por su misma asimetría son estímulo para imaginar nuevos modos de leer.

Bibliografía

- Aguilar, Gonzalo** (2008). *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Almada, Selva** (2012). *El viento que arrasa*. Buenos Aires: Mardulce.
- Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo** (1997). *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Ariel.
- Apter, Emily** (2005). *The Translation Zone. A New Comparative Literature*. Princeton: Princeton UP.
- . (2013). *Against World Literature. The Politics of Untranslatability*. Londres: Verso.
- Bergel, Martín** (2015). *El Oriente desplazado. Los intelectuales y los orígenes del tercermundismo en la Argentina*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Bitar, Francisco** (2012). *Tambor de arranque*. Rosario: Editorial Municipal de Rosario.
- Busqued, Carlos** (2009). *Bajo este sol tremendo*. Buenos Aires: Anagrama.
- Casanova, Pascale** (1999). *La République mondiale des lettres*. París: Seuil.
- Chakrabarti, Dipesh** (2000). *Provincializing Europe. Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton: Princeton UP.
- Coetzee, John Maxwell** (1997). *Boyhood. Scences from Provincial Life*. Londres: Penguin.
- Damrosch, David** (2003). *What is World Literature*. Princeton: Princeton UP.
- Falco, Federico** (2014). *222 patitos*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Flaubert, Gustave** (1856). *Madame Bovary. Moeurs de Provence*. París: Seuil, 1956.
- Gramuglio, María Teresa** (2013). *Nacionalismo y cosmopolitismo en la literatura argentina*. Rosario: Editorial Municipal de Rosario.
- Konuk, Kader** (2012). *East West Mimesis. Auerbach in Turkey*. Stanford: Stanford UP.



- Moretti, Franco** (2000). «Conjeturas sobre la literatura mundial». *New Left Review*, 2002, 65–76.
- . (2013). *Distant reading*. Londres: Verso.
- Ortiz, Juan L.** (2013). *El junco y la corriente*. Santa Fe: Centro de Publicaciones de la Universidad Nacional del Litoral.
- Ortiz, Mario** (2013). *Cuadernos de Lengua y Literatura V, VI y VII*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Pérez Villalón, Fernando** (2013). *Escrito en el aire. Tres poetas clásicos chinos*. Santiago de Chile: Ediciones Tácitas.
- Petrecca, Miguel Ángel** (2011). *Un país mental. Cien poemas chinos contemporáneos*. Buenos Aires: Gog y Magog. Selección y traducción de Miguel Ángel Petrecca.
- Sagasti, Luis** (2014). *Bellas Artes*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Santiago, Silviano** (1978). *Crescendo durante a guerra numa província ultramarina*. Río de Janeiro: Francisco Alves.
- . (2004). *O Cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Editora da Universidade Federal de Minas Gerais.
- Sarmiento, Domingo Faustino** (1850). *Recuerdos de provincia*. Buenos Aires: Agea, 2001.
- Silva, Alberto** (Comp.) (2005). *El libro del haiku*. Buenos Aires: Bajo la Luna. Selección, traducción y estudio crítico de Alberto Silva.
- Siskind, Mariano** (2014). *Cosmopolitan Desires. Global Modernity and World Literature in Latin America*. Evanston: Northwestern.
- Spivak, Gayatri Chakravorti** (2003). *Death of a Discipline*. Nueva York: Columbia UP.
- . (2008). *Other Asias*. Londres: Blackwell.
- Suez, Perla** (2014). *Letargo*. Buenos Aires: Edhasa.



El caso Adolfo Prieto

NORA AVARO

Universidad Nacional de Rosario

Aclaración necesaria

Cuando escribí su biografía intelectual, y aún hasta hace un mes, cuando para participar en este encuentro revisé algunos papeles de esa biografía, Adolfo Prieto estaba vivo. Murió hace pocos días, el 3 de junio, alrededor de las nueve de la noche.

Aunque no lo he corregido en absoluto —y apenas iniciada la lectura verán que eso se hace patente—, después de la muerte de Adolfo, el texto es demasiado otro como para que tal mutación pueda ser pasada por alto. El tenor de esa diferencia es tan agudo y radical que se me hace difícil empezar a pensarlo y, para lo que interesa aquí, menos por los afectos personales en juego —a los que, sin embargo, no habría que desatender—, que por lo que pueda llegar a decir de la muy ímproba tarea del biógrafo.

Querría que ustedes, que van a escuchar lo que escribí con Adolfo Prieto vivo, sepan que es *en su memoria* que yo deseo hablar de acá en más.

Si he sido invitada aquí, a esta mesa titulada *En torno a algunas biografías intelectuales*, quizá sea porque escribí dos, la de una artista muerta y la de un escritor vivo. La primera es la de la pintora y poeta menor, Emilia Bertolé, cuyas mayores actuaciones —aunque módicas para la historia metropolitana y vanguardista del arte— se dieron en las décadas del 20 y 30 del siglo pasado en las ciudades de Buenos Aires y Rosario. Bertolé murió en 1949. La segunda, sobre la vida y la obra crítica y, sorprendentemente, poética del escritor Adolfo Prieto. Ambas biografías acompañaron la edición antológica de los autores, que realizó la Editorial Municipal de Rosario, y lo hicieron a la manera de los clásicos y sesudos estudios introductorios, un poco herederos del muy desacreditado método Sainte-Beuve.

Charles Sainte-Beuve escribió: «Puedo disfrutar de una obra, pero me es difícil juzgarla sin conocer al hombre mismo». Y, también, sobre ese «hombre mismo»:



¿Qué opinaba de la religión? ¿De qué forma lo afectaba el espectáculo de la naturaleza? ¿Qué actitud adoptaba en cuanto al asunto mujeres, respecto al dinero? ¿Era rico o pobre; cuál era su régimen, su manera cotidiana de vivir? ¿Cuál era su vicio o su punto flaco? Ninguna respuesta resulta indiferente a estas preguntas para juzgar al autor del libro y al libro mismo.

Como tal vez todos aquí recuerdan, fue Marcel Proust quien lapidó estas cuestiones y a su mismo autor en su ensayo «El método de Sainte-Beuve», método «que consiste», según Proust,

en no separar al hombre de la obra (...), en proveerse de todos los datos posibles sobre un escritor, en cotejar su correspondencia, en interrogar a las personas que lo conocieron, hablando con ellas, si todavía viven, leyendo lo que han podido escribir sobre él, si es que han muerto, ese método desconoce lo que un contacto un poco profundo con *nosotros mismos* nos enseña: que un libro es el producto de otro yo distinto al que se manifiesta en nuestros hábitos, en la sociedad, en nuestros vicios.

Proust enumera aquí, para impugnarlas, casi la mayoría de las tareas del biógrafo. Y todo para sostener, en una primera persona del plural más distintiva y enfatizada que mayestática, la autonomía diferencial del arte. Desde entonces, y por casi todo el siglo XX, el desdoblamiento proustiano del yo, la chispa poética del «yo distinto», transformó las biografías de escritores, y aun aquellas que no cargaban con la fatuidad exegética, en un género culpable de saldar las obras en base a las intenciones y la vida de sus autores. Intencionismo y biografismo hermenéuticos como coartadas de la explicación literaria y como embragues de un sentido oculto y, sobre todo, verdadero, de la obra. Hasta el día de hoy, todo biógrafo de escritor carga, con mayor o menor pena, con este equívoco.

En 1985, en «El ensayo, un género culpable» Eduardo Grüner afirmó, también un poco «contra Sainte-Beuve» y aunque sin exhibir ese anacronismo, que no es el autor el que despliega el sentido de su vida en la obra («la restitución de una *autoridad* en el origen, bautizada como la Vida») sino que, bien en las antípodas, es la obra la que lo constituye como autor. (En la misma primera persona plural de Proust, Kafka, citado por Grüner: «No escribimos según lo que somos: somos según aquello que escribimos».) Estos dichos de Grüner, muy extractados aquí para favorecer su uso, son ventajosos para pensar la escritura biográfica emparentada con la ensayística y al amparo de las justas prevenciones de Proust; la vida de un autor no



es anterior a su virtual biografía, sino que, muy por el contrario, tal como sucede con el potencial de la obra, es la biografía la que le otorga una vida al autor.

Pero, a decir verdad, nunca antes de que la Editorial Municipal me confiara, hacia 2005, la «vida y obra» de Emilia Bertolé, me había yo interesado en las particularidades de las formas biográficas. Era, sí, una lectora entusiasta de diarios, memorias y biografías de escritores, pero no me detenía en sus muchas complicaciones históricas, narrativas, teóricas, estéticas, ideológicas. Ni siquiera cuando inicié la investigación sobre Bertolé me planteé ni uno solo de los problemas que acarrea este tipo de relato. Simplemente, entre cajas y nubecitas de polvo, enguantada y alérgica, me enfrenté a los archivos y me dejé llevar por ellos, inéditos hasta ese momento en casi todos los sentidos propedéuticos que quieran dárseles.

Yo iba al Museo de la Ciudad de Rosario cada mañana de unos de esos veranos violentos, demasiado ardientes, idiosincrásicos e irreales, y pasaba horas examinando papeles en los que nunca antes nadie, salvo sus protagonistas directos, se había interesado: cartas, facturas, dibujos, anotaciones rarísimas que después pude comprobar que habían sido escritas en trance mediúmnico, poemas manuscritos, tarjetas personales, recortes periodísticos, fotografías, recetas médicas, telegramas, misivas de pésame, pagarés, muchos pagarés.

Difícil describir el aura del archivo Bertolé, difícil describir el aura de cualquier archivo personal durante el momento previo a que las instituciones preservadoras se encarguen de inventariarlo y catalogarlo. Ese desorden inmanejable, aterrador y, al mismo tiempo, venturoso para la primera pregunta del biógrafo: ¿cómo voy a poder sacar de ahí una vida? Aunque no lo sabía en ese momento —y sí después cuando leí el clásico *Vidas ajenas* de León Edel y los ensayos de Virginia Woolf sobre el género—Woolf se hizo la misma pregunta puesta a contar la vida de Roger Fry: «¿Cómo puede uno hacer una vida partiendo de seis cajas de cartón llenas de cuentas de sastres, cartas de amor y viejas tarjetas postales?».

A propósito de cajas y cartas de amor, recuerdo una de las mañanas del museo. Unos pájaros se habían colado por los ventilucos altos y se estrellaban contra las ventanas bajas de la sala de lectura. A mí no me importaban, no me importan los pájaros. Yo leía y fichaba papel tras papel, descifraba letras indescifrables. Unos días atrás había apartado una serie de dieciséis cartas y esquelas breves de un único remitente, no entendía trazos ni firma. Venía posponiéndola, así que, para ensimismarme contra los pájaros, decidí enfrentarla. Después del lugar y fecha de rigor, «Buenos Aires, 6 de abril de 1922», no había avanzado ni una sílaba hasta que, casi por magia, adiviné la primera palabra. El vocativo epistolar era «Anaconditas» dos puntos, y después decía, y yo ya iba por terreno seguro y rápida en la revelación, lo



siguiente: «Asdrúbal Delgado, que viene la semana próxima exclusivamente a anacondear, puede morir si no conoce a Uds. Vuelvan pues en seguida, para regocijo de los ojos nuestros. Cariños,» y ahí sí, esa sigla, esa hache que se me había hecho tan esquiva se presentaba en sus dos patas para darle paso al apellido colosal: Quiroga. La firma de Horacio Quiroga dirigiéndose a las hermanas Cora y Emilia Bertolé.

Como historiadores y biógrafos saben, Anaconda, además de ser el título de un libro y un cuento, y el nombre de uno de los personajes épicos más perfectos de la literatura latinoamericana, fue el de un «cenáculo ambulante» de artistas argentinos, inventores del verbo «anacondear» para señalar el origen de sus reuniones; y Asdrúbal Delgado fue el hermano de José María, uno de los dos primeros biógrafos de Quiroga (el otro, Alberto J. Brignole). Pero como nadie sabía hasta este exacto momento, y como fui descubriendo en las cartas restantes, Quiroga había estado locamente enamorado de mi Emilia Bertolé. Palabras vueltas actos. De estos hallazgos felices está hecha la tarea del biógrafo, pero, también, en un círculo virtuoso, es la tarea del biógrafo la que convierte el mero dato en hallazgo feliz; la que marca, además, los pulsos diegéticos del archivo y del testimonio necesarios para narrar una vida.

La segunda biografía fue la de Adolfo Prieto. Lo entrevisté en el verano de 2012-2013 en su casa de la calle Dorrego, en Rosario, para escribir el prólogo del libro *Conocimiento de la Argentina. Estudios literarios reunidos*, que yo misma seleccioné y edité. Programé un par de citas con el propósito de ajustar algunos detalles de su vida y de su obra. En un principio, y aun con su gentileza habitual, Prieto no mostró ningún entusiasmo con la propuesta. Yo lo había previsto. Años atrás, cuando con Analía Capdevila investigamos la generación crítica de la revista *Contorno*, que culminó en 2004 con nuestro libro *Denuncialistas. Literatura y polémica en los años 50*, habíamos tenido con él una conversación amena y productiva pero reticente. En esta nueva oportunidad me di una estrategia, le dije que probáramos vernos sin presiones confesionales, y si no resultaba o no se sentía cómodo, lo dejábamos.

La primera mañana noté que Prieto me recibía muy bien dispuesto, como si hubiera meditado sobre el asunto y tomado una decisión difícil pero categórica: iba a someterse a mi cuestionario, a mi libreta de apuntes y a mi grabador. Y lo haría, según pude entrever entonces y comprobar después, con el fin de concretar, más para sí mismo que para mí y para los improbables lectores de mi escrito, un relato de su vida profesional. Mi presencia, digo la mía, la de cualquiera, la de un tercero, era de mayor importancia en la configuración autobiográfica de Adolfo: necesitaba



a otro que guiara, con datos, interés y curiosidad, el ejercicio de rememoración que él había resuelto afrontar a los 84 años.

La situación interlocutiva era curiosa, de un régimen motivacional ambiguo, al tiempo sincrónico y bifurcado, que prendía en dos géneros parientes y en contrapunto (Adolfo y yo, frente a frente, en el sillón de la sala de Dorrego éramos ese relieve figurado y circunstancial). Dos perspectivas, la del autobiógrafo y la del biógrafo, y dos gramáticas, la del «yo» y la del «él», mediadas en el embrague conversacional del «tú» (en realidad del coloquial y distanciado «usted» con el que siempre nos tratamos) concertaban sus dominios enunciativos.

Prieto confió a ese doble módulo de «la ilusión biográfica» su «voluntad de verdad». «Hay que saber la verdad. Hay que tomarse el trabajo de saber la verdad», me dijo otra mañana cuando advirtió, al azar de los temas y de las formas, que las memorias de su amigo y colega Tulio Halperin Donghi se le habían vuelto un modelo a evitar.

El error de Halperin, según lo veía Prieto en esa ocasión, fue, justamente, prescindir del entrevistador. Escribir *Son memorias* sin mediaciones efectivas, sin la incidencia del otro en el propio discurso, lo había dejado demasiado expuesto a la ficción del yo. Me sorprendió que quien había destacado, nada menos, que el valor testimonial de «la literatura autobiográfica» en las diferentes actitudes introspectivas de los hombres de la elite nacional, tuviera ahora tantas y tan definitivas prevenciones contra el género. No me sorprendió que, al contrario de todo autobiógrafo que encuentra en la soledad y en el retiro de la escritura su cuento y su desarrollo subjetivo, Adolfo buscara a un tercero como garante de un registro *objetivo* de su vida; como si, en lugar de rememorarla, y aun tan receloso de la veracidad de su relato, intentara ofrecer un documento sobre ella. Y no sólo sobre ella sino también sobre su época, instaurando entre las dos el fuerte lazo moral tan característico de la generación denunciante de su juventud.

Tampoco tengo que descartar aquí, por pudor mío o ajeno, la circunstancia para nada retórica de que, por momentos, Adolfo perdía el hilo de sus recuerdos y de que esa mengua lo alteraba al punto de, con su delicadeza característica, dar por terminadas las charlas. Pienso que esas pérdidas incipientes, pero muy manifiestas, lo habían llevado, aun con todas sus sospechas, a intentar salvar del olvido, sobre todo del propio, y «en colaboración», su pasado. Y que a esa edad, y ahora con causa justa, se agudizaba su «aguijón metafísico» —como llamó a su «inquietud existencial» en una carta de julio de 1966, al amigo Rodolfo Borello—, en esta clausura final:



Yo diría que en el último par de años mi actividad intelectual está cerrada. Lo digo sin ninguna alegría, pero usted merece que se lo diga. Ya. Hay una cosa, creo que lo hablamos alguna vez, no por casualidad el tema de mi tesis de doctorado fue «el sentimiento de la muerte en la literatura española». El sentimiento de la muerte y de la mortalidad es una cosa que ha estado dando vueltas toda mi vida. Y en algún momento se ha acentuado, y en otras... hasta acá. Y es coherente. No aparece como una invasión. «De pronto se le ocurrió leer...» No, a mí no se me ocurrió ahora. Ha estado dando vueltas ahí setenta años. Y no me sorprende.

Las charlas que iban a ser dos o ninguna, se sucedieron semanalmente (jueves a las diez de la mañana) a los largo de dos meses, y llegaron a un total de nueve; casi veinte horas de grabación, donde anduvimos él y yo («usted y yo» en su máximum reemplazo deíctico) desde la infancia en San Juan hasta el día de su cumpleaños número 85 en Rosario.

La información excedía en mucho las medidas de un prólogo, pero tampoco podía archivarse sin más. De modo que decidí actuar en consecuencia, aprovechar al tope la entrevista y transformarla en la base de una investigación académica sobre la «biografía intelectual» de Adolfo Prieto. Y digo «académica» en los términos rigurosos y creativos que Prieto me transmitió, los mismos que me llevaron a desear, anacrónica, haber sido su discípula, y a escribir tutelada por sus imperativos — aunque los resultados disten en mucho del ideal crítico propuesto.

En su tesis de doctorado del año 1953 sobre *El sentimiento de la muerte a través de la literatura española en los siglos XIV y XV*, Prieto, que ya casi es el escritor que será, cierra la introducción así:

Con los recursos naturales (cotejos, apreciaciones de estilo, historia cultural) la tarea de interpretación avanzó lentamente, rehaciendo a cada paso lo destruido por análisis demasiado severos, y rechazando, como primera medida, cualquier sugerencia de conjetura brillante, evento del que difícilmente un investigador se halla libre.

Demasiada severidad y resistencia a la brillantez, Prieto ya tiene, a los 25 años, la imagen de escritor que querrá tener.

Lamentablemente libre de conjeturas brillantes, la escritura de mi biografía contó, sí, con materiales fecundos, que se sumaron a mis charlas con Adolfo, y a los que pocas veces sentí que les hacía justicia. La entrevista funcionó como un GPS de la investigación. Me ayudó a elegir los testimonios de terceros (familiares, amigos, viejos colegas, discípulos), guió mis búsquedas y propició los hallazgos, tanto en los



registros institucionales de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, como en el archivo personal que Prieto puso a mi disposición: un riguroso «archivo de autor», vinculado a esa «voluntad de obra» temprana que está en el horizonte mismo de su existencia y ajuste.¹

Quiero resaltar de este archivo el epistolario de Prieto con Borello, que tuvo un papel mayúsculo en la composición biográfica de la clave primera etapa rosarina — cuando Prieto fue, entre 1959 y 1966, decano, director del Instituto de Letras y profesor de Literatura Argentina en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional del Litoral—; del vínculo editorial con la Biblioteca Constancio C. Vigil y con el Centro Editor de América Latina; de la estadía de un año en la Universidad de Besançon (Francia); y del regreso a Rosario con el propósito de volver a dar clases en la universidad que, desde 1973, gobernó el peronismo.

Escribe Benoît Peeters, biógrafo de Derrida, en *Trois ans avec Derrida*, un diario notable sobre sus tareas de investigación y escritura:

Una de las rarezas de la investigación biográfica es el privilegio concedido a los trazos escritos. Para evocar una historia de amor o de amistad uno está obligado a apoyarse en la correspondencia, es decir, en los momentos en que los protagonistas no se ven. Una relación *in praesentia* —una vida común— lleva el riesgo de aparecer como menos importante que una relación epistolar con un amigo lejano. Los momentos más intensos y los más decisivos de una existencia son quizá aquellos de los que no quedan trazos.²

Sin embargo, a pesar de esta formidable prevención de Peeters, que es la que todo biógrafo debe olvidar para no cejar en su ambición totalizante, la correspondencia Prieto / Borello resultó una fuente sorprendente de reportes profesionales y escriturarios.

Las cartas que se conservan van desde 1956, el año en el que los dos amigos provincianos se distancian después de cursar la carrera de Letras en Buenos Aires: el catamarqueño Borello parte a dar clases a Mendoza y el sanjuanino Prieto un

¹ «Las creencias y las prácticas de la autografía y de la autoría —escribe Miguel Dalmaroni—, tanto como la voluntad de obra y la construcción consiguiente de los límites de la obra, plantean uno de los principales problemas con que se enfrenta el «archivo de autor», un tipo de archivo de escritor en torno del cual (o a veces en su interior) pesa un ejercicio intenso de autoría y de autoridad del yo que firma, y que suele incluir una fuerte voluntad de obra», en «La obra y el resto (literatura y modos del archivo)». *Telar. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos (IIELA)*, vol. 7. IIELA-UN Tucumán, 2009.

² Benoît Peeters, *Trois ans avec Derrida. Les carnets d'un biographe*, France, Flammarion, 2010. Mi traducción.



poco después, a mediados de 1957, a Córdoba, primer destino de su largo peregrinaje docente. Desde ese momento empiezan a escribirse de forma regular por lo menos hasta mayo de 1975 —aunque hasta donde sé sólo se preservan las cartas de Prieto, el intercambio es evidente— y la amistad se trama a la distancia en los intereses comunes: ambos son profesores, ambos escriben sobre literatura argentina, ambos tienen hijos pequeños, ambos sufren los avatares económicos y políticos de la docencia universitaria local, y, además y centralmente para el perfil intelectual de mi biografía, Prieto le cuenta a Borello los detalles de su gestión al frente de Filosofía y Letras. Tiempo después del golpe de Estado de 1976, Borello se instaló en Canadá y Prieto en Estados Unidos, pero no hay rastros epistolares de esos años; y es de lamentar, ya que esas cartas habrían permitido, de primera mano y en detalle, sondear en una experiencia ya tópica: la del profesor, investigador y crítico académico latinoamericano en el extranjero.

El archivo de Prieto no es de dominio público. Accedí a él gracias a su generosidad, pero también, según pude sospecharlo más arriba, al propósito *documental* que él le dio a la entrevista que mantuvimos. Muchas veces con motivo de uno u otro asunto, Adolfo se levantaba de la charla y caminaba lento hacia su estudio. Yo lo veía desaparecer y volver, después de un rato, muy entusiasta, con algún papel en la mano que daba crédito o ilustraba lo que acababa de decirme. Ese breve rito tuvo, como corresponde, su *enunciado narrativo*, y selló, en una ocurrencia, nuestra irónica (¡muy irónica!) complicidad estructuralista: «el actante va hasta el cofre de tesoros». Porque, efectivamente, había en el estudio de la casa de Dorrego ese baúl de buen tamaño en el que Adolfo había archivado, a través de los años, muchos de sus papeles, en especial los del período anterior a su partida hacia Estados Unidos en 1978 (cartas, notas de diarios, ¿todas? las reseñas dedicadas a sus primeros libros, originales editados y escritos inéditos, separatas, programas y fundamentaciones de materias, cursos y seminarios, proyectos de investigación, currículos, resoluciones y actas de sus gestiones, gacetillas de las actividades del Instituto de Letras en Rosario, contratos editoriales, la solicitada rosarina de las renunciadas universitarias en repudio a la Noche de los Bastones Largos y su renuncia personal, copias de las cartas enviadas a Roger Pla con las correcciones de *Capítulo, Historia de la literatura argentina*, algunos pocos poemas supervivientes a la destrucción total que emprendió después de rescatar sólo diecisiete). La «Memorabilia» —así se clasificaba una de las carpetas archivadas— vuelta documento en el acto mismo de extraerla del cofre («en su surgir mismo») y levantarla como «aval» del pasado. Porque «hay que tomarse el trabajo de saber la verdad», el «trabajo» le daba nueva vida al archivo de Prieto.



El archivo —escribe Jacques Derrida— (...) no solamente es el lugar de almacenamiento y conservación de un contenido archivable pasado que existiría de todos modos sin él, tal y como aún se cree que fue o habrá sido [«o como hubiera sido hermoso que fuera» agregaría Borges, biógrafo de Carriego — y digo aquí yo, no Derrida—]. No, la estructura técnica del archivo *archivante* determina asimismo la estructura del contenido *archivable* en su surgir mismo y en su relación con el porvenir.³

El hecho mismo de la existencia del cofre y la disposición a «actualizarlo» en ese «porvenir» de mi entrevista y aun de mi eventual escrito biográfico, mostraba un distintivo más del acto *archivante* que bien convenía, aunque todavía en ciernes, al retrato de Prieto. «No habría deseo de archivo —sigue Derrida— sin la finitud radical (...) sin la amenaza de esa pulsión de muerte, de agresión y de destrucción». Esa finitud, la que más arriba cité, en palabras de Prieto, como «aguijón metafísico» y como «sentimiento de la muerte y de la mortalidad», es la primera motivación hacia el archivo, la más fuerte, la que lleva al joven estudioso y al escritor novel hacia el tema de su tesis y a atesorar cada papel fehaciente de su carrera académica y literaria.

Otro motivo, vinculado a esta guarda, es su antípoda: la destrucción de los poemas escritos durante toda la vida desde la adolescencia. Prieto rescató solo diecisiete, publicados a sus 87 años, a instancias de Daniel García Helder y mía, en su libro *Tiempos Signos Lugares*, de 2015.⁴ El archivo, ese agujero en el archivo, toma aquí una función contraria porque ya no se trata de documentar el pasado profesional sino de montar otra imagen de escritor; ahora, la del poeta secreto (secreto y, sobre todo, *bueno*), borrando cualquier posible evidencia que no incida en esa dirección («lo propio del archivo es su hueco», afirma Georges Didi-Huberman). «Hay que tomarse el trabajo de saber la verdad». Pero con las salvedades que agrega Didi-Huberman:

Ni el archivo, ni la imagen, ni la imagen de archivo dejan ver o conocer un Absoluto. Sólo un jirón, un fragmento, un aspecto ínfimo e indivisible: una mónada. Esto es poco (aunque tampoco es fundamento para desatenderlo) y al mismo tiempo mucho (precisamente, de todas maneras, porque ofrece poco motivo para elevarlo a la categoría de ícono). Mucho, porque en la mónada misma resplandece una verdad. Poco, porque la verdad en esta mónada es pasajera, como un relámpago nocturno o el

³ Jacques Derrida, *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Madrid, Trotta, 1996.

⁴ Eduner, Paraná, 2015.



fotograma de una película que corre muy rápido. Precisa de una construcción analítica, de un montaje del saber, para otorgar, como interpretación y arqueología, *consistencia* epistémica a estos jirones de saber.⁵

Con esas salvedades y esas ventajas, con lo que es poco y, a veces, fue demasiado, el archivo de Prieto («la fuerza de atracción de ese archivo») me permitió, no digo lograr sino, al menos, explorar, en la escritura, esa *consistencia*. Y aunque se podría decir que la tarea radicó, básicamente, en *montar* documentos y testimonios, la condición biográfica y la selección intelectual del montaje configuraron cierto diseño narrativo, o, al menos, como dice e impugna Bourdieu en «L'illusion biographique», «la postulación de un sentido para la existencia narrada».⁶

En «Una biografía de Sarmiento», un breve artículo publicado en el número 6 de la revista *Centro*, en setiembre de 1953, el joven Prieto se lamenta de que la figura del «viejo gruñón que caminó estas mismas calles no hace mucho más de medio siglo», aparezca velada por «la identificación entre historia y biografía», que, además, en el *Facundo*, el autor inició y llevó a su culminación. El «hombre Sarmiento», conminado a representar, a través de los años, una facción de la historia argentina o, sincrónicamente, las magnitudes de su época, pierde, en esos ajustes pomposos, sus detalles y paradojas y, en consecuencia, su «parábola vital»:

Nadie es filósofo las 24 horas del día —escribe Prieto—; nadie apunta la totalidad de la existencia a un único objetivo, y los hechos secundarios, ocultados y hasta olvidados condicionan y explican los hechos importantes.

Aún no se escribe la biografía de Sarmiento, afirma Prieto, ya deseoso de obtener un retrato más *auténtico* del escritor al que va a leer y releer en su futuro crítico. «Hecho secundarios» explican «hechos importantes», dice, y aunque subraya la jerarquía y entiende que incluso la minucia presta servicio a las generales de la ley, aunque no libere el pormenor de su sumisión histórica, la sola intención de aproximar y concretar la imagen gigantesca de Sarmiento en la del viejo gruñón, viandante déictico de *estas*, sus mismas calles, hace que Prieto, como Marcel Schwob, juegue la biografía, no en la grandeza pública del gran hombre ejemplar sino, al contrario, en la tarea de «hacer individual lo que hay de más general».

⁵ Georges Didi-Huberman en «El archivo arde», traducción de "Das Archiv brennt" por Juan Antonio Ennis, en filologiaunlp.wordpress.com.)

⁶ Pierre Bourdieu, «L'illusion biographique», *Raison pratiques*, Paris, Seuil, 1994.



Pacientes demiurgos han acumulado para el biógrafo —escribe Schwob— ideas, movimientos de fisonomía, acontecimientos. Su obra se encuentra en las crónicas, las memorias, las correspondencias, los escolios. De esta grosera aglomeración el biógrafo entresaca lo necesario para componer una forma que no se parezca a ninguna otra.⁷

Como se ve Schwob ha ido lejos en su enfoque artístico de la biografía. Atento a las singularidades, y más: a las nimias rarezas, intentó alejarla de la generalización histórica. «Los biógrafos», dice Schwob, «han creído que son historiadores. Y, de ese modo, nos han privado de retratos admirables». Como el Barthes de la «Lección inaugural», Schwob podría haber agregado «La ciencia es vasta, la vida es sutil, y para corregir esta distancia es que nos interesa la literatura». Y nosotros aún, con Schwob y con Barthes: «La historia es vasta, la vida es sutil y para corregir esa distancia es que nos interesa la biografía literaria».

Ahora bien, cuando se trata de una biografía intelectual, el carácter híbrido del género, «su dimensión histórica y su dimensión ficticia», se dirime en el trazado de una *trayectoria*, es decir, una figura de autor muy firmemente vinculada a los inicios y el devenir de una obra. El «efecto biográfico» de esa trayectoria radica en el buen uso de la imaginación, la necesaria para figurar un *tempo* y, en él, primero elegir y luego activar el documento frío o el testimonio soso en experiencia vital.

Antes de ocuparse, en su primer libro, de los poemas, ensayos y relatos de Jorge Luis Borges, Prieto se pregunta: «una vida es una suma de posibles; ¿a qué esta prisa por cercar los inconteniblemente en curso?» De esa suma de posibles, él prefirió, para dilucidar a Borges, los que su generación había pautado, los que lo llevaron a impugnar cerradamente al autor y la obra. Lejos de aquellos propósitos crítico-ideológicos —pero sin perder de vista sus agudezas y, sobre todo, la incidencia que tuvieron en toda la carrera de Prieto—, también yo elegí, de cierta suma de posibles, aquellos que me permitieron primero *cifrar* y luego desplegar un itinerario docente, académico, editorial, crítico y poético, en una traza en la que se equilibraran, a favor de un destino literario, la anécdota reveladora, el epítome de circunstancia, la lectura y la reflexión. No hablo de logros, hablo de empeños.

A partir de allí, y para proyectar una vida profesional muy puntualizada por las mudanzas y la escritura, pensé el índice de un relato ritmado y etiquetado en un par de instancias definitivas. En primer término, la de las distintas ciudades, en el país y en el exterior, en las que Prieto se afincó por temporadas, siempre por razones laborales; y en segundo término, la de la fecha de publicación de sus libros. De al-

⁷ «Meur. Renatus Descartes», *Vidas imaginarias*, Buenos Aires, Hyspamerica, 1985.



gún modo, y aunque había certeza en la intención, este arreglo me obligó a mantener en paralelo la vida y la obra, o, peor, a injertar en la vida la obra. Lo digo con pesadumbre y tarde alertada del riesgo.

En los apuntes diarios que acompañaron su biografía de Jacques Derrida, cuenta Peeters que Gérard Genette, para la ocasión uno de sus informantes estrella, le aconsejó vivamente rechazar el modelo de las biografías intelectuales que, al incluir largos análisis de las obras, terminan corrompiendo el relato. En fin. Al menos, los de mi biografía de Prieto son breves y, más que analizar su obra, intentan sólo reseñarla, desligarla, en sus sentidos inmanentes, de las alternativas vivenciales, pero sin ignorarlas, respetando su oblicuidad, para, eso sí, señalar un *corpus* que en su articulación con otras tareas, sobre todo docentes y editoriales, arbitran en su tiempo un *posible*, y nunca definitivo, perfil intelectual.

Abril de 2016



La crónica es literatura

SELVA ALMADA

Hace un par de años me regalaron el libro de crónicas de Florián Paucke, *Hacia allá y para acá*, publicado por la editorial de esta Universidad en un volumen que además del texto pone al alcance de los lectores las hermosas acuarelas pintadas por el propio Paucke para explicar y explicarse ese mundo nuevo, lleno de rarezas, de cosas por descubrir. Cosas para las que Paucke y el mundo europeo, todavía no tenían nombre. Los dibujos de Paucke son por sí solos una crónica de ese mundo que se abre al forastero. De algún modo a través de sus dibujos intentaba armar una especie de inventario de peces, pájaros, árboles y plantas novedosos para él. Pero esas ilustraciones no son realistas, están llenas de vuelo e imaginación, *se parecen*, por ejemplo, una tuna con sus frutos rojos y sus hojas pinchudas; a un cañaveral de tacuara; a un pejerrey... como el trazo de un niño que trata copiar lo que ve pero que lo completa, lo culmina, lo *hermosea* con aquello que pretende ver o que imagina. En estas crónicas, Paucke no sólo registra y cuenta lo que ve, aquello de lo que él es testigo en estos años de viajes y convivencia con los lugareños, sino que también da por cierto aquello que le cuentan, por caso, qué es un jaguar y su existencia: «En realidad yo no he visto tal animal pero los indios me han dado noticia de él (...) tiene tan agudas y largas uñas que desgarrar con rapidez los animales y las gentes». Seguramente Paucke pretendía ser un cronista riguroso, fiel a la verdad, testigo directo de lo que cuenta, sin embargo no puede evitar en distintas partes de su libro hablar por boca de otro, describir cosas que no ha visto y situaciones en las que nunca estuvo.

No casualmente empiezo hablando de estas crónicas. Por un lado porque es un libro al que disfruto volver seguido, hay una frescura en la voz del cronista que, como sus famosas acuarelas, hace pensar en la mirada de un chico, de alguien apenas contaminado por la realidad. Pero, por otra parte, porque hay tres elementos que me parece interesante conversar esta tarde.

Primero la condición de forastero del cronista. La figura del cronista como un *outsider*, un recién llegado a ese universo sobre el que va a escribir. Florián Paucke y los cronistas de la época de la conquista son un ejemplo claro. Y un poco más acá en el tiempo, *Una excursión a los indios ranqueles*, de Mansilla. De algún modo esta condición de forastero también se relaciona con cierta cuestión de clase: el



cronista, por lo general, no pertenece al mismo palo que los protagonistas de su crónica. Esto tiene bastante sentido si pensamos en que escribimos sobre aquello que nos llama la atención, que nos asombra, sobre lo que tenemos apenas una noticia y que nos impulsa a ir y escarbar un poco más para ver qué aparece bajo la superficie. El cronista es, en el fondo, un *voyeur*, un mirón: es Lucio V. Mansilla contando asqueado y emocionado al mismo tiempo cómo los indios carnean la yegua gorda que se ve obligado a regalarles, cómo se arrojan sobre el cuerpo caliente del animal para devorarlo y cómo se tiran al piso para chupar la sangre antes de que se la chupe la propia tierra.

Pero el cronista ¿es siempre forastero? No, a veces pertenece al mismo universo que está narrando. Por ejemplo Pedro Lemebel y cualquiera de sus maravillosas crónicas: a ese submundo lo conoce porque viene de allí. Pero Lemebel no es simplemente un hijo del mundillo marginal de los putos, las tortas y las travestis de los tiempos de Pinochet: Lemebel es un tipo que lee y escribe, que es artista plástico, que fue a la universidad. Con esto no quiero decir que haya que ir a la universidad para ser escritor ni mucho menos, pero lo apunto para volver a algo que me parece distintivo de la crónica y que es que siempre hay una cuestión de clase, un salto aunque sea mínimo que pone una distancia entre el cronista y lo que cuenta, una mirada aunque sea mínima, tal vez imperceptible para él, de entomólogo, de *nerd* mirando una hormiga con la lupa.

Otro elemento que también se desprende de las pocas líneas que esboqué sobre Paucke es el mito del cronista *in situ*; la idea de que el cronista debe estar o haber estado en el lugar de los hechos, de cuerpo presente, debe haber visto, oído y hasta olido lo que cuenta en su crónica para darle a su narración la condición de verdad que parece una condición *sine qua non* del género. Florián Paucke no vio nunca un jaguar, sin embargo su descripción es precisa. Él no lo vio, se lo contaron: ¿eso lo convierte en menos verdadero? Yo creo que no. Entonces la experiencia no siempre es intransferible. El cronista es un escritor y si al escritor de novela policial no le exigimos haber asesinado a alguien para que pueda montar la escena de un asesinato ¿por qué le exigimos al cronista *haber estado* para creerle? María Moreno, la mente más brillante de la Argentina en mi humilde opinión, cuenta una anécdota que usa para derribar este mito del cronista de *cuerpo presente*. Un día estaba escribiendo una crónica sobre Manuel Puig, estaba trabada, no sabía bien para dónde ir. Recibe el llamado de un amigo y lo despacha rápido diciéndole que no puede atenderlo, que está complicada con un texto sobre Puig. Mientras está colgando, le llega la voz del amigo diciéndole: «Yo me acosté con él». Crónica resuelta. Con esto quiero decir que más que cruce entre crónica y literatura, yo creo que la crónica



también es literatura. ¿Se acostó realmente el amigo con Puig? ¿Existe realmente el jaguar?

Y el tercer elemento que me interesa es el de la imaginación. La pretensión de que no hay sitio para ella en una crónica que se precie de serlo. No estoy de acuerdo.

Para argumentar esto no tengo más remedio que hablar de una crónica propia. No puedo saber cuánto imaginó —si es que lo hizo— Rodolfo Walsh en *Operación Masacre* o Truman Capote en *A sangre fría*. Pero sí puedo sacarme la careta y decirles dónde tuve yo que echar mano de la imaginación en mi propio libro.

Chicas muertas empieza con un capítulo bastante bucólico, una escena provinciana: el padre de la narradora (ojo, el cronista también es una construcción literaria) hace un asado en el fondo de la casa, es un domingo de sol, a la noche hubo una tormenta, la gata de la narradora parió a los pies de su cama, luego desapareció con los cachorros, menos el padre y ella todos duermen, escuchan la radio y entonces el locutor da la noticia del asesinato de una adolescente, etcétera.

Cuando decidí escribir sobre los tres femicidios de los que habla el libro, lo decidí por esta primera chica muerta, la primera de la que tuve noticia inmediatamente después de que la mataran. Escribí sobre el caso más de 20 años después de sucedido. Recordaba el impacto pero, por supuesto, no las circunstancias en que me había anoticiado. Haciendo el trabajo de campo, supe que la habían asesinado la madrugada del 16 de noviembre de 1986, que era domingo. Sí recordaba que esa madrugada había habido una gran tormenta. Con esos dos elementos podía escribir una escena que reconstruyera esa escena que ya no recuerdo. Si era domingo mi padre hacía asado; mientras hacía el asado tomaba vino y yo después me tomaba los restos; seguro en algún momento se iba al bar a tomar una copa y me dejaba a cargo de la parrilla; siempre escuchaba radio, siempre la misma emisora; mi gata Pitina había parido varias veces a los pies de mi cama... menciono datos que aparecen en ese primer capítulo. Todos son datos verdaderos: ¿sucedieron en esa secuencia ese día? probablemente no, pero podría haber sucedido de ese modo. ¿Eso le quita verdad a mi texto? Creo que no. ¿Esa escena le agrega *humedad* a mi texto? Creo que sí. Y creo que hubiese sido muy distinto si el libro empezaba diciendo: La madrugada del 16 de noviembre de 1986 Andrea Danne fue apuñalada en el corazón, en su cama, en la ciudad tal, etcétera.

La posibilidad de la crónica de contar algo que sucedió con los elementos narrativos de un cuento o de una novela, incluso la propia imaginación, es lo que hace que, para mí, la crónica sea una pieza literaria y no algo ajeno al universo de la literatura. Ornitorrinco, sí (como dice Villoro en su preciosa definición). Bicho raro, la

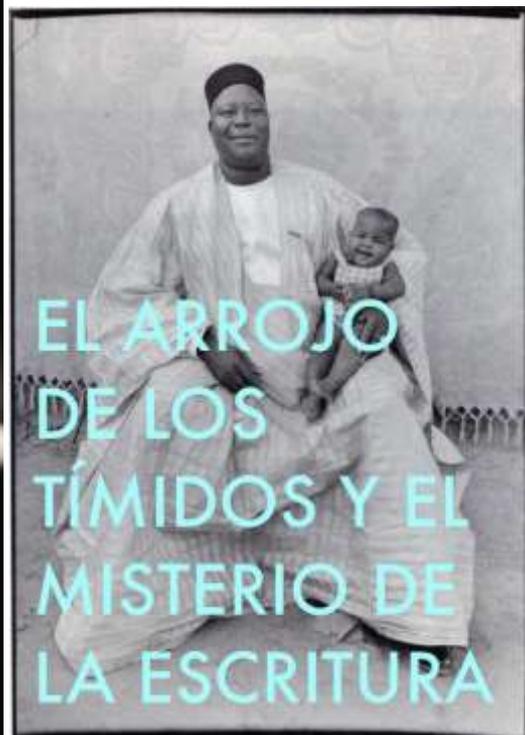
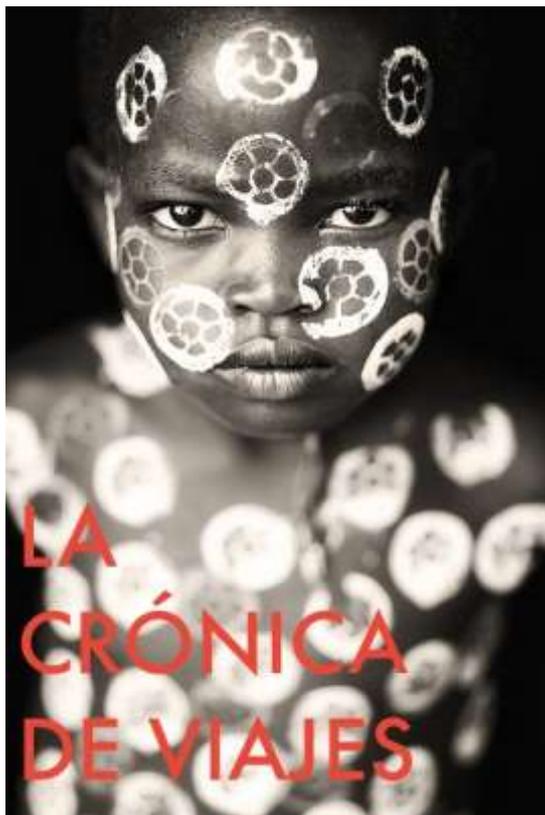


loca del atillo, el perro verde... la crónica es singular, pero pertenece tanto a la literatura como un cuento, un poema o una novela.



La Crónica de Viajes: «El Misterio de la Escritura y el arrojito de los tímidos»

LILIANA VILLANUEVA



El primer borrador sobre «crónica de viajes» que escribí para esta mesa empezaba contando la anécdota de cuando Luise, —quien sería más tarde mi suegra alemana— llegó por primera vez a la Argentina. Después de un largo viaje de más de veinte horas Luise entró al departamento que yo compartía con su hijo, me saludó y enseguida salió al balcón que daba a la calle Ayacucho, a media cuadra de la avenida Santa Fe. Luise se asomó sobre la calle llena de gente, miró a uno y a otro lado y dijo:

—¡Cuántos extranjeros!

Su familia todavía se ríe de la anécdota y hasta el día de hoy, ella niega haber dicho tal cosa. Sin embargo, la reacción de Luise es natural, porque cuando uno viaja lleva a su país, a su realidad, consigo.



En ese borrador contaba también de las cartas que yo le escribía desde Rusia, adonde fui a vivir después de pasar por Berlín y otros lugares. En esas cartas yo intentaba contar el extrañamiento y la «otredad», que sentía hasta en los más mínimos detalles como cuando tenía que comprar un sachet de leche o un metro de tela, cuando visitaba una discoteca gay donde dos rusos bailaban semidesnudos en un acuario o cuando visité la mastaba de la Plaza Roja donde el cadáver de Lenin descansa embalsamado desde 1924. También le narraba al detalle los viajes a Armenia, Georgia, Uzbekistán, Irán y Siberia.



Paul Bowles no se consideraba un turista; él era un viajero. Explicaba que la diferencia residía, en parte, en el tiempo. «Mientras el turista se apresura por lo general a regresar a su casa al cabo de algunos meses o semanas, el viajero, que no pertenece más a un lugar que al siguiente, se desplaza con lentitud durante años de un punto al otro de la tierra». Otra diferencia importante es que el primero acepta su propia civilización



sin cuestionarla; no así el viajero, que la compara con las otras y rechaza los aspectos que no le gustan.

Paul Bowles, El cielo protector

Si no llegué a pasar en limpio ese primer borrador, que titulé de forma provisoria y un poco pretenciosa «El viaje, nosotros y los otros», fue porque me pareció muy personal. Me preguntaba: ¿a quién puede interesarle mi vida? Si ahora lo cuento es para señalar lo cerca que está la crónica de viaje de lo vivido o, en términos de escritura, de las cartas y de la autobiografía.

El segundo borrador hablaba del misterio de la escritura. El primer viaje que hice sola (sin mi madre) fue cuando tenía siete u ocho años. Para alejarme de las perniciosas películas francesas que yo veía por televisión durante las largas tardes del verano, ella me anotó en un club de vacaciones que se llamaba «Colonia Evita». Antes de que el tren saliera de Retiro pasó algo extraño. Cuando vi a mamá en el andén una frase vino a mi cabeza. La frase era: «Ni bien partió el tren, empecé a extrañarte y a sentir deseos de volver a verte».

Pero el tren no había salido aún de la estación, yo no estaba demasiado segura de que ya empezaba a extrañarla, mi madre todavía estaba ahí y no había por qué ponerse tan melancólica. Esa frase que me era ajena y que no era propia del vocabulario de una chica de siete u ocho años, apareció en mi cabeza exigiendo que la escribiera.

La escribí, mientras la mayor parte de mis compañeras saltaban de alegría y otras no paraban de llorar. La escribí en el papel de carta celeste que mi madre había comprado para mí y seguí escribiendo hasta terminar la carta que le mandé ni bien llegamos a Chapadmalal. Ella me contestó muy emocionada y yo me sentí una impostora. Esa no era mi frase, ¿por qué yo había escrito algo así?

Es difícil ahondar en esos misterios, en las frases que llegan hechas, en por qué uno escribe lo que escribe. A ese borrador, que también me pareció demasiado personal, lo tuve que dejar de lado. Y sin embargo, el hecho personal no está dissociado al viaje. Cuando uno viaja no tiene más remedio que llevarse a uno mismo, le pese lo que le pese. Escindida, omnipresente o en la voz de alguien que no nos pertenece del todo, la primera persona es indisociable de la crónica de viajes.



Hay gente que viaja para enfrentarse a la aventura, o para probarse a sí misma. Yo viajo para ser otra. Como viajera soy más bien tímida y sumamente precavida. Organizo el viaje hasta lo impensable: me vacuno contra todas las plagas imaginables, armo un botiquín completo, me interno en institutos de idiomas (de ruso, islandés, hebreo o wolof), compro guías de viajes y crónicas de viajeros históricos y actuales, busco en el diccionario palabras como «esteatopygia», leo bibliografía sobre albinos en África o sobre la influencia del arte sasánida en las mezquitas del Irán, busco mapas de ciudades con planos imposibles y, sobre todo, me compro un buen cuaderno de viaje. Después de todas esas preparaciones y precauciones, imagino todas las calamidades que podrían sucederme y llego siempre a la conclusión de que no hay nada mejor y más seguro que quedarse en casa.





esteatopygia: niño albino del África

Si a pesar de todo decido continuar con los planes, es por algo que yo llamo «el arrojo de los tímidos»: el empujón final que me doy para darme ánimos. Basta que suba a un avión, que se escuchen los motores del barco o que el auto o el micro salgan a la ruta para que me sienta libre de mí misma, de ese «otro yo» que me tira para atrás y me impide salir de mi lugar de comodidad. En ruso a las vacaciones las llaman *ótpusk*, que significa literalmente: «dejarse ir».

Cuando ya no hay vuelta atrás, cuando el avión sobrevuela Casablanca o la estepa siberiana, la sensación de libertad que siento es inigualable. No hablo de la Libertad con mayúscula. Se trata de una libertad modesta, lograda con mucho esfuerzo y en cuya base se asientan mis propias limitaciones.



Inmigrantes italianos en el puerto de Buenos Aires, 1923



En la entraña misma de nuestro ser está la idea que procede de la cultura griega y de nuestra fe judeo-cristiana de que somos seres exiliados, que vamos de paso hacia la patria verdadera.

En las grandes tragedias colectivas emerge con más fuerza que nunca el sentimiento de saberse vinculado con los demás desde dentro, sentimos la necesidad de arrojarnos y protegernos en un colectivo que padece y sufre nuestros mismos sentimientos.

María Zambrano, El exilio como patria

A veces se viaja porque no se tiene más remedio. Es el viaje obligado del exilio, de las migraciones, del destierro, de los éxodos. O de los «expulsados» en palabras de Saskia Sassen.

Yo tuve la suerte de poder elegir. Me fui —me dejé ir— bastante chica. Viví mucho tiempo «afuera». Llegue a Berlín un mes antes de la caída del muro y después me fui a vivir a Rusia. Desde Moscú escribía cartas larguísimas a Luise y un día, por casualidad, me confundieron con una periodista. Empecé a trabajar para una agencia de prensa y terminé siendo corresponsal de Radio Francia Internacional. Mis textos tomaron otro formato: el de la crónica periodística.



Dice Chatwin en sus cartas:

Mi verano ha sido un desastre, o más bien una pérdida de tiempo. No pienso repetir el experimento de viajar por la Unión Soviética hasta que se produzcan claras señales de cambio. Todos los planes se truncaron, y me temo que detrás de la hospitalidad rusa más tradicional hay un deseo profundamente arraigado de ver borrachos a los extranjeros.

Hay una famosa anécdota de Clarice Lispector y Rubem Braga, el gran cronista brasileño. Ella escribía crónicas para un periódico y, alertada porque escribía demasiado en primera persona, lo llamó por teléfono. Él le contestó: «La crónica es la primera persona, muchacha».

Si la crónica literaria requiere de la primera persona, en la crónica periodística existe un yo escindido, o un «no-yo». En la crónica de viajes se trabaja entre esos dos campos: el «yo» siempre está ahí, aunque se escriba en tercera persona, es un «yo» que observa, que ve, que viaja y que reflexiona sobre lo que ve y lo que siente, que escribe sobre las repercusiones del viaje en él. Es el viajero que se pregunta «qué estoy haciendo yo aquí».

Viajé por trabajo, por estudio y por placer, lo que para mí es una mezcla de todo lo anterior. De chica nunca imaginé que viviría en Rusia o que algún día me plantearía la posibilidad de mudarme con mis libros (unas cuatro toneladas) a Senegal. No lo hice, entre otras razones, porque temía que las termitas se comieran toda mi biblioteca.



Maidán en Isfahan, Irán

Intenté por todos los medios vivir en Persia, pero fue un completo fracaso.

El peligro tiene diferentes nombres. A veces se llama simplemente «mal del país», porque el viento seco de las montañas ataca los nervios; en ocasiones era el alcohol y en otras, venenos peores. A veces no existe ningún nombre para el peligro, y entonces somos presa de un miedo indecible.

Annemarie Schwarzenbach. Muerte en Persia

Lo extraño es que aunque uno viaje muy lejos, aunque uno se disfrace de africana o se abrigue contra el frío de Rusia, el propio «yo» lo acompaña a todos lados. En Moscú yo seguía siendo la chica que vivía en una casa con dos patios y un jardín en un paisaje del barrio de Caballito. En África por ejemplo, descubrí que era cristiana. Seguía siendo yo, pero era otra, diferente. Todavía me pregunto en qué se basa esa diferencia.

Cuando uno viaja mucho, la vida misma se convierte en un largo viaje. Ella Maillart, la gran viajera suiza mandó a renovar su pasaporte cuando cumplió 94 años. Murió antes de poder partir. Cuando leí esa historia pensé —y supongo que Ella Maillart debe haber pensado lo mismo—: «Qué inoportuna, la muerte».



Modalidades de la autoría

HUGO ECHAGÜE

Universidad Nacional del Litoral

Introducción

Hablar de la autoría, y como autor, conlleva ciertas dificultades: hay que salir de la objetividad (presunta) del estudio teórico y tomarse a uno mismo como objeto, sin deslindarse de una posible generalidad. En cualquier caso, no se puede evitar caer en lo autobiográfico. Y esto es lo interesante de la convocatoria, que agradezco. No se podrá evitar la inclusión, con límites variables, de lo objetivo, lo teórico; lo biográfico, la conjetura, el deseo, la verdad, el recuerdo y aun los falsos recuerdos.

Y he aquí, ahora, un autor; nada más obvio ni evidente. Trabajó en eso, lo pensó, lo ejecutó y hasta lleva su nombre. No está en duda.

Pero no es tan simple ni inmediato: el texto, éste que se llama, con alguna pretensión, escritor, es otro del autor llamado empírico (ése soy yo; aquí, ahora, ante ustedes). El mero hecho de que *me* pueda estar leyendo, difiriendo de mí incesantemente, no sólo por obra del tiempo, no por una cuestión de psicología ni de cambio de ideas; podría tratarse de una página escrita hace poco, como ésta.

Es por su entrada en la escritura que un autor deviene otro, diverso, diferente de sí. Extraño, irreconocible a veces. ¿Quién no ha experimentado la extrañeza, la indignación, el pudor, que siente al leerse? Y sin embargo lo escribí; no hay dudas y hoy hablo de eso; pero no es *mío*, no es de mi autoridad; no es de mi autoría total y propia. Ahora puedo leerlo —eneralmente prefiero no hacerlo, tengo tanto miedo como la de verme en el espejo transformado en un horrible insecto—, y es otro de mí. Esta diferencia no elude el trabajo que me he tomado y del que trataré de dar cuenta, pero la *diferencia* en que la *escritura* introduce al llamado *autor*, hace que, inevitablemente, hable de otro. «No sé cuál de los dos escribe esta página», escribió Borges (808). Y ya está en el centro de la defraudación, el despojo que es la escritura para el sujeto que escribe. La escritura es pura desposesión, gasto sin retorno. Lo demás es el ruido, y a veces algún acierto parcial o la acotada felicidad de haber superado un escollo. En el famoso *La muerte del autor* (1968) dice Roland Barthes:



la escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen. La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que van a parar nuestro sujeto, el blanco–y–negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe. (65)

¿Quién, qué es el autor? Es el texto mismo, en el que está perdido, y que no es de nadie, como la Rosa de Paul Celan; quien aquí les habla es su máscara, su imagen. Dice Borges de Enrique Heine:

Piensa en las delicadas melodías
Cuyo instrumento fue, pero bien sabe
Que el trino no es del árbol ni del ave
Sino del tiempo y de sus vagos días. (914)

La escritura es así, pura desposesión, diseminación. Por eso la prevención de Platón en el *Fedro*. ¿Qué será de lo escrito sin la presencia? Se convierte en ausencia, extrañamiento, travesía de transcurso imprevisible.

El inicio

Mi historia con el Centro de Publicaciones comienza en 1993, con la publicación de *Poesía y Silencio*. Aquí habla cierta imagen del autor que fue, que es, que habrá sido.

Y la imagen habla: ¿qué dice? Les cuenta la anécdota, la alegría siempre válida de incurrir en eso que a pesar de todo se llama la autoría (aunque a veces preferiría esconderse o usar pseudónimos).

La anécdota: también vale. Ese libro fue un homenaje al que fui. Aquel a quien interrogaba decisivamente el cine de Bergman, hallaba en Rimbaud a uno de los pocos autores que alguna vez le habían parecido verdaderos (no ha cambiado en esa apreciación); y el que conoció por un amigo la poesía de Paul Celan y cayó en un estado de estupefacción y deslumbramiento que aún no ha cesado.

No pertenece, no podría, al ámbito académico actual *stricto sensu*. El Centro de Publicaciones de la UNL tuvo la bondad de publicarlo; como a tantos otros textos no estrictamente *académicos* —lo que no implica una valoración, sino una modalidad de la autoría.



Quien escribió aquel libro no es quien está aquí ahora. Es, para mí, un recuerdo, férreo, querido, de lo que podía hacer entonces. Si debiese juzgarlo, hoy diría que el intento de dar una fundamentación extrínseca a la obra de arte específica, en cada caso, es excesivo; lo que no quita lo válido de la tarea filosófica que se llama estética y que orienta sobre la generalidad de la obra artística. Me refiero aquí al intento de dar al texto literario el lugar de la filosofía, lo que no es lo mismo que un probable *sentido* filosófico, cuando lo hay.¹ Es lo que Alain Badiou llama la sutura de la filosofía por la poesía, que delega sus funciones en otra modalidad y así «se efectúa (...) en el elemento de su propia supresión» (41). Dice Badiou: «Lo que culmina con Heidegger es el esfuerzo, antipositivista y antimarxista, por entregar la filosofía al poema» (46).

Así instituye, siempre según Badiou «el culto filosófico a los poetas» (46). Lo que llama «la edad de los poetas» (51) incluye a Hölderlin, Mallarmé, Rimbaud, Trakl, Pessoa, Mandelstam y Paul Celan.

Pues bien, y aquí concluyo esta revisión, caí en la fascinación de *explicar* la obra artística por un pensamiento filosófico, pero en un nivel de suplantación de uno por otro a veces. Desde ya que la filosofía puede ayudar al esclarecimiento y acompañar una lectura —en mis clases de Literaturas Germánicas no dejo de hacerlo— pero su tarea no puede ser poner el poema en el lugar del pensamiento. (Su cercanía es de otra índole; más difícil y compleja). Con ello se traiciona el sentido de la tarea filosófica y, la índole de la literatura, que se debe aprender a que sea leída desde *su* lenguaje. Tal vez esta capacidad de ver en la literatura un lenguaje propio sea su dificultad, y la de entender el arte en cuanto tal. El arte sigue teniendo su propia modalidad, su comprensión, y su modo de pensamiento, que le es propio.

Hasta aquí mi revisión, una especie de reescritura, que no haré —el tiempo transcurrido la hace innecesaria—. Del otro lado, y es una constante, la posibilidad de publicarlo, amplió notoriamente mi horizonte de comprensión, al ponerme fuera de mí, en lo escrito, para, una vez alejado, volver a mí, aprovechando los errores y los aciertos. Aún me gustan la lectura de Rimbaud, y la de Bergman; la de Paul Celan, en cambio, sirvió como un primer acercamiento, para irse modificando notablemente hasta hoy, en que sigo trabajando al poeta infinito.

Logros de la escritura: no dejaría de agradecer a quienes estaban en la Secretaría de Cultura y el Centro de Publicaciones de la UNL, la posibilidad de poder reflexionar, sobre lo hecho, de generar un vínculo, difícil y precario, con el mundo. Eso también es la escritura, tal vez no sea estrictamente comunicación, pero es un dar

¹ Ver Deleuze y Guattari (164–201).



algo, un desprenderse, y, seguramente, un riesgo. Vale la pena, a pesar de las penas que a veces trae. No es mi caso; es también una especie, rara, de felicidad. Un éxtasis y un peligro. Que sean bienvenidos.

Subjetividad

«El significante representa al sujeto para otro significante» (Lacan 2004:74). Ello implica una continuidad. El significante lacaniano no es el de Saussure que hace parejas con el significado. Aquí hacemos valer significante como todo lo que tiene que ver con el lenguaje, el orden Simbólico; aquí, los libros. La frase es órfica, epigramática, difícil. Sin embargo, es cifra del pensamiento de Lacan y su esclarecimiento del psicoanálisis freudiano (un pleonasma). Tiene su historia, como todo lo que pensó a través de sus seminarios y sus escritos. Para intentar esclarecer un pensamiento así disperso, de manera discontinua hasta encontrar la fórmula, recurrimos al seguimiento que al respecto efectuó Guy Le Gaufey. Dividiremos su ilación para comprender la lógica de un axioma cerrado, con tono definitivo y, como suele ocurrir en Lacan, dotado de una extraña fascinación. En primer lugar, aparece esbozado en el seminario sobre *La transferencia* (1991:298):

Un significante, ¿es simplemente representar algo para alguien? ¿Es ésta también la definición del signo? Lo es, pero no solamente. (...) el significante no es simplemente hacer signo *a alguien*, sino, en el mismo momento del resorte significante, hacer signo *de alguien*, hacer que el alguien para quien el signo designa algo asimile ese signo, hacer que el alguien se convierta, él también, en dicho significante.

La transformación está en marcha: el sujeto, en tanto que habrá hablado, el sujeto se superpone al significante que profiere, le está él también subordinado, toda vez que su decir está marcado por el lenguaje; lejos de ser el Amo de su decir, entra así en el ámbito del significante. En tanto que es sujeto hablante, es esa forma vacía² en que el decir se aloja. Así él mismo se acerca también al significante, se contamina de él, barrado por su misma incursión en un lenguaje que lo hace ser una presencia vacilante, toda vez que el lenguaje en Lacan, antecede al sujeto, lógica y cronológicamente. (Lo que no significa que un sujeto, un autor, no pueda hacerse

² «El sujeto propone en cierto modo formas "vacías" que cada locutor en ejercicio de discurso se apropia, y que refiere a su "persona", definiendo al mismo tiempo él mismo como *yo* y una pareja como *tú*» (Benveniste:184).



cargo de su decir, más bien al contrario, él mismo es un elemento de ese decir: es éste uno de los retornos de la autoría, ahora subvertida, incluyendo al sujeto en la cadena de su decir). Se ha trazado muchas veces esta relación de sujeto y significante con el pensamiento de Peirce, para quien el sujeto parece eclipsarse, o ni siquiera ser tomado en cuenta. Habría que recordar que Lacan (y acaso también Pierce) elude toda referencia ontológica al sujeto; no es una persona —aunque tal vez un *semblante*—, es lo que «el significante representa para otro significante», lo que en la cadena de lenguaje ocupa un lugar evanescente, siempre en el ámbito del lenguaje, de la significación. El sujeto como habitualmente lo pensamos, cargado con sentimientos, pensamientos e ideas, un Yo, en suma, pertenece al ámbito de lo imaginario. Es el autor empírico. Aclaremos que imaginario no tiene el sentido de lo no existente sino de lo padecer pasiones, identificaciones y pensamientos, *imaginarios*; es el personaje de la literatura, casi siempre, somos nosotros, pero no el Autor en el texto, éste es un significante más en la cadena de significaciones.

Para Lacan (en Le Gaufey), «nada sostiene la idea tradicional filosófica de un sujeto, más que la existencia del significante y de sus efectos» (45). Esto establece la disyunción de sujeto y saber, pues éste —el saber— es ahora del Otro en tanto es el inconsciente. No es que no haya verdad, la hay, pero es un relámpago, un semi-decir, en la evanescencia del sujeto y en «la suposición de que el Otro sepa, que haya un saber absoluto, pero el Otro sabe todavía menos que él, por la simple razón, justamente, de que no es un sujeto» (47), dice Lacan en *La identificación*, el 15 de noviembre de 1961 (46). Y el sujeto, depuesto de todo saber, «es afín únicamente al trabajo de enlace significante que desde hace largo tiempo lo esperaba» (48).

El siguiente nexos es biográfico. Lacan dice haber ido al museo Saint-Germain, y visto allí un hueso de reno, distante en el tiempo de 17 000 a 20 000 años. Allí observa, cuenta, «una serie de pequeños palotes, dos primero, luego un pequeño intervalo, y luego cinco, y después todo recomienza» (57). Es su revelación, su *insight*. Pura presencia del significante, que hace signo... para nadie. Me pregunto (les pregunto) ¿qué otra cosa es el monolito de 2001, *Odisea del espacio*, que un puro significante que nos reenvía, como a otro significante, sin que precisemos ya qué habría podido significar. Está allí en su pura función de significante sin referente ni sentido, en una presencia pura, abierta y detenida. Es el significante, sin ningún sujeto. Pero las muescas hacen una serie, y esa serie implica al sujeto, que, en los intersticios, aparece y desaparece, representado, entonces, «por un significante para otro significante». Pero ya no está ahí. Como el Autor, desposeído de su obra, es una vaga sombra, un fantasma. Ésta es la teoría.



El editor y el compilador

Volviendo a nuestra propuesta, si hay serie, hay otro libro, como dijimos otro significativo. Esto para indicar cierta lógica, entre nuestras anécdotas, que al fin forman el entramado, de un trayecto de lenguaje, y toda su cohorte de ideas, pensamientos, sentimientos e ideas. Pasamos al ámbito de la ley. Según el *Glosario de términos* de la CERLALC:³ un editor es una

persona natural o jurídica que, por cuenta propia, elige o concibe obras literarias, científicas y en general de cualquier temática y realiza o encarga los procesos industriales para su transformación en libro, cualquiera que sea su soporte, con la finalidad de su publicación y difusión o comunicación. (7)

En tanto que el mismo texto en su página 12 define: «Editor literario: 1. Persona que realiza la edición de una obra literaria. 2. Persona que cuida de la preparación de un texto ajeno».

Es decir, no queda claro si es un proceso a cargo de una entidad o una persona. En tanto:

«Compilador» es el término legal, es decir el que se usa en la Ley federal del derecho de autor y que corresponde a la persona que se ocupa de los libros multiautorales, de las memorias de coloquios o de las antologías (traducidas o no). Con frecuencia los académicos utilizan «editor», «edición», «edición a cargo de» o «coordinador» para la persona que realiza la función de compilador.⁴

Lo que zanjaría la cuestión de decidir entre uno u otro caso, y lo deja librado a la elección eventual, los usos o las modalidades.

En todos los casos, se hace cargo de los textos. Nunca más claro de nuevo que es un sujeto representado por el significante para otro significante.

De vuelta al mundo aparente, menos preciso y más habitual, en diciembre de 2009, el Centro de Publicaciones de la UNL publicó los resultados del Proyecto de investigación CAI+D 2005 «Lenguaje, conceptos y disciplinas en la conformación

³ Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina, el Caribe, España y Portugal.

⁴http://www.esteticas.unam.mx/sites/default/files/files/publi_compilador.pdf, 6/6/2016.



de la teoría literaria: transferencias, apropiaciones, resignificaciones», con el título «La conformación de la teoría literaria». Así se enunciaba:

Proponemos que la teoría literaria se conforma a partir de la confluencia de teorías y conceptos que provienen de otras disciplinas, los cuales transfiere, reinscribe y resignifica para sus fines; que cada una de estas apropiaciones y las transformaciones a que teorías y conceptos se ven sometidos en el nuevo campo al que advienen dan por resultado modelos teóricos diversos; que éstos sólo pueden ser adecuadamente descriptos a través de un análisis de estas apropiaciones, en su campo de origen y según el modo como los conceptos son transformados en el ámbito de la teoría.

El grupo de investigación se articulaba según análisis de casos. Así, el resultado del proyecto, cuya publicación, y esto es el motor de lo que hoy nos convoca, total o parcial, es casi el único modo de dar a conocer nuestro trabajo, además de su influencia en nuestra tarea docente, o en ulteriores investigaciones. El libro reunía trabajos de Ivana Chialva, sobre «Teoría y psicoanálisis», o las objeciones de Gilles Deleuze al Edipo freudiano (Echagüe 2009:7–14); de María Eugenia De Zan, sobre «Gastón Bachelard: Intuiciones de una fenomenología de la imaginación poética» (15–24). Daniela Gauna trabajó sobre la «Apropiación de la categoría de ideología en la teoría de la cultura de Raymond Williams» (57–68). Mary Hechim escribió «El muro del lenguaje» (69–78), en tanto que Jorge Malachevsky «Marcas de la lengua» (79–85) y Noelia Piccirillien «El concepto psicoanalítico de *fading* en *S/Z*» (87–96), se ocuparon de aspectos de la teoría psicoanalítica en Roland Barthes. Celina Vallejos trabajó sobre «Teoría literaria y Teoría de la historia» (97–106). El entonces editor se ocupó de «Walter Benjamin, precursor de la deconstrucción» (25–30), «Subjetividad, texto y escritura en Roland Barthes» (31–38) y lo que llamó «Escritura y devenir en Roland Barthes: una impronta nietzscheana» (39–56).

Una tarea ardua, compleja, resuelta con extraordinaria dedicación y variedad de puntos de vista en el apasionante y difícil, estrictamente conceptual campo de la teoría literaria. Mis mejores recuerdos. Un libro es a veces una caja de sorpresas, sobre todo un volumen colectivo. Ése fue mi aprendizaje en aquella ocasión. El modo como cada uno echó a andar según sus intereses, con la pasión de la escritura. El modo en cada uno dio cuenta de cómo la teoría literaria se nutre, se apropia de otras teorías, abriendo un espacio de disciplinas que reveló la dificultad de la teoría, la cantidad de conocimientos que implica. Ello nos convenció de la necesidad de continuar la tarea, pero esta vez implicándola en la obra literaria.



Literatura y teoría

Y al fin llegamos al último libro de la serie, hasta ahora: «La teoría literaria en la literatura», donde dimos lo que llamaremos un «giro literario» a la teoría. En lugar de buscar la teoría en los libros con ese rótulo, tarea por demás lógica, entendimos, siguiendo a Foucault, que la literatura misma lleva las marcas de su hacerse, de su teoría y su crítica:

La literatura (y es así desde Mallarmé, sin duda) a su vez se está convirtiendo poco a poco en un lenguaje cuya palabra enuncia, a la vez que lo que dice y en el mismo movimiento, la lengua que la hace descifrable como palabra [parole]. Antes de Mallarmé, escribir consistía en establecer su palabra en el interior de una lengua dada, de modo que la obra de lenguaje era de la misma naturaleza que cualquier otro lenguaje, excepto por los signos (y es verdad que era majestuosos) de la Retórica, del Tema o de las Imágenes. A fines del siglo XIX (en la época del descubrimiento del psicoanálisis, más o menos), se convirtió en una palabra que inscribía en ella su principio de desciframiento; o, en todo caso, que suponía, bajo cada una de sus palabras, el poder de modificar soberanamente los valores y las significaciones de la lengua a la que a pesar de todo (y de hecho) pertenecía; suspendía el reino de la lengua con un gesto actual de escritura. (1964a:275–276)

Y de nuevo Foucault:

Los verdaderos actos de la crítica hay que encontrarlos en nuestros días en los poemas de Char o en fragmentos de Blanchot, en los textos de Ponge, mucho más que en tal o cual parcela que hubiera sido, explícitamente, y por el nombre de su autor, destinada a ser acto crítico. (1964b:82)

Bien, ese camino seguimos, además por razones históricas. La gran época de la teoría parecía finalizada, o, sin una inflexión tan apocalíptica, continuada en los Estudios Culturales y las políticas identitarias. Marcelo Topuzian (2014) en su notable libro *Muerte y resurrección del autor*, aboga por una recuperación de la teoría, renovada después de su explosivo auge desde el estructuralismo hasta la deconstrucción probablemente. Entre tanto, juzgamos más ajustada a los tiempos esta



incursión metapoética,⁵ es decir, cómo la teoría ejecuta un pliegue, una reflexividad, un vacío donde instala la reflexión sobre sí misma, sus condiciones de producción, su teoría y hasta su crítica. Esto nos permitió leer la literatura a la vez que como teoría y crítica. Es el caso de Paul Celan, de quien dice Jean Bollack: «Mejor que ninguna otra, la obra de Celan muestra que los criterios de comprensión están inscriptos en el texto, que éste los fija, y que son tributarios del canon estético que determina el modo de escritura» (22). Y Susana Romano Sued agrega:

la obra de Celan sólo puede ser leída e interpretada a partir de las claves que se ofrecen en sus mismos textos (...). Los poemas de Celan construyen y componen un sistema, un universo propio de lenguaje, es decir una poética. Los poemas son así máquinas de interpretar de las que los lectores–traductores debemos valernos, aprendiendo sus instrucciones, siendo fieles a la perspectiva del original. (2007:87)

En similar sentido, esto tendió a desarrollar en los integrantes del grupo la conciencia de una especial autonomía del texto literario, que esta vez no remitía necesariamente, en primer lugar, a obras específicas de teoría sino que nos obligaba, nos permitía, esta doble lectura, la literaria y la teórica, pero no como dos superpuestas o como una intromisión de una en la otra —lo que, sí, a veces ocurre— sino como un modo de leer la literatura distinto al practicado hasta entonces. Estas emergencias, por otro lado, son tan variadas y permiten tantas modalidades, que enriquecen la lectura, con un nivel de autoconciencia, no siempre evidente. Por lo demás, no es una lectura lineal, sino que se interroga por la función de la teoría allí, literalizada, pero como un doblarse del texto sobre sí, para encontrarse de otra manera. Literatura sobre literatura. Otra lectura y la misma.

Variado fue también el resultado: Emilia Charra se ocupó de «La impronta teórica en Alejandra Pizarnik: la *restance* (o la resistencia del borde)» (Echagüe 2014:13–22); Ivana Chialva escribió sobre «Imitar la naturaleza que imita el *lógos*: la concepción sofisticada de la *mímesis* en las *Imágenes* de Filóstrato» (23–41). Daniela Gauna se ocupó de las «Formas del realismo y del testimonio en la literatura argentina» (63–80); María Susana Ibáñez, de «La literatura como lucha: construcciones teóricas y pliegues interpretativos en *Foe*, de J. M. Coetzee» (81–104). Nadia Martínez Almeyda abordó la problemática «De Cortázar y de Derrida, o de una aproximación en torno a la lectura de la literatura» (105–126), y Celina Vallejos escribió sobre «Inscripciones metatextuales en la narrativa latinoamericana de los

⁵ Ver Romano Sued (2011).



años setenta: Mario Vargas Llosa-Juan Carlos Onetti» (127–142). El compilador inscribió «La teoría en la obra de Paul Celan» (43–50) y «Paul Celan según Jean Bollack» (51–62).

Todo esto nos llevó a advertir lo provisional de las conclusiones de lo trabajado; que el «giro teórico» que proponemos no significa «literalizar» la teoría en una presunta homologación, pero sí que ésta entra en el terreno de la ficción o de la poesía y las reglas de su lectura y eficacia probablemente serán otras. El carácter, en parte exploratorio del trabajo, no permite conclusiones definitivas, y prepara una etapa ulterior de la tarea. Nos importó dejar en este volumen el estudio de algunos casos que van desde la literatura latinoamericana hasta la poesía en lengua alemana para permitirnos verificar la amplitud de la problemática, cuyo momento de auge, si probablemente remite a una historia de la literatura, la modernidad, en el decir de Foucault, es sin embargo problema no ajeno tampoco a la Segunda Sofística, tan alejada en el tiempo del surgimiento de la teoría literaria. ¿Acompañó siempre la teoría al desplegarse de la literatura o aquella es un fruto tardío? Habiendo partido de la segunda presunción, advertimos, durante la tarea, que la ocurrencia que llamamos la teoría en la literatura no es exclusiva de una época ni el solo producto de una evolución. Todo daría que pensar que la relación Literatura/Teoría es más estrecha de lo que se cree y que acompaña a la literatura de modo explícito o implícito desde lo que llamamos sus comienzos, probablemente; es decir, desde que hay registros escritos. Así fue que entonces nos remitimos a registrar casos y a delimitar la función y el modo en que la teoría juega en la estructura del texto literario, según las diversas propuestas. Con esta finalidad de ver la literatura desde un lugar preciso y diverso, dimos por concluida la primera etapa del trabajo sobre la teoría literaria en la literatura, la que se plasmó en el libro que aquí presentamos.

El mencionado momento de ampliación de la perspectiva es el que ahora está en marcha, en el Proyecto CAI+D 2011 «El texto literario como reflexividad, crítica y teoría. Estudio de casos. Propuesta de categorías para la comprensión de estas relaciones». Es éste una continuidad del anterior, y señala hacia una ampliación de lo estudiado entonces, para así proponer y desplegar categorías que permitan conceptualizar lo trabajado. Significa así una continuidad, desde lo ya explorado y acotado, en busca de un mayor conocimiento de estas relaciones. En ello estamos y esperamos finalizar el trabajo también con una publicación, en que la escritura nos despoje de los blasones del Autor y deje los textos a disposición de ustedes. El mismo riesgo y, así lo esperamos, una contribución al saber sobre la literatura y la teoría.



Y finalmente, pero no en último término, queremos agradecer a José Luis Volpogni y a Ivana Tosti; a las diseñadoras Alina Hill; Laura Canterna y Ana Drago; a las correctoras María Alejandra Sedrán; Lucía Bergamasco y Laura Prati, y a todos los demás integrantes del Centro de Publicaciones que hicieron posible esta tarea. Muchas gracias.

Bibliografía

- Badiou, Alain** (1989). *Manifiesto por la filosofía*. Madrid: Cátedra, 1990.
- Barthes, Roland** (1968). «La muerte del autor». *El susurro del lenguaje* (1984). Barcelona: Paidós, 1994, 65–71. Traducción de Cristina Fernández Medrano.
- Benveniste, Émile** (1966). «De la subjetividad en el lenguaje». *Problemas de lingüística general I*. México: Siglo XXI, 1985, 179–187. Traducción de Juan Almela.
- Bollack, Jean** (2001). *Poesía contra poesía. Celan y la literatura*. Madrid: Trotta, 2005. Traducción de Yael Langella, Jorge Mario Mejía Toro, Arnau Pons, Susana Romano Sued y Ana Nuño.
- Borges, Jorge Luis** (1974). *Obras completas (1923–1972)*. Buenos Aires: Emecé.
- CERLALC** (2008). *Glosario de términos*. Consultado el 6 de junio de 2016 en www.cerlalc.org/Prospectiva/10_Glosario_Libro.doc
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari** (1991). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama, 2001. Traducción de Thomas Kauf.
- Echagüe, Hugo** (1993). *Poesía y Silencio*. Santa Fe: Centro de Publicaciones de la Universidad Nacional del Litoral.
- . (Ed.) (2009). *La conformación de la teoría literaria*. Santa Fe: Centro de Publicaciones de la Universidad Nacional del Litoral.
- . (Comp.) (2014). *La teoría literaria en la literatura*. Santa Fe: Centro de Publicaciones de la Universidad Nacional del Litoral.
- Foucault, Michel** (1964a). «La locura, la ausencia de obra». *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales*. Volumen 1. Barcelona. Paidós, 1999, 275–276.
- . (1964b). «Lenguaje y literatura». *De lenguaje y literatura*. Barcelona. Paidós, 1996.
- Lacan, Jacques** (1991). *La transferencia*. Buenos Aires: Paidós, 2003. Traducción de Enric Berenguer.
- . (2004). *La angustia*. Buenos Aires: Paidós, 2006. Traducción de Enric Berenguer.



Le Gaufey, Guy (2009). *El sujeto según Lacan*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2010. Traducción de María Amelia Castañola y María Teresa Arcos.

Romano Sued, Susana (2007). *Consuelo de lenguaje. Problemáticas de traducción*. Ferreyra Editor: Córdoba.

---. (2011). *Exposiciones. Metapoéticas de literatura argentina: Martínez Estrada – Lamborghini – Saer – Tizón*. Epoké: Córdoba.

Topuzian, Marcelo (2014). *Muerte y resurrección del autor (1963–2005)*. Santa Fe: Centro de Publicaciones de la Universidad Nacional del Litoral.



¿Cómo (no) hablar?¹

ANALÍA GERBAUDO

Universidad Nacional del Litoral – CONICET

Uno escribe algo para contar otra cosa
María Gainza, El nervio óptico

Claves

¿Cuándo empieza a escribirse este libro que la Universidad Nacional de General Sarmiento publica junto a la Universidad Nacional del Litoral en una colección de «Ciencia y Técnica»? ¿Cuándo empieza a escribirse más allá del hecho empírico de tipearlo? ¿Cuánto de uno hay o puede haber en una escritura que responde a los protocolos de los géneros susceptibles de admitirse en una colección de este tipo?

En una entrevista que ya tiene diez años la filósofa norteamericana Avital Ronell señala: «a veces es necesario justificarse y hacer comprender por qué uno ha escogido tal o cual dominio de estudio. Algunas cosas enervan, dan rabia» (2006:39).² En esta clave podrían leerse estas notas que aquí apunto (cf. Barbagelata, Derrida 1986a).

Teoría, práctica, doctrina y sentido común

En *Esbozo de una teoría de la práctica* (1972) Pierre Bourdieu afina categorías que elabora a partir de los exhaustivos trabajos de campo que había emprendido quince años antes, entre Argelia (donde había realizado su servicio militar atravesado por la imperiosa necesidad de «hacer algo» por quienes vivían en la entonces colonia francesa —cf. Martínez:31—) y Béarn, su tierra de infancia y de adolescencia. Hacia 1972, había publicado siete investigaciones de consistente base empírica. De estas investigaciones se desprenden las propuestas metodológicas y epistemoló-

¹ Quiero agradecer muy especialmente a Santiago Venturini y a Kevin Jones la conversación, las sugerencias y las lecturas de todos estos años.

² Cuando tomo textos de otra lengua y no aclaro quién realizó la traducción en la Bibliografía, utilizo mi versión.



gicas, entre otras, de *Esbozo de una teoría de la práctica* que destaco por una deriva fundamental señalada con profunda sencillez por Ana Teresa Martínez: «si teoría y práctica, desde Aristóteles, son dos términos que se definen por oposición, en el caso presente estas dos palabras son escogidas en un sentido preciso que más bien las articula» (131). Y agrega: «aquí, *teoría* se opone, a *doctrina* (...) y a *conocimiento de sentido común*» (131).

Comienzo por esta constatación porque coopera en el desmontaje de una dicotomía cristalizada en las discusiones sobre enseñanza de la literatura en la Argentina. Un binomio que cada año, cuando inicio tanto mis clases de Teoría literaria I como de Didácticas de la lengua y de la literatura en el Profesorado y en la Licenciatura en letras de la Universidad Nacional del Litoral, trato también de corroer a partir de dos hipótesis de trabajo que (de)muestro a lo largo del cuatrimestre: si hasta hace unos años decía que saber teoría (literaria o más bien, inspirada en la literatura, aunque no solamente —hoy anexaría teoría sociológica, psicoanalítica, etc.—) ayuda a decidir (cómo leer), ahora agrego que también ayuda a vivir (mejor) en tanto explica conductas, desnuda naturalizaciones y contribuye con ello a la reflexión sobre los sentidos elegidos e impuestos que atraviesan los andares (en especial, institucionales) cotidianos.

Esta toma de posición está en la base de este libro y de los que lo antecedieron. En un seminario dado junto a Jacques Derrida en Barcelona, Hélène Cixous afirma: «Cada momento de descubrimiento es una apertura hacia lo siguiente desconocido. Al infinito» (86).

Tal vez aporte, entonces, saber qué problemas motivaron los textos que antecedieron al que hoy presento y cómo terminé estudiando, basada en esos resultados, las clases de los críticos que enseñaron Teoría Literaria y literatura argentina en la universidad pública de la posdictadura, y por qué.

Ni dioses ni bichos: profesores

Ni dioses ni bichos. Profesores de literatura, curriculum y mercado (2006) es la reescritura de una tesis de maestría (de título menos elegante)³ que, en primer lugar, responde a la desorientación respecto de qué, cómo y para qué enseñar litera-

³ La Tesis de Maestría en Didácticas Específicas (UNL) que escribí entre 1997 y 2001 tenía un título poco estético pero muy descriptivo: *Análisis teórico–epistemológico de las articulaciones y desarticulaciones entre la teoría literaria y las propuestas curriculares y editoriales para la Educación General Básica 3. Implicancias para la enseñanza de la literatura*.



tura en la escuela media argentina apenas instrumentada la reforma educativa impulsada durante la gestión de Carlos Menem hacia mediados de la década del noventa.

En segundo lugar esa investigación responde a un texto que Jorge Panesi lee en Santa Fe en un aula pequeña del Colegio Nacional ante un auditorio formado especialmente por docentes en ejercicio en el secundario y en el marco del *Primer Congreso Internacional de Formación de Profesores* organizado por la Universidad Nacional del Litoral⁴ en 1996. Su conferencia llama la atención por su título admonitorio: «La caja de herramientas o qué no hacer con la teoría literaria».⁵ Su texto recoge con actitud beligerante los lugares comunes de la entonces flamante reforma educativa para el nivel medio, a saber: la supeditación de la literatura al resto de los discursos sociales con su sesgada apelación a un «interés ya previamente enajenado» (1996:322) sostenido en lo que la rodea; la promoción del pragmatismo y del utilitarismo (a los que Panesi opone lo «inútil en forma inmediata» —323—, lo literario y su repliegue en el «ocio lujoso» —323—, gratuito, no convertible a la lógica de reapropiación de mercado); la pervivencia desactualizada de «un gesto teórico, inadvertidamente imperial y totalitario» gestado en la universidad francesa con el estructuralismo y su credo «en la infalible universalidad de su método lingüístico» y de su metalenguaje que se quiere neutro y objetivo y que «pretendió hablar la verdad de la literatura» (326). Tal como lo había prometido en su título, revela la

⁴ Un congreso que no ha cumplido la promesa contenida en su título ya que, a pesar de su éxito tanto en términos de público como de reuso de los resultados de investigaciones allí presentados en el campo, no hubo un «Segundo Congreso Internacional de Formación de Profesores». Se realizaron luego desde la Universidad Nacional del Litoral otros congresos sobre educación pero sin seguir la línea inicial: ninguno de los que vendrían hizo foco en la práctica que Edith Litwin, entonces directora de la flamante Maestría en Didácticas Específicas de la misma institución, debió haber avizorado como una de las más jaqueadas por la política menemista. En 1996 poner el eje, no en problemas epistemológicos ligados a las didácticas puntuales (generales o disciplinares) ni en aspectos diversos embolsados bajo el gran saco «educación» sino en la problemática de la formación de profesores obligaba a pensar cuestiones nodales para la coyuntura (y para lo que vino después): vale recordar que se estaba instrumentando una reforma educativa para la cual los docentes no habían sido debidamente actualizados en su formación que respondía, además, a muy diferentes modelos dados los eclipses que las últimas dos dictaduras habían impuesto al desarrollo de las ciencias sociales y humanas en general.

⁵ Gilles Deleuze emplea el concepto de «caja de herramientas» en una entrevista con Michel Foucault (1972:309). Pero luego el propio Foucault reconoce su deuda con esta idea que suscribe, no sin agenciársela a su compañero de conversación en quien reconoce un estilo de formulación metodológico-categorial que, sólo en parte, toma prestado para caracterizar el propio mientras desliza una suerte de instrucciones de «uso»: «Fabrico —diría máquinas, pero sería muy a la Deleuze— instrumentos, utensilios, armas. Quisiera que mis libros fueran una suerte de *caja de herramientas* en las que otros pudieran buscar y encontrar un útil con el cual hacer lo que quisieran en su dominio» (Foucault 1974:523). Sólo en parte Panesi discute esta acepción: en verdad se vale de la metáfora para poner en jaque los usos aplicacionistas de la teoría en general.



autocomplacencia dominante en las querellas sostenidas en los más prestigiosos centros universitarios mientras desbarata la expandida representación de la teoría como «caja de herramientas» para situarla, cada vez, como opción identitaria ligada a representaciones de la literatura y, por lo tanto, del mundo, de cada investigador, de cada profesor. Hay en la elección de una teoría algo más que una opción instrumental: hay un compromiso con una posición que involucra componentes epistemológicos, políticos, éticos y estéticos sobre la literatura, la lectura, la investigación, la enseñanza, la escritura. Una decisión muy diferente al sólo aparentemente neutro y aplicacionista recurso ocasional a la «caja de herramientas» (que, no nos engañemos, también imbrica supuestos teóricos, epistemológicos, políticos, etc.).

En diálogo con estas revisiones críticas y como respuesta a la reforma educativa implantada en Argentina a mediados de los noventa, escribo *Ni dioses ni bichos: profesores de literatura, curriculum y mercado*. Un estudio de las articulaciones y de las desarticulaciones entre los planteos de la teoría literaria, de los documentos ministeriales para la enseñanza de la literatura (textos oficiales de orden nacional: desde la legislación hasta las «recomendaciones metodológicas para la enseñanza» pasando por los operativos nacionales de evaluación y sus criterios, los materiales de formación, etc.) y de los manuales de uso más expandido (cinco propuestas editoriales y sus diversas colecciones) destinados a un nivel puntual de la escolaridad.

No repongo los resultados (de posible interés para un lector atento a la historia de la enseñanza de la literatura en Argentina) pero sí los aportes categoriales derivados de ellos dada su posibilidad de reuso en otros contextos (una deriva que exige una mínima referencia para comprender cómo se desprenden estas categorías). Así, frente al intento de reducir al profesor de literatura a un técnico que aplica en las aulas lo que se dirime en otros circuitos de la determinación curricular atravesados a su vez por la importación acrítica de un modelo que ya había dado en España muestras de su «ineficacia» (por usar una palabra cara a la época para medir lo descartable *versus* lo ponderable en todos los planos de la cultura y de la vida), se crea el concepto del docente como «autor del curriculum». Ni dioses ni bichos (cf. Eagleton): profesores con una formación teórica, literaria y artística suficiente que permita decidir, dentro de los marcos de la legislación existente, cómo diseñar las prácticas. La solidez en la formación es condición para habilitar la toma de decisiones (relativamente) autónomas, es decir, la «firma». No deja de llamar la atención, en especial en el nivel primario pero también en el medio, que pocos docentes tengan conciencia de que hay un sello de autor en cada programa que elaboran. Un sello que sólo puede imprimirse si se está en condiciones de decidir por qué es



«bueno» que los destinatarios de nuestro trabajo, los estudiantes, «conozcan, crean o entiendan» los contenidos sobre los que gira nuestra propuesta de enseñanza. Una toma de posición que sólo se puede asumir si se cuenta con el capital cultural necesario para hacerlo. Un capital que en ocasiones se hereda y que en otras, con mucho mayor esfuerzo, se apropia. Una apropiación que, en algunos casos, modifica la condición de clase del propio docente (una posibilidad que puede extenderse a sus potenciales estudiantes).

Objetos que importan: la lengua y la literatura en la escuela

La investigación individual que se cierra parcialmente con la tesis de maestría (defendida en 2001, apenas un poco antes del estallido social de diciembre) despierta la inquietud por lo que verdaderamente acontece con la enseñanza de la lengua y de la literatura en las aulas de la escuela secundaria, más allá de las determinaciones del Estado (tendientes a imponer el «enfoque comunicativo» importado de España) y del mercado editorial (plegado casi sin excepciones a la reforma noventista) para el nivel que, por otro lado en 2006, fecha de publicación de los resultados, se revisa dada la sanción de *Ley de Educación Nacional* N° 26.206.

Emprendimos entonces una investigación grupal junto a docentes que ejercían en universidades públicas, institutos terciarios y escuelas secundarias de la zona. Esa investigación, realizada entre 2004 y 2013, se divide en dos tramos. El primero, marcado por una decisión poco feliz: eclipsada por el diagnóstico negativo arrojado por mi tesis de maestría del que se exceptuaban algunos pocos casos, trasladé esos resultados decepcionantes a las hipótesis para el proyecto siguiente. Es paradójico porque a pesar de haber batallado durante años contra la lógica de la falta en los planes de investigación sobre instituciones educativas, diseñé uno que actuaba exactamente aquello mismo que había rechazado. Sólo la evocación de su desafortunado título lo exhibe: *Obstáculos epistemológicos en la enseñanza de la lengua y la literatura en el nivel EGB3: notas para una agenda didáctica actualizada*. Al empezar el trabajo de campo advierto este problema que corrijo tanto en los primeros informes como en la nueva versión del proyecto esbozada en 2007 que, acorde con la nueva ley ya vigente, restituye además la anterior manera de nombrar los niveles educativos: *Obstáculos epistemológicos y buenas prácticas en la enseñanza de la lengua y de la literatura en la escuela secundaria: diagnóstico y propuestas de intervención*.



Como en el caso anterior, no pretendo resumir en unos pocos párrafos las escenas de aula reconstruidas en la publicación colectiva de los resultados, *La lengua y la literatura en la escuela secundaria*,⁶ entre otros trabajos (cf. Corti, Lorenzotti). Sí menciono algunos de los artefactos categoriales que necesitamos armar para describirlas y que, vale la pena difundir en tanto permitan pensar otras situaciones, ya sea por contraste, ya sea por analogía, ya sea porque abren dimensiones no tenidas en cuenta al momento de configurar didácticamente los objetos de enseñanza. Entre esos artefactos destaco los de «aulas de lengua y de literatura», «obstáculo ideológico» y «buenas prácticas».

El concepto de «aulas de lengua y de literatura» intenta visibilizar el conjunto de decisiones didácticas que se ponen en juego en las transferencias. Esta conceptualización enfrenta la reducción del análisis didáctico a la clase y, con mucho viento a favor, a la clase y a los materiales. Mediante este artefacto se espera también contribuir a desmontar una tendencia generalizada: la de delegar la responsabilidad de la selección de contenidos (dentro de los que prescriben los ministerios), actividades y materiales al Estado o al mercado borrando, junto con este movimiento, la autoría. El concepto presenta las dimensiones didácticas a modo de preguntas que intentan solicitar las razones que fundamentan las elecciones cotidianas en un aula y sus derivas en términos de posición.⁷

⁶ El libro originariamente tenía otro título: *Objetos que importan. La lengua y la literatura en la escuela secundaria argentina*. Al momento de gestionar la publicación con ediciones UNL y con la editorial comercial Homo Sapiens (especializada en difusión de textos ligados a problemáticas educativas) se conviene, por sugerencia de esta última, acotar el título de modo de permitir la rápida identificación «del producto» en un buscador de Internet. Se adopta esta sugerencia aun cuando se advierten dos consecuencias negativas: 1. la pérdida del juego estético y teórico del original: el título se conectaba directamente con un epígrafe de Judith Butler que deslizaba, a la vez, la línea teórica suscripta desde la coordinación de los artículos (transcribo ese pasaje tomado de *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*: «Contra la afirmación de que el postestructuralismo reduce toda materialidad a materia lingüística, es necesario elaborar un argumento que muestre que desconstruir la materia no implica negar o desechar la utilidad del término» —56—); 2. la pérdida de precisión: a primera vista no queda claro que no se habla del nivel secundario en el orden mundial sino de la escuela secundaria argentina.

⁷ Repongo esas dimensiones:

—¿Cómo diseña el programa de la materia?: ¿desde qué criterios lo «fragmenta» en unidades y por qué? (¿por qué esas unidades son tales?: ¿son condensadoras de sentidos que giran alrededor de un «tópico generativo» —Blythe y Perkins 1999:45— o de contenidos disciplinares agrupados de ese modo por alguna razón? ¿O siguen en orden lineal y sin alteración las prescripciones curriculares oficiales? ¿Se construyen a partir de un diagnóstico inicial que atienda a lo que necesitan saber los estudiantes en diálogo con lo presupuesto a enseñar para el nivel y con lo posible [a enseñar en el nivel] en función de competencias y desempeños reales?) ¿Para cuánto tiempo planifica cada unidad? (¿Todas tienen asignado el mismo tiempo? ¿Cuántas clases integran de modo estimativo cada unidad?) ¿Qué balance arroja la relación entre el tiempo asignado y el tratamiento de los contenidos?: ¿podrá desarrollar los contenidos



Este concepto va unido al de «buena práctica» que surge ante la necesidad de describir actuaciones potentes en diferentes escuelas secundarias. A pesar de su

con el tiempo que estos requieren? ¿Qué balance arroja la relación entre contenidos prescritos por los organismos estatales para el nivel y contenidos posibles de ser enseñados?

–¿Dónde localiza la estructura potente de su propuesta pedagógica?: ¿en los contenidos en relación con la bibliografía y los materiales complementarios seleccionados (films, pinturas, etc.)? ¿En los contenidos en relación con las clases? ¿En los contenidos en relación con las actividades? ¿Considera adecuado plantear estas preguntas en términos disyuntivos?

–¿Cómo piensa el diseño de las clases?: ¿todas las clases de su materia tienen el mismo estilo? ¿Plantea clases introductorias, de resolución de problemas, de cierre, de recuperación del error al devolver evaluaciones, de exposición grupal o individual por parte de los estudiantes? ¿Cree que hay correlación entre los estilos de clases y los contenidos a enseñar? ¿Distingue las «clases» de las «tutorías»? ¿Qué lugar hay en sus clases para los «envíos», es decir, para la referencia a textos (literarios, periodísticos, films, música, pintura, etc.) que no se «enseñan» ni se incluyen en las instancias de control de lo aprendido pero que considera valioso que sus estudiantes «conozcan, creen o entiendan» (cf. Fentersmacher)? ¿Cuál es la configuración didáctica (cf. Litwin 1997) de sus clases?;

–¿Cómo piensa lo que «hace» en las clases de lengua y de literatura?: ¿qué enseña en las clases de «literatura»? (¿Enseña «literatura» o enseña un modo de leer? En cualquier caso, ¿qué teorías activa en sus elecciones didácticas? ¿Enseña un modo de leer valiéndose de categorías de la teoría literaria o enseña a «aplicar» categorías de la teoría literaria? ¿Enseña a leer literatura o usa la literatura para ilustrar contenidos de otras materias (historia, ética, etc.)? ¿Qué otras cosas enseña mientras enseña «literatura»? ¿Qué enseña en las clases de «lengua»? (¿Qué lugar tienen la gramática, la ortografía, los protocolos de la oralidad secundaria? ¿Qué teorías reconoce en sus decisiones didácticas? ¿Qué otras cosas enseña mientras enseña «lengua»? En sus clases de lengua y de literatura, ¿hace lugar a temas que irrumpen fuera de la agenda?

–¿A qué apuntan sus actividades?: ¿fijan información? ¿Se orientan a la resolución de problemas? ¿Alguna propone una reflexión epistemológica? ¿Alguna apunta a un trabajo metacognitivo?

–¿Cómo trabaja con la bibliografía y con otros materiales complementarios?: ¿selecciona manuales? ¿Antologías? ¿Textos completos o fragmentos? ¿Textos auténticos o escolarizados? ¿Prepara sus materiales en función de las características de sus estudiantes o adopta los que las editoriales o los ministerios consideran apropiados para el nivel? ¿Pone a la literatura en diálogo con otras formas del arte (cine, pintura, música, fotografía, escultura, etc.)? ¿Arma «corpus» (cf. Dalmaroni 2005) o «colecciones» (cf. García) de textos o listados que ilustren el contenido a enseñar?

–¿Cómo piensa las preguntas que formula?: ¿abren o clausuran posiciones sobre un problema? ¿Plantean relaciones con otras disciplinas? ¿Apuntan a chequear información adquirida en relación a una cuestión puntual enseñada o por enseñar? ¿Son sólo de control de lo «aprendido»? ¿Saturan siempre en una respuesta?

–¿Cómo piensa la evaluación?: ¿chequea que sus evaluaciones se centren en lo enseñado? ¿Diseña estrategias que le permitan al estudiante analizar su proceso de aprendizaje (identificar qué sabe y qué no sabe, qué aprendió y qué le falta aún aprender de lo ya enseñado y luego, calibrar el esfuerzo que necesita para apropiarse de lo que le falta)? ¿Usa el sistema de rúbricas o de portafolio (cf. Camilloni 1998)? ¿Piensa la evaluación como una medición necesaria para colocar una calificación sobre la base de lo acreditado por el estudiante? ¿Piensa la evaluación como una herramienta estratégica en los procesos de enseñanza, acreditación y aprendizaje? (¿Toma en cuenta que «acreditado» no es sinónimo de «aprendido»? ¿Toma en cuenta que un aprendizaje puede producirse mucho tiempo después de la enseñanza y de la acreditación? ¿Atiende a las dificultades evidenciadas por los estudiantes en las resoluciones en función de revisar lo por-enseñar? ¿Transparenta los criterios de corrección que sigue en la evaluación? ¿Vuelve sobre los errores y las dificultades? ¿Considera la posibilidad de volver a enseñar un contenido si la situación lo requiere?).



nombre poco refinado, opera en las antípodas de la prescripción y de la moral ya que pretende generar una actitud reflexiva respecto de las (propias) acciones de enseñanza. Entre Edith Litwin, Gary Fenstermacher y Gilles Deleuze (y agrego, desde hace algunos años, a Susana Celman y a Miguel Dalmaroni), este constructo lee las intervenciones de los docentes haciendo foco en su cuerpo y en las decisiones teóricas y epistemológicas que atraviesan sus «aulas de lengua y de literatura». E insisto en el «entre» ya que si bien fue Fenstermacher quien definió el concepto de «buena enseñanza», fueron las investigaciones de Litwin las que lo introdujeron en Argentina: sus estudios sobre las «configuraciones didácticas» del aula universitaria (1997) o su definición de los ejes de la «nueva agenda didáctica» (1996) retoman la tesis de Fenstermacher que liga la «buena enseñanza» con la justificación teórica y epistemológica del docente respecto de la importancia de que sus estudiantes «conozcan, crean o entiendan» un determinado contenido. Más allá de la carga ideológica de estos tres verbos que actualizan distintas representaciones de la práctica en un arco que va de la transferencia de conocimientos a la militancia pasando por la comprensión, interesa en particular el punto de la justificación teórica y epistemológica ya que allí se dirime el perfil ético y profesional de nuestro trabajo.

Finalmente el concepto de «obstáculo ideológico» que complementa al de «obstáculo epistemológico» (Camilloni 1997) identifica situaciones que no sólo obturan la posibilidad de enseñar sino que ponen en juego nuestra estabilidad laboral y emocional. La categoría da cuenta de las representaciones que impiden comprender o leer críticamente una situación debido a cristalizaciones de orden ideológico que promueven interpretaciones *a priori*. Así como la ideología es lo que persuade a hombres y a mujeres a confundirse, de vez en cuando, con dioses o con bichos (Eagleton:15), los obstáculos ideológicos son los que llevan a actuar como «dios» o como «bicho», es decir, sobrevalorando o despreciando una toma de posición que se internaliza al margen de los fundamentos teóricos y/o de cualquier actitud reflexiva.

Fantasías de nano-intervención, (des)institucionalización e internacionalización (forzada)

Hacia 2010, mientras cerrábamos la publicación colectiva sobre la lengua y la literatura en la escuela secundaria, presenté un proyecto, primero precavidamente individual, destinado a analizar el espacio de formación de formadores empezando por el estudio de las aulas de teoría literaria y de literatura argentina en la Univer-



sidad de Buenos Aires durante los primeros años de la restitución democrática. Las razones para fijar esas coordenadas temporales y espaciales para el comienzo del trabajo eran varias. Por un lado, en esas aulas se habían producido las enseñanzas que derivarían en los aprendizajes que harían lugar a la configuración del campo de la didáctica de la lengua y de la literatura: el Seminario «Algunos problemas de teoría literaria» dictado en 1985 por Josefina Ludmer junto a un equipo armado clandestinamente por ella desde la llamada «universidad de las catacumbas» durante la última dictadura, marca los trabajos entonces por-venir de Gustavo Bombini.⁸ Por otro lado, es ese espacio el aludido en los textos que Panesi escribe por 1996 y Bombini, entre 1989 y 1996: en esa cátedra, junto a la de Beatriz Sarlo, David Viñas y Enrique Pezzoni se produce la circulación y la discusión de teorías que Bombini exhorta a replicar en otros niveles educativos (cf. Gerbaudo 2016b). Finalmente, esas áreas tienen un lugar central en el delineado de las prácticas futuras: sólo una enseñanza no aplicacionista de la teoría literaria permite formar a un docente con la capacidad de tomar decisiones autónomas y reflexivas en el campo sostenidas en un sólido conocimiento del estado del arte y de la literatura.

Una vez consolidada la línea de investigación, ampliamos los territorios y las disciplinas: determinar qué acontece en las aulas de literatura argentina pero también en las de latinoamericana (cf. Santucci), semiótica (cf. Gastaldello), lingüística (cf. Santomero), didáctica de la literatura (cf. Ingaramo), etc., es fundamental para precisar las modelizaciones, las recurrencias, las buenas prácticas y también los obstáculos ideológicos y epistemológicos de los que no está exenta el aula universitaria y que, al tener lugar en el espacio de formación de formadores de mayor concurrencia (cf. Rinesi 2013), tienen altas posibilidades de replicarse en el resto de los niveles educativos. Apenas un poco después iniciamos la exploración sobre los institutos de formación docente (cf. Torres 2014, 2015, 2016a, 2016b; Ramírez 2016). Como se podrá advertir, la investigación individual se complementó con otras marcadas a su vez en dos proyectos grupales. Uno que pretende dar cuenta de *Las teorías en la formación del profesor en letras en la Argentina de la posdictadura (1984–2003)*: un proyecto macro iniciado en 2013 que incluye universidades e institutos de formación docente y abre al conjunto de las disciplinas que confluyen en la formación «en letras» (lingüística, semiótica, didáctica, teoría literarias, literaturas argentina, latinoamericana, extranjeras, etc.). Otro más abarcativo aún en el que se rastrean los procesos de institucionalización de las letras en Argentina y su internacionalización entre 1945, es decir, después del fin de la Segunda Guerra Mun-

⁸ Sobre el campo de la didáctica de la literatura, su institucionalización y su consolidación, ver Ingaramo 2011, 2012a, 2012b, 2013, 2015.



dial, hasta el presente: un descomunal estudio que involucra a varios países y disciplinas (cf. Sapiro 2012; Gerbaudo 2014, 2016c).

En esta oportunidad sintetizo los objetivos centrales de mi investigación personal junto a algunas de sus categorías y de sus decisiones metodológicas no sólo por la posibilidad de replicarse en estudios que releven qué acontece en otras instituciones y en otros contextos sino porque son las que derivan en el libro sobre el que gira esta presentación. Dicho muy brevemente: el rastreo de las «fantasías de nano-intervención»⁹ acuñadas por los críticos que enseñaron Literatura argentina y Teoría literaria en la universidad pública de la posdictadura en diálogo con los dilemas del «campo» intelectual atravesado, según las coyunturas, por diferentes formas de «dominación» económica y política, se realiza con el objeto de armar una «vista del pasado» (Sarlo 2005) atenta a las acciones imaginadas especialmente desde las aulas de la universidad pública en términos de intentos de contribuir a la reorganización del entramado sociocultural a partir de lo que se hace con esa forma del arte llamada «literatura» (y en particular, con la literatura argentina) y con las teorías desde las que se enseña a leerla.

⁹ Junto a Avital Ronell llamo «nano-intervenciones» (2008, 2011) a las operaciones responsables (en la acepción derrideana del término —1980:397—) situadas en las antípodas de «lo espectacular», ceñidas a la «pequeña tarea» y ejecutadas allí donde una hendidura deja espacio a la acción que define sus sentidos en el terreno incierto de la recepción. Una trama en la que lo «por-venir» se trenza con el «acontecimiento» (cf. Derrida 1998), con lo incalculable que desmadra toda predicción y todo esquema previo (toda genealogía, toda génesis y todo género —2003:55—) mientras desbarata cualquier adjudicación exclusivamente personal, intencional o individual de aquello que se dirime en el accionar junto a otros (cf. Cragolini 2014) ya que depende, precisamente, de su repercusión. Si la política es «la actividad o el conjunto de actividades desarrolladas en ese espacio de tensión que se abre entre las grietas de cualquier orden precisamente porque ningún orden agota en sí mismo todos sus sentidos ni satisface las expectativas que los distintos actores tienen sobre él» (Rinesi 2003:23), pensar las acciones en términos de «fantasías de (nano)intervención» acentúa el arrojío de cada movimiento dado el poder de decisión de quienes responden. En una entrevista concedida a la radio *France Culture*, Jacques Derrida lo expresa con nitidez: cuando se escribe, cuando se enseña, cuando se investiga «se les está proponiendo a otros un nuevo punto de referencia, un nuevo contrato, una nueva interpretación» (2001b:40). Y agrega: «el otro es quien tiene que contestar o no» (40). Incluir la no-respuesta como respuesta posible subraya los atenuantes con que Derrida, infatigablemente, ha pretendido desalentar la prepotencia de la intencionalidad. Una sentencia reforzada por el acoplamiento con «fantasías» que, como indica Slavoj Žizek, no remiten a «un escenario fantástico que opaca el horror real» de una situación (1999:15) sino que, por el contrario, son las que sostienen el «sentido de realidad» (de otro modo, se favorecería una percepción tendiente a asociar la realidad a un resto que, lejos de una «mera fantasía», sería «*lo que queda de la realidad cuando ésta pierde su apoyo en la fantasía*» —31—) para movilizar acciones («nano-intervenciones») orientadas a incidir en la reorganización del entramado sociocultural justamente en los espacios en los que, dicho en términos de Rinesi, se advierten «grietas» (para profundizar los fundamentos epistemológicos de la poco ortodoxa articulación derrideano-lacanianista vía Žizek, ver Vidarte 2007, 2008: sus justificadas aunque heterodoxas confluencias teórico-epistemológicas inspiran, junto a las de Avital Ronell, las propias).



Los programas de cátedra, las clases desgrabadas que aún se conservan en las bibliotecas personales de algunos de los entonces alumnos se ponen en diálogo con entrevistas,¹⁰ prólogos, introducciones y dedicatorias de libros y todo otro resto que permita establecer relaciones entre decisiones de investigación y de enseñanza con historias de vida y fantasías de nano-intervención (cf. Gerbaudo 2016a). Por ejemplo, en un artículo Rossana Nofal anota: «Cuando yo era chica, el cartel de entrada a mi provincia inscribía un mensaje terrible: “Tucumán, cuna de la independencia y sepulcro de la subversión”» (2006:111). Este recuerdo es inescindible de sus prácticas de investigación, de enseñanza y de extensión en talleres literarios montados en diferentes barrios de San Miguel de Tucumán alrededor de textos para niños que narran la violencia política durante la última dictadura: aquella interpelación a la niña que Nofal fue se traduce en respuesta. En escritura y oralidad a través de las cuales la investigadora y la profesora que hoy Nofal es, exhuma textos vía el registro literario. Mientras se comienza a armar este cartografiado, mientras se rescatan programas y clases, se recogen huellas de este tipo ya que, luminosa o lacerante, la auto-bio-grafía se enreda con las fantasías de nano-intervención que se abrigan y con las acciones que se realizan, en consecuencia, para tratar de reordenar algo del entramado cultural mientras tal vez, paralelamente, se reordene algo del entramado subjetivo.

Por otro lado, al hablar de «fantasía» se toma distancia de cualquier ilusión re-dencionista para subrayar que toda «intervención» requiere de la recepción acogedora de los otros a quienes va dirigida (su eficacia está sujeta a este andar desterrante —cf. Derrida 2001b:40—). Ese intento de interpelación, en muchos casos,

¹⁰ Si bien se podría hacer una distinción entre, por un lado, las entrevistas concedidas durante los años comprendidos por esta investigación y/o por los inmediatamente previos y/o posteriores y, por otro lado, por las concedidas en el presente, atravesadas por el filtro que el paso del tiempo (y el olvido) imprime a los hechos, no obstante ambas revisten el carácter de «cuentos» (Nofal 2012, 2014; Gerbaudo 2016a, 2016b). Una característica que observan con perspicacia Judith Podlubne y Martín Prieto al introducir la transcripción de las entrevistas a María Teresa Gramuglio (2013) orientadas a reconstruir su historia de formación tanto institucional como familiar. Podlubne y Prieto atienden a lo que la narrativa de Gramuglio le hace a «las versiones establecidas en torno a acontecimientos claves» (2014:11): ese es el aspecto que les interesa de esos relatos. También es una introducción a entrevistas, en este caso a la crítica chilena Nelly Richard, el lugar que eligen Alejandra Castillo y Miguel Valderrama para destacar su importancia en «dar a leer un pensamiento en su proceso de inscripción, es decir, de constitución» (2013:8). Y señalan: «la centralidad que la biografía intelectual tiene en la escena contemporánea, el rol cada vez más determinante que la entrevista, el diálogo o la conversación adquieren como formas de exposición y comparencia intelectual, son indicativos justamente, de otra sensibilidad de lectura» (8). En esa «sensibilidad de lectura» se inscribe también el creciente interés por las clases de críticos, filósofos, escritores, etc. (cf. Badir y Ducard; Barthes 2002a, 2002b, 2003; Bourdieu 2001, 2012, 2013; Coustille; Derrida 2008, 2010, 2012, 2013; Mambelli, Cortázar, Louis 2015, Villanueva, etc.).



por su tenaz persistencia en el tiempo y/o por su intensidad, adquiere el carácter de una militancia.

Finalmente, las «políticas de exhumación» (cf. Derrida 1989, Gerbaudo 2016b) con las que esta investigación contribuye tienen un límite infranqueable: un irreductible territorio siempre en parte desconocido a pesar de lo que se pueda descubrir (a partir de esta investigación, entre otras). Las fantasías de nano-intervención de los críticos, asediadas desde el cruce categorial aquí propuesto, insisten en la productividad de los restos no interpretados (¿aún?). «Nadie sabrá jamás a partir de qué secreto escribo y que yo lo diga no cambia nada» (1991:218), advierte Derrida mientras reconoce una zona de no-saber aún en aquello que se cree saber (a pesar de sus resistencias al psicoanálisis, hay en esta concepción de sujeto-no-soberano una deuda con sus planteos, además de las reconocidas con la filosofía y la literatura). Más allá y más acá de lo que se pueda afirmar a partir de los datos reunidos (tomados de programas, clases transcritas, entrevistas, consultas, ensayos, libros, conferencias, etc.), hay en las razones de las prácticas elementos que escapan a lo que los propios actores involucrados pueden discernir. Algo que, lejos de ser un mero accidente, es una de sus marcas constitutivas e inexorables: «No se trata de un no-saber instalado en un “no quiero saber”. (...) Se trata de un no-saber estructural, en cierta forma heterogéneo, extranjero para el saber. No se trata simplemente de lo desconocido que podría ser conocido y que renuncio a conocer» (1986b:214), alerta Derrida en una entrevista. Con seguridad, muchos otros secretos escapan a quienes, a partir de todos estos elementos, armamos otro relato para contar otro cuento: el de las fantasías que impulsaban a los críticos que trabajaron en la universidad pública durante los primeros años de la posdictadura (es decir, entre 1984 y 1986) a hacer lo que hicieron, a enseñar lo que enseñaron, a cuestionar lo que cuestionaron. Nano-intervenciones inescindibles de las marcas auto-bio-gráficas tributarias de las que una época imprime a quienes atraviesan esas «experiencias» que, a su vez, les dejan sus rastros. Señales o cicatrices que hacen del cuerpo un «archivo» (cf. Derrida 1995b) y que configuran la «dimensión social de toda biografía, un modo de pertenencia que excede la peripecia individual y permite identificaciones con lo colectivo» (Arfuch 2012:191). Es desde este promisorio lugar horadado por todo lo que se ignora aún en lo que se cree conocido que Arfuch lee sus «narrativas»: «construcciones culturales que expresan y transforman los sentidos “dados” en el discurso social» (2002:249). Es este también el lugar desde el que se escriben los resultados de esta investigación, contra cualquier presunción confiscatoria «aún bajo la forma de un “tenue nosotros”, como diría Judith Butler» —Arfuch 2012:191—): «Amo la palabra “experiencia” en tanto dice



alguna cosa de la travesía, pero de una travesía con el cuerpo, de un espacio que no está dado de antemano pero que se abre a medida que uno avanza», confiesa Derrida (1986b:221) mientras vuelve a desdibujar incisivamente el límite entre «el corpus y el cuerpo» (1982:17), entre vida y obra, mientras sitúa a la obra entre las experiencias a las que se hace lugar mientras se vive poniendo un viso de duda sobre lo que se puede entrever de todo ello («nunca sabré todo sobre mí, ni ustedes, con quienes he vivido, y, para empezar, el significado de “con” antes del “quienes” permanece oculto incluso para mí, más secreto que todos los secretos con los que sé que moriré sin saber si sabré morir» —Derrida 1991: 227—).

No quiero dejar para otra oportunidad una referencia a la decisión (que ratifico) de definir la posdictadura¹¹ a partir de los «conceptos» derrideanos sobre el pasado, el presente y el incierto por-venir. Frente al carácter simplificador de cualquier corte temporal que pretendiera alisar bajo rótulos englobantes complejos momentos de nuestra cultura que suponen «formas de vida» en conflicto y lejos de la sanción moral y del voluntarismo ingenuo, la periodización que esbozo resalta el carácter superfluo de «toda hipótesis de marcha» identificada con un estado de las cosas conquistado «para siempre» y/o sin restos, sin vestigios residuales, sin emergencias «monstruosas», sin fisuras. Como bien observa Horacio González, cuando en 1984 se hablaba del pasaje de «*la anomalía dictatorial a la democracia recobrada*» se trazaba «un arco que calcaba los modelos ejemplares de tránsito cultural, *desde la oscuridad a la razón y desde la barbarie a las luces civilizatorias*» (2008:8). Por efecto mágico la historia «se repartía en dos y comprendía en el hemisferio recobrado todo lo que uniformemente pertenecía a la vida buena, plausible» (8). A este tipo de relatos pretendo oponer otro «que nos comprenda como sujetos de la propia historicidad que esos mismos actos crean» (2012:37) atenta a las alertas derrideanas respecto de la condición en parte ficcional de todo «origen», de toda demarcación que se pretenda nítida, sin porosidades. Es entonces desde una concepción del «tiempo agujereado», como diría Viñas (1986), que se pautan los cinco tramos de la investigación enmarcada en el proyecto sobre las «fantasías de nano-intervención» de los críticos que enseñaron en la universidad argentina de la posdictadura. Tramos con correlato en diferentes momentos establecidos a partir de la irrupción de «acontecimientos» (Derrida 2003a, 2003b) que, como tales, desbaratan lo imaginado para el futuro inmediato en el país.

¹¹ Sin lugar a dudas este punto de la investigación es el que más tiempo me demandó: relevar quiénes se habían referido directa e indirectamente al asunto y procesar el conjunto de esa información desde el ángulo derrideano desde el que estaba escribiendo supuso un esfuerzo enorme alentado por los reusos de la propuesta (cf. Antelo).



Se realiza un panorama tentativo que se sabe incompleto pero que, a pesar de esta limitación, se traza por cuatro motivos: en primer lugar, porque el uso en una investigación de un término complejo como «posdictadura» exige una delimitación lo más ajustada posible por quien la firma, por quien se hace cargo de sus resultados. Puntualmente: en el arco comprendido entre 1983 y febrero de 2015, fecha en la que mandé el libro a imprenta, se tomaron desde el Estado decisiones económicas, educativas, culturales, sociales y siempre, éticas y políticas, que afectaron la vida de quienes habitamos este país. Esa afección se traduce, más o menos directamente según los casos, en diferentes prácticas; las nuestras, ligadas a la enseñanza y a la investigación literarias. La conceptualización que se ofrece intenta hacer foco en esos aspectos, consciente de sus seguras limitaciones, como las de todo concepto: «Sabemos de las dificultades de un concepto», advierte González al hablar del de «democracia» (2008:7). Y acto seguido agrega una suerte de prescripción, de moral o ética que, cabe reconocerlo, actuó como parámetro para esta escritura: «no deber ser enteramente agresivo con fenómenos tan heterogéneos como los que debe unificar. A veces los cierra a cremallera, como si fuera obligatorio agrupar la diversidad bajo prestigiosos refugios conceptuales» (7). Espero no haber sido presa fácil de esas encerronas. Espero, sobre todo, como creo haber aprendido de Viñas, no alisar una superficie rugosa, no monologizar al momento de decidir exponer un punto de vista, una posición de lectura.

En segundo lugar, ya Miguel Dalmaroni (2004) había realizado una convincente y sólida lectura de lo acontecido entre 1983 y 2002. Por lo tanto fue necesario completar análisis de economía, sociología, historia, crítica, etc., que dieran cuenta de lo acontecido desde entonces hasta el presente tratando de no perder, en la conceptualización, el rigor y la intransigencia que su formulación mantiene.

En tercer lugar, los cortes entre los diferentes momentos que permiten hablar de «posdictadura» y de comienzo de fin de la posdictadura hacia 2003 se realizan a partir de acontecimientos que irrumpen en el orden social alterando lo esperable, o parte de lo que se ofrecía a los pronósticos más o menos expandidos, sobre el futuro inmediato. No obstante estos dos cortes, y en especial el último, se leen desde la necesaria atención a una democracia siempre «por venir» que impide, como ya se ha dicho varias veces tras la estela derrideana, descansar en la buena conciencia del deber cumplido: los «cortes» no sólo no obliteran la arbitrariedad que toda delimitación atenta al complejo devenir de los hechos debiera reconocer sino que además se enmarcan en una narrativa que se inscribe como una más entre las existentes. Un «relato» con todas las proyecciones enredadas entre lo individual au-



to–bio–gráfico tramado en relación con lo colectivo que Derrida ha sabido darle al término (1986c:220).

En cuarto lugar, la decisión de sostener el nombre de «posdictadura» para dar cuenta del estado de la cultura argentina hasta bien entrado el 2003 intenta llamar la atención sobre la fuerza de los poderes económicos y militares consolidados durante la dictadura hasta muchos años después de la restitución democrática: los levantamientos militares unidos al «golpe de mercado» (cf. Pucciarelli 2011:26–31) que sufre el gobierno de Alfonsín son sólo algunas de las muestras de lo que pueden estos grupos. Poderes que se consolidan durante el «peronismo neoliberal» (cf. Pucciarelli 2011) y el gobierno de la Alianza (cf. Pucciarelli y Castellani), corresponsables del retroceso que seguirá (cf. Carbone y Ojeda 2000) y que deriva en el estallido social de 2001. Remito a las consideraciones de González que, en una suerte de balance respecto de lo andado entre 1983 y 2008, pone en evidencia los supuestos metafísicos que rondaron al uso rápido e indubitable del término «democracia» apenas restituido el régimen (2008:7–8).

Por todas estas razones y no sin controversia, uso el término «posdictadura» para señalar el espesor de un tiempo transido por huellas de otros (la última dictadura pero también el onganiano) que en Argentina, llega hasta los primeros años del siglo XXI. Un nombre que intenta llamar la atención sobre microfísicas de poder que sólo ingenuamente un mero cambio de régimen electoral vendría a desarticlar. Un intento de puesta de manifiesto comparable al que practica José Rabasa cuando esgrime sus razones para hablar de «poscolonialismo»: «obsérvese que el “pos” no indica un momento en el que ya se ha superado el colonialismo sino la toma de conciencia de las continuidades y legados coloniales aun siglos posteriores a las independencias políticas» (220). Sus insistencias revelan su «preocupación» por hacer ostensible «las continuidades de los pasados coloniales en los presentes poscoloniales» (220). El nombre elegido se aparta entonces de la simple linealidad cronológica ligada a una supuesta «superación» de un estado previo. Espero, en este sentido, no tener que recurrir, para una periodización que abarque este corte del presente, a un nombre que sólo puedo imaginar desde la ironía ácida del narrador de *Los topos*: un retorno «post–post» (Bruzzone:80) al que parecen tender las políticas económicas, culturales, educativas y laborales en curso.

En diciembre de 2015 Diego Caramés y Gabriel D’Iorio fechan el prólogo que escriben a *Los espantos. Estética y postdictadura* de Silvia Schwarzböck; en febrero del mismo año entró en prensa este texto que hoy presento. Ambos combaten, desde lugares distintos, las mismas posiciones, los mismos «espantos»:



Enfrentar lo que queda de la dictadura, lo que queda de la derrota política, económica y social es, en este sentido, enfrentar la *postdictadura*, las consecuencias económicas y existenciales de la derrota (...) de un proyecto no gobernado por la lógica (trionfante) de la mercancía. (15)

En términos de Schwarzböck, «la postdictadura es *lo que queda* de la dictadura, de 1984 hasta hoy, después de su victoria disfrazada de derrota»: «la victoria de su proyecto económico/ (...) la rehabilitación de la vida de derecha como la única vida posible» (23).

En los márgenes del libro, tanto Schwarzböck como yo entreveramos un relato familiar. En la dedicatoria de *Los espantos* se lee: «A la memoria de mi abuela, Rosa Victoria García Muñoz, y de mi tío, Antonio Carrión». En una consulta, Schwarzböck cuenta: «dediqué mi libro a la memoria de mi abuela materna, empleada doméstica y viuda joven de un obrero del vidrio, con quien me crié, a quien le enseñó a leer y escribir su hijo mayor (mi tío Antonio, la otra persona que figura en la dedicatoria), mientras hacía la escuela primaria en la misma escuela pública de la que, muchos años después, fui también alumna. Mi mamá y mi tío terminaron el secundario y yo fui la primera en terminar la universidad (después también se recibieron en la universidad mi hermana menor y mi primo). Educación pública más ascenso social por la vía del trabajo, una fórmula maravillosa». Sobre las historias de migraciones que se leen en mi dedicatoria y sobre las deudas con la universidad pública, bastante se deja entrever en la introducción del libro, a la que envío.

Muchas gracias.

Bibliografía

- Antelo, Raúl** (2013). «Programa para un posgrado futuro». *El taco en la brea* 3 (2016): 144–171.
- Arfuch, Leonor** (2002). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- . (2012). «El atrevimiento de la crítica». *Debates y combates* 2, 187–193.
- Badir, Sémir y Dominique Ducard** (Dir.) (2009). *Roland Barthes en Cours (1977–1980). Un style de vie*. Dijon: Éditions Universitaires de Dijon.
- Barbagelatta, Norma** (2015). «¿Por qué hablar?». Charla de capacitación. Paraná. Mimeo.



- Barthes, Roland** (2002a). *Comment vivre ensemble. Cours et séminaires au Collège de France (1976–1977)*. Texte établie, annoté et présenté par Claude Coste. París: Seuil/IMEC.
- . (2002b). *Le neutre. Cours au Collège de France (1977–1978)*. Texte établie, annoté et présenté par Thomas Clerc. París: Seuil/IMEC.
- . (2003). *La préparation du roman I et II. Cours au Collège de France (1978-1979 et 1979–1980)*. Texte établie, annoté et présenté par Nathalie Léger. París: Seuil/IMEC.
- Blythe, Tina y David Perkins** (1999). *La enseñanza para la comprensión. Guía para el docente*. Paidós: Buenos Aires. Traducción de Patricia Agustí y María Ximena Barrera.
- Bombini, Gustavo** (1996). «Didáctica de la literatura y teoría: apuntes sobre la historia de una deuda», *OrbisTertius. Revista de teoría y crítica literaria* 2–3, 211–217.
- Bourdieu, Pierre** (1970). *La reproduction. Éléments pour une théorie du système d'enseignement*. París: Minuit.
- . (1972). *Esquisse d'une Théorie de la Pratique*. París: Droz.
- . (1972-1975). «Séminaires sur le concept de champ, 1972–1975». *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* 200 (2013), 4–37.
- . (1976). «Le champ scientifique». *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* 2–3, 88–104.
- . (1985). «Effet de champ et effet de corps», *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* 59, 2–73.
- . (1992). *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*. París: Du Seuil.
- . (2001). *Science de la science et reflexivité. Cours du Collège de France 2000-2001*. París: Raisons d'agir.
- . (2012). *Sur l'État. Cours au Collège de France (1989–1992)*. Edición establecida por Patrick Champagne, Remi Lenoir, Franck Popeau y Marie-Christine Rivière. París: Raisons d'agir/Seuil.
- . (2013). *Manet. Une révolution symbolique. Cours au Collège de France (1998-2000) suivis d'un manuscrit inachevé de Pierre et Marie-Claire Bourdieu*. Edición establecida por Pascale Casanova, Patrick Champagne, Christophe Charle, Frank Poupeau et Marie-Christine Rivière. París: Raisons d'agir/Seuil.
- Bruzzone, Félix** (2008). *Los topos*. Buenos Aires: Mondadori.
- Burbules, Nicholas** (1993). *El diálogo en la enseñanza. Teoría y práctica*. Buenos Aires: Amorrortu, 1999. Traducción de Eduardo Sinnot.



- Butler, Judith** (1993). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»*. Buenos Aires: Paidós, 2002. Traducción de Alcira Bixio.
- Camblong, Ana María** (2005). *Mapa semiótico para la alfabetización intercultural en Misiones*. Posadas: UNaM.
- Caramés, Diego y Gabriel D'Iorio** (2015). «La vida interpelada». *Los espantos. Estética y postdictadura*. Buenos Aires: Las cuarenta y El río sin orillas, 13–18.
- Carbone, Rocco y Ana Ojeda** (2000). «Estallidos: de la democracia a la depresión». *De Alfonsín al menemato (1983–2001)*. Tomo 7. *Literatura argentina Siglo XX*. David Viñas, director. Buenos Aires: Paradiso, 11–56.
- Castillo, Alejandra y Miguel Valderrama** (2013). «Advertencia». *Crítica y política*. Entrevistas con Nelly Richard. Santiago de Chile: Palinodia, 7–9.
- Celman, Susana** (1998). «¿Es posible mejorar la evaluación y transformarla en herramienta de conocimiento?». *La evaluación de los aprendizajes en el debate didáctico contemporáneo*. Buenos Aires: Paidós, 35–66.
- Camilloni, Alicia** (1997). *Los obstáculos epistemológicos en la enseñanza*. Barcelona: Gedisa.
- . (1998). «Sistemas de calificación y regímenes de promoción». *La evaluación de los aprendizajes en el debate didáctico contemporáneo*. Buenos Aires: Paidós, 133–176.
- Cortázar, Julio** (2013). *Clases de literatura. Berkeley, 1980*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Corti, Silvia** (2012). *Representaciones de la literatura en estudiantes y profesores del nivel secundario en la ciudad de Santa Fe*. Tesis de Maestría en Enseñanza de la lengua y de la literatura. Rosario: Universidad Nacional de Rosario.
- Coustille, Charles** (2015). «Qu'est-ce qu'une bonne thèse pour Barthes?». *Barthes enseignant*. París: EHESS.
- Cragolini, Mónica** (2014). «Intervenciones en la cultura: la desaparición de lo “propio” y la cuestión de la comunidad». *IX Argentino de literatura*. Santa Fe: UNL, 33–42. Consultado el 4 de junio de 2016 en http://www.fhuc.unl.edu.ar/media/investigacion/centros/cedintel_2016_MAYO.pdf
- Dalmaroni, Miguel** (2004). *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en la Argentina (1960–2002)*. Melusina: Santiago de Chile.
- . (2005). «Historia literaria y corpus crítico (aproximaciones williamsianas y un caso argentino)». *Boletín 12*, 109–128.
- . (2009). *La investigación literaria: problemas iniciales de una práctica*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.



- . (2013). «El dios alojado. Enseñar a enseñar literatura: notas para una ética de la clase». *Revista Educación, Lenguaje y Sociedad* 10, 129–156.
- Deleuze, Gilles** (1981). *Spinoza: filosofía práctica*. Barcelona: Tusquets, 2001. Traducción por Antonio Escohotado.
- Deleuze, Gilles y Michel Foucault** (1972). «Les intellectuels et le pouvoir», en Michel Foucault. *Dits et écrits 1954–1988*. Tome II, 1970–1975. Daniel Defert y François Ewald, editores. París: Gallimard, 1994, 306–315.
- Derrida, Jacques** (1967). *De la grammatologie*. París: Minuit.
- . (1974). *Glas*. París: Denoël/Gonthier, 1981.
- . (1977). *Limited Inc., a b c*. París: Galilée, 1990.
- . (1980a). «Mochlos –ou le conflit des facultés». *Du droit à la philosophie*. París: Galilée, 397–438.
- . (1980b). *Politique et amitié*. Entretiens avec Michael Sprinker sur Marx et Althusser. París: Galilée, 2011.
- . (1981). «Géopsychanalyse “and the rest of the world”». *Psyché. Invention de l'autre*. París: Galilée, 327–352.
- . (1982). *L'oreille de l'autre. Otobiographies, transferts, traductions. Textes et débats avec Jacques Derrida*. Montréal: VLB éditeur.
- . (1983). «Le dernier mot du racisme». *Psyché. Invention de l'autre*. París: Galilée, 353–362.
- . (1984). *Signéponge*. New York: Columbia University Press.
- . (1985a). «Préjugés: Devant la loi». *La faculté de juger*, en Jean François Lyotard, editor. París: Minuit, 87–139.
- . (1985b). *Droit de regards*. París: Minuit.
- . (1986a). «Comment ne pas parler. *Dénégations*». *Psyché. Invention de l'autre*. París: Galilée, 535–595.
- . (1986b). «'Il n'y a pas le narcissisme' (autobiographies)», en Elisabeth Weber, editora. *Points de suspension. Entretiens*. París: Galilée, 1992, 209–228.
- . (1986c). *Schibboleth pour Paul Celan*. París: Galilée.
- . (1987). *Ulisse gramophone. Deux mots pour Joyce*. París: Galilée.
- . (1989). «Biodegradables: SevenDiaryFragments». *CriticalInquiry* 15(4), 812–873. Traducción del francés por Peggy Kamuf.
- . (1990). *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*. París: Réunion des musées nationaux.
- . (1991). «Circonfesión», en Geoffrey Benninton y Jacques Derrida. *Jacques Derrida*. Madrid: Cátedra, 1994, 25–318. Traducción de María Luisa Rodríguez Tapia.



- . (1993). *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. París: Galilée.
- . (1995a). «Parti pris pour l'Algérie». *Papier Machine. Le ruban de machine à écrire et autres réponses*. París: Galilée, 2001, 219–227.
- . (1995b). *Mal d'Archive. Une impression freudienne*. París: Galilée. Traducción al español de Paco Vidarte.
- . (1996). «PourMumia Abu-Jamal». *Papier Machine. Le ruban de machine à écrire et autres réponses*. París: Galilée, 2001, 215–218.
- . (1998). «Comme si c'était possible, "withinsuchlimits"». *Papier Machine. Le ruban de machine à écrire et autres réponses*. París: Galilée, 2001, 283–319.
- . (2001a). «Autri est secret parce qu'il est autre». *Papier Machine. Le ruban de machine à écrire et autres réponses*. Galilée, París: 2001. 367–398.
- . (2001b). «A corazón abierto». *iPalabra! Instantáneas filosóficas*. Trotta: Madrid, 2001, 13–48. Traducción de Cristina De Peretti y Paco Vidarte.
- . (2003a). *Genèses, généalogies, genres et le génie. Les secrets de l'archive*. París: Galilée.
- . (2003b). «Auto-immunités, suicides réels et symboliques. Un dialogue avec Jacques Derrida», «La déconstruction du concept du terrorisme selon Derrida», en Giovanna Borradori, editora. *Le «concept» du 11 septembre. Dialogues à New York (octobre–décembre 2001)*. París: Galilée, 133–244.
- . (2008). *Séminaire La bête et le souverain. Volume I (2001–2002)*. Edición establecida por Michel Lisse, Marie-Louise Mallet y Ginette Michaud. París: Galilée.
- . (2010). *Séminaire La bête et le souverain. Volume II (2001–2002)*. Edición establecida por Michel Lisse, Marie-Louise Mallet y Ginette Michaud. París: Galilée.
- . (2012). *Séminaire La peine de mort. Volume I (1999–2000)*. Edición establecida por Geoffrey Bennington, Marc Crépon y Thomas Dutoit. París: Galilée.
- . (2013). *Heidegger: la question de l'Être et l'Histoire. Cours de l'ENS-Ulm 1964–1965*. Edición establecida por Thomas Dutoit. París: Galilée.
- Derrida, Jacques y Hélène Cixous** (2004). *Lengua por venir/ Langue à venir. Seminario de Barcelona*. Barcelona: Icaria.
- Dobrovsky, Serge y Tzvetan Todorov** (1971). *L'enseignement de la littérature*. París: Plon.
- Eagleton, Terry** (1995) *Ideología. Una introducción*. 1995. Barcelona: Paidós, 1997. Traducción por Jorge Vigil Rubio.



- Fenstermacher, Gary** (1986). «Tres aspectos de la filosofía de la investigación sobre la enseñanza». *La investigación de la enseñanza, I. Enfoques, teorías y métodos*. Merlin Wittrock, editor. Barcelona: Paidós, 1986. 148-159. Traducción por Ofelia Castillo y Gloria Vitale.
- Foucault, Michel** (1974). «Prison et asiles dans le mécanisme du pouvoir», en Daniel Defert y François Ewald, editores. *Dits et écrits 1954-1988*. Tome II 1970-1975. París: Gallimard, 1994, 522-525.
- García, Laura** (2015). «Memoria e imaginación. Colecciones de lectura para contar la violencia política en la literatura infantil argentina». *El taco en la brea* 2, 80-118. Consultado el 4 de junio de 2016 en http://www.fhuc.unl.edu.ar/media/investigacion/centros/cedintel_2016_MAYO.pdf
- Gastaldello, Daniel** (2015). *Las publicaciones para la enseñanza de la teoría de Charles S. Peirce en la universidad argentina (1910-2010)*. Tesis de Doctorado en Semiótica. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Gelman, Juan** (1971-1973) «Confianzas». *Relaciones en Pesar todo. Antología*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Gerbaudo, Analía** (2006) *Ni dioses ni bichos. Profesores de literatura, curriculum y mercado*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- . (2007). *Derrida y la construcción de un nuevo canon crítico para las obras literarias*. Córdoba: UNC/Sarmiento editor.
- . (Dir.) (2011a). *La lengua y la literatura en la escuela secundaria*. Rosario/Santa Fe: Homo Sapiens/Universidad Nacional del Litoral.
- . (Dir.) (2014). *La institucionalización de las Letras en la universidad argentina (1945-2010). Notas «en borrador» a partir de un primer relevamiento*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral. Consultado el 4 de junio de 2016 en http://www.fhuc.unl.edu.ar/media/investigacion/centros/cedintel_2016_MAYO.pdf
- . (2016a) «Ajustes categoriales (a propósito de investigaciones en curso)». *Cuarto coloquio de avances de investigaciones del CEDINTEL*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral. En prensa.
- . (2016b). *Políticas de exhumación. Las clases de los críticos en la universidad argentina de la posdictadura 1984-1986*. Santa Fe/Los Polvorines: Universidad Nacional del Litoral/Universidad Nacional de General Sarmiento.
- . (2016c). «La institucionalización de las “letras” en Argentina y su internacionalización (1945-2015). Decisiones metodológicas y primeros resultados de investigación». Conferencia. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- González, Horacio** (2008). *El peronismo fuera de las fuentes*. Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento/BN.



- . (2012). *Lengua del ultraje, de la generación del 37 a David Viñas*. Buenos Aires: Colihue.
- Graff, Gerald** (1987). *Professing Literature. An Institutional History*. Chicago/Londres: The University of Chicago Press.
- Gramuglio, María Teresa** (2013). «Un autorretrato indirecto», en Judith Podlubne y Martín Prieto, editores. Entrevista de Judith Podlubne y Martín Prieto. *María Teresa Gramuglio. La exigencia crítica. Quince ensayos y una entrevista*. Rosario: Beatriz Viterbo, 233–285.
- Hamawi, Rodolfo** (2013). «Prólogo». *Basta de anécdotas. Bases para la sistematización de políticas públicas de promoción de la lectura*. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Ingaramo, Ángeles** (2011). «La trama de los textos: vigencia de un diálogo demorado». *VII Congreso Nacional de Didáctica de la Lengua y de la Literatura*. Salta: Universidad Nacional de Salta. Consultado el 4 de junio de 2016 en http://www.lijydll2011.com.ar/descargas_DLL/ponenciasDLL/ponenciasdll_view.php?editid1=48
- . (2012a). «La Didáctica de la Literatura en Argentina: de intervenciones fundacionales y mediaciones democráticas». *Álabe* 6. Consultado el 4 de junio de 2016 en <http://revistaalabe.com/index/alabe/article/view/117/103>
- . (2012b). «Responsabilidades compartidas: el papel de los estudios literarios en la reflexión sobre la enseñanza de la literatura». *Badebec* 3. Consultado el 4 de junio de 2016 en http://www.badebec.org/badebec_3/sitio/pdf/ingaramo.pdf
- . (2013). «De la Teoría literaria a la Didáctica de la literatura: la importación de teorías en la conformación de la Didáctica de la literatura en la universidad argentina». *Primer Coloquio de avances de investigaciones del CEDINTEL*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 68–74. Consultado el 4 de junio de 2016 en http://www.fhuc.unl.edu.ar/media/investigacion/centros/cedintel_2016_MAYO.pdf
- . (2015). «Problemas de contacto entre la Teoría Literaria y la Didáctica de la literatura: avances sobre el análisis de un caso». *Segundo Coloquio de avances de investigaciones del CEDINTEL*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 92–111. Consultado el 4 de junio de 2016 en http://www.fhuc.unl.edu.ar/media/investigacion/centros/cedintel_2016_MAYO.pdf
- Kuri, Carlos** (2007). *Estética de lo pulsional. Lazo y exclusión entre psicoanálisis y arte*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.



- Litwin, Edith** (1996). «El campo de la didáctica: la búsqueda de una nueva agenda», en Alicia Camilloni, compiladora. *Corrientes didácticas contemporáneas*. Buenos Aires: Aique, 91–115.
- . *Las configuraciones didácticas. Una nueva agenda para la enseñanza superior*. Buenos Aires: Paidós, 1997.
- Lorenzotti, Micaela** (2016). *La enseñanza del verbo en el aula de lengua: diálogo con las propuestas curriculares nacionales y jurisdiccionales*. Tesis de Licenciatura en Letras. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- Louis, Annick** (2015). *Clases 1985. Algunos problemas de teoría literaria/ Josefina Ludmer*. Buenos Aires: Paidós.
- Mambelli, Francesca** (2015). «Que faut-il placer à l'horizon d'un Séminaire?». *Barthes enseignant*. París: EHESS.
- Martínez, Ana Teresa** (2007). *Pierre Bourdieu. Razones y lecciones de una práctica*. Buenos Aires: Manantial.
- Nofal, Rossana** (2006). «Literatura para chicos y memorias: colección de lecturas», en Elizabeth Jelin y Susana Kaufman, compiladoras. *Subjetividad y figuras de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI, 111–129.
- . (2012). «Cuando el testimonio cuenta una guerra». *El hilo de la fábula* 12, 91–101.
- . (2014). «La guardarropía revolucionaria en la escritura de Laura Alcoba». *El taco en la brea* 1: 277–287.
- Panesi, Jorge** (1996). «La caja de herramientas o qué no hacer con la teoría literaria». *El taco en la brea* 1 (2014): 322–333. Consultado el 4 de junio de 2016 en http://www.fhuc.unl.edu.ar/media/investigacion/centros/cedintel_2016_MAYO.pdf
- . (2003). «Polémicas ocultas». *Boletín* 11, 7–15.
- Podlubne, Judith y Martín Prieto** (Eds.) (2014). *María Teresa Gramuglio. La exigencia crítica. Quince ensayos y una entrevista*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Pucciarelli, Alfredo** (2006). *Los años de Alfonsín. ¿El poder de la democracia o la democracia del poder?* Buenos Aires: Siglo XXI.
- . (2011). *Los años de Menem. La construcción del orden neoliberal*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Pucciarelli, Alfredo y Ana Castellani** (2014). *Los años de la Alianza. La crisis del orden neoliberal*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Rabasa, José** (2009). «Poscolonialismo», en Mónica Szurmuk y Robert MckeeIrwin, coordinadores. *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*. México: Siglo XXI/Instituto Mora, 219–223.



- Ramírez, Cristian** (2016). «Apuntes sobre un proyecto: Los inicios de Enrique Pezzoni como crítico y profesor». *Tercer Coloquio de avances de investigaciones del CEDINTEL*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 133–146. Consultado el 4 de junio de 2016 en http://www.fhuc.unl.edu.ar/media/investigacion/centros/cedintel_2016_MAYO.pdf
- Rinesi, Eduardo** (2003). *Política y tragedia. Hamlet entre Hobbes y Maquiavelo*. Buenos Aires: Colihue.
- . (2013). «Educación, humanidades y políticas de Estado». Entrevista de Américo Cristóbal y Jerónimo Ledesma». *Exlibris* 2, 196–209.
- Ronell, Avital** (2004). «L'épreuve de la démocratie». *La démocratie à venir. Autour de Jacques Derrida*. París: Galilée, 477–489.
- . (2006). *American philo. Entretiens avec Anne Dufourmantelle*. París: Stock.
- . (2008). «Derridémocratie». *Colloque International Derrida Politique*. París: ENS.
- . (2011). «Entretien», en Vincent Kaufmann, director. *La faute à Mallarmé. L'aventure de la théorie littéraire*, París: Du Seuil, 290–296.
- Santomero, Lucila** (2016). *Lingüística y universidad pública en la posdictadura argentina: la formación de los docentes de Letras (Universidad Nacional del Litoral, 1984–2003)*. Proyecto de Tesis de Doctorado en Humanidades (Letras). Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- Santucci, Silvana** (2014). «La formación de la literatura latinoamericana en la universidad argentina de la posdictadura (1983–1984)». *II Coloquio de avances de investigaciones del CEDINTEL*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral. Consultado el 4 de junio de 2016 en http://www.fhuc.unl.edu.ar/media/investigacion/centros/cedintel_2016_MAYO.pdf
- Sarlo, Beatriz** (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Schwarzböck, Silvia** (2016). *Los espantos. Estética y postdictadura*. Buenos Aires: Las cuarenta y El río sin orillas.
- Torres, Patricia** (2014). *Representaciones de la literatura en los estudiantes de nivel superior: influencias en las prácticas. Aportes para una didáctica*. Tesis de Maestría en Enseñanza de la lengua y de la literatura. Rosario: Universidad Nacional de Rosario.
- . (2015). «Modelo para re-armar: el lugar de la literatura en la formación de formadores». *Segundo Coloquio de avances de investigaciones del CEDINTEL*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 195–226.



- Consultado el 4 de junio de 2016 en http://www.fhuc.unl.edu.ar/media/investigacion/centros/cedintel_2016_MAYO.pdf
- . (2016a). «Prácticas y tradiciones pedagógicas: Escenas y representaciones sobre la enseñanza de la literatura en la escuela». *Tercer Coloquio de avances de investigaciones del CEDINTEL*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 204–227. Consultado el 4 de junio de 2016 en http://www.fhuc.unl.edu.ar/media/investigacion/centros/cedintel_2016_MAYO.pdf
- . (2016b). *La institucionalización de la teoría literaria en los Institutos de Formación Docente de la provincia de Santa Fe (1983–2013)*. Proyecto de Tesis de Doctorado en Humanidades (Letras). Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- Vidarte, Paco** (2007). «Derriladacan. Contigüidades sintomáticas». *I Jornadas Internacionales Derrida*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- . (2008). «De una cierta cadencia en desconstrucción», en Mónica Cragolini, compiladora. *Por amor a Derrida*. Buenos Aires: La cebra, 97-127.
- Villanueva, Liliana** (2015). *Las clases de Hebe Uhart*. Buenos Aires: Blatt&Ríos.
- Viñas, David** (1986). Clases. «Literatura argentina». Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Investigación CIC–CONICET. CD–ROM.
- Williams, Raymond** (1977). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península, 1980. Traducción de Pablo Di Masso.
- Zizek, Slavoj** (1999). *El acoso de las fantasías*. México: Siglo XXI. Traducción de Clea Braunstein Saal.



Lectura y escuela media: una historia de deseos mal formulados

FACUNDO NIETO

Universidad Nacional de General Sarmiento

—*Si está resuelto a pedir algo —dijo agarrando el brazo de White—
pida algo razonable.*
W. W. Jacobs «*La pata de mono*»

Segundas Letras. Discursos oficiales sobre la lectura en la escuela secundaria (2003–2013) es un libro que recupera partes de mis tesis de maestría y de doctorado, vinculadas fundamentalmente con el campo de la didáctica de la literatura. El libro se propone interrogar una serie de materiales, especialmente los producidos por el ámbito oficial durante el período comprendido entre 2003 y 2013: recomendaciones metodológicas, propuestas de actividades, informes de resultados de operativos de evaluación y diseños curriculares, entre otros, con el fin de ponerlos en diálogo con algunas producciones propias del campo académico vinculado con la enseñanza de la literatura, dado que, en su mayoría, los autores de los materiales examinados son también investigadores y docentes universitarios. En este sentido, este libro podría también ser leído como un mapa de los itinerarios que desde el campo intelectual hacia el campo oficial han transitado aquellos agentes que Bombini ha denominado «literatos académicos en función pedagógica participando de tareas de gestión educativa» (2004:68).

El libro podría, entonces, ubicarse en el campo de la didáctica de la literatura, aunque no en su línea *propositiva*, línea que sin dudas tiene una tradición en este campo de investigación en cuanto a la producción de reglas de acción concretas para la enseñanza. Se ubica más bien en una segunda línea que podría denominarse *meta-didáctica*, en tanto se propone interrogar discursos sobre la enseñanza de la literatura. De acuerdo con esto, el libro intenta establecer un diálogo implícito con una serie de trabajos previos, orientados por una dirección similar, al que precisamente Ediciones de la Universidad Nacional del Litoral viene apoyando desde hace varios años: *Ni dioses ni bichos*, de Analía Gerbaudo, o *El desconcierto de la interpretación*, de Valeria Sardi, por ejemplo.



Segundas letras se divide en cuatro partes. El criterio de separación consiste en las diferentes funciones que suele asumir la enseñanza de la lectura en los discursos oficiales: la primera parte está dedicada a los discursos sobre la *evaluación* de la lectura y, más específicamente, a los operativos de evaluación de la comprensión lectora; la segunda aborda un conjunto de *documentos curriculares*, es decir, aquellos materiales que establecen contenidos obligatorios para la enseñanza; la tercera se propone interrogar una serie de documentos que podrían denominarse *paracurriculares*, relacionados con la lectura de literatura en programas de promoción de la lectura, pero siempre a desarrollar en el ámbito escolar, y la última parte formula algunas hipótesis sobre *nuevas direcciones* que parecía haber encontrado el ámbito oficial hacia el final del período indagado.

Además de esta breve descripción de la estructura del libro, en esta presentación me interesaría compartir algo de las conclusiones generales del trabajo. Concretamente: ¿Qué podemos decir, a grandes rasgos, acerca de las intervenciones de los especialistas en materia de lectura —especialmente sobre la lectura de literatura en el ámbito de la escuela secundaria— en los últimos años en el ámbito oficial?

Para describir los resultados de esas intervenciones, podríamos recurrir a un tema clásico de la literatura fantástica: el tópico del deseo mal formulado. Todos leímos el cuento «La pata de mono», del escritor inglés W. W. Jacobs, que seguramente conocemos gracias a la célebre *Antología de literatura fantástica* de Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo. Precisamente, en ese cuento, el pedido sucesivo de buenos deseos a un amuleto mágico se formula de modo tal que el cumplimiento de los deseos, lejos de satisfacer lo pedido, desencadena una serie de consecuencias desafortunadas, aunque perfectamente explicables teniendo en cuenta el modo en que se formuló el pedido de los deseos.

Trato de aclarar la analogía. En algún momento, probablemente hacia los años 80 y 90, momento en que podríamos ubicar la conformación de la Didáctica de la Literatura como campo de investigación en nuestro país, creímos advertir que todos los discursos oficiales eran sospechosos, independientemente de aquellos que prescribieran, por el solo hecho de ser oficiales. La misma palabra «prescripción» se convirtió en una mala palabra (como «conductista», o incluso después «piagetiano»), porque pensamos que, a diferencia de otros ámbitos, en lo que respecta a la educación, lo bueno, si plebiscitario, era doblemente bueno, y que los docentes debíamos ser consultados en todo. Y aquí viene el primer deseo mal cumplido: quien decide encontrar rasgos, ya no autoritarios, sino simplemente prescriptivos, en los discursos oficiales de las últimas décadas fracasa en su intento. Los documentos



oficiales sobre la lectura muestran un *significativo debilitamiento de las prescripciones*. En este sentido, podría afirmarse que el estatuto de los discursos oficiales tiene su correlato en la situación de muchas escuelas en las que, afortunadamente, no existen condiciones de posibilidad de autoritarismo, porque, desafortunadamente, lo que está ausente es toda forma de autoridad. Dice Gabriel Kessler:

Se acusa a veces a la escuela de excluir a la franja más desfavorecida de los sectores populares. De acuerdo con las historias de nuestros jóvenes, la respuesta no es tan simple. Ante todo, no hay una exclusión deliberada por parte de los actores institucionales; más aún, la escuela de hoy es mucho más tolerante que en el pasado con el comportamiento y el desempeño de los estudiantes. Al menos en los casos que estudiamos, la ciudad y la provincia de Buenos Aires, (...) hablar de una escuela abiertamente excluyente nos parece incorrecto. La exclusión que observamos se da de una manera más sutil: hacer que, del modo que sea, pasen por la escuela y, si son alumnos problemáticos, que lo hagan lo más rápido posible, aun regalándoles el año. (206–207)

En resumen, el autoritarismo normativo que logramos eliminar se transformó en capacidad prescriptiva de baja intensidad.

Un segundo deseo mal formulado, ya específicamente en términos de lectura literaria escolar, es aquel que manifestaba Roland Barthes hace más de cuarenta años:

habría que dar a los niños la posibilidad de crear objetos completos (...) en una temporalidad larga. Habría que imaginar casi, que cada alumno va a hacer un libro y que se plantea todas las tareas necesarias para su realización. Sería bueno demorarse en la idea de objeto–maqueta, o de producción en un tiempo en que el producto no está reificado todavía. En todos los casos se trata de contonear el dato del ejercicio (tarea–redacción), y proponer al alumno una posibilidad real de armonización de las partes del objeto a crear. El alumno debe convertirse, no digo en un individuo, sino en un sujeto que dirige su deseo, su producción, su creación. (76–77, cursivas del autor)

Efectivamente, junto con Barthes pensábamos —una vez más, con justa razón— que el libro de literatura no era un artefacto a decodificar a través de un cuestionario, y que un modo legítimo de sustraerlo a semejante reificación podría hallarse en una conexión más artesanal entre el lector en formación y la literatura. Y aquí viene el cumplimiento del deseo: las actividades escolares vinculadas con la lectura litera-



ria hicieron que los llamados «proyectos», que comenzaron a proliferar en el ámbito escolar, se convirtieran en verdaderos dispositivos con la misma capacidad reificadora que los cuestionarios. Quien mejor formula las consecuencias de este deseo es Harold Bloom: veinte años después que Barthes, también establece una relación entre escuela, lectura literaria y artesanía, pero con sentido completamente opuesto y fuertemente marcado por el escepticismo. Dice Bloom:

Cuando yo era un muchacho, el *Julio César* de Shakespeare, que en casi todas partes se estudiaba en la escuela, era una introducción eminentemente razonable a la tragedia shakespeareana. Los profesores me cuentan ahora de muchas escuelas donde la obra ya no puede ser leída entera, pues supera la capacidad de concentración de los estudiantes. Me han contado que, en un par de sitios, la construcción de escudos y espadas de cartón ha reemplazado la lectura y discusión de la obra. (528)

Un tercer deseo, que también formulamos mal, tuvo la intención de que las interpretaciones de los textos literarios en la escuela dejaran de ser patrimonio de unos pocos, concretamente, propiedad de los profesores, es decir, de una clase media ilustrada y universitaria que, puertas adentro del ámbito académico, proclamaba la muerte del autor, el imperio del significante y la diseminación de los sentidos, pero que, en el ámbito escolar, es decir, en el ámbito de la formación de lectores no especializados, continuaba estableciendo los límites de la interpretación: las lecturas «correctas» continuaban siendo aquellas legitimadas por la teoría literaria o las que proporcionaba la crítica, o bien, aquellas potencialmente pasibles de ingresar en el discurso de la crítica académica. Las interpretaciones que quedaban fuera de ese círculo, es decir, las que no casualmente provenían de sujetos subalternos, o «sujetos secundarios», al decir de Dalmaroni, eran lecturas «incorrectas» que, o bien debían sancionarse, o bien corregirse: eran lecturas que la clase media ilustrada universitaria establecía como lecturas aberrantes. Quisimos entonces indagar tanto en la procedencia como en el estatuto cultural de los saberes en que esas lecturas «aberrantes» estaban fundadas.

Y aquí apareció nuevamente el amuleto maldito. Recuperando los conceptos de «apropiación» de Chartier o de «cacería furtiva» de De Certeau, es decir, paradójicamente, operando con herramientas bibliográficas propias de la clase media ilustrada universitaria, los discursos oficiales establecieron que todas las lecturas de los alumnos pasaban a ser legítimas y correctas, porque estaban fundadas en saberes culturales y en experiencias biográficas que, si no comprendíamos, se debía a que no las conocíamos lo suficiente por ser ajenas al universo cultural de la escuela mo-



derna. Desde esta perspectiva, la lectura de un alumno del último año de la escuela secundaria, que afirma (como se registra en un libro de experiencias didácticas en literatura) que en el cuento «El buitre», de Kafka, se observa el flagelo de la delincuencia que se vive cotidianamente en el Gran Buenos Aires y, consecuentemente, la necesidad de «mano dura» para resolver los problemas de la inseguridad, constituiría una interpretación legítima y correcta en la que debemos abstenernos de intervenir porque, también, el cumplimiento del deseo nos había convertido en simples *mediadores de lectura*. Asimismo, desde esta perspectiva, se llegó a afirmar que existían mejores condiciones para el ejercicio de la lectura en el espacio democrático del terreno baldío en que los niños cartoneros esperan la llegada del tren que en el abominable Aparato Ideológico del Estado en que se habría constituido la escuela moderna.

Un cuarto y último deseo lo pedimos cuando nos dimos cuenta de que el canon literario escolar —un canon «clásico-centrista, hispanista y nacionalista», como bien estableció la investigación en Didáctica de la Literatura (Bombini 2001, Setton)— no contribuía ni a la promoción de la lectura en la escuela ni a la enseñanza sistemática en el aula de literatura. Entonces usamos la pata de mono para solicitar que los discursos oficiales flexibilizaran el corpus de lecturas obligatorias porque creímos —otra vez, con justa razón— que los textos del mester de clerecía, el himno nacional argentino o los relatos del Conde Lucanor no nos ayudaban demasiado a conquistar jóvenes lectores, ni tampoco a convencerlos de que en la literatura circulaba un tipo de saber al que valía la pena acercarse. Para solucionarlo, el amuleto abrió todas las compuertas del ámbito escolar de forma tal que irrumpieron en ella todos los textos imaginables y también los inimaginables, aquellos que la producción editorial para jóvenes logró consolidar como clásicos que se leen en todas las escuelas, llenos de amores adolescentes no correspondidos; sida, bulimia y anorexia; boliches bailables y primeros besos.

Algo similar a esto último observan Anne-Marie Chartier y Jean Hébrardal analizar los discursos sobre la lectura escolar en la Francia de finales de la década de 1960. En aquella época, dicen los autores, debido al lamento por el fracaso en materia de lectura en los ingresantes al nivel secundario, se generaliza «la creencia de que son buenos todos los medios que hacen leer». Leer, no importa qué, pasa a ser un imperativo. Se pasa entonces de la lectura del libro de biblioteca a la del diario, y «desde los clásicos al cuerpo infinito de textos». La escolarización secundaria elimina la diferencia entre «aprender a leer» y «leer para formarse». En definitiva, «leer se convierte así en un verbo intransitivo, es decir, en un valor absoluto» (558).



Podría decirse que, efectivamente, en los discursos oficiales sobre la lectura, el verbo «leer» tiende a concebirse como intransitivo: los materiales analizados desarrollan hipótesis potentes sobre las prácticas de lectura, en desmedro de posibles posicionamientos sobre los textos. La intensidad con que se examinan las prácticas resulta inversamente proporcional a la atención puesta sobre los objetos de lectura. Los discursos se muestran más bien abstencionistas en lo que respecta a la prescripción de un corpus.

Por último, en el intento de no dejar una visión apocalíptica sobre los discursos sobre la lectura en los últimos años, es importante señalar que, dentro del período examinado se podía advertir la emergencia de algunos discursos sobre la lectura escolar con una perspectiva diferente. Particularmente en torno a las celebraciones del Bicentenario, comenzaba a percibirse cierta preocupación por volver a definir un corpus común para el ámbito escolar.

Una prueba de esto se observa en un episodio ocurrido en julio de 2008. En esa oportunidad, el entonces Director General de Cultura y Educación de la Provincia de Buenos Aires, Mario Oporto, organizó un encuentro con Ricardo Piglia, Daniel Link, Ángela Pradelli, Juan Becerra y Arturo Carrera, al que asistieron también profesores de las cátedras de Literatura Argentina de las universidades nacionales con asiento en territorio provincial y docentes de profesorados de Lengua y Literatura de institutos superiores de formación docente. Los objetivos del encuentro eran debatir cuáles son las obras literarias más representativas de la literatura argentina y definir un listado de diez libros básicos, considerados indispensables en la formación de los alumnos secundarios bonaerenses. Tres años después, en mayo de 2011, las autoridades de la Provincia distribuyeron en seis mil bibliotecas de escuelas secundarias una colección de once títulos, producto de aquel encuentro: *Martín Fierro*, *Facundo*, *Una excursión a los indios ranqueles*, *Ficciones*, *El juguete rabioso*, *Bestiario*, *Cae la noche tropical*, *La furia*, *Zama*, *El entenado* y la antología *200 años de poesía argentina*.

No parecía tratarse de un acontecimiento aislado. Por aquellos años comenzaron a circular efectivamente algunos discursos oficiales sobre literatura y escuela caracterizados por su intento más o menos explícito de definir qué debería leerse en la escuela secundaria, casi como resistencia a la hegemonía de los *discursos «intransitivos»* sobre la lectura y también contra la aparente democratización ocurrida en los años noventa que, en lugar de proponer una rediscusión del canon escolar, impuso la idea de que leer es leer todo: «leer es leer el mundo», se empezó a decir desde una perspectiva menos semiótica que conformista. Los discursos centrados en la cuestión del corpus, por el contrario, buscaron intervenir en las prácticas esco-



lares de lectura a partir de una selección de textos capaces de configurar un mapa para formar lectores.

Creo que podríamos adoptar la metáfora gramatical de Chartier y Hébrard para formular una hipótesis de mayor alcance. Podría postularse que en aquellos momentos en los que se generaliza la preocupación por «la crisis de la lectura», los discursos hegemónicos tienden a considerar beneficiosa, necesaria y urgente cualquier práctica de lectura, independientemente de los textos que se lean. El verbo «leer» deja de ser transitivo y la cuestión del corpus pierde relevancia.

Por el contrario, los *discursos transitivos*, para los cuales las prácticas de lectura no pueden pensarse independientemente de obras, autores o problemáticas estéticas y culturales concretas, exhiben capacidad para mantenerse al margen de la urgencia que impone el tópico de «la crisis de la lectura» y resistencia frente a la aparente democratización del canon ofrendada por la Reforma de los años noventa. Los *discursos transitivos* buscan reinstalar la discusión sobre los objetos de lectura y de construir cuidadosamente proyectos educativos de larga duración. Quizás este sea el camino más deseable para los discursos oficiales, aunque, por cábala, sería mejor no formular ese deseo.

Bibliografía

- Barthes, Roland** (1975). «Literatura/Enseñanza», en Gustavo Bombini. *Literatura y educación*. Buenos Aires: CEAL, 1992, 70–79. Traducción de Nora Pasternac.
- Bloom, Harold** (1995). *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*. Barcelona: Anagrama. Traducción de Damián Alou.
- Bombini, Gustavo** (2001). «La literatura en la escuela», en Maite Alvarado, coordinadora. *Entre líneas. Teorías y enfoques en la enseñanza de la escritura, la gramática y la literatura*. Buenos Aires: FLACSO/Manantial, 53–74.
- . (2004). *Los arrabales de la literatura. La historia de la enseñanza literaria en la escuela secundaria argentina (1860–1960)*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Chartier, Anne-Marie y Jean Hébrard** (1989). *Discursos sobre la lectura (1880–1980)*. Barcelona: Gedisa, 1994. Traducción de Alberto Luis Bixio.
- Chartier, Roger** (1999). *Cultura escrita, literatura e historia*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Dalmaroni, Miguel** (2011). «La crítica universitaria y el sujeto secundario. Panfleto sobre un modo de intervención subalterno». *El toldo de Astier* 2, 1–11.



De Certeau, Michel (1980). *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana, 1996. Traducción de Alejandro Pescador.

Kessler, Gabriel (2006). *Sociología del delito amateur*. Buenos Aires: Paidós.

Setton, Jacobo (2004). «La literatura», en Maite Alvarado, coordinadora. *Problemas de la enseñanza de la lengua y la literatura*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 101–130.



El malentendido del género policial

Historias con muertos

CLAUDIA PIÑEIRO

En esta época nuestra, tan caótica, hay algo que, humildemente, ha mantenido las virtudes clásicas: el cuento policial. Ya que no se entiende un cuento policial sin principio, sin medio y sin fin.

Jorge Luis Borges, El cuento policial 1979

Desde que he sido publicada, que no es lo mismo que decir desde que escribo, siento que estoy metida en medio de un gran malentendido: el del género policial. Asumo mi responsabilidad en el asunto, en todas mis novelas hay al menos un muerto. Y para nada me quejo de ello. Sólo que me sorprende, o me sorprendía hasta hace un tiempo. Eso me hizo reflexionar mucho sobre el género y sobre lo que escribo en cuanto ese género. El malentendido me llevó, incluso, a escribir *Betibú*, la única novela que concebí desde el primer renglón pensando en el género policial y dispuesta a hacerme cargo, en serio, del lugar donde me ubican. «Si quieren que escriba una novela policial», me dije, «voy a escribir una novela policial». Pero, ¿qué son de *Las Viudas de los jueves*, *Tuya*, *Elena sabe*, *Las grietas de Jara*? ¿Son realmente novelas policiales? ¿Alcanza que tengan tramas secundarias con elementos del policial para ubicarlas allí? ¿Dónde ubicamos *Un comunista en calzoncillos* o *Una suerte pequeña*?

El primer indicio contundente de que mis novelas pertenecían al género fue cuando luego de dos o tres novelas publicadas empezaron a invitarme a festivales de novela negra. Muy en los inicios fui a *Muerte en los rieles*, uno de los festivales de novela negra más importantes del mundo sajón, que se lleva a cabo en la zona oeste de Alemania, donde hubo muchas minas de carbón hoy abandonadas. Si a una escritora casi recién publicada le llega una invitación de Alemania para presentarse a un festival de literatura negra, no sólo con gastos pagos sino con honorarios por cada lectura, difícilmente la acobarde el hecho de preguntarse si realmente lo que escribe es novela policial.

Al momento de escribir, yo no me hice esa pregunta. Yo escribí novelas, sin pensar en el género. Las preguntas llegaron después cuando vino alguien, un editor,



un agente, un periodista, un librero, que decidió que esa era una novela policial. La clasificación es posterior y, muchas veces, por motivos muy diferentes a la escritura. Desde tener que ubicar una novela en una serie o colección editorial, elegir el estante de la librería donde será depositado el libro, o atraer más lectores. Todos aspectos que no tiene que ver con el escritor. En una clase que Borges dio en la Universidad de Belgrano, a la que tituló «El cuento Policial», se preguntaba si verdaderamente existen, o no, los géneros literarios. Y para ello cita al escritor y filósofo Benedetto Croce: «Afirmar que un libro es una novela, una alegoría o un tratado de estética tiene, más o menos, el mismo valor que decir que tiene las tapas amarillas y que podemos encontrarlo en el tercer anaquel de la izquierda». Y luego de ahondar un poco en el tema, Borges llega a la conclusión de que «los géneros literarios dependen, quizás, menos de los textos que del modo en que estos textos son leídos». O sea, y volviendo al malentendido en el que me siento felizmente involucrada, no sería yo la que escribo novelas policiales sino que son los lectores quienes las leen de esa manera. Y un editor, un librero, un periodista, o el curador de un festival, son lectores. Lectores que además indican cómo leer a otros lectores. Borges le otorga a Edgard Allan Poe la formación de lectores de género policial, asegura que antes de que Poe escribiera, no existían. Él los entrenó con sus textos para leer de esa manera. Si hay un detective, atención que allí puede haber una novela policial. Si hay un muerto, mayor atención aún, casi seguro que allí puede haber una novela policial. Si hay un enigma y la búsqueda de la verdad, con seguridad ahí hay una novela policial. Más allá de con qué intención haya sido escrito el texto, leemos pensando que la hay. Borges da un ejemplo muy interesante. Propone darle a un lector cualquiera, que no sabe quién es el hidalgo caballero de La Mancha, un ejemplar del Quijote y decirle que es una novela policial. Ese lector, entrenado en el género, dirigido en su lectura por el género, no será virgen cuando lea «en un lugar de La Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme, no hace mucho tiempo vivía un hidalgo...». Probablemente «lleno de sospechas», dice Borges. Cuando lea «de cuyo nombre prefiero no acordarme», dirá «¿por qué no quiere acordarse?», «¿porque es el asesino?», «¿porque ahí se cometió el asesinato del que fue testigo?». «No hace mucho tiempo vivía un hidalgo», será traducido a «el hidalgo es el muerto, si no vive más allá es que lo mataron». Y así hasta el infinito. El lector de policial opera armando sentido en el camino señalado por el enigma/búsqueda de la verdad. No espera que le cuenten, trata de anticiparse, lee por encima del hombro del escritor mientras éste escribe, quiere saber antes de que los personajes sepan, incluso, si se le permite, antes de que el autor sepa. En ese sentido, he escuchado a lectores de policial decir que Edipo rey es el primer policial,



que Hamlet es un policial, que la Biblia es un policial, que Crimen y Castigo es un policial, etc., etc., etcétera.

Al festival de la *Muerte en los rieles* le siguieron muchos otros festivales negros. *Santiago Negro* (Chile), *Barcelona Negra*, *Ban* (Buenos Aires Negra) en tres o cuatro oportunidades, otro festival negro en Frankfurt, varias veces el *Azabache* de Mar del Plata, *Crime Fest* de Bristol. Este año viajó a *Gijón*, me invitaron a *Getafe negra* y a *Córdoba mata* pero no puedo ir, etc., etc., etc. Cabe destacar que los festivales negros son de los festivales literarios más divertidos y a los que concurre más cantidad de gente. Frente a tantas invitaciones yo sigo preguntándome, por qué. Y no se trata sólo de festivales. En varias oportunidades me escribieron pidiéndome «¿tenés algún cuento policial para una antología?». Y la verdad es que no tenía, pero me puse a buscar entre los que tenía y encontré alguno que con cierta reescritura podía ser incluido. También me pidieron de distintos medios que me instalara en juzgados a hacer crónica de noticias policiales (en el juicio a Carrascosa por la muerte de María Marta García Belsunce, en Río Cuarto por la muerte de Nora DalMasso). A ese pedido me negué. Una tiene sus límites.

Cuando escucho que determinado escritor que no es autor de novela policial acaba de sacar una novela que lo es, me pregunto si encuadrarse dentro del género fue una decisión de él, del editor o del sector de *marketing* de la editorial. A algunos se lo he preguntado y se declararon, igual que yo, víctimas del malentendido. De todos modos, creo que hoy el mundo de «lo policial» se amplió, y ya no todos los textos responden a la pregunta clásica: quién lo mató y por qué. Un ejemplo que para mí es más que interesante es el del ganador del Premio *Dashiell Hammett* de novela negra del festival de Gijón 2015, Carlos Zanon, y su novela *Yo fui Johnny Thunders*. Una novela básicamente de personajes, fraccionada, cada capítulo cuenta a uno de esos personajes, y lo hace maravillosamente, con escenas inolvidables. ¿Y quién es el asesino en esta novela? Todos, ninguno, pero sobre todo Barcelona, la ciudad donde transcurre la acción. «¿Qué hace esta ciudad con la gente?», se pregunta uno de los personajes, Ashianti, una inmigrante tratando de sobrevivir en esa ciudad a pesar de que cree que lo mejor sería volver a casa y olvidar que existe algo como Barcelona en el mundo. «Porque la función del género», como dice Daniel Link en *El Juego de los cautos*, «pasa (y de ahí su interés) por las formas en que intenta resolver la contradicción de lo social». Y si de eso se trata pertenecer al género, yo, entonces, como Zanon, me siento adentro.

Y vuelvo a sentirme adentro cuando Link se pregunta: «¿Qué hay en el policial para llamar la atención de historiadores, sociólogos, psicoanalistas y semiólogos?»



Nada, apenas una ficción. Pero una ficción que, parecería, desnuda el carácter ficcional de la verdad».

También me siento muy incluida en el género cuando distintos autores lo definen a partir la estructura. Mempo Giardinelli, por ejemplo, cuando dice que el policial tienen «una estructura de la ética de la verdad», hay que buscar con el propio texto esa verdad, aunque no llegue a alcanzarse. O Borges, quien habló del valor del policial al rescatarnos del caos por volver a la estructura clásica del principio, medio y fin. O Link que afirma:

el policial es además el modelo de funcionamiento de todo relato: articula de manera espectacular las categorías de conflicto y enigma sin las cuales ningún relato es posible. (...) El hecho de que el policial se articule siempre a partir de una pregunta cuyo develamiento se espera, plantea consecuencias importantes tanto respecto de las operaciones de lectura como respecto de «la verdad» del discurso.

Donde más dudas tengo, en cuanto la inclusión de mis novelas dentro del mundo del policial, es justamente con lo que da nombre a esta mesa: el delito. Casi no hay delito en mis novelas en el sentido legal, jurídico o penal de la palabra. Según la RAE, delito es: quebrantamiento de la ley, acción u omisión voluntaria e imprudente penada por ley. En muchas de mis novelas esto no aparece. Pero mis personajes no son inocentes. Y creo que la clave es pensar qué ley quebrantan. Cuál es la ley no escrita en un código que tienen que atravesar en su camino del anti-héroe. Sus «crímenes» son de otro tipo. Son cuestionamientos éticos, o acciones vergonzantes, o actitudes mal vistas por la sociedad, pero no delitos. Pablo Simó (*Las grietas de Jara*) no cometió ningún delito, pero oculta que sabe que Nelson Jara está enterrado debajo de uno de los edificios que construyó su estudio de arquitectura. Inés Pereyra (*Tuya*), no incurre necesariamente en un delito al ocultar que su marido dejó que se hundiera el cuerpo de su secretaria en un lago después de que muriera accidentalmente. Las mujeres que pierden a sus maridos en *Las Viudas de los jueves*, no creen que ellos hayan cometido un delito al suicidarse manipulando ese suicidio para que no lo parezca y así lograr que sus descendientes cobraran el seguro. Ética, moral, delito, crimen, parecen separados por líneas muy endebles.

En *Una suerte pequeña*, mi última, la mujer que accidentalmente mata a un chico en un accidente en las vías de un tren, es juzgada por su entorno como si hubiera cometido un delito. Cometió un error, pasó las barreras bajas que hace tiempo que no funcionaban, se le detuvo el auto y el tren los arrolló. ¿Cometió un



delito? Sus vecinos creen que sí. Los padres del colegio donde va su hijo creen que sí. Su marido cree que sí. Y eso la lleva a tomar una determinación extrema: abandonar a su hijo. Tal vez entonces sí comete un delito. O no. ¿Abandonar a un hijo es delito? ¿Juzgar a alguien con una vara más exigente que la propia justicia hasta degradarla como persona es delito? ¿Quiénes son los buenos y quiénes los malos en esa novela? ¿Quiénes son los buenos y quienes los malos en cualquier novela? Tal vez no todos los lectores respondan de la misma manera. Porque ciertos textos plantean más preguntas que respuestas, más dudas que certezas y, sobre todo, tratan de que podamos ponernos en el lugar de cualquiera de los juzgados, que podamos ser ellos.

Estructura de la verdad, suspenso, relato dramático clásico, muerte, todo eso me hace sentir dentro del género. Sé que es imposible alejarme de él sobre todo cuando vuelvo a este párrafo de Chandler en *El simple arte de matar*:

El escritor de asesinatos realista describe un mundo en el que los gánster pueden gobernar naciones y casi gobernar ciudades, en el que los propietarios de hoteles, bloques de pisos y restaurantes de moda han obtenido su dinero regenteando prostíbulos, en el que una estrella de la pantalla puede trabajar para la mafia, y el afable vecino de al lado ser el jefe de una red de apuestas ilegales; un mundo en el que un juez con la bodega repleta de bebidas de contrabando puede mandar a alguien a la cárcel por tener una botellita en el bolsillo, donde el alcalde de tu ciudad puede haber perdonado asesinatos por dinero, donde nadie puede pasear seguro por una calle oscura porque la ley y el orden son cosas de las que hablamos, pero de las que nos abstenemos de practicar; un mundo en el que podés presenciar un atraco a plena luz del día y ver a los atracadores, para luego desaparecer rápidamente entre la multitud en lugar de decírselo a nadie, porque a lo mejor los atracadores tienen amigos con largas pistolas, o a la policía no le gusta tu testimonio, y de todos modos los picapleitos de la defensa le permitirán denigrarte y difamarte en mitad del juzgado, ante un jurado de selectos imbéciles y con las mínimas interferencias posibles por parte de un juez nombrado a dedo por los políticos.

Mientras el mundo siga así, difícil que uno escriba otra cosa que policiales, por muy poco que se lo proponga.



Detrás de las noticias

OSVALDO AGUIRRE

Hace un tiempo, en marzo de 2016, nos enteramos de que se había reactivado la investigación de un caso policial que permanece, como se dice, en el misterio. El crimen de Nora Dalmasso, ocurrido en noviembre de 2006 en la ciudad de Río Cuarto, volvió a ocupar entonces un lugar destacado en las crónicas periodísticas. Menos repercusión tuvo en cambio la publicación prácticamente simultánea de dos novelas inspiradas en el suceso: *Cartas marcadas*, de Martín Malharro, y *La maldición de Salsipuedes*, de Ricardo Ragendorfer.

El crimen de Dalmasso tuvo y tiene un alto impacto en la opinión pública por varias razones. La investigación judicial y policial recibió cuestionamientos, como también la cobertura periodística. Desde la perspectiva que nos interesa, la pregunta sería por qué la narrativa policial retoma un caso como éste, qué es lo que hace con las referencias que remiten a la crónica y qué efecto produce sobre la trama en que los hechos y la ficción se insertan. No se trata de un procedimiento excepcional, sino de una de las líneas más notorias en las versiones actuales del género, por lo menos desde los años 90, cuando los casos de la crónica policial comenzaron a multiplicarse en textos literarios y a la vez, lo que es lo mismo, distintos autores plantearon una preocupación por nuevas formas de narrar el delito.

La convergencia de la crónica y la literatura es además una de las líneas centrales en la tradición del género policial. Desde sus fundadores: en «El misterio de Marie Roget», por ejemplo, Edgar Allan Poe tomó la historia de una joven desaparecida en Nueva York, tal como la habían contado los periódicos y construyó una ficción que pretendía resolver aquello que los investigadores no habían podido establecer de manera fehaciente, por lo menos para Poe: las circunstancias y el motivo del asesinato de la chica, una vendedora de cigarrillos. Para ajustar más esta aproximación, digamos que en los orígenes de la narrativa policial argentina la prensa aparece también para los escritores como una cantera de donde aprovisionarse de historias y como un medio de publicación, y que esta relación entre crónica y literatura es de ida y vuelta porque al mismo tiempo la crónica policial importa de la literatura del género uno de sus recursos más eficaces: la creación del enigma. La idea de que la verdad se sustrae deliberadamente del conocimiento público, de que la historia de un episodio, tal como es presentada a través de sus distintas versiones



(policiales, judiciales, incluso periodísticas), es un conjunto de piezas desconectadas que oculta la figura del criminal, proviene de la novela policial clásica y organiza la narración de los grandes casos en el relato periodístico.

Además de las referencias al crimen de Dalmasso, *Cartas marcadas* y *La maldición de Salsipuedes* tienen otros puntos de contacto. Ragendorfer aparece como personaje en la novela de Malharro, donde es uno de los contactos de Mariani, el protagonista. Ambos autores cuentan con una notoria experiencia como periodistas: Malharro trabajó en diversos medios y agencias nacionales y europeas, escribió una *Historia del periodismo de denuncia y de investigación en la Argentina* y fue docente en la Facultad de Periodismo de la Universidad Nacional de La Plata. «El policial negro nace en Argentina con *Operación Masacre*», dijo en una entrevista, con relación al libro de Rodolfo Walsh que cierra, efectivamente, el auge del relato de enigma en la narrativa argentina. Ragendorfer se adscribe explícitamente en la misma línea: uno de sus libros de investigación, *La secta del gatillo*, retoma la expresión acuñada por Walsh en una serie de notas producidas en la década de 1960; a partir de su primer libro, *La Bonaerense*, reactualizó una figura prototípica de largo aliento, la del periodista que compite con la investigación estatal y se convierte en personaje de su propio relato, como lo encarnaron Walsh y muchos otros cronistas a principios del siglo XX, con el desarrollo del género de la crónica policial.

Cartas marcadas, de publicación póstuma ya que Malharro murió en 2015, es la cuarta y última entrega de la saga protagonizada por Mariani, un investigador privado que vive en el barrio de San Telmo y resuelve sus casos con la ayuda de un amigo mecánico y gracias a algunos contactos en la policía y el periodismo y sobre todo a una notable capacidad para inventarse falsas identidades y excusas para encubrir sus averiguaciones. En esta ocasión el detective es contratado por el escribano Lago Furtado para ocuparse del crimen de Graciela Gómez Pym, una mujer de clase media-alta que vivía en un barrio semicerrado en Don Torcuato y apareció muerta en un hotel de la Panamericana. La escena fue alterada para borrar huellas; el marido de la víctima estaba jugando al tenis en Mendoza cuando ocurrió el asesinato; la policía no sólo no avanzó en la investigación sino que la obstaculizó, quiso adjudicarle la muerte a un inocente y amenazó a testigos. Todas estas circunstancias remiten al caso Dalmasso. En la ficción de Malharro se supone en principio que no hay enigma: el asesino, dice el escribano que contrata a Mariani, fue el marido de Gómez Pym (nombre donde resuena el de Arthur Gordon Pym, personaje de Poe) y lo que le piden al detective es que busque las pruebas para presentar una acusación y despejar la versión de un «crimen pasional» instalada por una campaña periodística.



Mariani llega al caso por derivación de un policía amigo, que se lo pasa simplemente como un rebusque para hacer algo de plata. El detective es honesto y se toma su trabajo en serio, con lo cual pronto comienzan las complicaciones; más allá de sus características personales, y este es uno de los atributos de la novela de Malharro, la investigación desata una especie de fatalidad de la que ningún personaje sale ileso y en la que el protagonista, en particular, peca de ingenuo al confiar en las buenas intenciones de su cliente.

La maldición de Salsipuedes tiene como protagonista a Urtaín, un policía exonerado de la Federal después que se suicidara un detenido. En desgracia, sobrevive con pesquisas para compañías de seguros y es contratado por un abogado para hacer «una investigación paralela» a la oficial sobre el crimen de Sara Palma de Matarazzi, asesinada en un barrio cerrado de Salsipuedes, provincia de Córdoba, mientras su marido participaba en un torneo de paddle en Colonia, Uruguay.

Los pormenores sobre la escena del crimen y la intervención policial, la relación de la víctima con su esposo, el tema de las amigas y la última cena compartida, los contactos políticos y los amantes ocultos son otros datos que conectan a la novela con la crónica.

Elegí el caso por dos razones —dijo Ragendorfer en una entrevista reciente—. Una, porque periodísticamente no lo había trabajado y eso me ofrecía un distanciamiento lo suficientemente eficaz puesto que de otra forma mi apego a los detalles de la cobertura hubiesen malogrado el viaje a través de una ficción. Por otro lado el caso no está esclarecido; a diez años no se sabe no sólo quiénes fueron los autores sino cómo ocurrieron los hechos. Eso me ofrecía la posibilidad de inventar una historia y que resultara verosímil.

Sin embargo, lo que cuenta en estas novelas no es el grado de veracidad con que aparecen los hechos de la crónica policial —y mucho menos un eventual contenido de denuncia, en el sentido periodístico— sino el modo en que funcionan en la ficción y en que retornan, como una especie de boomerang, sobre el contexto cultural de la época: las formas del delito, para retomar el título de esta mesa. En *La maldición de Salsipuedes* hay así un personaje, el comisario Soterrone, que representa al poder de policía que frustró la investigación. Lo significativo es el modo en que la ficción procede desde un registro que puede ser un lugar común hacia una percepción nueva que nos permite examinar en detalle lo que el estereotipo invisibiliza, y de paso la propia construcción novelística. «Esto no es una novela —le advierte Soterrone a Urtaín, cuando se cruzan por primera vez—. En el mundo real, los detecti-



ves privados no existen». El diálogo resuena en un plano más amplio: una de las dificultades básicas del género policial en la Argentina, según se ha dicho hasta el cansancio, es cómo plantear una figura de investigador y un argumento cuya resolución resulte verosímil en el marco de la historia criminal de un país que está signada por la impunidad y la desconfianza en instituciones como la policía y la justicia. La cuestión retorna poco después. Escribe Ragendorfer: «El comisario había dado en el clavo: los héroes de la literatura no están atados a ciertos contratiempos de la vida real»; esos contratiempos son los que debe sortear Urtaín ya en acción y son los que contribuyen a definir el personaje que demanda la novela, un personaje sin estereotipos. Y un poco más adelante insiste y le da un giro más preciso:

Al comisario le asistía la razón: todo investigador de un crimen requiere de una cuota de poder; el tipo de poder que sólo pueden conceder las franquicias propias de la función policial: legitimidad y medios para hacer allanamientos, decomisos, pinchaduras telefónicas y arrestos. Ni más ni menos que las llaves de acceso al pasado, presente y futuro de sospechosos y testigos.

El caso Dalmasso, como ha sido narrado a través de la crónica, asocia el policial de enigma con el género negro. No tanto porque los relatos periodísticos se preocupen por la narración de las historias sino porque las perspectivas y la interpretación del mundo que configura el policial exceden el campo estrictamente literario. Y es esta percepción la que sostiene las novelas de Malharro y Ragendorfer: la de una muerte que evoca al crimen en el cuarto cerrado, el enigma por excelencia del género policial desde Poe a Stieg Larsson (en el caso de Malharro con un giro pintoresco: es el crimen en el cuarto de un albergue transitorio del que nadie pudo salir sin ser visto) y por otro sugiere o entredice la responsabilidad de un poder que se oculta y apenas se insinúa en las vinculaciones del entorno de la víctima. Lo que en la crónica no se puede afirmar en la ficción de *Cartas marcadas* se dice sin vueltas: «Este es un crimen del poder».

El poder está también detrás de lo que sucede en *La maldición de Salsipuedes*. Para decirlo con mayor precisión, es el poder económico, y en la percepción de ese factor vuelven a coincidir ambas novelas: es el poder económico, nos dice la ficción, que se constituyó a partir del terrorismo de Estado y cuyas últimas manifestaciones son las sociedades fantasmas y los paraísos fiscales, tal como aparecen en *Cartas marcadas*. En este punto la ficción ya está muy lejos de la crónica, pero probablemente nos permita comprender mejor lo que se publica a diario.



La investigación de Urtaín se convierte en una especie de causa personal donde está en juego la necesidad de la propia reivindicación y algo de orgullo profesional, porque al igual que Mariani para él se trata no ya de resolver un caso sino de no ser utilizado como instrumento en una partida donde los jugadores nunca revelan sus rostros, escudados en el anonimato de sociedades empresariales. «Se está metiendo en aguas profundas —le advierte el subcomisario Adott a Mariani— y usted en ese tipo de aguas no sabe nadar». Y son los manotazos de ahogado que termina por dar Mariani, el modo en que se queda sin pruebas de la verdad que descubrió, lo que nos hace suscribir plenamente su historia.

Los héroes convencionales de la literatura no tienen lugar en la narrativa policial. En estas versiones una historia implica también la construcción de un grupo que debe hacerse cargo de la investigación no sólo al margen sino contra las instituciones: Urtaín cuenta con la ayuda de Palomo Guzmán, un veterano periodista de policiales, y de Ana, sobrina de un desaparecido durante la dictadura, que conduce la pesquisa hacia su eje, la apropiación de bienes de desaparecidos, su reinserción en la economía legal y el lavado del dinero espurio. En ese plano, oculta por un pacto de silencio, se encuentra la verdad del crimen de Salsipuedes y los motivos concretos de lo que en la superficie de la sociedad aparece como la muerte de una mujer a manos de un amante en el desenlace de un juego sexual.

En *Cartas marcadas* el movimiento es más sinuoso y no está desprovisto de cierto humor negro sobre la figura del propio detective, como si la investigación removiera las capas geológicas de una superficie cuya estabilidad es una falsa impresión. Borges decía que la narrativa policial creó un nuevo tipo de lector, un lector que desconfía de lo que le dicen, que está al acecho del engaño y las trampas del narrador. Mariani responde a esa lógica: cuando le dicen que la mujer fue asesinada por su marido, no lo descarta, como buen investigador podría decirse, pero indaga en otras direcciones; y menos aún cree que el móvil haya sido el deseo de la víctima de divorciarse. En esos datos, irónicamente, se encuentran las claves del episodio. Lo que falta es justamente aquello que explica el móvil y justifica al asesino, y que al manifestarse, de manera necesariamente parcial, fragmentaria, contradictoria, según el ritmo de la investigación, llevan al detective por distintos caminos que sucesivamente lo aproximan y lo alejan de la historia cuyo emergente ha sido el crimen. El enigma apunta a otro plano: un grupo económico que compró tierras con créditos irregulares de la provincia de Buenos Aires, lavó dinero a través de empresas *offshore* radicadas en Panamá y disimula su presencia detrás de la figura de un testaferro.



Mariani se acerca como ningún otro a la verdad, y por eso tendrá que pagar el precio de verse engañado, utilizado en una disputa de intereses que lo excede. En *Cartas marcadas*, los criminales permanecen en libertad y disfrutan sus beneficios; los que persiguen la verdad resultan castigados.

El crimen de Dalmasso ha vuelto al olvido, pero retornará en la medida en que sigue abierto. Lo extraordinario del caso policial tiene que ver no necesariamente con las circunstancias concretas en que se desarrolló como con su repercusión, es decir, con el modo en que se articula en el contexto social de su época y con ese conjunto de relatos de los que es el origen. Son relatos que se proponen esclarecer un enigma —básicamente establecer la identidad del criminal— pero que en el mismo movimiento de la narración, obviamente, constituyen ese enigma. Más allá de la crónica, la ficción proporciona no sólo otras formas de narrar sino también de comprender al delito. Ambos efectos funcionan como piezas ensambladas de un solo mecanismo: son las formas de narrar las que nos permiten ese tipo de comprensión, ya no tanto en el sentido de construir un orden, como decía Borges del policial de enigma, sino en todo caso de desarticularlo y poner a la vista su funcionamiento y sus partes: el modo, por ejemplo, en que los casos y los personajes del delito común ocultan, en las secciones policiales, los casos y los personajes de otro tipo de criminalidad, mucho más peligrosa y determinante en nuestras vidas, como son los crímenes del poder económico.



Detrás de las noticias

OSVALDO AGUIRRE

Hace un tiempo, en marzo de 2016, nos enteramos de que se había reactivado la investigación de un caso policial que permanece, como se dice, en el misterio. El crimen de Nora Dalmasso, ocurrido en noviembre de 2006 en la ciudad de Río Cuarto, volvió a ocupar entonces un lugar destacado en las crónicas periodísticas. Menos repercusión tuvo en cambio la publicación prácticamente simultánea de dos novelas inspiradas en el suceso: *Cartas marcadas*, de Martín Malharro, y *La maldición de Salsipuedes*, de Ricardo Ragendorfer.

El crimen de Dalmasso tuvo y tiene un alto impacto en la opinión pública por varias razones. La investigación judicial y policial recibió cuestionamientos, como también la cobertura periodística. Desde la perspectiva que nos interesa, la pregunta sería por qué la narrativa policial retoma un caso como éste, qué es lo que hace con las referencias que remiten a la crónica y qué efecto produce sobre la trama en que los hechos y la ficción se insertan. No se trata de un procedimiento excepcional, sino de una de las líneas más notorias en las versiones actuales del género, por lo menos desde los años 90, cuando los casos de la crónica policial comenzaron a multiplicarse en textos literarios y a la vez, lo que es lo mismo, distintos autores plantearon una preocupación por nuevas formas de narrar el delito.

La convergencia de la crónica y la literatura es además una de las líneas centrales en la tradición del género policial. Desde sus fundadores: en «El misterio de Marie Roget», por ejemplo, Edgar Allan Poe tomó la historia de una joven desaparecida en Nueva York, tal como la habían contado los periódicos y construyó una ficción que pretendía resolver aquello que los investigadores no habían podido establecer de manera fehaciente, por lo menos para Poe: las circunstancias y el motivo del asesinato de la chica, una vendedora de cigarrillos. Para ajustar más esta aproximación, digamos que en los orígenes de la narrativa policial argentina la prensa aparece también para los escritores como una cantera de donde aprovisionarse de historias y como un medio de publicación, y que esta relación entre crónica y literatura es de ida y vuelta porque al mismo tiempo la crónica policial importa de la literatura del género uno de sus recursos más eficaces: la creación del enigma. La idea de que la verdad se sustrae deliberadamente del conocimiento público, de que la historia de un episodio, tal como es presentada a través de sus distintas versiones



(policiales, judiciales, incluso periodísticas), es un conjunto de piezas desconectadas que oculta la figura del criminal, proviene de la novela policial clásica y organiza la narración de los grandes casos en el relato periodístico.

Además de las referencias al crimen de Dalmasso, *Cartas marcadas* y *La maldición de Salsipuedes* tienen otros puntos de contacto. Ragendorfer aparece como personaje en la novela de Malharro, donde es uno de los contactos de Mariani, el protagonista. Ambos autores cuentan con una notoria experiencia como periodistas: Malharro trabajó en diversos medios y agencias nacionales y europeas, escribió una *Historia del periodismo de denuncia y de investigación en la Argentina* y fue docente en la Facultad de Periodismo de la Universidad Nacional de La Plata. «El policial negro nace en Argentina con *Operación Masacre*», dijo en una entrevista, con relación al libro de Rodolfo Walsh que cierra, efectivamente, el auge del relato de enigma en la narrativa argentina. Ragendorfer se adscribe explícitamente en la misma línea: uno de sus libros de investigación, *La secta del gatillo*, retoma la expresión acuñada por Walsh en una serie de notas producidas en la década de 1960; a partir de su primer libro, *La Bonaerense*, reactualizó una figura prototípica de largo aliento, la del periodista que compete con la investigación estatal y se convierte en personaje de su propio relato, como lo encarnaron Walsh y muchos otros cronistas a principios del siglo XX, con el desarrollo del género de la crónica policial.

Cartas marcadas, de publicación póstuma ya que Malharro murió en 2015, es la cuarta y última entrega de la saga protagonizada por Mariani, un investigador privado que vive en el barrio de San Telmo y resuelve sus casos con la ayuda de un amigo mecánico y gracias a algunos contactos en la policía y el periodismo y sobre todo a una notable capacidad para inventarse falsas identidades y excusas para encubrir sus averiguaciones. En esta ocasión el detective es contratado por el escribano Lago Furtado para ocuparse del crimen de Graciela Gómez Pym, una mujer de clase media-alta que vivía en un barrio semicerrado en Don Torcuato y apareció muerta en un hotel de la Panamericana. La escena fue alterada para borrar huellas; el marido de la víctima estaba jugando al tenis en Mendoza cuando ocurrió el asesinato; la policía no sólo no avanzó en la investigación sino que la obstaculizó, quiso adjudicarle la muerte a un inocente y amenazó a testigos. Todas estas circunstancias remiten al caso Dalmasso. En la ficción de Malharro se supone en principio que no hay enigma: el asesino, dice el escribano que contrata a Mariani, fue el marido de Gómez Pym (nombre donde resuena el de Arthur Gordon Pym, personaje de Poe) y lo que le piden al detective es que busque las pruebas para presentar una acusación y despejar la versión de un «crimen pasional» instalada por una campaña periodística.



Mariani llega al caso por derivación de un policía amigo, que se lo pasa simplemente como un rebusque para hacer algo de plata. El detective es honesto y se toma su trabajo en serio, con lo cual pronto comienzan las complicaciones; más allá de sus características personales, y este es uno de los atributos de la novela de Malharro, la investigación desata una especie de fatalidad de la que ningún personaje sale ileso y en la que el protagonista, en particular, peca de ingenuo al confiar en las buenas intenciones de su cliente.

La maldición de Salsipuedes tiene como protagonista a Urtaín, un policía exonerado de la Federal después que se suicidara un detenido. En desgracia, sobrevive con pesquisas para compañías de seguros y es contratado por un abogado para hacer «una investigación paralela» a la oficial sobre el crimen de Sara Palma de Matarazzi, asesinada en un barrio cerrado de Salsipuedes, provincia de Córdoba, mientras su marido participaba en un torneo de paddle en Colonia, Uruguay.

Los pormenores sobre la escena del crimen y la intervención policial, la relación de la víctima con su esposo, el tema de las amigas y la última cena compartida, los contactos políticos y los amantes ocultos son otros datos que conectan a la novela con la crónica.

Elegí el caso por dos razones —dijo Ragendorfer en una entrevista reciente—. Una, porque periodísticamente no lo había trabajado y eso me ofrecía un distanciamiento lo suficientemente eficaz puesto que de otra forma mi apego a los detalles de la cobertura hubiesen malogrado el viaje a través de una ficción. Por otro lado el caso no está esclarecido; a diez años no se sabe no sólo quiénes fueron los autores sino cómo ocurrieron los hechos. Eso me ofrecía la posibilidad de inventar una historia y que resultara verosímil.

Sin embargo, lo que cuenta en estas novelas no es el grado de veracidad con que aparecen los hechos de la crónica policial —y mucho menos un eventual contenido de denuncia, en el sentido periodístico— sino el modo en que funcionan en la ficción y en que retornan, como una especie de boomerang, sobre el contexto cultural de la época: las formas del delito, para retomar el título de esta mesa. En *La maldición de Salsipuedes* hay así un personaje, el comisario Soterrone, que representa al poder de policía que frustró la investigación. Lo significativo es el modo en que la ficción procede desde un registro que puede ser un lugar común hacia una percepción nueva que nos permite examinar en detalle lo que el estereotipo invisibiliza, y de paso la propia construcción novelística. «Esto no es una novela —le advierte Soterrone a Urtaín, cuando se cruzan por primera vez—. En el mundo real, los detecti-



ves privados no existen». El diálogo resuena en un plano más amplio: una de las dificultades básicas del género policial en la Argentina, según se ha dicho hasta el cansancio, es cómo plantear una figura de investigador y un argumento cuya resolución resulte verosímil en el marco de la historia criminal de un país que está signada por la impunidad y la desconfianza en instituciones como la policía y la justicia. La cuestión retorna poco después. Escribe Ragendorfer: «El comisario había dado en el clavo: los héroes de la literatura no están atados a ciertos contratiempos de la vida real»; esos contratiempos son los que debe sortear Urtaín ya en acción y son los que contribuyen a definir el personaje que demanda la novela, un personaje sin estereotipos. Y un poco más adelante insiste y le da un giro más preciso:

Al comisario le asistía la razón: todo investigador de un crimen requiere de una cuota de poder; el tipo de poder que sólo pueden conceder las franquicias propias de la función policial: legitimidad y medios para hacer allanamientos, decomisos, pinchaduras telefónicas y arrestos. Ni más ni menos que las llaves de acceso al pasado, presente y futuro de sospechosos y testigos.

El caso Dalmasso, como ha sido narrado a través de la crónica, asocia el policial de enigma con el género negro. No tanto porque los relatos periodísticos se preocupen por la narración de las historias sino porque las perspectivas y la interpretación del mundo que configura el policial exceden el campo estrictamente literario. Y es esta percepción la que sostiene las novelas de Malharro y Ragendorfer: la de una muerte que evoca al crimen en el cuarto cerrado, el enigma por excelencia del género policial desde Poe a Stieg Larsson (en el caso de Malharro con un giro pintoresco: es el crimen en el cuarto de un albergue transitorio del que nadie pudo salir sin ser visto) y por otro sugiere o entredice la responsabilidad de un poder que se oculta y apenas se insinúa en las vinculaciones del entorno de la víctima. Lo que en la crónica no se puede afirmar en la ficción de *Cartas marcadas* se dice sin vueltas: «Este es un crimen del poder».

El poder está también detrás de lo que sucede en *La maldición de Salsipuedes*. Para decirlo con mayor precisión, es el poder económico, y en la percepción de ese factor vuelven a coincidir ambas novelas: es el poder económico, nos dice la ficción, que se constituyó a partir del terrorismo de Estado y cuyas últimas manifestaciones son las sociedades fantasmas y los paraísos fiscales, tal como aparecen en *Cartas marcadas*. En este punto la ficción ya está muy lejos de la crónica, pero probablemente nos permita comprender mejor lo que se publica a diario.



La investigación de Urtaín se convierte en una especie de causa personal donde está en juego la necesidad de la propia reivindicación y algo de orgullo profesional, porque al igual que Mariani para él se trata no ya de resolver un caso sino de no ser utilizado como instrumento en una partida donde los jugadores nunca revelan sus rostros, escudados en el anonimato de sociedades empresariales. «Se está metiendo en aguas profundas —le advierte el subcomisario Adott a Mariani— y usted en ese tipo de aguas no sabe nadar». Y son los manotazos de ahogado que termina por dar Mariani, el modo en que se queda sin pruebas de la verdad que descubrió, lo que nos hace suscribir plenamente su historia.

Los héroes convencionales de la literatura no tienen lugar en la narrativa policial. En estas versiones una historia implica también la construcción de un grupo que debe hacerse cargo de la investigación no sólo al margen sino contra las instituciones: Urtaín cuenta con la ayuda de Palomo Guzmán, un veterano periodista de policiales, y de Ana, sobrina de un desaparecido durante la dictadura, que conduce la pesquisa hacia su eje, la apropiación de bienes de desaparecidos, su reinserción en la economía legal y el lavado del dinero espurio. En ese plano, oculta por un pacto de silencio, se encuentra la verdad del crimen de Salsipuedes y los motivos concretos de lo que en la superficie de la sociedad aparece como la muerte de una mujer a manos de un amante en el desenlace de un juego sexual.

En *Cartas marcadas* el movimiento es más sinuoso y no está desprovisto de cierto humor negro sobre la figura del propio detective, como si la investigación removiera las capas geológicas de una superficie cuya estabilidad es una falsa impresión. Borges decía que la narrativa policial creó un nuevo tipo de lector, un lector que desconfía de lo que le dicen, que está al acecho del engaño y las trampas del narrador. Mariani responde a esa lógica: cuando le dicen que la mujer fue asesinada por su marido, no lo descarta, como buen investigador podría decirse, pero indaga en otras direcciones; y menos aún cree que el móvil haya sido el deseo de la víctima de divorciarse. En esos datos, irónicamente, se encuentran las claves del episodio. Lo que falta es justamente aquello que explica el móvil y justifica al asesino, y que al manifestarse, de manera necesariamente parcial, fragmentaria, contradictoria, según el ritmo de la investigación, llevan al detective por distintos caminos que sucesivamente lo aproximan y lo alejan de la historia cuyo emergente ha sido el crimen. El enigma apunta a otro plano: un grupo económico que compró tierras con créditos irregulares de la provincia de Buenos Aires, lavó dinero a través de empresas *offshore* radicadas en Panamá y disimula su presencia detrás de la figura de un testaferro.



Mariani se acerca como ningún otro a la verdad, y por eso tendrá que pagar el precio de verse engañado, utilizado en una disputa de intereses que lo excede. En *Cartas marcadas*, los criminales permanecen en libertad y disfrutan sus beneficios; los que persiguen la verdad resultan castigados.

El crimen de Dalmasso ha vuelto al olvido, pero retornará en la medida en que sigue abierto. Lo extraordinario del caso policial tiene que ver no necesariamente con las circunstancias concretas en que se desarrolló como con su repercusión, es decir, con el modo en que se articula en el contexto social de su época y con ese conjunto de relatos de los que es el origen. Son relatos que se proponen esclarecer un enigma —básicamente establecer la identidad del criminal— pero que en el mismo movimiento de la narración, obviamente, constituyen ese enigma. Más allá de la crónica, la ficción proporciona no sólo otras formas de narrar sino también de comprender al delito. Ambos efectos funcionan como piezas ensambladas de un solo mecanismo: son las formas de narrar las que nos permiten ese tipo de comprensión, ya no tanto en el sentido de construir un orden, como decía Borges del policial de enigma, sino en todo caso de desarticularlo y poner a la vista su funcionamiento y sus partes: el modo, por ejemplo, en que los casos y los personajes del delito común ocultan, en las secciones policiales, los casos y los personajes de otro tipo de criminalidad, mucho más peligrosa y determinante en nuestras vidas, como son los crímenes del poder económico.



«Un asesino es una persona *normal* que trabaja matando gente» (cita de Patricia Higsmitth)

GUSTAVO NIELSEN

En el cine mudo los malos tenían bigote. Era el modo de identificarlos. Esto lo dice Hitchcock en un largo reportaje reunido en el libro «El cine según Hitchcock». Le habían dado a hacer una película titulada *Blackmail*, pero como el cine estaba pasando del mudo al sonoro, no se sabía bien cómo iba a terminar, si muda o con sonido. El cine estaba justo en ese límite extraño en el que los productores querían a toda costa evitar la brusquedad comercial que adivinaban espantadora de espectadores. Hitchcock consideraba a las películas mudas como «la forma más pura del cine». Si por él hubiera sido, la película se quedaba sin sonido. Después de muchas dudas los productores decidieron que *Blackmail* fuese una película muda salvo en el último rollo, para ir publicitando la novedad sin sobresaltos. Así es que se anunció como un film «parcialmente sonoro».

Hitchcock decidió que era tiempo de vulnerar la regla del bigote, aunque sus productores no apoyaran la idea. Al director inglés le resultaba, tal vez, muy infantil eso de que para ser bueno bastara con una afeitada. Y tuvo una gran idea, de esas que abundan en el libro. El pintor de la película quiere violar a la chica que ha llevado a su casa; el asunto acabará en un crimen. Hitchcock dice:

Hice, en esta escena, un adiós al cine mudo. Yo mostré al pintor sin bigote, pero la sombra de una reja horizontal de hierro forjado colocada en el decorado de su estudio, le dibuja en el momento justo, encima del labio superior, un bigote más verdadero y más amenazador que el real.

Comenta también que lo hizo porque ansiaba vender, para que muchos vieran y disfrutaran de sus tramas. Muchos, para Hitchcock, eran muchos. Por eso buscaba artilugios para dejar a todos contentos, la clave de sus negociaciones.

El del cine mudo fue un tiempo de doble ingenuidad. El hombre que sale en la pantalla no sabe que el código del mal de su barrio es llevar un bigote. Persiguen al malo sin fijarse en ese detalle. El asesino es muy fácil de descubrir para los espectadores. La maldición de su bigote lo desnuda.



El suspenso, en ese tiempo, estaba basado en la proximidad, en ese gritarle al muchachito desde la butaca ¡corréte de ahí que el bigotudo te puede matar! El mismo Hitchcock utiliza este mecanismo aprendido en el mudo en muchas de sus películas posteriores. La escena de *Los pájaros* de la estación de servicio nos hace ver, desde adentro de la oficina, todos los ingredientes de la catástrofe que los mismos personajes conocen parcialmente. Vemos la nafta derramarse, el hombre que enciende el cigarrillo, los pájaros que atacan, el fósforo caído sobre el charco del piso. La chica grita pero nadie la escucha. La estación explota en llamas.

El anónimo que en 1927 miraba *The Lodger (El asesino de las rubias)* desde su cómoda butaca de cine es contemporáneo a Ivor Novello, que actúa en la película. Pero el de la butaca sabe quién es el malo; Ivor no. Pienso que sería bueno vivir en un mundo así, avisado, en el que supiéramos de antemano cuál es el signo externo que identifica al mal para poder distinguirlo y huir. Pero inmediatamente me digo que es un mundo horrible. Ha existido y existe fuera del cine mudo y se consume rápidamente en genocidios, esos momentos en los que los Estados enloquecen y comienzan a matar a sus beneficiarios por razones racistas, religiosas o sociales. En esos casos los malos siempre se ponen sus uniformes y sus medallas, y masacran dentro de una legalidad consentida parcialmente, apoyada por el poder. En esos casos los asesinos están muy orgullosos de matar; sus actos son su trabajo legal y suceden dentro de las ocho horas marcadas con tarjeta.

No vamos a hablar de esos individuos que inmerecidamente ocupan realidades en la historia de nuestro sufrido planeta (y en los libros y películas también), sino que vamos a hablar del otro, de ese que trabaja ilegalmente en las tinieblas y no tiene más poder que el de su astucia y coraje. Ese que para el atraco depende de la sorpresa, que no avisa como en el cine mudo. O al menos no está tan claro que avise. Digo esto último por los asesinos de mujeres. Por ejemplo: el que mata a toda su familia en «Dimensiones», el extraordinario cuento de Alice Munro en *Demasiada felicidad*. En los femicidios los modos de avisar del asesino son evidentes para todos menos para las víctimas. Ellos dan señales en la intimidad de su espacio doméstico, pero las dan en el momento en que el resto de la familia no las puede decodificar. La camarera del Blue Spruce Inn es como el policía del cine mudo: tiene el asesino delante, le ve el bigote, pero no reconoce en esa mata de pelos un peligro. Ella no puede entender ese bigote de gritos y zamarreadas. Tiene, dentro de sí, la respuesta; pero está tan ensimismada que no lo puede denunciar. Pagará esa indiferencia con la muerte de sus hijos.

Después de saber que Chikatilo era el Carnicero de Rostov que toda Rusia buscaba, los vecinos —que hasta ahí lo consideraban un dechado de honestidad y moral— se acordaron de ciertas conductas y decodificaron varios signos. Pero eso sucedió con el diario del lunes: antes nunca se habían quejado. Y lo fusilaron porque se entregó, al estilo Ras-



colnikov de *Crimen y castigo*, un poco perseguido por la culpa y otro poco para ganarle a su perseguidor. En la realidad y en las novelas policiales, los asesinos seriales suelen ser los únicos que saben del crimen, porque trabajan de eso y hacen bien su tarea. Cuando los inspectores se enteran ya suele haber un tendal de cadáveres. Y el asesino es una persona difícil de pescar porque todos lo ven como a alguien normal, otro pez nadando en el estanque. Incluso suelen ser seres queribles.

Patricia Highsmith fue la que acuñó el término «criminales queribles». Ella es la campeona en el arte de convertir una persona común, que trabaja, como Jonhatan en *El amigo americano*, en enmarcado de cuadros, en un asesino entusiasta que trabaja matando.

Los escritores que deseen escribir libros parecidos a los míos —aconseja Highsmith, en *Suspense*, su maravilloso libro de teoría— tendrán un problema adicional: ¿cómo hacer que el héroe sea querible o, en lo posible, mínimamente apreciado? Por lo general esto resulta tremendamente difícil, aunque pienso que mis héroes son siempre *criminales bastante queribles*, o al menos no son seres repugnantes. (...) Lo único que sugiero es que al asesino se le atribuya la mayor cantidad posible de cualidades agradables, como por ejemplo: generosidad, bondad para con algunas personas, afición a la pintura, la música o la cocina. Además a veces sucede que estas cualidades, en contraste con sus rasgos homicidas, terminan siendo divertidas.

El asesino es una persona que asesina en lugar de fabricar cosas, llevar una contabilidad, limpiar casas o vender objetos. Normalmente no lo vemos así porque para nosotros, que fabricamos cosas, llevamos contabilidades, limpiamos casas y vendemos objetos, el asesino está siempre fuera del circuito del trabajo, porque está de raíz fuera del circuito de la ética. Pero para escribir lo tenemos que convertir en ese ser que piensa, que pone el músculo y la herramienta al servicio de su obsesión, aunque mate. Los escritores vemos a los asesinos como gente que, simplemente, tiene ese trabajo por hacer. A veces hasta los admiramos durante un tiempo, normalmente el que dura la escritura del libro.

Fernando Savater daba una clase de ética a chicos del secundario, y siempre les planteaba un acertijo que pasa en un pueblo de provincia. Entre el pueblo y su aeropuerto hay un bosque. En el bosque vive un femicida. El marido de una señora tiene que hacer un viaje, y se toma un colectivo hasta el aeropuerto. No quiere que su mujer lo acerque con el auto para que no se tenga que volver sola por el bosque. La mujer, ni bien el tipo sale, invita a dormir a su amante. Están en la cama cuando el marido llama por teléfono diciéndole que se olvidó el pasaporte, y le pide que se lo alcance. Ella, con miedo, le sugiere a su amante que la acompañe. El amante se niega por pudor. Ella entonces le pide a



su confesor, que le contesta que no puede porque debe dar misa. Entonces llama al policía, que también se niega porque tiene que velar por toda la comunidad, no por una persona en particular. Finalmente llama a su amiga, para al menos ser dos en el auto. La amiga teme por su vida y la deja igualmente plantada. La mujer va, cruza el bosque; el femicida la intercepta y la mata.

Savater le pregunta a su clase: «¿quién de todos es el responsable de esta muerte?». Dice que de la respuesta salen los arquetipos sociales: está quién culpa al policía, que en el futuro podrá ser anarquista —se ríe cuando cuenta esta parte—; aparecen las feministas que culpan al amante, los anticlericales que le dan el palo al confesor; las románticas que se enfurecen con la amiga. Y los que culpan a la mujer por tener ese marido estúpido. O los que culpan directamente al marido por ponerla en peligro. Pero nadie, nunca en todos los años de sus cursos, dice Savater, culpó al femicida. En realidad es el único culpable de todos los personajes, pero como está afuera de la ética, los chicos lo ignoran a la hora de rotularlo. La ética, dice el profesor, es lo que nos amalgama como sociedad: qué está bien, qué está mal. Lo que hacemos los escritores de policiales —yo lo hice en Auschwitz—, es salirnos de la ética para considerar al asesino como un jugador más que lleva en su trabajo todas las de la ley. *Su ley*.

Highsmith anota en *Suspense*: «Por otra parte, nunca he estado al borde de matar a nadie, pero de todos modos puedo escribir sobre eso, acaso porque el crimen es una extensión de la ira, una extensión al punto de la locura o de la locura momentánea».

Es aconsejable en este tipo de conferencias andar aclarando de qué se habla. Tuvo que aclararlo Jonathan Swift cuando lanzó su «Modesta proposición destinada a evitar que los niños pobres de Irlanda sean una carga para sus padres y el país», que hablaba de cocinar y comerse el exceso de bebés, y hasta daba recetas. También Tomas De Quincey, en su célebre conferencia «Del asesinato considerado como una de las Bellas Artes» aclara, por las dudas:

Estoy y estaré siempre a favor de la moralidad, la virtud y todas esas cosas; afirmo y afirmaré siempre (cualquiera sean las consecuencias) que el asesinato es una manera incorrecta de comportarse, y hasta muy incorrecta; más aún, no tengo empacho en afirmar que toda persona que se dedique al asesinato razona equivocadamente y debe seguir principios muy inexactos de modo que, lejos de protegerlo y ayudarlo señalándole el lugar donde se esconde su víctima, lo cual es el deber de toda persona bien intencionada según afirma un distinguido moralista alemán (se refiere a Kant), yo suscribiría un chelín y seis peniques para que se le detuviera, o sea dieciocho peniques más de lo que hasta ahora han contribuido a tal objeto los moralistas más eminentes.



Y agrega: «¿Cómo negarlo? Todo en este mundo tiene dos lados. El asesinato, por ejemplo, puede tomarse por su lado moral (como suele hacerse en el púlpito) y, lo confieso, *ese* es su lado malo, o bien cabe tratarlo *estéticamente* —como dicen los alemanes—, o sea en relación con el buen gusto».

Cuando De Quincey dice que prefiere el «lado bueno», está hablando, obviamente y como todos nosotros en esta mesa, de literatura.



ELENA ANNÍBALI

Madre

Mi madre, la Esquiva, la Lejana,
la perra blanca con sus tetas de leche,
con sus dulces venas azules agigantándose en la noche de la fiebre,
trepando las paredes para chupar mis sombras,
con su hermoso pico rosa, con todos sus brazos.
Mi madre tiene saudade de las ciudades que ha dejado atrás,
de donde le viene el cabello negro, suoi occhi de guerra.
Viene levantándose desde el poniente,
una Galatea de las esferas, que rueda sobre el mundo,
que lo impregna brevemente de sus perfumes,
y desde entonces, nada existe, sino su raza mezcla de bestia e inglés,
nada, sino sus cacerolas trashumantes, sus estropajos,
las vendas con nuestra sangre que guarda como sudarios.
¿Será ella ese violento olor a almizcle que anuncia la mañana?
¿Dónde se anuncia su heredad en mi cuerpo?
Y a partir de la pregunta, aparecen las cicatrices, las alas,
la sal bajo la lengua, ese como olor a humo y a calandria,
y todo el resto, todo, como una triste Barataria de sueños.

(de *Las madres remotas*)

tabaco mariposa

aprendí a fumar con rubén
enrollando tabaco mariposa en papel
de seda
lo hacíamos de noche
sentados en un escalón de la casilla
mientras a nuestros pies
sus lánguidos perros soñaban
con la sangre dulce de las liebres



en el monte cercano
a veces todo era oscuridad, salvo
su cara
iluminada brevemente por el fuego
como un animal
por los relámpagos
el día que se fue del pueblo
me dejó su radio
y los jabones partidos
que yo usaba pasándome los
despacio
por el cuerpo
con la última espuma disuelta en el agua
se fue, también, la memoria
y el deseo de él
una cosa fragante
y sutil
como los eucaliptos
cuando los moja la niebla

(de *tabaco mariposa*)

la creciente

esa noche llegó la creciente y trajo
muebles viejos, mugre
de los canales vecinos
botellas
víboras

se va a llevar todo, dijo
mi madre
y me imaginé los huesitos de enzo
flotando en la corriente, al lado
de los canteros de verdura
me imaginé su ropa última



roída por las polillas y la fiebre
sus uñas crecidas
las hebritas de pelo rubio
entre los alambres del portón

entonces me apuré a encender el sol
de noche en la cocina
a tapar la puerta con las bolsas de arena
esperando que la muerte no pasara
que siguiera el curso del agua
hacia el naciente
donde las tierras son bajas
y crece el aleppo
y la enredadera azul

lo mismo digo agua que palabra

frente a la casa, antes que construyeran
los edificios ostentosos
las oficinas asépticas de la calle Belgrano
los negocios de chucherías
hubo un baldío
y en el centro
un malacate

íbamos con mauro lesjtch
algunas siestas, a jugar
que éramos caballos ciegos
y dábamos vueltas alrededor
del pozo seco

mauro es un hombre ahora
ha hecho dinero, hijos,
sólo persisten en él
los ojos oscuros
con pestañas de muñeca



yo sigo atada
al hábito de esas tardes
caminando el círculo del pozo
jugando al animal ciego

ahora
la sed es real

(de *tabaco mariposa*)

en el pavimento

en el pavimento queda
por la tarde
la sangre seca
de las perras en celo

algunos
las agarran del cuello y las hacen morir:
no soportan la libido gloriosa
que alborota los machos
los mechones de pelo en las puertas de alambre
el olor rijoso del orín
en los carteles de las tiendas

las perras son dóciles al entrar
en las bolsas de nylon
obedecen y se pliegan al tamaño
enarcan los huesos
se acomodan a la muerte
al silencio

conozco esa mansedumbre de haberla ejercido
basta tocar la marca roja en el cuello
para evocar soga y dueño



pero yo mordí la mano
y ahora tengo esta libertad
grande
en que me asfixio

(de *tabaco mariposa*)

razones de gravedad

cuando el viento es de agosto y pega
como ahora
en la cara
y se levantan remolinos de hojas
de papeles manchados con grasa
pienso en vos

no hay nada romántico en eso
es más simple:
tengo la cabeza sucia
con tus ojos, tengo
los oídos llenos
del coltrane viejo que usamos
esa tarde, ¿o fue
un mingus?

por eso voy por la ruta y escucho
cuando el chofer le dice a otro
que le gusta el viento porque levanta
la pollerita de las pendejas
y veo, en el río,
el caballo flaco arrastrando
un carro de arena
y todo
me lleva a vos

pero no pienses en el amor



lo mismo corre el agua sucia
hacia la cloaca
y es sólo un efecto
de la gravedad

(de *tabaco mariposa*)

I

señor, vos le diste a mi hermano un ford falcon rojo
para llegar a la casa de la niebla
y después qué
le dijiste?
le explicaste que el camino estaba cortado?
¿que el motor estaba roto?
¿que todo estaba roto?
¿que no había vuelta?
¿qué hiciste, cómo
para convencerlo?
para que te diera la mano
se sentara en la sillita de mentira
dejara que la oscura hostia de tu nombre
le llegara a la boca
¿o le metiste una piedra?
o una moneda, un gancho,
un papelito
de dónde lo enmudeciste, lo hiciste
olvidar
olvidarnos
qué señas le habrás hecho para que en vez de volver a casa
apagara el motor del falcon
se escurriera de la sedosa perfección del cuero
de la música en la radio
del ronroneo cachondo del auto
y se bajara con vos
para ir adónde



¿a cazar pajaritos?
¿a ver el dorado pasto extinguirse tras el fuego del invierno?
¿a romper el cristal del agua para que beban las crías?
o era verano, quizá por entonces
y le diste el agua peligrosa de tu cielo
entradora, el agüita, sí
clarita, el agua, bueno
pero detrás de eso vos sabés que un agua así da más sed
uno se entierra más en el pozo
y más
hasta echarse tierra en el lomo
y ni el ángel constante y poderoso de los molinos de viento
puede salvarte
no
¿sabías que mi hermano iba a decir sí?
cuando viste el polvito que levantaba el falcon rojo en el camino
no pensaste dejarlo ir?
aunque sea, señor, porque él era toda belleza
a esa edad,
toda alegría
toda
razón de ser

(de *La casa de la niebla*)

III

Epumer el cobrizo, el glorioso,
te prestó la escopeta, y el galgo
que no temía hundirse en el agua
en la laguna espejeaba, todavía, la luna
no sabías matar, hasta entonces,
y mataste
esa mañana
mataste
dos o tres sirirís, en pleno vuelo



no conociste el arco glorioso del sexo practicado
no viajaste más allá de ese campo y la colonia
no le viste la mueca al diablo
y su diente de oro
pero aprendiste que la muerte entra en cada
pequeña
grande carne
que el incendio del cañaveral te tocaría
taparía las entradas
mustiaría el paraíso y su flor

(de *La casa de la niebla*)

Los telares

las mujeres se llaman faustine
o amelia
labran el telar
en los buenos tiempos urdieron
en las tramas
niños sudorosos corriendo
tras los rebaños
díscolos ancianos domando la tierra de potrero
segando la hilacha rubia de los trigos
tejieron en ronda
la canción del atardecer
la muerte del albañil
el pelaje suntuoso de la loba
no recordamos cuándo
pero comenzó un día
los dibujos se hicieron frágiles
difusos
como si el vidrio prístino de los ojos
se hubiera ensuciado
como si el paisaje se diluyera
entre los dedos



o fuera un sueño difícil
cuesta pensar en el vuelo
al ver el pájaro en la trama
cuesta imaginar los sábalos radiantes
si los hijos se cruzan
formando un río
todos los colores tienden
hacia la noche
donde todos los rostros son
idénticos
donde las manos tejen
cosas de las que no se habla

(de *La casa de la niebla*)

X

ya no soy una mujer silenciada, puedo
hacer lo que quiera
ya no puedo echarle la culpa a un hombre
al trabajo
a la falta de tiempo o dinero
¿querés escribir? —me dije—
vas a escribir, entonces,
sin quejarte
sin victimizarte
y cuando puedas
donde puedas
es así que entre las 7.30 y las 9.0 de los domingos,
antes de entrar a mi segundo trabajo
me siento en el bar y lo hago:
un ejercicio solitario y un poco clandestino
por una hora y media mi cuerpo es una casa que arde
el caleuche
la casa de los locos
las ventanas dan al infierno



el patio, el corredor con geranios
dan al infierno
después me pongo el uniforme
y la que fui por un rato
me saluda por las ventanas
el muñón, la cabeza ardida
y soy otra
y soy otra

(de *La casa de la niebla*)



MARCELO DÍAZ

El cielo sobre Berlín

Los álamos de la casa forman una puerta por la que desciende mi vecina. La niña baja del remolque en bicicleta como si llevara un trapecista en el canasto. Le duele la garganta, los músculos de la ciudad tienden canales donde se arremolina el humo de las fábricas. En la cafetería alguien afirma que el norte es más frío que el sur, que la mayoría de las personas son aburridas porque así son las calles, las plazas, los departamentos que habitamos. Los viejos, con sus asuntos domésticos anuncian el milagro la fisura en los bloques de cemento. Recuerdo que regresabas de Ratisbona en un vehículo con techo corredizo, una neblina compacta como el débil resplandor de un túnel subterráneo, cómo se dice, de una pista de hielo variable como la condición cardíaca del suicida que abandona su coche a mitad del puente sobre el río en un día soleado. Buscando romper el récord de los corredores de largas distancias sin desplazarme de mi posición actual cada vez que la bicicleta parte hacia la autopista pienso en cómo saludarnos cuando el tráfico desaparezca por esa puertita arbolada. Tejeremos una red elástica como una telaraña en la superficie áspera de las paredes. En fin no somos la luz, tampoco el mensaje. Dependemos de las cosas que desaparecen.



Monólogo de Donnie Darko

En algún punto del jardín descansa un motor diesel.
Yo no era nadie en el universo
pero dibujaba accidentes aéreos.
Esa era mi particular manera de estar integrado
a la vida de los aeropuertos
hasta que leí el texto sobre una dimensión invertida
que cambia o duplica las historias personales
escrito por un hombre disfrazado de conejo.
Viajar por el tiempo es una tarea abstracta
como imaginar una antena portátil
dentro de la bóveda celeste o calcular la trayectoria
de la turbina de un avión cayendo al abismo.
Quizás existió un proyecto distinto para mí
entre las diferentes opciones de la oscuridad.
Temprano pasará de ser el fogonazo
de una bengala a la última grabación de una caja negra.

Catamarán

Fotograma: hombre con sombrero de mimbre
entrena a su pájaro en una balsa de bambú.
Es la doctrina del aire ¿Soñará con un bosque
una cúpula invertida en un espejo de pinos?
Tras el ataque el pescador recoge los peces
en un recipiente de paja. De otro modo
si desata el hilo de su garganta el ave
partirá lejos enfocada en el mapa de ruta
de las migraciones transcontinentales.
En condiciones seguras será como un arqueólogo.
Excavará el terreno, anidará en su propio islote
alejado del gráfico elemental de los ríos
pero en el fondo sabe, como lo saben
todos los pájaros acuáticos, que el método
es inalterable, lo mismo que sucede con



la ingeniería de las represas o el movimiento
de sable de un samurai. De repente
te extraño ¿Serás el pescador en la corriente
sosteniéndose con una sogá en la mano?
Pronto una nube negra, liviana como
una alfombra voladora, estará aquí
y recorrerá tu interior como un collar
un regalo que alguien echó de menos.

Teoría de la pérdida

a M.R.

Suponía que sería de noche
cuando el hilo eléctrico de tu voz desapareció
atrapado en un auricular como de plata.
Decimos sujetos a interpretación.
¿Qué cambiará ahora si enciendo un reflector
entre dos ciudades separadas por mil kilómetros
para reafirmar una marca en el asfalto
parecida a un hombre sentado en la autopista
ensayando una llamada nocturna?
Digo, por ejemplo, somos el campo de fuerza
de un agujero negro o como la espera
a punto de sacudir la quietud de las rocas.
Voy hacia ti, hasta aquí llegamos. Hablo
del boomerang de los afectos extraños
que en su viaje de regreso nos trajo lejos.

Invierno

Manejabas en la noche y chocaste un ciervo.
Encendimos las linternas, no encontramos a nadie.
Éramos animales solitarios que
se extendían por el territorio como



la sombra de una mancha solar. La aceleración del motor
idéntica a la de las nubes del horizonte.
De haber tenido un perro rastreador
hubiese sido diferente. Existen espacios en blanco
que ni la fuerza de gravedad puede enmendar.
¿Dormiremos en el pico de los árboles
donde descansa nuestro auto
y nos desintegraremos con los campos
concentrados en la calma de los pájaros?
Lo más probable es que sin luz
perdamos la transparencia. Este accidente
no puede ser sino pieza de una maquinaria
con la misión precisa de fabricar olvido.
Aprendemos a cuidarnos
de los ángulos de la pérdida
como de la oscuridad que dejamos atrás
después de la onda expansiva.
En las rutas del futuro no existirán animales
que se eleven por el asfalto ni tampoco
seres como nosotros dispersos por el aire
como una llamarada
moviéndonos en la dirección del invierno.

(de *El fin del realismo*)

Bildungsroman

En veinticuatro horas puede un accidente
alejarnos de manera irreversible.
Círculo concéntrico tras círculo concéntrico
parecido a esas figuras de esquimales
que parten en una barcaza mortuoria
mis padres desaparecieron
en una casa rodante una tarde.
Las autovías están llenas de cuerpos en movimiento
como en una cámara de escombros



acondicionada para los cambios climáticos.
Quién puede salvar una familia
si mantiene su complejo de huérfano intacto
imposible de restituir. Lo cierto
es que son modos del decir
no hay aprendizaje en el abandono.

Me llaman Ötzi

a Mauro Cesari

El aire es frío y duelen los ojos
junto leña en un bosquecito congelado
ayer un bisonte cayó al agua
atrapado en un candado de hielo
su cuerpo sellado quizá
espera el auxilio de un dios
semejante a mis tatuajes.
Estuve ahí entre la nieve
la boca de una fosa me atrajo
hacia el fondo ennegrecido.
Quería hablar sobre animales
perdiéndose como en un escalofrío
entre diminutos puntitos nevados.
Lo único que perdura es el invierno.

Gobi

*desestimo totalmente los argumentos ecologistas;
si el planeta se destruye dentro de doscientos años,
me gustaría resucitar para el espectáculo*
Hebe Uhart

La autobiografía de los afectos desencontrados
es parecida a un territorio



donde las oportunidades se minimizan o multiplican
dependiendo de la dimensión de tu voz.

Quién diría que en una región
en la que persisten los huesos
de criaturas gigantes de millones de años
no pueda existir un sentimiento más profundo
que el de una piedra. En los últimos glaciales
antílopes poblaron grandes extensiones.
Ahora casi no existen. Mañana es tu último día
en el árido vacío continental.

La arena es una hélice girando sin cesar
del tamaño de un motor nocturno.

No esperes la luz de la bengala o un mapa de estrellas
en un desierto es cosa común
que una venda como de sombras
se convierta en una tumba
para animales que sólo saben extinguirse.

(de *Bosque chico*)

Satélites

Para el ojo del astrónomo
somos pequeñas gotas que caen en la tierra
desde un cielo ladeado en sus extremos
y para el ojo de los seres queridos
brillan los paneles de los satélites.
No sé explicarlo: es un candado de luz
ahogando la materia oscura.

Newton y yo

La manzana que cayó
durante la siesta de Newton
descansa en mis manos



como un agujero negro hambriento de sentidos.
La muerte de los cometas cabe en su núcleo.
Escribo el poema
con lo que tarda un rayo de luz
en aparecer en el mundo.
Newton sabía que los árboles
trabajan a la inversa de la gravedad,
lo leyó debajo de sus pies:
en cada hombre, comprimida,
hay una descarga universal
del tamaño de un planeta.

(de *Newton y yo*)

Industrias Kaiser

a Mario Ortiz

En el cincuenta y tres falleció la madre de mi padre
Industrias Kaiser para esa semana anunció un nuevo vehículo
en un terreno de 200 hectáreas
la familia estrenó un Jeep
era como un aeroplano. La arena de las dunas
formaba figuras en el aire
serían viajes donde el vehículo anfibio
impactaría contra la imaginación
volviendo al pasado en forma de datos aleatorios
tu padre el mío tus padres los míos
todos en la misma cadena de producción
bordeando la costa de acantilados del Atlántico
¿tendríamos la fuerza suficiente
para continuar el cuadro disfrutando
de las frecuencias ruidosas de la radio local?
Hay una sintonía intraducible
«I.K.A.» es la contraseña nosotros
hablábamos de cualquier cosa



para olvidarnos de las publicidades
en un estado de primitiva calma.
Es domingo. Hace unos días
el nombre de mi padre
apareció en las necrológicas
no dejo de pensar en los rayos de sol
la mortalidad de la luz
el griterío familiar hamacándose en la playa.

Cómo enseñar aerodinámica

Las aves perciben las cosas a una velocidad diferente
porque se mueven cinco o diez veces
más rápido que nosotros. Desde su punto de vista
somos estatuas. ¿En qué momento
como en una especie de alucinación
los ingenieros desarrollaron mil géneros
de contracciones para imitar
el vuelo de los pájaros? La fuerza
de gravedad me devuelve a la tierra
a no ser que tuviese un globo lleno de helio
flotando en las alturas sostenido con cuerdas precarias.
La biografía es una suma de nudos donde
las cuerdas amarradas nunca se pierden
con el tiempo se vuelven intrincadas
algunos queremos perderlas pero tratar de imponer
orden en este universo es como impedir
que el aire entre a nuestra casa. No sé cómo hacer.
En el sentido de que no soy autor de estudios detallados
ni he estudiado nada en particular
menos los animales y su comportamiento.
Un graffiti: «*Que el reino de las aves
viva hasta el fin de los tiempos*».
En el cielo hay un concierto
semejante a un cardumen de peces
en movimiento como si una música los controlara



en los límites de un cuadrante imaginario.
Los movimientos ordenados son duros
en comparación con su vuelo grácil
no sé qué decir: parafraseando a Dickinson
yo soy el pájaro que se queda.

Himmelreich

En la barranca muere el arroyo
le toma tres días a un salmón cruzar de una orilla
a otra el río cuesta abajo, sólo en sitios
que valoran la resistencia un animal
que ameriza los recorridos entre las piedras
se convierte en favorito. La angustia
desaparece para regresar sin razones evidentes
incluso en el extraño complemento
de los triunfos. Lo sabe cada criatura.
Una vez apagué un cigarrillo en mi antebrazo
Todavía llevo la cicatriz. Quería demostrar
que la supervivencia es un caudal
cuya dirección nos lleva a un círculo
en donde nos dividimos con la luz del paisaje
no importa qué decisiones tomemos.
Donde hubo amor quedan ramales perdiéndose
en esta región hostil del mundo.
Yo vi que el pez saltaba —diré después—
cubriéndose entre los débiles rayos de sol
como si fuésemos parte del fondo acuático
como si fuésemos el pez cayendo.
En el ojo de los peces la claridad
se manifiesta apenas perceptible
como la pesadez de las hélices de los botes.
Hay un profundo perdón anticipando el sentido
detrás de cada sentimiento: «*¿no son
las piedritas arrojadas al río un refugio
precario para nuestras mentes?*».



Alargados por una lupa oscura
en el reino de los cielos vos
y los peces y yo nadamos hacia
una playa improvisada
en forma de corazón.

(de *Bildungsroman*, inédito)



CLAUDIA MASIN

Potrillo

Cada uno carga su familia como los mendigos sus bolsas raídas,
esas cosas que ya no sirven para nada,
pero no se pueden abandonar: son parte del propio cuerpo,
del camino recorrido. Es difícil soltar lo que nos ha acompañado
tanto tiempo, aunque lastime y agobie, y la espalda se incline
bajo el peso. Como si fuéramos la muesca diminuta
sobre el arma disparada en un pasado remoto,
en una tierra desconocida decidieron por nosotros, antes
de que nacióramos, hasta los muertos que tendríamos que llorar.
Pero si nos acompaña una multitud a cada paso, pienso,
el aislamiento no resuelve nada. Ni construir una cabaña
con las propias manos en el monte impenetrable,
darle la espalda al mundo y a los demás, volverse un paria
que ha rechazado su lugar entre los otros
para quedar libre de una deuda
que de todas maneras va a tener que pagar. Entonces,
si los cuerpos reunidos al principio
quedan atados por un nudo que atraviesa el tiempo, una cuerda
increíblemente firme, imposible de desatar,
¿cómo ser en la vida algo más que una especie
de fenómeno natural: un latigazo del cielo, un rayo
que destroza sin razón y sin sentido, o al revés,
una lluvia suave que reverdece el campo seco y trae alivio
a los cultivos casi muertos? Es decir,
¿cómo ser algo más que un impulso ciego
que actúa sin voluntad de hacer el bien ni el mal,
por pura inercia desprendida del pasado, de los terrores,
los deseos, las pasiones de la tribu?
A veces creo, pero es una cuestión de fe, no sé si es cierto,
que se puede construir una familia a partir de cosas ínfimas
que no forman parte de la historia contada
a través de las palabras o del cuerpo de los que amamos.



Que podríamos descender en el tiempo
hasta el instante en que aún no habían empezado ni la fealdad
ni el miedo, a través de una memoria física que nos devuelva
la humilde y pura gracia de respirar. Hablo
de atarnos a detalles tan insignificantes que no serían jamás
parte del drama y por eso mismo no podrían
convertirse en el hueso de tu infelicidad.
Sería tan distinto, claro,
si tu familia fuera el día en que conociste el verano,
la primera experiencia de alegría bajo un chorro de agua
en el sopor pesado de la siesta, el olor de la tierra mojada
y el contacto del pasto en los pies descalzos. La risa, levantándose
como la bruma del calor hacia lo alto. Si fuera tu destino ese punto
del pasado, ese resplandor que quedó grabado a fuego,
clavado en tu carne como la herradura en la pata de un caballo joven,
de un potrillo que en el momento de entrar al establo
se retoba y corre y es capaz de fugarse de la vida que le espera.

Sol

Es de eso que estamos enfermos: noches donde el aire debió ser
como de cristal, así de delicado y evanescente para todos,
pero para algunos fue un humo negro, traído desde el fondo
de los basurales, desde esa órbita del dolor que gira
alrededor de un cuerpo cuando está malnutrido y tiene miedo
de lo que puede venir a lastimarlo,
porque hasta la hoja seca que trae el viento es filosa
como la cuchilla del matadero para quien no tiene
manera de defenderse. Es de eso:
de los males que se depositaron
como granos de arena a lo largo de los días,
hasta que desataron por acumulación una catástrofe
que pareció espontánea, caída por sorpresa.
No hay desastre que no nos haya rozado antes
en forma de tristeza, pero si no es nuestra tristeza
seguimos adelante, como si no hubiera pasado



así de cerca. Ay de la ingenuidad
con que a veces pensamos que la indiferencia protege:
es un techo lleno de goteras que va a quedar deshecho
cuando caiga un temporal lo suficientemente fuerte
sobre nuestra casa, que no es un rancho
abandonado a su suerte, pero que tiene las raíces carcomidas
aunque aparente ser un árbol sólido. A la hora
en que algo se desploma, da igual
si parecía hermoso y fuerte. Es de eso
que estamos enfermos: de los días felices,
resplandecientes de verano
donde no faltaba nada, y crecíamos
mezquinos y soberbios hacia el sol, sin preocuparnos
por la sombra que dábamos,
sobre quiénes caía, de qué luz los privaba.

Semilla

*A la memoria de David Moreyra, el chico de 18 años que murió en
Rosario tras tres días de agonía después de ser linchado por una
multitud tras un aparente intento de robo.*

Yo quiero estar en la respiración dificultosa del chico moribundo,
el ladrón adolescente tirado en el asfalto mientras una multitud
lo muele a golpes, ser la catarata de imágenes
que aparecen para liberarlo de la fealdad de lo que ve:
es decir, ser el vértigo de sus primeros pasos inseguros
sobre el piso de tierra, la alegría de poder pararse al fin
en las dos piernas, un árbol pequeño su cuerpo,
aunque ya entonces guiado por una rama vieja,
un tutor que no lo deja crecer hacia el sol aunque le permita
recibir algo de su tibieza. Quiero vivir el día
en que se desató la cuerda y la rabia quedó suelta, a merced
del terror que iba a empezar a alimentarse en el estómago
de la bestia, su propia mala estrella concibiéndose
desde antes de su nacimiento, antes



de que pudiera hablar, pensar, antes de que supiera
que iba a vivir una vida donde el oxígeno
nunca iba a alcanzar para él, donde tendría que respirar
conteniendo el aire, como si estuviera en el fondo del océano,
y aunque hubiera suficiente para todos, más de una vez
amanecería boqueando como un pez fuera del agua,
casi muerto. Que ahí, tirado en el cemento, no haya sido
ese pez en la orilla al que las aves carroñeras miraban morir
desde su cielo, que se haya sentido de repente
como un ciervo de los pantanos o un topo malherido
en medio del monte, y haya podido saber lo que saben ellos
acerca del momento en que se pierde
todo lo que se tiene: el mundo, la selva, las largas caminatas
de la manada hacia las tierras más fértiles, el aire pesado
de los humedales, el placer físico de correr
desesperadamente, el olor de la tierra empapada
por un temporal poderoso y breve, el hambre,
la dentellada que se da
y se recibe, el corazón desbocado que se enlentece,
el dolor, la vida que se dispersa en el aire como una semilla,
un ramalazo de luz que pasa a través de las ramas y descansa
sobre el pasto mojado. Que haya sentido en la sangre,
junto con la gracia de haber estado vivo, la esperanza
de una revuelta que escriba otra historia para él,
donde la peste incubada en otros no caiga sobre su cuerpo
desde la niñez y lo maldiga.

Leona

*Nunca fue el violador:
fue el hermano, perdido,
el compañero/ gemelo cuya palma
tendría una línea de la vida idéntica a la / nuestra.*

Adrienne Rich



Las mujeres enfrentamos en la niñez un pozo
profundísimo, parecido a los cráteres que deja un bombardeo,
e indefectiblemente caemos desde una altura
que hace imposible llegar al fondo
sin quebrarse las dos piernas. Ninguna
sale intacta y sin embargo
suele decirse que se trata de un malentendido,
que no hubo tal caída, que todas las mujeres exageran.
Lleva una vida completa poder decir: *esto ha pasado,*
fui dañada, acá está la prueba, los huesos rotos,
la columna vertebral vencida, porque después
de una caída como esa se anda de rodillas o inclinada,
en constante actitud de terror o reverencia.
Muy temprano el miedo es rociado como un veneno
sobre el pastizal demasiado vivo
donde de otra manera crecerían plantas parásitas,
en nada necesarias, capaces de comerse en pocos días
la tierra entera con su energía salvaje
y desquiciada. Aún así, siempre quedan
algunos brotes vivos, porque quien combate a esas plantas
que se van en vicio, después de un tiempo ya tiene suficiente,
de puro saciado se retira del campo baldío y a veces
les perdona la vida y se va antes
de terminar la tarea. No es compasión,
es como si una tempestad se detuviera
porque ya fueron suficientes las vidas arrebatadas,
las casas convertidas en una armazón de palos
y hierros podridos, que aun restauradas nunca podrían
volver a ser las mismas. La compasión, claro, es otra cosa:
no se trata de saquear una tierra con tal ferocidad
que lo que queda, de tan malogrado, ya no sirve
ni como alimento ni como trofeo de guerra.
En el corto tiempo de gracia antes de la caída,
las mujeres, esos yuyos siempre demasiado crecidos,
andamos por ahí, perdidas y felices, esperando
lo que no suele llegar: la compañía del hermano
que no tenga terror a lo desconocido, a lo sensible.



No el hermano que pueda impedir la caída
sino ese que elija caer junto a nosotras,
desobedeciendo la ley que establece
la universalidad de la conquista, la belleza
de la bota del cazador sobre el cuello partido de la leona
y de su cría. El hermano incapaz de levantar su brazo
para marcar a fuego la espalda de la hermana,
la señal que los separaría para siempre,
cada cual en el mundo que le toca: él a causar el daño,
ella a sufrirlo y a engendrar la venganza
del débil que un día se levanta, el esclavo
que incendia la casa del amo y se fuga
y elude el castigo. El mal está en la sangre hace ya tanto
que está diluido y es indiscernible del líquido
que el corazón bombea: el patrón ama esto
y el hermano lo sufre, tan malherido
como la mujer a la que él debería lastimar.
El dolor sigue su curso, indiferente,
y el pozo sigue comiéndose vida tras vida, y seguirá,
a menos que algo pase,
un acto de desobediencia casi imposible de imaginar,
como si de repente el cazador se detuviera
justo antes del disparo
porque sintió en la carne propia la agitación de la sangre
de su víctima, el terror ante la inminencia de la muerte,
y supo que formar parte de la especie dominante
es ser como una fiera que ha caído
en una trampa de metal que destroza lentamente
cada músculo, cada ligamento,
para que sea más fácil desangrarse que poder escapar.