

**V** ARGENTINO DE  
**LITERA**  
**TURA**

**UNIVERSIDAD NACIONAL DEL LITORAL**  
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS

Argentino de literatura V / Contardi, Marilyn ... [et al.] ; coordinación general de Ivana Tosti; dirigido por Analía Gerbaudo; editor literario Sergio Peralta; Silvana Santucci. 1a ed. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral. Facultad de Humanidades y Ciencias, 2016.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 9789876921114

1. Literatura Argentina. 2. Narrativa Argentina. 3. Poesía Argentina Contemporánea. I. Contardi, Marilyn, II. Tosti, Ivana, coord. III. Gerbaudo, Analía, dir. IV. Peralta, Sergio, ed. Lit. V. Santucci, Silvana, ed. Lit.

CDD 801

© Universidad Nacional del Litoral, Facultad de Humanidades y Ciencias

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

Publicación de acceso abierto

  
Centro de Investigaciones  
**CEDINTEL** Teórico Literarias

Dirección: *Analía Gerbaudo*

Codirección: *Germán Prósperi*

Coordinación de publicaciones: *Ivana Tosti*

Edición al cuidado de: *Sergio Peralta y Silvana Santucci*

## **Autoridades**

Rector

Miguel Irigoyen

Decano Facultad Humanidades y Ciencias

Claudio Lizárraga

Secretario de Cultura

Luis Novara

---

Equipo organizador

Analía Gerbaudo, Germán Prósperi, Paulo Ricci, Ivana Tosti

**V Argentino de Literatura • 2009**

# Índice

- Sobre la presente edición  
*Sergio Peralta / Silvana Santucci*
  
- **1. El lugar y el tiempo de la literatura**  
*César Aira*
  
- **2. Poesía:** Paisajes de la poesía argentina  
*Marilyn Contardi / Osvaldo Aguirre / Sergio Raimondi*
  
- **3. Edición:** El catálogo: construir la propuesta editorial  
*Alberto Díaz / Washington Cucurto*
  
- **4. Crítica:** Los envíos y los cánones de la crítica literaria de la posdictadura  
*Nora Avaro / Ana María Camblong / Graciela Speranza*
  
- **5. Narrativa:** Lecturas desde la escritura  
*Noemí Ulla / Rodolfo Fogwill / Marcelo Cohen*



## Nota de los editores

SERGIO PERALTA Y SILVANA SANTUCCI

Centro de Investigaciones Teórico-Literarias — Universidad Nacional del Litoral / CONICET

La secuencia de textos en esta publicación respeta el agrupamiento de mesas temáticas y el orden de presentación de los trabajos de los asistentes al evento del que resulta este libro. Sólo hemos omitido la poesía de Sergio Raimondi, porque buena parte de lo leído se mantiene todavía inédito en Argentina y con edición bilingüe en Alemania.

Respecto de la transposición de la oralidad, hemos omitido las repeticiones aclaratorias y algunos deícticos innecesarios. Asimismo, hemos omitido algunas preguntas realizadas por el público, en particular cuando estas buscaban aclarar un malentendido propio de la escucha que queda despejado en la escritura. Hicimos también agregados, citas bibliográficas y datos en la mayoría de los casos, con la expresa intención de agilizar la lectura. Lo que incluimos entre corchetes es el resultado de cotejar los textos disponibles facilitados por los autores con los audios con los que contábamos.

Agradecemos a todos los participantes que se demoraron en revisar los textos enviados y en contestar nuestras inquietudes durante el proceso de edición del material (Marilyn Contardi, Noemí Ulla, entre otros). Vaya también un especial agradecimiento al equipo de trabajo del Centro de Investigaciones Teórico-Literarias de la UNL por confiar en nosotros para esta tarea.



## **Conferencia Inaugural**

### **Presentación a cargo de Ana Copes**

En nombre de la Universidad Nacional del Litoral, su Secretaría de Cultura, la Facultad de Humanidades y Ciencias y todos y cada uno de nosotros, doy a usted la más cordial bienvenida y el agradecimiento por su presencia en este evento. Esta breve presentación comienza con un breve fragmento de uno de los textos de Aira:

Escarbaba con el hueso de su don la pared cubierta con figuras de esqueletos bailarines en su sistema nervioso. Una rata se comía un pájaro, un niño trasnochador mordía un helado crack. Asombrado de su definitiva mutación, ahora soy un perro, decía en pensamiento ladridos con la voz de su padre, Pedro Ladrido. Lo decía sin recordar que antes también había sido perro. Antes igual que ahora. Los corceletes negros del murallón se cruzaron y descruzaron como si dieran la hora. Antes perro, ahora perro. Esa era la verdadera mutación: volverse lo que se había sido siempre. Lo otro era ilusión, esto era la realidad. La Realidad. La cresta de pirámides de cartón. La mataría si pudiera. Le arrancaría las lazcas del interior a dentelladas. El interior era de una jalea negra. Todo dependía de los códigos. Un drama estaba desarrollándose en el baldío. Escarbando en la osamenta del aire, la mosca, las nupcias de la mosca y el perro. Dante y Reina. Todo se convierte en humano. Perro y mosca intercambiaban sus seres clonados: él era mosca, ella perro, persiguiéndose. Era una dicotomía.

¡Qué comienzo! ¿Qué es este relato llamado novela? ¿Cómo sigue, cómo termina? Entre los signos de admiración y los de interrogación, la escritura de Aira fluye, sin concesiones. No hay tiempo para pensar respuestas, la expectativa gana la lectura en su discurrir por encima del impulso de releer. La impronta de la imagen surrealista, la desarticulación del verosímil, la apelación a los sistemas de referencialidades, las certezas acerca de la construcción discursiva de la realidad, la inscripción de la metacrítica. Todo está allí, presente, es cierto. Pero también lo es el hecho de la experiencia que se impone más urgente: seguir leyendo. Y es aquí donde quisiera detenerme, ya que si bien es en la función de la operatividad de los procedimientos que hacen a la construcción de un texto donde intentamos intentar parte de las respuestas, siempre incompletas, que cifran lo que ha dado en llamarse placer estético, lo que rescato, en verdad, como rastro indeleble de la actividad de



lectura, es esa imposibilidad de interrumpirla, ese gusto por su vivencia sin más, sin retaceos ni elucubraciones. Esa conquista del pacto de intimidad entre lector y libro, el recupero de la atmósfera de un espacio y un momento irrepetibles. ¿Acaso este imperativo tiene que ver con la intriga, con el cambio de ritmo inesperado, con convocar lo inusual, con diluir las expectativas respecto de la trama que diversos críticos han señalado?

Por supuesto que sí. Sin embargo, prefiero pensar en esta ocasión, con otros y no más simplemente, que es en la honestidad del compromiso con la creación y en su intelección como tal donde podemos leer el sello que replica en la lectura la avidez de una búsqueda siempre innovadora de sí. Versatilidad, provocación, extravagancia, vitalidad, revitalización, polémica, impulso son algunos de los lexemas que surgen al pretender dar cuenta de las representaciones circulantes. ¿Acerca del escritor o de su obra? Desde el trabajo sobre la red de referencias alojadas en la memoria que reorganizan los sistemas literarios a las crónicas urbanas, desde la presentificación que hace del pretérito la posibilidad de lo actual y del presente, lo inasible, al reenvío a los niveles de significaciones que su escritura opera, la obra de César Aira, con más de cuarenta títulos publicados, se compacta en su espesor significativo. Traductor, novelista, ensayista, hacedor de y al mismo tiempo sujeto siempre reflexivo sobre la literatura, cuando me comunicó el título de su conferencia, “El tiempo y el lugar de la Literatura”, agregó: suena ambicioso, pero no es para tanto. Estamos seguros de que sí es para tanto, porque se vincula con cuestiones centrales para la materia, siempre interpelantes, en el reconocimiento de su compromiso para con ellas, reitero, en nombre de todos, nuestro agradecimiento por su presencia, aporte y deferente disposición hacia nosotros.

Muchísimas gracias nuevamente.



## El tiempo y el lugar de la literatura

CÉSAR AIRA

Buenas noches. Muchas gracias Ana por la presentación, muchas gracias por la invitación, por la cordialidad con la que me están tratando. Bueno, voy a leerles unas reflexiones sobre la literatura que pretenden ser una vindicación y elogio de la literatura, de la juventud y de la felicidad de la literatura. En fin, espero no aburrirlos mucho.

\*\*\*

Todos estamos más o menos de acuerdo en que la literatura es el arte cuya materia es la lengua, del mismo modo en que la pintura es el arte que se hace con formas, líneas y colores, o la música con sonidos. Da la impresión de que por causa de sus respectivas materias primas es más fácil obtener un puro goce estético de la pintura y la música que de la literatura. Los colores, las líneas, las formas, los sonidos, menos cargados de significaciones, se despojan fácilmente de ese poco sentido que les presta la lengua. La literatura no tiene más remedio que hacerse cargo de todo el acarreo de significados que tiene la lengua, a tal punto constitutiva de la sociedad y el individuo, tan universal su práctica, que la obra literaria nunca podrá estar limpia de adherencias. El mármol sirve tanto para hacer escaleras como para hacer la Santa Teresa de Bernini, pero cuando uno contempla la estatua no piensa en escaleras. Los mismos colores con los que Matisse pinta una odalisca brillan en un semáforo para indicarnos si debemos seguir o detenernos, y sólo un exacerbado enemigo del arte de la pintura recordaría a un semáforo ante un cuadro.

Con la literatura es más difícil efectuar estos olvidos y separaciones. Es más difícil, entre otros motivos, porque es imposible. La lengua sigue siendo la misma, cargada de todos sus mismos elementos prácticos y comunicacionales, tanto en un poema como en el pedido que le hacemos al mozo en el restaurant.

Intentar despojarla de estos elementos de modo de dejar sólo su destilado de arte es una tarea inútil, no porque no pueda resultar algo atractivo (como la poesía zaum de los futuristas rusos, o algunos experimentos de letrismo) sino porque son cosas que pueden hacerse una sola vez y no dejan descendencia (mientras que la literatura tiene como esencia que se la pueda seguir haciendo). Sobre la significación directa de la lengua los escritores han hecho toda clase de juegos, pero la regla





de todos los juegos sigue siendo precisamente esa misma significación directa y utilitaria.

Esa contaminación, o impureza o ambigüedad, señala la superioridad de la literatura sobre todas las artes. Matisse ve los colores a través de las palabras que los nombran, Mozart piensa la estructura de sus cuarteros con el nombre de Haydn, todo es palabras, hasta la acción desesperada de Hamlet, y la literatura es el vértice de ese torbellino lingüístico, el extremo en el que todo se ordena y toma sentido. O lo pierde, en una irresponsable combinatoria lúdica, para recuperarlo como goce estético.

La lengua tiene una importancia fundacional en la sociedad, pero también en el individuo. El pensamiento no es sino palabras, y hasta la percepción lo es, porque no veríamos un árbol si no dispusiéramos de la palabra “árbol” para mediar entre la realidad y nuestra mente. De hecho, la mente misma es sólo una palabra, la palabra “mente”, justamente.

Tan fundacional, que es imposible tomar distancia. Hay tres cosas que el hombre no puede ver desde afuera: el tiempo, el espacio, y la lengua. No podemos concebir qué hay antes o después del tiempo, ni qué hay más allá del espacio. Tiempo y espacio son las categorías de las que está hecho nuestro pensamiento, y no podemos pensar por fuera de ellas. Del mismo modo, no podemos considerar a la lengua objetivamente, porque toda consideración tendrá que hacerse con la lengua, o en todo caso con alguna forma derivada de lenguaje.

No hay experiencia fuera de la lengua, tanto que la experiencia es un epifenómeno de la lengua. La literatura, arte de la lengua, establece una aproximación asintótica a la experiencia, acercándose siempre más a ella pero sin llegar nunca. Es la flecha de Zenón, o la carrera de Aquiles y la tortuga, creando minúsculos infinitos abismales. En la literatura el hombre elabora la proximidad a lo real, y el resultado de ese cálculo se disfraza de juego, de apuesta irresponsable, sin más respaldo que los fantasmas individuales del gusto.

Lo que se elabora no es la experiencia en sí, sino la experiencia de experimentar. Más precisamente: la experiencia de haber experimentado. El escritor siempre llega tarde, cuando las cosas reales se han consumado y sólo quedan las palabras, y es por eso que su trabajo parece tener una relación con la memoria. Pero no se trata de la memoria, sino de traer el pasado al presente, con un mecanismo semejante al de la memoria, un mecanismo que la literatura toma prestado de la memoria, con sus propios fines, que no son memoriosos. La imposibilidad de sus- traerse a las categorías de tiempo y espacio le da a la literatura ese aire perpetua- mente anticuado, de nostalgia pequeñoburguesa, y hace fracasar repetidamente los



furores vanguardistas en los que triunfan las otras artes. Es como si nunca fuera a terminarse el patetismo y la miseria psicológica de novelas y poemas, que renacen en toda su grotesca prepotencia vengadora no bien se ha muerto el joven innovador, o ha envejecido desalentado por lo vano de su esfuerzo. Parece haber una necesidad de hierro ahí.

Sin embargo, los científicos, los astrofísicos más llamativamente que otros, pueden hablar, y lo hacen, de lo que hay antes del tiempo o lo que queda al otro lado del espacio. Lo hacen con el “pensamiento ciego”, sin intuición. Formalizando los elementos en juego, transformándolos en signos convencionales, se puede seguir haciendo ecuaciones y cálculos con ellos y avanzar en el conocimiento donde ya no hay intuición sensible. El mundo fenoménico pasa a una notación y en cierto modo se independiza del hombre que lo piensa. A esto se llama “pensamiento ciego”, y me pregunto si la literatura no será el “pensamiento ciego” de la lengua. En las artes más formalizadas es más evidente, y lo prueba Beethoven escribiendo música después de quedar sordo. La notación de la literatura es la lengua misma, y el excedente de significación que deriva de esto la inclina siempre, todo el tiempo y obstinadamente, hacia lo convencional, hacia la tontería de la redundancia y la obiedad del sentido común. Todos nos quejamos de la cantidad portentosa de malos escritores que hay, pero, aun sin disculpar su existencia injustificada, hay que tener en cuenta la fuerza abrumadora que impone el uso de la lengua contra la radicalización de la lengua como materia artística.

“La poesía debe ser hecha por todos”, dijo Ducasse. De acuerdo. Pero eso no debería hacernos olvidar que la literatura contiene, en su centro, una semilla de minoritarismo, de elitismo si se quiere, o selección no natural o gusto adquirido. La poesía la hacen todos los que hablan, y al hacerla dibujan, como en un *frottage*, el reverso de la poesía; sólo cuando la lengua inicia un proceso de negación de sí misma los todos que hacen la poesía se vuelven uno, y puede establecerse la dialéctica propiamente literaria del emisor y el receptor. Las dos fases del proceso, la de la escritura y la de la lectura, se alternan como dos planetas enfrentados que tuvieran a su vez cada uno su día y su noche, su escritura y su lectura, su comunicación y su hermetismo. Y como giran a distintas velocidades, siempre habrá una cara que permanecerá oculta. El malentendido no se aclarará nunca. Proust dijo que en la vida real los malentendidos no se resuelven; pensar que sí lo hacen es algo que nos han hecho creer las comedias, que en el último acto ponen las cosas en su lugar. Habría que ver a qué se refería Proust al hablar de “vida real” y de “comedias”. En cualquier caso, debía de presuponer un público amplio y participativo, al acecho de la comprensión y la explicación. Y su inmenso cuento de hadas, el más grande de



los malentendidos sobreentendidos, se cerraba, microcosmos sin puertas ni ventanas, en un aislamiento mortal. El arte de la literatura está roído por lo mayoritario, que envuelve y justifica a lo minoritario y está devolviendo siempre el goce estético a la excrecencia lingüística.

\*\*\*

Supongamos que un escritor cuenta la historia de una niña a la que su madre envía a llevarle provisiones a la abuelita enferma, que vive al otro lado del bosque, y a pesar de las recomendaciones maternas la niña se detiene a hablar con un hirsuto desconocido, y comete la imprudencia de revelarle la dirección de la casa de la abuela...

La intención del autor de este relato, podemos suponerlo, ha sido crear un artefacto verbal destinado a producir lo que a falta de mejor nombre llamamos "goce estético". Eso se traduce en deliciosas sensaciones de interés, suspenso, identificación, temor, sorpresa, es decir todo lo que ponemos en la cuenta del placer de oír una buena historia. A lo que contribuye un uso elegante y preciso de la forma lingüística, como para que la acción y los personajes se hagan visibles...

Si alguien dijera que la finalidad de esta historia se agota en la intención de enseñarle a los niños a cuidarse de los extraños, podemos suponer que el autor se sentiría frustrado y desalentado ante lo que tendría cierto derecho a considerar una grosera simplificación. Ahora bien, bastaría con que esta interpretación pedestre y pedagógica se afinara un poco, adoptando un vocabulario más a la moda, para que el autor modificara sus sentimientos de disgusto. Por ejemplo podría decirse que la historia de la niña enseña algo sobre mecanismos inconscientes del miedo, la infancia, la sexualidad... Llevando la interpretación más lejos en ese sentido, y haciéndolo con cierta habilidad, el autor quedaría plenamente satisfecho con la lectura. Pero esta satisfacción seguiría basada en un malentendido, porque toda lectura devuelve irremediabilmente la obra literaria a la lengua común; en el giro que va de la escritura a la lectura, o mejor dicho en los dos giros simultáneos que realizan escritor y lector, una cara de la obra queda siempre oculta.

Ahora supongamos que el autor escribe un relato acerca de un hombre que descubre en el sótano de su casa un punto del espacio en el que se hacen visibles todos los demás puntos del espacio del universo. Y lo usa para documentarse en la redacción de sus ridículos poemas descriptivos.

Ese cuento tiene ciertas salvaguardas, entre otras la de no ser anónimo, pero aun así no está a salvo de la articulación lingüística de la lectura. Un lector imbuido



de éticas sociales podría decir que constituye una denuncia del mal uso que hacen los poetas de la riqueza del mundo, al ponerla al servicio de sus mezquinas ambiciones de éxito, al reducirla a la medida de su ignorancia y vanidad...

Borges era demasiado cortés para desmentir al lector que le hubiera propuesto esta interpretación moralista; hasta es posible que la hubiera agradecido, diciendo que enriquecía su cuento. Pero no hubo, al menos en público, una lectura de este tipo. Y creo que la coraza que lo defendió no fue sólo la calidad. Porque narraciones de calidad equivalente no fueron inmunes. La historia de un hombre que de la noche a la mañana se ve transformado en un repugnante insecto, con el que debe convivir su familia de mala gana, hasta matarlo de abandono y maltrato, puede ser una obra maestra sin que eso impida que se lo trate universalmente como una pedestre metáfora de la culpa o la inadaptación.

¿*El Aleph*, entonces, triunfa donde *La Transformación* fracasa? No creo que haya que ponerlo en esos términos. O mejor dicho: puesto en esos términos, puede adjudicarse el triunfo y el fracaso tanto a uno como al otro. *El Aleph* se resiste mejor a la lengua común por un mayor nivel de formalización, al proponer un espacio inconcebible, no apto para la intuición: ¿cómo podríamos imaginar un punto visible en el que se concentren todos los puntos visibles? Sólo podemos hacerlo con las palabras que lo digan, con el “pensamiento ciego”. ¿O es mayor la formalización que realiza Kafka? ¿Es él quien da la vuelta completa? Porque su operación es eminentemente formal: toma una metáfora que no podría ser más pedestre (la del hombre que se siente, o que lo tratan, “como un insecto”) y la desarrolla en términos de novela realista. Un juego o ejercicio de la inteligencia, un sobreentendido retórico-literario que rodea enteramente al malentendido...

*El Aleph* tiene algo de ojo de la cerradura. No es tanto el punto que lo contiene todo, sino el punto por el que se lo puede ver todo. El agujero que une dos espacios heterogéneos, sólo para acentuar la dominante espacial del cuento. Hay una extirpación deliberada del tiempo: Beatriz Viterbo ya ha muerto, y el descubrimiento del Aleph establece la contemporaneidad absoluta del universo (una de las cosas que ve Borges en el Aleph es “el día y la noche contemporáneos”).

El departamento de los Samsa también tiene algo de ojo de la cerradura. Aunque está tratado más bien en términos de compartimentalización --y son sus paredes, tabiques, puertas, su circulación y sus encierros los que conforman la imaginación del lector. Es conocida la anécdota de Breton, después de leer la primera página de *Crimen y castigo*, que es la descripción de un cuarto: “a ese cuarto nunca entraré”, y eso le bastó para cerrar el libro y no leerlo. Kafka, más cortés o más astuto que Dostoievsky, no cursó invitación a sus interiores; mediante el recurso al



monstruo, hizo que lectura y habitación fueran lo mismo, ya que la función, o el funcionamiento, del monstruo, de todo monstruo, es la convivencia. Ésa es la “gracia” del monstruo, podría decirse. (Entre paréntesis: el departamento de los Samsa en *La Transformación* volvió a usarlo Franz Werfel en su breve y extraordinaria novela *La Muerte de un Pequeño Burgués*. Es un caso raro, único por lo que sé, de reutilización de un escenario de ficción.)

Pero este paréntesis me hace notar que hasta ahora hemos estado encerrados en interiores: un sótano en la calle Garay, un departamento en Praga... Vamos a los grandes espacios abiertos, a un grandioso paisaje marino. Supongamos que un autor pone en escena a su héroe en un acantilado, una noche de tormenta, y desde ahí ve hundirse un barco cerca de la costa. Observa atento la desesperación de los naufragos y no hace nada por dar la alarma o ir a buscar ayuda. Por el contrario, prepara su fusil de dos tiros para liquidar a algún sobreviviente que trate de ganar la orilla. Tiene ocasión de usarlo, porque un joven viene nadando desde el lugar de la catástrofe y parece con posibilidades de salvarse. Un tiro certero, una bala en la cabeza, y el joven se va a pique. El barco mientras tanto se ha hundido del todo, y en su remolino suben varios de sus tripulantes, todavía con vida y haciendo un esfuerzo supremo por mantenerse a flote en medio de las olas embravecidas. Con satisfacción el observador ve que no necesitará emplear el fusil, porque seis grandes tiburones vienen a toda velocidad, y devoran a los desesperados nadadores en una carnicería que enrojece la espuma. Pero en medio del festín llega, apartando las aguas, una gigantesca tiburón hembra que les disputa los restos humanos a sus congéneres. Tres de ellos huyen, los otros tres le hacen frente y se inicia un combate. La hembra, aunque más grande y fuerte, se ve en apuros con sus tres contrincantes. El observador desde la costa se pone de parte de ella. Con el tiro que le queda mata a uno de los tiburones, tras lo cual se zambulle, empuñando su cuchillo, y nada hacia el combate. Ahora son dos contra dos, y la tiburón hembra y el hombre no tienen problemas en imponerse. Entonces, ya solos y nadando en círculos, se miran, y los dos por primera vez encuentran a alguien que los iguala en ferocidad. Sigue una violenta y portentosa escena de sexo entre el hombre y la hembra de tiburón. La conclusión subsiguiente del hombre es: “Al fin, yo había encontrado a alguien que se me parecía... De ahora en más, ya no estaría solo en la vida... Teníamos las mismas ideas... Yo tenía frente a mí a mi primer amor.”

La perplejidad que suscita este episodio, que es la decimotercera estrofa del segundo canto de Maldoror, es si se quiere superior a la que pudo producir la visión del Aleph, y la convivencia con el insecto gigante. Debemos retroceder a la Caperucita Roja para apreciar en toda su extensión la distancia recorrida. Recordemos que



el Sexto Canto, la culminación de la obra y su realización plena, es explícitamente un cuento precautorio, y su lección es que los niños deben cuidarse de los extraños. El extraño es Maldoror en persona, el marido de la tiburona, y se sale con la suya al seducir, violar y asesinar a un inocente y rosado escolar. El episodio marino es preparatorio, apenas descriptivo, del mecanismo de inversión de las moralidades domésticas. Es esta inversión, este giro, el que produce la intensa visualidad de la escena, lo vuelve todo juego de miradas, de reconocimientos, de puntería. El autor dirá poco después que “la poesía debe ser hecha por todos”. Retrospectivamente entendemos que para él la poesía es el gesto de arrojo en que el hombre encara el Mal.

¿Cómo entenderlo? ¿Parodia, burla? No habría inconveniente. Pero igual hay que ir más allá. La Luna de la escritura ha girado a velocidad diferente a la de la lectura, y se enfrentan miradas y prácticas que hasta entonces se habían esquivado cautelosamente. Como el autor ha tomado la iniciativa, es el lector el que se queda sin palabras, frente a las bodas místicas del hombre y el tiburón.

\*\*\*

Como ven, todo se está explicando en base a ejemplos. De algún modo, toda teorización sobre la literatura desemboca en ejemplos, o mejor dicho en casos particulares. Porque hay que aclarar que son ejemplos que no son ejemplos. El ejemplo que sí es ejemplo es intercambiable. Cuando se dice “mamíferos, por ejemplo la vaca”, quiere decir que en tanto mamífero, la vaca es intercambiable con la jirafa o el gato. En cambio, una obra literaria que se da como ejemplo de esto o aquello no es intercambiable con cualquier otra obra literaria que llene esas características. Las características de una obra literaria, sean las que sean, son inherentes a esa obra y no se desprenden de ella para funcionar en otra obra. Lo que hace la obra, su esencia misma, es una individualidad irreductible; no pertenece a ningún “general”; una silla es el particular del general “silla”; una novela, si pretende ser literatura, no puede ser un caso de un género sino la reinención y consumación individual-general de la novela, como las mónadas de Leibniz, cada una de las cuales contiene todo el universo, porque cada una es, en la terminología de Leibniz, un “alma” (en términos nuestros: un “punto de vista”) Y ese punto que contiene el universo entero nos lleva de vuelta al Aleph.

Cuando Leibniz dice que las mónadas “no tienen puertas ni ventanas” está planteando el adentro y el afuera del tiempo y el espacio (es decir, del universo). Cuestión central de la literatura, a la que se refiere Lukács cuando dice que si queremos llegar al núcleo secreto más íntimo de una obra literaria debemos examinar



lo que está fuera de ella: la sociedad en la que nació. El adentro está afuera, y eso es lo que diferencia a una novela o un poema de un reloj o de un auto. Si queremos saber cómo funciona un auto, debemos desarmarlo; si queremos saber cómo funciona una novela debemos rearmar la sociedad en la que vivió su autor.

Es como el llamado “vaso de Rubin”, esos dos perfiles enfrentados que forman un florero, pero si vemos los perfiles no vemos el florero, y viceversa, lo que demuestra (y es lo que se proponía demostrar el experimento) que la percepción de dos cosas no puede ser simultánea. Aplicado a la literatura, aplicado vaga y poéticamente, sólo a modo de sugerencia, como pueden aplicarse los conceptos a la literatura, la percepción estética de la obra obstruye su percepción en lengua común, y ésta a aquélla. Es una cuestión de seriedad y juego. La sociedad en la que vivió el autor está hecha de palabras; es palabras; es un discurso. El autor vivió, porque no tuvo más remedio que hacerlo, y probablemente lo disfrutó, y necesitó de las palabras para vivir. Pero en cierto momento de iluminación jugó a los dados con las palabras, hizo trampas con los mecanismos básicos de la vida social, incurrió en la irresponsabilidad minoritaria de la literatura.

Un ejemplo de lo cual, fuera de lo estrictamente literario y por ello más demostrativo, podría ser el ya mencionado Leibniz. Recientes investigaciones biográficas han mostrado que Leibniz podía fabricar un simulacro de discurso filosófico, que sonaba profundo y sugestivo aunque no quería decir nada. Lo hizo en su juventud, para burlarse de sus maestros, y queda la sospecha de que pudo seguir haciéndolo, toda su vida [como hoy día lo hace Homi Bhabha] Es un ejemplo que tampoco es un ejemplo; pues Leibniz, al inventar el cálculo diferencial, fue el hombre que le dio una notación a la eterna carrera de Aquiles y la Tortuga.

\*\*\*

Uno de los nombres con los que se debate la consideración puramente estética de la obra de arte es “formalismo”. La mirada formalista ante un cuadro hace a un lado sus contenidos psicológicos, históricos, sociales o sentimentales para ver sólo el juego de las formas, colores, volúmenes. Más fácil es hacerlo con la música, que tiene una larga historia de abstracción, y hasta puede reivindicar la abstracción como su esencia y definición. Pero aun así la música está cargada de elementos extra-formales: los paralelismos melódicos, que representan los regresos del tiempo; o las resonancias orgánicas de la armonía y el ritmo. La prueba extrema de formalismo es contemplar un cuadro colgado al revés, patas arriba. La música pudo permitirse estas inversiones en la composición misma.





En la literatura, como dije al principio, todo intento de llevar a sus extremos la preponderancia formal parece destinado a suceder una sola vez y no dejar descendencia. Pero lejos de ser una carencia, eso destaca la superioridad de la literatura, y el motivo por el que todas las demás artes terminan dependiendo de ella.

En literatura las formas están preformadas por sus contenidos, y la comunicación se resiste a desalojar el discurso. Esa resistencia es a su vez creadora de formas, y el combate que se entabla termina siendo la historia misma de la literatura. No, el escritor no puede colgar el libro al revés; pero esa imposibilidad de llegar hasta el final y salir al otro lado por la puerta del formalismo lo obliga a seguir dentro de la literatura, enriqueciéndola con invenciones y maniobras, volviéndola siempre nueva, porque no hay novedad fuera de ella.

Para no excederme en ejemplos, que de todos modos no serían ejemplos, doy uno solo, que me llevará a otro. Un joven escritor argentino, Pablo Katchadjian, publicó el año pasado un libro maravilloso: *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente*. Como el nombre lo indica, consta de los 2316 versos del Martín Fierro (de la primera parte), puestos en orden alfabético, sin cambiarles una palabra ni una sílaba ni una coma. El resultado es un poema a la vez extraño y conocido, una cámara de ecos del poema nacional; la maniobra parece constar de un solo gesto: reordenar alfabéticamente los versos de un poema; pero en realidad hay algo más: ese poema es el Martín Fierro, que por estar instalado en la memoria de los lectores argentinos se entrega a todas las prestidigitaciones del reconocimiento. La voz del recitador permanece, en una dislocación de ultratumba, al mismo tiempo ha desaparecido, y nos damos cuenta con sorpresa de que nos hemos librado justo de lo que más nos molestaba: de esa insistencia de una voz en decirnos algo, hacerse entender, convencernos. El ritmo, que ahora sí podemos percibir en su materialidad, es a la vez lento y precipitado. Se desenrosca como una letanía de fórmulas alfabéticas, con una sugerencia de racionalidad superior que no deja de recordar a las *Nuevas Impresiones de África* de Roussel.

Leo la primera página:





A andar con los avestruces  
a andar reclamando sueldos  
a ayudarles a los piones  
a bailar un pericón  
a bramar como una loba  
a buscar almas más tiernas  
a buscar una tapera  
a cada alma dolorida  
A cada rato, de chasque  
a cantar un argumento  
a cortarme en un carrillo  
a dar con la coyuntura  
a decir lo que pasaba

y la última página:

Yo sé que allá los caciques  
yo seguiré mi destino  
yo seré cruel con los crueles  
yo soy toro en mi rodeo  
yo soy un gaucho redondo  
yo también dejé las rayas  
yo también quiero cantar  
yo también tuve una pilcha  
yo tengo intención a veces  
yo tengo otros pareceres  
yo tengo poca pacencia  
yo tenía un facón con S  
yo tenía unas medias botas

Lo más extraordinario de esta reformulación es que el nuevo orden nos recuerda enérgicamente que había un viejo orden: los versos del *Martín Fierro* de Hernández seguían un orden también, no estaban intercalados al azar. Era el orden de la historia, pero con un atisbo de formalización extraña a los significados: el recuento de sílabas, la rima, los paralelismos que hacen a la retórica. Todo orden con-



tiene otro orden, como una máquina latente de formalización. Todo orden, sea cual sea su argumento, es convencional y permutable.

Hay algo de operación mágica aquí, que recuerda esos temores de desclasificación del universo, que están en todas las mitologías. Cito a Borges, en *El Aleph*: “de chico, yo solía maravillarme de que las letras de un volumen cerrado no se mezclaran y perdieran en el decurso de la noche”. En el orden siempre precario de los signos acecha una amenaza de disgregación, y tendrá que ser un formalismo u otro el que reponga el equilibrio. No importa si lo hace como una broma o una provocación dadaísta: la precariedad también se repone, se repone esa fugacidad, ese temblor de juego e incoherencia en el que reconocemos a la literatura.

Yo podría recomendar, y lo hago, calurosamente, la lectura del *Martín Fierro* de Katchadjian. Pero habría que aspirar a más, porque una lectura aislada se quedaría en la autocomplacencia de lo individual. Habría que pensar en generaciones y generaciones de escolares a los que se les hiciera leer sólo este *Martín Fierro* ordenado alfabéticamente, ocultando celosamente el otro, el convencional. Las desventuras del gaucho, consteladas en orden alfabético, y acompañando a estos jóvenes argentinos el resto de sus vidas (porque el juego no tendría gracia si no se los obligara a aprenderlo de memoria), daría origen a la larga a una nueva nacionalidad, distinta, si no mejor al menos más arriesgada...

Pero Pablo Katchadjian ha subido la apuesta, y este año publicó un segundo libro de lo que se ha propuesto que sea una Trilogía Argentina: *El Aleph Engordado*. Se trata del cuento de Borges ampliado, ampliado “por dentro”, agregando palabras, frases, episodios, “catalizando” mediante aposiciones sin cambiar el argumento ni agregar personajes, de modo de hacer del cuento de diez páginas una novela, breve pero novela, o más bien, para no entrar en la discusión de los géneros, “un libro”. En rigor de verdad, episodios no se agrega más que uno, repetido y en cierto modo autorrepresentativo: Carlos Argentino Daneri, cuando algo lo perturba o emociona, se infla como un globo. A diferencia de lo hecho con el *Martín Fierro*, cuya extensión se mantenía intacta a pesar del reordenamiento de los versos (de hecho, la extensión se hacía más exacta, pues lo que antes eran 2316 versos por casualidad, se volvían 2316 versos por necesidad) aquí es la extensión la que se modifica, manteniendo el orden sin cambio.

En los dos casos interviene la posibilidad del infinito: la recombinatoria de los versos del *Martín Fierro* podría volver a hacerse, con otras claves que la alfabética, y daría miles de millones de *Martín Fierros* diferentes. Y *El Aleph* podría seguir engordando indefinidamente, como el zapallo que se hizo cosmos de Macedonio



Fernández, hasta llenar todos los estantes de todas las bibliotecas del mundo. El formalismo en general, ya sea radical, ya atenuado, es un juego de infinitos, al abrir la puerta a la permutaciones y las combinatorias. El artista necesita valor, para mantener a raya la angustia o el desaliento inherentes a todo enfrentamiento con los abismos del infinito, y también necesita decisión, y ojo certero, para detener la rueda de los posibles en el momento justo en que la obra se ha realizado.

En *El Aleph Engordado*, igual que había hecho en *El Martín Fierro Ordenado Alfabéticamente*, Katchadjian realiza dos operaciones donde parece efectuar una. Aquí, amplía un cuento famoso, pero además el cuento que amplía es *El Aleph*. Y la elección está justificada, como en el *Martín Fierro* lo estaba por la memoria nacional, por la ampliación latente en el centro del Aleph, es decir en el Aleph mismo. Dentro de esa bolita luminosa está todo, y Borges alude al todo con su procedimiento favorito: la enumeración caótica. La lista es la siguiente:

1. el populoso mar
2. el alba
3. la tarde
4. las muchedumbres de América
5. una plateada telaraña
6. un laberinto roto (Londres)
7. interminables ojos
8. todos los espejos del planeta
9. baldosas en un traspatio de la calle Soler...
10. racimos
11. nieve
12. tabaco
13. vetas de metal
14. vapor de agua
15. desiertos ecuatoriales
16. una mujer en Inverness
17. la violenta cabellera
18. el altivo cuerpo
19. un cáncer en el pecho
20. un círculo de tierra seca en una vereda
21. una quinta de Adrogué
22. un ejemplar de la primera edición de Plinio
23. cada letra de cada página



24. la noche y el día contemporáneos
25. un poniente en Querétaro
26. mi dormitorio
27. un globo terráqueo
28. caballos de crin arremolinada
29. la delicada osatura de una mano
30. los sobrevivientes de una batalla
31. una baraja española
32. las sombras de unos helechos
33. tigres
34. émbolos
35. bisontes
36. marejadas
37. ejércitos
38. todas las hormigas que hay en la tierra
39. un astrolabio persa
40. cartas obscenas
41. un monumento en la Chacarita
42. el cadáver de Beatriz Viterbo
43. la circulación de mi sangre
44. el engranaje del amor
45. la modificación de la muerte
46. el Aleph
47. la tierra en el Aleph
48. mi cara
49. mis vísceras
50. tu cara

No sé si alguien las habrá contado antes, pero son exactamente cincuenta. “Sin cuenta”, innumerables. ¿Las habrá contado Borges, y será deliberada esta cantidad, y el débil juego de palabras a que da lugar? Nadie se lo preguntó nunca. Cincuenta fichas, que podrían servir para un juego de azar novelístico. La novela argentina podría utilizar esta máquina inagotable de generación de historias.

[Aquí hago un paréntesis, porque no lo anoté. En Borges casi no hay juego de palabras, un amigo me dijo que no hay ninguno. Esto de “sin cuenta” sería una excepción. No sé si exactamente no hay ningún juego de palabra, pero en la lista de las cosas que él ve en *El Aleph*, esta lista que acabo de leer, hay uno de los ítems, el



número seis, da origen a una situación bastante curiosa. En la obra de Borges, en la obra que se empezó a reeditar a mediados de los años '50 en Emecé, en estos libritos verde-gris, tan entrañables para la gente de mi generación, se incorporaron una gran cantidad de erratas respecto de las primeras ediciones. Probablemente Borges no las revisó, ya en esa época estaba perdiendo la vista o la había perdido definitivamente; en el '60, por ejemplo, cuando se reedita *Otras inquisiciones*. Y esas erratas quedaron para siempre. Erratas no de las que corrigen los correctores de erratas sino que de las que cambian el sentido. Por ejemplo: la palabra independiente se transforma en dependiente. Y así ha quedado para siempre en todas las demás ediciones y en las traducciones a otros idiomas. Y hay muchas frases que quedan sin sintaxis y así han quedado para siempre. Acá hay, prácticamente, yo diría promedio una por página. En esta lista hay una donde dice “la noche y el día contemporáneo”, que en la primera edición que es de Losada, o en la revista *Sur*, figura como lo correcto, que es “la noche y el día contemporáneos”, en plural. Pero ahí la sexta cosa que ve Borges es un laberinto roto, que era Londres, dice. Eso es evidentemente la cita que él hizo muchas veces de Quincey, de Londres como un laberinto rojo. O sea que uno pensaría que ahí hay una errata, y probablemente la haya. Yo no he podido ver ahora la primera edición o el manuscrito que está en Madrid. Pero en otro manuscrito que está en una universidad en Estados Unidos sí lo pude ver, y ahí dice, escrito con la letra de Borges, bien claramente, “roto”, “un laberinto roto”. Ese manuscrito que está en Estados Unidos es bastante sospechoso, y no sería improbable que los falsificadores de manuscritos de Borges, que ahora abundan, los falsifiquen con las erratas. Pero un amigo me sugería que esto puede ser un rarísimo juego de palabras de Borges. Aludiendo a la cita, que él repite tantas veces, de “Londres como un laberinto rojo”, acá pone “roto” porque en los años que escribió *El Aleph*, en el '47 - '48, circulaban esas fotos que se hicieron tan conocidas de Londres bombardeado por la Blitzkrieg, y Londres, el laberinto rojo, era un laberinto roto en ese momento. Eso es algo que habría que investigar analizando los manuscritos o las primeras ediciones]

En *El Aleph Engordado* la enumeración caótica engorda como todo lo demás. Katchadjian intercala visiones extra, legitimado por lo innumerable. Así, entre la tres y la cuatro de Borges, es decir entre “la tarde” y “las muchedumbres de América”, agrega “un serrucho”. Y más adelante:



una corbata  
mosquitos  
ron  
una página del tratado de fisiognomía de Della Porta  
un gasómetro  
una pareja peleando  
un manuscrito de Petrarca  
extraterrestres  
mujeres y hombres desnudos  
el nacimiento de cinco perros salchicha  
una joven salvaje rodeada de ardillas  
un hombre comprando un alfajor  
microbios  
un crimen  
tatuajes de prostitutas en un libro de Lombroso  
un obrero en una línea de montaje  
lápices  
un sapo aplastado por un jeep  
escarabajos  
bananas  
un levantamiento popular en Oriente  
Carlos Argentino Daneri hablando por teléfono  
en la tierra el Aleph  
en el Aleph la tierra

Son veinticinco exactamente, algo así como la mitad del infinito, como si quisiera aportar una demostración extra a la conocida verdad matemática de que la mitad del infinito es igual al infinito entero. Habría que preguntarle a Katchadjian si la cifra estuvo calculada, y en su caso sería posible hacerlo, ya que él sí está vivo; bastaría con llamarlo por teléfono. Pero sería inútil, porque en realidad no hay, en este aspecto, ninguna diferencia entre un autor vivo y uno muerto. Es curioso notar que en las dos series, en la de las visiones originales y en la de los suplementos, la que está en el centro es autoinclusiva. La de Borges es “cada letra de cada página”, y en un paréntesis: “de chico, yo solía maravillarme de que las letras de un volumen cerrado no se mezclaran y perdieran en el decurso de la noche”. La de Katchadjian es irónica, y se refiere más bien a su propia intervención, lúdica e infantil, en la obra



del maestro: “vi en una línea de montaje a un obrero dejando pasar una cuchara deforme”, una cuchara para tomar sopa de letras.

El *Martín Fierro*, *El Aleph*. El gaucho vagabundo urdiendo en el desierto de los años su destino, y el escritor inmovilizado en una incómoda escalera, con la vista fija en un punto del espacio. El Martín Fierro es el tiempo de la literatura argentina, el Aleph su lugar. Son nuestras categorías, fuera de las cuales no podemos pensar. ¿O sí podemos? Por lo pronto, podemos escribir. El pensamiento descubre en la literatura el tercer término superador de las oposiciones infranqueables del adentro y el afuera, el antes y el después. No importa que sigamos pensando en los viejos términos, y que no podamos hacer otra cosa. En su papel de promesa, la literatura es ese horizonte sinuoso, espiralado, en el que el pensamiento se redime de sus limitaciones. Pablo Katchadjian anuncia para el año que viene el volumen final de su trilogía: *El Matadero*, de Echeverría. No sé qué hará con él, no he querido preguntarle; podemos esperar cualquier cosa.



## **Paisajes de la poesía argentina**

### **Presentación a cargo de Francisco Bitar**

El nombre Argentino de Literatura puede resultar exagerado por varios motivos. Uno de ellos consiste en el hecho de reclamar hoy y aquí la representatividad de una literatura, cuando el modo de tomar la parte por el todo se relaciona por lo general con otras referencias, especialmente por aquello de “Argentino hasta la muerte, he nacido en Buenos Aires”. Sin embargo, esta tarde se presentan tres poetas que, por su intervención en la lengua y en sus materiales, y por el modo de participación en la constitución del campo, hicieron de esa referencia un marco móvil, plástico y perdido.

Marilyn Contardi nació en Zenón Pereyra. En los libros *El estrecho límite* y *Los patios*, y en problemas dispersos en numerosas publicaciones periódicas, el trabajo sobre una narratividad cada vez más exigua va desde un poema ceñido a otro fundado en la extensión. El uso de lo que podríamos llamar un verso abierto en estos poemas debe su avance a un ritmo y a un *pathos*, o, para decirlo en una manera sincrética, a los pasos del poema. Pasos en un sentido olsoniano, digamos, el verso proyectivo: progreso en el avance, tanto del significado como de la respiración, hacia adelante. El compás de Contardi es único. La primera experiencia de los versos proyectivos libres, de los barroquismos fundados en juegos de palabras y deslizamientos de significante.

Una evolución similar, aunque con distintos resultados, encontramos en el trabajo de Osvaldo Aguirre, quien desde su primer libro, *A las vueltas del camino*, a los más recientes, *El general* y *Lengua natal*, parece consignar el recorrido desde una memoria fragmentada a otra continua, como ocurre con los autores que siguen el llamado de un estilo. Aguirre ha fundado una poética propia, combinando, como ninguno de los autores de su generación, lo que Zelarrayán llamó la condición escénica de la poesía de los '90 con el registro de la oralidad. El resultado es un poema narrativo, de voz agraria en la tradición del cantar y contar, y esencialmente opuesto a la coloquialidad, esa estafa tan de moda en la poesía de hoy. Las palabras de Aguirre son las de llamar a la mesa y anunciar el día, las palabras de reunirse en la cosecha.

En el año 2001, Sergio Raimondi publicó *Poesía civil*, uno de los grandes libros de la poesía argentina. Texto y programa, *Poesía civil*, contiene ochenta poemas y una coda de los que se puede decir mucho. Probemos decir algo. En algún punto de su discurrir, en algún nudo de su amplia red sintáctica, el texto se encuentra con la





idea. En la idea, en su ironía, el poema adquiere su tono, una especie de retórica de la impersonalidad, y en adelante se deshace en dirección a la contingencia. Podemos señalar, de una manera un poco irresponsable, que la idea es a la poesía social lo que la contingencia es a la poesía civil. Ahora bien, esta contingencia tiende al objeto, y el objeto en Raimondi está atravesado por una infinidad de instancias que lo convierten en un texto, en cruce de series, en una Microhistoria con mayúsculas. El poema nos invita a dar un paso más para considerar en sí mismo el objeto libro *Poesía civil* como la microhistoria de las infinitas capas intermedias de sus propias condiciones de producción. El papel, su gramaje, el fino hilo que sirve para encuadernación, el trabajo que engeguece al imprentero en la oscuridad de los talleres, los efectos de la década menemista, el puerto de Ingeniero White, Bahía Blanca, para consignar algunas pocas.

Estos poetas que hoy tenemos la oportunidad de escuchar no se quedaron a contrapelo en la república, lo que hubiese significado hacerle el jueguito a Platón por la negativa. Estos poetas hicieron otra cosa: echaron a la república de su lugar.



## Marilyn Contardi

Agradezco, antes que nada, a los organizadores de este Encuentro por la amable invitación que me permite estar con todos ustedes en este momento. Mientras se me acercaba este día releí en algunos autores, a los que siempre vuelvo, algunas reflexiones sobre el lenguaje, sobre poesía, que me habían gustado mucho tanto por su claridad con o por su simpleza, -ese debe ser mi lado inestable y siempre dubitativo, que hace que busque ampararme en la “intemperie sin fin”, teniéndolos cerca de mí.

En García Lorca, volví a leer, en su ensayo sobre Góngora que: *cada palabra es una metáfora*.

La fineza y extraordinaria percepción con que explora la poesía de Góngoro no es el tema aquí, ni su oído absoluto para usar esa expresión que se aplica a algunos ricamente dotados para la música. Si aceptamos como cierta esta percepción de las palabras, convengamos que nos encontramos en un tiempo que hace de la mutilación de ellas, un hábito. Sólo un ejemplo, tal vez la palabra más usada y la más conocida: *mamá*, que hemos transformado en *ma*.

La utilización más frecuente de siglas marca también esa tendencia, como si la rapidez de transmisión de algunos medios, incitara a la velocidad en la dicción.

Esas palabras, metáforas, al decir de Lorca, trabajadas y pulidas por millones de hablantes a lo largo de las épocas están en peligro como los mármoles de las esculturas antiguas expuestas a la corrosión de ambientes contaminados.

Por supuesto, que el lenguaje es una materia viva que está en permanente cambio, esos cambios toman una cierta dimensión, hasta que llega el momento en que se produce una estabilidad, una especie de “meseta” desde donde se puede observar el vasto paisaje alrededor desde un punto de vista privilegiado. Pero uno tiene la sensación de que en este momento no se trata de lentos cambios, sino que hemos entrado en una turbulencia que da, por el contrario, una visión caótica, fragmentada de lo que nos rodea.

Por otro lado, en Williams Carlos Williams encontré algunas anotaciones en una edición de su largo poema Paterson, que tienen que ver con la lectura, con la recepción y la interpretación del poema, donde dice más o menos esto: “Algunos críticos suelen plantear cuestiones sobre la naturaleza del poema que ellos mismos contestan, o bien tratan de crear tensiones entre los distintos sentidos que suponen ver en el poema y piensan que eso es profundo. El poeta, sin embargo, no va detrás de eso, no está preocupado por descubrir el revés de la escritura, por lo que está



*detrás* de su manera de trabajar y ahí sigue con el muy conocido: *No hay ideas sino en las cosas*.

“El poeta piensa con su poema, a través de su poema -eso mismo decía Godard con respecto a los films- en él está su pensamiento y lo que tenga de profundo... Tratar de capturar el poema a través de ciertas ideas como si fueran una red donde vendrían a caer todos los pensamientos o sentidos del poema, es completamente absurdo”.

Esas son algunas de las cosas en las que me gustaba demorarme antes de venir a este encuentro. Los poemas que voy a compartir con ustedes esta noche pertenecen a libros diferentes. Los dos primeros están en el primer libro editado: *Los espacios del tiempo*, de Editorial Fundarte, Venezuela. Los dos que le siguen son de *El estrecho límite*, un libro de Ediciones UNL.



## Poemas

### **Marilyn Contardi**

#### **Las garzas**

Blancas pasaban las garzas  
estiradas sobre los campos rojos  
blancas y finas  
azules, cuando se perdían en el cielo  
como unas vetas de lapislázuli  
blancas  
azules  
blancas  
¿adónde se irían esa tarde?

#### **El otoño**

El otoño apareció fugaz en mi ventana  
en un resplandor lo vi  
descansar un momento  
sobre las caléndulas  
y después discretamente  
se deshizo en el aire

Estos dos que voy a leer ahora son de *El estrecho límite*, un libro de Ediciones UNL.

#### **Recuerdo del Padre**

Paso la mano por el borde de la mesa,  
bajo el tacto se filtra la sensación:  
siguiendo las tres aristas  
viene la curva conocida.  
Hay un infinitesimal cambio de luz,



reverberan los lápices,  
en seguida mi mano adulta  
reacciona y comprende.  
No son aquellos estos bordes,  
reconozco de nuevo  
la lisa tabla de esta mesa.  
La mano insistente  
vuelve a deslizarse,  
los bordes curvos reaparecen.  
Allí cerca está su mano  
con el cigarrillo encendido,  
en su deslizarse la mano  
infantil va a tocarla:  
«Cuidado, que vas a quemarte»  
ha dicho. Me sobresalta.  
Mi mano, de nuevo  
adulta se contrae.  
El reverbero se eclipsa  
y las aristas curvas  
y su mano, desaparecen.

### **Anticipación**

¿Quién mirará estos cielos sonrosados  
cuando yo no los vea?  
¿Quién se asomará a la ventana  
a oler los jazmines florecidos?  
Los inviernos y las primaveras pasan.  
Un día, entre otros, traerá la muerte.  
Cuando el instante llegue,  
¿quién fijará en mí sus ojos buenos  
y sostendrá mi mano mientras me alejo?



Estos poemas que siguen son de un libro inédito. Su nombre es: *Cerca del Paraíso*. Casi todos los poemas del libro hablan de un mundo familiar, de la infancia. Estos están entre los primeros.

### **Moño de Seda**

Mamá ata el moño  
en el cabello

la cinta susurra.  
Hace: shhshhshh,  
al deslizarse  
entre sus dedos

aletea como  
una mariposa  
blanca

de ese desliz  
de brillo satinado

de ese  
entendimiento  
entre piel y seda

un pálpito  
de pura belleza  
escapa,  
salta  
desde  
el espejo  
a los ojos



flota  
a nuestro  
alrededor

nos envuelve  
en su centro  
de esplendor

atraviesa sin un roce  
las distancias  
los años,

se filtra  
ahora mismo  
con el rayo de sol  
casi un espíritu  
en medio del cuarto.

El poema siguiente se llama “Mother”. Esa palabra en inglés tiene una explicación. Cuando era chica e iba al cine con mis hermanas y algunas amigas veíamos películas habladas en inglés; después cuando jugábamos, nos poníamos a hablar una especie de jerigonza, donde tratábamos de imitar los sonidos de ese idioma. Es una especie de remembranza da esa época.

### **Mother**

Mamá  
espolvorea azúcar  
sobre el pan  
con manteca  
cristales  
de nieve  
caen  
sobre  
el campo  
amarillo



cuando muerdo,  
escarcha  
de rocío  
entra,  
helada,  
a la boca,  
y con ella  
todos los iris  
de esa mañana  
inalterable.

### **Un día**

Mi hermana  
dibuja  
en la galería  
moja la mina  
del lápiz  
con la lengua

un río rojo  
corre  
sobre la hoja  
¿es esto lo que  
llaman milagro?

Mama  
destapa  
la olla  
el vapor  
inunda  
la cocina

Nuestros  
cuerpos





se esfuman  
solo siguen  
las voces  
flotando  
¿es esto lo que  
llaman alma?

En los poemas que siguen salí de la cocina, ahora estoy en la galería. Estas son variaciones, poemas breves.

### **Desde la galería**

I

Olor a Particulares  
Negros en la galería.  
Papá volvió a casa

II

Mi hermana  
dibuja  
en la mesa  
de la galería  
desliza el lápiz  
por la página  
los cabellos  
dorados  
de Alicia  
aparecen.

II bis

Mi hermana  
dibuja



en la mesa  
de la galería  
reflejos de sol  
le suben por la cara  
por los cabellos

desliza el lápiz  
por la página  
y los dorados  
cabellos de Alicia  
aparecen

### III

En el agua  
del aljibe  
la luna y  
las estrellas  
se deshacen  
como terrones  
de azúcar

### IV

Caen las hojas  
en la noche,  
las ramas  
desnudas,  
se cargan  
de estrellas

Este se refiere a la época en que había vendedores ambulantes, generalmente de origen árabe. Como en Argentina somos muy proclive a los sobrenombres se los conocía por uno: turco.



## **Vendedor a domicilio**

Don Antonio

-el turco Antonio-

I

Se arrodilla  
y abre la valija.  
Aparecen:  
puntillas, pañuelos,  
botones, carpetitas,  
jabones, alamares,  
hebillas, cintas,  
lápiz de labios:  
la cueva de Alí Babá  
por ahí se entraba

II

Se arrodilla  
en la galería  
abre la valija  
Muestra:  
puntillas,  
pañuelos,  
perfumes,  
peines,  
jabones

no pronuncia  
la pe



mi hermana y yo,  
a escondidas  
de mamá,  
cuchicheamos  
muertas de risa

### **Conversaciones con mi gata**

Están hablando  
otra vez  
de la belleza,  
Electra.

Eso que aparece y se deja admirar  
o mejor,

eso que ves ahí  
en la hoja  
en el tallo  
en la tersura del pétalo

sí, ahí también  
en las guías  
de sombra  
en la pared

volutas movidas  
por el viento  
trazo más veloz  
que tus patas  
inscribiendo  
aquí, allá,  
en la blancura  
de cal



líneas rectas,  
espirales,  
onduladas

con cierto  
embeleso  
de sí misma,  
es cierto,

una orgullosa,  
altiva ceja  
de sombra,  
Electra,

que se desplaza  
seguida  
por un séquito  
de claros de sol  
emperatriz  
o princesa  
de un reino de  
luces y sombras.

impalpable,  
nada le cuesta  
moverse:  
la hamaca el aire  
el sol la apaña  
con sus reflejos  
el árbol  
le presta  
la forma  
de sus hojas

Entonces  
mientras  
los días pasan



atropellados  
o tranquilos  
y el tiempo  
se les sube  
a los ojos,  
a la lengua,  
a la garganta

y sienten que  
al fin  
ellos también  
se irán volviendo  
sombras,

en fin,  
hablan  
otra vez  
de la belleza  
¿Y por qué  
no hablaría  
después de todo?

Si hay algo  
inexplicable,  
inestable y fijo  
inocente y desenfado  
macizo y permeable  
acogedor e impenetrable  
inconmovible y tenue  
ardiente y helado  
simple y complejo  
es la belleza.

Si en el acero  
hormiguean los átomos  
como corpúsculos  
en el rayo de sol



¿Y no parece duro?

muerde, muerde y vas a ver  
como caen en pedazos  
tus flamantes colmillos

Si el acero  
es un baile de átomos  
por qué no iba a tener  
la inasible belleza  
sus veleidades?

que aquí,  
ahora mismo  
Electra,  
mientras hablamos  
veo  
como se dibuja  
en cada rasgo  
de tu cara  
y se asoma  
a tus ojos  
y me mira

### **Poema sin nombre**

Teníamos  
un cuerpo flaco  
de músculos escuetos  
flexibles  
como una lagartija  
o un gato



La piel,  
con los olores  
del aire,

todos los olores.

Había olores...

de lluvias,  
de paraísos,  
de alientos de vacas,  
jugo de moras

había olores a cortezas,  
a sangre de raspones

había perfumes  
de brevas,  
de ciruelas,  
mandarinas  
y naranjas  
duraznos  
y pisingallos

de gramilla  
de trébol  
y de barro  
en las sandalias

efluvios de  
biznagas,  
de biznagas secas  
en los galpones,  
de carbón y leña,  
tablones de madera,  
aserrín,





suciedad de ratas  
de gatos  
y gallinas

había olor  
a estiércol  
a caballos  
a bolsas  
de maíz  
de trigo

a campos  
de girasol

a cuero seco,  
a nafta,

olor a cinc  
de canaletas,  
de techos  
y de baldes

a glicinas  
jazmín de lluvia  
agua de aljibe

a pared húmeda  
con su teatro  
de sombras

olor a tinta  
fresca  
en los cuadernos  
olor a imprenta  
en el libro de lectura  
olor a tiza



a lápices  
a plumines

olor  
a parras  
parvas  
panales  
cera  
miel,

olor a bailes  
entierros  
casamientos  
despedidas de soltero  
calles de ciudad,  
flotando  
entre las ropas  
colgadas  
en la alta oscuridad  
de los roperos

olor a pasas de uva  
nueces,  
en el fondo  
del aparador

había olor  
a chiquero  
latón  
pis de caballo

a hierro  
a óxido

laurel, salvia  
limón



violetas y  
azucenas

a brasa volviéndose  
carbón quemado  
en el azúcar  
a calle mojada  
y mariposas  
estrujadas  
bajo los golpes  
de ramas  
de paraíso

había olor  
a tierra  
a viento

había olor  
a estaciones  
a rieles trenes de pasajeros  
a trenes de cargas  
pesados de distancias  
millones de kilómetros  
donde relumbraban  
retumbaban  
soles  
dagas  
palmeras  
cuerpos lustrosos y oscuros  
de las playas  
de Malasia  
de Singapur  
de Ceilán, Casablanca,  
calles ruidosas de Detroit  
suburbios de Marsella  
muelles de Génova y de Londres  
Sin embargo, adentro,



Llevábamos algo confuso  
Inexplicable  
Que no era todavía sospecha, no

Sin embargo...

adentro  
llevábamos  
algo confuso,  
inexplicable  
que no era todavía, sospecha. No.

Ni siquiera  
estupor.  
No.  
Pero...

algo minúsculo,  
inhallable  
que sólo algunas veces  
inquietaba el sueño...

un punto  
una falla  
un quiebre

por donde se filtraba,  
como el polvo fino  
en la casa abandonada,  
inexorable, ciego,  
el oscuro reverso de los años.



## **Verano**

Madrugada,  
las sábanas  
calientes  
contra el cuerpo

A mi lado toco  
el pelo largo,  
hirsuto  
de mi gata

estira su pata  
me roza,  
tan suave

mi hermana duerme

me levanto a mirar  
por la ventana

la calle está desierta  
no hay nadie  
por la vereda  
sólo la luz  
de la luna

Esta vez...  
¿no será aquella?  
¿habré soñado?

La sonrisa  
de mi madre  
me dice que sí

La luna entra  
por las celosías,



la gata  
ronronea.  
No hay nadie más

¡Cómo pasan  
como galgos ligeros  
los años!



## Poemas

### **Osvaldo Aguirre**

(del poemario *Campo Albornoz*)

Nota: Campo Albornoz era el nombre de un paraje que surgió alrededor de una estancia, en el sur de la provincia de Santa Fe. La estancia fue fraccionada y desapareció, y con ella el paraje, que la cartografía no registra. Sin embargo, el nombre persistió en el habla de la gente del lugar, como un punto de referencia en el tiempo y en el espacio.

#### **A las corridas**

El gran error del Negro  
fue pasar la noche  
en el pueblo.  
No dijo una palabra,  
nada,  
pero qué afligido.

Los galgos lo siguieron  
y aunque extrañaban  
dejaron sin guardia  
la casa. A la mañana,  
cuando cayó a tierra,  
el Negro esperaba  
la peor desgracia:  
un sacrificio de gallinas,  
la comadreja adentro  
y toda la familia,  
el almácigo dañado,  
pero ni en sueños, jamás  
de los jamases el padrillo  
perdido y las chanchas  
en un charco de sangre.



Los perros que crecían  
salvajes en las taperas  
las habían liquidado  
-las crías se salvaron  
porque los maíces  
y Dios es grande.

Furioso por la carnicería  
que hacían de las hembras  
el padrillo destrozó  
a uno de los cimarrones  
-y el Negro encontró  
la cabeza por un lado  
y las patas y el resto-  
pero estaba herido  
y lo superaban en número.

Los vecinos vieron  
que salía emputecido  
por el campo: nada  
del otro mundo, ojo,  
porque era costumbre  
que los animales del Negro  
buscaran la comida  
suelos en el camino.

Ese padrillo era,  
decían, más malo  
que la peste:  
una bestia de 200 kilos,  
y para peor enardecida  
por el chillido de las chanchas,  
su sangre,  
y para peor desconocía  
más allá de la chacra.  
La voz de alarma corrió  
con el Negro, que quería  
seguir el rastro y de paso,





con la escopeta y los galgos,  
barrer con los perros salvajes  
que se le pusieran delante.

Así andaba del camino  
del Consejo a la escuela  
de Campo Albornoz  
y en ese radio no pasaba  
un día sin noticias  
del padrillo:  
hacía un desquicio en la soja,  
llegaba medio muerto  
al molino de una casa,  
una señora lo topaba  
cuando colgaba la ropa.  
Pero siempre tenía  
la forma de escapar  
antes que el Negro  
y la gente que ayudaba,  
porque a esa altura,  
después de una semana  
de martes 13, desastres  
y sustos,  
ese animal suelto era un peligro  
para cualquiera.

Había que ver: iban  
y venían con una jaula,  
maíces para invitarlo,  
palos y perros de todo tamaño.  
Al final  
lo rodearon en una laguna,  
tan rendido de cansancio  
que se dejó llevar  
de lo más manso.



## **Diario íntimo**

En su cuaderno anota  
el día de siembra  
y la verdad de la cosecha,  
la fecha y el monto  
de cada lluvia, aclara  
si hubo piedra y otra:  
qué daño quiso hacer.

No se hace líos  
con tantos números  
pero a fines de marzo  
como maleta de loco  
lleva ese cuaderno,  
uno que guarda  
de la escuela rural,  
forrado con papel azul.

Mide el agua caída  
en la quinta  
y al final de la trilla  
compara las cifras  
de la campaña presente  
y la campaña pasada,  
y otra: saca cuentas  
del rinde por cuadra.

Y tiene una letra  
tan clara  
que parece dibujar  
sobre las líneas  
de la hoja, bien parejos,  
los surcos de soja.



## **El guardián**

Si estamos a una cuadra  
es mucho, no hay vecinos  
y venimos a ser primos  
hermanos. Cuando salgo  
al patio por el fresco  
o el mate de la tarde  
puedo ver, sin esfuerzo,  
si él trabaja o piensa  
en las nubes que pasan,  
anda con los perros  
o arma el Rastrojero  
-o lo desarma: fanático  
por demás de los fierros.

Supongo que él,  
cuando sale a su patio  
-nuestras casas son iguales:  
adelante vestíbulo y sala  
de estar, la cocina atrás  
y al medio las piezas-  
puede ver que suelto  
al Kiper o, sentado,  
escucho el partido  
de Douglas en la radio  
y trato de recordar  
cuándo fue la última vez  
que hablamos.

Parece que está mejor  
en el pueblo: se va  
y no se le ve un pelo.  
Cae a las cansadas,  
con el agua,  
antes que los lechones  
se ahoguen o mueran



cagados de hambre:  
hasta donde el cascajo  
llega, porque en el barro  
se encaja, y después a pie.  
Yo miro el corral, el galpón  
de las herramientas,  
la casa: una tapera  
que es buena para zorros,  
comadrejas y perros salvajes.

El camino  
en nuestra puerta,  
un tramo de tierra  
que alcanza la ruta  
destrozada, podría ser  
de las vacas, pienso,  
mientras lo veo y él,  
a lo mejor, mira,  
podría cerrarse, digo,  
sin que nadie se perdiera.

Es un atajo  
que conocemos él y yo:  
encajonado entre lotes  
de soja, más parejo  
y firme que la ruta,  
mucho más parejo  
y firme que la ruta,  
sigue una curva jodida  
si llueve y se hace bien  
ancho, despejado.

Ahora que él anda  
en el pueblo, perdido,  
y ni se acuerda,  
salgo a dar vueltas  
y fijo la huella:



que la soja y el pasto,  
pienso, no la borren,  
que si algún abriboca  
sale del asfalto  
o en una de esas la pifia,  
encuentre, en el campo  
abandonado, la salida.

### **Hija de Anchorena**

a Darío Canton

Son tres locos, mejor perderlos,  
dicen al que viene de afuera  
y lógico,  
nadie tiene la bola de cristal.  
El mayor,  
en la tapera que era mansión,  
habla con las paredes  
negras de humedad,  
y con los animales,  
que son todo para él:  
compañía, alimento, vestimenta,  
todo.  
Cada dos por tres  
cae por el pueblo  
con unos galgos muertos de hambre  
y algunos se mandan a mudar,  
no ganan para disgustos:  
detrás del asiento de la chata,  
con la cartera  
donde lleva sus papeles,  
esconde una escopeta,  
porque cada día puede ser,  
piensa,  
cada día puede ser el día



en que vuelva a pisar el abogado  
de Rosario,  
un zorro viejo que por honorarios  
se tragó medio campo.

Algunos ven cuerdo al más chico,  
ubicado: saluda, por lo menos,  
y anda bastante prolijo.  
Tomá, regalado es caro,  
dicen las víboras y será la envidia,  
porque cuida la estancia  
de la prima Irma  
desde que la hallaron en su pieza,  
perdida,  
con la comida que Nito  
le hacía en viandas  
requete-podrida  
y la tía postrada en la cocina,  
entre su propia inmundicia,  
más muerta que viva  
y con un cuchillo  
-creía que el cura era el diablo,  
y veneno para ratas el agua  
bendita.  
Y el del medio,  
igual que mosca de verano,  
o peor,  
dele echar pestes contra Perón  
y el Consejo Agrario  
-guarda con llevar la contra,  
porque si se enoja.

Pero de qué asombrarse  
si la madre -patente  
patente en el recuerdo  
de las chismosas-  
ponía sillas en hilera



en medio del campo  
para las visitas de más allá,  
luces malas y angelitos,  
y de la mañana a la noche leía  
un libro de tapas negras y rezaba:  
ni siquiera a comer,  
daba vueltas a la mesa  
y de golpe, volando,  
un sorbo de sopa  
y a seguir la milonga.  
Por amor de Dios  
no se pueden contar  
las cosas del padre,  
que tuvo a todos  
con el corazón en la boca:  
hicieron falta el párroco,  
la policía y el juez de paz  
para que se dejara llevar  
a un loquero, en la ciudad.  
Desde entonces nadie supo,  
no hubo noticias.

Las víboras opinan  
que él les metió  
las ideas a los hijos,  
los embarulló con aspavientos,  
pero otros cuentan mañas,  
antiguas rarezas de la mujer,  
tan fina con la ropa de salir  
a la iglesia y el lío de manteles  
y cubiertos en la mesa  
que parecía o era, según algunos,  
hija de Anchorena.



## Participación del público

—Yo quería comentar algo. Tiene que ver con eso que comentaba Marilyn, esa lectura del *Paterson* [William Carlos Williams, 1963]. No la primera parte, la parte de los críticos, sino la parte más bien de los hombres. Entendiendo que vos Sergio también hiciste una traducción del *Paterson*, quería saber si pertenece a ese grupo de textos, y qué otros textos le pudieron abrir el camino o armar el espacio para *Poesía civil*. Y qué otra cosa que no estaba presente en la poesía argentina aporta a *Poesía civil* o este libro viene a encarnar. Si *Paterson* abre ese camino y qué otra cosa hay aparte de otros textos, y qué cosa hay de nuevo en *Poesía civil*.

**Sergio Raimondi:** Muchas veces cuando hablamos de poesía achicamos la biblioteca. No es un misterio por qué se achica la biblioteca, podríamos discutir eso. Por supuesto que hay una biblioteca inherente a la poesía, inclusive podríamos hablar de una biblioteca inherente a la poesía argentina del siglo XX. A veces puede estar la pregunta de si para leer un libro de poesía simplemente alcanza con la biblioteca de la poesía. De hecho hay un montón de textos en la literatura argentina que no se amoldan fácilmente a un determinado género. Particularmente, yo creo que para *Poesía civil* a mí me afectó un poco por supuesto la poesía que escribía la gente de mi edad. Yo recuerdo particularmente el efecto que tuvo en mí un libro que se llamó *El guadal*, de Daniel García Helder, que trabajaba con la zona portuaria. Pero después, por ejemplo, pienso en lecturas de la historia argentina, en los ensayos, que también hay una tradición larga de ensayos. Bueno, en el papelito que nos dieron, en el cierre de la reflexión sobre esta mesa termina diciendo bueno, para preguntarse sobre la que la poesía le hace al mundo. Yo no sé si le hace mucho la poesía al mundo, sí creo que el mundo le hace mucho más a la poesía. Una poesía que le pueda hacer algo al mundo primero tiene que ser una poesía a la que el mundo le haga cosas. *Poesía civil* creo que tiene que ver con el hecho de una determinada ciudad, de unas determinadas transformaciones. A mí me parece que lo que pasa en la década del '90 en Argentina es una de las transformaciones... Si bien uno se puede remontar hasta Onganía, obviamente tiene que recuperar la dictadura militar argentina, pero los años '90 constituyen una refundación. Me parece que eso también hay que tenerlo en cuenta, más allá de un libro en particular. Lo más importante me parece que es esa refundación.





—El otro día estaba leyendo el último libro de Helder, *La vivienda del trabajador*, que incorpora otro tipo de documentos, como folletos, calendarios municipales, trabaja con guía de colectivos 4 que dejaron de recorrer Rosario y además hace un recorrido minucioso de los colectivos... ¿Ese tipo de material accesorio está también presente en tu poesía?

**Sergio Raimondi:** Para mí escribir es investigar, casi siempre. Un poema es como una especie de pequeño proyecto de investigación. Así me lo tomo y así me funciona el método. Cada poema implica como leer cosas, visitar lugares, ponerse a hablar, averiguar.

—Quería preguntarle a los demás cómo surge cada poema, o si no surge un poema sino una serie de poemas. Por lo que escuché hay como una mirada nostálgica, muchos recuerdos. ¿A partir de qué elaboran, cuál es la materia prima?

**Oswaldo Aguirre:** Doy un pequeño rodeo y trato de contestar. A partir del texto con el que se convoca a la mesa, leí la palabra paisaje y se me empezaron a mover algunas cosas o a recordar, por un lado, aquello que decía Juanele [Juan L. Ortiz] de que en el paisaje no veo solamente paisaje sino sobre todo aquello que lo trasciende o lo abisma. O también aquel texto de Saer de discusión sobre el término zona, o si existen las zonas. Y volviendo a lo de Juanele, se me aparecía también como referencia Ricardo Zelarrayán, para pensar esto de que el paisaje no es sobre todo algo que se ve sino algo que se oye, por lo menos para mí se presenta así, como algo que se escucha, que hay que escuchar, con una cierta habla, que no es exactamente con un registro de habla, que no es que uno esté haciendo una investigación etnolingüística, pero sí a la escucha y en procura de un trabajo sobre eso. Y bueno, para mí la escritura de un poema es posible en la medida en que aparece esa escucha, esa escucha de un determinado lenguaje.

**Marilyn Contardi:** A lo mejor con mi respuesta no agregaría mucho a lo que ya se dijo. A lo mejor no tiene mucho sentido contar de qué manera le surgen a uno los poemas. Por ejemplo, yo cuando los escuchaba tanto a Oswaldo como a Sergio yo me decía, bueno, en realidad yo no me propongo nada. Por ahí empiezo a anotar cosas que van surgiendo, pasan los días las vuelvo a mirar, las dejo si son cosas muy banales y si tienen algo me atraen y sigo trabajando en eso. Evidentemente algún goce encuentro en ese trabajo como para seguir haciéndolo. Se escribe contra el tiempo, se escribe contra la muerte, se quieren recuperar cosas. Las cosas ya uno vio y que ya no están. Alguien digo nostálgicas pero no sé si es eso, pero bueno, puede ser, para alguien puede sugerir ese tipo de reacción. Es tan lavado lo que te puedo decir sobre esto, porque yo no me he



preguntado por qué escribo, cómo escribo. No voy a escudarme en lo que leí que dice Williams sobre la escritura, que nadie está espiando el revés de su propia escritura. Está preocupado porque esa escritura cuando uno la vuelve a leer le encuentre, no sé por qué, cuáles son los caminos, las líneas, pero que le encuentre que se sostiene. Yo más que eso no te puedo decir, que se sostiene, que vale por lo que está ahí escrito. Pero no estoy preguntándome por qué lo hice, cómo lo hice. No, es otro el caminar. Me sucede también cuando estoy haciendo algo en cine, cuando uno ve que algo está cuajando. Pero cómo surgen las cosas, no sé, supongo que diciéndolo de una manera inocente, aunque uno ya no puede hablar de esa manera, de los recuerdos, de lo que uno es.

—Pregunta inaudible.

**Sergio Raimondi:** En mi caso, pensar el ritmo es pensar en una fuerza que opera contra la sintaxis. Pensar una enciclopedia en verso tiene que ver con poner en valor el sentido de la interrupción que supone un verso, que no es una interrupción total. Un verso implica un detenimiento que no puede ser inscripto bajo ninguna modalidad sintáctica. No es un punto, no es un punto y coma. A mí me interesa cuando el ritmo no tiene un sentido ornamental sino que añade un suplemento de sentido a lo que se está diciendo. Varios de los poemas que leí están inclusive escritos en estrofas. En ese sentido, tanto el verso como la estrofa, es decir, yo no separaría nunca el ritmo de lo que se está diciendo. Pero yo no cuento los versos y no son versos medidos. Sí, a lo último hacía esa referencia a Lukács en torno a las leyes universales del género, bueno, hay toda una larga historia del uso de la poesía e incluso del verso para materiales aparentemente ajenos a la poesía como se la entiende desde el siglo XIX a esta parte. En realidad hay muchísimos usos a lo largo de los siglos del verso como un medio adecuado para el desarrollo de un saber. Eso por lo que tiene que ver si se quiere con lo más técnico. Pero para mí quedarse ahí no tiene mucho sentido, porque hay muchísimos altísimos orfebres del verso pero depende del sentido, del para qué no. Yo creo que no se podría hablar de la cuestión del ritmo sin pensar del uso que se le está dando, esa sería la cuestión.

**Oswaldo Aguirre:** Yo recuerdo que cuando empecé a escribir poesía algo que me hizo pensar mucho fue aquello que decía Saer sobre el proyecto de la novela en verso y la confusión de prosa y poesía. Y me pareció una propuesta muy atractiva para pensar en las posibilidades poéticas de los procedimientos narrativos. No para contar una historia a través del poema, para mí no se trata de contar una historia, en todo caso de simularlo. Más bien, un poco como decía antes, trabajar con una especie de lenguaje privado, familiar, inventado tam-



bién. En ese marco lo que puedo entender como ritmo es algo que se da a través de las palabras, de que circulan las palabras, y que es como una especie de elemento de cohesión de las palabras.

**Marilyn Contardi:** Me pareció que un poco implícito estaba en la pregunta una cuestión más simple, una cuestión de por qué cortar ahí y vas abajo.

**Sergio Raimondi:** En el caso mío, se corta cuando se puede cortar un pensamiento o se puede cortar un concepto, una noción.

—Noto que hay un interés por estar cerca de las cosas, por la externalidad digamos. Quería saber si ustedes están trabajando en eso, no en la idea de testimonio, sino más bien en el estar pegados cerca de lo que sucede, un poco en la relación al paisaje. Es un poco contrario quizás a lo que vos decías sobre la lengua individual, vos decías que lo que uno hace quizás no está en el tono. Sería exactamente al revés, en eso o se escucha o se habla lo que uno tiene que decir.

**Marilyn Contardi:** Lo que pasa es que también en lo que uno hace, anterior a la escritura, ya hay como cuando uno hace un metrónomo así con el pie, de alguna manera, una medida. Todo lo irracional, todo lo no pensado que esto sea. Uno no empieza a escribir de la nada. Empieza con lo mucho o lo poco que trae. Además, me quedé pensando en esto de los cortes, de por qué aquí o allá, que tiene que ver con la respiración o cuando uno va leyendo en voz alta también te maneja un poco y se impone como la misma conformación de cada palabra. O es muy fuerte u ocupa mucho espacio o no quiere muchas a su lado y te manda para abajo para que sigas escribiendo. Uno viene con un montón de cosas, por supuesto que también hay trabajo, no es que hay iluminación que sale el poema entero. También puede haber poemas que carecen totalmente de ritmo o de medida, poemas en los que la poesía pasó muy lejos.

**Oswaldo Aguirre:** Quería agregar con respecto a lo que decía Sergio antes de que se achica la biblioteca, también es interesante ver cómo se reordena la biblioteca. Digo, cuando uno lee lo que se está escribiendo puede ver eso, la puesta en acto de determinadas lecturas. En ese sentido me parece interesante ver cómo, por ejemplo, se están poniendo en acto algunos libros de los años '70, como si empezaran a ser leídos. Pienso, por ejemplo, en *La obsesión del espacio*, de Zelarrayán, que es del año '72, o el primer libro de Inchauspe, que es del '77 creo. Bueno, eso me parece interesante ver, cómo se reordena la biblioteca y qué libros están presentes hoy.

**Sergio Raimondi:** Sí, yo lo que quería decir con esto de la biblioteca que se achica... O sea, por ahí es como una exageración, pero por ahí para escribir un buen verso hay que indagar la historia, la economía, no es una cuestión técnica.



No es sólo una cuestión técnica. (Inaudible) El lector de poesía es un ser monstruoso. O sea, no se puede leer poesía desde la poesía nada más. O sea, en la literatura tampoco.

—Disculpame, para mí en una rama del arte no sólo te podés valer de lo que vos estás haciendo si querés crecer, tenés que abrirte a todo: poesía, pintura, hasta el chisme. Si querés elaborar algo, mientras más elementos tengas, te va a servir mucho más.

**Sergio Raimondi:** Lo que pasa es que implica toda una serie de consideraciones que hay que seguir haciendo. Bueno, por ejemplo ayer César [Aira] hablaba del adentro y del afuera, bueno él planteó una posibilidad, pero yo creo que no hay otro problema que ese. Para mí se termina ahí todo. Qué pensamos del adentro y afuera, de cómo se articula o desarticula, otro problema no hay.

—Participación inaudible.

**Sergio Raimondi:** Lo que quiero decir de última es que esta reflexión tiene que ver hasta con el impulso épico, que ha estado en distintos momentos del siglo XX. Bueno, pensando incluso en los norteamericanos que han tendido a tener ese problema constantemente, posiblemente por el lugar que ha ocupado ese país en el mundo, en el siglo XX. Digo, Olson quiso hacer su poema épico, Pound quiso hacer su poema épico, Williams quiso hacer su poema épico. Está ese impulso de abarcar, de trabajar con una totalidad. Fijate que todos esos intentos tienen que ver con la primera mitad del siglo XX, y lo primero que dicen esos intentos es que esto no se puede. Esto necesariamente va a ser fragmentario, inconcluso, no terminado, infeliz inclusive, como terminan los *Cantos*, pidiendo disculpas. Un libro que es casi ilegible en un punto. Ese intento ha estado más allá de finalmente cuál sea la selección final de los materiales, y, como vos decís, para mí en Neruda también estuvo. En Ponge es otra cosa, para mí hay una cuestión imprescindible en Ponge, como una elección que hace, y es que el conocimiento del mundo supone necesariamente al mismo tiempo otro intento de conocimiento, que es el de la lengua. Es decir, van las dos a la vez. El conocimiento del mundo supone un conocimiento de la lengua, que no se pueden mimetizar. No son mimetizables. Eso yo lo doy por descontado. Ese ir al mundo es también ir a una lengua, a una lengua que es más grande que muchas veces la lengua con la que se hacen los libros de poemas, ¿no?

—Buena parte de las preguntas me da la impresión de que van por relatos de experiencias de lectura y escritura. Yo no me quiero alejar demasiado de eso, me interesaría si pueden elaborar una reflexión en torno a dos cosas que me parecería interesante que nos comenten. Por un lado, la cuestión del deseo a la hora de



decidirse a escribir poesía, o la necesidad de escribir poesía, y por el otro lado esta cuestión más bien técnica o de saber específico en torno al *métier* del poeta. ¿Se compatibilizan, se incompatibilizan o en el medio de esa fricción surge el poema como independiente, como el lugar donde el autor dice esto ya no lo toco más?

**Marilyn Contardi:** Yo tengo mucha reticencia a algunas cuestiones. Me da la impresión, al menos en el caso particular, yo no me he planteado tanto esto. Evidentemente uno cuando ya está trabajando o re-trabajando se ponen en juego un montón de cuestiones que tienen que ver con la técnica, que tienen que ver con el saber de cada uno, mayor biblioteca, mayor conocimiento de las artes, todo eso en juego. Ahora cómo eso se pone en juego no lo tengo muy claro. Porque yo pienso, y a lo mejor estoy muy equivocada y espero que en parte sea así, pero me parece que el que trabaja sobre algo no me parece que sea el que mejor pueda hablar sobre eso que hace. Incluso en otras áreas, porque hay cosas que a lo mejor a uno se le escapan de las cosas que trabaja. Ve mejor cuando uno toma ejemplos del otro, cuando uno hace una panorámica y está el otro ahí. Me da la impresión, en todo caso, insisto, en lo que me corresponde, me parece que no soy muy buena crítica de mi trabajo.

**Oswaldo Aguirre:** A lo mejor habría que ver también si está esa precisión que señalás, porque a lo mejor también hay un deseo de la cuestión técnica, o se trata a veces sólo de eso, digamos, entendiendo la cuestión técnica en un sentido de puesta de las palabras. Creo que bueno ahí también hay un deseo de llegar a un punto.

—Yo quería preguntarles si entienden que el objetivismo, o la pregunta por el objeto, o el lugar que el objeto ocupa en la poesía y demás, abre camino al tema de la pregunta por la posibilidad de la obra épica. Si eso pudo abrir camino a esas obras épicas de la poesía americana y lo hizo también en la poesía argentina con *Punctum*. Se puede hacer esa relación, pregunta por objeto y pregunta por la totalidad, digamos.

**Sergio Raimondi:** Yo creo que ya hoy hablar de objetivismo como que no aporta demasiado. Sí para ordenar un relato puede estar bueno, pero hoy me parece que ya estamos como obligados a pensar nociones más complejas, inclusive para pensar la poesía argentina. Inclusive lo que leyó Marilyn, las referencias a William Carlos Williams, el peso que tuvo, por lo menos para mi generación, un poeta que decía bueno, las no ideas si no están en las cosas, que las ideas estén materializadas, presentificadas de algún modo. Con toda la cuestión de que ese Williams también es Pound de los años '20. Y leer de algún modo con



ese filtro a Gianuzzi también, que de algún modo venía de una poesía que decía que la emoción no tiene que ver simplemente con el sentimiento sino también puede haber una emoción intelectual, una emoción reflexiva, como en mucha de la poesía de Gianuzzi, como volviendo a coser esas dos facultades, la razón y la imaginación. Eso es una base, que cuando uno dice una base de poética está diciendo una base de perspectiva, de mirar el mundo. O sea, una poética es eso, no es un conjunto de normas técnicas. Una poética es una visión del mundo, eso es. Entonces una poesía que empezó a hacerse cargo del mundo que la rodeaba, como se dio en estos, inclusive muchos más podemos nombrar, pero que de algún modo, posiblemente, la poesía que se empieza a escribir en los años '90, o lo que así se llama, tiene mucho de esa mirada. Inclusive cuando uno dice mirada está siendo totalmente erróneo; es mejor perspectiva aunque también tiene la palabra "vista" adentro, pero digo, es también un modo de oír, es un modo de intelegir anti-trascendental, por decirlo de algún modo, Y eso constituye una base, por supuesto.

**Oswaldo Aguirre:** Yo quisiera decir algo en relación a lo que Sergio dijo recién sobre los '90. Por ahí es interesante ver cuáles son los autores que ahí comienzan a circular otra vez, digo, no los autores del '90 sino las obras que comienzan a... Me parece que ahí se rearma una serie de campo donde entran a pesar obras que en los '80 no habían sido consideradas. Después, por otra parte, parafraseando a Sergio también, se me ocurre pensar que por ahí cuando se escribe poesía también se cierra un poco el oído. Y me parece que hay que tenerlo bien abierto. Eso que dice Zelarrayán en el posfacio de *La obsesión del espacio*, lo de que las conversaciones de borrachos son obras maestras del sinsentido, o las conversaciones de niños. O eso que hace Groppa, que va al mercado en Jujuy y graba a los vendedores ambulantes y después los traslada, uno podría decir, sin editarlos. Esas son muestras de un oído que hay que tener para hacer poesía.

—¿Cómo trabajás vos, Oswaldo, la cuestión del oído? ¿Es como dice Zelarrayán, como ir a la pesca? Estaba leyendo que está por sacar un libro con fragmentos de conversaciones que él había escuchado. Parece como una persecución de eso, ¿no? ¿O aparece en la escritura del poema?

**Oswaldo Aguirre:** Bueno, obviamente uno siempre toma nota, hace apuntes cuando escuchás algo que te gusta. También aparece en la escritura porque, como decía Marilyn, también se escribe a partir de recuerdos, de invenciones, porque los recuerdos son básicamente invenciones.

—Pregunta inaudible.



**Sergio Raimondi:** No estoy tampoco súper al tanto de lo que está haciendo Solanas, pero en general lo que veo es una mirada idealizada del pasado. Y no me parece estos textos estén planteando eso, están trabajando inclusivamente con una contemporaneidad. O en todo caso el pasado como un tiempo tan conflictivo como el presente, pero no esta cosa de que hace cuarenta años la Argentina estaba perfecta, teníamos todo y ahora vino el mal.

—La cuestión va hacia dónde poner el ojo, en qué parte de la realidad y por qué. Digo, cuál es esta realidad que a vos te preocupa, que vos ves y hacés poesía, porque no es narrativa ni es un ensayo.





## **El catálogo: construir la propuesta editorial**

### **Presentación a cargo de José Luis Volpogni**

Vaya como introducción a la mesa este pequeño comienzo.

Mi editor y recordado amigo Horacio Achábal tenía una costumbre que es muy común en los pequeños editores que tratan personalmente con sus autores: les daba fechas ilusorias de la aparición de sus libros, muy adelantadas a la realidad. No quiero decir que no se ocupara de los trabajos de producción del libro, muy por el contrario; me consta que trabajaba a conciencia. Todos lo hacen; el pequeño editor, las más de las veces, por no decir siempre, se hace editor por vocación, y ésta es tanto más sincera y desinteresada que la de los escritores.\*

Quería leer este comienzo de párrafo para presentar la mesa. Nos van a acompañar en esta mesa Alberto Díaz, Licenciado en Historia de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, del '70 al '76 Gerente Editorial de Siglo XXI. Abril del '76, cierre de Siglo XXI, detención ilegal y exilio en Colombia. '76-'79, fundador y Director de Siglo XXI de Colombia. '79, Gerente Editorial de Siglo XXI de México. '80-'83, Director General de editorial Alianza, de México. 1983, octubre, regreso a la Argentina. 1983-1993, Director y fundador de editorial Alianza, de Argentina. En 1989, por fusión de empresas, pasó a ser Director Editorial de editorial Losada, manteniendo cargo y funciones en Alianza. Desde el '93 ingreso al grupo editorial Planeta. Actualmente se desempeña como Director Editorial de Emecé editores / Seix Barral. A lo largo de toda su carrera, que ya lleva cuarenta años, valoró y se preocupó por construir y cuidar las relaciones personales, tanto con los libreros como con los autores y los editores, dándole a todos el respaldo y el reconocimiento que se merecían. Nuestro homenajeado de hoy representa un estilo definido de editor, el editor culto, con inquietudes políticas, que conoce los distintos aspectos del proceso editorial y que sostiene un compromiso serio y de primera mano con las obras que publica. Por todo esto, pero fundamentalmente porque es una de las personas más queridas y valoradas del gremio de la edición, el Premio al Editor del Año es para Alberto Díaz. Mayo del 2009, Feria del Libro.

El otro integrante de la mesa, Washington Cucurto, nació en Quilmes en 1973. Tiene novelas publicadas, obra poética, fue traducido al alemán, al portugués, al

---

\* César Aia: *La vida nueva*. Buenos Aires: Mansalva, 2007, 7.





inglés. Estuvo becado en Alemania, 2005, 2006, 2007. En cuanto a las actividades para esta mesa, fundó la editorial Eloísa Cartonera, un proyecto social que edita libros de literatura latinoamericana con tapas de cartón comprados de los cartoneros de Buenos Aires. La editorial trabaja hace 6 años y tiene sede en el barrio de La Boca.

Bueno, estos son los dos integrantes del panel. Le damos la palabra primero a Alberto Díaz.



## Alberto Díaz

(Grupo Planeta. Editorial Seix Barral)

Muchas gracias. Les agradezco que estén presentes acá. Quiero agradecer a la Universidad Nacional del Litoral por haberme invitado al quinto Argentino.

A nosotros nos toca hablar del catálogo y cómo construir la propuesta editorial. Aclaro que, dadas las características de esta reunión, que es literaria, voy a hablar del catálogo y de la edición de los libros de literatura, de ficción.

En primer lugar, quería decir algo sobre el catálogo. El catálogo es el alma y el capital de una editorial. Un buen catálogo debe ser coherente y un buen editor tiene que tratar de asociarlo con una marca o un sello para ganar en el futuro la confianza de los lectores. Borges decía de las antologías que las buenas antologías las construye el tiempo y a las otras Menéndez y Pelayo. En el caso de los catálogos, los buenos catálogos los construye el tiempo. Hay muy buenas intenciones en muchos editores que iniciamos o inician una propuesta editorial y que con el transcurso del tiempo se van deflecando. Los buenos catálogos no se deflecan, y, como los buenos vinos, mejoran con el tiempo, y es ahí donde puede aparecer el juicio de los lectores, y avalará el catálogo y avalará las marcas editoriales que han trabajado durante décadas en la construcción de un catálogo.

Ahora bien, a los catálogos los construyen los editores, entonces me gustaría decir algo sobre esta figura, muy inasible. Voy a recurrir un poco a las autoridades. El término editor es un término polisémico que en nuestra lengua designa indistintamente los dos roles centrales de la industria. Por un lado, el empresario editorial o el director editorial, que en inglés tiene un nombre específico, *publisher*, que es quien asume el riesgo financiero de la publicación o es el que dirige la orientación general de una editorial o de una colección. Y el editor es el profesional que atiende, cuida y mejor, por lo general con la anuencia del autor, los libros o los originales o manuscritos, como se decía hace años. El legendario editor británico Sir Stanley Angwin, era un editor que señalaba, hacia 1928, en un libro que es un clásico de la edición, *La verdad sobre el negocio editorial*, que los principales atributos del oficio eran cuatro: conocimiento de la literatura del género a la que se dedica el editor, criterio, sentido común o, a falta de un mejor término, olfato para seleccionar los manuscritos a publicar y fijar las tiradas de los libros a imprimir; conocimientos técnicos sobre papel, imprenta, encuadernación; y buen gusto. Yo agregaría que para hacer a estas cuatro características, un editor tiene que tener un proyecto cultural, aunque sea mínimo, y apostar no solo al corto plazo sino al mediano y largo plazo. Ahora, si han retenido las cuatro características que fija el bueno de Sir Stan-



ley, dos, conocimiento de la literatura o del género, se puede aprender en la carrera de Letras, se puede ser muy buen lector, se puede conocer el canon. Esa es una característica que se puede aprender en algún lugar o adquirir voluntariamente. Los conocimientos técnicos sobre papel, imprenta, encuadernación también se pueden adquirir. Ahora, las otras dos características, que se podrían resumir, como lo resume Sir Stanley: olfato y buen gusto, son muy indefinidos, son totalmente etéreos. ¿Qué es el buen gusto, qué es olfato? Es algo que se da o no se da, o la práctica lo trae. En fin, no hay forma de especificar cómo se llega al buen gusto, solamente el movimiento ahí se demuestra andando, y el catálogo final demostrará si ese editor tenía un buen gusto literario o no para detectar nuevas formas de escritura, nuevos autores. Eso no se da en ninguna academia.

Esas serían las características de un editor y Pierre Bourdieu, conocido por muchos de ustedes que me imagino que son de la carrera de Letras, definió los campos de acción de los editores. Están los editores del polo comercial, orientados a la valorización rápida de la mercancía, subordinados a la demanda preexistente, y los editores del polo cultural, orientados a la valorización de los contenidos y generadores de la demanda futura. Es decir, tenemos editores que basculan hacia el polo comercial y editores que basculan hacia el polo cultural. Y esto tiene que ver con las características del libro. Es decir, el libro es un objeto singular, pero su singularidad no está solo dada, porque cada libro es único, cada libro tiene un autor, un contenido, no hay dos libros iguales, sino por un doble valor que tiene el libro. Ese doble valor, en definición de Bourdieu, que dice que el libro es un “objeto de doble faz, económica y simbólica, es a la vez mercancía y significación. El editor, por su parte, es también un personaje doble, que debe saber conciliar el arte y el dinero, el amor a la literatura y la búsqueda del beneficio.”\* Esto traducido, por ahí se dijo que yo hace cuarenta años que estoy en este oficio, cuando comencé, si bien llegué a publicar a Bourdieu en Siglo XXI, nos manejábamos más con categorías marxistas. Entonces, para nosotros, en ese momento, el libro, es una mercancía con un doble valor: valor de uso y valor de cambio. Y el valor de uso es el que le da el carácter al libro y lo hace distinto como mercancía.

Para redondear esto, algo con respecto al editor, que creo que quedó medio deflechado. El editor no es una profesión, no es una profesión liberal que se pueda adquirir en una universidad. Se estudia la carrera de edición y sale gente muy bien formada, sobre todo en los rubros más técnicos: cálculos económicos, formas de producción. Pero no es una profesión liberal que un título universitario lo ampare

---

\* N. de los eds.: Se cita el artículo “Una revolución conservadora en la edición”, que forma parte de *Intelectuales, política y poder*, libro editado por Eudeba en 1999.



como buena praxis. El trabajo de editor es un arte, un oficio y un negocio. Tiene que ver con esa doble faz del libro como objeto. Por ejemplo, René Julliard\*, quizás esta cita aclare un poco esto: “a simple vista, la edición es una industria cualquiera. Tiene, en efecto, la finalidad de transformar una materia prima, el papel, en un objeto fabricado, el libro. No obstante, hay un principio esencial que distingue a la edición de todas las demás empresas. Este objeto fabricado, el libro, a pesar del cuidado que se ponga en su fabricación, de la calidad del papel y de la tipografía, no tiene por sí mismo el más pequeño valor comercial. El único precio de un libro es su calidad cultural.”

Entonces, tenemos estos dos polos, que por supuesto esas zonas no son puras, se mezclan. Pero la cultura ha progresado, principalmente, gracias a los libros que han producido pérdidas a sus editores, mientras que los folletos de necio contenido son los que más los han beneficiado. Yo recuerdo, porque he tenido el honor de empezar a trabajar con Orfila Reynal, un gran editor que vivió 101 años y estuvo frente a la editorial Siglo XXI hasta los cien. Y Orfila decía que un buen editor siempre está al borde de la quiebra, y él era muy buen administrador y nunca estuvo al borde de la quiebra pero lo usaba como coquetería. Pero tampoco repartía a los accionistas un peso de beneficio, es decir, todo lo reinvertía.

Esta pequeña introducción era para hablar un poco de la importancia del catálogo, la función del editor y las características del libro. Ahora voy a hablar un poco en primera persona del catálogo que yo llevo, que es el de Emecé/Seix Barral, y cómo se construye un catálogo. Aquí hay parte por supuesto heredadas. Teóricamente, yo soy el editor de Borges, y no, lo heredé de la editorial Emecé, que este año cumple setenta años. Es decir, soy el editor de Bioy, de Silvina Ocampo, todos heredados. Y en Seix Barral y en Emecé hay, por continuidad, por quince años de un trabajo constante en ficción argentina, constituido un catálogo del que sinceramente me siento orgulloso. Porque a estos tres nombres se suman muchos otros, que voy a empezar generacionalmente: Sábato, Abelardo Castillo, Puig, Soriano, Gelman... Ya ni me acuerdo de tantos... Y muchos jóvenes, entre los que se encuentra Washington Cucurto, que lo publicamos en Emecé. Escritoras jóvenes como Oliverio Coelho. Hay generación intermedia. Leopoldo Marechal está en el catálogo, Federico Jeanmaire, González Tuñón, Gombrowicz, Onetti, Vlady Kociancich, Tununa Mercado, Andrés Rivera, Rodolfo Rabanal. En fin, son cientos de autores, con distintas poéticas, estéticas, tradiciones y linajes pero que comparten un catálogo que,

---

\* N. de los eds.: René Julliard (1900-1962), editor francés, fundador de Éditions Julliard en 1942.



en la sumatoria, creo que es digno y bueno. Esto es el trabajo de quince años en la parte de ficción.

Quiero cerrar, porque estoy en Santa Fe, estamos en la sala Juan José Saer, y yo he tenido el honor y el gusto, desde el año '86, de ser el editor de Saer. Entonces contar un poco como ejemplo paradigmático de lo que debe ser, o debería ser, la relación editor - autor, y cómo, si esa relación está avalada por la confianza, por la sinceridad, por el conocimiento de la obra, etc., etc., es importante para la satisfacción del editor y para la difusión de la obra de ese escritor. Entonces voy a hablar de Juan José Saer y yo. Lo conocí personalmente a Juani en 1984. Él salía de Librería Gandhi, en Buenos Aires. No lo conocía antes, yo estuve ocho años exiliado. Juani se va de Santa Fe en el año 68. Lo conozco personalmente saliendo de Gandhi, me presento, yo trabajaba en Alianza. Quedamos en vernos al día siguiente. Ahí le contrato *Glosa* y *El limonero real* y empieza la relación. Por supuesto, yo conocía la obra de Saer en ese momento, y eso lo sabemos ahora porque es una obra cerrada, desgraciadamente cerrada por la muerte de Juani. Juani llevaba publicados once libros, la mitad de su obra. Yo de esos once había leído diez, me faltaba *La vuelta completa*. Como decía, le contrato *Glosa*, y, si miramos hacia atrás, Saer era un escritor itinerante, no tenía editor. Lo cual no significa que no tuviera una gran obra. Pero su obra era poco conocida, en un núcleo muy chico de muy buenos lectores, muy fiel y muy seguidor de Juani.

Juani comienza publicando acá en Santa Fe, en Castellvi, que ahora es la librería Alicia, de Avenida San Martín. Su primer libro lo publica en Santa Fe, publica en Rosario, publica en Buenos Aires, publica en Caracas, en México y en Barcelona. Seis ciudades para once libros. Repite libros para muy pocas editoriales, máximos dos. Editoriales en general pequeñas, algunas que desaparecen durante la dictadura, en fin. Tiene una obra importante, el último libro que publica en esta forma itinerante es *El entenado*, en la editorial Folios que se acababa de fundar en Buenos Aires, que dura poco tiempo. Yo en ese momento estoy en Alianza Editorial y le contrato *Glosa*. A partir de ahí comienzo una relación primero de mucho respeto intelectual por la obra, que ya la conocía, y luego muy amistosa. Entonces ahí comienzo un trabajo profesional: anclar la obra en un sello editorial y en un catálogo, y darle continuidad a los libros, libro que se agota se reimprime. Entonces en la etapa de Alianza, desde el '83 que regreso de México al '93 que ingreso en Espasa Calpe, una empresa del Grupo Planeta. En la etapa de Alianza le publico *Glosa*, *El limonero real*, *La ocasión*, que fue premio Nadal de la editorial Destino en el año '88. Ahí hay una anécdota que lo pinta a Juani como un autor decimonónico casi. El Premio Nadal, muy importante, muy prestigioso; Destino es una editorial que yo



también llevo aquí en este catálogo: Emecé, Seix Barral, Destino y Espasa Calpe son los libros que componen este catálogo. Gana el Premio Nadal con *La ocasión*, y el contrato, en esa época veinticinco mil dólares. Juani no había visto toda esa plata junta jamás. Es un contrato donde le da la exclusividad a Destino para toda la lengua. Llegan los primeros ejemplares de Destino a Buenos Aires, llegan 400 ejemplares, me llama Juani un día y me dice cuándo vas a contratarme la ocasión. Le digo, Juani no se puede, te dieron veinticinco mil dólares de premio, acaban de llegar, están distribuyendo los libros... ¡No, cómo puede ser esto, yo los voy a matar a estos gallegos, son unos hijos de mil puta! Todo un estallido y le digo bueno, calma-te, porque es un contrato que firmaste. Yo lo arreglo, no va un libro mío más a Buenos Aires. Yo no sé lo que hizo, pero un día recibo una llamada de Destino que me dice que para la Argentina tenía los derechos de *La ocasión*. Entonces lo contraté a Juani como libro y salió en Alianza.

Luego publiqué dos ediciones de *El entenado*, dos de *El río sin orillas*, dos de *La imborrable*, bueno, en total fueron unos 30.000 ejemplares. Comienza a circular más en la prensa, a hacer presentaciones. Todavía lo de Alianza era más artesanal, yo solo con un distribuidor. Pero ya se encuentran en un catálogo y en una marca editorial prestigiosa seis títulos; los otros eran inaccesibles, en Centro Editor quedaban algunas cosas pero Centro fue muy golpeado por la dictadura, le quemaron un millón de ejemplares y fascículos, Boris Spivacow cuando comienza la democracia está muy mal económicamente. Centro tenía *El limonero real* y un tomo de narraciones, creo, pero estaban agotados o casi no se conseguían. Por cuestiones laborales, porque Alianza la compra un grupo, yo paso a Losada, bueno, eso no importa. Ahí Juani se viene conmigo, entonces en Seix Barral, en el año '94 salen los primeros libros de Juani con ese sello. La primera contratación es de *Cicatrices*, *Nadie nada nunca* y la novedad que era *La pesquisa*. Con *La pesquisa* se hace un gran lanzamiento, con publicidad, viaja Juani, ya se le comienza a pagar los viajes desde la editorial. Antes él decía cuándo viajaba y armábamos prensa o algo. En general, en la primera etapa muy apoyado por Ricardo Piglia. Es decir, yo me apoyaba mucho en Ricardo. Es más, la primera edición de *Glosa* el texto de contratapa creo que sigue siendo el de Ricardo; no la firma pero la hace él y después yo la seguí utilizando. Ahí también es comunicar el libro como objeto, hay una preocupación en diseño, en cuidado, en las erratas, en fin, lo que es normal en cualquier profesional, pero se asocia, ya en Alianza y sigue en Seix Barral, en general yo a los autores argentinos, si están en Seix Barral donde se usa pintura y también fotografía, trato de asociarlos con un pintor que tenga algo que ver, o en mi imaginario tiene algo que ver. En el caso de Juani era muy sencillo porque era un amigo de él, Juan Pablo



Renzi, pintor rosarino que falleció muy joven. Muy amigo de Juani, esposo de María Teresa Gramuglio, una de las primeras críticas que avalan, pelean y defienden la obra de Saer. Entonces ahí se va conformando como una pequeña familia: en diseño un pintor amigo, contratapa la hace Ricardo, después las otras las fui haciendo yo. No, *El limonero real* también la hace María Teresa. Son los dos libros que yo ahí hice de censor porque María Teresa mandó una contratapa maravillosa que era un ensayo. Si alguno tiene esa vieja edición de Alianza, la tipografía de contratapa era bastante grande, en esa está comprimida, no sabía cómo cortajear. Es un ensayo, maravilloso, la mejor contratapa de algún libro de Juani en cualquier lengua.

Bueno, a partir del '94 que empiezo con estos tres libros voy publicando las novedades y las reimpressiones de todos sus libros. Hoy en el catálogo de Seix Barral están las doce novelas de Juani, los cinco libros de cuento, los cuentos completos que son un armado editorial, que pensé que me iba a sacar vendiendo almanaque, pero siempre tenía algún gesto vanguardista. Normalmente cuando uno propone cuentos completos el primer libro es el primer libro publicado y al final si hay un par de cuentos inéditos van como *gadget* para ponerle una faja con el cuento tal, inédito. Juani tenía un par de cuentos, él creía que tenía tres y después Nicolás Sarquís dice no, yo tengo un cuarto en una fotocopia de no sé qué revista de por acá, no recuerdo. Los cuatro cuentos correspondían a un período desde *En la zona*, que es su primer libro, y *Palo y hueso*, su libro siguiente. Entonces los agrupa a los cuatro en un pequeño libro que se llama *Esquina de Febrero* y los coloca entre esos dos libros. Y arma el libro con el último libro de cuentos, *Lugar*, y entonces la lectura de los cuentos completos empieza por el último libro que escribe y termina *En la zona*.

La permanencia, la continuidad, el que el libro no esté agotado en ningún momento hacen que Saer, que tiene imagen de un autor cerrado, críptico, que tiene pocos lectores... Yo aquí tengo la hoja de ruta de todas las ediciones desde el '94 al día de hoy, es mucho, son quince años; si estamos acostumbrados a los *best sellers* la cifra no va a impresionar a nadie, pero en Seix Barral Juani lleva vendidos 250.000 ejemplares en quince años. Es mucho, primero porque no se publicaron los veintitrés libros inmediatamente, se fueron publicando. Se llega a esta cifra porque hay de los libros de más venta y edición de bolsillo. De *Responso* hay una edición escolar, digamos, hay todo un trabajo de apertura y de incorporar nuevos lectores a la obra de Juani. Con respecto a la cifra quiero decir algo ya que estamos, y lo dejo a Washington que hable, que vende libro uno a uno. Javier Pradera, un gran amigo mío y un gran editor, fundador de Alianza, una vez definió el negocio del libro comparándolo con el negocio del arroz. Dice que vender libros es como vender arroz, nada más que nosotros vendemos grano a grano y encima el librero tiene de-



recho a devolución. Entonces vender mano a mano de un libro, 250.000 ejemplares de un autor que no hizo ninguna concesión al mercado, que siempre fue fiel a una poética propia, que tenga esa cantidad de lectores es muy importante... Y es, cuento esto un poco como premio a la fidelidad. Porque muchas veces me ha pasado, yo he tratado en estos años cualquier cantidad de autores, muchas veces los autores se apresuran y creen que pueden hacer un libro comercial, y el lector eventual de libro comercial capta cuando ese guiño no es auténtico. Es decir, el escritor de *best seller* es auténtico, aunque sea en su brutalidad y en su mala escritura, pero es auténtico.

Bueno, creo que ya me excedí, me hubiese gustado decir algo sobre *La grande*, que es el último libro, pero bueno, después si hay oportunidad o quedará para otra vez.





## Washington Cucurto

(Eloísa Cartonera)

Nosotros comenzamos con Eloísa Cartonera con Javier Barilaro y Fernanda Laguna, que también son los otros fundadores. Empezamos a hacer estos libros de cartón un poco como un juego, como un entretenimiento, como una aventura para jugar un poco a ser editores, a fabricar los libros rápidamente, editarlos muy rápido. Después el proyecto fue creciendo, fuimos organizándonos, creo que es muy importante la organización en todo grupo de personas. Eso también lo aprendimos. Básicamente, en Eloísa aprendimos a hacer prácticamente todo gracias al libro. Ahí en la cooperativa aprendí muchas cosas que antes desconocía, como por ejemplo los papeles, los precios, los valores de los papeles, cómo comprarlos, cómo son los cortes y, en base a los cortes, el valor. Muchas cosas de los insumos gráficos, las tintas... Y más toda la parte de gráfica, que antes yo realmente no conocía nada, y lo fui aprendiendo todo ahí en la cooperativa. Bueno, creo que eso es un pilar de nuestro proyecto, cómo fabricar los libros, cómo buscar el mejor sistema para hacerlos, en la manera más sencilla y más cómoda. Los pintamos uno a uno y son muy económicos, entonces el precio también es muy importante porque nos permite venderlos todo el tiempo.

La verdad que es muy difícil armar un catálogo en una editorial. Yo la verdad que no soy editor, hago otras cosas pero no sé editar, no me dedico a la edición. No sé corregir textos, porque realmente el trabajo de editor es algo muy especial, no es para cualquiera. Yo más que nada soy un atrevido, pero me dedico más a la parte gráfica, de los papeles, del uso de la máquina y de la imprenta, a mezclar los colores de los libros, de los interiores de los libros, a hacer las portadas. Ahora estoy en mi etapa de ilustrador, me puse a ilustrar algunos libros. En el interior y hago algunas portadillas, a mis compañeros les gusta entonces me las piden y bueno yo me siento muy contento con eso. Me he dado cuenta de que hay un ilustrador dentro de mí. Eso también se lo debo a la cooperativa.

Creo que también puedo vender bien los libros, que es muy importante la venta en todo proyecto. Nosotros los vendemos y creo que eso lo hago bastante bien: vender nuestros libros. Después, con respecto al catálogo, es un catálogo convencional, no es nada del otro mundo, es estándar, digamos. Hay autores que publican en editoriales grandes, hay autores contemporáneos, hay autores de otros países. Creo que lo que hicimos bien en nuestro catálogo es no hacerle



caso tanto al editor. No se tiene en cuenta tanto el gusto del editor. De hecho, hay muchos libros en La Carto que yo de pronto no hubiese editado. Pero bueno, eso no importa. También comprendimos eso, que el gusto de una persona no es lo más importante, que somos un grupo de trabajo. Por ejemplo, Andrés Caicedo llegó porque Fabián Casas lo recomendó, y así muchos autores. Martín Adán por un profesor de la universidad allá en Lima. Enrique Lihn también, por Sergio Parra. Fue todo una hazaña poder editar a Enrique Lihn, lo más complicado que tuvimos, el autor más difícil, porque hubo que hablar con un representante, después con la hija, después Sergio Parra que estaba en el medio, y que él nos decía qué editar y qué no. Como que en la cartonería colabora mucha gente, no hay alguien que mande. Muchas veces vienen autores, vienen un día, vienen dos días, vienen tres días y los terminamos editando. Somos medio fáciles para editar. Eso pasa mucho también. Y después muchos amigos, que que les vas a decir que no, hay que editarlos, no queda otra, son amigos. Fabián Casas dice que un libro cartonero no se le niega a nadie, pero no sé si es para tanto. Es un catálogo así loco, hay de todo, y no hay orden.

Creo que nuestro logro es haber editado autores de Brasil, del Perú y de Chile. Creo que de eso no hay tanto en otras editoriales. Eso es para remarcar. Y después me parece lo más importante es que nosotros somos una editorial de difusión, aunque a veces tampoco difundimos tan bien. Pero siempre vamos a todas las ferias, vamos a todos lados, entonces llegamos a un pueblito de La Rioja, donde no va nadie, y ponemos nuestros libritos en las mesas y en una hora se van todos. Y también recomendamos mucho, porque la gente no nos conoce. No todo el mundo conoce a Piglia, no todo el mundo conoce, yo qué sé, a un montón de autores. Y nosotros los recomendamos, les contamos del libro, este libro está re bueno, habla de la Gioconda, que cada gota desaparece, va a una ciudad distinta del mundo. Entonces la gente lo compra porque lo recomendamos mucho. Sobre todo en las provincias, o en otros países, nosotros anduvimos por muchos lados, por muchas ferias. Y el libro es también como una buena noticia. Eso es algo que me dijeron en Chile y siempre me acuerdo de eso porque era la época de la crisis, cuando había muchos problemas con Chile, y nosotros fuimos con los libros y estuvimos ahí en un festival de poesía, y la gente compraba los libros y decía “al fin una buena noticia de Argentina”. Entonces fue algo que te llena de orgullo.

Me parece que es importante también, con las pequeñas editoriales, porque nosotros le debemos mucho a Belleza y Felicidad, Del Diego, que esas editoriales son como inspiradoras, como que si esas editoriales no hubiesen estado antes entonces nosotros quizás no hubiésemos existido. Porque está tomada mucho



de ese modelo: de la fotocopia, de hacerlo en la casa, en la computadora, en la impresora de la casa. Bueno, me parece que también lo que hemos logrado en La Carto es que todo el mundo tiene algo que ver con la cartonería. Creo que gran parte de la sociedad siempre ha hecho algo en La Carto o por La Carto, entonces como que es algo que nosotros sentimos que ya somos parte de la ciudad.

Hace seis años que fabricamos los libros, hemos vendido muchísimo, están en todas las universidades norteamericanas a la disposición de los lectores. Una vez yo estuve en Berlín, en el Instituto Iberoamericano, y conocí al Director. Estuvimos hablando y me dice vení, Cucurto, te voy a mostrar algo. Fuimos a un lugar abajo y tenían todos nuestros libros, cerrados, en unas compuertas, a temperatura. En serio, porque los cuidan. Eran ejemplares únicos y estaban todos, tenían todos los libros, todos. Fue sorprendente cómo los cuidaban. Y acá van a quedar, decían. Se puede hacer cosas sencillas, me parece que uno tiene que hacer las cosas como pueda y después ir viendo.

**Alberto Díaz:** Perdoná, Washington, por qué no contás, porque esta idea se ha difundido, las eloíisas cartoneras que hay en el continente...

Bueno, sí, hay en otros lugares editoriales cartoneras. Espero que puedan sobrevivir al tiempo, que se preocupen, que traten de mejorar, que no sean como nosotros, que sean mejores, que editen mejor, que tengan un editor que pueda corregir los textos, que pueda fijarse un poco más en la parte comercial, porque eso es bueno para el mismo proyecto. Que no se queden en el cartón, que mejoren... Me parece a mí. Por ejemplo, me gusta mucho la editorial de Paraguay, los de Yiyi Jambo, que son libros muy lindos, ellos nos superaron, increíble. Son muy muy hermosos, y son grandes, y los cosen. Espero que algunas de esas editoriales dé un paso y algún día seamos como Anagrama o como Tusquets. Alguna seguramente se va a convertir en una editorial independiente así como queremos nosotros, pero nosotros ya no llegamos, necesitamos mucha preparación, no podemos profesionalizarnos.

—Perdoname que te corte, pero yo creo que la grandeza de ustedes está en que no pasan más allá, que eso es lo que los hace grandes.

¡Ay, somos unos boludos entonces! (Risas) Me dijiste boludo con inteligencia. Me parece que hay que mejorar, que las cosas se pueden hacer mejor. Muchas veces por las condiciones, no tenemos los medios de producción... También tenés que terminar siendo medio un comerciante, ¿no? Y nosotros no tenemos ese espíritu. En este mundo, el que no se profesionaliza...

— Ay, me desilusionás...

Bueno, disculpame. (Risas)



## Participación del público

**Analia Gerbaudo:** Una pregunta para Alberto y otra para Washington. Alberto, me pareció escuchar, lo desconocía, que había una edición escolar de *Responso*. Me gustaría saber, justamente hablando de los lectores de Saer, un problema que Miguel Dalmaroni estuvo trabajando mucho, cuál es el público de Saer, en verdad cuántos eran los lectores de Saer... ¿Cuál es el objetivo de hacer una edición escolar de *Responso*? Y a Washington si tenés más o menos idea cuánta gente trabaja en la cooperativa, cuánta gente estuvo involucrada en el principio y ahora.

**Washington Cucurto:** Ahora somos una cooperativa, pudimos hacer los papeles legales y somos ocho. Después hay otra gente que trabaja por fuera de la cooperativa pero que también trabajan, que son cuatro personas más. En total, en La Carto somos entre diez y doce; ocho o nueve estamos seguro todos los días, que somos los que fabricamos los libros y todos hacemos todo. Y después los distribuimos, y nos preocupamos mucho por llevarlos a marchas, mucha venta callejera, mucha venta en el local que viene gente de todas partes, muchos turistas... Y después en algunas librerías y en las ferias de las provincias, y después también vendemos a lectores en Europa y en Estados Unidos. Nos avivamos y se los vendemos en euros, entonces hacemos diferencias... Esos son nuestros lectores preferidos.

**Alberto Díaz:** Ese es un proyecto de ediciones escolares de autores argentinos, que está pensado con autores contemporáneos, no son del siglo XIX, no son autores del canon. Está publicado *Responso*, de Saer; tienen una introducción, tienen después ejercicios y después hay una edición para docentes, que se regala. La intención es acercarle al docente de la escuela secundaria textos que no huelan a naftalina. Junto con *Responso* hay libros de Soriano, de Puig, es decir, de autores que tienen lectores reales. La intención es que los adolescentes tengan acceso a una literatura contemporánea, que los comprenda un poco más, e ir generando los futuros lectores de estos autores.

**Marcelo Cohen:** Quería saber cómo organizan la supervivencia, si la cooperativa es una fuente de ingresos para la gente que trabaja, porque vos dijiste que ahora habían hechos los papeles... Porque me parece muy importante eso, que estén bien, la generación de la gente que trabaja.

**Washington Cucurto:** Me parece que eso es algo que hemos aprendido con Eloísa, a cooperativizarnos. Eso es algo que yo le recomiendo a la gente, el cooperativismo, que es algo muy lindo, porque uno forma parte de algo, se olvida un poco de uno, empieza a pensar en los demás, en esta época en la que prima tanto el individualismo, y sobre todo en el trabajo. En cuanto a la cooperativa, somos como



cualquier otra, tenemos reuniones semanales, cobramos por semana, hacemos las actas, no tenemos jefe, todos hacemos todos, tratamos de absorber todas las tareas, tratamos de aportar ideas todo el tiempo, trabajamos todos los días. A veces nos organizamos en ciertas tareas, pero la tarea es que más nos gusta es cortar el cartón y pintar las tapas. Todo el mundo quiere cortar el cartón y pintar tapas. A veces cuesta que uno vaya a una librería, o que mande un mail, ahí a veces tengo que ir yo. Pero, por lo general, hacemos todo. Somos una pequeña cooperativa. Eso está bueno porque nos costó seis años entender, organizarnos, comprender que teníamos que trabajar para un fin grupal. Es una experiencia muy linda, a mí me cambió la vida y a mis compañeros también. De hecho, ganamos poco pero para todos es el trabajo al que más nos dedicamos, porque es el trabajo que nos gusta. Entonces ya cuando te gusta no es un trabajo, es un placer, es parte de la vida, del proyecto de uno y de todos. El cooperativismo es algo muy interesante que se tendría que difundir. Yo la verdad que ahí aprendí todo. Aparte uno da más. Muchas veces, a ustedes les habrá pasado, que la gente dice me tengo que levantar a las ocho de la mañana, tengo que ir a soportar a ese jefe de mierda, ese trabajo que no me gusta... Entonces como que hay una mala idea del trabajo, como que tenemos al trabajo como algo feo en nuestra vida, como algo negativo, y que está muy relacionado con el dinero. El dinero es algo real, concreto y que está bueno, pero no es la finalidad del trabajo. La finalidad del trabajo es la felicidad de las personas que realizan ese trabajo, y bueno es algo que se aprende, que es un proceso. La idea es no hacer trabajos desagradables en la vida porque se pierde el tiempo, y aparte por sueldos tan bajos no tiene mucho sentido... Pero bueno, hoy día en que casi nadie tiene trabajo también es para pensar.

**José Volpogni:** ¿Tienen toda la tecnología en la cooperativa para el libro?

**Washington Cucurto:** No, no...

**José Volpogni:** Te pregunto si algún proceso tienen que derivarlo o ustedes hacen el libro completo.

**Washington Cucurto:** No, nosotros hacemos todo. Aprendimos todas las etapas, pero lo hacemos precariamente. La insoladora la construimos porque es re cara hacerla, que es una máquina para copiar las chapas. La máquina ya está muy vieja, ya a gatas imprime. Es una máquina alemana, volantera, vieron los volantes que hay en la calle, bueno esos volantes se hacen con una máquina, que es muy despreciada en las imprentas, que es la máquina, la "Multilin", nosotros tenemos una de esa, que para nosotros es un tesoro, pero comúnmente es algo que ya caducó. Incluso para los imprenteros da pérdida, no les conviene ponerla a andar, por-



que imprime muy lento, muy poco. Estas máquinas modernas que ahora imprimen todo de una vez y ganan un montón de plata prendiendo un botón.

**José Volpogni:** Tenemos una en la universidad (risas).

**Washington Cucurto:** Entonces nosotros nos avivamos, nos dimos cuenta de que era caro usarla a la máquina, que realmente era un sistema caro para nosotros. Entonces lo que hicimos fue reducir los insumos, en vez de usar todos los insumos caros, ideamos un sistema en el cual, en vez de hacerlo con una chapa, lo hacíamos solamente con un papel que poníamos en el rodillo, que era un papel, un polietileno, que imprimíamos en una impresora láser. Nos dio unos resultados bárbaros, ahorramos un montón de plata y la máquina nos re sirve. Suprimimos la chapa y todo lo demás, porque ya la chapa implica la insoladora y todo. También va mucho en el ingenio, ¿no?

**Rafael Arce:** Para Alberto Díaz, acá me pidieron que pregunte por *La grande*. ¿Sabía que Saer, antes de terminar la novela ya tenía, o a veces desde el principio incluso, la frase final con la que iba a terminar la novela? Cuenta la mitología que Saer, a medida que iba escribiendo su novela, ya tenía la frase final pensada. Lo muestran los manuscritos de *El entenado*, por ejemplo. Y justamente con *La grande*, que no la alcanzó a terminar, se produce una cosa muy curiosa porque usted en la nota, en esa nota que ingresa como a la ficción saeriana, es interesante porque ahí se podría, bueno, los profesores de literatura podríamos hablar sobre el meta-texto, bueno, no importa, pero quiero decir esta cuestión de que usted tiene la posibilidad de ser el autor de la última frase de la última novela de Saer, porque Saer no alcanzó a escribirla pero sabía cuál era.

**Alberto Díaz:** Yo ahí lo pongo en condicional. *La grande* es una novela rara en el sentido de la producción de Saer. Ya desde *Glosa*, Juani empezaba a escribir y un día te llamaba y te decía empecé a escribir mi nueva novela. Nunca me contaba y yo tampoco preguntaba sobre su nueva novela, entonces eso significaba que empezaba la discusión por el anticipo de la nueva novela. En general, quería viajar para septiembre u octubre para Buenos Aires y después a Santa Fe, entonces corría con la novela o libro de cuentos para terminarlo en alguna fecha y poder, para cuando él viajaba, estar presente. Normalmente, yo le decía principios de mayo o última fecha; siempre la terminaba entregando en junio, era muy disciplinado. Una vez que él empezaba a escribir una novela la tenía en la cabeza, y con una escritura muy segura. La novela podía estar elucubrándola durante años, él tenía varias novelas en la cabeza siempre. Por ejemplo, *La ocasión*, la escribe en veinticinco días con motivo del premio, para presentarse, pero la tenía en la gatera, entonces cerraba el premio y en veinticinco días la tenía. No terminó nunca una novela en tan poco tiempo





pero bueno, en ese caso sí. Con *La grande* es la primera y única obra desde que yo lo conocí en donde él empezó a hablar, a tener título de entrada. Yo al principio pensé que era una broma, “la grande”, y ahí hacía un par de chistes de colegio secundario. Y con muchos titubeos. Por ejemplo, la última vez me dijo ya ahora llevo y escribo *La grande*. Entonces llamar a la semana y decir mirá, cambié de idea, voy a hacer una *nouvelle* y después me dedico a *La grande*; después llamar y decir voy a incorporar la *nouvelle* a *La grande*; después llamar y decir bueno, me dejo de embromar y me pongo a trabar en *La grande*. Es decir, él tenía miedo a no terminarla, sabía que iba a ser su última obra importante, y decía tengo miedo de que me falten las fuerzas, pero no se atrevía a comenzar. Él lo decía mucho que él escribía con el cuerpo, y yo creo que esta novela por alguna razón lo enfermó, o se enfermó, pero era una novela que le preocupaba mucho. Fue muy hablada, cuando Juani no hablaba de su obra... Es decir, él decía empecé y un día la enviaba, ya venía con título, venía con todo, una novela cerrada, a lo sumo me pedía algún libro para documentarse en algo para la nueva novela o para el nuevo libro, pero yo jamás le pregunté ni él contó. Y en esto sí fue todo un ida y vuelta, y por primera vez me envió adelantos de la novela. Siempre la novela llegaba pasada a máquina, después ya los últimos años en computadora, pero él escribía a mano. Me llegó primero dos capítulos; él ya sabía que iban a ser siete jornadas, siete días. Me manda los dos primeros días, me pide que los lea, yo hago la devolución, después me dice olvidate de eso, te los mando corregidos. Me manda otros dos y ahí ya comienza la enfermedad, estando en Cadaqués, creo primero una pleuresía. Y a partir de la enfermedad la preocupación permanente por terminar. Estando inclusive internado, con quimio, los miércoles tenía unas quimios terribles, llevaba, su esposa le había comprado una laptop, y en el mismo sanatorio cuando estaba internado o luego de las operaciones seguía escribiendo con una compulsión por querer terminar esa obra. Me fue enviando y finalmente el último envío cerrado fueron cinco días, que dijo ya última versión, corregida. Pero faltaban dos días. Y el día domingo no lo llega a corregir; lo terminó, lo tenía en la computadora. Y la última conversación sobre *La grande* fue ya cuando lo internan por última vez, que me dice ya tengo solucionado el lunes, tengo la primera frase y la última, y no van a ser más que veinte páginas, es decir, voy a hacer como una coda. Entonces le digo cuál es la última frase, y me dice le voy a poner “Moro vende” y después ya te vas a dar cuenta porqué, porque yo todavía no tenía leído el día domingo, tenía cinco días que había leído pero faltaba la fiesta final en lo de Gutiérrez con todo el elenco estable. Entonces ya vas a entender por qué digo esto. Ahora, Julio Premat y vos mismo estás trabajando en los papeles... La viuda de Juani me comentó que encontraron no un final, pero que había una nota,



como un posible final, un caballo flotando en la piscina, en la pileta de la casa de Rosi donde compró Gutiérrez. Él en la conversación transmite eso que iba a terminar con “Moro vende”, y de ahí uno puede deducir esta cosa circular, retoma un personaje de su primer libro, Gutiérrez, que en el *Tango del viudo* se va de Santa Fe sin saber dónde, regresa después de treinta y nueve años y ya el mundo no es el mismo, los amigos, es otra cosa, el gran amor es un cachivache y bueno, y se vuelve a eso, y sale no se sabe adónde. Ese puede ser un final pero yo creo que la novela está completa, es decir, Saer siempre tuvo un sistema muy abierto de escritura... Ustedes, los que estudian en serio a Juani, yo creo que no la consideran una novela inacabada, porque su propio sistema literario siempre fue muy abierto, y los finales prácticamente no modifican nada. No sé si te respondí a la pregunta.

—Quería preguntarle si un editor piensa en el valor de uso que le dan los lectores a los libros. Porque a nosotros una vez nos sorprendió una declaración de Juan Villoro que se sorprendía que en este país la gente compra los libros en cuotas, como si fueran electrodomésticos. Quería preguntarle si se piensa, cuando los libros están en la cocina, en ese valor que le van a dar los lectores, que es lo que distingue al libro más allá de su valor de cambio, como usted comenzó la charla. Y en esto también sería algo así como una comparación de estos últimos cuarenta años que tiene en el oficio, si ese comportamiento de los lectores ha variado o no. También estaría bueno que Washi lo diga, si en estos últimos seis o siete años de experiencia también cómo es el comportamiento de los lectores con esa buena noticia que son los libros.

**Alberto Díaz:** A la primera pregunta, sobre el valor de uso, yo sí pienso mucho en eso. Algo que no sé si dije, este es un trabajo vocacional, Washington lo dice bastante bien que es un trabajo que se hace con placer. Es un trabajo vocacional, a mí me gusta trabajar con libros y soy muy feliz cuando saco un libro que es bueno, que tiene mucha repercusión. Creo que el libro es benéfico, es decir, ayuda a que seamos mejores, no solamente como transmisor de conocimiento, bueno, tiene muchas funciones el libro. Yo personalmente pienso en eso, pienso en que ese libro va a ser gozado, va a poder hacer reflexionar a algún otro. Esa es una parte del placer de este oficio, en donde si lo pensás bien el editor es un intermediario entre el escritor y el lector, es una tarea que no está muy definida. Cuando el libro llega al lector y cumple la función que uno imagina hay mucho de renta psicológica, te sentís bien. Ahora, lo otro es el tema del lector. Yo creo que hay cambios la lectura. Cuando yo entré a trabajar en las editoriales se hablaba siempre de crisis del libro, siempre la misma cantinela. Yo no sé si últimamente por cansancio, o porque ya se está viendo con las nuevas teorías de la recepción, del emisor, se ha incorporado a esta activi-





dad, porque generalmente los libros sobre libros son muy pedestres, entonces cuando incorporan algo empiezan a complejizar un poco. Hoy ya se está hablando de crisis de la lectura o del lector; por lo menos, comparado con hace cuarenta años, en la década del '60 o '70, que también era un mundo ideológicamente más armado, culturalmente más armado, había más tendencias... Era un mundo moderno, no posmoderno. Entonces el lector fuerte, el lector crítico que consume libros como una necesidad no sólo profesional sino también hasta corporal, es un lector que se fue angostando, y cada vez es mayor el lector eventual, ocasional. En términos de negocio editorial, no se ha perdido la cantidad de venta de libros, se sigue vendiendo la misma cantidad que hace cuarenta años, no es un problema de cantidad. Ha habido un crecimiento vegetativo. Pero se lee de otra manera, hay géneros que hace cuarenta o cincuenta años no existían, o eran muy minoritarios, y hoy ocupan en la edición comercial un peso muy grande. No solamente el *best seller*; me refiero a libros de autoayuda, de crecimiento, que eran géneros que estaban en la línea de libros prácticos. Yo recuerdo un libro que Sudamericana vendía mucho, que para nosotros era un escándalo, un libro que es *Cómo ganar amigos*, un libro que fue *best seller* durante años, pero que es un libro práctico, no daba más consejos que eso, que si uno quiere tener amigos tiene que ser simpático... Pero ya la autoayuda es más esta cosa californiana, degradada del psicoanálisis, de consejos, qué se yo; eso tiene muchos lectores, son libros y en la facturación, en la producción de millones de ejemplares o de miles de títulos que publican los países están esos libros. Digamos, se lee de otra manera, y, en general, las editoriales de tipo comercial buscan a ese lector eventual, ocasional, que compra un libro o dos al año, pero claro, son muchos, y si compran esa compra anual... Son los fenómenos estos como *El código Da Vinci*, dos años libro más vendido en todas las lenguas, millones de ejemplares. Tiene un problema ese tipo de libro, sin hacer juicio estético o valorativo sobre la calidad literaria, si está bien escrito o mal escrito, tienen un problema: son libros que no generan lectores para otros libros. Son libros muy planos, no son críticos, lo cual no tiene porqué todo libro ser crítico, pero no implican autorreflexión, no implican razonamientos personales, aparte del placer de la lectura que tiene que producir un texto literario. La buena literatura ayuda a la venta de otros libros, mientras que estos mega *best sellers* que arrasan tienen, desde mi punto de vista, el problema de que no generan nuevos lectores, y en las cifras se mantienen estadísticamente pero ocultan el otro fenómeno de que se dejan de leer a cientos o a miles de voces distintas. Antes esos millones de ejemplares estaban suplidos por cientos de autores.



**José Volpogni:** ¿Cómo ves el relevo del papel, Alberto, por la pista magnética o por otros soportes?

**Alberto Díaz:** Ese es un tema que a mí me hincha mucho. Sí, porque es todo un debate que hay el de las nuevas tecnologías. El libro ya lleva quinientos años, creo que es uno de los inventos más perfectos en donde no ha habido modificaciones; junto con el tenedor, dos de los inventos que no se modifican. Uno puede ver un incunable salido de la imprenta de Gutenberg y el último libro de la editorial Universidad del Litoral, los ponemos juntos, ponemos el de Eloísa Cartonera y sabemos que los tres son libros. Y hay uno que tiene quinientos años. Cambiaron las formas de producir el libro. Creo que los editores, igual que los señores de la Sociedad Rural, nacieron llorones; parecemos los tangueros que atacan siempre a cualquier nuevo ritmo: la juventud, yo me acuerdo de Alberto Castillo diciendo de esos peludos, se refería a los Beatles... Entonces defienden al tango y lo terminan hundiendo. Entonces el libro, el XIX es el gran momento de la novela, digamos, como entretenimiento no tenía competencia la novela... Estaba el teatro pero ahí conviven. Con el teatro, por lo menos los editores del XIX, hay algunos quejosos, algunos que sí dicen que el teatro si se difunde tanto va a acabar con el libro, pero no son tantos. Pero con la aparición de la radio, va a hundir el libro; la aparición del cine, va a hundir el libro; la televisión, va a hundir el libro. Sé que son cosas distintas de esta nueva tecnología que ahora les digo algo. Todos se fueron repartiendo los campos, y hoy el cine, con las nuevas tecnologías, también sufre el peligro, el llevar el cine a tu casa y hacer lo que vos querés: parar, frenar... Se destruye la obra de arte pero hoy se ve cine así. En el caso del libro, creo que las nuevas tecnologías van a aportar algo, el *e-book* va a aportar algo y finalmente creo que va a haber nuevas comercializaciones. Me parece que, por ejemplo, en tu librería no va faltar mucho para que termines vendiendo códigos para cargar un *e-book*, y no tenés que perder ese negocio; mejor que lo hagas vos y no Garbarino. Ya muchas librerías españolas, generalmente las más chicas, venden. Carmen Balcells, la principal agente literaria en lengua española, la gente de García Márquez, todos los grandes escritores latinoamericanos, ya tienen digitalizados a todos sus autores. Tienen un número de código, ya tienen nuevos contratos, porque las editoriales llegamos tarde a eso, se está pensando recién ahora en España, que está más desarrollado que en Latinoamérica. Carmen Balcells se reserva los derechos en el soporte digital, no sé cómo es el arreglo económico con el autor, y ya en veinticinco librerías de España vende sus contenidos, vos comprás ahí tu código, ingresás en Internet y podés bajar a tu *e-book* o a tu CD los libros de todos los autores de Carmen Balcells. En Estados Unidos se hace a mayor escala, pero en nuestra lengua este es el mayor caso que hay.



Creo que la competencia o el soporte económico ya afectó a uno de los tres tipos de libro o de usos de libro: el libro como información. El diccionario enciclopédico ya es algo obsoleto. Espasa Calpe, que es un editorial del Grupo Planeta que se hizo grande con enciclopedias, la enciclopedia más grande en todas las lenguas, llegó a tener 114 tomos, eso ya no se actualiza más. Tanto Espasa Calpe como Larousse, por hablar de dos marcas, bueno, una es francesa, pero bueno, circulan en nuestra lengua, solamente producen el pequeño Larousse y el pequeño Espasa, diccionarios enciclopédicos en un solo volumen, mil quinientas páginas, que se usan, es manuable, todavía compiten, pero el diccionario enciclopédico desapareció. Lo hundió Wikipedia o cualquiera de esos ingresos; podrá ser información no segura, pero en cualquier momento será segura. Otros rubros del libro, otros géneros también. Lo que hay casi coincidencia de todos es que la ficción va a ser muy difícil que desplace al libro, por un tema económico y de lectura; el lector de ficción es una lectura donde está mucho el goce, o sea, el crítico, el docente o el investigador puede hacer otro tipo de lectura, pero, en general, la mayoría del lector del literatura lo hace por placer. Y es muy difícil que la frialdad de la máquina, no sólo porque no se puede subrayar, porque ya te permiten subrayar, anotar al margen, cuando pasan la hoja se dobla la puntita, en algún momento hasta tendrán olor a tinta de imprenta... Pero me parece que el soporte papel va a soportar ese embate. Viene un negocio distinto pero en última instancia un *e-book* también es... A mí lo que me molesta de esto es la desmesura, a mí me gusta tener un DVD con una película en mi casa, pero poder bajar cien mil películas, doscientas mil películas por nada, llega un momento que la cantidad da náusea. Esto que en un *e-book* podés incorporar cien mil libros o Google que te dice que hay un millón de contenidos, porque no lo llaman libro, de dominio público. Un millón ya hace que uno pierda el placer, es imposible buscarlos. Ya es imposible mil recorrer, de pronto que te digan un millón de títulos de todas las lenguas se vuelve medio obsceno. Creo que, por lo menos, desde la Modernidad a hoy, la cultura es más módica. Tanta información, tantos números gigantescos creo que terminan enloqueciendo, y hacer una lectura apresurada, no en profundidad. La lectura que se hacía en el XIX, que había pocos libros, era en profundidad. Ya el siglo XX, hay un libro clásico de Gabriel Zaid, *Los demasiados títulos*<sup>\*</sup>, que no se refiere a los demasiados libros, son demasiados títulos que impiden procesarlos ya; como lector, como distribuidor, la librería no puede abarcar la cantidad de libros que salen. Y, evidentemente, en este caso la cantidad no se convierte en cali-

---

\* N. de los eds.: El libro del mexicano Gabriel Zaid lleva por nombre *Los demasiados libros* y fue editado por Anagrama en 1996, luego de haber recibido el premio ensayo de la misma casa editora.



dad, no hay un salto cualitativo; es decir, si se publica mucho se pega un salto, pero no, solamente se talan más árboles.

—Relacionado también con Internet y las nuevas tecnologías, y la posibilidad de reproducción y distribución que eso implica... ¿Cuál es la posición que adoptan las editoriales y el editor también, en concreto, frente a nuevos tipos de licencias de edición como son los *Creative Commons*?

**Alberto Díaz:** Esa parte no la conozco. Lo que sé es que todas las editoriales, por lo menos los grandes grupos, están estudiando cómo incorporás algún resguardo legal en el contrato que te permita o ingresar a ese negocio o que... Aquí hay un problema que se tienen que juntar autores y editores. Ya Carmen Balcells se cortó sola, pero los otros agentes están haciendo causa común para lograr que los negocios o que los eventuales negocios que puedan resultar en Internet sean compartidos por la cadena tradicional del libro: autor, editor, imprenta, librería, lector. Que ese negocio sea compartido, por eso se insiste mucho en que todo negocio electrónico tenga que pasar por la librería, y la librería tiene que ser desgravada para que venda los nuevos aparatejos estos, que ya se están vendiendo y han bajado mucho de precio. Cuando recién salieron decían quién lo va a comprar al precio ese, a mil quinientos dólares, pero ya ahora están a doscientos. Y va a ocurrir lo mismo que el reproductor de DVD, que ya te lo regalan si comprás un televisor grande. Entonces es algo que la industria editorial, para sobrevivir, va a tener que participar de ese negocio, pero todavía están todos muy atrasados, nadie sabe nada, a lo sumo voluntarismos, como decir bueno, el libro no va a morir nunca. Yo no me imagino un mundo sin libros, tradicional, con este formato, pero bueno, han ocurrido cosas peores en la historia de la humanidad. Siempre habrá un Washington Cucurto que armará una Eloísa Cartonera que sobrevivirá y resistirá pero no sé. Pero creo que tiene una competencia distinta a la del cine u otras cosas, que finalmente eran ciencias afines.

**José Volpogni:** Seguimos apostando al libro, entonces, al soporte papel.

**Alberto Díaz:** Sí, porque si no es así me quedo en la calle, y tengo familia numerosa que mantener.

**José Volpogni:** Muchísimas gracias.



## **Los envíos y los cánones de la crítica literaria de la posdictadura**

**Presentación a cargo de Analía Gerbaudo**

Buenas tardes.

Abrimos la mesa de Crítica Literaria, que este año hemos llamado “Los envíos y los cánones de la Crítica Literaria de la posdictadura”.

Este V Argentino de Literatura reúne en la mesa de Crítica a tres mujeres cuyas intervenciones en el campo intelectual traigo especialmente, y recupero especialmente las que realizan desde su espacio como críticas-profesoras. Es decir, desde esos lugares de mediación, y por lo tanto de envío, y de construcción de cánones teóricos y literarios que son tanto la clase como la escritura. Mientras hago una breve presentación de sus líneas de trabajo, recupero los problemas sobre los que giraron las discusiones más importantes, sostenidas desde el 2005 en estos encuentros, para abrir el panel y luego escuchar las preguntas del público.

Entre esos problemas están los incluidos en los folletines de discusión que circularon por estos días en la ciudad. ¿Qué escritores lee la crítica y cuáles ingresan a los programas de la universidad pública y por qué? ¿Qué preguntas ha instalado la crítica desde la reinstalación democrática y qué teorías emplea o reinventa en su composición?

Del trabajo realizado por las críticas que me acompañan, quisiera destacar tres modos de intervención: el vinculado al archivo, el centrado en la escritura y el más desatendido de la enseñanza.

En relación al trabajo de archivo, traigo, entre otros, el trabajo que realiza Ana María Camblong sobre la obra de Macedonio Fernández, el de Graciela Speranza sobre Manuel Puig, el de Nora Avaro, junto a Analía Capdevilla, sobre los denuncia- listas del '50, reeditando textos de Adolfo Prieto, de Ismael y de David Viñas. En cada caso se exhuman escritos y en el mismo movimiento se toma posición tanto sobre el canon que arma la crítica como sobre los modos en que lo arma. Con relación a este punto, hay un nombre y un problema que en diferentes momentos aparece en la escritura de todas: Borges y el realismo. Y también una marca que podríamos describir, un poco brutalmente, como una revisión de las coordenadas desde las que se escribe y se piensa la literatura argentina. Recupero entonces, espero que a modo de envío, algunas de sus últimas intervenciones, entre ellas tomo las que me parecieron más provocativas. La invención por Nora Avaro de la categoría “estilista dandy”, mientras escribe su lectura de una novela de Alan Pauls; la de



“realismo idiota”, por Graciela Speranza, mientras caracteriza los realismos de la narrativa argentina reciente, e interroga los lugares en donde buscamos o leemos la literatura; la de “realismo atorrante”, que Ana Camblong viene elaborando a partir de Fogwill.

También hay aperturas singulares que coinciden, en todos los casos, con trabajos que pretenden revisar las fronteras de la Crítica Literaria, y en particular de la que se escribe desde la universidad. Destaco aquí las intervenciones de Ana María Camblong, que entre la Crítica y los problemas ligados a la enseñanza de la literatura no se priva de parodiar los rituales cuando de capilla se trata; las de Nora Avaro destartalando el linde en el que se dirime la distinción, siempre oscilante, entre literatura, autobiografía y testimonio; y las de Graciela Speranza que tanto en la revista que ha armado, junto a Marcelo Cohen, *Otra parte*, como en *Fuera de campo*, pone en contigüidad a la literatura con otras formas del arte para enunciar sus conjeturas. Es allí donde, por citar una de sus nociones, escribe su lectura de Aira en clave *ready-made*.

Dejo en suspenso mi descripción de sus intervenciones desde la enseñanza, sobre las que recién estoy empezando a trabajar, aunque abro un paréntesis. A partir de la conferencia del miércoles de César Aira, nos quedamos pensando, junto a Ana Camblong y luego junto a Nora Avaro, sobre lo que los escritores le hacen a la literatura cuando abren espacios de transferencia, ya sea desde un ensayo, desde una disertación y también desde una clase. Nos quedamos pensando en los envíos que generan tanto a nuevos textos como a otros ya transitados y revisitados desde otro punto de vista, que es el que funda su palabra cuando los toca. Y en la conversación pasamos de César Aira a Aldo Oliva, quien desde su lugar como escritor y profesor dejó más de una marca en quienes fueron sus alumnos, en quienes lo leímos y en quienes lo escucharon, por ejemplo, en esa reunión que apenas tres años de restituida la democracia organizó la Universidad Nacional del Litoral, la Primera Reunión de Teoría y Crítica. Su intervención en aquel panel, rescatada gracias a sus hijos Ángel y Antonio, quienes me permitieron revisar la biblioteca familiar, situaba a Marilyn Contardi y a Estela Figueroa, entre otras, como las nuevas voces de la poesía argentina que se escribe desde Santa Fe. Y abría un espacio de relectura, provocador, comparable, dada esa intensidad, con el que Aira ha generado en su apertura a este encuentro. Un tipo de intervención crítica si entendemos, junto a Graciela Speranza, que la crítica “puede pensar con el arte, conversar con las obras, formular buenas preguntas”\*, planteando una distinción entre Sociología de la Cul-

---

\* “Estado crítico”, en *Otra parte* N° 17, Buenos Aires, otoño 2009.



tura y Crítica que tal vez habría que aproximar cuando pensamos en las transferencias educativas.

Después de esta apresurada descripción, que no pretende más que hilvanar algunas de las preguntas y de las inquietudes que fueron apareciendo en esta y en ediciones anteriores de este encuentro, le dejo a las invitadas la palabra, agradeciéndoles haber aceptado esta invitación que nos da la posibilidad de continuar con este espacio de conversación, y esperamos de polémica tanto como de apertura a nuevas preguntas. Un espacio que cada año reúne a quienes trabajamos y a quienes estudian, en la Universidad Nacional del Litoral y en la zona, con algunos de los que firman los textos que leemos y con quienes también pretendemos entrar en discusión y en diálogo.



## **Nora Avaro**

Buenas tardes. En primer lugar, quiero agradecer la invitación a este encuentro, muy fervientemente, la verdad, porque han sido todos muy amables con nosotros, nos han tratado muy bien, y estoy muy contenta de estar acá. Lo que voy a leer es parte de un trabajo mayor que estoy haciendo sobre la obra de Carlos Mastronardi, que está centrado, más que en sus poemas, en algunos textos en prosa, autobiográficos, aunque es un poco enfático hablar de autobiografía en Mastronardi, y en el libro que escribió sobre Borges. Los libros son Cuadernos de vivir y pensar, que publicó la Academia Argentina de Letras, póstumamente, el Borges, que también publicó la Academia Argentina de Letras póstumamente, y las Memorias de un provinciano. Hay una edición de la obra completa de Mastronardi, que está preparando la UNL, en la que también va a incluir un Borges, pero a la que no he tenido acceso para este trabajo.





## **Mastronardi**

NORA AVARO

*Mi fin no es llegar a parte alguna, de modo que la presencia de Mastronardi no me perturba ni me distrae. La noción de carrera, dentro del campo social, nunca me quitó el excelente sueño de que gozo. No persigo ninguna meta; esa carencia de fines concretos me deja libre para trabajar a gusto y para interesarme por las cosas.*

*Carlos Mastronardi*

Carlos Mastronardi careció por completo de cualquier superstición de modernidad. A grandes rasgos, y casi siempre, quiero decir, aun cuando joven, [si nos atenemos a las anotaciones de sus cuadernos], la objetó con clisés un poco “de viejo”: velocidad —sobre todo velocidad— intrascendencia [contraria a la trascendencia del poema], mercantilismo [el tiempo como mercancía], irreflexión [dominio de las acciones por sobre el pensamiento] y otros cuantos disvalores. El hombre moderno, “el materialista moderno”, lo llama Mastronardi, que puede coincidir punto por punto con el hombre de las ciudades, carece, como contracara del provinciano, pero un provinciano que revierte muy a su favor los estereotipos del provincianismo, de “atmósfera interna”, de “riqueza interior”, de intimidad. La intimidad, que para Mastronardi suele confundirse con el recogimiento, depende en todo de cierta disposición, cierta soltura hacia las ideas, y de la valía de un tiempo quieto, aunque tormentoso, casi exento de hechos y de expectativas: “Ninguna movilidad externa — escribe en 1930—, ya que la movilidad (la tormenta) está en nuestro escaso tiempo personal”.

En 1930 Mastronardi tenía 29 años y ya había desconfiado de la suerte estética del martinfierrismo, grupo en el que participó con iguales dosis de ironía y lerdo entusiasmo. No tenía ya, si alguna vez la tuvo genuinamente, la arrogancia de lo nuevo, ni siquiera la de una ilusoria actualidad que lo haría, a fuerza de voluntad y conciencia, la misma voluntad y la misma conciencia que caracterizaron su itinerario poético, un hombre de su tiempo. Su propia novedad, su corta, su parca novedad personal, quedó herrumbra entre las ruinas de los jolgorios martinfierristas y se manifestó apenas, menos en los poemas de Tierra amanecida, de 1926, que en la decisión de retirar de circulación los ejemplares de Tratado de la pena, de 1930, libro que hizo desaparecer (incluso de sus memorias), justamente por demasiado



ultraísta, por demasiado nuevo, en un emprendimiento urgente, tan demencial y exhaustivo, que quizá haya sido ese el mayor acto de su vida. “Las fallas más evidentes de esta doctrina estética —escribe Mastronardi sobre el ultraísmo— fueron la vaguedad grandiosa y la tensión constante y sin matices. Toda línea, todo verso, debía aparejar una exaltación y una victoria incontestable”. A esa victoria incontestable, bullanguera, juvenil y hasta un poco grotesca que encadenaba metáforas, sorpresas y desequilibrios, Mastronardi la revirtió en cautela, en método y en sus-tracción.

Lacónico y adventicio, no se convirtió en “viejo martinfierrista”, como muchos de los que envejecieron resguardando esos dones juveniles, bastante fugaces, que la generación, quizá injustamente, les deparó; pero tampoco optó por la impugnación compadrita con que Borges, en 1931, mandó a sus compañeros, junto con el involuntario lugonismo que, según él, les fue propio, al fondo mismo de la historia literaria. Ni como joven, ni como martinfierrista, Mastronardi se consideró novedoso, se podría decir que siempre fue un poco viejo, “un adulto prematuro”, como él mismo lo pensó a Borges, que eligió, desde el vamos, y a diferencia de su amigo Gombrowicz, las condiciones y los reparos de la madurez.

Sin embargo, y aun como la contracara impasible de Gombrowicz, es el talante secundario de Mastronardi (secundario de Gombrowicz, [pero también, y en mucho,] de Borges, de Ortiz\*), el que favoreció los subrayados de la personalidad de sus amigos e incluso, pero muy eventualmente, la propia distinción supletoria, siempre al amparo de esa timidez un poco ladina que lo identifica. No de otra manera pueden leerse sus Memorias de un provinciano, en las que la vida de Mastronardi, como bien corresponde al género, mengua y mengua a causa de su decisiva propensión al retrato. “Vuelvo a esconderme, es decir, vuelvo a los otros”, escribe, y también “Aquí no hay nadie”.\*

“Pasamos (el plural es una convención dispuesta por la timidez) —aclara Mastronardi en su Borges— el invierno de 1930 en Buenos Aires. Muy interesado en la épica urbana —todavía las ametralladoras animan los suburbios de Chicago y de Nueva York y los hampones mueren sin perder la galera—, Borges nos invita a ver un film policial del admirable director Von Sternberg.” Lo que sigue a esta presentación modesta y mayestática de la anécdota, es un contrapunto entre las imágenes y las apostillas de Borges, en el que Mastronardi cumple el papel de un apuntador al vuelo —papel en el que Bioy Casares se iba iniciar, con la escritura de su diario, recién en 1947—, pero tendencioso, más interesado en rescatar los comentarios de su

---

\* N. de los eds.: Ortiz no es nombrado en la conferencia.

\* N. de los eds.: Las dos últimas oraciones de este párrafo no fueron leídas en la conferencia.



amigo, todas ocurrencias sobre la motivación narrativa —que además, y no es poco, Mastronardi hizo suyas en cantidad de notas y reseñas, fundamentalmente las que escribió para la revista Sur— que en la película que comparten.

A diferencia de Bioy que en su propio Borges se centra sobre todo en las conversaciones que ambos mantuvieron a lo largo de años, Mastronardi — en la serie de papeles inicialados con una B larga y mayúscula, inéditos en vida—, cuando relata o describe, cuando recuerda o interpreta la personalidad o la obra de su amigo, alige-  
ra su protagonismo hasta reducirlo al del observador o al del amanuense, pero un tipo de observador a la vez versado y precavido, que no enfatiza su posición y perspectiva aventajadas (haber caminado con Borges, por las noches, durante la juventud temprana, haber descubierto ya entonces su extraordinaria singularidad) pero tampoco las obstruye. En otra escena, Mastronardi da un paso más en sus suspicaces maniobras de atenuación. Si ya había suprimido el yo en el convenio del nosotros, ahora opta directamente por la tercera persona bajo sus iniciales C. M.: “Borges acaba de ascender a un tranvía con su amigo C. M., —escribe— paisano del general Urquiza, es decir, hijo de Entre Ríos.” La voz propia desvía y testimonia en tercera, sube al tranvía por una de sus puertas accesorias, y el viraje, que puede confundirse fácilmente con el pudor, con la modestia y aún con la auto-revocación, trabaja y produce, sin embargo, por un camino aledaño a la vía rápida de la anécdota borgeana pero bien al centro del método Mastronardi: la figuración del provinciano —y también en este caso, de otro de sus tipos: el forastero— un carácter cerrado, opaco, que, muy a salvo de todo folklorismo define, con altísimos grados de tenacidad, los rasgos distintivos del poeta.\*

Según lo hace hablar Bioy Casares en privado, casi siempre con extrema malicia, Borges nunca creyó en la modestia de Mastronardi, al contrario, consideró de suma pedantería su austeridad: el provincianismo, la cortesía, la decisión de no publicar o la de corregir siempre el mismo poema con el esmero del que confía, casi con entereza de santo, en la perfección. Dice Borges en la mesa de Bioy: “Al fin y al cabo los méritos de Mastronardi son los méritos de la paciencia” o “Las ideas que Mastronardi tiene, o mejor dicho no tiene, no son interesantes, su inspiración es un hilo de agua, su tono retraído y pueblerino es tedioso” o más: “La poesía de Mastronardi está podrida de vanidad”. Pero la vanidad, habría que discutirle a Borges, es una consecuencia del método más que una premisa de temperamento\*; el método, la tarea ardua que Mastronardi se impone, su perfeccionismo, admite siempre el estatuto de la gran obra o de la gran opinión, la conciencia de la grandeza, y, si no

---

\* Desde “En otra escena” hasta el final del párrafo no fue leído en la conferencia.

\* En la conferencia, la autora cambia temperamento por carácter.



reconoce la propia, seguramente sí la de participar en la estimación de hombres excepcionales: Borges, Macedonio, Xul Solar, Gombrowicz, Juan L. Ortiz, Jacobo Fijman o Arlt.\*

Hay otra anécdota muy inspirada y muy ilustrativa en las anotaciones de Mastronardi que bajo el buen título de Cuadernos de vivir y de pensar publicó la Academia Argentina de Letras en 1984. Allí, en el apunte, Gombrowicz discute algún asunto con Mastronardi, y lo hace con fervor contrastante, “procede por antinomias” y rechaza de plano los argumentos de su compañero. Al punto llegan de las particiones tajantes, Mastronardi duda entonces y afirma la fragilidad de su posición: meras “impresiones” y “conjeturas”, se corre de un conflicto en el que, uno puede imaginárselo, casi no ha participado, y deja de ofrecer si lo hubiere, un “frente de lucha”. En ese desvío, desarma los arranques de Gombrowicz, quien sufre ese cambio de tono y reconoce: “Ahora, mi amigo, usted empieza a ser fuerte”; es decir, ahora, Mastronardi domina con su debilidad, con su parsimonia, con su madurez, el espíritu activo y juvenil de Gombrowicz: “al desnivelar voluntariamente la discusión —escribe—, yo asumía una forma que me hacía menos vulnerable.” Los visos de este enfrentamiento son potentes en derivaciones, por una parte porque el que lo relata es el propio Mastronardi, y aunque de nuevo prefiera para sí un papel secundario, conciso, y bastante socrático que parece dejar en el centro el avasallante genio\* de Gombrowicz —un amigo “de trato difícil”—, es evidente que la victoria está de su lado, que es como decir, en un salto alegórico de los que suele practicar el poeta: del lado de la conjetura, no del veredicto, del lado de los titubeos\*, no de los apotegmas, de lado de la madurez y no de la juventud. Por otra parte, el conflicto se apaga porque el desequilibrio, el desnivel que propicia Mastronardi, no sube su flanco, en el sentido en que se dice “subir la apuesta” sino que, al contrario, “renuncia a las atracciones del enfatismo”, lo baja y deja al otro, al adversario, en el vacío de una postura que necesita, por sobre todo, de la divergencia y la reacción. Gombrowicz reconoce firmeza en la fragilidad de Mastronardi. Y menos por camaradería que por retomar en algún punto el protagonismo que la anécdota finge otorgarle y que muestra en plenitud el narcisismo paradójico y comedido, sin codicias manifiestas del entrerriano, quien ha alcanzado en sus desvíos la templanza aviesa, provinciana, de la madurez.

---

\* Durante la conferencia, la autora nombra hasta Gombrowicz y luego: “e incluso Arlt, cuando recuerda que ambos esperaron, en una lechería, en un amanecer de 1926, la edición de sus primeros libros. Uno, notable, el otro, el propio, claro está, olvidado.”

\* Durante la conferencia, la autora cambia genio por temperamento.

\* Durante la conferencia, la autora cambia titubeos por incertidumbres.



Mastronardi reescribe esta misma anécdota en una nota de homenaje a Gombrowicz, pero allí, muy diverso de sus cuadernos personales, adjudica su rol en la contienda a un tercero, que ni siquiera lleva aquí sus iniciales. Se trata de un supuesto “hombre de teatro”, que habría recibido, en su presencia, la misma réplica del polaco: “Ahora, mi amigo, usted empieza a ser fuerte.” La variación es reveladora, porque marca la distancia, siempre mucha, que Mastronardi impone a su experiencia según se trate del ámbito íntimo de sus papeles privados o de la ostentación y el ditirambo propio del homenaje público. En el homenaje prima, para el narrador de la anécdota, su función de testigo, un papel subsidiario que aparenta inutilizar, por recato, pero sobre todo por elegancia, la posición del yo; en cambio, en los cuadernos personales y, hay que señalarlo, también inéditos en vida, Mastronardi compone su ventaja soltando un poco la cuerda, lo suficiente como para no derrapar en directa petulancia, ni siquiera ante sí mismo, sobre todo ante sí mismo, y realza ambas personalidades\*, la del amigo y la suya, la de la premura y la del sosiego, la de la juventud y la de la madurez, para reanudar así, casi por método, el persistente tratamiento de su axiología. Se trata de una suerte de lección que el viejo, el clásico Mastronardi le propina al inmaduro, al romántico Gombrowicz, quien reniega de procedimientos y aprendizajes, y admira en su lugar “los aciertos instantáneos” de la juventud. “En la vida del hombre, ninguna edad más inquieta y desesperada que la primera juventud (...) —escribe Mastronardi— Una edad sin duda penosa y sombría, que en general no admite comparación con la tranquila madurez, con el tiempo en que el hombre sabe sus rumbos y conoce su íntimo centro.” Juventud y madurez tienen sus correlatos estéticos y si a la primera le cabe, como “apóstol del instinto”, la índole de Gombrowicz, la segunda se identifica con el aplicado Paul Valéry.

Mastronardi le dedicó a Valéry un libro que puede leerse frase por frase como una autodefinition poética e incluso como un autorretrato si nos atenemos a la idea que ambos escritores tienen del rol indirecto que, en el campo de la creación, cumple la vivencia. “Tacho la vida” escribió Valéry. A Mastronardi le place ese acto, esa sentencia pragmática, “esa milicia austera”, para decirlo con sus palabras, o al menos celebra que la vida, el azar general de la vida, quede sometida a una estructura, “a un íntimo centro”, a una proporción que la corrige y le da sentido: “todo aquello que —escribe— aparece como perdido y simplificado en el mundo real ha de imponerse con vehemente jerarquía en la creación estética.” Y sólo ese modo de vehemencia es aceptable, el que depende, no del ímpetu momentáneo y expresivo, sino de la maduración y la “voluntad constructiva”.

---

\* Durante la conferencia, la autora cambia “ambas personalidades” por “ambos caracteres”.



Entre las anotaciones de los Cuadernos hay esta cita de Melville: “Ya de muy joven era tan poco ambicioso como un sesentón”. La falta de ambiciones, como tóxico, como actitud virtuosa y hasta como pose se advierte, con evidencia superlativa, de una a otra entrada donde Mastronardi apuntó durante más de cuarenta años, desde 1930 a 1974, detalles y recodos de sus contados intereses, sostenidos estos por una cierta estática del vivir y del pensar: “Vuelvo sobre un tema que siempre me interesó”, sería la fórmula que marca el compás de su obra, de su pensamiento y hasta de su vida entera. Porque algo del monotematismo del diarista es propio de estos cuadernos (sus asuntos: el tiempo —sobre todo el tiempo—, el método y la inspiración, los clásicos y los románticos, el realismo y el símbolo\*, los arquetipos, el color local y el ambiente, el idealismo y el materialismo, las convenciones sociales, las caminatas nocturnas, los barrios porteños y la provincia, los argentinos, Gombrowicz, Borges y Dios), aunque difiere de la figura plena del diarista tanto por el rechazo a la dramatización de las pasiones como por el desdén hacia las fechas (hay sólo dos en sus notas) y el registro cotidiano. A Mastronardi casi no le interesan los hechos, y sus pensamientos corren, retornan más bien, sin esos cortes de datación característicos del diario íntimo que suelen transformar en acto, en inscripción, y hasta en efeméride, el envión de las ideas bajo el influjo de esta muletilla: “Ayer pensé”. Si Mastronardi escribe “ayer” (“ayer conversé con una muchacha que por momentos me gusta” o “ayer cumplí setenta años”) ese “ayer” no es relativo al presente imperioso —“codicioso” lo llama Mastronardi en su poema “El forastero”— al que el diarista se enfrenta en cada entrada de su diario a poco de escribir la fecha, y porque la escribe, sino más bien a una hora histórica, a una hora cualquiera, indistinta, serenada, que va a confundirse, que ya está confundida, en el gran pasado: “Me entiendo bien —escribe Mastronardi— con todo lo caduco y lejano”; y también: “persistencias, regresos: mis calles cotidianas están llenas de muertos”. En este sentido, su cuaderno, tanto como sus poemas, mantienen un tono elegíaco “un sentimiento elegíaco”, lo nombra Mastronardi, muy uniforme, y pierde y se salva de la pregunta que atarea el presente del escritor de diarios: “¿cuándo, cuándo es ahora?”.

Es un sosiego general del paso del tiempo, que redundando en tardanza, en anacronismo, y que, como bien lo señala el epígrafe, abjura de las carreras, de la avidez de la carrera profesional, económica, artística, social e incluso sentimental, pero justamente, para ganar tiempo (nadie que, como Mastronardi, descrea del progreso

---

\* Durante la conferencia, desde “el realismo y el símbolo”, la autora termina esta construcción parentética de la siguiente manera: “Dios, Gombrowicz y Borges”, retomando luego lo que continúa del paréntesis.



podría apostar rápido a las ínfulas del futuro). Emma Barrandéguy relata un par de incidentes amorosos del poeta sin efectos conyugales. Mastronardi, según Barrandéguy, se conserva solterón, sólo por no afrontar los incidentes, las exigencias narrativas de cualquier vínculo erótico. Su inacción, “su soledad creativa” la llama Barrandéguy, lo pone afuera de la competencia amorosa, pero menos por indiferencia o por temor que por preservar su hora, su intimidad y su temple: “A mayor movilidad, menor riqueza interna (...) Quienes carecen de mundo íntimo llenan su vacío con actos diversos”. [Un agregado al margen: Después de leer este escrito en un Congreso sobre Escrituras del yo, en Rosario, me encuentro con César Aira en los pasillos de la facultad. Me comenta que Mastronardi se casó con una brasilera. Es decir, para lapidar las suposiciones de Barrandéguy, y las mías propias, Mastronardi no sólo se casó sino que lo hizo de manera muy enfática, muy colorida, muy tropical. En la misma charla Aira recuerda uno por uno el nombre de todos los hermanos de Idea Vilariño.]

Para Mastronardi los actos desvirtúan el talante especulativo. En las notas que le dedica durante su larga amistad, reconoce en Borges esta misma actitud: “Eencialmente especulativo —escribe—, Borges mira con recato el orbe de las apariencias, el reino mudadizo de las pasiones. No quiere usufructuar el mundo sino pensarlo.” María Teresa Gramuglio ya señaló todo lo que hay de “autorretrato indirecto” en las anotaciones de Mastronardi sobre Borges, el reino de las pasiones, que Mastronardi define como “mudadizo”, es contrario a la contemplación y al pensamiento; los actos “usufructúan” el mundo, imponen su trafico utilitario, y componen un tiempo perentorio que gana en meras realizaciones y que, como ya vimos, caracteriza al “materialista moderno”. “El escaso tiempo personal” de Mastronardi, en cambio, el tiempo propio, fuente de toda distinción e intimidad, se suspende entre dos quietudes, la del pasado y la del futuro y, aunque a ambos y en iguales dosis, les compete la incertidumbre, constituyen el único arranque de la cavilación, el presente retiene la ruina y habilita el porvenir: “el pasado inmediato está en el presente —escribe Mastronardi— y también el futuro (...) estos enlaces son un alivio para los hombres.” Pero habría que agregar que el enlace a ese porvenir no difiere, ni en calidad narrativa ni en potenciales, pobres peripecias, del pasado: el régimen del tiempo en el método Mastronardi no es el de la novedad sino el de la variación. [A diferencia de Borges, que niega su existencia porque afirma que ningún presente es posible] Mastronardi carga el presente de pasado y de futuro, lo alivia de su fugacidad y le otorga auge\* y perseverancia en las ruinas: “Y éstas son mis ruinas” es-

---

\* Durante la conferencia, la autora cambia auge por duración.





cribe en el poema “Los bienes de la sombra” y también en sus cuadernos personales “amo las ruinas”.

Este arreglo\* del tiempo es central en su obra entera a pesar de las diferencias de géneros, poemas, memorias, ensayos, anotaciones, hay una persistencia asombrosa, que claro que hace sistema con esa concepción, y que reditúa en tenacidad compositiva, en estilo y en marca personal: “el provinciano”: “En la provincia — escribe Mastronardi—, donde el imprevisto no abunda, intuyo que mis días están en exceso prefijados.”

La confianza de Mastronardi en las tareas de composición poética le hace justicia a su admiración por Valéry. El rigor del método sujeta las variaciones de un punto inspirado, mítico, que está en el origen del poema y al que se vuelve, como al pasado y sus ruinas, en un intento de recuperación y de equilibrio a futuro. Es legendario el afán perfeccionista de Mastronardi, pero se trata de un afán escueto, provinciano, que parece no cargar el arrebatado de la obsesión.\* La imagen del poeta, la que le debemos a Borges —al Borges público de los homenajes no al íntimo del comedor de Bioy—, es la de quien corrige durante toda su vida, lentamente y en el infinitesimal detalle, un único poema: “Yo he visto versiones sucesivas de Luz de provincia, publicadas con un año de diferencia, y creo no ser caricatural al decir que en la segunda versión había un punto y coma, en la tercera el punto y coma era sustituido por un punto y seguido, en la cuarta se volvía a ese punto y coma”. Quizá Borges exagere para dar justeza al retrato pero lo cierto es que el propio Mastronardi ha colaborado en mucho con la mitología nocturna y enmendadora del célebre poema: “Volvía con inquietud al principio, dispuesto a rehacerlo todo”, escribe en sus Memorias. El poeta de “Luz de provincia” vuelve inquieto sobre sus pasos, regresa al principio, a un punto anterior, a una versión del pasado que, como el de sus Cuadernos, no es relativo a ningún presente o, mejor, a ninguna novedad, sino más bien a un estado de diferencia, un pequeño desequilibrio a rectificar en el que se juegan por completo método y poema. Porque cuando Mastronardi corrige no actualiza (no se somete a la “avasallante actualidad”), sino más bien repone y perfecciona, en una dirección bien clásica, el primer impulso, perdido, de inspiración. “Llamo clásico —escribió en sus notas— al hombre que, dispuesto a salir de su época, de su medio temporal, progresa hacia el pasado.”

Un último comentario al margen: Son un poco deprimentes las maldades que Borges le propina a Mastronardi, y que Bioy ventila en sus diarios, sobre todo por-

---

\* Durante la conferencia, la autora cambia “este arreglo del tiempo” por “esta figuración del tiempo”.

\* Durante la conferencia, la autora omite en esta oración la aclaración “provinciano”.





que en los papeles de Mastronardi [inicializados con esa B larga inconfundible], siempre sentidos y favorables, exentos de las ironías y los “falsos elogios” de los que no solía privarse [en las notas y reseñas que escribió para Sur], hay confianza en la calidez y lealtad del vínculo. Borges dice [según Bioy, siempre]: “Una estratagema de Mastronardi consistía en pasarse unos días estudiando a fondo un tema y después, como por casualidad, empezar a preguntarle a uno: ‘¿Vos no creés que...?’ o: ‘¿Cómo fue lo de...?’ Examinaba a sus amigos: había algo mezquino en Mastronardi. María Esther [Vásquez] sabe que dejó un libro para que se publique cincuenta años después de su muerte. Ahí se acordará de todos nosotros. Creo que murió en el asilo de ancianos de Recoleta.”

Algunos asuntos en estos dichos de Borges procesados por Bioy. Primero, la negligencia con que repone la muerte del viejo amigo, muerto quizá solo —Borges no se interesa, ni se interesó, en comprobarlo— en un asilo de Recoleta. Segundo, el mismo hábito mañoso, el de consultar previamente bibliografía para la conversación casual con compañeros, aparece sorprendentemente y tal cual —a menos que todos en la época estudiaran para hablar al acaso en los bares—, en el Borges de Mastronardi pero, esta vez, adjudicado a Néstor Ibarra y tolerado y aún aprobado por Borges. [Dice Borges según Mastronardi:] ‘No importa que se trate de una suelta conversación con amigos. Es preferible hablar de los asuntos que se han estudiado. La exposición sale más clara y la claridad es un modo de cortesía: me parece bien que Ibarra tome sus previsiones y venga con algo bajo el poncho. Por otra parte, nada más natural que hablar por la noche de los libros que se han leído a la mañana.’”. La diferencia de criterio de Borges, según lo encause Bioy o Mastronardi, o, quizá, según se trate de Ibarra o de Mastronardi, es alevosa: lo que en uno es mezquindad en el otro es cortesía.\* Tercero, no sé de la existencia de ese libro póstumo y reservado en el que el entrerriano se acordaría, mal, de todos sus amigos, lo cierto es que las publicaciones del Borges de Bioy Casares, del Borges de Mastronardi y aún la que se espera de la UNL con otros papeles B, parecen marcar, sobre todo, la nitidez extrema con que Bioy y Mastronardi, [compañeros privilegiados de Borges en distintas etapas de su vida], establecieron, en trazados inversos —uno como el interlocutor dirigente, el otro como el amanuense lacónico, uno insidioso, el otro gentil— sus propios sentidos de la jactancia y la amistad.

---

\* Esta última oración es omitida en la conferencia.



## **Fogwill, teoría y retórica del realismo atorrante**

ANA CAMBLONG

El intento consiste en ensayar algunos pases de lectura con discursos tomados de la producción de Fogwill, entrecruzados con posiciones de otros narradores argentinos (Macedonio, Borges, Saer y Cohen) y discursos críticos sobre Fogwill (Speranza y Sarlo). Las jugadas de pizarrón pretenden bosquejar con trazo grueso movimientos, contactos vacilantes, deslindes conceptuales que proliferan en convergencias, contrapuntos y torsiones paradójales provocadas por debates del campo intelectual argentino. Nos interesa contrastar las creencias en juego de estos autores respecto de la ficción y del discurso.

Las convulsivas polémicas literarias de la década del setenta y parte de los ochenta, atravesadas por búsquedas del lenguaje y posicionamientos políticos, intensifican la vena tardo-vanguardista que sienta sus reales en la experimentación. La realidad violenta de aquellos tiempos exigía definiciones ideológicas precisas, en tanto que la revolución del arte abominaba del realismo en sus versiones canónicas. El pesado clima de prácticas políticas sin concesiones, marcaba territorios con consignas contundentes; el imaginario social no sólo sabía de fronteras establecidas con nitidez, sino que las ratificaba y las enfatizaba en el repique de balazos, parches, cantos y cuerpos involucrados en ese clima donde se coreaba: el que no salta es un gorilón, un milico o un oligarca. Como una réplica enigmática podría decirse que los cuadros de las hinchadas literarias repetían: el que no salta es un realista. Fogwill lo interpreta en estos términos:

Nadie que se preciara de estar a tono con la época, apostaba al realismo; cada cual esperaba su turno para manifestar su refinado desprecio por la realidad y el tiempo de crear parecía demasiado valioso para perderlo preguntándose si ostentar tales ánimos de moda no sería también un testimonio de la realidad. (Fogwill 2001a: 7)

En perspectiva desde este otro siglo queda en relieve la paradoja del compromiso intelectual inexcusable que se excusaba del realismo. Ahora, Graciela Speranza pondera el retorno del realismo en la propuesta de Fogwill, con la siguiente argumentación:



Muy lejos ya de la ambición realista clásica de reflejar la realidad objetiva (...) se impone una tarea reconstructiva pero opera una selección de la materia novelable, un cambio de escala, ya sea magnificando un espacio y una anécdota, minimizándolas, o combinando ambas perspectivas en un espacio y una anécdota complejos, facetados, sin resignar por la representación ilusionista de una *superficie fluida*. (Fogwill 2001: 61)

Revuelo de lecturas: el experimento desubicado de Fogwill, de fines de los setenta, tuvo que esperar a la historia y a sus lectores, agazapado en una táctica de “aguante” que lo reinserta en otro contexto sin dejar de levantar desde el título el valor de *La experiencia sensible* (2001) en tanto motor y fuente del relato. Se presenta entonces, el clásico narrador antropológico de la tribu. En efecto, Fogwill cuenta “desde dentro” y cuenta “con la tribu”. Narra en el *locus ubi* de la “estancia” en su propio lugar, aunque se haya tardado tanto en ubicarlo. Cuando su potente relato decide *Vivir afuera* (1998), no hace más que volver a marcar esa frontera que compromete al resto y “moja la oreja” a los que se creen “adentro” o simplemente a “los que se la creen” con fatua arrogancia.

El informante calificado de *Runa* (2003b) lo explica con sencilla consistencia: Cada salto evoca una hazaña. Claro, en nuestra tribu andamos de salto en salto. En esta danza etnográfica del arte, saltar un par de décadas, saltar del realismo a la experimentación y viceversa, sin solapar las disidencias, sino incorporando el salto a la propia novela para trazar confines al interior del relato, obliga al “lector salteado” (Macedonio) a percibir y a ejecutar análogas peripecias. Se trata del realismo experimental, o bien, del realismo vanguardista de la excéntrica tribu argentina.

Si Borges —el infaltable— asevera que la novela proviene de las fábulas alegóricas del sentido común nominalista y explica que “Nadie se declara nominalista porque no hay quien sea otra cosa” (1974: 746), Fogwill toma la parada en contrapunto y contesta: hago novela realista, ¿y qué? Por supuesto, no pretende una certeza revelada, sino más bien “cortarle el rostro” a la sentencia inapelable. Desde la vereda de enfrente este narrador pendenciero vistea al último compadrito delicado, manejando con destreza un realismo crítico de antigua y estoica data que devino en moderno pragmatismo. Le discute a Borges la claridad imperiosa del aserto como quien cavila que las creencias del sentido común son más bien pragmáticas, no sólo nominalistas, ¡che!

En este duelo periférico, la novela de Fogwill se corre de la definición legitimada y escribe sobre la mesa de “sabihondos y suicidas” la saga del destino patético de los de aquí nomás. Su prosa ejerce el derecho a la palabra con mordacidad bien porteña, con labia entradora y silencio astuto de pura calle hasta configurar un realis-



mo atorrante de estilo propio. Digo “atorrante”, porque el argentinismo supone una inscripción de pertenencia; porque la voz narradora se desplaza por esos andurriales de ignominias que nos duelen y nos avergüenzan, porque el tono inconfundible nos pinta de cuerpo entero. Es que el realismo atorrante no le quita el cuerpo a lo histórico, al contrario, una letra de “rompe y raja” lo atraviesa, no le hace asco a las apropiaciones, todo vale para un atorrante que sobrevive en los bordes con sus mitos y sus teorías tomadas de las canteras orales y librescas. Los argentinos, grandes teorizadores así en la vida como en la literatura, encuentran en la invención imaginativa un refugio y un arma desopilante, conciben un país sobre-interpretado de éxitos intempestivos y fracaso continuo. Por esta vía, incorporo la lectura de Beatriz Sarlo que comenta con atinada puntería:

Esto es importante porque coloca la novela de Fogwill fuera del realismo sociológico (...) para ponerla en una dimensión casi alegórica. (...) Apenas la historia comienza (...) Fogwill la interrumpe e intercala varias páginas de teorías: sobre la extinción de la culpa en la religión y en las instituciones modernas; sobre los supuestos resultados de una encuesta realizada entre niñas para ver cómo imaginan el más allá, los disparatados imaginarios de la muerte calcados sobre las ilusiones producidas por la estética de los medios. (...) estas páginas aforísticas sobre la condición cultural contemporánea interrumpen lo que ha empezado a contarse. (...) pertenecen a otra voz, la de un narrador que se ha olvidado, por un rato, de su historia. La función de este olvido (...) es precisamente la de interrumpir la ilusión realista en el momento en que una situación o un diálogo pueden ser leídos como *sencillamente* realista. (Fogwill 2001: 29) (cursivas de la autora)

La cita permite resaltar posiciones que abonan la discusión: 1) la dimensión alegórica surge no sólo en una concepción nominalista como dijera Borges, sino también en una construcción pragmático-realista; 2) la reflexión teórica produce discontinuidades, saltos en el devenir narrativo que paradójicamente devienen en continuo; 3) el ensamble de novela y ensayo encastra las diferencias genéricas y altera los efectos recíprocos; 4) el disparo delirante —el “placer de disparatar” (Macedonio)— con derivas teóricas sobre cualquier tema que se ofrezca a la imaginación inventiva del narrador; 5) el tono coloquial amasa irreverente fraseos populares, publicidad y erudición letrada con gracia socarrona, caprichosa, deslumbrante con la mejor ironía rioplatense. La constelación indicada enfatiza el sesgo teorizante, máximo valor para este equipo novelesco que encuentra una matriz ficcional de gran potencia en el pensamiento inventor, fantasioso y ocurrente. El realismo atorrante de Fogwill, canta en el tablón de su tribuna: alegorizar es humano, teorizar



argentino. La movilidad de los aspectos enumerados admite la inclusión de Saer, gran narrador teórico, quien afirma:

...el relato, en cambio, es más bien una simulación de lo empírico, ya sea que se presente como una simple anécdota, o se vista con los prestigios de la epopeya, de la crónica o de la novela; y aunque se proclame verídico o ficticio, siempre tendrá tendencia a constituirse como una especie de construcción sensible. (1999: 19)

“Simulación” y “construcción sensible”, convergen con Fogwill a primera lectura, pero el chisporroteo de la diferencia surge en las concepciones filosóficas acerca del lenguaje y el mundo de estos dos narradores. La autonomía nominalista de Saer, despliega una narración-objeto de “representaciones estilizadas”, un realismo lírico que relata con acento coloquial argentino, vuelve y revuelve sobre el flujo ficcional con reflexiones filosóficas y teóricas, atributos idiosincrásicos de este linaje nacional. No obstante hay que tener presente que mientras Saer habla de las cosas, Fogwill pretende hablar con las cosas. He aquí un deslinde de bandos que se bifurcan. La voz informante de la tribu en *Runa*, afirma: Hablar con las cosas. Las creencias sobre las cosas, sirven para iniciar el combate. Deslizamientos y disloques de concepciones que interpelan la base de las creencias, o lo que es lo mismo: los discutidores del Sur saben qué límites están en disputa y cuentan con las alteraciones que desata creer o no creer en tal o cual teoría de la representación.

La voz crítica y teórica de Marcelo Cohen opina: “No retroceder ni adelantarse: escribir como modo de estar en las cosas” (2001: 60) El arranque pragmático de Cohen enviste el mundo con su fuerza de choque: imaginación y exuberancia discursiva para alcanzar un estatuto superlativo del sentido. Narrar —dice Cohen— es emprender una fuga sinuosa y a veces larga y ardua para llegar, digamos, a un estado de “eficacia metafísica” que es lo contrario de “lo vano” (57) Este sayo teórico de Cohen, le cabe a la narrativa de Fogwill, en virtud de que la estancia entre-nos, entre mercancías, sensaciones, inercias del habla y proliferación de cosas no conducen a “lo vano” sino a esa metafísica de la vida cotidiana. El narrador de Fogwill, ubicado en *En otro orden de cosas* (2001) dice:

El humo, ella, los temas y los objetos que los rodeaban y las palabras que rebotaban entre techo y paredes para caer de a poco sobre las mantas, la alfombra, la ropa del placard entreabierto, todas cosas colgantes y que también componían el mundo. (...) y todo le parece real mientras las letras se desordenan, las rayas se desencuentran, la mano se detiene y hasta el tiempo se detendría si no fuese por la señal de humo que viene desde los dedos de



su derecha y no aparece en el espejo. La mano, el cigarrillo, toda esta torpe escenografía que no cabe ahí: ¿existen? (20-21)

En buen criollo contestaríamos Creer o reventar... Las creencias filosóficas modelan los andamiajes rectores del universo del relato y mundos ficcionales; Fogwill edifica desde un realismo crítico que interroga a cada paso acerca de esta construcción y sus propias creencias. El humo de la escritura no se refleja, se consume y se disipa en el tiempo. Narrar, experimentar, alegorizar, vacilar entre novela y ensayo, perseverar en amalgamas filosóficas abstrusas, podrían convocar a una inconexa continuidad literaria, a una genealogía que Cohen bosqueja en estos términos:

La literatura argentina tiene una historia de excentricidad. No hablo de extravagancia sino de un constante desvío, una distancia perspicaz respecto del tronco occidental, las preceptivas genéricas y las formas de representación aristotélicas. En el inicio de la literatura argentina hay un relato alegórico, un poema narrativo y una epopeya etnológica; en el centro hay una novela hecha de prólogos y conjunto de cuentos disfrazados de ensayos. (57)

Si bien el hilvanado de Cohen abarca el resto del siglo, mi recorte se detiene no sólo en el señalamiento recurrente de lo alegórico, sino en el centro del novelar argentino: el Museo de prólogos, custodio de colecciones experimentales que nuestros narradores consultan con magníficos resultados excéntricos. Fogwill sabe que Macedonio, maestro de Borges, le dice a él exactamente lo contrario de lo que interpretara el otro. El Viejo vanguardista le muestra en su laboratorio cómo se logra la alquimia del idealismo pragmático; cómo se hace para pensar-escribiendo; cómo se emprende lo coloquial literario con desesperada imaginación creativa rebotando entre las cosas de la vida doméstica sin caer en localismo; cómo instalar alegorías paradójicas con testimonios autobiográficos pero convertidas en fábulas ensayísticas de resistencia política; cómo reír con sarcasmo corrosivo de la solemnidad intelectual, de los protocolos sociales y los brillos del mercado en un arte excéntricamente distinto y excéntricamente argentino. Macedonio, hinchado utópico de lo irreal, caballero del Idealismo Absoluto, a la vez, se auto-designa Jefe de Trabajos Prácticos de W. James, emblemático discípulo del pragmatismo de Ch. S. Pierce. Con estas gambetas se lleva puesto el abstruso mérito de presentarse en el barrio como el primer pragmático idealista.

Fogwill lee con inteligencia el chamullo del troesma: no se trata del pragmatismo ramplón sino de un debate filosófico sobre el lenguaje, el mundo y la vida... Sale



entonces este jugador “maradónico” a la cancha novelesca para transpirar la camiseta del realismo atorrante. El narrador de *Urbana* (2003a) advierte:

Como no hay reglas, el arte del escritor vela por la mejor distribución de esa justicia de las palabras. Idealmente, lograr que cada una de las palabras cargue algún resultado del vibrar unísono del todo: la armonía inconcebible, inaccesible. (21)

Y en el prólogo de esta misma novela, el autor anota:

Idealmente debía eludir cualquier acontecimiento, pero en tal caso nadie la habría editado y no habría encontrado un lector. (...) Idealmente, un día la industria terminará por librarse de los autores. Mientras tanto, se insiste en narrar como si nada estuviese ocurriendo. (7)

“Narrador” y “autor” repiten con énfasis el modo: Idealmente... dado que el discurso pragmático tendrá que lidiar con lo inconcebible y lo inaccesible. No es cierto que el realismo crítico adhiera ingenuamente a la mimesis y al reflejo de los discursos; sus diseños instalan los efectos del artificio en el vórtice equívoco del afuera/adentro en la continuidad de estar-en-relato. La ingeniería paradójica de estos universos imaginarios sumerge la virtualidad de imposibles en la “Todoposibilidad” del infinito: un novelar del todo en la parte, textos sin autores, literatura sin editores. Pero, dice Fogwill, mientras tanto, se insiste en narrar como si nada ocurriese, incluyendo en la narración esta aporía del relato. El pensador atorrante nos tira la paradoja de taquito:

Se trata de un ideal tan inalcanzable como el de la escritura, que a veces se empeña por obtener un máximo de exposición y otras, busca preservarse de los agentes naturales del desgaste. Son los extremos que se corresponden con fuerzas antagónicas que, desde cada punta, tironean del hilo literario.

¡Toiiiiinnng...! (21)

La intensidad de “creer o reventar” se compacta en una onomatopeya ostensiva, metáfora de las tensiones que “tironean del hilo literario”; no se trata de una síntesis, sino de la coexistencia paradójica en la escritura de un relato que se hace cargo, que no disimula las fricciones, los conflictos, los deseos y las pasiones de lo de aquí nomás.

Una vez expuesta la inscripción pragmática del realismo atorrante, convendría considerar una muestra focalizada del discurso para apreciar en detalle las vibra-





ciones de su retórica conversadora, sarcástica y sensible. Dice el enunciado de *Urbana*:

Porque este segundo militar –undécimo de la serie de veintiséis generales que presidieron la República- a poco de ocupar el poder se ocupó de erradicar esas universidades chotas que había diseminado el colega que lo precedió en el cargo presidencial. “Diseminado” es una palabra chota. En cambio, “choto” y “chota” son adjetivos de una eficacia comparable a la de las figuras más felices de la lengua coloquial del país. (10) No solo arquitectónicamente: también eran pedagógicamente chotas esas instituciones de capacitación rural. (11)

A fuerza de datos y reflexión el narrador dispara el pensamiento y a lo largo de varias páginas conecta mundos disímiles, traza confines, provoca saltos y configura una continuidad plural, heterogénea y dinámica, con alteraciones en el orden acostumbrado de las cosas, sin dejar de confirmar el sentido común que las ordena con lógicas paradójales, hasta involucrar al lector en una experiencia sensible y pensante de vida práctica. En apretada enumeración mi lectura destaca lo siguiente: 1) la articulación implícita y explícita del discurso con un imaginario colectivo familiar para “la lengua coloquial del país”; 2) la incorporación de la memoria histórica compartida y fácilmente reconocible; 3) el contorneo de deslindes socioculturales, lingüísticos, políticos, educativos y cotidianos, algunos legitimados, otros transgredidos, confundidos o fusionados; 4) el relieve superlativo del contraste entre dos palabras –con potentes efectos alegóricos- como si un argentino dijera “te lo explico en dos palabras”; una fiesta semiótica de los trajines de la tribu con sus palabras-cosas, sus saltos y sus combates. Lo “diseminado”, en ácida alusión al desconstruccionismo derrideano, trae al ruedo esnobismos importados, repetidos como fetiches en la doxa de algunas barras-bravas intelectuales de este país bien informado y a la última moda; alude en simultáneo, a las diseminaciones incongruentes del poder autoritario, a las incumbencias educativas agredidas por los excesos militares con intervenciones biopolíticas que dejaron huellas irreparables.

Lo diseminado inserto en la esfera autoritaria del poder castrense en contigüidad sintáctica y en discontinuidad sociocultural respecto de lo choto, resulta entendible para un argentino que sabe el dialecto, pero que además vive, padece y habla de la chotez nuestra de cada día. El narrador lo condensa en una frase que nos concierne: espectáculo penoso —choto— de la miseria ardiendo... (13) El metalenguaje del pensar-escribiendo gira sobre la conciencia narrativa de su posición ideológica, de su teoría sobre el mundo de palabras-cosas y el desafío de contar esta historia desde la chota retórica coloquial argentina sin renunciar a lo poético, ni a lo filosó-





fico, ni a lo político. En la aliterante construcción: a poco de ocupar el poder se ocupó de erradicar, el narrador levanta un dedo acusador, toca la llaga y ostenta el énfasis lexical reiterativo de “cualquier hijo de vecino” que con mucha bronca, discurre sobre “las malarías que nos tocó apechugar” como dice nuestro dialecto.

El entrecomillado baliza el texto con palabras-clave de procedencia diversa, que se engarzan como piedras preciosas y monstruosas con viejos-nuevos relumbres semánticos en los que relampaguea lo “extraño familiar”. El centelleo constante de lo siniestro, lo íntimo, lo perverso y lo amoroso se agita a cada paso, el discurso se regodea en su propia eficacia. Las frases-cosas, por ejemplo: “su quintita”, “girando poder en descubierto”, “hacer banco”, “poner una fichita”, etc., puestas en juego en la misma cancha, y en simultáneo, el mismo árbitro o el mismo hincha, traduciendo e interpretando para los otros y para nosotros, no como un diccionario, sino en redes, en jugadas históricas, inventadas y memorizadas por nuestro acervo popular e ilustrado.

Sin embargo, este narrador no está exento de diseminación artificial; el corrimiento enunciativo al “otro lado” no lo sustrae de sus lecturas eruditas, ni de estilos culturales sofisticados, ni de fintas emergentes del coloniaje moderno y posmoderno. Este atorrante no sale indemne de la tradicional menesunda entre civilización y barbarie, su discurso no deja de sonreír ante la pesada carga de nuestros remedos prolijos y truchos... Fogwill, el narrador de la tribu argentina, interpreta nuestra historia como una “chotocopia diseminada de realismo atorrante”, esto significa en sus propias palabras: “una especie de novela que merecía una lectura cuidadosa” (20)



## Bibliografía

**Borges, Jorge Luis** (1974): "De las alegorías a las novelas" en *Otras inquisiciones. Obras completas*, Buenos Aires, Emecé Editores.

**Cohen, Marcelo** (2001): "En opaco mediodía". *milpalabras* 1: 49-62.

**Fogwill, Rodolfo** (1998): *Vivir afuera*, Buenos Aires, Sudamericana.

----- (2001a): *La experiencia sensible*, Barcelona, Mondadori.

----- (2001b): *Las vegas. 3 textos en torno a La experiencia sensible*, Barcelona, Mondadori.

----- (2001c): *Lo dado*, Buenos Aires, Paradiso.

----- (2001e): *En otro orden de cosas*, Barcelona, Mondadori.

----- (2003a): *Urbana*, Barcelona, Mondadori.

----- (2003b): *Runa*, Buenos Aires, Interzona.

**Saer, Juan José** (1999) *La narración-objeto*, Buenos Aires, Seix Barral-Planeta.

**Sarlo, Beatriz** (2001): "Fogwill, la experiencia sensible". *Punto de vista* 71: 27-31.

**Speranza, Graciela** (2001): "Magias parciales del realismo". *Milpalabras* 2: 57-64.



## Graciela Speranza

Buenas tardes a todos. Yo, por supuesto, también quería agradecer la invitación de la universidad. Me alegra estar en Santa Fe, una ciudad que sólo conocía por las novelas de Saer. Y me alegra por la generosidad con que nos recibieron y por el entusiasmo por todo tipo de proyectos culturales en torno al libro y en torno al arte y la cultura, lo que siempre me da mucha alegría.

Un poco respondiendo a las preguntas que se planteaban y que planteaba Analía para la mesa, lo que me gustaría hacer en principio es retomar algunos argumentos de ese texto que Analía mencionaba, que escribí hace poco, intentando describir el momento particularmente desafiante para la crítica, un momento de pluralidad en el arte que obliga a otros ejercicios críticos. De modo que lo que voy a hacer después es leer un breve comentario de dos primeras novelas de escritores argentinos, porque, entre otras cosas, y justamente por este momento particularmente desafiante de la crítica, me parece que entre todas las tareas de la crítica: releer el canon, seguir pensando y rehaciendo las historias de la literatura, también cabe leer la literatura estrictamente contemporánea, y eso es, entre otras cosas, lo que tratamos de hacer también en la revista *Otra parte*.

Es evidente que nada de lo que concierne al arte sigue siendo evidente, escribió Adorno en el '69, y si nada relativo al arte era evidente a fines de los sesenta, los motivos de sospecha, desconcierto y perplejidad se multiplicaron en el arte de las últimas décadas. Las oposiciones francas que orientaron los debates estéticos de la Modernidad, se diluyeron en relaciones inestables, negociaciones estratégicas, alianzas sinuosas, coqueteos cínicos. Eclipsada la tensión entre vanguardia y kitsch, que develó a los modernos, el arte terminó por aceptar la convivencia obligada con la sociedad del espectáculo, sin una oposición tajante a la cultura masiva, sino más bien buscando resquicios y fisuras fértiles, apropiaciones, recodificaciones, híbridos. Y si bien la potencia crítica del arte perduró abriendo grietas de disenso en el consenso general, las fronteras se han vuelto difusas. Porque dónde fijar el límite preciso entre un arte crítico de la homogeneidad aplastante de la masificación cultural, y un arte celebratorio y afirmativo, mero instrumento de la expansión del mercado y la industria. Como nunca antes, no hay descripción que pueda abarcar la diversidad proliferante del arte y la literatura actual, ni obras que puedan hablar en nombre de sus contemporáneas. El arte se ha vuelto inmoderadamente plural. Si hay alguna generalización posible es que el arte y la literatura contemporáneos escapan a la generalización.



En la literatura argentina de los últimos años, el relato informe, acumulativo, deliberadamente desaliñado, convive con el de trama bien compuesta, prosa precisa y metáforas trabajadas, y el privilegio del dispositivo narrativo o poético más conceptual (pensaba, por ejemplo, en los poemas de Sergio Raimondi), o la defensa de la lengua literaria se celebran tanto como la pretensión verista en la lengua descuidada y llana. En nombre de la posautonomía, en términos más amplios, se proclama la disolución de los límites entre la literatura y la no-literatura, la realidad y la ficción, y la consecuente invisibilidad de la especificidad literaria y la impertinencia de los juicios convencionales de valor. Las malas escrituras, surgidas como respuestas anti institucionales y anti mercantiles a las buenas escrituras canonizadas, ya son norma aceptada por la institución literaria y colorean el slogan publicitario en el marketing editorial. Pero los méritos a primera vista innegables de un espectro rico y diverso se hacen inciertos cuando el canto de sirenas de lo nuevo resuena en todas partes y la voracidad del mercado y sus redes de agentes rentados o improvisados aceleran el vértigo del consumo y juicio *express* para vender lo mismo disfrazado de novedad. Atontado en el bazar del arte puro presente, pura libertad plural, el lector no sabe a qué atender, qué elegir, qué valorar. Solo frente a esa esquirra de un paisaje inabarcable, no puede argumentar su gusto o su disgusto, su asombro o su perplejidad, porque no sabe bien qué debe mirar, qué debe leer, con qué debe comparar. Lo nuevo se convierte en una experiencia inefable que se registra a menudo con fórmulas ya inservibles o improvisadas con la velocidad de la prensa, la columna semanal y el blog, o un hedonismo mudo que celebra la libertad en nombre de la libertad. El crítico, que solía acompañarlo oteando el horizonte con ojos más avezados, es una especie rara, en vías de extinción, o una presencia incómoda en las nuevas nupcias del creador con su público, sin intermediarios que puedan aguar la fiesta de la cultura en presentaciones, ferias y festivales.

Es probable que los protocolos teóricos que acompañaron al arte del siglo XX: el psicoanálisis, el marxismo, el estructuralismo, el posestructuralismo resulten insuficientes, pero, equipada con estos y otros saberes, la crítica debería poder seguir pensando con el arte, conversando con las obras, formulando buenas preguntas. Desamparado frente a un arte que lo empuja a la intemperie de lo nunca visto, invitado a acompañar la libertad escurridiza de su objeto, el crítico puede sin embargo intentar formular la sintaxis de un nuevo lenguaje, detectar una forma en lo informe, identificar un bien hecho del mal hecho. La discusión del valor no necesariamente radica en el juicio sin más sino en la caracterización precisa del objeto en términos de intencionalidad y peculiaridades estéticas. La Sociología de la Cultura puede seguir encontrando en el arte o en la literatura nuevas figuraciones del mun-



do social, y la especulación teórica puede seguir buscando fundamentos para nuevas hipótesis y teorías estéticas, pero la Crítica tiene que dar cuenta, con la mayor precisión de la que sea capaz, no sólo de la molécula, a menudo casi invisible en el arte de hoy, que hace a ese objeto arte y no otra cosa, sino también de los atributos que lo hacen diferencialmente atendible y valioso. “La precisión del lenguaje —dice el crítico Peter Schjeldahl— es la mejor forma del juicio.”

El espectador lector crítico no está necesariamente condenado a la anomia en la que parece sumirlo un pluralismo banal, el pluralismo bien entendido no es patente de corso para un arte y una literatura mediocres, perezosos o pobres, ni licencia de espectadores de espectadores, lectores y críticos del juicio estético, sino que los llama confrontar lo nuevo con el archivo de la memoria cultural, invita a aunar el desprejuicio con la tensión y el rigor argumentativo, a evaluar la capacidad del nuevo arte de promover lecturas múltiples y significativas, a detectar las reglas que se impone el artista o el escritor y a observar cómo las cumple y qué obtiene a cambio. Aún en las obras que descreen del proyecto y la técnica, brilla un cierto grado de eficacia, talento y gracia. “Lo que me maravilla del arte —dice el artista suizo Kurt Schwitters, constructor de extraños artefactos inclasificables— es que por motivos no siempre evidentes a veces funciona”. He ahí un misterio sencillo que sólo el arte puede ofrecer y todavía estamos llamados a descifrar.

En ese contexto y enfrentando ese desafío crítico voy entonces a presentar una breve lectura de dos primeras novelas más o menos recientes y los argumentos críticos aquí abreviados deberían poder dar cuenta de la elección.



## Mundo Animal

GRACIELA SPERANZA

Hay un cuento muy breve de César Aira que se aparta claramente de su fabuloso continuo de novelitas. Es su texto más brutal, el más realista y oscuro, quizás un velado homenaje a su maestro, su doble sucio, Osvaldo Lamborghini. El soliloquio incontinente de un taxista cordobés, que lo ocupa casi por entero, es tan desmedidamente salvaje que por una vez tienta a crearle a Aira, cuando aclara en el comienzo, que lo que va a contar es cierto, que no ha agregado ni modificado nada de lo que dijo el taxista, que él nunca podría haber inventado algo así, que jamás se le hubiera ocurrido. Muy lejos de la gracia y de la elegancia de sus fábulas delirantes, es cierto, el cuento parece un cuerpo extraño en la obra de Aira, un tributo al gesto revulsivo con el que Lamborghini graficó las tapas de sus primeros libros, con un dedo entre fálico y tipográfico que señala hacia arriba. No es el único eco del maestro: que el encuentro del Aira narrador con el taxista suceda al volver al país después de un viaje a México, que el taxista lo esté llevando a visitar a un amigo enfermo de cáncer, que en un juego macabro de palabras el cuento lleve por título “Taxol”, una sustancia con la que la quimioterapia trata el cáncer, y esté fechado un 25 de diciembre, le da al realismo del monólogo un breve espesor alegórico, inaprensible y sutil como el que Aira percibió en *El fiord* o *La causa justa* de Lamborghini. También en “Taxol” el sentido se extiende en un continuo en el que deja de ser el mismo y después vuelve a serlo indefinidamente (eso dice Aira de Lamborghini), y con extraordinaria economía de recursos el tipo bien conocido del taxista reaccionario se dilata hasta tocar un fondo más amplio. En el fascismo sádico, sobrador, patriotero y misógino del macho argentino que toma de rehén al pasajero para hacer alarde de sus lacras, se reconoce un cáncer endémico más extendido que la literatura parece querer conjurar desde el título con una solución química inmunizante: el documentalismo. Esto no es literatura, escribe Aira, y se entiende que invoque o simule la transcripción directa para acercarse a la voz del monstruo, sólo asimilable como *ready-made* insano a la superficie acerada de sus novelitas. Porque cómo hundir la imaginación en el fondo pantanoso sin contaminarse, cómo nombrar lo innombrable.

*Bajo este sol tremendo*, la primera novela del chaqueño Carlos Busqued, eligió para esa empresa una vía más difícil y más clásica, sin los atajos conocidos de la



sátira, la parodia o el género, sin la coartada de la diatriba cínica o el coqueteo perverso, sin lirismo barroco ni mimetismo populista, sin malditismo y sin anestesia, Busqued compuso la representación más bestial de la Argentina de las últimas décadas en casi doscientas páginas de una profusión apenas soportable de sordidez y violencia bruta. Con una convicción y una destreza raras en un primer libro, ensayó una variable contemporánea de lo que todavía y sin demasiada suspicacia podemos seguir llamando realismo, que no promueve la lectura alegórica pero tampoco la desalienta. Difícil imaginar la convivencia narrativa con un mundo como ese sin otro móvil oculto. Como si todavía confiara en la transparencia de la mimesis, un narrador seco y preciso deja que lo que cuenta se figure con nitidez meridiana, pero, mirando con atención, se descubren los recaudos antisépticos con que Busqued dispone la materia que tiene entre manos. El comienzo es elocuente, la novela se abre con la transcripción directa del audio de un documental del Discovery Channel sobre la pesca nocturna de unos calamares caníbales, una especie feroz que reaparece en dos recortes de revistas de divulgación científica, insertados sin mayores explicaciones más adelante en el libro, en los que el calamar asesino triplica su agresividad y su tamaño. Es sólo un anticipo de la violencia animal que se despliega de ahí en más al otro lado de la pantalla.

Sentado frente al Discovery Channel está Cetarti, un desempleado que pasa los días en el torpor del porro y los documentales en un suburbio de Córdoba hasta que la noticia de la muerte de su madre y su hermano, asesinados a escopetazos en un pueblo del Chaco, lo pone en marcha. Ya en Lapachito, Duarte, el suboficial retirado que lo convoca, albaceas del asesino suicida, ex militar también y, dicho muy al pasar, antiguo compañero de Duarte en la lucha contra la guerrilla tucumana, lleva los hilos de una estafa para cobrar el seguro del muerto, una changa que no lo distrae demasiado de los secuestros extorsivos con que alimenta sus negocios pornográficos, o sus propias perversiones, nunca queda claro, junto con Danielito, el hijo del asesino suicida, una especie de doble tarado de Cetarti, aficionado también al porro y los documentales. Mientras Duarte y Danielito se dedican a los rituales infames de su trabajo, Cetarti arrastrado en su letargo a participar en sus negocios, toma posesión de la herencia de la familia: los cadáveres destrozados, unas pocas pertenencias de la madre y la casa del hermano en Córdoba, un fenomenal depósito de despojos que Cetarti ultima y clasifica entre nubes de marihuana. La prosa, impertérrita, elude los comentarios, la psicología y el morbo, pero no ahorra detalles gráficos de la escena del crimen, la morgue, el cementerio, los videos pornográficos de la colección de Duarte y otros pormenores sórdidos. Así contada, la novela podría pasar por un avatar tardío de realismo sucio bukowskiano, o una versión



negrísima del policial duro, pero no, sobre ese esqueleto que nunca descansa en los resortes del género, ni se conforma con el avance rápido de la trama, se crea una atmósfera irrespirable que resulta de la proliferación y el exceso administrados con un cálculo preciso del efecto contaminante de los materiales. Busqued, no parece casual, es Ingeniero Industrial, profesor de Cálculo de Avanzada.

La corrupción y la violencia embeben todos los planos, hasta fundirlos en un mismo magma de degradación física y moral. Basta recomponer el bestiario que se despliega a un lado y al otro de la pantalla: desde las moscas que se incineran en la trampa de tubos fluorescentes de una parrilla de camioneros, los insectos que reventan contra el vidrio parabrisas, la elefanta de circo que no para de mover los pies porque le enseñaron a bailar parándola sobre una chapa electrizada, los escarabajos venenosos y los dogos asesinos de Lapachito, hasta los elefantes feroces de Malvasar, las invasiones de cangrejos herradura en Molucas y los cangrejos predadores del Golfo de México que Cetarti y Danielito miran hipnotizados en Animal Planet. Ese ese el paisaje real o virtual que espeja o contamina el parque humano de la novela. Si la marihuana abunda hasta la náusea, muy lejos quedó el gesto rebelde y libertario de la droga en la contracultura, la comida es igualmente malsana (pizzas que duran dos días, litros de Coca Cola tibia) y la televisión otro narcótico. Pero es en el recuento pormenorizado de la basura que Cetarti clasifica en la casa del hermano donde la novela radiografía un paisaje arrasado más amplio. Aleph del desecho posindustrial, la enumeración de despojos compone una acumulación caótica, condensado batailleano de lo informe, heterogéneo, bajo, entrópico, que transforma el acopio azaroso del ciruja en arte de instalación verbal. Por suerte Aira nos refrescó la enumeración del Aleph.

“Se entretenía algunas horas por día clasificando la basura, completamente drogado, sentado en un banquito, iluminado con una lamparita de 100 watts en una portátil, revisando y embolsando las cosas y sorprendiéndose apagadamente por la amplísima variedad de porquerías que se acumulaban: placas viejas de circuitos integrados, carcasas de monitores de pc, incluso un par de monitores enteros, bolsas con resortes, ropa vieja arrugada, juguetes rotos, masetas con tierra reseca, exhibidores de chicles para kioscos, botellas viejas, vasos plásticos de yogurt y dulce de leche apilados unos adentro de otros, bolsas con cabezas de muñecas de goma, electrodomésticos que no funcionaban, jaulas desfondadas para canarios.” Si la acumulación y el exceso desbordan la narración y abren líneas de fuga, una serie de fisuras en el espejo del verosímil realista, mínimas anomalías en el punto de vista y la estructura, dejan claro que la confianza en los expedientes verbales del realismo es relativa. Sin ningún alarde experimental, la superficie compacta de la novela se





rasga de tanto en tanto y la literatura ensaya algunas licencias del cine que extrañan la percepción e imponen distancia. Como en una de esas tomas artificiosas de los hermanos Cohen, la mirada de una mosca reporta pormenores de una escena; Cetarti se ve a sí mismo “en el reflejo convexo del ojo de un cebú muerto”; y Danielito ve caer el agua de una canilla y se la imagina “bajando por el sifón de la pileta y después hacia las alegres profundidades de la tierra.” La narración se despliega con linealidad clásica, pero, cuando ya muy avanzada la novela, Cetarti y Danielito se conocen la escena se cuenta dos veces, un mínimo toque tarantinesco que señala sutilmente el motivo del doble que los reúne. Con esos y otros recursos casi invisibles, la novela no atenúa el efecto de realidad del infierno verosímil que imagina, pero cobra un breve espesor alegórico que invita a mirar el todo mayor desde el margen. Es esa la lección que Busqued dice haber aprendido de un profesor suyo de Ingeniería: la tensión está en los bordes.

Sin forzar demasiado las correspondencias, el inventario que la novela compone es el condensado posapocalíptico de una geografía social más extendida: el desempleo, la degradación física y moral, la herencia perversa de la dictadura, la sobrevivencia atada a la basura, la violencia salvaje, la anomia. El corolario sombrío es que no hay salida, sólo se respira un poco de aire fresco en la ruta, doble abstracto de las pocas fantasías realizables de huida. Por si todavía quedaran dudas de que lo que se ha acabado de leer es un recuento ominoso del paisaje de la patria, la novela se cierra en la frontera entre Ciudad del Este y Foz de Iguazú; antes de seguir caminando hacia Brasil, apoyado en la baranda de cemento en la mitad del puente, Cetarti arroja al agua una lata de Coca Cola vacía que tarda más de un minuto en llegar abajo, toca el río y es arrastrada por la corriente.

A no ser por la profusión de animales, sordidez y marihuana, no es mucho lo que reúne a la novela de Busqued con *Opendoor*, la primera novela de Iosi Havilio, pero ambos comienzos coindicen en imaginar mundos singulares de contornos nítidos que sin embargo iluminan el presente con una luz difusa. También el ir y venir entre la ciudad y el campo de la mujer sin nombre a quien Havilio le confía el relato se difumina en una reverberación de más alcance. La ciudad es Buenos Aires y el campo es Opendoor, un pueblo a 100 km. de Buenos Aires, pero el hastío y la incertidumbre se instalan sobre el paisaje como un clima de época, una especie de melancolía vaga, de asedia que también impregna muchas historias del cine argentino de los últimos años. Importan la percepción subjetiva y las elecciones metafóricas, la ciudad es una Buenos Aires que “huele a resaca colectiva”, y el campo es un pueblo tocado por el desquicio mental que irradia su referencia más inmediata, la colonia psiquiátrica experimental del mismo nombre, creada a fines del siglo XIX. La



anécdota es mínima, pero lo que cuenta en realidad no es la trama sino la mirada de la narradora que la despliega con la extrañeza y el pulso vacilante de la experiencia inmediata. Una mujer joven, empleada en una veterinaria, sale de la ciudad y llega al campo para atender a un caballo enfermo en una chacra en la que termina instalándose, sin más motivos que la anestesia emocional en la que queda sumida después de la desaparición de Aída, una fotógrafa que conoció por accidente en un bar del centro el primer día del año. Y una escena casi onírica que presencia casi un mes después en La Boca: el suicidio de una mujer que se tira al río desde el puente y podría ser Aída. En *Opendoor*, el dueño del caballo que lo asila en la chacra y una adolescente “bruta, hermosa, elemental”, que la seduce en el campo (un triángulo amoroso sólo explicable en la deriva letárgica del personaje) pertenecen a otro mundo, más llano y primitivo, y sin embargo la retienen y la apartan de la ciudad, donde sólo vuelve de tanto en tanto para reconocer cadáveres en la morgue, hasta dar con el de Aída.

Si en la novela de Busqued el espejo realista se astilla con el exceso, aquí es la ambigüedad moral, sexual, afectiva la que enturbia el entorno y anula la voluntad, como si la ketamina (el anestésico animal con el que los jóvenes se drogan en el campo) fragmentara la experiencia en unidades menores que ya no se comunican. También en *Opendoor* las enumeraciones son gráficas: el almacén de ramos generales con su bric-à-brac absurdo de patas de rana, celulares viejos, verduras y pares de alpargatas colgados de una ristra de ajos, es un mercado cósmico, y el contenido de un cajón que la chica revisa buscando pilas da más cuenta de la anomia general que la sucesión pormenorizada de sus recorridos. Dice: “encontré velas, rollos de papel de aluminio, sobres rojos con veneno para ratas, dos encendedores iguales, una caja con unos pocos escarbadientes, un montón de corchos, naipes, restos de virulana, tornillos, tres dientes de ajo sueltos, un pincel, más veneno, ninguna pila.” Ceñida a la voz femenina que cuenta, la novela no abre juicio pero deja constancia de un mundo que se desintegra y apenas relumbra en los escombros. “Aquello que es tocado por la intención alegórica –escribe Benjamin en “Central Park”, su ensayo sobre la alegoría moderna- se desgaja del contexto de sus interconexiones con la vida, se hace añicos y al mismo tiempo se conserva. La alegoría se adosa a los escombros, ofrece la imagen del malestar atravesado.” La colonia psiquiátrica de *Opendoor*, que la chica visita un par de veces, también impregna la atmósfera. Entre las conclusiones de Sarmiento sobre la embriaguez y la locura, guardadas en un papel en “Argentina”, el diario del viajero francés que la chica encuentra arrumbado entre los libros de la chacra, destaca una: que la demencia del día es la condición peculiar de una civilización imperfecta. Cuando la comida se acaba en la casa de



Opendoor, sin dinero ni ánimo para salir a comprar, la chica, por pura inercia, termina comiendo pedazos de yeso que arranca de la pared, sumida en un embotamiento crónico que no la diferencia demasiado de los enajenados de la colonia psiquiátrica o de los animales de la chacra. El final, aparentemente feliz, de maternidad y chisporroteo erótico con la amante adolescente, sólo puede leerse en esa misma serie letárgica. Curiosamente, Brasil, otra vez, es la fantasía luminosa de huida que sólo alcanza un personaje menor o colorea algún sueño. Las puertas abiertas del título son una utopía irrealizable. Ya no hay lugar en la ciudad ni arcadia reparadora en el campo. El país, como conviene a un mundo animal, es una jaula.



## Preguntas del público

—Retomo una cita de Borges que retoma a Novalis diciendo que la crítica se ha olvidado que nada tiene que ver con la valoración la explicación de las estructuras. Les pregunto a ustedes si eligen criticar las obras que les gustan o las que les llegan para hacer las críticas. ¿A veces se sienten obligadas a criticar un libro?

**Nora Avaro:** Según los casos, yo he escrito muchas reseñas de libros para periódicos. He trabajado como periodista en algunos suplementos y en un diario de Rosario. En ese caso, no elegía las obras, llegaban y escribía sobre ellas. En el caso de la crítica académica, también depende del armado de los programas, del interés, del armado de las clases. Generalmente la crítica académica se desprende del trabajo con los alumnos y también de la investigación, o la investigación te lleva hacia algunos autores diferentes, con los que quizás no tenés una conexión de gusto. Así que depende; en mi caso particular, yo suelo escribir sobre los autores que me interesan, y el tema de la valoración es importante para mí, no la descarto. En el caso del trabajo sobre Mastronardi, fue complicado porque yo había leído el libro Cuadernos de vivir y pensar hace bastante tiempo, después volví a Mastronardi con el análisis de su poesía para las clases que doy en la UNR, y recordé el libro y mi entusiasmo anterior, y empecé a trabajar y tuve ganas de escribir. La figura de Mastronardi es una figura muy anacrónica en todos los sentidos, porque digamos que la literatura se lee en relación a un valor, que es el valor de lo nuevo. La crítica literaria lee en términos de novedad, y la obra de Mastronardi es todo lo contrario, entonces la obra puede producir algún rechazo en términos de no sé si de gusto pero sí de ejercicio crítico: leer la novedad, o leer el canon también, y la obra de Mastronardi es una obra marginal, es una obra muy poco novedosa, al contrario, que es más o menos lo que yo quise tratar de explicar. Entonces fue como un poco ambivalente mi posición. Lo que me gustó mucho es su inercia y su quietud, en la que creí fervientemente al principio y después me pareció que ocultaba un narcisismo, que es lo que traté más o menos de definir. Pero digamos que sí, que hay un interés; no sé si un gusto pero sí un interés. Prefiero la palabra interés a la palabra gusto.

**Graciela Speranza:** Bueno, yo creo que incluso cuando escribí los años que escribí en el periodismo cultural, tuve la suerte de no tener que escribir sobre libros que no elegía, de modo que creo que en general siempre he escrito sobre libros que me daban ganas de escribir. O imperativa necesidad de escribir, en algunos casos. Y creo que eso se ve en la crítica; de hecho, en mucha crítica anodina, uno añora el entusiasmo del crítico, la necesidad de escribir sobre ese libro. Creo que no sólo en la crítica en la prensa cultural, sino en las intervenciones críticas, yo creo que ya la



elección (y eso trataba de decir sin necesidad de explicar por qué elegí estos libros), creo que la lectura crítica debe contener el argumento de la elección, y ya la elección es un argumento crítico. De modo que me parece que en las intervenciones críticas debe primar la necesidad y el interés, y también el juicio en esos mismos términos. Yo decía que un poco porque el arte mismo ha tratado de trabajar contra el juicio de valor... El arte contemporáneo, de alguna manera, sobre todo en las Artes Visuales, trabaja contra el juicio o contra la crítica, en el sentido que incorpora el mismo discurso sobre el objeto artístico. Y la pluralidad o la posautonomía, como la llama Josefina Ludmer, me parece que hablan de un momento en que se puede prescindir alegremente del juicio. Yo creo que la pluralidad, bienvenida, pero me parece que sin ningún mandarato, de esos que hicieron mucho daño a la literatura argentina, me parece que también se puede hablar del valor y se pueden hacer juicios estéticos en la propia argumentación crítica, creo que de eso se trata, de eso se trata el desafío crítico, no en abundar en adjetivos, o al menos si son adjetivos son calculados, para que ese juicio esté de alguna manera implícito en la crítica.

**Ana Camblong:** Bueno, creo que estamos en el mismo campo, creo que la vida cotidiana nos lleva a hacer distintos trabajos. Quizás en algún momento tuve que hacer reseñas de libros que no me interesaban tanto, pero en general me gusta sostener una lectura siempre larga o apasionada con determinados temas, y no hablar con determinados autores. Y si bien la crítica de autor tuvo su crisis absoluta, incluso la academia hasta llegó a rechazar tesis que planteaban el estudio de un autor, yo siempre levanté la banderola del autor, especialmente por mi casamiento con Macedonio, pero era una necesidad de un autor que no se lee fácilmente, entonces yo necesité mucho tiempo. Y bueno, traté de fundamentar porqué la autoría es una categoría que estuvo denostada, no obstante utilizada por los mismos que la denostaban. E incluso utilizadas en sus propias producciones de texto. Yo en realidad soy bastante anacrónica y creo todavía en la pasión del trabajo intelectual, y también reconozco que trabajo al sesgo, al borde, una cosa medio estrábica porque me ocupo de otras cosas también. He hecho reseñas y en general me parece que es distinto hacer un trabajo en algo cultural, una revista, cosas por encargo, o un trabajo que uno encara, ya sea una revista por ejemplo, o un estudio que uno encara para escribir un libro sobre el realismo por ejemplo. Entonces ahí me interesa el tema y los autores que trabajo. Y bueno, el juicio siempre está, no sólo el juicio del gusto sino también el juicio ideológico, eso es inexcusable, aunque nos disfracemos de excusados. Lo ideológico está siempre en las descripciones, aunque se use un discurso lo más híbrido, lo más neutro si uno quiere, pero siempre emerge.



**Graciela Speranza:** Yo quería agregar algo ya que nombraste la revista. Digo, como solución a estos problemas de la elección y del espacio, la que encontramos, Marcelo y yo, fue hacer una revista propia, en la que elegimos sobre qué queremos escribir, invitamos a mucha gente a que escriba y abrir ese espacio para gente que quiere escribir y en otros espacios no lo puede hacer, o elegir sus objetos de crítica o de ensayo, también lo puede hacer. La invitación está abierta también acá. Es una solución que da mucho trabajo, tal vez más trabajo que colaborar en los medios, pero al menos nos da esa libertad.

—Una pregunta para Nora Avaro. Recién cuando hablaste de Mastronardi no definiste si era un narcisismo o qué. ¿Cuál fue tu conclusión?

**Nora Avaro:** Bueno, en relación con el narcisismo de Mastronardi, hay como una figuración o una autfiguración en la que uno tiende a creer, o al menos yo tendí a creer en la primera lectura de Cuadernos de vivir y pensar. Fundamentalmente porque es un escrito, si se quiere, que tiene alguna vinculación con la autobiografía o con los textos íntimos, que es una zona que a mí me interesa muchísimo, y sin embargo era un texto muy extraño a esos géneros. Porque efectivamente había una forma paradójica de enfrentarse a la escritura del yo, para decirlo con una fórmula que está circulando. Primero porque Mastronardi no cuenta su vida, hay algunas anécdotas en sus cuadernos personales, pero, como yo traté de decirlo, no le interesan los hechos sino las reflexiones. Las reflexiones son personales, la imagen que él trata de inventar es la de alguien muy modesto, muy tímido, muy timorato, que no trata de sobresalir, etc., etc. Pero lo que me pareció ver a mí que cuando se enfrenta a sus amigos excepcionales (Gombrowicz, Borges), esa falta de protagonismo de Mastronardi, su supuesto interés en pasar a un segundo plano para que brille la personalidad del amigo, me empezó a parecer un poco artera. Descubrí eso en la anécdota de Gombrowicz, digamos. Bueno, Ricardo Piglia siempre cuenta, y la cuenta, la cuenta, la cuenta, otra anécdota entre Gombrowicz y Mastronardi en la que Gombrowicz estaba en el bar, llegaba Mastronardi y le decía buenas tardes, Gombrowicz, y Gombrowicz le respondía: no se altere, Mastronardi, cuando había dicho sólo buenas tardes. La anécdota es muy ilustrativa y muy interesante porque es justamente Gombrowicz el que dice buenas tardes, que uno puede imaginar que ese buenas tardes de Gombrowicz no era un buenas tardes de otro personaje más estentóreo. Paradójico porque justamente a Mastronardi es Gombrowicz el que le pide que no se altere, cuando la imagen de Mastronardi es el inalterable en todos los sentidos, en todos. Me pareció entonces, leyendo el Borges (había otros ejemplos que no leí porque era muy largo), Mastronardi elige hablar en “nosotros”, en la primera persona del plural y no en la del singular, en el Borges, pero también utiliza



la tercera persona. Dice, por ejemplo, Borges sube con su amigo C.M. a un tranvía... Borges sube con su amigo C.M., paisano de Urquiza, de la Provincia de Entre Ríos, a un tranvía... Ese agregado, "paisano de Urquiza, de la Provincia de Entre Ríos", digamos que es un yo potentísimo funcionando ahí, más vanidoso aún, creo yo, en el uso de la tercera persona que en el de la primera. Por eso hablé de un narcicismo paradójico y de una timidez taimada. No quiero decir una falsa timidez, sino de algo de taimado, algo borgeano efectivamente. Mastronardi, además de todas las cosas borgeanas que hay en él: la copia del estilo de la prosa de Borges, los asuntos que interesan a Mastronardi, que son todos borgeanos... Entonces era como una utilización muy estratégica de la modestia. Y esa frase que leí de Borges en el diario de Bioy, "la vanidad podrida de Mastronardi", dice Borges, es una palabra que en Borges suena como rara, la palabra podrida es una palabra que uno no espera. Yo tiendo a creerle a Bioy Casares, no sé si ustedes. Porque siempre digo Borges dijo, siempre según Bioy Casares, pero en general tiendo a creerle, porque me parece que en ese libro logra una tonalidad borgiana coloquial muy interesante. A mí me pareció muy bueno, entonces creer o reventar, como dice Ana, yo tiendo a creer.

**Adriana Crolla:** Pensando en la crítica que ustedes realizan, porque recién salió la diferencia del medio, porque no es lo mismo escribir para un medio periodístico o el capítulo de un libro que se está diseñando. Lo que me interesó es que ustedes me puedan decir es si hay algún tipo de situación que para ustedes es conflictiva o no, o agradable, ustedes dirán, en hacer crítica a escritores que están presentes, que son a veces sus colegas, sus amigos, gente con la cual discuten y con las cuales están tratando de construir categorías críticas, y en donde al mismo tiempo hay como una apropiación –lo hemos visto en el trabajo de Ana María- de cierto discurso que es el discurso del escritor y con el cual están tratando de elaborar un discurso crítico que se diferencie del discurso del escritor, pero que al mismo tiempo se contamina.

**Ana Camblong:** En cuanto al debate, no podría yo ser un testimonio de eso, porque no practico el debate. Por mis oportunidades, quizás hago un debate con los propios libros, pero no tengo, por ahí puede ser un intercambio en un congreso, pero... Muchas veces, también tengo una timidez taimada y a veces los debates me suenan un poco huecos, como que a veces hay que debatir, entonces eso, lo confieso, me resulta un poco difícil de entrar. Generalmente estoy detrás del espejo.

**Adriana Crolla:** Perdón, cuando hablo de debate hablo de que tienen a este lector o este escucha privilegiado que es el mismo escritor, y si se genera esa relación.





**Ana Camblong:** No, yo en ese sentido ninguno. Creo que, aunque el autor me rete o me diga no es eso, en realidad ahí se produce ya una segunda instancia que sería entre dos lectores, y la construcción que intento hacer es cierto que evade las categorías canónicas, es decir, me entró un hartazgo del metalenguaje y entonces trato de tomar, por ejemplo, del lenguaje popular, y lo mezclo, hago un potaje siniestro, con lo que leo en filosofía, o con lo que leo en otra cosa. Entonces esa sería un poco la metodología heterodoxa, no sé cómo llamarla. Pero bueno, por ahora es un juego que me mantiene un poco viva, y nada más, pero no hago grandes lucraciones acerca de mimetizarme con el autor, no; esto aparece en distintos trabajos míos, y todo el libro se supone que va a estar escrito en lenguaje popular argentino, por decir algo, en dialecto, eso sería. Va a estar escrito en dialecto. En eso creo que la poesía de Aguirre también aparece todo un despliegue del lenguaje oral y me sentí muy identificada.

**Graciela Speranza:** No me acuerdo quién decía que por supuesto es mejor no conocer a los escritores, generalmente es cierto, mucho más cierto en el caso de Fogwill, acá presente. Pero respecto de la crítica y qué hacer con lo que los escritores dicen sobre su propia literatura, creo que obviamente hay que leerlo a contrape-lo, a veces ayuda y a veces no. Yo creo que siempre uno algo encuentra; por supuesto, hay escritores que hablan más interesantemente lo que hacen que otros, o artistas, y me parece que por supuesto el discurso de la crítica es otro. Creo, sí, que es mucho más complicado con los amigos, el marido, por ejemplo. Y creo, personalmente para mí es muy difícil, y creo que no debo hacerlo escribir sobre los libros de los amigos. Creo que este prurito ya no lo tiene mucha gente, pero me parece que no, que no cabe. No por una cuestión pedestre de objetividad, no creo en eso, sino porque se traman redes de elegir algo porque es próximo, de modo que me parece que, a mi juicio, eso no conviene. A veces me da pena, me gustaría, por esa misma necesidad por la cual uno escribe, porque hay libros de amigos sobre los que a veces da ganas de escribir, o a veces en una serie donde realmente sería muy injusto no incluirlos; salvo el caso de mi marido, trato de incluirlos. Porque me parece que si no es un error.

**Nora Avaro:** Yo he escrito sobre mis amigos. Puedo contar una experiencia que a mí me sirvió mucho. Yo escribí sobre Poesía civil, de Sergio Raimondi, que es un libro impresionante, me parece que esa es la palabra. Y la conexión con Sergio a mí me sirvió mucho para escribir ese libro, porque aparte él me ofreció muy generosamente ensayos que estaba escribiendo en ese momento, uno sobre Aldo Oliva, que también es muy impresionante, y que realmente me sirvieron mucho en mi trabajo sobre Poesía civil. Así que yo no descarto la conexión con el autor, me gusta la





vida de los autores, la verdad que me gustan los autores. Realmente, uno a veces se desilusiona, porque yo por ejemplo con Saer me desilusioné muchísimo cuando lo conocí. Lamento decirlo en este lugar; creo que no es el lugar más adecuado, o sí, es justamente el lugar adecuado. Pero bueno, era muy joven, y él fue a Rosario, y yo estaba leyendo muchísimo su obra, y esperaba de él todo. Creo que fue muy alta exigencia. Pero la relación con los autores creo que ayuda; me parece que la vida de los autores ayuda también para pensar la obra. Por eso a mí me interesan mucho los escritos autobiográficos... Eso, me interesan, me gustan, me gusta mucho leerlos. Digamos que en lo que escribí sobre Mastronardi también, la imagen que Mastronardi da en sus poemas, en Luz de provincia digamos, que es EL poema de Mastronardi, lo que siempre llamó estilo (el estilo es el hombre), condice mucho con la imagen que Mastronardi da en sus escritos personales. Bueno, yo intenté hacer eso, como un continuo, para decir una palabra aireana, entre vida y obra, bueno, que César lo hace muy bien. Si uno lee el libro de César sobre Alejandra Pizarnik, por ejemplo, tiene muchísimo brillo ese modo.

—En principio, agradecerle a las tres conferencistas; espectacular la mesa. Me parece que las tres fueron exponentes de que la crítica no necesariamente valora en términos de juez, la justicia de una obra, sino que trata de pensar con la obra, sobre la obra, de la obra, de los autores y también ayudar a pensar como una lectura quizás tan atenta que a veces puede ser obsesiva, a veces es muy creativa respecto de lo que está leyendo, pero me pareció eso, que la crítica en las tres conferencistas fue como un pensamiento andando, me quedó esa sensación que fue como muy grata. Y en torno a eso, mi pregunta iba sobre algo así como ética y crítica; ¿cómo ustedes podrían hablar sobre la ética del crítico? Que un poco se comentó eso, para algunos no hacer crítica de amigos o influencias. Pero sobre todo la ética del crítico en tanto a cuál es la relación con el texto y el autor, si podrían hablar un poco en torno a eso...

**Graciela Speranza:** Te agradezco lo que comentaste y retomo un poco lo que decías al comienzo sobre el tema del valor o del juez. No voy a recordar los términos precisos pero en un texto precioso de Susan Sontag sobre Barthes, Sontag describe el ejercicio crítico de Barthes de amor por lo que escribe, de entrega, de interés, y señala que siempre Barthes dejó de lado, y me gusta mucho el adjetivo, los roles vulgares del crítico promotor de sistemas, juez en ese sentido. El que arma una especie de elenco estable contemporáneo. Me parece que eso es realmente una especie de función vulgar de la crítica... Eso puede suceder como consecuencia de la crítica pero no creo que deba ser el cometido antes de escribir: hacer el seleccionado nacional, o armar sistemas, que es una forma de ejercer el poder, que por supuesto



da cierto brillo a los críticos, y que por otro lado les da un cierto entusiasmo de poder real. Creo que el juicio no debería ser producto de una especie de mandarinato, y tampoco creo que la función de la crítica sea esto es lo que hay que leer y esto es lo que no hay que leer. Me parece que justamente hay un modo de invitar a leer lo que el crítico cree o le gustaría que sus lectores lean... Escuché el otro día de un crítico que este arte me parece peligroso, es un adjetivo que jamás pondría a un objeto estético. Bueno, sí, por supuesto sabemos que hay arte que se las trae, que hubo históricamente... Pero no es eso lo que debe hacer un crítico, insisto, me parece que todo debe estar contenido en la elección del objeto, en el entusiasmo que te lleva a querer escribir. En el caso concreto de estos dos escritores, me parece, por lo menos, en mi lectura de la novela de Busqued, que creo que no debo recomendar después de la recomendación entre líneas, que creo que de eso se trata la crítica; me sorprendió que es una novela que pasó sin pena ni gloria, que tuvo unos comentarios de críticos muy anodinos, en una novela que es sorprendente como primera novela. Probablemente, Carlos Busqued, a quien no conozco, leí tal vez una sola entrevista, que alguien que nació en el Chaco, vivió en Córdoba y ahora está en Buenos Aires, pero está totalmente ajeno a los circuitos literarios; probablemente eso haya colaborado a que la novela no se leyó, como el caso de algunas chicas que publicaron primera novela y que están más próximas de los circuitos literarios. Busqued no presentó su novela, no dialogó con nadie, en fin. Mandó su novela al Premio Herralde, o sea, audacia no le falta, creo que antes de dársela a cualquier editor, y sorprendió al jurado del Premio que llamó a Buenos Aires preguntando quién era este Carlos Busqued que nadie sabía, de modo que me parece que una novela así, esa es una intervención que si escribiera en la prensa, cosa que no hago en este momento, hubiera hecho de buena gana, porque me parece que cuando uno tiene entusiasmo crítico por un libro muy contemporáneo eso es algo que hay que hacer. Es lo que tratamos de hacer en la revista, por supuesto con una difusión mucho más acotada y un circuito de lectores mucho más acotado. No sé si responde a tu pregunta.

—A Ana María, quiero preguntarle. Vos decías recién que no eras amiga de los debates: ¿por qué se da esta circunstancia, eludís la crítica?

**Ana Camblong:** No, porque no participo de los debates. Estoy alejada de los circuitos donde podés debatir; no abomino de los debates, no se trata de eso, simplemente confieso que no debato. Y en ese sentido creo que muchas veces presencie debates un poco retóricos, como una gran puesta en escena, pero no quiere decir que todos los debates sean así, no, en absoluto. Simplemente es mi circunstancia de vida, de estancia lejos y nada más.

—Intervención inaudible.



No tengo posibilidades al no estar en ningún centro. Es cierto que el día de hoy podés debatir de mil maneras diferentes, pero no se dan las circunstancias, nada más.

—Pregunta inaudible sobre el libro *Fuera de campo*, de Graciela Speranza.

**Graciela Speranza:** Esa y muchísimas exclusiones. Por supuesto, estoy totalmente de acuerdo. De hecho, creo que Macedonio debería haber merecido un capítulo completo, y aparece convocado por Borges. Que es un poco la historia de mis lecturas; en el fondo, traté de que las lecturas y las selecciones tuvieran cierta sinceridad con mis caminos de lectura: yo leí a Macedonio por Borges, no tiene sentido que lo lea de otra manera. Y, de hecho, no leí a Roussel por Aira, pero lo releí por Aira, ese tipo de lecturas y relecturas ordenaron un poco el conjunto, que, por supuesto, tiene muchas lagunas, o citas obligatorias que no pude responder en la cantidad de redes que abría cada autor y las mismas que yo me trazaba con el arte... De modo que fue un proyecto muy ambicioso, pero mi ambición tiene sus límites... De hecho, la inclusión de cuatro escritores o cinco y un artista plástico (el último capítulo está dedicado a Kuitca), eso complicaba, digamos, las remisiones de unos a otros, y en todo caso siempre quise que quedara muy claro que lo que leía no eran redes de influencias, empezando por Duchamp, aunque ese equívoco a veces apareció, sino de conexiones. Y probablemente esa conexión que vos señalás, que es obviamente muy clara, inclusive indicada por Borges, no estaba en las conexiones de mi lectura y mi familia de lecturas, de modo que me parece que eso también decide el destino... A veces son omisiones y a veces son selecciones. Lamento...

**Analía Gerbaudo:** Bueno, en nombre de la Dirección de Cultura y del Departamento de Letras, muchas gracias a ustedes por las preguntas y a ustedes por la paciencia con la que respondieron.



## Lecturas desde la escritura

### Presentación a cargo de Adriana Crolla

Buenas noches. Vamos a comenzar con la última mesa de esta noche, con la presencia de tres destacadísimos escritores argentinos que prestigian este estrado y que han tenido la gentileza de responder a la invitación de la Dirección de Cultura de la Universidad del Litoral y del Departamento de Letras de la Facultad de Humanidades y Ciencias, así como de acompañarnos en este último tramo de este quinto Argentino de Literatura.

Yo quiero manifestar no solamente mi agradecimiento y mi beneplácito por la presencia de estos tres escritores sino también un reconocimiento que las autoridades de la universidad lo saben, porque el año pasado, luego del Argentino y del homenaje a Hugo Gola, se los hice llegar. La alegría que a mí personalmente me provoca el hecho de que esta universidad destine tantos esfuerzos, tantas posibilidades económicas, tantos recursos para que año a año podamos tener en esta sede presencias tan importantes, y que al mismo tiempo nuestros alumnos, el conjunto de la sociedad y de la intelectualidad santafesina, podamos contar en este lugar con la posibilidad del diálogo, con la posibilidad del debate, la posibilidad de la escucha. Por tanto, esto es lo que creo que destaco fundamentalmente de este gran esfuerzo. Estoy segura de que con esta mesa vamos a tener un cierre de lujo de estos días que precedieron y que constituyeron este encuentro local.

Voy a presentar a nuestros tres visitantes en orden alfabético, y así van a leer también sus escritos.

Marcelo Cohen, nació en Buenos Aires, es escritor y traductor. Entre 1975 y 1996 vivió en Barcelona, donde fue Redactor Jefe de la revista cultural *El viejo topo*, y ha colaborado con medios de prensa, tanto en países extranjeros, sobre todo en España, como en nuestro país. Actualmente, publica ensayos y reseñas en *Clarín* y en la revista mensual *Página 30*. Ha dirigido, como traductor, la colección Shakespeare por escritores, una colección de obras completas de Shakespeare traducidas por escritores iberoamericanos. También ha traducido más de cien libros de ensayo y literatura, del inglés, el francés, el italiano, el portugués y el catalán. Entre los tantos autores que ha traducido, menciono a: *El Fausto*, de Christopher Marlowe; a *El alquimista*, de Ben Jonson; a Jane Austen; a Henry James, A. T. S. Eliot. También a italianos como Italo Svevo, a portugueses como Machado de Assis y a Clarice Lispector. Entre sus obras están las novelas *El oído absoluto*, *El testamento de O'Jaral* y *Donde yo no estaba*, y los cuentos recogidos en *El fin de lo mismo* y *Los acuáti-*



cos. También el volumen de ensayos *¡Realmente fantástico!* Co-dirige con Graciela Speranza la revista de letras y artes *Otra parte*.

El escritor Rodolfo Fogwill, más conocido por Fogwill, como él prefiere que se lo conozca, es escritor y sociólogo. También nacido en la ciudad de Buenos Aires, cursó sus estudios en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, donde se recibió en 1964. A partir de 1979 comenzó a publicar sus obras, a través de la editorial Tierra Baldía, que él mismo creó y desarrolló. De esta forma dio a conocer títulos como *El efecto de realidad*, *Las horas de citar* y *Mis muertos punk*. A lo largo de toda su trayectoria, Fogwill no sólo adquirió reconocimiento como creador de novelas, cuentos, poemas y ensayos sino que también se desempeñó como profesor titular de Sociología en la Universidad de Buenos Aires. Dedicado por completo al oficio de escritor a partir del premio que tuvo su texto *Muchacha punk*, primer premio de un importante concurso literario en 1980, Fogwill ha conocido que muchos de sus textos tuvieron repercusión internacional. En este sentido, sus obras se incluyen en antologías publicadas en México, Cuba, España y Estados Unidos. También ha sido con el Premio Nacional de Literatura por su novela titulada *Vivir afuera*. Entre sus tantos textos, menciono: *El efecto de realidad*, *Las horas de citar* y, entre los últimos, *Últimos movimientos*, *Canción de paz* y *Un guión para Artkino*. Por supuesto, la obra narrativa es mucho más extensa, todos ustedes creo que conocen la vasta obra de Fogwill; una de sus novelas más conocidas es *Los pichiciegos*, de 1983, entre tantas otras.

En el caso de Noemí Ulla, es narradora y ensayista nacida en la ciudad de Santa Fe. Publicó la novela *Los que esperan el alba*, premiada en el concurso de novela organizado por la Dirección de Cultura de la Provincia de Santa Fe, con un jurado integrado por Augusto Roa Bastos, Bernardo Verbitsky y Carlos Carlino. El cuento "La viajera" perdida fue premiado por el semanario *Marcha*, de Montevideo, en 1974, con un jurado que integraron Juan Carlos Onetti, Mercedes Rein y Jorge Ruffinelli. Luego le siguió otro libro de cuentos, *Ciudades*, que fue traducido al idioma francés, y una antología personal, *Una lección de amor y otros cuentos*. En el agua del río y Nereidas al desnudo, que fue escrito como becaria de la universidad Saint-Nazaire en Francia. Es investigadora del CONICET, docente y becaria del Servicio Alemán de Intercambio Académico en Berlín. Cursó sus estudios universitarios en Rosario y se doctoró en Filosofía y Letras en la Universidad de Buenos Aires, donde reside actualmente. Quiero también destacar que en estos días en que me enviaron sus curriculum, Noemí Ulla me hizo saber que Gente de Letras le ha otorgado el Premio Esteban Echeverría 2009, que se entrega el Día de las Letras Argentinas. Ha sido premiada en el rubro Ensayo, Ricardo Piglia en Narrativa y Enrique Bossero en Poesía.



## Marcelo Cohen

A veces cambio de opinión, pero para mí el motor más permanente de la lectura es la pregunta de cómo vivir; recordando, claro, que vivimos en el lenguaje y una vida es a la vez e indiscerniblemente un decurso y un discurso. Porque no hablo de aprender ética en los libros sino de ver modos de vida en acción o en demora, considerarlos, discutirlos; y no de encontrar respuestas, por supuesto, sino de mantener la pregunta viva. Hago estas observaciones procurando que no entrañen el menor juicio. Vienen bastante ligadas a un asunto muy intrigante y de otra índole, que es el de cómo aparece en alguien la literatura completa, es decir la propensión a leer y escribir. ¿La literatura es un mero hacer, una pulsión irrefrenable, algunas de las variedades del morbo psíquico? ¿Es una oración laica, una manera extraordinaria de pasar el tiempo que se decide en un raptó de infantil de claridad y se realimenta sola? ¿O bien es un continuo desciframiento del mundo? Las dos cosas. Aunque sobre todo es una transfiguración del mundo. Pero como de esto no se deja de hablar nunca, suspendámoslo para seguir con el tema de hoy, que podría formularse como sigue.

La absorción de todas las facultades en las incidencias de una historia, el desarrollo rítmico del tiempo, el hallazgo en un verso de una sensación perdida o una verdad descartada, el derrumbe de un mito molesto en escombros de lenguaje, la elucubración de cómo esta logrado un efecto, la consideración de cuánto imagina, cuánto engaña o por qué entristece, exalta o exaspera un libro, el juicio, la comparación, el tedio, el transporte, la aceleración de las ideas, el despertar: toda esa dignidad íntima de la lectura se nos enturbia un poco y no poco cuando el libro es de un contemporáneo, más todavía si es connacional. En otro plano, y al mismo tiempo, la costumbre que impone el oficio vuelve cualquier lectura más compleja y callosa. La amplia ética del derroche, la espiritualidad dadivosa, tienden a encogerse en una economía restringida plagada de intercambios y negociaciones. Así, parte de lo que uno lee es combustible, alimento o pantalla para escribir. Parte lo impone la necesidad: traducir, corregir, editar, redactar informes o prólogos, dar clases o hacer presentaciones o participar en mesas redondas. Parte es un tributo no involuntario a la sociabilidad. Parte puede incluirse en planes de mejoramiento personal, conocimiento, capitalización intelectual, aumento de la experiencia. Parte está dirigido a poder hablar autorizadamente, engordar una corporación o escuela, desacreditar otra, proveerse de argumentos para la lucha o el ejercicio de la palabra influyente: lo que se dice hacerse una idea. Una gestión muy abigarrada, toda esta,



como se aprecia, que en ciertos casos contempla licencias especiales para períodos de vacaciones, y no deja espacios muy holgados para la lectura ensimismada, esa que compromete todas las fuerzas libidinosas, belicosas, emotivas e intelectuales, todos los desprendimientos, ambiciones y posesividades que desata en un sujeto lo que está leyendo.

La sensación de estrechez aumenta con el ruido atmosférico. Los anodinos suplementos culturales combinan la sujeción a los programas de las editoriales ricas con sus propias maniobras de influencia y una dislexia informativa que sus redactores quisieran tomar por fantasía periodística. Los directores editoriales se mueren de miedo a equivocarse. La abulia de los reseñadores sólo pasa inadvertida gracias a sus confusiones léxicas y sus patinazos sintácticos. La universidad se solaza en la falta de nexos con el público. Los gobiernos argentinos tienen tal inapetencia por la cultura que ni siquiera la usan como máquina de control. Pero no lloremos. Como siempre, el país desborda de emprendimientos independientes, revistas materiales y virtuales, colectivos, blogs, y de potencia productiva individualizada, rebelde. Si uno quiere integrarse en una polis no oficial, le basta con desprenderse de algunos de los recelos, previsiones, codicias o vanidades que condicionan la lectura de los libros de los contemporáneos y los propios; no de todos, porque sin alguna bajeza es imposible escribir, y leer. Y ahora que digo esto confirmo que en realidad el modo de integración en la polis cultural viene cambiando. Da la impresión de que nunca se ha charlado tanto de libros del presente como hoy. Hay presentaciones a granel. Nutridas mesas redondas. Cursos muy concurridos. Entrevistas en directo. Análisis, combate, chismerío, publicidad, elogios o ataques razonados e injurias u ortivadas despóticas de los blogs, todo una multifacética plataforma para el nombre propio. Lo que circula en este plano complejo pero bastante concertado no son tanto libros como personas que han escrito y reconocen en sus textos la posibilidad de ser, algo más ambicioso y sutil que estar, por ejemplo, en la actualidad. Es curioso. No tengo ninguna intención de deplorarlo. Lo que un escritor de hoy se juega en esta conducta es una creación de sí mismo por medio de la escritura. Escribir es un medio para hacerse, incluso para hacerse un futuro y una cultura turística, ya que otra novedad son los festivales literarios internacionales, como los de cine o de jazz, con conferencias o charlas a modo de presentaciones, representaciones, o viceversa. Descontemos que el devaneo de permanencia, la sed de gloria e incluso la voluntad egotista de identificarse en un estilo y un nombre impreso siempre fueron integrales a la literatura, desde por lo menos Horacio. Pero el escritor suficiente cuya vida, en extinción paulatina como todas las vidas, se transmuta o vacía en lo que escribe sin por eso descuidar sus otras obligaciones, el que dedica una friolera





de horas a algo que no lo libraré del olvido y lo hace, como dice Beckett, “por el gusto de modelar la cosa”, ha mermado en número frente al escritor que crea un andamiaje para consolidarse como persona. Siendo más ecuánime: la tradicional pugna por un sitio en la posteridad cede el paso a la competencia por un espacio en el mundo actual. El giro produce una sociedad literaria mucho más rumorosa, quizá más vibrante, y no deja de ser una defensa de la corporación de las letras contra la embrutecida burguesía mundial predominante. Pero ocasiona serios perjuicios a la continuidad de lo que, pese las continuas transformaciones, no deja de llamarse literatura. Por mi parte, y volviendo a la lectura, creo que el mejor plan de lucha contra el rumor avasallante y contra las taras de uno mismo es quedarse quieto y concentrarse en el libro; desentenderse de la mecánica de las contraprestaciones. A estas alturas la vía para conseguirlo tiene algo de ejercicio espiritual severo (lo que, por desgracia, desmerece la dignidad del impulso). Por supuesto que no promuevo una vida de escritor recoleta, mucho menos apolítica; defiende los haces de vínculos que se establecen en base a lo escrito, donde la persona no falta, y aun puede ser cuidadosamente creada, pero sale al frente después de que los otros leyeron el texto y algunos al menos lo comentaron. El vínculo no es la presencia pública facilitada por la existencia de un libro sino el texto escrito. De un modo se obtiene una esfera de actualidades más bien reductora; del otro la literatura como ámbito o espacio en variación constante por donde uno deambula alimentándose y realimentándose; todo el tiempo. Ese ámbito existe en general de entrada, porque el deseo de leer y escribir lo ha proyectado, pero a la vez no se va a manifestar mientras cada escritor no lo cree para sí con las conexiones particulares que sus ganas de escribir establezcan. Uno imagina que ahí las relaciones suceden de forma diferente que en la sociedad de la economía del rédito; que en vez de que un sujeto lector se apropie de un objeto escrito, lo sintetice, analice, asimile o despedace, textos y lectores se tiran cables mutuos, u ondas, y es esta multiplicidad de líneas la que crea un campo. Lo que más caracteriza a ese lugar, comparado con el mundo del deseo de mercancía, es que las elecciones no están regladas; cada cual encuentra su posición, sus alianzas, su recorrido y sus descarríos. No fácilmente; es una ocupación. El deseo está menos encauzado, la soltura puede ser mayor, crece el anhelo de gracia y la gracia puede caer al cabo, pero todo depende de uno.

De aquí la importancia de que la discusión entre escritores contemporáneos sea de texto a texto.





Y ahora empecemos a enfocar. Pispeo contratapas e información accesoria, abro, hojéo y empiezo una buena cantidad de libros de narrativa argentina actual. Leo no poquísimos, pero no muchos. Para quedarme en un libro tengo que encontrar algo del orden del ritmo, esa ordenación particular de las partes del discurso, o una agitación del lenguaje que lo aparte del cobarde mito comunicativo y también de la elegancia ilustrada. Pero soy muy susceptible a las infracciones maquinales; no es lo mismo el ataque al mausoleo del idioma que el Cucurto de Cosa de negros derivó de sus queridos Zelarrayán y Céline, y cuya frescura es fruto tanto de la necesidad de celebrar y la voluntad de poder como de la deliberación verbal, que la incompetencia de algunos holgazanes que malentienden el programa complejo que Aira resumió en la consigna de “escribir mal”. Busco, además, voces narrativas que no surjan de una silla situada frente a seres y escenarios condenables, ridículos o incluso atroces, sea para ironizar, alumbrar el sufrimiento o alertar sobre el estado del mundo; es decir, detesto las voces narrativas desencarnadas; me irrita que no haya algún pedacito de pellejo del autor en lo representado; porque en la solución a la pugna entre rigor formal y latido físico está, me parece, el paso entre la literatura y la vida en común. En cambio quiero imaginación narrativa, algo que se manifiesta en la invención de situaciones, en las soluciones de continuidad, en el tipo de nexos entre zonas del relato, en general en la originalidad. Como se ve, soy obtusamente moderno. Pero no sólo esto me delata.

Ahora que el capitalismo universal se desmorona de veras, sin que por eso prescinda de reincidir, ahora que entramos en una interminable sucesión de climaterios que no va a aliviar un apocalipsis súbito —nadie se haga ilusiones—, ahora que ciertas fuerzas inician un éxodo del sistema, la literatura se siente urgida a acompañarlas hacia un lugar ajeno al desastre. Pero en estas circunstancias arrecia la opinión de que la literatura sólo aportará algo si se desprende de una jactancia de autonomía, ya terca, que en vez de darle independencia la mantiene como una joya en dispositivos e instituciones intrínsecos al museo del capital. Para esa opinión, literatura sería una institución que más vale superar. Por mi parte, y para ir abreviando, no creo que, después de los ataques contra sí misma que perpetró en el siglo pasado, la literatura tenga que seguir coqueteando con su muerte. Me parece, por ejemplo, que habrá, hay ya, una narrativa capaz de acoger el caos y sin disfrazarlo de otra cosa. Ahora bien: nada más ajeno a la voluntad de acoger el caos, es decir el desarreglo, la incertidumbre, que las ficciones de masas, ni digamos ya las frases con que están hechas: desidia sintáctica, repetición temática, blablá iletrado; anacolutos; redundancias y solecismos al servicio del amontonamiento de significados, de



mitos rastros, del pellizco incesante de la pornografía. Cuando las historias son estafas y el lenguaje un síntoma, una forma cuidada puede ser un acontecimiento. Ya no hay pueblo que no esté infectado de tópicos, con la astucia verbal en retirada, amenazado de incomunicación total por una lengua que no le pertenece. Para irse de la vida capitalista cada uno atenderá a dejar atrás la porción de literatura que contribuyó a ennoblecer esa vida. Pero solo con poco de lo que hay afuera de la literatura se hará un discurso para la intemperie.

Y ahora enfoquemos más. ¿Qué evasión más completa que la de la narración fantástica, ese campo donde aparece en el mundo lo que nunca había estado, y sin las figuras visibles que, como en el cine, deslucen la impresión y ponen la experiencia en entredicho? De los cazadores de ovnis a los místicos, hay gente que ve imposibles; el relato fantástico los planta en simulaciones de ambientes reales hasta que pasan a ampliar la realidad, o bien transforman las tesis con que la razón media de cada edad percibe lo real y lo organiza. El relato fantástico es un viaje al más allá del sentido común en busca de presencias y situaciones que no cesan de afectarnos pero los postulados del conocimiento y la comunicación no atinan a incorporar. De Poe y Hoffman a Kafka y Ballard, las grandes narraciones fantásticas han incidido en el mundo mental y la vida práctica, no sin un dejo de profecía, mediante figuras hipotéticas que ampliaron tanto el arco humano de temores como el de planes de redención. Lo han conseguido procurando que la vivacidad y la singularidad poética de sus operaciones de lenguaje redundaran en congruencia; es decir, desarrollando otras lógicas. Pero, como todo lo que pasa del momento intuitivo al lógico, a la larga las entelequias del fantástico entran en el patrimonio común; una vez confiscadas por la industrial de la cultura, se vuelven parte de lo mismo. Ahora bien: para nuestra visión, lo decisivo en cada época es los sueños de quién sueña cada uno. ¿Por qué entonces no propiciar que nuestras operaciones del lenguaje decidan, en virtud de su potencia y sin esconderlo, qué figuras nos ofrecen crear? Una poética así requiere propósitos, destreza verbal y entrega, fuerzas cuyos efectos suelen modificar los propósitos y aportar nuevos saberes y habilidades. Inmersión, concentración, aventura.

Discretamente, en estos años van apareciendo en Argentina narraciones de este género. Es un fantástico desquiciado: contra la coherencia que aduce el capitalismo para reincidir en su estupidez, esa narración se hace fuerte en la zona loca del lenguaje. Se remonta a las máquinas descacharrantes y pavorosas de Roussel, a las bicicletas humanoides de Flann O'Brien, a Queneau, a Vian, a Copi, a Wilcock, pero



también a Kafka: escritores para los cuales la fe vulgar en la literalidad del lenguaje es fuente de disparate y opresión. De ese mecanismo se apropian. En la narración desquiciada, el clisé, no sólo el coloquial sino el cultural también, genera anécdota y multiplica posibilidades (como en la frase “me dejó plantado”), sí interactúa con otros empleos del lenguaje; de ahí el relato recurra a diversas fuentes, elevadas o de masas y que el resultado sea rico en peripecias. Que no se derrame hasta disiparse depende del potencial de la idea de partida. Hay grandes practicantes ocasionales del género (M. John Harrison, Jean Echenoz, Aira, A.G Porta, Victor Pelevin, la fabulosa Kelly Link.), pero para explicarme voy a tomar tres libros argentinos recientes.

En *Tratar a Fang Lo*, la novela de Andrés Ehrenhaus, el protagonista acude a curarse de la compulsión a procrastinar (aplazar actos y decisiones). La terapia o condena se lleva a cabo en un híbrido de centro deportivo, spa, sanatorio escuela y laberinto de Piranesi donde diligentes especialistas en diversas manipulaciones le soban, modelan y corrigen y enmiendan el cuerpo hasta dejarlo hecho un trapo; en vez de inscribirle la ley, lo normalizan según fórmulas que nadie sabe enunciar. El despropósito es de una crueldad sorprendentemente insoportable; uno se ríe mientras el zafarrancho que Ehrenhaus hace administrarse al castellano, paulatino y metódico, le llega a la entraña. En uno de los primeros pasajes, una terapeuta hace arrodillar al paciente y ordena que “sea buen pollo y diga qué le acontece”. Fang Lo confiesa que ha procrastinado.

¿Por qué temblaba por dentro Fang Lo? ¿Qué secretos temía desenterrar? ¿O era sólo un reflejo fisiológico, una reacción vegetativa sin importancia? La terapeuta era una joven delgada pero abundante, vestida asimismo con una biquini, aunque no de pedrería sino de corta de malla dorada. Los tacos de sus zapatos, ya de por sí afilados, acababan en un más difícil todavía. Fang Lo recordó vagamente la advertencia del empleado de recepción acerca de un zafiro pero, de buenas a terceras, no encontró nada de eso. Tampoco encontró en ella un brazo izquierdo. Le faltaba, era manca. A pesar de la actitud circunspecta y juiciosa que había adoptado, se le notaba un trasfondo de impaciencia, por ejemplo en el movimiento regular de su pierna libre o en cómo fruncía cada equis tiempo los labios hacia un lado.

*Tratar a Fang Lo* parece una versión de *En la colonia penitenciaria* para tiempos sin ley, ni siquiera las leyes de la escritura. Para el lector el paseo es tan molesto como instructivo y absorbente. Anda sin guía por un lugar nuevo y trastor-



nado; huele que en la locura del texto hay un método pero no lo identifica, salvo cuando empieza a chequear sus propios usos del lenguaje.

En la narración desquiciada las frases largas y sinuosas pero sin recovecos, de tono anímico cambiante, alternan y se acompañan con otras elementales. No más estrategias de lo verosímil; es la vibración aperiódica del discurso, aunada a una coordinación amorosa, la que transmite el capricho, como los transmisores químicos una orden entre neuronas, y lo implanta en el ojo de la mente con emoción y distancia de regalo, las dos cosas, para que decidamos por cuál inclinarnos. Así sucede en *Una puta mierda*, la fábula negra de Patricio Pron sobre la guerra en unas islas. Los soldados se llaman Mirabeaux o Sorgenfrei y llegan desde el continente gracias a que el presidente San Pantaleón ordenó que se divieran las aguas; una bomba cuelga indefinidamente en el cielo; todos hablan en español ibérico; el enemigo tal vez no exista; y encima ese título. No son sapos que el lector tenga que tragarse: son propiedades emergentes que se asimila con el momento de inercia de la frase.

El cuerpo prácticamente no hizo ruido al caer y aunque había quedado boca abajo no nos decidimos a darlo vuelta porque pensamos que el Soldado Desconocido agradecería no tener que ver en adelante todo lo que sucedía un metro por encima de su cabeza: tomamos las palas y empezamos a echar sobre el cadáver la turba y las rocas que habíamos sacado antes del pozo hasta que por fin no quedó rastro del que fuera nuestro desafortunado compañero de armas excepto las fotografías que nosotros le habíamos quitado y que yo, avergonzado, me guardé en un bolsillo de la chaqueta, pensando que, si esto fuera una de esas películas que yo había visto cuando era niño, ya encontraría la oportunidad de presentarme en casa de sus padres vestido con un uniforme de gala del que colgaría una docena de medallas más o menos en el sitio donde la mayor parte de los soldados muertos sólo tienen un agujero...

En los cuentos que Daniel Guebel reúne en *Los padres de Sherezade*, el párrafo empieza contando algo y termina comentándose. Este que voy a citar pertenece a "La nariz de Stendhal". Aquí tenemos, en 1800, al joven Henri Beyle de fuga en Riga, Letonia. Como quiere corregirse una nariz que juzga excesiva, asiste a una demostración pública de disección a cargo de Vilnius Daugavpilis, pionero de la cirugía plástica en el siglo XIX.



Un día... en el temprano amanecer de la primavera letona. Luz. Luz. Luz que atraviesa la bóveda de vidrio. Público acodado en los palcos altos, de pie en la galería. El gallinero, lleno. ¿Un teatro? No. Es el pabellón de Ciencias Médicas. Contrariando su costumbre de rentista aristocrático, ese primero de abril de 1800 Vilnius Daugavpilis derrochará su talento ofreciendo una clase magistral de cirugía anatómica, para la que cuenta con la colaboración involuntaria de Neris Hilumaa, una mendiga tarada y medio muerta que le había cedido el hospicio municipal. El sol empieza a freír los sesos de los asistentes... Resplandor áureo del instrumental quirúrgico, un brillo uniforme y cegador que anticipa el momento dramático en que la pureza se contamina con el horror esencial de toda acción.

La experiencia de la carnicería que sigue persuade a Stendhal de no recortarse la nariz, pero lo inspira para escribir el célebre capítulo de La cartuja de Parma sobre la batalla de Waterloo. Ni la solapada inconsecuencia verbal ni los nombres inaceptables son detalles menores. Guebel hila las tramas mediante desplantes a la literatura y su historia. Aspira a un borgianismo de ocasión; al colmo de la liviandad literaria como vía al horror. Algo que la facción apolínea de la cultura capitalista menosprecia y los dionisiacos detestan. Cada uno de estos escritores acuña su especial combinación entre sintaxis versátil, uso promiscuo de todo el espectro del castellano, conocimiento de las palabras, venero de nombres propios, trabajadas infraziones, groserías, sublimidades y fantasía desvergonzada.

Como primer efecto del cóctel, empezamos a experimentar sensaciones verdaderas. Lo repulsivo asquea más que en otros relatos, la herida es más virulenta, amor, odio e intuición son más intensos, uno mismo se vuelve más sospechoso. Pero con igual intensidad entendemos que, por singular que sea lo que hacen aparecer, ni el uso del lenguaje ni el relato más peculiar serán lo que realmente sucede. No ya la cosa misma, sino el misterio que hace posible las cosas, está ahí, siempre inexpresable, en el presente que sin embargo el relato delimita. Suficiente revelación. Nos hemos alejado de los argumentos capitalistas, de sus pretensiones de suficiencia, de sus explicaciones exhaustivas, en un trip patrocinado por un oficio amoroso. Dejemos los tópicos sobre el ataque a las convenciones, la irreverencia, etc. Aquí no se trata de transgredir. Tampoco de recalcar otra vez que las palabras son mera superficie. Se trata de un montaje entusiasta para perseguir algo que nunca se va a poseer. Se trata de no poseer; de estar simplemente ahí. El relato es el paraje y la aventura. Lo que realmente sucede ya no es un enigma de orden semántico que quepa en una arquitectura impecable, como la falta de un brazo en un traje de sastre.



Y al contrario que las ficciones teóricas, las del espectáculo y las llamadas escrituras del presente, estos relatos no pretenden soldarse con el mundo dado. Diseñan y provén formas habitables, espacios de mira que valen para pocas jornadas, de estatutos provisorios. Razón por la cual estos escritores se empeñan tanto en describir. La descripción es el movimiento de las cosas y la sustancia de las condiciones: si es eficiente, personifica, manifiesta, da voces, difunde olores. Por supuesto que en estos casos no sirve para prometer algo mejor, una utopía; el lugar político que ofrece es sólo un lenguaje rescatado de confiscaciones, pudibundeces y abusos. La verdad, no creo que haya un más allá de la literatura que no sea el silencio o fuerce a la rendición incauta; creo que hay formas de la literatura que nos preparan para el afuera.



## Rodolfo Fogwill

Hace un tiempo perdí la noción de lo que es literatura, a cualquiera le puede pasar. En mi caso fue más fuerte porque también perdí las ganas de tener una noción o un concepto. Quiero decir que mi parecer extendido al cuento, al poema, la novela y hasta buena parte de lo que se llama ensayo, es decir, a todo discurso que intenta sostener y circular ideas, visiones, explicar emociones sin ánimo de someterse a prueba de evidencia ni de consenso, con la mera voluntad de compartir, son cosas que se escriben solo en parte. Se verifican en la oralidad, en la gestualidad, hasta en el arte de vivir la propia vida y dejarla ahí para que se manifieste en el mundo y en la memoria de los que queden vivos. Viendo esto, se entenderá que el libro es un mero incidente de un período accidental, casi puramente occidental, de la historia humana. Un episodio intenso, sí, pero de un intervalo breve al que no habría que apostar que siga durando demasiado tiempo. El libro representa el ajuste de ese arte de la palabra, el gesto y la biografía a las novedades de la producción, la apropiación, la conservación, el comercio y el rédito. En los últimos cuatro siglos el libro ha terminado por generar hasta un nuevo género, que si no es la novela en sí misma, es tal como se la piensa colectivamente, es decir, como la piensa el editor y termina derramándola con sus malas artes por el mundo. Se ha hecho un mito del libro y por eso todos, y hasta la gente que escribe bien, quieren terminar publicando un libro. Los franceses han hecho su gran comedia con *le livre*. El siglo XX fue un griterío de consignas librescas en francés tributadas del epigrama de Mallarmé: el mundo está para concluir en un libro. Todo el mundo analiza el libro, el *livre* a venir y todos esos títulos de libros que dicen que hablan del libro y nadie piensa que un francés lo primero que siente con la palabra *livre* es borracho, el mamado. Lo que Mallarmé escribió no era una creencia ni una defensa del libro sino un desafío ontológico sobre la naturaleza de objetos inexistentes que ordenan la vida humana. Él decía el mundo se terminará pero el sombrero seguirá ahí. La idea de sombrero estuvo antes y seguirá después. Acertado porque si no hubiese antes una idea de sombrero nadie usaría uno sin saber que se trata de sombreros ¿Cómo diferenciar un sombrero de un casco o de un gorrito? Esa es la clave de la literatura y lo del libro es pura cháchara. No se cómo seguirá el mundo a partir de ahora. Por suerte para seguir la charla los organizadores nos mandaron cuatro preguntas.

A cómo leen los narradores la literatura actual, responderé que mal. Decía García Marquez que desde *Cien años de soledad* no podía leer novelas sino apenas revisar cómo fueron escritas. Yo leo para verificar en qué debí haber influido y para revisar si hay algo en lo que llegaron a superarme. En cuanto a las estéticas o reco-



rridos narrativos ajenos que sean productivos o inquietantes para la propia obra debo decir que todo es productivo desde analizar un catálogo de chocolates Arcor hasta contemplar una puesta de sol y que para mí lo único inquietante es lo que me quita el sueño. Es decir, los telefonazos a medianoche que me hacen decir: ¿Será ella?

En cuanto a las lecturas que han conformado la cocina de mis escrituras no sabría qué decir. Yo leí mucho, creo que todo lo que debía. Y cocinar, cocino tres o cuatro veces por semana para mis hijos y el resto de los días como las sobras que me dejaron.

No podría terminar este pedazo sin agradecer esta invitación, que acepté pensando en un amigo que era un buen narrador y un gran poeta. Alguna vez el Paraná reventará, arrasará ese túnel intestinal y subterráneo que lo cruza, después cubrirá la ciudad y las corrientes se llevarán sus restos y a la gente. Pero la idea de Santa Fe vivirá eternamente en la literatura de Saer.

Agradezco la invitación y particularmente agradezco por la característica del evento porque ayer se produjo un fenómeno que fue una lectura casi a dos voces de dos grandes poetas argentinos y mutuamente referenciados: Osvaldo Aguirre y Sergio Raimondi. Y entre ellos leyó una poetisa medianamente local, Marilyn Contardi que leyó un gran poema que alguna vez me gustaría que me llegara por correo: el poema de los perfumes y realmente fue un evento. No sé si llegaríamos a setenta personas o cincuenta pero no sé si todos salimos cambiados por eso. Es notable que los tres poetas, Marilyn medio como diríamos japonesamente o minimalistamente y Aguirre y Raimondi, con elocuencia, aliento y distensión, los tres estaban haciendo poesía que era una metapoesía porque era hacer poesía narrando. Entonces en esta mesa de narrativa que obedece a una división del trabajo y a una jerarquía, como se ve. Ayer los poetas temprano, la verdad que estaba todo el mundo en el día durmiendo la siesta. Los editores, tarde por supuesto, a la hora lista para la cena y el coctel. Hoy los críticos ensayistas que eran de tres géneros muy diferentes también, tempranito, a la hora del cole y la noche, la etiqueta para la primera A, o sea, los narradores. Los novelistas que quieren los editores. Porque uno va al editor con un hermoso libro de cuentos, maravilloso y te dicen: ¿che, no tenés una novela?; o sino se lo contratan, si es muy bueno, con la promesa de que si tiene una novela se la lleven a él. Que no le vaya a salir la desgracia que sacan un libro de cuentitos tuyo y después te fuiste a otra editorial con la novela. Entonces yo voy a abusar y voy a robar el espacio de la narrativa para leer un poemita, que tiene mucho que ver con los textos de Raimondi y de Aguirre pero mucho con la matriz complejísima pero que con la apariencia de una prosa desarrolló Cohen. Por eso le estoy pidiendo que





me regale los papelitos, a ver si le puedo hacer copy-paste y meter una nota en algún diario.

### **Llamado por los malos poetas**

Se necesitan malos poetas.  
Buenas personas, pero poetas  
malos. Dos, cien, mil malos poetas  
se necesitan para que estallen  
las diez mil flores del poema.

Que en ellos viva la poesía,  
la innecesaria, la fútil, la sutil  
poesía imprescindible. O la inversa:  
la poesía necesaria,  
la prescindible para vivir.

Que florezcan diez maos en el pantano  
y en la barranca un Ele, un Juan,  
un Gelman como elefante entero de cristal roto,  
o un Rojas roto, mendigando  
a la Reina de España.

(Ahora España  
ha vuelto a ser un reino y tiene Reina,  
y Rey del reino. España es un tablero  
de alfiles politizados y peones  
recién comidos: a la derecha, negros, paralizados, fuera del juego).

Y aquí hay torres de goma, alfiles  
politizados y damas policiales  
vigilando la casa.

A la caza del hombre,  
por hambre, corren todos, saltan  
de la cuadrícula y son comidos.



Todo eso abunda: faltan los poetas,  
los mil, los diez mil malos, cada uno  
armado con su libro de mierda. Faltan,  
sus ensayitos y sus novelas en preparación.  
Ah.. y los curricula,  
y sus diez mil applys nos faltan.

No es la muerte del hombre, es una gran ausencia  
humana de malos poetas. Que florezcan  
cien millones de tentativas abortadas,  
relecturas, incordios,  
folios de cartulina, ilustraciones  
de gente amiga, cenas  
con gente amiga, exégesis, escolios,  
tiempo perdido como todo.

Se necesitan poetas gay, poetas  
lesbianas, poetas  
consagrados a la cuestión del género,  
poetas que canten al hambre, al hombre,  
al nombre de su barrio, al arte y a la industria,  
a la estabilidad de las instituciones,  
a la mancha de ozono, al agujero  
de la revolución, al tajo agrario  
de las mujeres, al latido  
inaudible del pentium y a la guerra  
entendida como continuidad de la política,  
del comercio,  
del ocio de escribir.

Se necesitan Betos, Titos, Carlos  
que escriban poemas. Alejandras y Marthas  
que escriban. Nombres para poetas,  
anagramas, seudónimos y contraseñas  
para el chat room del verso se necesitan.

Una poesía aquí del cirujeo en las veredas.



Una poesía aquí de la mendicidad en las instituciones.  
Una poesía de los salones de lectura de versos.

Una poesía por las calles (venid a ver  
los versos por las calles...)

Una poesía cosmopolita (subid a ver  
los versos por la web...).

Una poesía del amor aggiornato (bajad a ver  
poesía en el pesebre del amor...)

Una poesía explosiva: etarra, ética,  
poéticamente equivocada.

En los papeles, en los canales  
culturales de cable, en las pantallas  
y en los monitores, en las antologías y en revistas  
y en libros y en emisiones clandestinas  
de frecuencia modulada se buscan  
poetas y más malos poetas:  
grandes poetas celebrados pequeños,  
poetas notorios, plumas iluminadas,  
hombres nimios, miméticos,  
deteriorados por el alcohol,  
descerebrados por la droga,  
hipnotizados por el sexo  
idiotizados por el rock,  
odiados, amados por la gente aquí.

En las habitaciones se buscan.  
En un bar, en los flippers,  
en los minutos de descanso de la oficina,  
entre dos clases de gramática,  
en clase media, en barrios  
vigilados se buscan.



¿Habrá en la tropa?  
¿En los balnearios, en los baños  
públicos que han comenzado a construir?  
¿En los certámenes de versos?  
¿En los torneos de minifútbol?  
¿Bajo el sol quieto?  
¿A solas con su lengua?  
¿A solas con una idea repetitiva?  
¿Con gente?  
¿Sin amor?

No es el fin de la historia, es  
el comienzo de la histeria lingual.

Todo comienza y nace de una necesidad fraguada en la lengua.

Falsifiquemos el deseo:

Te necesito nene.

Para empezar te necesito.

Para necesitar, te pido

ese minuto de poesía que necesito, necio:

quisiera ver si me devuelves el ritmo de un mal poema,

que me acarices con sus ripios,

que me turbes la mente con otra idea banal,

y que me bañes todo con la trivialidad del medio.

Y en medio del camino, en el comienzo

de la comedia terrenal, quiero vivir

la necesidad y la necesidad

de un sentimiento falso.

Se necesitan nuevos sentimientos,

nuevos pensamientos imbéciles, nuevas

propuestas para el cambio, causas

para temer, para tener,

aquí en el sur.

Y arriba España es un panal



de hormigas orientales:  
rumanas, tunecinos,  
suecas a la sombra de un Rey.

Riámonos del Rey.  
De su fealdad.  
De su fatalidad.  
De Su Graciosa Realidad.  
La realidad es un ensueño compartido.  
La realidad de España  
es su filosa lengua pronunciando la eñe  
y su mojada espada pronunciando el orden  
del capital y la sintaxis.

¡Ay, lengua:  
aparta de mí este cuerno de la prosperidad clavado en tu ingle,  
suturada de chips, y cubre  
nuestras heridas con el bálsamo de los malos poemas..!



## Lecturas desde la escritura

NOEMÍ ULLA

*Dedico este trabajo a tres amigos muy queridos: los escritores Jorge Conti y Juan José Saer y el destacado pianista Raúl Izaguirre.*

Antes de referirme a las lecturas que me llevaron a escribir y que fueron construyendo mi estilo y afirmando la estética, quiero comentar algo que me ocurrió recientemente y que me conmovió de modo especial, llevándome al período de mis comienzos literarios.

Hace poco tiempo descubrí el libro de relatos *Espacios libres*, del escritor uruguayo Mario Levrero y lamenté no haberlo leído antes, ya que su imaginación, cierta discontinuidad en el hilo narrativo y algunas imágenes surrealistas me habrían permitido compartir el punto de vista que iniciaba con mis libros de cuentos *La viajera perdida* y *Ciudades*. Estos libros míos deambularon por muchos años sin ningún éxito por diferentes editoriales, a causa del imperio del realismo y del compromiso literario que se exigía casi con exclusividad, con las más que enriquecedoras polémicas entre Jean Paul Sartre y Albert Camus, se censuraba sin embargo la libertad de imaginación en defensa excluyente del testimonio y la denuncia, como si la imaginación y el testimonio no hubieran podido convivir. Fue Germán Rozenmacher, autor de tan buenos cuentos como “El gato dorado” y “Tristezas de una pieza de hotel” (*Cabecita Negra*) quien señaló a sus compañeros de generación el error de sobrestimar la función didáctico-ideológica de la literatura al designarla literatura realista por un lado, oponiéndola a la literatura literaria<sup>1</sup> o literatura de imaginación. “Tengo la sospecha –afirmó Rozenmacher en una entrevista que en 1973 le realizó Néstor Tirri– de que nuestra generación de autores y escritores se ha visto resentida y perjudicada por una mala interpretación de lo que se llama ‘literatura comprometida’”. Como algo inesperado el Centro Editor de América Latina, reconocido difusor de textos comprometidos con la realidad o la denuncia, decidió la publicación de mi libro *Ciudades* gracias a la generosa amplitud de criterio y al ta-

---

<sup>1</sup> Noemí Ulla: “Realismo e imaginación, ¿literaturas opuestas?”, en *Variaciones rioplatenses*, Buenos Aires, Simurg, 2007, 143-158; y “Connotaciones de la repetición en la sintaxis coloquial de ‘Los ojos del tigre’ de Germán Rozenmacher”, en *La insurrección literaria. De lo coloquial en la narrativa rioplatense de 1960 y 1970*, Buenos Aires, Torres Agüero, 1996, 59-66.



lento de su director Boris Spivacow. Estas paradojas suelen darse con felicidad o por azar en nuestra cultura. *Ciudades* fue uno de los libros que gustó mucho a Silvina Ocampo, en particular el cuento “Éxtasis”, que la impulsó a escribir una versión poetizada del mismo<sup>2</sup>.

El escritor uruguayo Mario Levrero a quien me referí antes, desaparecido hace pocos años, es hoy muy reconocido. Su mundo, sus hallazgos creativos, sus singulares asociaciones recuerdan a otro escritor uruguayo de mi preferencia: Felisberto Hernández. A Felisberto vuelvo siempre por el placer de releer los cuentos que animaron mi posibilidad de escribir. Me siento sumamente agradecida al profesor Ángel Rama, que en un seminario dictado en la Facultad de Filosofía y Letras de Rosario, habló de la narrativa de Felisberto Hernández. Para su libro de cuentos *Nadie encendía las lámparas* (1967)<sup>3</sup> la editorial Arca de la ciudad de Montevideo ofreció en la tapa la foto de una escalera antigua de estilo francés, con seguridad de una residencia, una escalera que se interrumpía abruptamente sin llevar a parte alguna. Y Felisberto, a través de los cuentos “El balcón”, “El acomodador” y “Menos Julia” conducía nada menos que al espacio de lo cotidiano con imaginación y fantasía, aunque evocara con fidelidad la época y la sociedad uruguaya en que había vivido. Esa vieja tapa, como se lee en el interior del libro, pertenecía a Carlos Pieri y expresaba con agudeza la total coincidencia del diagramador con el original lenguaje felisbertiano.

Ángel Rama, estudioso de la literatura latinoamericana, colaborador del semanario *Marcha* de Montevideo, indiscutible crítico comprometido con la realidad como entonces decíamos, había afirmado sin embargo la fuerza de la imaginación, brindando esa lectura por los años en que descubrí a Felisberto Hernández. Eran los mismos años en que pertenecía yo a un grupo de poetas rosarinos y santafesinos que estaba en constante reflexión sobre el contexto político-social que dictaba el compromiso moral y cívico del intelectual, la responsabilidad del pensamiento dentro de la sociedad, todo nos llevaba a leer poetas italianos, franceses y de lengua española que respiraban tanto al ritmo del compromiso literario como al ritmo de la imaginación. Estas lecturas compartidas nos hacían cuestionar reiteradamente las formas literarias entonces canonizadas. Integraban aquel grupo el poeta Aldo Oli-

---

<sup>2</sup> Noemí Ulla: *Ciudades*, nouvelles traduites de l'espagnol par Ascension Berthelot, Toulouse, France, 1994, 119-125 ; y recogida, inédita en español, en “Poesía inédita y dispersa”. Silvina Ocampo: *Poesía completa* II, Buenos Aires, Emecé, 2003, 294-298.

<sup>3</sup> N. de los eds: *Nadie encendía las lámparas* fue publicado en Buenos Aires en 1947, por la editorial Sudamericana. La autora alude al tercer tomo de las *Obras completas* que lanzó Arca (Montevideo, 1967).



va<sup>4</sup>, figura tutelar del grupo, Jorge Conti, Rafael Ielpi, Carlos Saltzmann, Rubén Sevlever, Daniel Wagner, Hugo Gola, Juan José Saer. Los poemas de este grupo, los cuentos de Saer, establecían un diálogo continuo con los incipientes aportes literarios que íbamos ensayando.

Desde entonces leo siempre poesía, es al género al que guardo mayor fidelidad y cuando paso por un período de mucha concentración en la escritura, mayor lugar dedico a la poesía, de la que tengo en alta valoración la musicalidad, las pausas, el ritmo, el timbre de voz del poeta. A quien recuerdo de manera especial es a Charles Baudelaire. Su poema “Los gatos” (“Les chats”), me llegó a los trece o catorce años a través de la novela de un autor español muy popular, al que Beba, una de mis dos hermanas mayores no apreciaba de ningún modo. Mis hermanas eran por entonces mis mayores referentes, mis modelos culturales más confiables. En la infancia los cuentos de hadas me llegaron a través de la voz de Beba cuando yo no sabía leer aún. Años más tarde supe que había compartido, sin saberlo, la preferencia por los cuentos de hadas con una amiga y compañera de estudios de Beba, la escritora Angélica Gorodischer, fecunda narradora, cuyo *Kalpa Imperial* es uno de los libros de su autoría que más me gustan. Volviendo al soneto “Les chats” traducido al español que leí por entonces, cuando aprendí francés redescubrí esos versos al leerlos en el original y así pude disfrutar de la sonoridad que ese idioma tiene en la escritura de Baudelaire. Pero en realidad creo que las lecturas que abrieron en mi adolescencia las puertas de la literatura, fueron las españolas. Un poco como prolongación de la infancia en que mi padre me regalaba entre otros libros los españoles, quedé tan prisionera de la lengua de España, de aquellos cuentos infantiles que se titulaban “La casa peonza”, “Doce potes de miel”, “La treta del ingrato” con la gracia de su aliteración, que luego siguieron fácilmente en la adolescencia las poesías de Góngora, Lope de Vega, Quevedo que recitaba Eyita, mi otra hermana mayor. Por aquellas resonancias de lo hispánico, mi primera novela *Los que esperan el Alba* mostraba en exceso el uso de expresiones españolas, que gracias al poeta y amigo Jorge Conti, alcancé a corregir antes y enviarlo al concurso de novela de la Dirección de Cultura de esta ciudad de Santa Fe, donde fue premiada. Con toda seguridad, esa relación tan profunda con la lengua española me llevó durante la niñez a enamorarme del cancionero de ese país, sobre todo del cante jondo, las bulerías y también de las zarzuelas, gusto que compartimos años más tarde con Rafael Ielpi y Juani Saer (Juan José Saer), pegados al aparato de música de turno escuchando a los popula-

---

<sup>4</sup> Aldo Oliva: *Poesía completa*, Editorial Municipal de Rosario, 2003. Prólogo y notas de Roberto García.





res Juanito Valderrama o Manolo Caracol. La poesía que luego frecuenté, no como estudiante universitaria sino con el grupo de poetas rosarinos, fue la de César Vallejo, Borges, Juanele (Juan L. Ortiz), los surrealistas franceses, los italianos Cesare Pavese, Eugenio Montale, Salvatore Quasimodo y el narrador que me acompañó durante años, Italo Calvino, a través de *El Barón rampante*, *El caballero inexistente*, y mucho más tarde con las excelentes conferencias que escribió para la Universidad de Harvard, reunidas por su esposa bajo el nombre de *Seis propuestas para el próximo milenio* (Madrid, Siruela, 1989), a raíz de que Italo Calvino murió en 1985, una semana antes del viaje que había programado a los Estados Unidos. Por esos tiempos nos reunimos en el entrañable y legendario restaurante Ehret de la ciudad de Rosario, donde por lo general prolongábamos las noches hasta la madrugada, en medio de encendidas discusiones sobre literatura, tan apasionadas que más de una vez algunos del grupo terminaron al borde de los puños. Después de las comidas alguien, generalmente Aldo Oliva, leía en voz alta poemas, en mayor medida los de Borges. Nosotros, alineados en políticas de izquierda pero alejados de simplificaciones literarias, alejados de valores políticos que se igualaran con valores literarios, analizábamos con admiración el lenguaje borgeano y nos emocionaba tanto su tono enfático y vibrante, como nos emocionaban Rubén Darío y César Vallejo. ¿Cómo conciliar mi condición de estudiante de letras, alumna de David Viñas, quien primero habló de Sartre en las aulas de Rosario, con el deslumbramiento borgeano que sentíamos? Ante las lecturas adolescentes de Alfonsina Storni y José Pedroni, poetas heredados de mi madre, y de Pablo Neruda, conocido por otra amiga adolescente, las nuevas voces poéticas que iba descubriendo cobraron resonancias mayores.

Cuando me trasladé a vivir a Buenos Aires, una vez publicada mi primera novela *Los que esperan el alba*, comencé a escribir cuentos en aquellos días de tantas dudas sobre la estética a seguir, frecuenté con mayor interés la lectura de los autores que más placer me daban: Chejov, Poe, Katherine Mansfield, O'Henry, Maupassant, Musil y los argentinos Borges, Juan José Hernández, Daniel Moyano, Antonio Di Benedetto, entre otros. Volvían con intensidad los cuentos de Borges, del que siempre aprecié los comienzos, preguntándome cómo una frase tan sencilla como "El coche lo dejó en el cuatro mil cuatro de esa calle del Noroeste" podía llegar a provocar igual expectativa que emoción con la primera frase del cuento "La espera", donde la mención de "esa" calle implicaba sutilmente la complicidad del lector, o al introducir al narrador anónimo a modo de juglar con la frase "En Junín o en Tapalqué refieren la historia" que rige la introducción del bellissimo cuento "El cautivo". En compañía de otro escritor, Miguel Briante, solíamos referirnos a los comienzos



de la escritura borgeana y recuerdo hasta un torneo entre nosotros para cotejar quién recordaba mejor esos principios de cuentos. Leyendo a Horacio Quiroga, encontré esa fuerza inicial, preludeo de la historia a contar “El hombre pisó algo blando y enseguida sintió la mordedura en el pie” del cuento “A la deriva”. Luego de esos comienzos, estos escritores no dejaban de provocarnos iluminaciones en la continuidad del cuento y el desarrollo se mantenía con la seguridad de la frase inicial. Y esto, logrado a través de la narración, sucedía a veces al incorporar el diálogo, que en nuestro país significó a partir de los años 60, decidirse resueltamente por el uso de coloquialismos y del voseo, práctica que en poesía fue mucho más lenta y no definitiva. Recuerdo, a propósito de diálogos, el famoso cuento del narrador estadounidense Jerome David Salinger, “Un día perfecto para el pez banana”, donde a partir de una entorpecida charla telefónica entre una madre muy ansiosa y su hija, que nadie iría a sospechar como la certera introducción del narrador para conducir a la tragedia. Leí este cuento muchas veces y cada una de ellas admiré el dominio de la tensión del diálogo creada por Salinger, que también se observa en Hemingway y en la actualidad en el escritor inglés Martin Amis o entre nosotros Juan José Saer.

En cuanto a las novelas, género narrativo que según los teóricos nació para la escritura, a diferencia del cuento, que surgió en condiciones de oralidad, las que más permanecían en mi aprecio juvenil eran: *El juguete rabioso* y algunas de Pío Baroja como *Mala hierba*, donde se observan sin atenuantes los bajos fondos de Madrid, *Rojo y Negro* de Stendhal, *Una tragedia americana* de Theodore Dreiser; en todas ellas descubría el seguimiento de un héroe o de un antihéroe que vivía en contradicción con la sociedad que lo circundaba. Cierta orden de lecturas llegó luego con la carrera universitaria de Letras, hasta que en momentos de relativo ocio elegía sin mandatos bibliográficos de asignaturas, novelas como *Viaje al fondo de la noche* (1932) de Céline. En este tiempo, llamémoslo de lectura libres, me llegaron *La invención de Morel* de Bioy Casares, que aprecio tanto como a otras novelas suyas, *Dormir al Sol* o *El sueño de los héroes*, *Las ratas* de Pepe Bianco. También leía a Jack Kerouac, Aldous Huxley, Proust, Henry Miller, Italo Svevo, Faulkner, Hemingway, de quien Bioy Casares reconoció haberlo impulsado al uso del diálogo en la narrativa<sup>5</sup>. Hace unos años di con una novela que no olvido, por la capacidad de utilizar diversos registros con igual fuerza y organización narrativa, *El desierto y su semilla* (1999) del escritor cordobés Jorge Baron Biza, que considero entre las

---

<sup>5</sup> Noemí Ulla: *Conversaciones con Adolfo Bioy Casares*, Buenos Aires, Corregidor, 2000, 48 y 50.



mejores novelas argentinas escritas en los últimos tiempos, como también, en el ámbito internacional, *El tambor de hojalata*, la mejor novela del siglo XX. Y aprecié mucho *El ingeniero* (1965), novela de Juan Rodolfo Wilcock, construida con la difícil sencillez con que un joven ingeniero de veinticuatro años dirige cartas desde los Andes a la abuela que vive en Buenos Aires. La originalidad de la novela de Macedonio Fernández en *Museo de la novela de la eterna* no me fue para nada ajena, y creo que escribí la novela *Urdimbre* (Buenos Aires, Editorial de Belgrano 1981) alimentada por la libertad de Macedonio.

Aunque puedo asegurar que todo lo que ha escrito Juan Carlos Onetti no dejó de sorprenderme, algunas novelas son las que me han ayudado a comprender mejor su mundo imaginario y a emocionarme en mayor medida: la primera, la nouvelle *El pozo*, a la que incluí en un estudio hace unos años en mi tesis de doctorado, junto a narraciones de Borges, de Arlt y de Felisberto Hernández. Luego *El astillero*, *Los adioses* y coincidí con Mario Vargas Llosa en su reciente ensayo *Viaje a la ficción* (Alfaguara, 2008) en destacar “Un sueño realizado” entre los mejores cuentos de Onetti, o al menos uno de los inolvidables, por la conmoción que provoca el relato de un viejo empresario de teatro, al contar la historia de una mujer que insiste en ver representado en escena el misterioso episodio que la lleva al final de su vida.

Por los mismos años en que leíamos a Onetti, un escritor argentino hacía oír la voz de sus cuentos del otro lado del mar. Algunos integrantes del grupo de poetas al que hice referencia (el grupo del Ehret, de Rosario), cautivados todavía por la escritura de Borges, nos reuníamos a escuchar las grabaciones de Julio Cortázar. Este argentino, residente en París descubría una voz rioplatense que nos desconcertaba. Advertíamos, y así lo observé en la reseña publicada en 1978 en el diario “La Opinión” sobre *La Mayor* de Juan José Saer por ser otro escritor residente en Francia entonces, un lenguaje demasiado imbuido del habla de los años 40, presencia que, con acierto, la prosa de Saer no revelaba. Sin embargo Cortázar contribuyó a hacer más flexible el lenguaje para los narradores argentinos, al decidirse por afirmar o no las consecuencias del voseo y el tuteo que venían presentándose desde “Hombre de la esquina rosada” (1933) y discutiéndose desde los años 60. Cortázar proponía el humor, la ironía, lo lúdico, abundantes recursos coloquiales, la parodia del lenguaje, la libertad del género novela en *Rayuela*. Una escritora poco leída por los mismos años, disponía a veces de recursos semejantes, pero por caprichos de la moda mediática, se la difunde con insistencia recién en la actualidad. Me refiero a Silvina Ocampo, cuyos cuentos y poemas ahora encantan, y de cuya obra me ocupé



en diversos ensayos<sup>6</sup>. En tendencias innovadoras semejantes a las de Julio Cortázar, recuerdo la aparición de *La traición de Rita Hayworth* y de *Boquitas Pintadas* (1970) como un hecho literario singular, donde Manuel Puig aportaba el lenguaje de la radio, del cine, de las revistas, el lenguaje de las cartas, regido con la intención de parodiar y hacer la crítica de esos discursos con humor y gracia.

En el tiempo de mi vida en Buenos Aires, mantuve enriquecedoras charlas sobre literatura con David Viñas, Osvaldo Lamborghini, Germán Leopoldo García, Jorge Laforgue, Rosa Cedrón. Con Borges y los Bioy mucho después, y a propósito de mi libro *Ciudades*, Bioy me preguntó una vez qué motivo me llevaba a escribir cuentos cortos, en tanto que los suyos eran extensos. De aquel diálogo con Bioy surgió en mí el deseo de ensayar la escritura de cuentos más extensos, de construcción más tradicional como los de Daniel Moyano, Juan José Hernández, Hector Tizón o el mismo Bioy. Conversaciones sobre la escritura suelo tener a menudo con el poeta santafesino Ernesto Costa Perazzo, con Griselda Gambaro tuve interesantes charlas sobre los cuentos que ambas escribimos. De su libro *Lo mejor que se tiene* aprecio la diversidad de temas, los diferentes tratamientos narrativos y lo impecable de su escritura. También con Susana Silvestre, desaparecida hace un año (Premio de Las Américas 2007), tuve estimulantes discusiones sobre todo lo que leíamos. Con Reina Roffé nos escribimos con frecuencia y cuando visita el país, nos vemos a menudo. De la joven guardia, a partir de antologías, reparé en cuentos de Lucila Román, Mariana Enríquez, Romina Dobal, Alejandro Parisi, Gabriel Vommaro, Carolina Biscayart, Jimena Néspolo, de quienes espero leer más.

Para finalizar, creo que desde Esteban Echeverría a Fray Mocho, desde Leopoldo Lugones a Horacio Quiroga, desde Borges a Cortázar, desde Silvina Ocampo a Juan José Saer, los narradores de nuestro país han recibido voces muy diferentes del idioma de estas tierras y diversos son los matices que los escritores vamos aportando, para integrarnos o para cuestionar la tradición recibida. Pero con seguridad, el archivo de lo leído y de lo soñado que la memoria posee, teje cuidadosamente la escritura de las narraciones, de la poesía, de los ensayos.

---

<sup>6</sup> Noemí Ulla: *Inventiones a dos voces. Ficción y poesía en Silvina Ocampo*, Buenos Aires, Ediciones del Valle, 2000.



## Preguntas del público

**Rodolfo Fogwill:** Yo quiero disculparme, pero yo para poder seguir viviendo y respirando tengo que tomar esta droga y es diurética, así que los abandono un rato.

**Adriana Crolla:** Justo que le iba a pedir que nos leyera un poema que traje... ¿Preguntas? Yo pregunto. Creo que una de las cuestiones que me ha interesado, no solamente de los escritos sino también de la actividad que desarrollan nuestros visitantes, es la diversidad de la misma, además de la creación. En el caso de Noemí, hemos escuchado su relato, su trabajo también con el ensayo y la lectura de sus contemporáneos. En el caso de Marcelo, su importante tarea como traductor. Me gustaría que nos contara cómo es esa relación que establece con los escritores que elige traducir, con los emprendimientos que realiza. Y también lo que de alguna manera ya me anticipó con respecto a este proyecto tan interesante que es la traducción de Shakespeare. ¿De dónde surgió esta idea tan interesante y cómo la organizó?

**Marcelo Cohen:** Es un poco amplio y yo no quisiera abusar de la paciencia. Nos han escuchado durante mucho rato, voy a tratar de decir algo brevemente, porque mucha gente se ha ido y no querría que alguno más que se quiera ir se quede por compromiso. Yo soy un traductor profesional. Hay alrededor, o dentro del mundo de la literatura circulan varias ideas sobre la traducción, una de ellas está ligada a algo que hace mucha gente, que es traducir por gusto. Yo empecé traduciendo por gusto y después me gustó la cosa y me di cuenta que era un modo de vida que practicaba otra gente, y yo me dedicaba a otra cosa, era periodista, pero me pareció que eso me convenía más. Convenía más a mis nervios, a mis digestiones y a mi relación con la literatura. Porque, pese a que es agotador, y sobre todo si uno quiere vivir de eso tiene que practicarlo sistemáticamente con una gran disciplina, lo cual no es beneficioso para los obsesivos como yo. No tiene más remedio que hacerlo si quiere una determinada cantidad de dinero a fin de mes o cada tres meses cuando termina la traducción. Pero, como todas las cosas que se eligen porque parece que son más afines, o porque ejercen mejores condiciones para hacer lo otro que uno quiere hacer, que sería lo primero, que sería leer y escribir, o las otras cosas de la vida. Inmediatamente noté que se avenía más con mis otros ritmos. Eso tiene que ir por delante. No es lo mismo, no es lo mismo decir me gusta George Oppen, un poeta que me gusta ahora por ejemplo, que he leído hace unos diez años, un importante poeta norteamericano del siglo XX, y traducirlo antes de que uno empiece a escribir, o traducir otras cosas, o sentarse un fin de semana y hacerlo por placer como uno escribe, o traducir todos los días a George Oppen para editoriales



que tienen ofertas entre las cuales, si uno tiene la suerte de hacerse prestigio de buen trabajador, se puede tener la posibilidad de elegir los libros que se traducen. No siempre. No siempre. En general, yo ahora tengo la posibilidad de elegir. También uno puede ir y proponer cosas a las editoriales, por qué no traducen esto, ¿no? Sí, puede ser, ¿los derechos son caros? No, están vencidos, este se murió hace más de setenta años, no pagás derechos, ya lo pueden publicar. En fin, producto de todo eso es la continuidad laboral, y en cuanto a la continuidad laboral, lo he hecho muchísimas veces, son tan enormes la cantidad de cuestiones de ontología literaria y de anecdotario, lingüísticas, gramaticales, filosóficas, religiosas que suscita el fenómeno de la traducción... Que, por otra parte, hoy es preponderante no sólo en el mundo de la traducción verbal sino como metáfora o como base de pensamiento para montones de las cosas que importan en el mundo artístico, en la agitación y el establecimiento de las nuevas formas comunitarias de vivir; vivimos en un mundo de migraciones, hace años que se habrá de hibridaciones, mestizajes, transculturaciones... No paran de salir teorías sobre la importancia que tiene el fenómeno de la traducción. Más allá de eso está la importancia de la discusión del fenómeno de los traductores o de la gente que se dedica a pensar el fenómeno estrictamente verbal sobre cómo se traduce, si es posible. Es imposible hablar de eso. Yo no pienso más en eso, me he cansado, francamente la traducción es un tema sobre el cual trato de no especular. Traduzco, todos los días, me gusta mucho, muchas veces me canso, a veces me tocan libros que me pudren, y en general tengo la suerte de tener libros que me interesan más o menos hacia arriba. Pero también la traducción da muchas lecciones: a veces uno empieza traduciendo un libro que le parece más o menos y termina dándose cuenta, al entrar en la rugosidad y en la complejidad de la materia, que hay mucho más en un cerebro, y lo que dio un cerebro está expuesto en una línea de lenguaje, que lo uno cree al principio. Y no en profundidad, está en la superficie, sólo que uno no lo nota; esa es una gran lección de la traducción. Te puedo decir muchas cosas más pero me parece que... Se aprende mucho y de muchas cosas traduciendo. Yo he traducido libros de historia de la cerveza, parto para embarazadas, Shakespeare, perdón, ejercicios de parto, yoga para embarazadas, libros de divulgación sobre los biorritmos, recetas de cocina hechas por antropólogos que no excluían una receta para carne humana, y Jane Austen, donde se aprende mucho sobre el deseo... Y también he traducido a Harold Brodkey, un gran narrador americano, muerto de SIDA, no me acuerdo cómo se llama su libro, y ahí aprendí cómo se muere, ¿no? En fin, no sé.

**Adriana Crolla:** Si me permiten, y si Fogwill me permite, bueno, leyendo una crítica de Graciela Speranza sobre Fogwill, ella decía que para conocer a Fogwill, no





sé si lo entendí bien, había que ir a su página web. Fogwill está en la página web representado y hay una relación directa con su escritura. Y recorriendo la página me encontré con algo que me toca a mí particularmente, porque me encontré con que Fogwill ha traducido a Dante, pero su traducción no la llama traducción sino transferencia.

**Rodolfo Fogwill:** No, transversión. Es un poco de traducción con travestismo.

**Adriana Crolla:** No sé si quiere leer, yo quisiera que usted, ya que hizo un reconocimiento a la poesía en una mesa de narrativa...

**Rodolfo Fogwill:** No, esperá, vos tomámelo, yo te lo voy a recitar pero en italiano...

Tanto gentile e tanto honesta pare  
La donna mia quand'ella altrui saluta,  
Ch'ogne lingua deven tremando muta,  
E li occhi no l'ardiscon di guardare.  
Ella si va, sentendosi laudare,  
Benignamente d'umiltà vestuta;  
E par che sia una cosa venuta  
Da cielo in terra a miracol mostrare.  
Mostrasi sì piacente a chi la mira,  
Che dà per li occhi una dolcezza al core,  
Che 'ntender no la può chi no la prova;  
E par che de la sua labbia si mova  
Un spirito soave pien d'amore,  
Che va dicendo a l'anima: Sospira.

**Adriana Crolla:** Bueno, ahora la transversión...

**Rodolfo Fogwill:** No, mi versión es una cagada, Dante la hacía mejor. Yo creo que es deleznable el trabajo de traducir poesía. El que presenta una traducción de poesía como traducción no entendió el poema.

**Adriana Crolla:** ¿Y para qué se puso entonces a probarse?

**Rodolfo Fogwill:** Porque yo quería transgredir, porque tenía novias que se lo decía en italiano y para ellas el italiano era el acento de los verduleros, y yo quería conseguir más cosas... Quería explicarles la relación que en este poema hay entre el suspiro y el espíritu, y entre los labios y la fellatio. ¿Conocen la historia de Woody Allen y la traducción y el diccionario? Estaba hablando de traducción Woody Allen con un amigo, y el amigo le dice y la poesía es, la poesía, la poesía es en sí misma un diccionario, no se puede... ¿Cómo que la poesía es en sí misma un diccionario? Vos estás con una mina, en el living, en un sillón, y qué hacés, ¿le leés un diccionario o le leés un poema? Y... si no sabe lo que quiere decir fellatio, le leo el diccionario. (Risas)

**Adriana Crolla:** Bueno, entonces no nos va a leer su transversión.



**Rodolfo Fogwill:** No, por dios. No sé, pregunten algo... ¿En qué se inspira usted? ¿Pasó en serio eso del cuento?

**Washington Cucurto:** Yo le quiero hacer una pregunta.

**Rodolfo Fogwill:** Va a preguntar si sigo regalándole libros a editorial cartone-  
ra... Ya te la conozco a la pregunta.

**Washington Cucurto:** Mientras Marcelo leía el ensayo, que bueno, lo habrán escuchado, es brillante... Yo pensaba, lo escuchaba atentamente e iba pensando lo que él decía, las cosas sucias que tienen que ver con la literatura... Comenzó así, enumerando un montón de factores...

**Rodolfo Fogwill:** Te aclaro que estaba el Director General de Planeta acá, en ese momento, y se retiró, yo no sé si se habrá sentido aludido...

**Washington Cucurto:** Bueno, entonces mientras Marcelo leía, y después nombró a los autores, y me dio la sensación de que el ensayo, de alguna manera, era como que la literatura sólo puede ser una determinada cosa. Como que la literatura es solamente algo muy elaborado, donde hay que tener, como él dijo, un manejo del idioma, donde hay que saber escribir, y bueno, me pareció que al nombrar a esos tres autores al final, que son los tres iguales, muy parecidos en la forma de escribir, me resultó que lo que él planteaba en un punto también es lo mismo que al principio comenzó negando. No sé si queda claro, me pareció como una idea muy cerrada de la cuestión, como que la literatura, como la vida, está en permanente movimiento, y nada puede tener una regla fija todo el tiempo. Yo no creo que alcance con manejar el idioma, con hacer descripciones y todo lo que él valoraba de esos autores; que eso alcance como para, de pronto, elaborar una literatura o una visión del mundo, que es, en definitiva, lo que hacen los escritores...

**Rodolfo Fogwill:** (Susurrando) Preguntale cuál es la pregunta...

**Washington Cucurto:** Entonces mi pregunta es más que una pregunta. Es un cuestionamiento, como un intercambio.

**Marcelo Cohen:** Creo que entiendo, está bien, tampoco creo que te pueda contestar. En primer lugar, tenía que hablar veinte o veinticinco minutos y me excedí. Quería presentar tres autores porque me habían preguntado qué leo y cómo leo a los contemporáneos, y elegí tres autores de un género que aquí describí apresuradamente como fantástico desquiciado, pero que son escritores del absurdo, de cosas imposibles, etcétera. Un campo que yo simplemente delimito desde el punto de vista del gusto de mis lecturas, y dentro del cual no dejarías de haber vos, lo que vos escribís. Yo sólo quise decir una cosa: hay un momento en el que se acusa a la literatura; no se acusa, algunos, gente que, por otra parte, cuyo pensamiento es atendible, piensa que la literatura forma parte del museo del capital. Es decir, por





más que sea contestataria, por más que trate, por más que tenga contenidos políticos, en la medida en que se piensa a sí misma como literatura y que obedece por lo menos a una parte mínima, que elige cada escritor con su ideología, a una parte mínima de las normas acuñadas durante treinta siglos de existencia, por decir una cifra...En la medida en que se piensa así, está ligada a los sistemas de dominio. Estoy resumiendo groseramente, porque ya es muy tarde. Y que viene algo, que serían escrituras, que se mezclarían, digamos, que se ha terminado la idea de que hay un campo autónomo, que no es productiva para cambiar la sociedad, que no salva a nadie, que no salva la sensibilidad de la gente, que no conduce al bien común. Una literatura que se piense como un fenómeno autónomo, no impermeable ni invulnerable, autónomo, es decir, como una manera específica en que los hombres hacen cosas con el lenguaje. Por decirlo contradictoriamente, unos usos no utilitarios, usos particulares del lenguaje. Yo, lo único que quería decir es que, me parece, justamente, en esos usos no utilitarios que la literatura hace del lenguaje está la única posibilidad que tenemos de hacer algo nuevo fuera del capitalismo, que es un uso del lenguaje. A partir de ahí son preferencias personales, y eso que yo creo que es literatura es infinitamente maleable. Una de las grandes cosas, de la manera más infantil y entusiasta posible, de las cosas grandes que tiene la literatura es la diversidad. Tomé algunos ejemplos de gustos personales, y esos gustos personales están radicados en algunos escritores que me parece que dentro de una voracidad pueden utilizar puteadas, insultos, injurias, las frases más rastreras, también saben su oficio muy bien, porque tienen un gran amor por la cosa hecha. ¿Y por qué elijo a esos escritores? Porque para entrar en un terreno personal que quiero abandonar rápidamente, pero a veces uno contesta a un cuento con otro cuento, no tiene manera, la lengua que uso todos los días, y que he heredado, y en la cual caí, como en el medio de un río, con todas las cosas que no elegí de la vida, la detesto. La detesto porque me impide decir un montón de cosas, y no sólo eso, me hace decir un montón de cosas que supuestamente no quiero. Es mentira, todo lo que digo lo quiero decir. No me tiene prisionero, me condiciona la manera de pensar y de sentir. De manera que para mí es un trabajo muy importante hacer algo con todo el acervo que existe, porque por otro lado tengo mucho amor por esa lengua, porque es la única que tengo. Es la materna, etc. Uno puede saber otros idiomas, etc. Me refiero al lenguaje, es lo que sirve para entendernos. Yo lo único que quería decir es que me parece que puse estos escritores no como ejemplos excluyentes; me gusta que hagan muy bien las cosas y al mismo tiempo las hagan muy mal. Veo eso también, cuando yo leí Cosa de negros, no es para disculparme ni nada por el estilo, vi que estaba pasando eso. Vi que había muchas cosas que estaban muy mal y uno hinchaba mirá como



este ahí pone todo tipo de guarangadas, para decirlo de una manera fina, y al mismo tiempo, de golpe, venía un arrebato de lo que a vos te guste leer, lo que sea, supongamos Vallejos. ¡Plaf! Y arrancaba una frase y la ponía en otro nivel; a mí eso me gustaba mucho. Me gustaba que Constitución, con sus pensiones y sus bailantas, pareciera Hollywood. Algo se había transfigurado ahí. Y a mí me parece que estos escritores también hacen eso, pero definiendo el amor por el oficio. Yo definiendo el amor por el oficio; esto es muy largo de explicar y la discusión es muy larga, y el amor por el oficio va por el amor por la sintaxis, el amor por la coordinación de los tiempos, porque yo creo que en las frases complejas se juegan los matices de sentimientos. Cuando la gente no sabe escribir una subordinada, o no sabe que si una frase empezó en pasado y dice Juan salió de su casa, a la mañana se tomó una aspirina; no, a la mañana se había tomado una aspirina, tenemos el pluscuamperfecto porque el tiempo es muy complejo y entonces si un tipo no lo sabe usar no me está contando bien la historia. Yo pienso esas cosas, no son alusiones personales. Trataba de hablar de todo esto, ¿no?

**Noemí Ulla:** La famosa concordancia verbal que le llaman... Los diarios dicen todos los días.

**Marcelo Cohen:** No me parece que sean escritores más exquisitos que otros. Me gusta que puedan hacer muchas cosas a la vez con la palabra. Nada más eso era. Pero hay otros mejores ahora escribiendo. Los tomé porque son recientes, porque están a la mano ahora.

**Adriana Crolla:** Creo que ya se va terminando la noche. De todos modos, más allá de agradecerles, me voy a apropiarme de una frase de Marcelo Cohen que dice que para él la literatura es un destino, y yo creo que con las diferencias de cada uno, de sus escrituras, de sus vivencias, de sus maneras de recorrer la literatura y de ofrecernos eso nuevo que pueden hacer a través de su disciplina, de su creación y su capacidad en el manejo de la lengua, y de una lengua que la recrean, también nos ayudan a construir nuestro propio destino a través de la literatura. Muchas gracias.