

XI ARGENTINO DE

**LITERA
TURa**

XI Argentino de Literatura

XI Argentino de Literatura / Juan José Becerra ... [et al.];
compilado por
Analía Gerbaudo. - 1a ed . -
Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2016.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-987-692-093-3

1. Literatura Argentina. 2. Crítica Literaria.
I. Becerra, Juan José II. Gerbaudo, Analía, comp.
CDD 801.95

© Analía Gerbaudo, Juan José Becerra, Mónica Szurmuk,
Julián López, Luis Mey, Rafael Arce, Annick Luis, Laura Scarano

© Universidad Nacional del Litoral, 2016

Coordinación general: *Ivana Tosti*
Edición de textos y corrección: *Félix Chavez*

Autoridades

Rector
Miguel Irigoyen

Decano Facultad Humanidades y Ciencias
Claudio Lizárraga

Secretario de Cultura
Luis Novara

Equipo organizador
Analía Gerbaudo, Germán Prósperi, Paulo Ricci, Ivana Tosti

Índice

Apertura

Responsabilidad, ética y política en las intervenciones con la literatura
→ desde la universidad pública / Analía Gerbaudo

→ **1. Una década sin Saer** / Juan José Becerra

2. Literatura y estudios culturales en Argentina

Literatura y estudios culturales en la Argentina: proximidades y propuestas /
→ Mónica Szurmuk

→ **3. Narrar la infancia** / Julián López / Luis Mey

4. Los libros de nuestro sello editorial

→ El fragmento absoluto / Rafael Arce

→ *Borges: Obra y maniobras*. Veinte años después / Annick Louis

→ *Vidas en verso*: Historia de una pasión / Laura Scarano



Apertura

Responsabilidad, ética y política en las intervenciones con la literatura desde la universidad pública

ANALÍA GERBAUDO

Universidad Nacional del Litoral – CONICET

Pocas cosas se presentan más irresponsables que la queja lastimosa de los universitarios sobre la universidad cuando estetizada, cuando mero gesto egocéntrico y narcisista, cuando no se transforma en renuncia al mejor estilo Beatriz Sarlo, ni en militancia alternativa a lo Aldo Oliva, ni en acción política a lo David Viñas, ni en imaginación de prácticas diferentes a lo Josefina Ludmer o Jorge Panesi (por citar algunos casos) sino en mera letanía endogámica (a veces demagógica) dirigida a un número minúsculo de destinatarios y sin otro aparente fin que la autocomplacencia paralizante o la identificación perentoria. Un discurso de capilla dirigido a la capilla. Ese gesto repetido por doquier es el que intenta resistir este *XI Argentino de literatura*, realizado no sin discusiones internas, previsibles y necesarias, sobre su función y sus sentidos sociales, políticos, culturales y teóricos entre el muy ideológicamente heterogéneo colectivo que desde hace varios años lo llevamos adelante con las mismas convicciones y con el mismo entusiasmo: Germán Prósperi, Paulo Ricci e Ivana Tosti, en nombre de quienes, seguramente excediéndome, tomo la palabra.

Como Directora del Centro de Investigaciones Teórico Literarias de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral quiero darles la bienvenida, muy especialmente a nuestros invitados.

En primer lugar, a quienes han elegido nuestro sello editorial para publicar los trabajos que aquí presentamos: Annick Louis, Laura Scarano y Rafael Arce. Sin falsa modestia puedo decir que somos una de las pocas universidades públicas que, más allá del país o de la institución de procedencia, y a pesar de los escasos fondos asignados a publicaciones dentro de nuestro presupuesto, pone a circular, con enorme esfuerzo, los trabajos que cree importantes sacar a la luz para intervenir en las discusiones actuales sobre la literatura y su lectura. Una práctica que se perfila



hacia los acuerdos de coedición, en función no sólo de la reciprocidad. Quiero destacar también que la publicación de cada nuevo título es objeto de arduas y complejas discusiones entre los consejos de nuestro sello, tal como lo ameritan los objetos en cuestión y la construcción democrática de los espacios. Un consejo que integramos, en este caso, junto a Jorge Ricci, Germán Prósperi, Enrique Butti, Luis Novara, Ivana Tosti y José Luis Volpogni más dos referatos externos ligados a la temática de cada libro.

Quiero agradecer muy especialmente la participación de José Luis De Diego como conferencista de apertura y hacer público su modo cuidado de seleccionar los temas sobre los que decide hablar o escribir. En la época de la hiperproducción, De Diego interviene sólo cuando tiene la certeza de poder realizar un aporte sobre un aspecto sobre el que cree que puede agregar algo a lo que ya se sabe. Una actitud que parte de una posición ética y política sobre el sentido del trabajo intelectual que, en la vorágine cuantitativista y en el vértigo inconducente de la lectura rápida y del *paper*, vale destacar como ejemplo a contracorriente que podría equipararse a un modo Juanele de plantear la relación entre tiempo, trabajo y vida (hablo del verso de Juanele que equipara la revolución con darse el tiempo para ver cómo crecen unas florcitas).

Quiero celebrar junto a ustedes el compromiso activista de Ricardo Kaliman, Silvia Delfino y Mónica Szurmuk que, ya sea desde la extensión, desde la gestión en diferentes organismos o desde la producción crítica, contribuyen con sus trabajos a solicitar, no sólo el sentido de la investigación literaria sino sus canales de circulación, lo que incluye poner en discusión en qué lengua se articula, en qué espacios se difunde, con qué fines, para qué destinatarios y, punto no menor, cómo se construye el estado del arte en la investigación en ciencias humanas hoy revisando las circulaciones unidireccionales Norte/Sur para abrirlas a una dinámica Sur/Norte y en especial, Sur/Sur.

Gracias a Isabel Molinas, Ricardo Kaliman, Mónica Szurmuk y Laura Scarano por aceptar participar como evaluadores y Comité académico de nuestro *III Coloquio de avances de investigaciones del CEDINTEL*: un pequeño laboratorio enriquecido en sus dos ediciones previas, por los igualmente generosos aportes de Isabel Molinas, Mónica Cragolini, Daniel Link, Isabel Quintana, Marcelo Topuzián, Marcela Arpes, Fabián Iriarte, Claudia Kozac, Ana Lía Gabrieloni, Graciela Goldluchk y Rossana Nofal. Corregir es un acto de amor y de cuidado del otro, así que



bienvenidas todas las notas, las observaciones, las recomendaciones para esta nueva edición porque con seguridad, ayudarán a mejorar los resultados que, como cada año, publicamos en un e-book con acceso abierto en nuestra página web. Gracias finalmente a Silvia y a Mónica por compartir sus experiencias de extensión en un curso gratuito que ofrecemos desde la UNL los días sábado.

Quiero agradecer muy especialmente la letra con voz, tono y respiración de los escritores. Ellos son el objeto, la razón de nuestros trabajos de enseñanza, de investigación y de extensión. También hacen lugar a ese espacio transferencial en el que nos proyectamos, con mayor o menor proximidad o distancia según lo que nos roce o nos atraviese de cada significante. Cómo no empezar entonces agradeciendo la segunda venida de Tamara Kamenszain: el eco de su voz leyendo un poema con los significantes «anillo» y «padre» está para muchos, más presente de lo que puede traernos cualquier grabación. La mesa que continúa, un homenaje a Saer, evoca un libro editado por nuestro sello que no presentamos en estos encuentros porque todavía demasiado tímidos, no habíamos tomado esta iniciativa autorreferencial de la que ahora nos enorgullecemos: *Zona de prólogos* de Paulo Ricci tuvo, entre otros, el mérito de reunir voces que aparentemente, sólo pueden estar juntas en ese índice. Es una alegría contar hoy con algunos de ellos: Juan José Becerra (de quien muchos admiramos, viviendo en esta provincia, la ironía elegante y el humor ácido de *Patriotas*) y Martín Kohan, cuya intervención en el *III Argentino de Literatura*, a propósito de una discusión sobre el canon de la universidad argentina, dio lugar a una frase de antología: «Ellos quieren que los lea Beatriz». Florencia Abatte entre cuyos trabajos destaco el que ha incluido en la monumental colección de Jitrik sobre algunas de las «líneas heterodoxas» del realismo, dado que ha generado prolíficas conversaciones en nuestro Centro de investigaciones, otra vez, sobre el realismo y Saer. También tengo el gusto de dar la bienvenida, por primera vez a esta casa, a Julián López, Luis Mey, Matilde Sánchez, Laura Wittner, Daiana Henderson y Analía Giordanino (egresada invitada ahora como poeta). Gracias por regalarnos el don y el trabajo con la palabra.

Gracias a todos los equipos involucrados en este encuentro, tanto de la Secretaría de Cultura, de Publicaciones, del Centro de Investigaciones Teórico–Literarias, de Protocolo y Ceremonial y de Comunicación institucional de la Facultad de Humanidades y Ciencias: gracias a Natalia Castellini y Mariana Perticará, Marilyn García y Analía Batistella, Pamela Bórtoli y Paula Yódice. Cada una de ellas, a cargo de un colectivo conectado con otros, como el que dirige Ivana Tosti, responsable de



la exhumación en curso de las ediciones de los Argentinos (estaban pendientes de publicar los comprendidos entre su III y VIII edición). Debemos al Director de Publicaciones, José Luis Volpogni, la confianza en lo que puede la generación que le continúa; al secretario de Cultura, Luis Novara, al Decano de la Facultad de Humanidades, Claudio Lizárraga y al Rector de la UNL, Albor Cantard, la apuesta a la continuidad de las prácticas y a los proyectos de largo plazo. Único modo de desandar las lógicas caprichosas atadas a los personalismos, la eventualidad, a la coyuntura aleatoria y a la falta de estabilidad que produce la sensación de campo arrasado, de continuo recomenzar.

En esta misma línea, nada de lo que hacemos desde nuestro Centro de investigaciones sería posible sin el apoyo incondicional del decano de la Facultad de Humanidades y Ciencias. En un momento en el que pareciera colocarse en polos inconciliables a quienes producen desde posiciones políticas opuestas, el trabajo de todos estos años junto a Claudio Lizárraga refuta esos binarismos. Un caso de construcción colectiva modelado por la confianza en la responsabilidad con que se encaran las prácticas de gestión institucional, por el cuidado de las personas que en ellas están en juego y por el entusiasmo que generan los sueños con lo por-venir. Nada de lo que hacemos sería posible, en especial, sin los participantes del Coloquio, sin los comentaristas de los encuentros, sin los coordinadores y las relatoras. Gracias por elegir este espacio, por el don del tiempo. Y mis efusivas felicitaciones a la Dra. Érica Hynes gracias a cuyas gestiones ingresamos por fin este año, quienes trabajamos en el área de Literatura, lingüística y semiótica, en la merecida zona de vacancia para los concursos del CONICET.

Para finalizar, quisiera volver sobre este gesto que hemos visto repetirse en varias ediciones de los Argentinos y también en nuestro coloquio: las quejas de escritores, profesores e investigadores sobre el carácter constrictivo del espacio «académico» en general y, en particular, sobre sus protocolos y «metodologías de investigación». Quedan disculpados los escritores que no integran esa «comunidad», pero no los profesores ni los investigadores. No encuentro lugar más propicio para alzar una voz en contraofensiva: somos universitarios y/o investigadores del CONICET, no estamos afuera. Como advierte Jorge Panesi cada vez que plantea una crítica: «describo e interpreto una corriente en la que nadamos» (se sabe, con responsabilidades y posibilidades de intervención diferentes). Tampoco estamos en dictadura ni en los «grupos de las catacumbas». Estamos en un momento inaudito de apertura del financiamiento para la investigación en ciencias humanas, para la



educación y también para la circulación artística. Discutamos los criterios que rigen el otorgamiento de esos financiamientos, discutamos la forma en que se administran los recursos para la producción y circulación de la literatura y del arte, discutamos cómo se arman los cánones, analicemos cómo contribuimos o no a esa agenda ratificando el capital simbólico dominante de quienes pueden decidir porque en gran medida contribuimos a colocarlos en esa posición. Pero encarecidamente: no nos quejemos. Imaginemos otras opciones, otras metodologías de trabajo, reinventemos categorías. Tenemos elementos para abrir estos debates con imaginación, con el entusiasmo y la fiebre y la adrenalina que supone tomar riesgos cuando investigamos, transferir cuando enseñamos y también cuando comunicamos los resultados de lo que hacemos a un público como el que desde hace años nos acompaña en el más concurrido y heterogéneo *Argentino de literatura* y en el más pequeño círculo del *Coloquio del Cedintel*. Le robo a Avital Ronell una frase: «soy una universitaria que continúa creyendo firmemente en la capacidad de escándalo que sólo la literatura y la poesía conllevan». De nosotros depende acallar o hacer lugar a esa conmoción.

Esta es nuestra forma de decirles gracias por el tiempo, por venir hasta Santa Fe, por confiar en lo que hacemos, tanto como nosotros confiamos en lo que hacen ustedes empleando recursos de la universidad pública para que estos encuentros sean posibles, y para que luego se publiquen con acceso abierto en la Web para que otros, que no se pueden acercar hasta Santa Fe o que no pueden asistir a este encuentro, tengan la posibilidad de continuar estos diálogos expandiéndolos más allá de estos tres días. Esta es una de las bienvenidas a la Universidad Nacional del Litoral. Una universidad pública que soñamos creativa, despierta, imaginativa, y no adormecida por rituales ni condescendencias ni formatos estériles ni quejas improductivas. Buenas jornadas de trabajo, gracias por ayudarnos a renovar el sentido de estas conversaciones y muchas gracias.



1. Una década sin Saer

JUAN JOSÉ BECERRA

Sesenta y ocho años de vida, 10 de posteridad, 37 de estadía en el extranjero, miles de páginas escritas en varios géneros alineados bajo el concepto de *narración*, concentración del universo literario en un corredor geográfico cuyo epicentro histórico es el primer fuerte de Gaboto y que se asume al mismo tiempo como escenario de la naturaleza y espacio de mitologías cotidianas (es decir que siempre es antiguo y es siempre moderno) y, sin embargo, al cabo de estas vicisitudes no vemos que Saer tenga una figura.

En la noche del 14 al 15 de marzo de 1995, Vladimir Nabokov se presenta en un sueño de Saer y le dice que «quizás nuestra sociedad obliga hoy en día al artista a entregarse a la vulgaridad, igual que hace un siglo obligaba a los poetas malditos a abandonarse al ajenjo». Es muy extraño que sea Nabokov —más bien hubiera debido ser Robert Walser disfrazado de Nabokov— el que lo ponga en aviso nocturno de los peligros con que la sociedad tienta a los escritores mediante los casilleros del triunfo o el desastre personal, pero el mensaje llega igualmente sólido cumpliendo la doble función de antecedente y presagio.

La figura de los escritores es para Saer una manifestación voluntaria de vulgaridad (además de ser una forma plana, a diferencia de la escritura que parece plana pero es un volumen), y también es lo que empaña la obra cuya entrada debe ser recta y franca para los lectores, sin la intermediación de una imagen que gestione al modo de un *coaching* picaseso las maneras eficaces de moverse en su interior, generalmente encendiendo una fascinación previa por lo que se ve desde afuera: el escritor como fachada lujosa y custodio de su propia obra.

En el segundo tomo de sus *Papeles de trabajo*, Saer anota: «Se destacan por otra cosa, no por lo que han escrito: Rushdie a causa de la fatwa, Semprún porque estuvo en Buchenwald, Bernard Henry Levy porque defiende a los bosnios, Kunde-



ra o Solienivsky porque son tráfugos del este. Umberto Eco tiene el aura de *Professore* (pero también es periodista)».

El desinterés por esa otra cosa en la que no quiso destacarse él, que no fue, según las gamas ordinarias de su época, «escritor argentino en Francia», ni «eminencia universitaria», ni «artista en el exilio», ni «amigo ni enemigo de Fidel Castro», puede entenderse como una maniobra pasiva, digamos de elusión, cuya versión activa es la búsqueda de un anonimato o una presencia blanda que haga lucir la obra sin rebajarla al tutelaje ni a la promoción.

Hace unos años, en esta ciudad, intenté seguir un mapa para observar qué movimientos de Saer habían entrado a la posteridad del espacio. Supuse equivocadamente que estarían en todos lados, y al no encontrarlos en ninguno fui a la casa de la calle Mendoza donde paraba cuando volvía a la Argentina. Pregunté en cada local de la cuadra si sabía quién habitaba durante los veranos en la planta alta que señalé varias veces con el dedo, mirando de reojo a los interlocutores a quienes la cercanía circunstancial con quien yo consideraba una celebridad desde hacía treinta años no les decía nada. Pero lo que consideré un fracaso de la sociedad santafesina era en realidad un triunfo de Saer, para quien un escritor no es nadie. Lo que puede ser explicado por el resentimiento y el desprecio que Saer nunca dejó de sentir por los elementos superfluos que rodean a la literatura o, en el mejor de los casos, por una deontología monacal del escritor.

Para aventurarnos en lo segundo, introduzcamos en este drama a Manuel Puig, un escritor que por lo que sabemos no tuvo nada que ver con Saer, y que se ilusionaba con regresar a General Villegas como «una mirada sin cuerpo», lo que no es otra cosa que una cámara sin camarógrafo. Sorpresivamente, como suele ocurrir con la manipulación de antípodas, nos encontramos con una idea que puede completarse con un aforismo saereano: «el cuerpo no nos pertenece». El hombre es una mirada sin cuerpo, y la percepción humana es un instrumento imperfecto de la naturaleza (es una cámara que graba mal, y siempre al mismo aso) que se ofrenda a cambio de no darse a conocer. Dice Saer: «Es imposible conocer la velocidad a la que el acontecer sucede». Ya tenemos debidamente identificado el problema del acontecer: su velocidad. ¿Y si el mundo, máquina con todos los instrumentales excepto el velocímetro, fuese exclusivamente un fenómeno de *aceleración* probado por la experiencia desesperante de contemplar los hechos mediante la pesadez y la inutilidad de la percepción humana?



El desconocimiento de la velocidad a la que fluye, se dilata o se frena el acontecer produce en Saer el impacto de una primera vez, que es constantemente actual y antiguo. Desde esa perspectiva, la experiencia es siempre algo que simultáneamente ya pasó y no pasa nunca. Por eso se pregunta si «se vive realmente en el presente», que equivale a preguntarse si uno vive realmente en el instante. Es una inquietud bergsoniana a la que Saer se debe haber enfrentado tantas veces que al menos dos quedaron registradas en sus cuadernos de notas, en 1989 y en 1995, y la segunda vez como si fuera la primera.

Todas las modulaciones del narrador contemplativo y pensativo de Saer (una cosa siempre lo llevó a la otra) obedecen a un régimen que postula la idea de mirar como una máquina que intenta detener lo que acontece mediante diversas posiciones de encuadres y aproximaciones diversas que van de la microscopía al paisajismo y que aspiran tanto a ver el desierto como cada partícula de su polvo. Pero la fantasía del que narrador saereano es, en el fondo, la invisibilidad. Mirar como si uno fuera una máquina y como una máquina, no estar, no sentir, un poco al modo de Borges de no rebajarse a las emociones para darle a la percepción una función exclusivamente artística. Y sin embargo, ser una máquina, ¿no es lo mismo, o casi lo mismo, que ser una escritura, que es una cosa diferente de una máquina pero hermanada por estar mediante el concepto de artificio?

Si Saer se niega a hacer existir su figura por miedo a dejarse caer en el lugar que el entretenimiento social le tiene asignado a los escritores, es también porque para él la escritura es la única presencia posible: «Aquí, lejos de todo como estamos, no tenemos en cuenta las reputaciones sino los textos y las teorías. El argumento *ad hominem* nos resulta indiferente, lo mismo que el alegato *pro domo sua*», dice Saer. A lo que habría que agregarle otro de sus aforismos: «por ser escritor no se cobra, se paga». La moneda de pago son las revelaciones pesimistas que brotan al mirar en profundidad, como si se excavara, en el pozo negro del tiempo.

¿Dónde se origina esa tendencia? Como todos saben aquí (dudo que lo sepan en la calle Mendoza), Saer enseñó historia, crítica y estética cinematográfica y tal vez su obra le deba tanto al cine *escrito* (llamémoslo así para diferenciarlo del cine industrial) como la novela moderna organizada como una mafia politeísta encabezada por Kafka, Proust, Joyce, Faulkner y Musil.



En una entrevista del año 2002, Saer dijo: «Nunca quise ser pintor o músico o diplomático o lo que fuere. Pero en un determinado momento de mi vida, alrededor de los 22 ó 23 años, mi pasión por el cine era tan grande que tuve la tentación de dedicarme a ser realizador». De esa tentación, contemporánea de una realidad de escritor precoz, lo disuadieron dos cosas: la pereza, y la dificultad de materializar los sueños del cine con dinero.

Tenemos allí una confesión de desvío finalmente encarrilado, y también una prosa que fluye con la liviandad de la música y la densidad del pensamiento en extraña sincronización, pero que siempre depende formalmente de una arquitectura escópica. Su campo de maniobras visuales incluye el *zoom in*, el *zoom out*, la panorámica y el plano detalle. Por donde se lo mire, Saer es tanto un escritor de la percepción reflexiva como de la representación cinética. En sus ficciones no se piensa nada si antes no se ve algo. Pero todas las escalas del espacio dependen a su vez de lo que dure la contemplación, y la contemplación no es otra cosa que una experiencia de suspenso y de estacionamiento en un punto de la realidad que no sólo revela el nivel superfluo de lo que ocurre sino qué cosas se mueven detrás de lo que ocurre.

En estas cuestiones, así como gracias a la interpolación Puig pudo explicarse por el *pop art* y Borges por la moda orientalista que asoló a Inglaterra en el siglo XVIII, se puede explicar a Saer por Douglas Gordon, en especial a través de su obra *Timeline* de 2006, donde trabajó con materiales cinematográficos, entre ellos *Psycho*, de Alfred Hitchcock, a la que a sus 109 minutos originales le dio la duración de un día multiplicando cada instante por 13,2, lo que deriva en una experiencia monstruosa de contemplación. ¿Monstruosa la contemplación o monstruoso el mundo que contemplamos a una velocidad en la que el acontecer se detiene ante nosotros sin por eso dejar de fluir? Lo detenido también pasa: esa es la fuerza que mueve la monstruosidad.

El rostro de Vera Miles manejando su auto bajo la lluvia, mientras las escobillas del limpiaparabrisas barren el agua tomándose todo el tiempo del mundo para ir y venir, nos muestran por fin lo imperceptible. Esa escena, que en la versión original no es más que el retrato de una hermosa mujer manejando un auto, en la versión de Gordon es una rapsodia de 43 músculos orquestando señales nuevas e ilegibles y cambiando violentamente la idea que tenemos de la materia humana. Los que leímos a Saer sabemos muy bien que, más que la mirada de Hitchcock, la velocidad que Gordon le aplica a esa farsa de acontecer es totalmente saereana.



Saer cree que el escritor debe cumplir una misión que no es individual sino delegada por la naturaleza. Un escritor percibiendo las señales del mundo no es otra cosa que una naturaleza percibiendo otra. Nada más parecido a una escena de caza entre bestias de distinto tamaño, donde no hay individuos sino especies. ¿Qué sentido tendría entonces tener o dar una figura? Porque si el cuerpo no es de uno, y la escritura es del cuerpo, a la literatura ¿quién la hace?

En un bar de Santiago de Chile le preguntan a John Banville por Roberto Bolaño: «Creo que es un escritor formidable, pero que se le ha sobreestimado y eso no es bueno para su reputación: se ha convertido en una figura icónica y un escritor no debería ser nunca una figura icónica. Mire lo que le pasó a Hemingway».

¿Qué le pasó a Hemingway? Banville se pronuncia con dramatismo, como si Hemingway hubiera sufrido un accidente. El comentario es intrigante porque sabemos que *no* está hablando del suicidio de Hemingway sino del Hemingway al que *le pasó* ser cazador, pescador, torero, fiestero, él sí muy amigo de Fidel Castro, todos vagones del tren que arrolló una obra que de por sí nunca fue gran cosa.

Busco en Google la dirección de la hermana de Saer para dar con la numeración exacta de la calle Mendoza, donde Saer no existe, y me sale: «hermana de Suar», y luego: «hermana de Sara Carbonero», que es la mujer de Iker Casillas, el arquero del Real Madrid. Es el segundo triunfo de Saer en pocos años, o es el mismo triunfo de siempre que se va consolidando porque ¿se vive realmente en el presente?

Pero tiene que haber una hilacha de la que Saer cuelgue al menos de un modo fugaz como una figura. Vuelvo a ver *Retrato de Juan José Saer*, de Rafael Filipelli, sus apariciones televisivas, la mesa redonda compartida con Roa Bastos, Cortázar y Sarquís en Toulouse, la entrevista de Fernando García para *Ñ* publicada en 2003 donde Saer remonta su pasado y luego escapa a Buenos Aires en remís, dejando una memoria temblorosa y una serie de retratos memorables. Sin embargo la figura sigue sin estar, mientras que en su lugar se alza más bien una idea de personaje, de silueta que se disuelve en la obra o que, directamente, no puede salir de ella. El escritor es un don nadie que aspira a fundirse en su escritura y su vida civil es ridícula si se la compara con el tamaño de la misión que debe cumplir: hundirse en los secretos del universo sin revelar ninguno. Su situación puede explicarse con otro aforismo de Saer: «Sabe más de las palomas que las propias palomas, pero no vuela».



2. Literatura y estudios culturales en la Argentina: proximidades y propuestas

MÓNICA SZURMUK

Universidad de Buenos Aires – CONICET

La invitación que recibí de Analía Gerbaudo para participar en un panel sobre los estudios culturales en el Argentino de Literatura junto con Silvia Delfino y Ricardo Kaliman estaba estructurada alrededor de una serie de preguntas:

¿Qué características tienen los estudios culturales alrededor de la literatura en Argentina? ¿Cuáles son las prácticas de intervención concretas en torno a las cuales surgen? ¿Qué posición respecto de las geopolíticas del conocimiento global pueden leerse en sus avatares? ¿Cómo se sitúan en y ante los procesos de institucionalización e internacionalización (en las coordenadas norte-sur pero también sur-sur)? Estas son algunas de las preguntas sobre las que gira este panel protagonizado por la autora de un polémico diccionario, y por los docentes que inauguran las prácticas docentes sobre el tema desde la Universidad de Buenos Aires y desde la Universidad Nacional de Tucumán.

Analía Gerbaudo nos proponía un particular lugar de indagación, el «alrededor» de la literatura, un espacio donde los estudios culturales podrían funcionar como elemento levemente desestabilizador de planes de estudio, programas editoriales y de investigación establecidos. A Silvia Delfino y a Ricardo Kaliman se los convocaba como docentes que instalaron los estudios culturales en carreras de Letras en universidades nacionales, dentro de materias curriculares como la teoría literaria. Ambos habían cambiado el contenido de un espacio establecido. En mi caso, había concebido y publicado el *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos* cuando vivía fuera del país, entre dos países (los Estados Unidos y México).



En los tres casos los estudios culturales ocupaban un espacio incómodo y marginal pero también productivo y estimulante. Eran a la vez una práctica levemente desestabilizadora, el rol principal que Nelly Richard atribuía a los estudios culturales en un artículo fundamental para el campo que escribió en los ochenta. Según esta crítica chilena, al incorporar los estudios culturales a los programas universitarios se coopta su carácter desestabilizador. Richard rechaza

una versión demasiado burocratizada de los estudios culturales que persigue una ecuación satisfecha entre la gobernabilidad de la política, la administratividad de lo social, la maniobrabilidad de lo cultural, la aplicabilidad de los saberes: todo esto cruzado por un deseo de traducibilidad de las diferencias a un liso sistema de intercambios donde el registro práctico de la transacción y de la negociación prevalecen sobre el registro teórico-crítico del conflicto y del antagonismo. (445)

Mi reformulación de la pregunta de Gerbaudo y la que va a guiar estas reflexiones es qué lugar desearía que tengan los estudios culturales alrededor de la literatura en la Argentina. Lo que sigue entonces es una propuesta en la que enfatizo la capacidad creativa de los estudios culturales alrededor de la literatura y en la que trazo una serie de genealogías propias y colectivas sobre la relación entre literatura y estudios culturales en la Argentina. Concluyo con una sugerencia de cómo incluir propuestas de los estudios culturales en la pedagogía y la investigación en Letras.

Los hogares de los estudios culturales latinoamericanos: orientándonos

Entre fines de los noventa y principios del 2000, el *Journal of Latin American Cultural Studies* realizó entrevistas a varios intelectuales latinoamericanos sobre su relación con los estudios culturales. Las respuestas se han transformado en un lugar común del debate de los estudios culturales latinoamericanos. Beatriz Sarlo dijo que lo que ella venía haciendo y que se había leído como estudios culturales era historia de las ideas (1997a:85), Néstor García Canclini dijo que se había involucrado



en los estudios culturales antes de saber cómo se llamaban (86), y Jesús Martín Barbero observó: «En América Latina hacíamos estudios culturales antes de que apareciera el nombre» (225).

Queda claro que los tres pensaban que lo que estaba adquiriendo importancia en ese momento en la escena cultural internacional era una práctica intelectual que se presentaba como novedad y que sin embargo en América Latina ya tenía una tradición, prácticas y públicos establecidos. A pesar de que los tres expresan reservas frente a lo que se presentaba como estudios culturales, participaron en la creación de espacios para los estudios culturales latinoamericanos en la Argentina (Sarlo), en Colombia (Martín Barbero) y en México (Martín Barbero y García Canclini). El ejemplo de Sarlo para nuestro país es importante por su rol en la difusión de textos de los estudios culturales latinoamericanos a través de la revista *Punto de Vista* y de la fundación de la Maestría en Sociología de la Cultura de la que egresaron figuras claves en los estudios culturales latinoamericanos como Pablo Alabarces y Alejandro Grimson.

Sarlo introdujo prácticas de los estudios culturales en la formación de la crítica literaria en el país aunque resistió al nombre «estudios culturales» y eligió para el programa de maestría que fundó con Carlos Altamirano a fines de los ochenta en la Fundación Banco Patricios el nombre de «Sociología de la Cultura». Todos los libros que publicó Sarlo a partir de los ochenta son ejemplares de las mejores prácticas de los estudios culturales y en *Punto de Vista*, la revista que dirigía, se publicaron por primera vez en castellano muchos de los autores más importantes de los estudios culturales angloparlantes como Edward Said y Raymond Williams. Debemos a Sarlo también algunas de las reflexiones más lúcidas sobre la relación entre estudios culturales y crítica literaria a las que me referiré más adelante.

Si bien como apuntaban García Canclini, Martín Barbero y Sarlo, en América Latina se hacía estudios culturales desde mucho antes de su desembarco a finales de los ochenta, los estudios culturales trajeron una particular impronta continental y comparativa. Quizá lo que ofuscó a muchos críticos fue el modo en que se presentaban como nuevas prácticas que en América Latina tenían larga data como el estudio de las culturas populares o la indagación de la relación entre cultura y sociedad. Su novedad y su atractivo, sin embargo, residía en los modos de articulación de voces transnacionales de intervención y también en las particulares experiencias que habían marcado a sus propulsores. Los estudios culturales latinoamericanos que desembarcaron en los noventa traían las marcas del exilio, de la censura, de la uni-



versidad de las catacumbas y también de la derrota de las izquierdas. Aportaban también un cierto optimismo y liviandad, quizá producto del fundamental impacto que tuvo la academia norteamericana en la constitución del campo.

Lo que yo llamo estudios culturales latinoamericanos es un campo que se constituyó en el diálogo entre América Latina y sus diásporas en los años ochenta y noventa y en el que participaron muchos intelectuales latinoamericanos exiliados así como muchos latinoamericanistas de origen anglófono. No es posible entender los estudios culturales latinoamericanos sin reflexionar sobre esta diáspora y sobre los modos en que las literaturas extranjeras en general y la latinoamericana en particular se insertan en la academia norteamericana. Los estudios culturales latinoamericanos tienen una diversidad de genealogías con las que dialogan y siguen dialogando (el ensayo latinoamericano, las propuestas del marxismo europeo, de la Escuela de Frankfurt, de la Escuela de Birmingham y del poscolonialismo). La veta que dialoga con la literatura latinoamericana en nuestro país emerge de un diálogo entre todas esas vertientes anteriores y se constituye en las interacciones entre la academia norteamericana y la academia latinoamericana en el momento de redemocratización.⁸ En la diáspora intelectual ocasionada por los gobiernos dictatoriales de los setenta se gestaron las preguntas que darían lugar a lo que llamamos los estudios culturales latinoamericanos. Paradójicamente muchos de los que resisten la presencia de los estudios culturales en la academia argentina como «producto importado» se inscriben sin reservas en «Birmingham» o «Frankfurt».

En los Estados Unidos el giro culturalista en la enseñanza de la literatura, especialmente en las literaturas extranjeras implicó un movimiento hacia la enseñanza de lo que se llamaba «cultura» y que implicaba la apertura a la cultura popular pero también a temas como derechos humanos e historia reciente. Este cambio se inicia en departamentos de lenguas extranjeras preocupados por la baja en la matrícula como el alemán y el francés. Estos departamentos abrieron sus programas a modelos de estudio que eliminaron las barreras entre los límites tradicionales entre culturas de élite y culturas populares, no-literarias, y materiales (Shirane:73). Este modo de conceptualizar la cultura, por supuesto, tenía una historia mucho más larga y propia en América Latina (estudios sobre culturas populares, folklore, gauchesca, crónica) pero que no necesariamente incluía lo popular o lo material. Lo

⁸ En la introducción al *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, Robert McKee Irwin y yo planteamos una genealogía de los estudios culturales latinoamericanos en cuatro etapas: el ensayo latinoamericano, la interacción con los estudios culturales ingleses de la Escuela de Birmingham, el posestructuralismo francés, el poscolonialismo y otros desarrollos Sur-Sur (2009a:12-19). En la versión en inglés agregamos a esta genealogía el trabajo del marxismo italiano y francés, principalmente la obra de Antonio Gramsci.



que se abrió fue un modo amplio de mirar la cultura como un *continuum* mediante estudios que permiten hacer lecturas transversales de un momento cultural. Es importante anotar dos cuestiones: la relación entre lengua y literatura (la literatura es un texto privilegiado desde donde aprender una lengua extranjera) sigue vigente en los programas de lenguas extranjeras en la Argentina.

Esta apertura hacia la cultura hace que los estudios culturales entren a los estudios latinoamericanos a través de la literatura en los Estados Unidos y a través de otras disciplinas en América Latina —antropología en México, comunicación en la Argentina—. Como señala con cierta ironía Beatriz Sarlo, los estudios culturales rondaban la literatura pero no necesariamente se ocupaban de ella (1997b:32-38). Durante sus exilios (en México, en algunos países europeos y en los Estados Unidos), muchos intelectuales que en países del Cono Sur tenían sus hogares académicos en disciplinas como la sociología o las ciencias políticas encontraron su lugar en departamentos de literaturas nacionales donde el lenguaje de enseñanza era el español y donde las preguntas a realizar eran ensayísticas, más relacionadas con una tradición latinoamericana de las ciencias sociales, bien diferenciada de la estadounidense más ocupada de lo cuantitativo. El movimiento hacia programas de lenguas extranjeras enfocados en lo cultural hizo que la literatura perdiera el lugar central que había tenido hasta ese momento.

Los estudios culturales tienen en su corazón una relación dialéctica con los desarrollos políticos y también con las diásporas. Esa impronta de diferentes diásporas intelectuales es innegable en su constitución: la de los intelectuales judíos exiliados del nazismo en los treinta, la de los intelectuales de la Commonwealth en la dinámica de la Escuela de Birmingham y las lecturas poscoloniales y subalternas. Históricamente, los estudios culturales surgieron en coyunturas de cambio. En el caso latinoamericano, la marca diaspórica resulta fundamental en el modo en que supera la inscripción nacional: se habla de estudios culturales latinoamericanos y no colombianos, argentinos o mexicanos.



En primera persona

Después de la publicación de nuestro *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos* en 2009, Robert McKee Irwin y yo escribimos una serie de artículos preguntándonos sobre la inserción de los estudios culturales latinoamericanos en la academia norteamericana y en las diferentes academias latinoamericanas para los que hicimos entrevistas a figuras que estaban implantando y armando programas de estudios culturales en toda la región. Nuestros entrevistados siempre contaban los estudios culturales en primera persona, y el camino hacia los estudios culturales se relacionaba con una búsqueda de modos de contestar preguntas intelectuales (que también eran personales y políticas) que no se estaban contestando desde las disciplinas tradicionales. Muchos sentían que las herramientas tradicionales no les permitían tratar ciertos objetos (cultura popular, folklore, literaturas coloniales). Había siempre un ida y vuelta entre la vida y la práctica intelectual.

A diferencia de otros abordajes que cercan la praxis intelectual y la diferencian de la vida, los estudios culturales hacen que la vida personal, la política y la académica sean un todo. Esto se evidencia también en los textos de algunas de las figuras más importantes de los estudios culturales actuales como Lawrence Grossberg, Catherine Walsh y Stuart Hall. El camino hacia los estudios culturales se narra en primera persona. Los estudios culturales son ese sentido un saber encarnado, más cercano a los otros estudios de área como el feminismo y los estudios étnicos que a disciplinas como la sociología o la crítica literaria.

Mi propio camino a los estudios culturales está marcado por los movimientos geográficos que he realizado. Y por eso la pregunta de Analía Gerbaudo me intriga pero también me vuelve a mi propia biografía con otra pregunta que es imposible de contestar: ¿me hubiera comprometido con los estudios culturales si hubiera hecho mi carrera en la Argentina?

Hice mis estudios de doctorado en la Universidad de California en San Diego (UCSD) que a fines de los ochenta y principios de los noventa estaba estableciendo un programa doctoral que se negaba a utilizar las nomenclaturas corrientes en Estados Unidos que combinaban la lengua con la literatura. La mayoría de los doctores utilizaban entonces (y hasta ahora) nombres como «Spanish», «German», «Romance Languages». Y dentro de estos programas de «Spanish» o «Hispanic Languages» se enseñaba en general la literatura latinoamericana como un área



subordinada de los estudios de literatura española. En ese momento, el Departamento de Literatura de UCSD propuso un doctorado en Literatura en el que no había requisitos planteados en términos de lenguas y literaturas nacionales. Era un camino más en un programa que había sido iniciado por un grupo de profesores expulsados de universidades del este de Estados Unidos durante el macartismo y que había cultivado el marxismo en la crítica literaria. Era un programa ideal para mí porque me interesaba realizar una serie de cruces de lenguas y también de disciplinas y además tenía preguntas de investigación que provenían de mi militancia en derechos humanos. Tampoco podía pensar en términos de literaturas nacionales. En mi camino al Doctorado, tomé seminarios que entrecruzaban lenguas y literaturas y que cuestionaban el centramiento de los Estados Unidos y de Europa. Entre mis profesores y compañeros había gente que estudiaba literaturas asiáticas, africanas y del Medio Oriente. Desempeñé mi actividad docente en esos años en una materia llamada «Literaturas del Tercer Mundo», en la que se enseñaba un cuatrimestre de literatura latinoamericana, otro de literatura africana y un tercero de literatura china. El departamento estimulaba también los cruces con otras disciplinas como la antropología, la historia, la comunicación y las áreas artísticas y yo tomé seminarios de historia y de antropología y colaboré con sociólogos, historiadores y antropólogos. Eran años en los que se estaban librando las batallas por la democratización de la cultura y de las prácticas culturales y docentes en los Estados Unidos y en esos debates se iban perfilando cuestiones que se harían más evidentes luego en el desarrollo de los estudios culturales y que provenían de los debates por los derechos civiles, los derechos de las mujeres y los de las minorías sexuales. El objetivo en esos años era abrir el espectro de lo que se consideraba cultura.

Al terminar mi doctorado, fui contratada como profesora en la Universidad de Oregon. Allí dicté seminarios de estudios culturales a nivel de posgrado a la vez que trabajaba en la Universidad en diversos comités que garantizaban la diversidad en el campus y en la ciudad de Eugene, donde la Universidad estaba ubicada. Cada vez más se me hacía claro que la manera de «hacer estudios culturales» tenía que ver con atravesar las fronteras entre la universidad y el afuera. Y que el afuera tenía que estar localizado. Era claro que había una cercana relación entre el afuera más cercano y las prácticas más generalizadas del afuera. Nunca creí que se pudiera ser efectivo políticamente si no se pensaba más allá de los cuidados jardines del campus estadounidense. Así un importante aspecto de mi práctica fue la creación de un programa de trabajo e intervención en la comunidad latina de la ciudad, donde yo misma era voluntaria y donde participaba en la creación de espacios más generosos



e inclusivos junto con mi marido y mis hijos. No había distancia en mi actuación, por ejemplo en el distrito escolar, en lo que pedía para mis propios hijos y para los hijos de los demás.

Los seminarios de estudios culturales en la Universidad de Oregon se dictaban en el departamento de Literatura Comparada en inglés y atraían estudiantes de una diversidad de programas de literaturas nacionales así como de historia cultural y antropología. Se fue estableciendo con cada vez más claridad la necesidad de abrir el campo de indagación, de expandir la mirada, de cruzar fronteras nacionales y disciplinarias. También, y esto es muy importante, esta experiencia me mostró la importancia de crear áreas de enseñanza y colaboración interdisciplinaria y transnacional. Lo que fue evidente fue que si bien había un área de tensiones entre las diferentes literaturas nacionales y las europeas había toda un área (aún) inexplorada de cruces y traslapes entre las diferentes sociedades. De esos años, me queda una imagen muy fuerte. En un seminario de estudios culturales que dicté en esos años, una estudiante boliviana rescató una referencia bíblica en un texto de Clarice Lispector. Al tiempo que ella la citaba en portugués, se produjo un eco en cuatro estudiantes más —una irlandesa, un camerunés, un marfileño y una mexicana—. La misma cita repetida en varias lenguas francas (inglés, francés, castellano, portugués) en varios idiomas diferentes y las localizaciones de citas que definitivamente remitían a realidades diferentes pero también a circunstancias donde la cultura había servido como modo de colonización y subjetivación.⁹ No hay testimonio más claro a la práctica colonizadora que los modos en que nosotros y nosotras nos criamos empapados de las culturas centrales, a las que sin duda, ya hemos hecho nues-
tras.

Cuando en 2001 fui a pasar un sabático en el Instituto Mora de la ciudad de México, una institución pública de investigación en Historia y Ciencias Sociales, participé en la coordinación de un diplomado en Historia Cultural y Estudios Culturales. Cristina Sacristán dirigía el área de Historia Cultural y yo la de Estudios Culturales. En esta experiencia pude ver en acción la riqueza de un programa de estudios culturales (su flexibilidad, su comunicación con diferentes disciplinas, su impacto inmediato con la gestión cultural) pero también sus limitaciones. Si bien yo pensaba que en mis seminarios en Oregon estaba haciendo trabajo interdisciplinario, en México vi una exacerbación de esta situación. Teníamos estudiantes que ve-

⁹ Mary Louise Pratt (348-357) utiliza esta categoría para hablar de la subjetivación imperial durante la conquista en la cual el uso de diferentes lenguas se utilizaba para la producción de sujetos imperiales a través de la organización del conocimiento, las identidades y los deseos. Se podría decir algo similar del orden nacional. Es en este contexto que las lenguas nacionales adquieren mucha importancia.



nían de todo el espectro de la práctica cultural. Había militantes de partidos políticos, funcionarios en gobiernos provinciales y municipales, profesores universitarios, directores de orquesta, de museos y de centros culturales. Y así como el espectro de los lugares de trabajo de nuestros estudiantes era amplísimo también lo era su formación: los había economistas, sociólogos, críticos musicales, de arte y de literatura, politólogos, filósofos, pedagogos. Fue claro muy rápido que se necesitaba un lenguaje común entre los alumnos y los profesores del programa. En ese contexto surgió la idea de escribir un diccionario de estudios culturales que pudiera zanjar esas faltas, que creara un territorio común desde el cual pensar la cultura. Con Robert McKee Irwin, que trabajaba en California en un departamento tradicional de Español pero también en uno de Estudios Culturales, diseñamos el diccionario y convocamos a 51 investigadores de todo el continente a escribir entradas en las que se examinaban términos que eran claves para los estudios culturales, primero en su contexto histórico, luego dentro de los estudios culturales y finalmente dentro de los estudios culturales latinoamericanos.

No los sabíamos todavía pero había proyectos similares gestándose en ese momento. En la presentación del Diccionario realizada en la ciudad de México, Néstor García Canclini describió a los estudios culturales de ese momento como «un saber en estado de diccionario». Preguntaba García Canclini

¿Qué sucedió para que en poco más de una década aparezcan una decena de diccionarios sobre el estudio de la cultura? Podría usarse la explicación que los justifica en cualquier área o disciplina: a) una acumulación de conocimientos en un campo de saber; b) la necesidad de organizar esos conocimientos y darles rigor precisando el sentido de los conceptos empleados; c) la incertidumbre sobre el sentido de muchos conceptos por la disputa entre diversas orientaciones y la innovación o cruce de posiciones.

En ese *saber en estado de diccionario* se produjeron algunos de los desarrollos más interesantes y provocadores de la cultura latinoamericana contemporánea. Y se sentaron las bases para pensar esta cultura de modo comparativo, pensando en los canales que comunicaban a las disciplinas.

En el año 2007 volví a la Argentina para integrarme como investigadora al Conicet. Ejercí la docencia de posgrado, principalmente en posgrados interdisciplina-



rios. En los últimos años he vuelto a la literatura, e imparto clases en posgrados en Literatura pero con la impronta de los estudios culturales, tanto en cómo selecciono el corpus para enseñar como en el modo en cómo pienso en las preguntas de investigación que ofrezco como puntos de partida para los programas de los seminarios y como fundantes de los proyectos de investigación de los estudiantes. Si tuviera que resumir mi actitud docente diría que, a diferencia de años pasados donde introducía los estudios culturales en la clase de literatura, ahora enseño literatura desde los estudios culturales.

En la primera parte de mi carrera, buscaba un lugar para los estudios culturales en mis áreas docentes limitadas como estaban a la literatura o a la teoría literaria; en el último tiempo he vuelto al aula de literatura trayendo el acervo de la mirada particular de los estudios culturales. Es desde esa mirada de estudios culturales pensada como un prisma desde la cual contesto a la pregunta de Gerbaudo. Para hacerlo resumo los parámetros generales de lo que considero los estudios culturales latinoamericanos y su arribo, encuentro y desencuentro con el campo de la literatura en la Argentina. Concluyo con una serie de propuestas para pensar la enseñanza y la investigación en literatura desde los estudios culturales.

La nación y la letra

En un artículo titulado «Los estudios culturales en la encrucijada valorativa», afirma Beatriz Sarlo:

El debate acerca de la literatura nacional fue crucial en la Argentina de fin y comienzo de siglo, influyó sobre los proyectos de reforma educativa y delineó una escena donde interactuaron de modo vívido y polémico intelectuales, artistas, la élite estatal, los administradores y un sector importante del público emergente de capas medias. La discusión, promovida en un principio por *literati*, se abrió a cuestiones que importaban a públicos no literarios e influían en los administradores y promotores de las políticas de estado. La literatura y la crítica literaria fueron socialmente significativas porque se las consideró, junto a la historia y la lengua nacionales, como el corazón de una educación



republicana. Así, en el comienzo del siglo, la crítica literaria marcó su huella en el discurso público y sus posiciones debieron ser tomadas en cuenta en el momento en que, desde el estado, se definían los patrones culturales que dibujaban el futuro del país. (1997b:33)

A diferencia de otros países latinoamericanos, la Argentina implementó tempranamente un proyecto alfabetizador masivo que, junto con la escuela y su énfasis en la lectura y la adopción de una lengua nacional, fue clave en la formación de una identidad colectiva en una sociedad integrada en gran parte por inmigrantes. La producción de sujetos nacionales requiere de una homogeneidad lingüística. La literatura funciona como una pedagogía de la nación. Y como señala Homi Bhaba, la articulación de este espacio pedagógico abre a la vez un área de performatividad de la nación. Al leer, analizar, y publicar literatura argentina también se está actuando la idea de la nación (145-174). En la Argentina después de la dictadura, la palabra escrita tenía un lugar privilegiado en la construcción de nuevos relatos de la nacionalidad. Por eso, da pena abandonar los estudios literarios donde se libraron —y se siguen librando— importantes batallas por lo nacional.

Pensemos en la escena de lectura que fue central en la constitución de la Argentina como nación de inmigrantes y cuyos ecos continúan hasta el presente. Cuando en 1968, el artista Oscar Bony presentó su obra «La familia obrera» lo hizo a través de una recreación de una escena de lectura. Recordemos: Bony contrató a una familia obrera (un matricero llamado Luis Rodríguez, su mujer y su hijo) y les pagó el mismo sueldo que el padre ganaba en la fábrica para representar a una «familia obrera» en una exposición del Instituto Di Tella. La verosimilitud recaía en el dato de la realidad apuntado en la leyenda que acompaña a la obra: esta es una familia obrera, por lo cual representa a una familia obrera y el pago que recibían (ya no el *paterfamilias* sino el conjunto) no era por el trabajo manual sino por dejarse observar. En las reseñas de la obra hechas en ese momento se cuestionó la espectacularización de la escena familiar y también la puesta en escena de las contradicciones del trabajo y el arte. Sin embargo, hay un dato ausente de estos análisis y que es el que me llama la atención hoy. La puesta en escena de la familia obrera gira alrededor de una escena de lectura y escritura. Padre, madre e hijo están en una tarima y la madre y el padre observan el trabajo del chico, que está escribiendo en un cuaderno. A su izquierda está el libro de texto y el diario *Clarín*. No hubo en ese momento ninguna observación con respecto a la lectura y a la escritura como actividades familia-



res ni sobre la centralidad de la experiencia escolar en la representación de la familia. La escena de lectura, naturalizada en el momento, adquiere centralidad desde la mirada actual, cuando ha perdido su vigencia.

Como señala Fernando Degiovanni, la producción plástica argentina está poblada de escenas de lectura que perduran más allá de la vigencia de este tipo de escena en otras tradiciones. La tan vilipendiada frase de Juan Perón «alpargatas, sí, libros, no» leída contrafactualmente vuelve a centrar a los libros aun en su negación. Entonces la invitación es volver a la literatura y revolotearla desde los estudios culturales con plena conciencia de que en la Argentina la literatura sigue siendo importante.

Si desde los estudios culturales pensamos siempre en rupturas, en coyunturas que se crean en el momento donde hay una ruptura, me pregunto cuándo la escena de lectura pasó de ser una realidad a ser una creación. La naturalización de la familia obrera leyendo, es una naturalización que me predispone a pensar los estudios culturales desde la lectura y la enseñanza de la literatura, como exponía la propuesta de Gerbaudo.

Sin embargo a diferencia de lo que sucede en otras zonas, la literatura no ha perdido vigencia y la Argentina es un país donde se siguen publicando libros. La historia cultural en la Argentina se ha ocupado mucho de la importancia de la cultura escrita como generadora de identidades nacionales. Sostengo que la literatura todavía tiene importancia y que todavía no hemos raspado la superficie de la importancia que ésta ha tenido en la conformación de la identidad nacional.

Algunos datos son contundentes:

Publicación de libros: en el año 2014 se registraron 28 010 nuevos títulos (comparado con 11 077 en 1997) se ubica en el puesto 16 en el mundo, según la Cámara Argentina del Libro, Informe 2014. En el ranking mundial, Buenos Aires es la ciudad con mayor cantidad de librerías, con aproximadamente 25 librerías cada 100 000 habitantes, según publica el diario *La Nación* (Silveyra). El ingreso a la carrera de Letras, después de un crecimiento exponencial al final de la dictadura y una baja luego con muchos de los alumnos captados por la carrera de Comunicación, se mantiene estable.

Creo que la literatura sufrió un proceso de desordenamiento y ahora quizá habría que volver a ordenarla y a repensar cómo se define el campo literario. Porque si



el propósito de los estudios culturales fue desordenar las disciplinas, habría que pensar en qué ha desordenado a la crítica literaria y en cómo podemos poner en valor ese desorden para producir nuevos y provocadores estudios.

Alrededor de la literatura

Vuelvo a la primera pregunta: ¿Qué características tienen los estudios culturales alrededor de la literatura en Argentina?

Es interesante que Gerbaudo use el término *alrededor* para dar cuenta de esa particular localización de los estudios culturales en la Argentina.

Los estudios culturales no tienen una casa: rondan a la literatura y a otras disciplinas como la comunicación y la antropología. El único programa de posgrado en estudios culturales en la Argentina, la Maestría en Estudios Culturales de la Universidad Nacional de Rosario, no tiene casa propia e imparte sus clases en la Alianza Francesa de esa ciudad. Es interesante ese nomadismo de localización. Los estudios culturales tampoco tienen un lugar (cátedra, instituto) en ninguna de las carreras de Letras del país ni tampoco en los institutos universitarios. Si se evalúan los proyectos presentados al Conicet tanto para becas doctorales y posdoctorales como para entrada a carrera, sin embargo, vemos que los estudios culturales han hecho avances aunque estos no se reflejen en su desarrollo institucional.

Podríamos pensar que los estudios culturales siguen siendo convidados de piedra. En Comunicación y Sociología han tenido un poco más de representación pero paradójicamente muchas de las cátedras donde se imparten estudios culturales siguen atadas a denominaciones pre-estudios culturales latinoamericanos. Así, es común escuchar «en nuestra cátedra enseñamos Birmingham» como si se pudiera aislar lo que se propuso en la escuela de Birmingham con los desarrollos posteriores, y como si pensar en «enseñar Birmingham» en la Argentina no significara importar ingenuamente un saber situado que surgió en una particular coyuntura inglesa que poco tiene que ver con las nuestras.

La proximidad de los estudios culturales y la literatura tuvo una serie de logros importantes en los últimos años:



- La ampliación del corpus de lo que se estudiaba desde la literatura abriéndose camino a lo popular, a la cultura de masas, a los géneros de la realidad (cartas, narrativas de viaje, crónicas) y a las nuevas tecnologías.
- El surgimiento de nuevas preguntas de investigación que ponen en juego la relación entre literatura y realidad, especialmente en ciertas áreas como la memoria y las sexualidades.
- La apertura del campo de los estudios del arte en la Argentina y del nuevo cine argentino y el consecuente interés en explorar las relaciones entre ambos y con la literatura.
- El final de la censura y la proliferación de nuevas lecturas y del aceleramiento de información.
- La apertura a nuevas áreas tradicionalmente olvidadas en el país como la de literatura colonial.
- Un incipiente interés en los desarrollos sur-sur.

Para concluir quiero hacer una serie de propuestas:

1. «Hacer estudios culturales»: en un artículo reciente, Daniel Mato afirma que en el año 2000 cuando le pidió a Stuart Hall un artículo sobre estudios culturales, Hall contestó: «Ya no estoy escribiendo sobre los Estudios Culturales, estoy haciendo Estudios Culturales» (9). Quizá no hay mejor propuesta que hacer estudios culturales en términos de participar en la definición de cultura en el espacio público en lo que Analía Gerbaudo ha llamado actividades «extrauniversidad» o «formaciones» y que incluyen programas de extensión e intervención en la comunidad a actividades editoriales, de docencia, de curaduría, etcétera.

2. Muy lentamente se están diversificando los programas de Letras. Ha habido pequeños movimientos hacia esta diversificación pero aún falta mucho por hacer. Los programas son preponderantemente eurocéntricos, eligiendo enseñar solamente literaturas de otras áreas del sur-sur en seminarios especializados o en una modalidad reciente de la Universidad de Buenos Aires como área de vacancia. Con esta modalidad, los profesores a los que se acuden tienen que tener una inserción necesariamente en áreas más tradicionales.

3. Los estudios culturales se preocupan por cuestionar las generalizaciones. En ese sentido sería muy útil partir de cuestionamientos a las afirmaciones generales más que de esas afirmaciones. Un punto a examinar es el uso de la nación como marco para entender la literatura especialmente en el contexto actual cuando la nación está en debate. La propuesta no es abandonar completamente la nación co-



mo marco sino cuestionar su uso. Es importante —cada vez más— incluir conceptos de mundialidad, transnacionalidad y articular comparaciones que excedan a los cotejos unilaterales con Europa y aventurarse a cuestionar los marcos geográficos que utilizamos y que provienen de nuestras propias prácticas de organización en cátedras y en materias. Si las tecnologías y el capitalismo tardío han comprimido las sensaciones de espacio y tiempo, ¿por qué seguir trabajando con un espacio nacional naturalizado? No aliento el abandono completo de la nación como eje de indagación sino su cuestionamiento radical y ver las alternativas (más énfasis en lo regional, más estudios latinoamericanos, más trabajos con lenguas indígenas).

4. Cambiar el foco de la investigación hacia preguntas localizadas en una contextualidad radical. No estoy proponiendo abandonar otro tipo de estudios sino incorporar a la práctica crítica modelos de investigación originados en los estudios culturales. La pregunta tiene que ser coyuntural y debe estar ubicada en una contextualidad radical. Tiene que ser importante y relevante. Tiene que poder ser contestada pero no tener una respuesta obvia. No debe replicar modelos ni partir de una perspectiva teórica sino que la teoría se debe desplegar para contestar preguntas ya formuladas (Grossberg:21-71). Vale la pena hacer preguntas sobre la materialidad de la escritura y cuestionar la relación entre escritura y otras formas. En ese sentido retomar preguntas sobre la *ékfrasis*, qué significa que la literatura interactúe con otras artes.

Para finalizar

Propongo que volvamos a la discusión, no sobre la validez o no de los estudios culturales o sobre su supuesta «importación» o su caducidad (el a menudo escuchado «ya fue») sino sobre la necesidad de realizar preguntas relevantes para nuestra realidad. El campo de análisis no es necesariamente nacional porque no son nacionales los espacios de investigación ni el fluir continuo de información, técnica y capitales.

El contextualismo radical de los estudios culturales nos invita a repensar las disciplinas y las situaciones para no repetir los errores que nos llevaron a las encrucijadas actuales. Tenemos que cuestionar los presupuestos y quizá el más fuerte de todos en el ámbito de la literatura es el de la nación como estructurante del discurso. Como señala Lawrence Grossberg: «Los estudios culturales tienen que reflexio-



nar sobre sus presupuestos del contexto que analiza y su propio lugar en relación a este contexto».

Propongo cambiar los modos de mirar nuestra realidad, nuestro «prisma» como lo llamaba Stuart Hall al explicar: «si vemos a la raza como un tema de los negros, veríamos el impacto de las políticas de la ley y el orden en las comunidades locales, pero no podríamos ver el grado en el cual raza y delito son los prismas de una crisis social mucho más grande» (192) [la traducción es mía]. En un gesto similar, en *Modernity and the Holocaust*, por ejemplo, Zygmunt Bauman sugiere que una manera más productiva de pensar el Holocausto no sería pensar en una pared blanca en la cual el Holocausto es una mancha sino en el Holocausto como una ventana a través de la cual mirar la realidad europea del momento y las limitaciones del discurso de la modernidad (vii). Propongo entonces que no nos quedemos enfocados en la literatura como un adorno en la pared blanca sino que a través de ella leamos tanto su materialidad como la sociedad que nos deja entrever. La complejidad del discurso literario hace que podamos hacer preguntas complejas que cuestionen el estatuto de lo literario y también lo confirmen. La propuesta de incluir otras producciones artísticas (cine, teatro, fotografía, artes visuales) no es una invitación al entretenimiento sino una manera de pensar una realidad cultural en que los productos no están separados. Los estudios culturales invitan a que no pensemos la literatura como un saber aislado sino como una práctica inserta en un mundo complejo y difícil de dirimir.

Bibliografía

Bauman, Zygmunt (1989). *Modernity and the Holocaust*. Cambridge: Polity Press.

Bhabha, Homi (1994). *The Location of Culture*. Nueva York: Routledge.

Degiovanni, Fernando (2015). «Lectores retratados: visualidades de lo impreso en la cultura argentina». Conferencia Plenaria. *IX Congreso Internacional Orbis Tertius*. La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.

García Canclini, Néstor (1996). «Cultural Studies Questionnaire». *Journal of Latin American Cultural Studies* 1, 83-87.



Gerbaudo, Analía (Dir.) (2014). *Primer informe técnico la institucionalización de las Letras en la universidad argentina (1945-2010). Notas «en borrador» a partir de un primer relevamiento*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.

Grossberg, Lawrence (2012). «El corazón de los estudios culturales». *Estudios culturales en tiempo futuro: cómo es el trabajo intelectual que requiere el mundo de hoy*. Buenos Aires: Siglo XXI, 21-75.

Hall, Stuart (1998). «Cultural composition: Stuart Hall on ethnicity and the discursive turn». *Journal of Composition Theory* 2, 171-196. Entrevista de Julie Drew.

Martín Barbero, Jesús (2001). «Cultural Studies Questionnaire». *Journal of Latin American Cultural Studies* 2, 223-230.

Mato, Daniel (2015). «Stuart Hall from/in Latin America». *International Journal of Cultural Studies*, 1-15.

McKee Irwin, Robert y Mónica Szurmuk (2009). «Cultural Studies and the Field of “Spanish” in the US Academy». *A contracorriente: A Journal on Social History and Literature in Latin America* 3, 36-60.

---. (2012). «Cultural Studies in Graduate Programmes in Latin America: The Cases of Colombia and Argentina». *Cultural Studies* 1, 8-28.

Pratt, Mary Louise (2015). «Language and the Afterlives of Empire». *Publications of the Modern Language Association of America (PMLA)* 2, 348-357.

Richard, Nelly (2003, abril/junio). «El conflicto entre las disciplinas». *Revista Iberoamericana* 203, 441-448.

Sarlo, Beatriz (1997a). «Cultural Studies Questionnaire». *Journal of Latin American Cultural Studies* 1, 85-91.

---. (1997b). «Los Estudios y la crítica literaria en la encrucijada valorativa». *Revista de Crítica Cultural* 15, 32-38.

Shirane, Haruo (2003). «Attraction and Isolation: The Past and Future of East Asian Languages and Cultures». *Profession* 2, 66-75.

Shumway, Nicolas (2005). «Hispanism in an Imperfect Past and an Uncertain Present», en Mabel Moraña, editora. *Ideologies of Hispanism*. Nashville: Vanderbilt University Press, 284-299.



Silveyra, Florencia (2015, 26 de febrero). «Buenos Aires lee: es la ciudad del mundo con más librerías» [en línea]. *La Nación*. Consultado el 20 de abril de 2015 en <http://www.lanacion.com.ar/1771459-ciudad-lectora-buenos-aires-primera-en-el-mundo-en-librerias-por-habitante>.

Szurmuk, Mónica y Robert McKee Irwin (2009a). *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México: Siglo XXI/Instituto Mora.

---. (2009b). «Los estudios culturales en programas de postgrado en América Latina: Propuestas pedagógicas y metodológicas». *Tábula Rasa: Revista de Humanidades* 10, 49-75.

Szurmuk, Mónica y Silvio Waisbord (2011). «The Intellectual Impasse of the Cultural Studies of the Media in Latin America». *Westminster Papers in Communication and Culture* 1, 7-38.



3. Narrar la infancia

JULIÁN LÓPEZ

En estos días, mientras trataba de pensar si tenía algo para decir acerca del punto de vista de la infancia en la literatura, recordé que una de mis primeras marcas de lectura fue la de *Grishka y su oso*, una historia para niños del francés René Guillot, firmada en 1958, que acá apareció diez años después bajo la Colección Iridium de la editorial Kapelusz. La superficie del libro narra la amistad entre un chico inuit y un osezo, con el fondo gélido de la geografía polar y la extraña calidez de una tribu de la que yo desconocía todo. No voy a contarles cuál es la narración de fondo, para no arruinarles el final y por si quieren leerla, pero los adultos de la tribu permiten esa amistad porque, según las costumbres rituales de su pueblo, tienen planes muy específicos para cuando el oso sea grande.

Tengo muy presente el mientras tanto de esa lectura, el relato de una amistad entrañable, un tipo de vínculo que creo, igual que el séptimo arte, desapareció con el siglo XX: la amistad como ideal humanitario y como aspiración de máxima compartida por la mayoría.

También recuerdo el momento exacto en que llegué al final de la última página y terminé de leer, sobre una mesa frente a la ventana de un cuarto, me asomé al alféizar para mirar hacia abajo, al pequeño patio interno de mi casa de infancia, porque necesitaba ver a alguien, a cualquiera de mi familia que pudiera dar cuenta y ser testigo de ese momento en el que estaba en una ebullición inaugural, completamente atravesado. No vi a nadie y tal vez fue mejor porque creo que no hubiera podido hilvanar palabras para decir, entonces no sabía cómo se decía eso que me atravesaba.

La historia de Guillot me había dejado en un territorio absolutamente desconocido, complejo y fascinante: el amigo que se vuelve fiera, la cercanía de los propios como una condena a muerte. Tan fascinado quedé que hasta hoy me resulta una de las temáticas sobre las que siempre vuelvo. Faltaban pocos años para que en la Argentina el Estado dispusiera sus recursos para robar, violar, matar, torturar y desaparecer sistemáticamente y aún hoy me sigo preguntando, como el chico de siete años que leyó *Grishka y su oso*, ¿por qué una comunidad elige alimentar y formar a uno de los propios para que se convierta en un torturador, un genocida?



No tengo hijos y mi propia niñez es un paraíso perdido que en su momento fue un desierto del que esperaba huir, la infancia más bien me resulta un territorio extraño y amenazante y esa simplificación que solemos hacer los adultos acerca de los niños como medias personas o personas en situación de mendicidad no me convence. Tampoco sé mucho de literatura y, de haber podido, no hubiera escrito mi primera novela con un narrador que evoca una infancia hegemónica y capaz de capturarlo para siempre. No lo elegí, se me impuso de manera violenta y ansiosa y me siento muy afortunado por eso.

Tiendo a creer que mi espectro de escritura no va mucho más allá de aquel primer impacto de lo que leí, como si en una genealogía psicoanalítica de la lectura esos primeros golpes hubieran moldeado el escritor en el que me convertí.

Cuando empecé a escribir *Una muchacha muy bella* y comencé a lidiar con el perfil que el material iba imponiendo supe una sola cosa: debía cuidar la voz de mi narrador al extremo y no hacerla hablar como un niño, en ese borde resbaloso estaba mi libro.

Para entonces yo ya sabía que un chico no es un hombre disminuido, pero no siempre lo que uno cree saber es lo que aparece; en ese sentido la escritura suele ser muy reveladora: no importan las creencias, la escritura muestra la verdad del paradigma sobre el que uno vive y da cuenta del mundo.

El protagonista de mi novela tiene siete años —recién ahora caigo en que es la misma edad que tenía yo cuando leí *Grishka y su oso*— pero lo que tiene que atravesar, el desafío inaceptable para la conciencia que propone cualquier relato, parece demandarle una madurez mayor.

Esa percepción reforzaba mi saber acerca de su condición de infante y mi decisión de no aflautarle la voz, de no intentar construir un niño verosímil o un recorte que se ajustara a la imagen de los chicos que suele circular. Tenía que dejar hablar a mi personaje casi como en secreto, como si me hubiese guiado en la escritura con palabras al oído.

Cuando yo mismo fui chico estuve obligado a lidiar con situaciones de notable complejidad, tuve que aprender a tratar con los amores furibundos y los celos, con el desdén y el uso de los otros como prendas, con una imperiosa necesidad de poseer, con la competitividad, la discriminación y el desprecio.

Si bien una persona no es un personaje supongo que ése fue mi modelo de escritura al momento de darle rienda a la novela.

Una persona no es un personaje y la historia de *Una muchacha muy bella* no es mi historia, las peripecias que viven esos personajes no fueron mis peripecias, pero



mientras escribía tenía la certeza de que la manera de abordarlos me exigía niveles de verdad y de intimidad inéditos para mí.

¿Qué o cuál es esa verdad?

No tengo idea.



LUIS MEY

Infante. Del latín *infans*, se formó con el prefijo privativo *in* antepuesto a *fante*. Fante, justo, como mi autor favorito, era el participio presente del verbo *fari*, que significa hablar. O sea que *infans* significa *no hablante*. Al pasar al italiano, *fante* pasó a significar mozo, servidor, criado. Y más tarde se aplicó a los soldados de a pie. De ahí, siglos más tarde, surgió la palabra Infantería.

Así que... bienvenida la infancia al lenguaje. Bienvenida la infancia al uso de los adultos.

Ahora, por si alguno se está preguntando qué le pasa a este imbécil que empieza a hablar de etimologías, bueno... imbécil significa *sin bastón*. Por lo tanto, cortando acá con etimologías al menos por un rato, pasemos al tema principal. Pero tampoco.

Antonio Barijho, más conocido como Chipi, inició su carrera como futbolista en el Club Atlético Huracán. Luego pasó a Boca, ganó todo con Boca, se hizo millonario. Le rompió la nariz al Pipa Estévez, le robó la cadenita a un jugador del San Pablo en plena final de Copa Libertadores con cien millones de testigos mirando el robo por la tele, luego se fue al fútbol suizo y, dicen, ahí se retiró. Hasta ahí, un poco quiijote. Un poco. Pero lo que hace inolvidable al Chipi es que, sin querer, como sucede en lo mejor de la literatura, contó el mejor microrrelato de la historia de la literatura. Y, repito, sin querer, así, hablando como hablaba él. A lo bruto. Ni el periodista se habrá dado cuenta de que su declaración era un cuento. Porque la verdad es que el recorte lo hice yo. Arbitrariamente. Porque, insisto, los cuentos son recortes, la ideología son recortes, la percepción de realidad es inevitablemente un recorte. Por eso rescaté la declaración del Chipi como un cuento inolvidable, perfecto, desquiciado. Su cuento, entonces, finalmente, es: «A los doce años dejé de fumar».

Que trae la pregunta inmediata: «Flaco, ¿a qué edad empezaste, entonces?». O quién te dio un pucho, o por qué, o dónde creciste, dónde estaban los adultos. Bueno, la respuesta a la última, tal vez, es: o fumando o vendiendo dichos puchos. Es decir, en este caso, contando la infancia, en realidad, contamos al adulto.



Con una gran amiga, con quien escribimos juntos una novela, decidimos empezar el libro con una frase que nos repetimos casi todos los días y que es adjudicada a Anaïs Nin, pero bien podría ser de Marx o de Althusser, de Goebbels o del mismo Chipi Barijho, vaya uno a saber. Dice «No vemos las cosas como son; vemos las cosas como somos». Es desde ahí, o gracias a ello, que intento escribir casi cualquier cosa que tenga que ver con la infancia: desde la idealización del momento. Idealización desde la escritura como forma para que parezca auténtico, idealización desde la narración, no como principio de vida del autor real, que no es el narrador. Aceptando que es apenas la mirada lo que lo conforma. Una vez que me despojo de todo aquello previo a la narración, es decir del fraserío del que odia la adultez e idealiza la infancia, una vez que veo que son adultos locos los que idealizan la infancia porque les hizo tanto daño que ni saben por qué terminaron así, ahí me siento y recuerdo la voz, la poca voz, el poco vocabulario, la acción como significado, la mirada que dice asco, la sonrisa forzada para lograr algún permiso, el peinarse para *parecer* y no mantener la peinada ni cinco minutos, porque ahí se esconde el relato de cualquier infancia: la lucha contra el parecer. Porque yo no escribo infancia para niños. Cuando escribo sobre la infancia escribo para los adultos. ¿Por qué? Porque la infancia es la mirada más limpia para mirar hacia el adulto. El mirar hacia el adulto desde el adulto suena a que alguien me va a preguntar: ¿Y vos qué?

La posición del narrador respecto de la escritura de la infancia, en cuestiones de sustancia, implica esconder insistentemente una carta importantísima. Desde la carencia de lenguaje, de experiencias y de, claro, años, lo que se cuenta, lo que realmente construye la voz de la infancia se logra contando los vicios adultos, la cárcel del adulto, la estructura del adulto, pero en la mirada del otro, del niño. En tanto terreno imaginario, la infancia no se aleja tanto siempre que revisemos lo que no es tan imaginario: es decir, aquella cosa en la que nos transformamos. Contar la infancia es repasar nuestros disfraces adultos. Hacer un inventario de ellos. Contando nuestros disfraces, sale el niño. Terreno imaginario no es el de la infancia: los adultos imaginan la infancia, los adultos imaginan los infantes que ya no son. El chico es porque casi no necesita del lenguaje. Ser adulto es aprender a esconder lo que se piensa ante las personas que pueden darnos algo que nos sea útil. Ser niño implica casi todo el tiempo enfrentar esa educación. El niño es la infantería de la pureza misma.

Cómo se cuenta: bueno, en cuestiones de forma, para aquel que esté interesado, es sano el ejercicio de acercarse al precipicio narrativo. No a esa voz omnisciente que parece que no sólo no está hablando del niño ni del adulto ni de nadie, sino de



Dios. Acercarse al precipicio, repito, en cuestiones de forma, se puede lograr desde la primera persona del indicativo. Es decir, contar la cosa mientras la cosa sucede, mientras la cosa pasa. Esto me recuerda a aquel mago de los noventa de pelo electrificado y novia modelo mundial, el muy conocido David Copperfield que nada tenía que ver con Dickens. Dicho mago tenía un truco —por no llamarle *sketch*— en el que volaba. La entrada para verlo volar era irrisoria. No me acuerdo cuánto, pero sé que lo era. Ahora, lo que sucedía con eso era que todos sabían que el ilusionista, por supuesto, no volaba por arte de magia. Pero la gente, el público, lo único que reclamaba, aun sin decirlo, era que *no muestre los hilos*. Ese era el único reclamo: que no muestre los hilos. Siempre que no los mostrara, el truco era aplaudido furiosamente. Bueno, contar la infancia tiene un permiso: los hilos en este caso son el formato mismo: el libro. Se permite reconocer que hay un libro, que está escrito por un adulto, que este adulto sabe tal vez muchas cosas, al menos más que las que sabe un chico, pero lo importante, salvado el contrato implícito con el libro como soporte, es que no muestre los otros hilos. Claro que la voz tiene que ser auténtica. Claro que se requiere que lo escriba un adulto. Ambas verdades hacen el contrato de un libro que tiene trama con voz desde la infancia. Para acercarse a la construcción del personaje, además de la primera persona del indicativo, que es la que más usé para esconder los hilos, lo interesante es despojarse del conocimiento o, en caso de utilizarlo, explotarlo como interpelación hacia el lector: es decir, se cuenta lo que no sabe el niño desde la voz de otro. Y, tal vez, eso sea el momento en que el personaje se entere de tal cosa que hasta el momento le era desconocida. Otro modo o herramienta es volver a masticarse que el estado, el gobierno, el gran hermano de la infancia hace de las suyas principalmente en el hogar. El hogar. Los padres. Desde ahí explota todo lo otro. Ese es el epicentro de las escenas, ese es el posicionamiento narrativo desde el cual salir o hacia el que se entra. Como dijo Mark Twain o George Bernard Shaw, no recuerdo bien —y sí, otra vez con las frases, no puedo evitarlo— o que el mismo Chipi Barijho podría haber dicho también: «A los seis años tuve que abandonar mi educación porque mis padres habían decidido enviarme a la escuela».

Así que, para contar la infancia, quitarle al adulto lo que le sobra, exponer lo que le sobra, denunciarlo en sus diálogos, sus prejuicios y sus decisiones, sus actos de violencia, y entonces lo que queda es el otro personaje, el chico, el que observa. Que es, tal vez, aquello que más se pierde en el proceso educativo. La sencilla y filosa y poderosa observación.



Calvino tiene esta frase que dice que el autor es quien inventa un narrador que es, a su vez, quien contará sus ficciones. El autor es el hilo escondido. El narrador es el que se tiene que acercar al precipicio, no contarlos como si todo hubiese pasado, porque contar todo desde ese futuro que todo lo sabe, que maneja el conocimiento de la historia que se cuenta, no sólo es mostrar un poco los hilos sino que se contradice con contar algo desde la infancia: porque el chico que sabe algo lo dice. Y el narrador que sabe ese algo, contando aquello, debería contarlos todo casi de inmediato, matar el suspenso. Por eso la construcción del personaje requiere esa honestidad del que cuenta sin saber que cuenta. Que denuncia sin saber que denuncia. La importancia de esto en el contexto de la literatura es que es otra forma de hacer política, de hacer memoria sin caer, justamente, en el discurso político. Es hablar de Menem desde el desempleo de un padre de familia que se chupa todo y manda al chico a comprar más vino y le dice que se lo fíen. Así se aligera a la memoria de su carga pesada en la batalla. Se le quita el peso de ser el estandarte con discurso únicamente político. Narrar la infancia es un medio original para no olvidar lo que superamos pero que, antes de superarlo, era el centro de la vida familiar y social. Narrar, entonces, desde la infancia, desde un personaje, es exponer lo mal que sabe lo que sabe el adulto. De ahí que el epígrafe de un libro que escribí hace ya un tiempo, *Las garras del niño inútil*, sea esta frase de Sartre: «Yo era un niño: ese monstruo que los adultos construyen con sus penas».

Y para terminar, volviendo a las etimologías —palabra que de chico me habría sonado a enfermedad— es casi necesario, para contar la infancia, recordar que se cuenta desde el adulto, o sea la ficción desde nosotros más pronunciada si acaso trata de nosotros, o de ese que fuimos, entonces sí, nos repetimos al escribir, de ser posible una vez por minuto, que ficción significa *fingir*, que de fingir deriva *fingere* que significa amasar y que de fingere deriva, entre otras, *esfinge*, que significa representar exageradamente. Que es lo que hace un chico con los adultos. Que es lo que mejor cuenta un relato sobre la infancia: el querer, estúpidamente, ser adulto algún día.



4. El fragmento absoluto

RAFAEL ARCE

El punto de partida de esta convocatoria coloca de entrada al invitado en una situación algo incómoda: se supone que venimos acá a hablar de nuestros libros. Pero no puedo formular la expresión *mi libro* sin constatar de inmediato su imposibilidad: pues desde el momento en que *aquello* se convirtió en un libro, dejó de ser *mío*. Hay algo paradójico en las correlativas ideas de obra y de autor. Un autor nace cuando muere un escritor (uso la palabra *escritor* en sentido amplio, incluso modesto: un ensayista, un crítico literario, un redactor de *papers*, un *ejecutor* de tesis doctorales): el autor no es otra cosa que el modo de supervivencia tras la muerte de un escritor. Y un escritor muere cada vez que la obra, cerrándose sobre sí misma como libro, lo expulsa de su interior, y lo coloca en el exterior en forma de atribución mediante un nombre. Un libro es siempre el fin de la escritura, la muerte del escritor. Esa es la paradoja: mientras yo tengo algo que ver con aquello (en el proceso de escritura, en la investigación, en la idea), mientras yo puedo decir «yo» (por ejemplo: yo escribo, yo investigo, yo redacto un plan de tesis doctoral, yo tengo una idea), no hay libro, no hay obra: sólo hay, como dice Maurice Blanchot, desobra. La desobra es lo que me concierne: en ella estoy implicado de modo esencial. Me afirmo en la desobra como escritor, es decir, como soporte del mero acto de escribir (o de investigar, o de armar un plan de tesis, etc.). El escritor busca la obra y sólo escribe un libro. El libro es nada más que el horizonte de la búsqueda. Cuando eso se convierte en libro, dejo de ser lo que sea que fuere (escritor, crítico, ensayista, tesista, investigador) y me convierto en autor, es decir, en la extrañeza del nombre propio.

Ahora bien, en mi caso, en el caso de este libro que tal vez es *mío*, tengo, por suerte, la posibilidad de salirme por una tangente. O, mejor, de invertir el razonamiento. Esta posibilidad me la da justamente la tesis. Digamos, para poder continuar, y de modo provisorio, que el libro deriva de la tesis doctoral. Ahí ya se introduce una distancia. El libro no es la tesis. Y, sin embargo, también es la tesis. Dejo de lado por ahora los problemas que implica el pasaje de una a otro. Me interesa otra cuestión. Cuando Blanchot dice que el escritor busca la obra y sólo escribe un libro, no se refiere a un objeto material publicado, en soporte papel o digital. El libro es un concepto. Es el concepto histórico–metafísico que domina la escritura



estableciendo ciertos rasgos, como la unidad, la organicidad, la clausura y la apropiación autoral. Por eso Jacques Derrida titula un capítulo de su obra magna «El fin del libro y el comienzo de la escritura». No es que Derrida crea que es el fin del libro como soporte material. Se trata más bien del concepto de libro como categoría que cierra en una unidad a la escritura, es decir, a la desobra. Si yo entiendo libro en este sentido, entonces la tesis doctoral ya es un libro. Es más: es el Libro, la Biblia de la Sagrada Academia. Por eso yo evité, en mi libro, la palabra libro: porque el libro, para mí, era la tesis. Y para escaparme por la tangente, preferí hablar de ensayo. Lo cual puede parecer pretencioso y en verdad es pretencioso. Pero cuando yo, como diría Borges, *estampo* la voz ensayo, hay más deseo que convicción, más sentido negativo que positivo: expresa más lo que no quiero que sea el libro que lo que quiero que sea. Y lo que no quiero que sea el libro es justamente un libro.

De modo que invierto los términos: esto que publiqué por ediciones UNL, este año, en esta ciudad (viene muy a cuento el aquí-ahora saeriano), es un ensayo, o pretende serlo. Si lo publiqué, fue justamente para intentar desobrar el libro, es decir, la tesis.

Desde el punto de vista del tiempo, habría que decir que el ensayo deriva de la tesis. Pero también se podría decir, siguiendo una lógica extraña que escapa a la duración y a la causalidad, y es así como más me gusta pensarlo, que es en realidad la tesis la que deriva del ensayo.

¿Y qué es un ensayo? Yo diría que un ensayo es la experiencia de una imposibilidad, la imposibilidad de reescribir la desobra ajena, en este caso, la de Juan José Saer. Eso complica las cosas, porque en crítica literaria se trata de libros sobre libros, si entendemos libro en sentido no derridiano y no blanchotiano, si entendemos libro como soporte material del texto. En sentido estricto, el ensayo *no es*: mezcla de lectura y de escritura, escritura de la lectura, lectura de la escritura, ni lectura ni escritura. El ensayo es siempre *histórico*.

¿Y la tesis? ¿Qué es una tesis doctoral en crítica literaria? Pues bien, nada más (nada menos) que una coartada, la coartada para cometer el ensayo (se puede seguir la analogía psicoanalítica: si el ensayo es histórico, la tesis es paranoica).

Ahora bien, ¿por qué se necesita una coartada? En realidad, no se la necesita. Mejor dicho, sólo la necesitamos aquellos que vivimos de hacer investigación en crítica literaria, terreno resbaladizo si los hay. Es, por lo demás, una coartada de lo más amable. Es muy meritorio escribir una tesis doctoral, pero en mi caso, creo que el mérito es mucho menor: tuve la suerte de ser becado por el Conicet durante cinco años para dedicarme de lleno a eso. Otra vez Borges: con cinco años de beca, y por lo menos en mi caso, *lo difícil hubiera sido no escribir la tesis*. Y si bien el ensayo



me permitió hacer una propuesta elegante para la editorial, lo cierto es que es muy difícil publicar un ensayo, sobre todo si uno es un autor ignoto.

Dejando de lado la coartada, ¿por qué se escribe crítica literaria? (Podríamos preguntar también: ¿por qué se publica crítica literaria?; ¿quién lee crítica literaria?). No voy a entrar en la bizantina discusión acerca de su utilidad. Me gustaría señalar otro costado de la cuestión. Hay un lugar común que dice lo siguiente: hay que excavar la canteras, estudiar las cosas que no han sido estudiadas, investigar en terrenos inexplorados. Eso está muy bien, creo que es muy necesario. Sin embargo, si me atengo a la idea de la desobra, me parece que la crítica literaria es más potente cuando trabaja en los terrenos archiexplorados. ¿Por qué? Justamente, porque de lo que se trata es de restituir a los libros (sagrados, cerrados, clausurados) su desobramiento. Esto es contra-intuitivo y en general se les recomienda a los becarios y tesistas que elijan temas poco estudiados, pero yo creo que es más interesante trabajar con lo que parece cerrado, clausurado, canonizado. Porque ahí está el sentido de la tarea: si yo escribo sobre un autor desconocido, voy a contribuir a su canonización, a su museificación, a la cristalización de sus sentidos (a menos que mi trabajo sea malo, en tal caso es mejor escribir malos ensayos sobre autores desconocidos, para que permanezcan desobrados). En cambio, si escribo sobre un autor canonizado, voy a contribuir a su descongelamiento, a su vitalización, a su supervivencia y, también, a la prueba de su resistencia. Por supuesto que no lo necesitan: la lectura basta para que la literatura sea algo viviente. Pero la crítica literaria es la escritura de la lectura, por lo tanto es algo así como el certificado de vitalización de la literatura.

Hay por ahí circulante un concepto erróneo de crítica literaria: se cree que la crítica canoniza obras o cristaliza sentidos. ¡Como si se pudiera seguir canonizando a Borges o a Saer! La cultura cristaliza, porque es esencialmente afirmativa. La crítica (como la misma palabra lo indica) es, por el contrario, negativa, trabaja conmoviendo, poniendo en duda, desautomatizando, des-sedimentando.

¿Qué es un ensayo de crítica literaria, qué es un ensayo que deriva de una tesis o una tesis que deriva de un ensayo? Es la lectura que ha hecho «uno» y que, al escribirla, se vuelve «de nadie». La tensión ensayo/tesis tiene eso de productivo: obliga a traducir los términos de la subjetividad a los de la objetividad. Por supuesto, como nos recuerda Barthes, ambas son ilusorias. No hay objetividad, pero uno, hoy al menos, en esta época nuestra de subjetividades absolutas, escribe el ensayo-tesis para disolver su subjetividad en el objeto, para desaparecer en la obra del otro. Eso es el ensayo: un ejercicio de desaparición, un acto de ilusionista. Sería equivocado decir que mi ensayo es mi propia lectura de Saer. Sería equivocado y grosero decir



eso. Me gustaría decir, más bien, que mi ensayo pretende ser el objeto en su ausencia: no hay objetividad, estamos todos de acuerdo, pero ¿y mi experiencia de lectura? ¿Y mi pasión por Saer? ¿Cómo ceñir *eso*, la *cosa-Saer*, mi nostalgia del objeto perdido? Pues bien: escribo mi lectura. Disuelvo mi subjetividad en la objetividad de la escritura y restituyo, de ser posible, un objeto ausente, doy forma a la falta que constituye mi deseo, doy consistencia a la ausencia de obra (la desobra).

Saer decía que con cada narración que publicaba reconocía un cierto fracaso y en la siguiente narración que encaraba tenía, como quien dice, que empezar todo de nuevo. Quiero decir que él tenía su propia versión de lo que significaba *terminar* el texto, publicarlo. Había en Saer una concepción netamente moderna del arte y la literatura: la obra era una noción que había que afirmar incluso en su desmoronamiento y la obra implicaba la consumación del proceso. Él tenía, creo, su propia coartada: el programa. Cada novela o conjunto de relatos venía a agregarse a los otros: en el horizonte de ese ejercicio de constelación estaba la idea de obra. Entonces, cada nuevo libro de Saer era un todo cerrado y consumado, vuelto sobre sí mismo, porque el escritor no toleraba lo provisorio o el borrador: cada libro era autónomo respecto de los otros. Pero, al mismo tiempo, cada libro era la detención de un proceso, la coagulación de una búsqueda. Entonces, escribía otra novela o conjunto de relatos, tratando de hacer algo nuevo, con un procedimiento diferente. Ese nuevo texto, virtualmente ya sumado a un conjunto que lo excedía, restituía en los anteriores una especie de simulacro de apertura, de relectura. Era un texto diferente, pero en el sustrato había algo que se repetía. Y no era lo visible de la comedia saeriana: reaparición de personajes, unidad de lugar, temas recurrentes, retorno de los mismos fantasmas. Podríamos decir con Walter Benjamin que aquello era una *semejanza inmaterial*.

Una tal semejanza sólo podía caparse en la relación. Cada relato de Saer era un fragmento, pero ese fragmento era como una *mónada*. Todos los relatos juntos no permitían la reconstrucción de una totalidad, de una obra orgánica, sino que más bien exigían desentrañar esa semejanza inmaterial: lo que se repetía en la diferencia, lo que insistía como pura relación, como posibilidad de relación.

Creo que en algún punto, lo que hizo Saer con toda su obra se parece a lo que hizo Thomas Mann en el *Doktor Faustus*: *novelizó* la condición del artista moderno. No se conformó meramente con negar la totalidad: *produjo* su descomposición desde dentro, desmontó la organicidad de la comedia balzaciana con los procedimientos del relato moderno. Tampoco optó por la facilidad de hipostasiar el fragmento (como lo habían hecho otras soluciones novelescas contemporáneas, como la de Cortázar): se negó a partir del fragmento, hizo el trabajo de destrucción



microscópica, de implosión, para *desprender* el fragmento, un fragmento como el del romanticismo alemán o como el nietzscheano, es decir, absoluto. Y así como cada libro es de algún modo una pequeña muerte, una expulsión del artista de su trabajo y una coagulación del nombre de autor en torno a una obra, así también la muerte del escritor rubrica la obra, cerrándola, de modo convencional, claro, pero incontestable. Yo empecé a trabajar a partir de ese cierre.

La nostalgia de totalidad, creo, lo llevó a la novela. Hay una relación estrecha entre esta descomposición de la totalidad de la que se desprende el fragmento y la novela, el conjunto de novelas, la constelación de relatos que postulan una suerte de hiper-novela o comedia imposible. Porque en la novela, el artista moderno tramita con el problema de lo real, que para Saer implicaba directamente la cuestión del mundo material y de su improbable experiencia. La música, la pintura, la poesía, después de las vanguardias, podían desembarazarse del problema sin pruritos. Me parece que a Saer la cuestión le seguía interesando, y de ahí su preferencia por la novela (también por el cine, una inclinación juvenil que pronto descartó, por otros motivos).

Ese fragmento desprendido de la destrucción de la totalidad es un mundo. Mejor dicho: es el mundo. Un grumo material que implica el cuerpo y que solamente un largo y meticuloso trabajo de socavamiento puede hacer resplandecer. El desobramiento es del mundo dado, es decir, de lo clasificado, identificado, dominado. Ese es el terreno del novelista: ahí intenta arrancar algo material, algo no idéntico, un «núcleo» irreductible, la cosa que estaba antes de que el hombre la nombrara y por lo tanto la escamoteara. Por eso Saer no dice nunca Santa Fe, siempre dice «la ciudad»: nombrar es suprimir la cosa. La palabra del novelista no es verbal, sino más bien imagen de palabra, imagen de lenguaje o lenguaje imaginario: el ritmo de la prosa saeriana restituye la experiencia sensible del mundo material, su aura. No es semiótico: es mimético. Tiene que ver menos con la lengua saussureana o con el discurso que con las antiguas danzas que conjuran la lluvia, con el éxtasis místico (un éxtasis *profano*, inmanente), con el materialismo atomista griego, con lo dionisiaco. La música saeriana no es poética, es novelesca: es una música de las esferas. El orden que se desmorona, la totalidad que se derrumba, alude a esa experiencia innominada, a esa oscuridad que es el sedimento de todo lo claro y lo distinto. Saer leyó muy bien el ensayo de Borges: la novela tiene que ver con la causalidad mágica.

¿Qué es una novela? Saer dice: es el movimiento continuo descompuesto. El ensayo quisiera ser, habría querido ser, nada más que la composición de esa descomposición, un conjunto de imágenes dialécticas que trataran, en lo posible, de ceñir



esos *pasajes*: de lo interior a lo exterior, de lo espiritual a lo material, de la conciencia al cuerpo, de lo humano a lo animal, de lo cultural a lo natural, de lo durable a lo instantáneo, de lo inmóvil a lo móvil, del ser a la nada. De ahí mi necesidad de trabajar con *todas las novelas* y con muchos de sus relatos: no por afán de ser exhaustivo, sino justamente para tratar de captar esos pasajes, para mensurar la tensión entre ciclo y saga, entre fragmento y todo. La estructura del ensayo quiere ser isomorfa de un esquematismo que está ya en la obra de Saer y que implica el carácter hiper-constructivo de cada relato y de la saga como programa.

Para concluir. El libro alude a la unidad de la obra. El ensayo, a su fragmentación. O, también: el libro alude a la *continuidad* de la obra, el ensayo, a su *interrupción*. La tensión libro-ensayo repite una tensión inherente a la obra. Me hubiera gustado escribir el ensayo sin escribir y defender la tesis, pero quizás eso no habría sido posible y quizás el chiste esté justamente ahí. Theodor Adorno opone lo constructivo a lo mimético. Tal vez la tesis sea lo constructivo y el ensayo lo mimético. El ensayo como mimesis de la desobra, como impulso de una subjetividad que, desprendiendo del objeto la cosa, finalmente se libera también de sí misma.



Borges, *Obra y maniobras*. Veinte años después

ANNICK LOUIS

Universidad de Reims – CRIMEL

CRAL (CNRS – EHESS)

Quisiera empezar agradeciendo a la UNL, y en particular a Analía Gerbaudo, Ivana Tosti y Félix Chávez. Un agradecimiento que no es meramente formal, porque sin su confianza y ayuda no creo que este libro se hubiera editado.

Obra y maniobras es la versión española en forma–libro de mi tesis de doctorado, que hice en Francia, en la *Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales*, y defendí en diciembre de 1995. Por increíble que pueda parecer después de veinte años trabajando la obra de Borges, mi intención primera no era hacer la tesis sobre él, sino sobre las vanguardias argentinas y el modo en que habían leído y re-trabajado las vanguardias europeas. Las instituciones francesas nos imponen un Master 2 (que entonces se llamaba DEA, Diplôme d'Études Approfondies) antes de poder inscribirnos en tesis cuando venimos de una Licenciatura de países como Argentina; como este trabajo se hace en un año, decidí empezar por la producción de Borges de los años 1920, porque necesitaba un tema concreto y acotado. Fue dentro del marco de este trabajo que «me enganché» con Borges, en parte al tomar conciencia de la vasta cantidad de textos dispersos en diarios y revistas, no editados en forma de libro. Hoy disponemos de una serie de ediciones que retoman estos textos, pero en ese entonces no era el caso, y el fenómeno me interesó.

Cuando terminé mi DEA, volví a Buenos Aires a hacer la investigación necesaria para poder inscribirme en tesis, todavía con una idea muy vaga del objeto. Sabía solamente que me fascinaba el fenómeno de la dispersión de los textos de Borges, y que para lograr comprenderlo había que consultar las bibliografías existentes, en-



contrar los diarios y revistas donde estaban los textos, hacer listas completas de estos textos, fotocopiar todo —y por supuesto leer los textos, así como las revistas y diarios donde se habían publicado—. Bastante rápidamente me di cuenta de que el momento determinante de la selección violenta a la que Borges había sometido a su obra fue el de las primeras *Obras Completas*, publicadas por Emecé entre 1953 y 1960. Pero también fue evidente que ese gesto de selección había caracterizado su obra durante toda su carrera. Borges siempre produjo una cantidad de textos importante, aunque antes de contar con las reediciones completas se lo tomara habitualmente por un escritor de poca producción de extraordinaria calidad.

Esta idea de una selección fue la base de mis primeras hipótesis. Los meses que siguieron al volver a Francia seguí recolectando textos, leyendo las revistas en que se publicaban. Tenía mi bibliografía, tenía los textos, conocía los medios de publicación, pero no tenía aún una hipótesis de base, que permitiera explicar los parámetros que habían guiado esta selección. Pasé tres meses privilegiados y angustiados mirando la lista completa de textos, leyéndolos en varios órdenes: cronológico, por medio de publicación, por género (en la medida en que esto es posible con Borges). Digo que fue un momento privilegiado porque durante este período, y después de haber estado inscripta en tesis varios meses, tuve la suerte de ser seleccionada para una beca de doctorado del estado francés (por casualidad), y desde entonces pude concentrarme en mi tesis. Era la primera vez que podía estudiar sin trabajar tiempo completo —y creo que este hecho explica en parte el carácter un poco desmesurado de mi tesis.

El proyecto en sí ya era ambicioso, pero el hecho de tener los medios para realizarlo lo volvió aún más: cotejar los textos publicados por Borges a lo largo de su carrera, a partir de lo que consideré como su primera publicación profesional (su primera nota publicada en 1919) hasta el momento en que cierra el décimo volumen de sus obras completas (en 1960 con *El Hacedor*), para generar una hipótesis sobre el funcionamiento de la obra borgeana, y el modo en que se fue construyendo y dando a leer. De este modo, la tesis debía cubrir sus años españoles, sus primeros años en Buenos Aires (el período de la vanguardia), los años treinta —es decir, el momento en Borges se vuelve narrador—, y evocar el funcionamiento de sus ficciones en los años 1940 y 1950. Sin embargo, en vez de elegir organizar la tesis en orden cronológico, desplacé el centro del análisis hacia el episodio menos conocido entonces de la carrera de Borges, que estaba (como toda su vida) rodeado de una serie de leyendas y *bioficciones*: la participación de Borges en el suplemento literario del Diario *Crítica*, la *Revista Multicolor de los Sábados*, que co-dirige entre



1933 y 1934. Las diferentes problemáticas están analizadas, en mi libro, a partir de ejes textuales y culturales que surgen en el análisis de los textos publicados por Borges en este suplemento.

Creo que si alguna originalidad tiene mi método de trabajo es la de conjugar dos tendencias interpretativas que generalmente definen métodos y comunidades diferenciadas: parto de la materialidad de los textos para ir hacia la interpretación teórica. La *materialidad* es un concepto que se define a partir de una declinación de la noción de contexto: contexto de edición, contexto de publicación, contexto de lectura, contexto de producción. Esta aproximación nació de la conjunción de dos instituciones: la Universidad de Buenos Aires de la posdictadura, y la EHESS de los años 1990. Sin darme cuenta, desde el comienzo busqué un modo de articular estas dos tradiciones interpretativas —una muy teórica y textual (que lleva la marca de Jorge Panesi, Enrique Pezzoni, Josefina Ludmer, pero también de David Viñas), y una que intentaba pensar el significado de las formas y cuestionaba la tradicional división entre cultura alta y baja— que siguiendo los términos aprendidos en la EHESS, rebautizo cultura letrada y cultura popular (Roger Chartier, Louis Marin, Georges Didi-Huberman, Catherine Velay-Vallantin). Cuando me fui a hacer el doctorado a Francia ya había superado la etapa de idealización en que nos sumió el renacimiento de la UBA en la posdictadura, esa época que fue una verdadera fiesta intelectual; sin embargo, tenía claro que escuchar nuevos discursos y aprender nuevos métodos no debía necesariamente significar abandonar lo aprendido aquí.

Reconstruir los contextos de la producción borgeana no era fácil en la época: había que mirar primero cada página en que se publicó un texto de Borges, cada revista, después las demás revistas —formarse una imagen de la producción de revistas de una época sigue siendo difícil pero lo era aun más entonces, cuando había muy pocos trabajos sobre editoriales y sobre revistas—; era necesario también estudiar las editoriales, las posiciones en el medio, la circulación de los escritores e intelectuales. Para juntar el material, hice varios viajes a Argentina, pero también recorrí bibliotecas de otros países, en especial Inglaterra, donde las colecciones son importantes, y de fácil acceso.

Mi trabajo además no privilegió un género sino que considera la obra de Borges en su poesía, ensayística y narrativa; a pesar de la publicación de varios estudios



recientes, quienes estudian Borges suelen olvidar que su posición en el medio no se puede comprender sin recordar que era escritor y crítico a la vez —y que esto modifica las relaciones y otorga una especificidad a las situaciones en que se encuentra a lo largo de su carrera—. Así se definió otra característica de mi método de trabajo: la sociología de la literatura bourdiesiana nos ha acostumbrado a pensar las posiciones de los intelectuales y escritores en función de parámetros sociales e institucionales; para mí, son los textos y el espacio editorial en que se dan a leer los que determinan la posición en el campo, y construyen la red de relaciones.

Empecé entonces por ahí: estudiando la situación de las editoriales, el recorrido de Borges antes de 1933 para tratar de entender su trabajo en este medio «popular», los circuitos que implicó y las reacciones que suscitó; pero lo más interesante era evidentemente la revista en sí. Leer la totalidad de esa revista para tratar de entender qué significó ese espacio para él, que, aunque ya había manifestado un cierto interés por formas populares de la cultura, se movía en ambientes de cultura letrada. Estudiar qué publicó, bajo qué forma, y luego: qué hizo con esos textos. Por qué y cómo el paso por este espacio le permite volverse narrador, aunque mi intención primera no fuera explicar este fenómeno, se trata de una hipótesis que surgió estudiando los textos y los medios. La etapa siguiente —notarán que el orden de los capítulos del libro sigue las etapas de elaboración de la tesis, puesto que empiezo con un estudio del mundo de la edición en el Buenos Aires de 1933, y sobre el impacto del trabajo de Borges en el *Crítica*, luego sigo con un análisis del suplemento en sí, y de los textos de Borges publicados allí— fue entonces estudiar el movimiento que realizan los textos entre los dos medios de publicación: de la revista al libro, a partir de las marcas materiales, para entender el mecanismo de construcción de una obra. Como ven, esta hipótesis de una construcción de la obra borgeana la estudio en varios niveles: en cada libro, en las *Obras Completas*.

Dos cuestiones más se desprendían de esta etapa de la producción de Borges: el interés por la traducción, el posicionamiento respecto de la tradición nacional y la vuelta de tuerca que propone a sus concepciones literarias de los años 1920. Las desarrollo en los capítulos finales, donde se muestra la dimensión teórica que puede adquirir el estudio de lo material y su descripción minuciosa. El último capítulo es tal vez el más problemático —más aun que presentar un Borges tan poco elitista como lo hago en el resto de la tesis—. La imagen que se desprende de una lectura cronológica de los textos modifica radicalmente la concepción que teníamos de la



obra de Borges —muestra por ejemplo la oposición entre Carriego y Almafuerde, y cuestiona el papel esencial que la crítica atribuye a Carriego en la carrera de Borges.

Quisiera agregar dos palabras sobre la fabricación del libro y la edición española. La verdad es que cuando terminé la tesis, no tenía ni la menor idea de cómo escribir un libro, y tampoco contaba con mucha ayuda. Menciono en el prólogo a las personas que me dieron pequeños y útiles consejos (Gérard Genette que me aconsejó guardar los títulos y la estructura general, Michèle Gendreau-Massaloux que me empujó a explicitar mejor ciertas hipótesis). En un primer momento mi intención era reducir el libro a un esqueleto (había estudiado el modo en que Jean-Marie Schaeffer había editado su tesis usando este método); pero era imposible, simplemente la escritura y la argumentación no funcionan a partir de un método clásico de tesis —y agradezco infinitamente a la EHESS que nunca me cuestionó esto, ni restringió mi libertad de escritura—. Aquí intervino Jorge Panesi, diciendo que sobre todo no había que suprimir lo más argentino, porque el público francés tenía derecho a enterarse de quién es Almafuerde. Si reescribí cada frase, la estructura permaneció, y también cierta pesadez que hay —como el germen de varias otras tesis más en las notas: la tesis es un momento de formación y de acumulación— de capital, podemos decir, pero también de muchas otras cosas.

La edición española es, me parece, superior a la francesa. La traducción la hice yo, durante el año en que trabajé en la Universidad de Yale, convencida de que ninguna editorial pagaría para traducir semejante monstruo. Pero estando en Francia y sin contar con alianzas institucionales resultó imposible encontrar editor, a pesar de mis muchos intentos, hasta que Analía Gerbaudo me sugirió que lo presente a la UNL, en un momento en que yo ya estaba resignada a no sacarlo; las sugerencias y correcciones de los editores han mejorado mucho el libro, permitido limar asperezas, y también poner al día la bibliografía. La decisión que tomamos, sin embargo, fue la de editarlo «como era en 1997», es decir de no transformarlo en el libro que yo escribiría hoy, aunque hayamos recorregido mucho el texto. Me dicen que este libro es ya un clásico hoy; si es cierto, gracias a la UNL ha dejado de ser un clásico secreto.

Entre las observaciones y comentarios a que dio lugar la versión francesa de mi libro, hay uno que quisiera recordar aquí. En *Invisible Work. Borges and transla-*



tion, Efraín Kristal comenta rápidamente lo siguiente a propósito del análisis que propongo de la teoría de la traducción en Borges: afirma que yo no estaba interesada en emitir juicios estéticos valorativos («aesthetic value judgements») en mi análisis, pero Borges sí lo estaba en el suyo. Este breve comentario me ha hecho reflexionar desde que lo leí, años después; no sólo porque me parece muy acertado, y marca uno de los límites importantes de mi trabajo, sino también porque evidentemente no me parece que debí adoptar el punto de vista de Borges, pero sí hubiera debido trabajar esta distancia entre su aproximación de la literatura y la mía. Entre una crítica valorativa y que emite juicios estéticos, y una que no lo hace, hay una diferencia esencial, que consiste en el modo en que uno se posiciona dentro de la comunidad intelectual. Mi intento era «objetivante» —aunque no niega el hecho que incluso el análisis y la descripción llevan su impronta ideológica—. Y creo que uno de mis objetivos era producir un tipo de crítico que permanezca «en la sombra», cuya marca y presencia sean casi imperceptibles. Hoy pienso que es importante poder incorporar, de un modo no subjetivante, las condiciones de producción de los trabajos.

Cuando uno es joven tiene tendencia a idealizar el mundo o a esperar que esté a la altura de sus aspiraciones. Cuando escribí esta tesis esperaba como todos que la comunidad le otorgara cierto reconocimiento. Como el libro se publicó primero en francés, como las hipótesis que avanzo sobre Borges se oponen a las de la crítica borgeana dominante de la época, mi trabajo tardó en circular y en ser reconocido. Quisiera sin embargo agradecer a aquellos que inmediatamente lo valoraron: Josefina Ludmer, Jorge Panesi, Graciela Montaldo, Claudia Canaparo, Roland Spiller. Ustedes pensarán: con lectores así quién necesita más, y es en efecto lo que de algún modo sentí todos estos años. Sin embargo, siempre aspiré a que los lectores de lengua hispana pudieran tener un más fácil acceso a este trabajo, en especial aquellos de la comunidad intelectual en que me formé.

En diciembre se cumplen veinte años de mi defensa de tesis. Es una alegría para mí poder festejarlo con ustedes, alrededor de la edición española de mi libro.



Vidas en verso: Historia de una pasión

LAURA SCARANO

Universidad Nacional de Mar del Plata – CONICET

Autobiography: the dark continent of literature.

~ Stephen Shapiro

El libro *Vidas en verso. Autoficciones poéticas (Estudio y Antología)* reitera en la primera parte de su título una frase de Philippe Lejeune, que justifica la exclusión de la lírica del «espacio autobiográfico», cuando afirma que apenas existen «unas pocas *vidas en verso*».¹ El subtítulo (*Historia de una pasión*) es una confesión personal (aunque no sé si autobiográfica o autoficcional), donde desgrano tres núcleos que anudan mi trayectoria biográfica y académica con la escritura de este libro (pasión por la poesía, por el autor, por el nombre propio). El epígrafe retoma una metáfora feliz de Stephen Shapiro, quien en un antiguo artículo de 1968, afirmaba: «Autobiography: the dark continent of literature», para describir con ironía cómo el género ha sido ignorado por los cartógrafos literarios, cual si fuera un África ignota, desprovista de color y reducida al negro, decretando su inexistencia en el planeta «literatura».² Sin duda, todas estas frases e imágenes focalizan uno de los núcleos neurálgicos del debate sobre el género lírico: sus vínculos con la tradición autobiográfica y, ahora, con la popular y floreciente autoficción, ambas triunfantes en la prosa, pero con nulo desarrollo teórico en la poesía. Y he aquí la modesta pretensión de mi libro: llenar esa laguna y analizar las luchas y contradicciones que autobiografía y autoficción desarrollan para colonizar el enigmático espacio del poema.

¹ Lejeune excluye la poesía del género autobiográfico y defiende su primera postura (de 1975 en «El pacto autobiográfico») en el siguiente trabajo (de 1982 en «El pacto autobiográfico [bis]»), argumentando que dicha exclusión «nació de una constatación muy sencilla: así como existen miles de autobiografías en prosa, se pueden contar con los dedos de la mano las autobiografías en verso» (y el mejor y casi único ejemplo que existe es el *Preludio* de Wordsworth cuyo subtítulo es «*An autobiographical Poem*»). Por eso afirma categóricamente que apenas es posible encontrar «algunos fragmentos de *vidas en verso*, que no superarán los diez» (138).

² Con esta imaginativa frase comienza Shapiro su analogía: «If a cartographer presented us with a map of the world that did not include the continent of Africa or that was mistaken about its configuration and major features, we would certainly protest. But literary cartographers have long been precisely mapping the continents of fiction, drama and poetry, all the while pretending that autobiography was not there or simply coloring it a toneless black» (421).



En cuanto a las circunstancias de producción de este libro, cabe destacar que su primer esbozo nació en 2012, cuando dicté un seminario de posgrado en la Universidad de Mar del Plata, titulado *Autoficción: teoría y praxis poética* (que repetí el año pasado en Santa Fe). Esa experiencia anudó investigación y docencia, trabajo individual y grupal, elaboración personal y debate con los graduados, en ese cronotopo tan enriquecedor del aula universitaria. Por eso lo dividí en tres partes.

La I Parte constituye un largo y denso estudio, que recorre la problemática teórica con el título «Una poética del nombre de autor: entre la *illusio* autobiográfica y la impostura autoficcional». Y después avanzo en nueve secciones tituladas:

1. Poemas «firmados»: anatomía del nombre de autor;
2. Avatares del «yo lírico»: la doble agencialidad del sujeto poético;
3. ¿Quién necesita identidad y para qué?;
4. La *Ficción-Autor*: del «correlato autoral» al «metapoeta»;
5. ¿Quieren (auto)ficción?;
6. ¿Auto(bio)poesía? Del débito autobiográfico al dispositivo autorreferencial;
7. Autografía o *self-writing*;
8. Historia breve de una antología inacabable;
9. Coda.

La II Parte es una Antología de poemas «con nombre de autor», que reúne textos de treinta poetas del siglo XX y XXI, en español y de ambas orillas del Atlántico, con programas de escritura diversos y a menudo antagónicos: desde Fernández Moreno y Borges, Unamuno, Lorca y Cernuda, Vallejo y Cardenal, Miguel Hernández, Celaya, Otero y Hierro, Joaquín Giannuzzi y Roberto Santoro, Alcántara, Villena, García Montero y Roberto Bolaño, junto con voces femeninas como Alfonsina Storni, Gloria Fuertes, Olga Orozco, Alejandra Pizarnik, Julia Uceda, Ma. Victoria Atencia, Juana Bignozzi o Francisca Aguirre, hasta poetas más recientes como Carlos Marzal, Manuel Vilas o Fabián Casas. Se trata de una antología inacabable, a la que ya fui agregando textos de Pablo Neruda, Raúl Zurita, Osvaldo Lamborghini, Vicente Luis Mora, Pablo García Casado, Tamara Kamenszain (para su futura reedición).

La III Parte reúne algunas lecturas críticas sobre estos textos de los propios alumnos del seminario. No podía editar este libro sin esta vertiente fundamental de la crítica, y qué mejor que estas voces jóvenes, a menudo impertinentemente sabias, que cuestionan, dudan, replican, pero a la vez valoran, aceptan y admiten la necesidad de aprender de los otros y dialogar entre sí, sacudiéndose prejuicios personalistas, cercos territoriales y hegemonías epistémicas. De los treinta poetas antologados, hay veintiún notas donde se analiza un espectro variadísimo de usos del nombre propio autoral.



1. La pasión por la poesía

Aquí, fiel al tema del libro, voy a usar mi nombre propio, porque no es posible hablar de un libro sin contar su historia y cómo llegué a escribirlo. Y para empezar por el principio, debo afirmar que mi primera memoria infantil de la poesía es la lectura. Me atrajo su concisión y brevedad, la potencia del fragmento, la música aliada con el pensamiento, los universos metafóricos, el mágico pacto entre ritmo y sentido. En la escuela primaria, aprendí a leer y copiar a los poetas de los manuales escolares: Gabriela Mistral, Rubén Darío, Alfonsina Storni, Baldomero Fernández Moreno, Antonio Machado o Federico García Lorca. Eran versos en castellano; no me preocupaba de qué lado del océano venían o dónde nacieron sus autores: ya era una lectora «panhispánica», o mejor, «transatlántica».

El gusto por la poesía se afianzó con la memorización: «La princesa está triste/ ¿qué tendrá la princesa?», La «Sonatina» de Darío, en una escuela pública con una fuerte impronta hispanista, alcanzaba a la mayoría, a pesar de su preciosismo, como el propio nicaragüense había declarado en *Cantos de vida y esperanza*: «Yo no soy un poeta para las muchedumbres, pero sé que indefectiblemente tengo que ir a ellas». A los diez años, yo me sentía parte de esas mayorías lectoras que Rubén atisbaba lejanas, pero ciertas. A esa imagen de niña con guardapolvo blanco, se sucede la de la alumna de colegio secundario, lectora voraz y aprendiz de poeta. Y fue también esa pasión la que me lanzó a las aulas universitarias, para estudiar un profesorado que, en los años 70, era la mejor opción para una adolescente, al inicio de una atemorizante dictadura militar. Era además una *carrera femenina*, sin mucho compromiso de exigencia laboral, para que no descuidara a futuro sus eventuales labores de madre y esposa (*pater dixit*). Nada novedoso en el imaginario cultural de una modesta familia argentina de clase media: el plan perfecto para una vida sin mayores sobresaltos, afincada en lo doméstico, el sueño humanista de la docente argentina.³

Pero la universidad fue un huracán que revolucionó ese paisaje de serenidad. La experiencia universitaria fue sin duda decisiva en la formación de mi conciencia crítica, a pesar o a causa del clima represivo de aquellos años. Eran los tiempos del proceso militar (ingresé en 1978 y egresé en 1983), cursando materias infinitas en un Plan enciclopédico con 45 asignaturas, al compás de los años oscuros. Cuatro griegos, cuatro latines, mucha cultura clásica, medieval y europea... poco *latinoamericanismo* (porque era sospechado de «rojo»). Y eso se trasladaba directamente

³ Una exposición de este itinerario autobiográfico la realicé en el Simposio realizado por el Grupo de Estudios sobre la Crítica Literaria, de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, en 2011 y fue publicado en mi artículo «Autoanálisis del sujeto de la crítica» (2012).



a la censura en las lecturas (libros dudosos leídos a hurtadillas), el cuidado máximo en las exposiciones orales y debates en clase (nada que pudiese ofender al poder, nada que delatara una militancia). Palpadas de armas en el bar de la facultad eran incidentes incómodos, pero lamentablemente naturalizados; sospechas de profesores delatores nutrían los pasillos estudiantiles. Sin embargo, precisamente por ese clima, creo que ahí fue cuando conquisté mi verdadera identidad de crítica y eso definió el rumbo que tomé.

Estaba segura de la apuesta ética que significaba mi profesión, convencida del poder de la literatura, no sólo para decirnos sino para hacernos cosas, para construir sentidos, para dar respuestas a nuestros interrogantes más vitales. Y tomé ese camino casi sin percatarme de estar haciéndolo, pero juvenilmente comprometida con mis ideales humanistas. El flamante título de Profesora en Letras a mis 23 años vino de la mano de otra pasión anexa: quería «investigar», aun sin saber bien que significaba ser «investigadora» o acceder a la «carrera científica» del Conicet. Me parecía una profesión inalcanzable y enigmática, reservada a una minoría de *cerebros bizarros*, pero estaba convencida sin embargo de mi vocación por estudiar. El sólo pensar que me pagarían por leer literatura, por escribir, por investigar y enseñar, me parecía una utopía... Y del vasto orbe literario, yo quería dedicarme a la teoría y crítica de la poesía: condición que me permitió crear una escritura de frontera, humilde hermana menor del poema, reconociéndome con satisfacción una buena y asidua lectora de poesía. Y sobre este pilar edificué mi iglesia.

Desde el principio me apasioné por los derroteros del sujeto poético. Textualidad pura, naturaleza retórica, personaje de papel, quien dice *yo* en el poema no termina de construirse hasta que le damos entidad con la lectura. Y siempre perseguí la realidad, la persona, la historia que palpita tras esa voz verbal. No porque crea en una ilusoria referencialidad autobiográfica, sino porque no entiendo la literatura desgajada de sus contextos, pliegue de una cultura, figuración de un autor que recoge en su escritura las huellas sociales que lo delatan y lo suplementan, levemente diferido y desplazado, pero siempre encarnado en una historia tan privada como pública, tan íntima como social.

Recuerdo también mi precoz pasión metaficcional en los años 80, al dedicar diversas monografías a las representaciones de los poetas en su escritura y a sus reflexiones autorreferenciales. Cuando en la cátedra de Literatura Latinoamericana I debíamos escribir un trabajo final, yo propuse analizar la «función del poeta y la poesía en Rubén Darío» (con un título copiado de Eliot, que sería luego el de mi primer proyecto de Beca de Conicet en 1984). La premisa esgrimida por el profesor era la del *yo lírico* como pura figuración verbal, sin nexos alguno con la vida del au-



tor (que debíamos ignorar), como nuestros padres estructuralistas bien nos enseñaron. Pero al internarme en esa primera persona que manifiesta: «Yo soy aquel que ayer nomás decía/ el verso azul y la canción profana» (*Cantos de vida y esperanza*, 1905), me daba cuenta que ese *yo* no estaba absolutamente desligado del *autor Darío* que firmaba su obra. Mientras mi formación teórica desechaba el vínculo, mi inocencia lectora rastreaba las huellas del *poeta real* que, aun sin usar su nombre propio, declaraba abiertamente en el texto su itinerario de creación (*Azul* de 1888 y *Prosas profanas* de 1896), exhibiéndose como *autor* de manera inequívoca y solicitando para ello mi reconocimiento. Sin saberlo, allí nacía en mí la intuición de lo que hoy llamamos *autoficción*, prima hermana de la lírica autobiográfica.

Contrarié entonces la consigna del profesor para demostrar que, a pesar de tantos intentos estructuralistas por probar que el poema es sólo artefacto verbal, y otros tantos dictámenes posestructuralistas que pregonan la ausencia de origen y contexto de la escritura, Darío era mucho más que una *función-autor* dentro de un sistema impersonal (Foucault), o «la voz de un muerto» para siempre (Paul de Man). Darío se presentaba en el poema como una contundente figuración autoral que, en tanto criatura verbal, me hablaba de sí mismo como autor, de su historia, de su contexto, de sus libros, no por la vía de un ingenuo confesionalismo (al calor de romanticismos malinterpretados), sino como una imagen poderosa que, al mismo tiempo, se constituía como ser de escritura y *correlato autoral*.

Mi interés por estos correlatos me llevó después, ya en los cursos de Master en EE. UU. y cuando regresé al país, a bucear en la ambigua vertiente autobiográfica de la poesía, sin abandonar la conciencia del artificio implicado, pero sin decretar «la muerte» del autor. En mi Tesis Doctoral (UBA 1991) estudié las poéticas sociales de la resistencia española antifranquista, que radicaron su compromiso y antagonismo social en procedimientos discursivos específicos, entre ellos el uso del antropónimo. Pues al tiempo de colectivizarse en un *nosotros* de filiaciones políticas y éticas (el pueblo o las mayorías), inscribían en el discurso un *yo con nombre propio*, de indudable remisión referencial con el autor de carne y hueso que firmaba el poemario (en ediciones exiguas y a menudo clandestinas). ¿Por qué tomar ese riesgo con una censura implacable persiguiéndolos y una dictadura alerta a cualquier insumisión? Allí se contenía una primera variante del uso del nombre de autor: la reivindicación de la existencia histórica del hombre tras el poeta, el efecto político de una poesía que quiso ser testimonio y diálogo con sus lectores, destronándola de su torre de marfil.

Esa temprana pasión por la poesía culmina con este libro, que es un tributo a esos primeros intereses y la consecuencia lógica de un largo trayecto de investigación.



2. Pasión (deseo) de autor

Poesía, poema y poeta. Lo que antiguamente llamábamos «la triada metapoética» fue el foco de mis primeros proyectos: cómo enlazar escritura y sujeto, lenguaje poético y realidad social. Por eso, la preocupación de todos mis libros ha confluído siempre en el *autor*, quién dice *yo* en la escritura, quién es ese *poeta* que habla en el poema. Roland Barthes en *El placer del texto* nos habla del «deseo de autor», como una legítima pulsión del lector, por la cual sentimos que el texto nos está destinado. Y si bien para él «el autor como institución está muerto» y «su persona civil, pasional, biográfica ha desaparecido», no puede dejar de reconocer que «en el texto, de una cierta manera, *yo deseo al autor*; tengo necesidad de su figura» (1973:46; el destacado es mío).

En este «continente oscuro de la literatura», la textualización del nombre de autor es un lugar casi inexplorado, medido por los turbulentos vientos de la subjetividad lírica. Y el uso del antropónimo en el poema es el centro de una red de operaciones discursivas que, si bien articulan «posiciones de sujeto» (Foucault), no ocultan su remisión al individuo real que firma el libro. Sabemos por nuestra experiencia como lectores que la sola mención del nombre del autor en el interior de una obra abre una brecha de sentido en el texto. Philippe Lejeune se preguntaba con razón: «¿se leerá un relato de la misma manera si el personaje principal lleva un nombre diferente al del autor o si lleva el mismo nombre?» (182). Y necesariamente tuvo que contestar que no, porque cuando «el nombre es del propio autor», aunque el pacto de lectura no sea referencial, «el nombre del autor utilizado en el texto *me parecerá real*»; y aun cuando todo parezca ficticio, el lector «considerará más bien la aserción como juego, hipótesis, figura, concerniente a la persona real» (186-189). No una reproducción mecánica, sino una figuración con un doble anclaje: la marca formal del nombre propio y un contrato implícito, que demanda del lector un acto de «reconocimiento», dentro de lo que luego Lejeune definirá como «espacio autobiográfico».

En general los críticos de poesía aceptan el axioma del carácter ficcional de la lírica, y muy pocos (a pesar de los esfuerzos teóricos de Kate Hamburger), sostienen la existencia de una lírica autobiográfica con las garantías de referencialidad típicas del género tradicional. Ya Sultana Wahnón revisó pormenorizadamente las refutaciones a la conocida tesis de Hamburger sobre la lírica como «enunciado de realidad no ficcional», concluyendo que hoy ya existe «un acuerdo generalizado en lo



que respecta a la inclusión de la lírica entre los géneros ficcionales», pues se trata no de una cuestión de «representación lírica» sino de «enunciación lírica» (99). Esto ratificaría la legitimidad del estudio de «la representación imaginativa del mundo real», desde una «perspectiva elocutiva y semántica» (no sólo pragmática) de la lírica, por la cual aboga Wahnón en su trabajo, buscando determinar «una específica cualidad verbal del poema para construir un significado y referirse a la realidad» (107). No obstante, para ella «siguen sin resolverse nuestras dudas acerca de qué es aquello que distingue a la lírica, en cuanto género de ficción, de los otros géneros literarios ficcionales» (106).

Con una larga aunque controvertida historia, la llamada *lírica autobiográfica* es una especie poética de existencia incuestionable en la tradición literaria. Tan palpable es que hasta el mismo Lejeune (en correcciones posteriores a sus primeros trabajos, que negaban estatuto autobiográfico al género lírico), va a terminar admitiendo su existencia cuando «el nombre propio del autor ocupa el lugar del yo lírico tradicional» (140). Sin duda, se trata de una modalidad discursiva que ha ido acumulando exégesis diversas y encontradas, porque produce un sospechoso efecto de «verdad», categoría que ha sido vista como peligrosa y fue demonizada durante décadas de formalismo a ultranza. Por ejemplo, para Jesús Maestro, la lírica autobiográfica constituye «uno de los bastiones textuales capaz de reivindicar coherentemente, en el contexto de las actuales investigaciones teóricas sobre la literatura, la figura del autor real, desprestigiada por las corrientes formalistas, hermenéuticas y fenomenológicas de la segunda mitad del siglo XX» (396).

Miriam Sánchez Moreiras, por el contrario, afirma categóricamente que es «impensable» la lírica autobiográfica y Asún Bernárdez habla de toda la literatura autobiográfica como una «definición imposible» por «la duplicidad enunciativa del yo» (cfr. Romera Castillo:580, 169). Sobre la «novela autobiográfica», Philippe Gasparini dirá que para muchos autores actuales está «infravalorada» como si fuese «un género inconfesable, vergonzante, innombrable» (184). ¿Nos animaríamos a llevar esa calificación a su prima hermana, la *poesía autobiográfica* si acordáramos su existencia como tipo discursivo en la actualidad?

Romera Castillo, Darío Villanueva, Túa Blesa, Antonia Cabanilles, Genara Pulido, Alicia Molero, Antonio Gil (para nombrar sólo algunos autores) reivindican la existencia del «poema autobiográfico» como una sub-especie dentro de las «escrituras del yo», sin por ello desconocer sus componentes ficcionales. Jacques Lecarme, por el contrario, en su libro *L'Autobiographie* (1997), dedica un brevísimo capítulo a debatir la posibilidad de existencia de una poesía autobiográfica (39), y



termina proponiendo el término de autoficción como «variante o nueva edad» de la autobiografía convencional (267).

Como vemos, el debate sigue abierto y es necesario revisar esta especie para desafiar su historia y los sucesivos dogmas que la acosan. El rótulo fue y sigue siendo incómodo y problemático, deudor de una idea confesional o expresiva de cuño romántico, que equiparaba *yo lírico* y *autor empírico*. Las teorías formalistas y estructuralistas desterraron con justicia la mecánica identificación entre ambas instancias, pero en su afán de saneamiento metodológico llegaron después a negarle al texto todo efecto referencial en el proceso de lectura, exacerbando un inmanentismo absoluto. El género y su historia, las teorías posteriores sobre la impersonalidad del *yo* y la ya unánime admisión de ficcionalidad (en el sentido de construcción y artificio) han atacado severamente ese concepto genético en el que ya nadie cree. Los dos volúmenes sobre lírica que compilará Fernando Cabo son prueba de la vitalidad de esta discusión, anclada en la categoría enunciativa: «Los teóricos de la literatura y los mismos poetas han ido apuntando hacia un entendimiento que, a falta de mejor palabra, llamaremos *ficcional*» (Cabo y Gullón:7). Sin embargo, compartimos su afirmación de que «caracterizar el texto lírico como ficticio debe concebirse como un punto de partida más que como una solución» (9).⁴

La admisión de que el yo poético es una construcción verbal imaginaria por todos admitida no nos obliga a «descreer de la fuerza mimética del yo autobiográfico», continúa Cabo, porque admitir su «funcionamiento retórico no implica negar la peculiaridad de la relación» (1993:135). El propio «mecanismo constructivo de la autobiografía nos impide confundir el yo del texto con la figura del autor, pero también lo opuesto, ignorarlo por completo desde un *textualismo* exacerbado» (136). Es necesario pensar en un «sujeto semiótico autorial», que implica de dos maneras al autor: «como sujeto modal de esa voluntad y como término del proceso de identificación», actuante a la vez en el ámbito pragmático como en el de la virtualidad textual. De este modo se restituye en la semiosis la figura del autor, no como una «presencia incómoda difícil de situar», sino como «un elemento ineludible en el entendimiento dialógico del hecho literario» (137).

⁴ Coincidimos con los matices que establece también Túa Blesa al afirmar que «es una impropiedad, un apresuramiento, afirmar que los géneros poéticos, o cualesquiera otros, son referenciales, tanto como afirmar que no lo son» (46). El peligro de las teorías de la ficcionalidad es llevar al extremo la imposibilidad de trasvase o intersección entre esas dos series textuales, la referencial y la ficcional, sólo por su adscripción genérica: «la realidad de las lecturas proclama a cada paso que las cosas no son exactamente así», porque «los textos no son ya ficcionales de una vez para todas, por una especie de destino que su pertenencia genérica impone» (47).



Si acordamos que la ficcionalidad es una categoría que se constituye pragmáticamente, todo espacio autobiográfico inmerso en el orbe literario será considerado «ficción» desde una perspectiva genética, pues sabemos que «el autor no pretende reproducir sino *crear* su yo», como bien ya lo ha manifestado Darío Villanueva. En cambio, para el lector, conlleva un «efecto de verdad» («efecto de vida» lo llama Marie Darrieussecq, —66—), desde una perspectiva pragmática, pues este se ve «seducido por las marcas de verismo que el *yo-escritor-de-sí*, sea sincero o falaz, acredita con su mera presencia textual», sobre todo si esa identificación se apoya en la «fuerza autenticadora» que le otorga la identidad nominal (28).

Es así como aparece en el escenario la rutilante noción de *autoficción*, exitosa en narrativa y otros géneros, pero apenas aplicada a la lírica y con muchas deudas aún por saldar en el debate teórico. En recientes trabajos he llamado «*metapoema autorial*» a este tipo de texto que explota la homonimia, y que podría asimilarse a lo que he llamado de manera laxa «*autoficción poética*», consciente de sus borrosos contornos (Scarano 2011 a y b). Una definición estricta la da Philippe Gasparini: la autoficción sería una «ficcionalización del yo» o «proyección del autor en situaciones imaginarias», y no designa «un género sino un modo», «una figura que sólo en contadas ocasiones gobierna la totalidad del texto» (179). Coincido con él cuando define el «espacio autobiográfico» como un «archigénero», que acoge «dos tipos de políticas pragmáticas»: el «pacto de verdad de la autobiografía» y «la estrategia de ambigüedad» que se aplica a la novela autobiográfica (y donde encajaría de manera análoga la llamada poesía autobiográfica) (180). Pero con Doubrovsky nació una tercera pragmática: la autoficción, que se nutre de las dos anteriores (y constituiría una especie de «*cocktail*» con dosis de autobiografía y de ficción) (182).

Sin duda, para activar esta categoría autoficcional debemos adoptar necesariamente una perspectiva pragmática, que otorgue valor biográfico a la puesta en discurso de sucesos que, enunciados en el poema como objeto estético, remiten a circunstancias históricas reales, pero sin anular su dimensión ficcional. Muchos se preguntan: ¿estamos acaso ante un nuevo género? Algunos teóricos parecen convencidos de que el voto de sinceridad de la autobiografía convencional vendría a ser sustituido en la autoficción por la simulación lúdica de una creencia que no demanda verificación. Otros más radicales, y atendiendo a su origen posestructuralista (con *Fils* de Doubrovsky y antes con *Roland Barthes por Roland Barthes*), sostienen que es una especie netamente posmoderna, porque apareció en un escenario posfreudiano y prueba la falacia del género autobiográfico clásico como discurso referencial con pretensión de sinceridad.



No obstante, el efecto de «verdad» que conlleva el correlato autoral o *metapoeta* no es un espejismo de un lector ingenuo o desorientado. No hay duda de que la autoficción nos propone un «contrapacto»: refuerza la convención de artificio que rige la poesía y nos alerta sobre su carácter imaginario, pero la identidad nominal nos obliga a un constante movimiento de vaivén, al demandar nuestra cooperación lectora, y nos invita a recrear una especie de «verdad retórica» de ese yo que se auto-nombra. De ahí el éxito del rótulo acuñado por Manuel Alberca: el «pacto ambiguo» es un contrato de lectura que promueve la confusión y alternancia de planos sin eliminar ninguno (1996:11). Así, la poesía autoficcional se ofrecería con plena conciencia de su carácter figurado, pero exige que el lector reconozca la existencia del poeta real como dato decisivo que opera en la semiosis.⁵ Túa Blesa describe con acierto estos movimientos pendulares, como una efectiva «salida del texto al universo del archivo», que produce en nuestra lectura «un continuo deslizamiento por la banda de Moebius» (44).

Las preguntas no dejan de sucederse: ¿autobiografía y autoficción designan lo mismo?, ¿coexisten hoy como dos especies separadas?, ¿dependen de su estatuto formal o del pacto de lectura adoptada? Es decir, ¿se definen por un programa de escritura autoral o por un tipo de recepción lectora? En el imaginario de los propios poetas conviven como primas hermanas, dependiendo de sus propias creencias e ideas sobre el valor puramente ficcional de la escritura o sus posibles cruces con pretensiones referenciales y biográficas. Intencionalidad autoral y contrato de lectura pueden mixturar sus respectivas pragmáticas.

Hoy coexisten sin igualarse poesía autobiográfica con autoficción, si admitimos que el punto determinante de esta última es la presencia del antropónimo. No tanto la ficción del *byos* (la vida relatada) sino la *auto-grafía*, la figuración textual del autor (el *selfwriting* del que habla Porter Abbott). En ambos casos se establece un *pacto ambiguo* (Alberca), cercano al *pacto fantasmático* del que hablara antes Lejeune. *Fantasmático* en la medida que el lector sabe que está frente a un poema y no frente a un carta o un acto de habla real del autor, regidos por la convención de veracidad. *Ambiguo* porque establece un vaivén en la lectura, desde la frontera referencial a la frontera ficcional, sin anular ninguna. Produce una *referencia desdoblada*: construye un yo que teje un *entredós*, entre el impersonal y el autobiográfi-

⁵ Manuel Alberca distingue dos periferias a ambos lados del «pacto autoficcional», por un extremo el pacto autobiográfico que sella la identidad («periferia A»), por el otro, el pacto ficcional («periferia B»). El texto autoficcional juega en las fronteras de ambas periferias (al manipular y transformar datos biográficos, aprovechando «la experiencia propia [del autor] para construir una ficción personal sin borrar las huellas del referente» (14). Entre esos factores de ambigüedad se ubica la identidad nominal.



co, como señalara Ricoeur (y retomara Dominique Combe). Funda una *identidad narrativa* imaginaria, que no anula la responsabilidad de quien la construye.

La inclusión de la autoficción en la galaxia *meta* y en el *espacio autobiográfico* tiene varias ventajas. Primero, nos permite ampliar los usos y funciones de la «textualización autoral», incluyendo no sólo los figurativos o historicistas (cercaos al pacto de veracidad de la autobiografía clásica), sino otros más lúdicos e irreverentes, siempre con plena conciencia de la ambigüedad que genera su lectura. En segundo lugar, pone en tela de juicio simultáneamente los dos axiomas contrapuestos que se han esgrimido sobre el género lírico en los dos últimos siglos: la negación absoluta de relación entre hablante y autor y, al mismo tiempo, su ingenua equiparación. Lírica autobiográfica y poesía autoficcional podrían verse como dos subespecies de *escrituras del yo*: formas autoalusivas que establecen un vaivén de pactos y construyen pragmáticas de lectura distintivas. Sea cual sea el nombre que le demos —autoficción, autofabulación, autofiguración, auto(r)ficción, auto(r)representación, autografía—; sea que esté en verso o en prosa, este *discurso del yo* «siempre será leído en función del compromiso del autor con respecto a su enunciado y la crítica no puede ignorar esta dimensión ética», como señala Gasparini (199).

En síntesis, la autoficción no está atada al paradigma posmoderno del cual nació como término, ya que sus usos señalan la aparición de una nueva conciencia histórica de la autoría. Expresa un afán por romper los espejismos de la autonomía absoluta de la obra y superar aquel radicalizado estatuto marginal del poeta, orgullosamente enarbolado por décadas como una especie de carisma y martirio. Frente a tanta profecía terminal y a la homologación de las conciencias y comportamientos por una cultura globalizadora, que arrasa con toda traza de individuación, «lo importante es que estos poemas suponen un reconocimiento de la propia historicidad del sujeto enunciante» (195), como bien lo expresa Arturo Casas. Exigen del destinatario «una toma de posición, una reflexión sobre aquello que se testimonia» y construyen un «*sujeto evidencial*», con innegables puntos de contacto con el sujeto autobiográfico (173, 179). Estas escrituras del yo representan cada vez más «una respuesta artística a los procesos de desubjetivización» actuales, «una forma de resistencia» (Gasparini:208). Y esta apertura del poema a sus condiciones de producción refluje en una idea de «responsabilidad», que «instauro un espacio de diálogo biográfico entre el escritor y el lector, cuya reciprocidad en la obra literaria exige que si el lector existe el autor también» (Molero 2000:426).

3. La pasión del nombre propio



Para Philippe Lejeune, es «la confusión entre el autor y la persona» sobre la que se funda «toda la práctica y la problemática de la literatura occidental desde fines del siglo XVIII». Y afirma como consecuencia: «De ahí esa *pasión del nombre propio* que va más allá de la simple «vanidad de la autoría» puesto que, a través de ella, la persona misma reivindica su existencia» (73; destacado en el original). El amplio espectro de poetas que incluyo en la antología da cuenta de esa pasión, como una señal inequívoca de identidad literaria. A través de ellos se puede apreciar un espectro variadísimo de usos del antropónimo: desde los que buscan producir un efecto máximo de verosimilitud, articulando una estética de «naturalización» y «reconocimiento», hasta aquellos que lo exhiben como emblema desafiante de artificio retórico, construyendo figuras inverosímiles, sin pretensión alguna de «encaje», sino de paradójica «desfamiliarización».

Carlos Edmundo de Ory en 1945 escribía en *El español* un breve artículo titulado «Los que se nombran en la poesía», incluyendo en la nómina autores grecolatinos, poetas de Oriente y europeos y españoles del siglo XX.⁶ Desde Safo, Catulo, Propertio, Ovidio a Berceo y Juan Ruiz y llegando a Cienfuegos, en el siglo XVIII, el procedimiento resurge en poetas modernistas y simbolistas: «Yo soy Walt Whitman, un Cosmos, un vate de Manhattan», «¡Qué disgusto conocer al señor Eliot!», hasta llegar al lúdico desdoblamiento de Apollinaire: «Un día yo me esperaba a mí mismo./ Yo me decía: Guillaume, ya es hora de que llegues» (Ory:6).

En el modernismo hispánico, la homonimia ocupa un lugar central: aparece en Miguel de Unamuno, con sus complejos juegos de identidad, que consolidan la pulsión egotista de la poética finisecular: «¡Cuántos he sido!/(...) /De este pobre Unamuno,/ ¿quedará sólo el nombre?» (*Rimas de Dentro* de 1923).⁷ Las primeras vanguardias comparten su interés desde ámbitos discursivos a menudo encontrados, «grabaré mi nombre/ en mármol eterno:/ Fernández/ Moreno» (en 1922, de 1927), «Aquí descanso yo: dice Alfonsina» en una especie de epitafio (*Ocre* 1925), simulando un «poema póstumo», como lo hace también César Vallejo, en «Piedra negra sobre una piedra blanca»: «César Vallejo ha muerto, le pegaban/ todos sin que él les haga nada» (*Poemas humanos*, 1939). Varias décadas después extremará el recurso del *alter ego* muerto el poeta catalán Jaime Gil de Biedma: «Yo me salvé escribiendo/ después de la muerte de Jaime Gil de Biedma» («Después de la muerte

⁶ La poetización del nombre propio autoral atraviesa la tradición occidental, primero en la poesía clásica: «¿Quién tu sed evita,/ mísera Safo?», «aquella Lesbía que Catulo amaba», «Propertio, ya no eres más que un poco de polvo», y también en Ovidio y Maximiano, entre otros. En la Edad Media se podrían rescatar a Gonzalo de Berceo y a Juan Ruiz, y en el siglo XVIII a Nicasio Alvarez de Cienfuegos.

⁷ Todas las citas de poemas que se hacen pertenecen a la Antología incluida en el libro *Vidas en verso* (2014).



de Jaime Gil de Biedma» de *Las personas del verbo*, 1982). Y Joaquín Giannuzzi también explotará esta veta irónica, con la inscripción mortuoria de sus iniciales: «Pero vean qué manera de yacer/ este cadáver de J.O.G.».

Pero será Jorge Luis Borges quien elaborara una compleja trama de desdoblamientos en torno a su nombre: «¿Qué importa la palabra que me nombra/ si es indiviso y uno el anatema?/ Groussac o Borges, miro este querido/ mundo que se deforma y que se apaga» («Poema de los dones», *El hacedor*, 1960). El poema «Límites» lo arroja al desamparo de un *yo* sin nombre que lo designe, desalojado del otro, del *alter ego* que lo abandona, llevándose el antropónimo consigo: «Creo en el alba oír un atareado/ rumor de multitudes que se alejan;/ son lo que me ha querido y olvidado;/ espacio, tiempo y Borges ya me dejan». Y el magnífico texto «Borges y yo» es el mejor ejemplo para dismantelar ese espejismo figurativo: «Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas», «yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura», «yo he de quedar en Borges, no en mí (si es que alguien soy)», «así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro. No sé cuál de los dos escribe esta página».

Muchos poetas de vanguardia utilizan el procedimiento en el marco de proyectos desrealizadores. Federico García Lorca concluye un poema temprano con un fatal extrañamiento: «Llegan mis cosas esenciales./ Son estribillos de estribillos./ Entre los juncos y la baja tarde,/ ¡qué raro que me llame Federico!» («De otro modo», *Canciones de 1927*). Para Lorca la experiencia totalizadora de la poesía lo libera de la cárcel del nombre propio y lo disuelve entre los otros. Tres décadas después, Ángel González reescribirá el poema de Lorca con título homónimo, «De otro modo», en su sugestivo poemario *Deixis en fantasma*: «Cuando escribo mi nombre,/ lo siento cada día más extraño/ ¿quién será ese? —me pregunto/ y no sé qué pensar./ Ángel.// ¡Qué raro!» (1992), para aludir a su condición inapresable, huidiza. El nombre ya no es factor de cohesión, sino punto de fuga, índice de una *deixis fantasmática* que no deja de diseminar al yo. Como la diáspora que elabora Alejandra Pizarnik, en «Sólo un nombre»: «alejandra alejandra/ debajo estoy yo/ alejandra» (*La última inocencia*, 1956). Este *yo* se empeña en negar la estabilidad de ese nombre escrito en letra minúscula, y al nombrarse su hablante se pierde, se desconoce, como lo reitera en «La enamorada»: «esta recóndita humorada de vivir/ te arrastra alejandra no lo niegues...».

La recurrencia del nombre autoral en las poéticas de cuño realista, figurativo o testimonial es indudable: «Me llamo barro aunque Miguel me llame», dice Hernández en *El rayo que no cesa* (1934), «Yo, Gabriel Celaya, aspirante a poeta» (*Declaro en claro*, 1957), «No quedará nada para la posteridad/ sino los versos de Er-



nesto Cardenal para Claudia» (*Epigramas*, 1961), «Ah, pobre Dámaso,/ tú el más miserable y, tú, el último de los seres» (en *Hijos de la ira* —1944—). En mi Tesis doctoral hablé de una «voz social con nombre propio», para aludir a la constitución de este *correlato autoral* con evidentes efectos políticos, porque no eluden nunca la mirada desde su identidad histórica y no renuncian al derecho de exhibir su nombre para acercarse al lector. José Hierro confiesa en tono intimista: «Yo, José Hierro, un hombre/ como hay muchos, tendido/ esta tarde en mi cama,/ volví a soñar» («Una tarde cualquiera» de *Quinta del 42*, 1952). El poeta busca consolidar un imaginario de la presencia, en un contexto de producción que explica también por otras vías esta necesidad de autonominación: muchos de sus poemas fueron escritos durante su peregrinaje por las cárceles del franquismo, borrado su nombre y su libertad por decretos sumarísimos sin juicios ni procesos. Y la escritura exhibe este imperativo de escribir el nombre desde el encierro y la pérdida de libertad, desde el anonimato de una condición humana cercenada y una escritura amordazada, que pugna por afirmarse a pesar de todo: «Pero estoy aquí. Me muevo,/ vivo. Me llamo José/ Hierro» («Fe de vida» de *Alegría*, 1947). El conocido poema «A la inmensa mayoría» de su par generacional, Blas de Otero, no duda en exhibir la autoría al rubricar con su firma el último verso en su poemario *Pido la paz y la palabra*, de 1955, que da inicio a su «trilogía social»: «Aquí tenéis en carne y hueso,/ mi última voluntad. Bilbao, a once/ de abril, cincuenta y uno./ BLAS DE OTERO». De este «autor firmado», gráficamente expresado con mayúsculas, pasará Otero a cosificar su nombre en letras minúsculas, afirmando una poética material y corpórea: «En la vida/ hundí, enterré la pluma, removida/ debajo de mi nombre, blas de otero» («Entre papeles y realidades», de *Esto no es un libro*, 1963). Otero escribe a *Otero* consciente de los efectos referenciales que genera en la lectura, por eso explicará en su antología *Poesía con nombres* que, «en los poemas puede resultar eficaz que aparezca el nombre de alguien, que puedo ser yo mismo, o el de al lado. Pienso que difícilmente habrá nada más humano o político que esto» (1977:7).

El uso del nombre de autor como firma al pie del texto adopta moldes específicos, como en este testamento de Otero recién leído, o aparece como una declaración legal que parodia los actos jurídicos, y exigen una constatación de la identidad civil, como el poeta argentino desaparecido Roberto Santoro, que define su oficio en lucha contra la persecución y la censura, con la firma al final del poema «Declaración jurada»: «Si mi poesía no ayuda a cambiar la sociedad/ no sirve para nada.// Roberto Santoro» (*No negociable*, 1985). Otras veces la homonimia se funde con el humor, como el que construye Gloria Fuertes desde los propios títulos de libros (*Glorierías*, *Historia de Gloria*) y en innumerables poemas, como en «Nota biográfica»: «Gloria Fuertes na-



ció en Madrid/ a los dos días de edad, o en «Carta a mí misma»: «Querida Glorita:/ Hace mucho tiempo que no me gusta cómo estás...» (*Poeta de guardia*, 1968). Sus infatigables juegos encuentran en la polisemia del sustantivo común, que coincide con el propio, un espacio de trasvase lúdico, ironía y sarcasmo: «La gloria, no la busco,/ ya la tengo en mi nombre». Es recurrente ver también el antropónimo enlazado con el emblema de la fotografía, que propicia el autoanálisis desde el distanciamiento. Por ejemplo, en la evocación del álbum familiar, el chileno Roberto Bolaño juega a difuminar su rostro multiplicado por fotos antiguas, en ocasión del cumpleaños de su hijo Lautaro: «Los autorretratos de Roberto Bolaño/ vuelan fantasmales como las gaviotas en la noche...!» (*Fragmentos...*, 1992).

Un uso hiperrealista en poéticas experimentales actuales parecen complacerse en autoficciones hiperbólicas, como la elaborada por Manuel Vilas en su libro *Gran Vilas* (2012): «Una mañana Manuel Vilas sacó todo su dinero de los bancos (...)/ Quería ser Cristo, Lenin, San Pablo» («Amor»). Su magnificación altera la fisonomía del hombre común que escribe el poema y se construye como un *alter ego* deformado, entre el disparate y la burla: «Gran Vilas de los MacDonal'd's,/ acuérdate de nosotros» («Oración»). En el extremo opuesto a esta magnificación, Fabián Casas echa mano del recurrente emblema del espejo para una autoconfesión minimalista, donde recupera la nimiedad del diálogo del *yo* consigo mismo, en el rito del despertar cotidiano: «Recién salido de la ducha,/ me paro a ver mi cuerpo en el espejo./ Nada especial, me digo, es un objeto más en el mundo./ Fabián Casas, sin anteojos,/ cargando una estructura que comprende» (*Tuca*, 1990). Casas reescribe a su maestro Joaquín Giannuzzi, quien en los años 70 profundizaba esta autoficción especular explotando sus iniciales: «Cuando J.O.G. se pone la corbata/ su mueca ante el espejo no interpreta el mundo./ Más bien es una distorsión desesperada/ de un rostro que está allí sin saber cómo» («Poniéndome la corbata», *Señales de una causa personal*, 1977).

En síntesis, entre la *illusio realista* (Bourdieu), que conlleva la textualidad autobiográfica y el simulacro «ambiguo» (Alberca) de la autoficción, se trama la naturaleza imaginaria de la «identidad narrativa» (Ricoeur) de estos poetas. Y persiste la pregunta: ¿quién nombra el nombre en el poema? El poeta se convierte en texto, sin dejar de ser su autor. Si en algo nos conmueven como lectores estos «metapoemas autorales» es porque el antropónimo funda una identidad seductora, en perpetua diáspora y afán de anclaje. Este «metapoeta» que nos habla enarbolando su nombre es una figura liminar, que juega en el borde del texto (Starovinski). En estas figuraciones autorales laten las preocupaciones de la cultura toda en la que ese escritor habita. A fin de cuentas, parece muy acertada la conclusión final de Shapiro



en su artículo, profética si pensamos que la expresa en los años 60 del pasado siglo: «The flora of the dark continent of literature continue to bloom» (453).

Bibliografía

- Abbott, H. Porter** (1988). «Autobiography, Autography, Fiction: Groundwork for a Taxonomy of Textual Categories». *New Literary History* 19, 597-613.
- Alberca, Manuel** (1996). «El pacto ambiguo». *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos* 1, 9-18.
- . (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- . (2014). «De la autoficción a la antificción», en Ana Casas. *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Madrid: Iberoamericana, 149-168.
- Barthes, Roland** (1973). *El placer del texto y lección inaugural*. México: Siglo XXI, 2002.
- . (1978). *Roland Barthes por Barthes*. Caracas: Monte Avila.
- . (1994). «La muerte del autor». *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Buenos Aires: Paidós, 65-71.
- Bernardez, Asún** (2000). «La duplicidad enunciativa del yo o por qué es imposible la literatura autobiográfica», en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo, editores. *Poesía historiográfica y (auto)biográfica (1975-1999). Actas del IX Seminario Internacional del Instituto de Semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías de la UNED*. Madrid: Visor, 167-173.
- Blesa, Túa** (2000). «Circulaciones», en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo, editores. *Poesía historiográfica y (auto)biográfica (1975-1999). Actas del IX Seminario Internacional del Instituto de Semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías de la UNED*. Madrid: Visor, 41-52.
- Bourdieu, Pierre** (1995). *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama.
- Cabanilles, Antonia** (2000). «Poéticas de la autobiografía», en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo, editores. *Poesía historiográfica y (auto)biográfica (1975-1999). Actas del IX Seminario Internacional del Instituto de Semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías de la UNED*. Madrid: Visor, 187-200.
- Cabo, Fernando** (1993). «Autor y autobiografía», en José Romera Castillo, editor. *Escritura autobiográfica. Actas II Seminario Internacional Semiótica*. Madrid: Visor, 133-137.
- . (Ed.) (1999). *Teorías sobre la lírica*. Madrid: Arco.



- Cabo, Fernando y Germán Gullón** (Eds.) (1998). *Teoría del poema: la enunciación lírica*. Amsterdam: Rodopi.
- Casas, Ana** (Ed.) (2012). *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco.
- . (Ed.) (2014). *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Madrid: Iberoamericana.
- Casas, Arturo** (1998). «Evidencia, deixis y enunciación en la lírica de referente histórico», en Fernando Cabo y Germán Gullón, editores. *Teoría del poema: la enunciación lírica*. Amsterdam: Rodopi, 159-204.
- Colonna, Vincent** (2004). *Autofiction & Autres Mythomanies Littéraires*. París: Tristram.
- Combe, Dominique** (1999). «La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía», en Fernando Cabo, editor. *Teorías sobre la lírica*. Madrid: Arco, 127-154.
- Darrieussecq, Marie** (2012). «La autoficción, un género poco serio», en Ana Casas, editora. *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco, 65-84.
- De Man, Paul** (1991). «La autobiografía como des-figuración». Suplemento *Anthropos* 29, 113-118.
- De Ory, Carlos Edmundo** (1945). «Los que se nombran en poesía». *Semanario El español* 117, 6.
- Doubrovsky, Serge** (1977). *Fils*. París: Galilée.
- . (1980). «Autobiografía/verdad/psicoanálisis», en Ana Casas, editora. *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco, 45-64, 2012. Traducción de David Roas.
- Foucault, Michel** (1989). «¿Qué es un autor?». *Revista Conjetural* 1, 87-111.
- Gasparini, Philippe** (2012). «La autonarración», en Ana Casas, editora. *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco, 177-210.
- Gil Gonzalez, Antonio J.** (2000). «Autobiografía y metapoesía: el autor que vive en el poema», en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo, editores. *Poesía historiográfica y (auto)biográfica (1975-1999)*. Actas del IX Seminario Internacional del Instituto de Semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías de la UNED. Madrid: Visor, 289-302.
- Hamburger, Kate** (1995). *La lógica de la literatura*. Madrid: Visor.
- Lecarme, Jacques** (1997). *L'Autobiographie*. París: Armand Colin.
- Lejeune, Philippe** (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion.
- Louis, Annick** (2010). «Sin pacto previo explícito: el caso de la autoficción», en Vera Toro, Ana Luengo y Sabine Schlickers, editoras. *La obsesión del yo. La*



autor-ficción en la literatura española y latinoamericana. Berlin: Vervuert, 73-96.

Maestro, Jesús (2000). «La semantización del objeto en la lírica de la vivencia (Unamuno, Pessoa, Borges, Hardy)», en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo, editores. *Poesía historiográfica y (auto)biográfica (1975-1999)*. *Actas del IX Seminario Internacional del Instituto de Semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías de la UNED*. Madrid: Visor, 381-397.

Molero de la Iglesia, Alicia (2000). «Subjetivismo poético y referencialidad estética», en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo, editores. *Poesía historiográfica y (auto)biográfica (1975-1999)*. *Actas del IX Seminario Internacional del Instituto de Semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías de la UNED*. Madrid: Visor, 421-430.

---. (2012). «Modelos culturales y estética de la identidad». *Rilce* 28: 168-184.

Pulido Tirado, Genara (2000). «Biografía y ficción en la poesía española de los ochenta. Hacia una escritura del yo objetivado», en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo, editores. *Poesía historiográfica y (auto)biográfica (1975-1999)*. *Actas del IX Seminario Internacional del Instituto de Semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías de la UNED*. Madrid: Visor, 503-513.

Ricoeur, Paul (1985). *Tiempo y narración*. Madrid: Cristiandad, 1987.

Romera Castillo, José (Ed.) (1993). *Escritura autobiográfica*. *Actas II Seminario Internacional Semiótica*. Madrid: Visor.

Romera Castillo, José y Francisco Gutiérrez Carbajo (Eds.) (2000). *Poesía historiográfica y (auto)biográfica (1975-1999)*. *Actas del IX Seminario Internacional del Instituto de Semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías de la UNED*. Madrid: Visor.

Sánchez Moreiras, Miriam (2000). «Yo lírico versus yo autobiográfico: otra vuelta de tuerca», en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo, editores. *Poesía historiográfica y (auto)biográfica (1975-1999)*. *Actas del IX Seminario Internacional del Instituto de Semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías de la UNED*. Madrid: Visor, 573-581.

Scarano, Laura (2007). *Palabras en el cuerpo: Literatura y experiencia*. Buenos Aires: Biblos.

---. (2011a). «Metapoeta: el autor en el poema». *Boletín Hispánico Helvético. Historia, teoría(s), prácticas culturales* 17/18: 321-346.

---. (2011b). «Poesía y nombre de autor: Entre el imaginario autobiográfico y la autoficción». *Revista Celehis* 22: 219-240.



- . (2012). «Autoanálisis del sujeto de la crítica», en Gladys Granata de Egües, editora. *Teóricos y críticos frente al espejo. Boletín GEC 16* (2da. época). *Actas del Simposio editadas por el Grupo de Estudios sobre la Crítica Literaria*, Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, 49-60.
- . (2013). «Metapoetas de *carne y verso*», en Laura Scarano, editora. *La poesía en su laberinto. AutoRepresentaciones I*. Binges: Orbis Tertius.
- . (2014). *Vidas en verso. Autoficciones poéticas (Estudio y Antología)*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- Shapiro, Stephen** (1968). «The Dark Continent of Literature: Autobiography». *Comparative Literature Studies* 5, 421-454.
- Starobinski, Jean** (1974). «El estilo de la autobiografía». *La relación crítica. (Psicoanálisis y literatura)*. Madrid: Taurus.
- Toro, Vera, Ana Luengo y Sabine Schlickers** (Eds.) (2010). *La obsesión del yo. La autor-ficción en la literatura española y latinoamericana*. Berlin: Vervuert.
- Schmidt, Arnaud** (2014). «La autoficción y la poética cognitiva», en Ana Casas, editora. *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Madrid: Iberoamericana, 45-64.
- Vásquez Rodríguez, Gilberto** (2014). «Condición de verdad y ficción (Literatura del recuerdo y autoficción)», en Ana Casas, editora. *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Madrid: Iberoamericana, 79-106.
- Viala, Alain** (1985). *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*. París: Minuit.
- Villanueva, Darío** (1993). «Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía», en José Romera Castillo, editor. *Escritura autobiográfica. Actas II Seminario Internacional Semiótica*. Madrid: Visor, 15-31.
- Villegas, Jean-Claude** (2011). «Senderos que se bifurcan en la metanarrativa contemporánea». *Celehis* 20/22: 257-272.
- Wahnón, Sultana** (1998). «Ficción y dicción en el poema», en Fernando Cabo y Germán Gullón, editores. *Teoría del poema: la enunciación lírica*. Amsterdam: Rodopi, 77-110.



Tres hermanas

SANTIAGO VENTURINI

Universidad Nacional del Litoral – CONICET

En primer lugar quería agradecerles a todos por haber venido, especialmente a mis alumnos del primer año de la carrera de Letras, que nos acompañan en todas las actividades que hacemos; me pone muy contento verlos acá. Quería también agradecer a los organizadores del Argentino de Literatura. He participado en este evento como coordinador y una vez como invitado en esta misma mesa, la de poesía. El equipo que organiza el Argentino está atento a lo que uno tiene para decir y proponer —esta mesa es la prueba—, así que gracias a Paulo Ricci, Analía Gerbaudo, Germán Prósperi e Ivana Tosti.

La mesa de poesía es una mesa diferente en la programación del Argentino, porque abre otro espacio dentro del espacio del evento, marcado por discusiones, opiniones, perspectivas, puntos de vista. Esta es una mesa de lectura de poesía, venimos a escuchar poemas. Esta es la principal actividad, aunque después podamos hablar o discutir. Por eso me parece importante que este espacio se conserve, porque une a los poetas con sus lectores a través de la puesta en voz de los textos. Un poema leído en voz alta nunca es igual a un poema que se lee con los ojos: no digo que sea mejor, digo que hace otra cosa. Creo que en esa *ejecución* de sus propios textos que hacen los poetas para los que escuchan, tiene lugar un encuentro valioso.

Hoy reunimos a tres poetisas nacidas en diferentes décadas: Laura Wittner (Buenos Aires, 1967), Analía Giordanino (Santa Fe, 1974) y Daiana Henderson (Paraná, 1988). Tres poetisas a las que hermanamos en el título de esta mesa. Porque a pesar de la distancia, hay una línea que las une: un fino parentesco o familiaridad que cruza los textos que cada una de ellas escribe y las vuelve las hermanas de una estirpe imaginaria. Las une el énfasis en la percepción, el poema como una forma de intimidad y el registro de experiencias mínimas y comunes que adquieren espesor



en la lengua: andar en bicicleta, mirar el paisaje por la ventanilla de un colectivo, lijar un mueble, preparar la comida para un hijo. Tal vez lo que las une sea, finalmente, lo que une a todos los poetas: la necesidad misma del poema, la seguridad de que, como se lee en un verso de Wittner, «todo cobra sentido cuando se empieza a hablar de algo, a veces».

Laura Wittner viene desde Buenos Aires, donde nació en 1967. Entre sus libros de poemas están *El pasillo del tren* (1996), *Los cosacos* (1998), *Las últimas mudanzas* (2001), *La tomadora de café* (2005), *Lluvias* (2009) y *Balbuceos en una misma dirección* (2011). También escribió libros infantiles: *Cumpleaños* (2007), *La noche en tren* (2008), *Gato con guantes* (2009) y el muy reciente *Eso no se hace* (2015). Laura también es traductora, traduce literatura para editoriales argentinas actuales, como La Bestia Equilátera y Edhasa. Tradujo, entre muchos otros, a James Schuyler, Charles Reznikoff, Anne Tyler, David Markson, Henry Green; y a ensayistas como Sarah Thornton u Homi Bhabha.

Daiana Henderson nació en Paraná en 1988 y actualmente vive en la ciudad de Rosario. Publicó *Colectivo maquinario* (Ediciones Diatriba, 2011), *Verao* (Ediciones Neutrinos, Entre Ríos, 2012: sello en el que actualmente es editora), *El gran dorado* (Iván Rosado, 2012), *A través del liso* por Determinado Rumor, editorial digital de poesía. En 2013 su libro *Un foquito en el medio del campo* ganó el primer premio compartido en el concurso Felipe Aldana de poesía y fue editado por la Editorial Municipal de Rosario. Hay que destacar, además, su trabajo en este sello como editora de dos antologías. Una es *30.30. Poesía argentina del siglo XXI* (con Francisco Bitar, Gerardo Monchietti) y *1.000 millones. Poesía en lengua española del siglo XXI* (con Daniel García Helder y Bernardo Orge).

Analía Giordanino es santafesina, nació en esta ciudad en 1974. Es profesora en Letras y da clases en una escuela ubicada en el noroeste de la ciudad, un trabajo con el que tiene un compromiso enorme. Publicó el libro de cuentos Fantasma (que fue premio Alcides Greca en 2008) y posteriormente Nocturna (un libro de poemas que salió en la editorial Diatriba en 2009). Hace menos de dos meses acaba de salir Terrícola, un libro de la editorial rosarina Iván Rosado. También hay



un libro de cuentos por venir, en la editorial cordobesa Nudista. Analía también aparece en antologías como Yo soñaba con comprarme una combi (Erizo Editora, 2013, selección de poesía santafesina).



Laura Wittner

Versión

Una voz de mujer en inglés va creando palabra por palabra
sobre el cordel de una música querida, de otro tiempo.

Llena el mundo de placer y ordena
estos quince minutos que dan paso a la noche
(es casi de noche: es de noche)

como dos manos que quietaran, dieran forma
a la masa con que se hará el pan.

Es casi imperceptible pero es perceptible
el momento en que la beba se duerme.

Un cambio en su peso. Afuera
nubes que pasan rapidito como volviendo en subte
del trabajo; pero en ese momento

(el del cambio de peso) se impone una más lenta
con forma de hombre recostado

en una reposera en una playa vacía
donde un sol benigno lo tiene levitando

hasta que cambia, perceptible, de peso,
y empieza a circular (dormido)

por el cielo. Bueno.



Algo que puede ser descripto
de tantas otras formas.

La pareja invernal

Montaron su pequeño universo
dentro del auto frenado en la esquina.
Se dicen cosas, se ve que hablan,
resulta todo muy satisfactorio,
un núcleo duro entre lo blando:
polarizado, alientos y calefacción

—no desempañen:

esa cápsula es mágica
mientras siga difusa.

Esta mañana

Una niebla casi sólida gira
alrededor de la casa.



Se pega al vidrio como bestia ciega
después decide dar la vuelta
y acecha desde la reja del balcón.

El cielo que vaciaba vuelve a su celeste.

Y también las palabras andan a empujones.
Por etimología, por contexto,
porque connotan a lo loco.

Al rato también esto pasa.
El cielo que vaciaban vuelve a su color.

Demolieron el hotel de enfrente

Demolieron el hotel de enfrente
en no más de tres días
así como el avión del que bajé
volvió a hundirse en el cielo
mientras yo empujaba mi carrito
y empujaba hacia el fondo el castellano
componiendo mi mejor versión:
agente secreta en migraciones
o capataza de obra
parada con las piernas semiabiertas
sobre las últimas ruinas



de lo que alguna vez fue un tercer piso
con el casco bien puesto
y la mirada en señal de rompan todo.

Fábula del Gran Danés

Yo dije por decir: me gustaría
tener un Gran Danés, porque en la calle
qué regios quedaríamos.
Él a mi lado, un novio principesco,
y yo despreocupada, conversándole.

Y se me respondió: qué estupidez,
qué proyecto imposible.
¿Quién puede mantener a un Gran Danés?
Es grande, caro, tonto, blá blá blá.

Alguien que así se expresa, pensé yo,
no te conviene. No sabe interpretar
tus devaneos. Baja el puño
sobre la fantasía salvadora.
Alejate de él. Y me alejé.

Cosas que se tiran sólo de autos en movimiento

Pegoteo de Sugus. Celofán estático.



Puntas de uñas y otras emisiones
del cuerpo, imposibles de evitar.
Incluso líquidas. Quién sabe. Partes sueltas
de realidades caídas en desgracia.
Cáscaras. Carozos. Todo tipo
de estructura que, descarnada, ya no sirve.

Primero de año

En varios momentos de la noche
me desperté y sentí los quitapenas
acá y allá dispersos
debajo de la almohada
o por el ancho prado de la sábana.
Los dejé hacer su magia
su don, lo que sea que ejecutan
mientras te raspan el brazo
te tocan la mano
o te miran, nomás
cuidándose de no dormir
mientras vos duermas.

Año

El viento abrió las puertas del balcón
y en un segundo hizo volar por el living



un río de escombros, todo lo que está suelto
todo lo apoyado en superficies:
cartas de *Cars*, peladuras de lápiz
expensas, papel crepé en bollitos
dibujos con y sin dedicatoria
un estíquer, un clip desenrollado.
Rugía, ese viento, traía lluvia frenética:
salimos a gritar al balcón
mis dos hijos y yo, porque fue un año duro
y pensé que nos lo merecíamos.

Por qué las mujeres nos quemamos con el horno

La marquita roja la tenemos todas.
Acá en la mano izquierda, con la que escribo
está también mi quemadura de horno.
Si la miro muy fijo, sobre el radio
se me despliega en tres:
se me tridimensiona la muñeca
y entrecerrando los ojos pueden verse
la muñeca de mi madre, la de mi abuela
y, en un tirón hacia delante, la de mi hija
picada de mosquitos, pulida y ya dispuesta
a la marca de la rejilla ardiente.

Por qué hablamos cuando hablamos de amor



Hoy vos dijiste cenar por almorzar;
después yo dije almorzar por cenar
hablando de otra cena, otro almuerzo.
Los dos dijimos palabras erróneas
pero confío en que habrá una solución,
en que podremos retomar la senda
del bienhablar, del bienestar.

Por qué los días malos miramos fotos de viajes

No para recordarnos caminando
por esta calle donde las luces verdes
de los semáforos se esparcían en la niebla
y en un estrato muy antiguo del cielo
también la luna hacía su numerito
sino para decirnos: una vez
dormimos frente a esta ventana
junto a este patio tomamos café
en un silencio completo
y una completa soledad
masticando este pan negro y extranjero
y anotando en tinta verde:
yo soy yo
yo
soy yo
yo



soy

yo.

Daiana Henderson

De *El gran dorado* (2013)

Bicicleta

Cada uno de los caminos es un túnel
vallado por árboles de distinta especie.

Andá a saber dónde nos llevan.

Clava el talón en el ripio y dice
«¿adónde queda el atardecer?».

Hay que agarrar por la derecha.

Llegamos a donde se termina todo,
con esfuerzo.

Debemos atrapar el sol,
hay que alcanzarlo.

Está nublado pero podemos
percibirlo triturar los últimos



papeles aluminios de la ruta
paralela al horizonte,
atrás de la plantación que ahora es verde loro,
pero en una época del año, me dicen,
vienen las niñas de 15 a fotografiarse
al campo dorado de trigos.

No me entra la realidad en los ojos
y quisiera que el mundo sea sólo esto.

Bastaría.

No habría mayor necesidad, excepto
abrigarse cuando oscurece,
compartirlo.

De vuelta, voy esquivando con la bicicleta
pozos de agua sedimentada.

Me creo lejos de las obligaciones, acá.

Pero vuelvo cargando la mayor
de las responsabilidades: escribir
el poema más hermoso.

En una cocina de rosario

Dos lucecitas verdes del módem en la oscuridad
titilan como si estuvieran asustadas.
Del freezer sale un ruido de viento polar



que me hace pensar que hay mundos
adentro de las cosas.

Adentro de la compu apagada
está Eugenia que se fue a España
con su familia durante la crisis
y no pudo volver nunca,
está Agu en Buenos Aires
tirado en la cama, pensando
con qué reemplazar el cigarrillo.

En mi celular sin crédito
hay varios mundos bloqueados:
en Paraná mi hermano que va a ser papá,
el Luchi volviéndose a Santa Fe para pensar todo de nuevo,
mi abuelo que a seis años de la muerte de mi abuela
volvió a vivir a su casa de Villaguay.

De la ventana para afuera hay en algún lugar un ex
que no dejó descansar en paz como los muertos
porque no nos perdonó.

La luz amarilla de la calle
entra al cubículo de la cocina
para diferenciarme de la mesada
sobre la que me siento.

Apoyo la cabeza en la alacena
y hago shhh a las decisiones postergadas
y a la conversación que me dice
hay que ocuparse más y preocuparse menos.

Ya sé.

Ya sé todo lo que me van a decir y no aprendo.

Hay un agujero redondo con cables en la pared
esperando a que algo haga conexión.

Voy a la pieza, Lucha duerme,
la espera una semana difícil, pero duerme,
quiere decir que al menos ella
está en un mismo lugar.

Me acuesto mirando al revés la ventana



y pienso si las estrellas servirán para algo.
Cuando éramos chicos servían para decirnos
que ahí estaban los seres queridos.
Me gustaría verlas como perillas,
saber por qué no puedo conciliar el sueño,
saber en qué ciudad estoy

que no puedo estar acá, durmiendo.

Poema amarillo

Hay una luz amarilla que entra
y se me confunde
con la parte de una película.
Cuando la volví a ver,
no la encontré.
Una noche en que me dije la verdad
en una cocina.
La sensación de mil tardes
en un lugar en que el anochecer
no me duela.
Un amor de otoño
que se quiere quedar.
Los pueblos, el hipódromo,
las fotos de la abuela joven,
la renoleta junto a los barcos del puerto.
Las gaviotas, lejos.
Un perfume del día de la madre,
los caramelos de miel,
las tardes adolescentes
de invierno junto al río
en que éramos felices
y no sabíamos.



El recuerdo de algo difuso,
una manguera en un patio que imagino,
bicicletas playeras llegando,
una con canasta: la mía
y vos en cuero y, en la canasta la cerveza
y la cerveza en el vaso
y el maní flotando
y todo eso sin hablar del futuro.
Las nubes que se hacen espuma,
el sol dorado que cae
y emparenta las casas, todas.
Igual que si miramos el mundo
a través del liso. Igual.
Hay un amarillo que se me confunde,
el de la juventud como un recuerdo,
pero yo soy joven.
La juventud que ya duele de lo amarilla,
como el resplandor de la medalla
de la cadenita que me regalaste,
que voy a perder un día
y me va a doler, también.
Las luces de un recital bajando sobre mí,
el pez tornasol saliendo al aire,
la torta de manzana dorándose,
una moneda girando una decisión,
una moneda a cambio de un caramelo de miel,
a cambio de un beso después
de una cerveza, a cambio de nada,
con las bicis tiradas a la sombra
del pescado que sale a la luz y no cree.
Es que los peces de río no imaginaron ese rayo
que cae en la medalla que me ponés ahora
en medio de la arena, entre los pelos dorados,
como inmortalizando el espacio.
La vez que me senté sola
en el frío de la cocina
y me dije la verdad y sentí



un amarillo que me venía
a dorar las pestañas
y estuve
en todos los amarillos a la vez,
como el recorrido de un hilo de oro
que al unir los puntos
hace perder la forma.

Voy tranquila

por el camino de tierra
y al algarrobo le agarró
una enfermedad terminal.
Pobre, el virus de los otoños.
Lo acaricio con la mirada
y sigo.

Voy tranquila y el suelo sabe
hacer lo suyo: suuube para que llegue
a ver los tonos de la siembra
y baaaja para estarme adentro
y no tener los ojos de siempre,
el plano en perspectiva
desde el ascensor de vidrio.
Ese almacén me recuerda
que yo pasé acá
varios veranos de mi infancia
y adolescencia jugando al metegol
con los chicos que me gustaban,
porque todavía no salíamos
y no había chat.
Me acuerdo haber estado muchos días
y sobre todo tardes
en que llegaba la noche



y no había miedo,
sólo ansiedad por la nueva luz
que era siempre igual
entre los árboles quietos
de Villa Urquiza.

Voy tranquila
a donde tengo que ir y no me acuerdo
y pienso que habrá partes de mí acá,
que capaz estoy pisando una huella mía
y no sepa,
o de la noche que fuimos a los cementerios
con linternas, tratando de adivinar el suelo
porque no había ni una luz.
La luna no daba abasto.
Probablemente en la ciudad más cercana,
un poeta la estaba consumiendo entera.
Yo no escribía todavía, o sí,
pero como una manera de decir
de otra manera.
Esa noche no llegamos a los cementerios
porque uno de los vecinos
que estaba loco, escuchó a los perros
y tiró un tiro. Quiero creer
que al aire.
Para los chicos de Villa Urquiza
no era nada de otro mundo,
por eso nosotras hicimos como que tampoco
y volvimos. Pero ahora

voy tranquila
es de día y el sol
está girando como una tapa,
despliega unos haces que llegan
hasta mí y me cargan como las naranjas.
Creo que soy feliz. Después
sospecho que estoy soñando.



No importa.
Lo bueno es que entonces no estoy yendo
a ningún lado,
puedo seguir caminando sin rumbo.

Y voy
no sé si tranquila,
o triste,
o feliz.

De *Un foquito en medio del campo* (2013)

Dicha

Sigo encontrando cierta dicha
en ir en bicicleta hasta tu casa.
Remar no se trata de llegar a la isla,
es disfrutar el trayecto
—dijo Ricardo cuando nos enseñó.
Cada desplazamiento tiene su clave sensitiva.
Bajo los cambios para subir, después
apoyo el peso del cuerpo en los pedales
y me dejo caer en picada.
Se entretejen nudos en los pelos
cuando se ponen a flamear hacia atrás.
Las construcciones van perdiendo altura,



una estela de humo atraviesa el cielo
dibujada con la punta de una fábrica.
Aterrizo en la entrada
de tu casa, las cosas
andan bastante mal ahí adentro
o en cualquier otro reducto
que tengamos que compartir.
Puedo aceptar que ya no nos queremos como antes,
pero, si insisto, es porque la distancia
fabricada entre nosotros
es tan hermosa y delicada
como ningún otro trayecto
que conozca hasta ahora.

Equilibrio

Papá aflojó los tornillos
para que aprendiera
a andar sin las rueditas.
Ella me llevó a la vereda de tierra
que rodea al hipódromo,
justo enfrente de casa.
Y cuál es la necesidad



de aprender a sostener
mi cuerpo todo de nuevo.
Le hice prometer que no
me soltaría por nada del mundo;
giraba apenas mi cuello
para ver que ella siguiera ahí,
corriendo justo detrás mío,
agarrándome de la parte baja del asiento.
«Yo no te suelto —me decía—,
yo no te suelto»,
pero para ese entonces
ya estaba pedaleando sola
y no me daba cuenta
de cómo ella se alejaba de mí,
aun quedándose quieta
entre los troncos viejos y gruesos.
Me enojé tanto cuando me di vuelta
que rechacé ese objeto
a un costado de la vereda
y quise volver a casa.
Ahora voy esquivando colectivos,
haciendo finitos, calculo
el tiempo exacto para pasar en rojo
y no morir en el asfalto,



pero así y todo no voy a reconocerlo.
He decepcionado muchas veces a mi madre
y sé que seguiré haciéndolo.
No hay lugar en el mundo
para dos personas iguales,
ni siquiera lo hay en una casa,
y por eso me fui apenas terminada la escuela.
Pero es necesario para que mamá aprenda.
El equilibrio se fabrica con la distancia,
si nos quedamos quietas
seguramente nos vamos a caer.
Ahora rebobino el cassette
y resulta que soy yo la que se aleja
mientras ella se queda parada,
palideciendo bajo el sol de un domingo.
Pero yo no te suelto, mamá,
yo no te suelto.

Inédito

Y era ir todos apretados en el auto

como esa vez, llegando tarde a la cena de navidad.



En el asiento de atrás vamos yo, mis hermanos
y la abuela lleva a upa a uno de los primos,
en ese entonces el más chico en edad y tamaño.

Ella se agarra del respaldo delantero
para mantener rígido el cuerpo en la curva,
mi primo enfoca la vista en su mano pulposa,
me señala el relieve de las venas y me dice
«a la abuela se le ven los cables».

Después, por una cuestión de ecología,
la abuela se muere, para que entremos
más cómodos, y el abuelo que va del lado
del acompañante tira el asiento hacia atrás,
estira las piernas.

Papá escucha indicaciones cruzadas
en una ciudad que conoce de memoria.

Los hijos atrás como en los veraneos,
donde había que pelear para respirar por la ventanilla,
aburrirse hasta el hartazgo, comer sánquches
con mayonesa caliente, dosificar el jugo del bidón (eh,
no te lo tomes todo) esquivar piñas y soportar
un hermano durante todo el viaje escandirte
un octosílabo: To/co el /ai/
re y /no/ te /to/co.



To/co el /ai/re y /no/ te /to/co.

Pero mis hermanos aprenden a manejar,
de vez en cuando se turnan para que mi viejo descanse,
los roles cambian, uno se casa, el otro
se embaraza, el otro se va a vivir a las sierras.

Van subiendo a otros autos, recién comprados,
usados, con olor a nuevo.

Y se bajan en ciudades que desconozco.

Ahora voy viajando sola y cada vez que despierto
tengo miedo de haberme quedado dormida,
haber perdido la estación, o tomado
el colectivo equivocado.

Entonces me acurruco contra la ventana,
por la hendidura entra el temor, le pido a los dioses
de mi familia lo que después de tantos años
de invertir en ellos me correspondería por herencia:
protección protección protección.

Voy entre estos troncos pasados de época

y no puedo ponerme a preguntar



qué información almacenan en su interior

¿sensible? ¿inteligente?

A mí la noche se me viene encima.

Varias veces tuve esta

sensación de sueño.

Una señora sola en la sombra

hace qué?

Mejor acerquémonos a preguntarle:

o no

vaya a ser que

se asuste.

Autos líneas lumínicas

blancas y rojas, como foto

de aficionado probando

la Canon la velocidad lenta

¡qué vivos! con sus trípodes,

hay que aguantar el pulso

y la respiración,

van a engordar si esperan que los objetos

hagan el trabajo moviéndose.

Y el cielo es un cielo cualquiera



pero no, porque yo estoy enamorada
de su simpleza y ahora tira
un degradado rosa viejo con nubes
agusanadas y negras.

Un padre baja a sus tres hijos del auto
y no disimula la libido arriba
ante el rebote de las atribuciones elásticas de la chica,
producto del impacto de las ruedas con las raíces,
el asfalto envenado por la fuerza vigorosa
de ese árbol.

Esto no pretendía ser un poema turístico pero:
helas aquí a las aguas danzantes del laguito
con sus chorros mal calibrados
alrededor de los cuales parejas jóvenes
practican el amor que vieron en las pelis.
Vestidos de quinceañeras compiten
con sus colores estrambóticos.
A los papis les brillan los ojos detrás
del camarógrafo, con ese brillo podría
fabricarse un combustible
mágico, la cura de algo, el futuro
del arte, energía sustentable,



no sé...

¿Por qué parece que hace un rato

no pasaba nada y ahora parece

que pasa de todo?

Hablo de mi vida. Por ejemplo:

ese hombre pedalea llevando del manubrio

la bicicleta de un amigo invisible.

¿Me aguanto la risa y me lo anoto?

¿O lo comparto con el primero que me cruce?

No me gusta que esa chica

se haya asustado porque yo

le frené, de repente, casi al lado.

¿Por qué cuando anochece se iluminan

en la avenida chicas preciosas

que en los carteles se ríen

tirando la cabeza hacia atrás

y nosotras tenemos que andar

cabizbajas para que no

se nos vaya a notar la hermosura?



Analía Giordanino

De Nocturna (2009)

El poema que se escribe

A veces creo fervientemente
que ni siquiera la literatura
es verdadera.
O sirve para algo.
Es una certeza deprimente.
Pero otras veces leo a otros poetas
y sé que la cosa es buena.
Preparar la cama para un amigo
también es algo bueno de hacer
o conversar en la mesa de un bar
o repasar los muebles y refrescar el piso
sobre todo en verano en esta ciudad.
Sobre todo en verano en esta ciudad
es bueno preparar algo fresco de beber
y salir al balcón a mirar.
Y preparar un verso o dos o más.



Y es bueno volver del balcón
y escribir esos versos o tratar de escribirlos
mientras se pregunta al amigo si se va a quedar
mientras se conversa
mientras se mira a los ojos
mientras se piensa en los muertos
mientras se prepara una clase o se prepara el bolso
mientras se duerme o se corta una cebolla
mientras se recuerda
(mientras se recuerda sobre todo)
o se prende un cigarrillo
o se está en la mesa de un bar
en la casa, en el patio para profesores
en el colectivo, en la terraza colgando ropa.
Mientras se hace todo eso
también se prepara un poema.
Escribirlo es otra cosa,
se hace o no se hace.
La vida no es literatura
y viceversa.

Razones para no hacer manualidades



Hay infinidad de pájaros
y plantas y árboles
de los cuales no sé bien el nombre.
De uno de ellos sí lo sé.

Sé del ceibo que había en un patio
por el que yo corría.
La maestra nos enseñaba los viernes a desbrozar.
Yo quería ir a carpintería
y no hacer puntadas macramé
o anudar con hilo sisal.

Me gustaba el olor de la madera balsa
y los mimbres en el agua
amarillos, verdes,
hinchaditos para la trenzada.

Una vez entré en la sala de carpintería
y vi las manos de los niños
y las virutas reposando en la ventana.
Vi el olor de las máquinas, del aceite
y el calor del torno y los metales.

Me pareció que en la otra punta



las labores se callaban
para poder rodear tanta belleza.

De *Terrícola* (Iván Rosado, 2015)

Cosmicmicrowavebackground

El universo hace un eco.
Es un lenguaje que comprenden
delfines, ballenas o murciélagos.
La radiación de fondo
es el sonido del universo.
El eco reproduce,
remite a sí mismo y se replica.

Afuera en el foco de la luz
hicieron su casa unos horneros.
Cuando uno vuelve al nido
se anuncia con un canto,
el otro se prepara y sale
y todo se repite muchas veces.
Construye su casa una vez,
arma su familia y se va.



Otra vez la construye,
arma su familia y se va.
Dejan ahí un eco fino
que escucharán otros pájaros.

Una mujer canta
mientras tiende la ropa.
Se ve la ropa tendida
y a la mujer no la vemos.
Yo la oigo en mi habitación
porque es sábado de mañana
y abríamos los ojos de mañana
mientras la mujer cantaba
en otra casa que no es ésta.

Las acciones del día reclaman
repetición de urna abierta,
y una urna es un sueño
con raíces por despertar.

Escuchamos esa música o no.

Un universo está vivo
en el medio de la intemperie.



Puntada con hilo

Cuando enhebrás una aguja
a veces el hilo que se enhebra se afina
por zonas diminutas.

Hay que mojarlo con la lengua
para que entre en el ojo de la aguja.

A veces no entra.

El ojo puede ser grande
y entonces parece que es fácil enhebrar.

Es fácil. Pero después

la punta te abre
un redondel grande en la tela
en la trama.

Y el nudo que amarra costura
al final del hilo se pierde
pasa como agua.

Las agujas que sirven
son las de ojo chico:
para costuras a mano
para ruedos finos



para puntada escondida.

Una costura a mano se resuelve así:

levantás un hilo de la trama invisible

das la lazada arriba

(esa tela no se verá,

no importa si picás grande)

terminás el punto abajo

(queda un ángulo agudo)

en otro hilo de la trama visible.

Es como los dos caminos: el ancho y el difícil.

¿Te acordás de las figuritas difíciles?

Pocas había. Muchos sobres había que comprar.

Si el hilo es nuevo y no hay irregulares en el enrollado

tampoco quita que sirva una aguja de ojo grande.

Pasa lo mismo: la punta corre y no queda.

Yo no quiero decir nada con esto.

Pero algo quiero decir.

El amor es un trabajo

como cualquier otro.



Doomsday

Lijar un mueble es cosa de paciencia.

Tengo estos materiales,

hace días que los usan mis manos:

lija de 90, espátula, removedor,

aguarrás, tinner.

A medida que salen las superficies

reconozco colores superpuestos:

blanco baldío, negro cerrado, gris elefante.

El gris suena a hueco de hospital.

El negro me habla de un hombre viejo.

El blanco baldío es baldío,

dejó su yuyo

en los ligamentos

de la madera.

En algunas partes queda

la madera pura:

un color zapallo

que dan ganas de lamer

o sembrar.

No sé qué madera sea

pero imagino un árbol dorado,



de membrillo.

Este objeto de la casa me habla

desde que empecé la lijada.

No sé bien qué me dice.

Yo recibo su polvillo planeador

y hago dibujos con él

sobre una baldosa.

En las manos me quedan grietas

secas como piel de laucha,

cuadradas, yemas duras,

músculos trapecios tirantes.

Cuando termino el trabajo del día

me pongo crema de caléndula

y llamo por teléfono a mi amor.

Le cuento cosas inútiles:

que la lijada me dejó doliendo la espalda

que la crema es blanca, huele lindo y calma

que la paciencia sobre los muebles

es una canción con muertos y con árboles

que estoy cansada pero contenta

que todo puede ser posible

mientras el sol brille y él venga.

Si este fuera el último día del universo



me gustaría irme así.

Longvie

Una cocina es equilibrio.

Puede alinearte el desenfreno.

Pero la comida pensada

no hay que pensarla tanto.

Abro sin embargo

un libro de cocina

para ahogarme en este blanco

y con el pelo recién cortado

y la lluvia del día de hoy

me dispongo a refundar mi barro,

mi diezmo de cocinar.

Si algo me gusta en la vida

es ser ama de casa.

Me gusta laborar los metros

exiguos pero amarillos

de mi casa verde y naranja.

Así hice la planta de cebollas



en una caja de madera.

Compré dos cebollas moradas
porque son hermosas antes que nada.

Me progresan que es una fiesta:
se agitan verdes y poguean.

Y cómo puede ser.
Puede ser que una cebolla
a la que le corto la cresta
con la tijera afilada
crezca como tormenta.

Pero no me anda la cocina nueva
y eso me deprime profundamente.

Las masas se quedan ahí
haciendo un triguillo verde.

Me contagia las pestañas,
las frutillas,

los frascos de conserva
que envía madre.

Me pasa así
porque me limito a pensar el amor
como una energía de elementos



que se rebrotan entre sí
que se parecen a la química impura
de la combinación y el error.

Lo estaba dejando para otro día
pero voy a llamar al servicio técnico.
Qué hago si no tengo
comida para recibirte.

Mis alumnos y yo

Hoy estuve a punto
de telekinesis en el aula:
la cartuchera de 1º C
que guarda borrador y tiza
se movió de coté
sobre el escritorio laqueado.

Me guardo de este modo
de los climas escolares
en los que parece
que no sucede nada.



Incendiaría esos corazones
grafiteándolos en las paredes
para ver todo lo hermoso
en el mute del silencio.

Mis ojos son dos faros fijos.
Profe ya fue dicen los chicos.

Un festón de luz del mediodía
entra ahora en la ventana.
Se levanta Germancito
me trae su novela *Zombis School*.
Empezó con una hoja
ahora lleva escritas veinte.

Mis alumnos y yo nos amamos.
No somos reyes ni reinas
pero bailamos como Tommy y Carrie
en el centro de la fiesta.
Mantenemos encendido el fuego
el amor
el caos
esta coreo rota de caderas.



Nada nos importa
porque sobre nosotros brillan
todas las estrellas plateadas.

Mural

Me despierto y pienso
en el perro atropellado
de la semana pasada
yo iba en el quince
volviendo de dar clases
y tardé tres semanas
en escribir este poema.

A mí me encanta el fútbol
y no sé muy bien
qué cosa me hace gritar
cuando viene un gol del equipo.

Pero pienso en el perro
salió corriendo como batuque
el perro de mi libro de la infancia
el que mandó la tía de Mendoza
era un perro familiar
con todas esas enseñanzas
de los libros para chicos
de los setenta anti hippies.

Pero éste
como cualquier colita pero medio di maría
tuvo dos etapas
la de di maría mismo



corriendo sin ver pero dále patear
salió de la puerta de su casa
corriendo desde adentro
corría desde antes
no le alcanzaba el patio
todas las vueltas del baño a la pieza
de la pieza al comedor
del comedor a la puerta
y no le alcanza
sale disparado de adentro
como un rayo continuo
como dictado por el verso de salinas
a quién debía esa voz el perro
a sí mismo
a todos los perros
a la alegría del día
al sol rebotando entre las patas.

Afuera pintaban un muro.
En el muro primero no decía nada
dibujaban la cara de un pibe
y al final pusieron Jona Presente.

Después está la otra parte
que es la misma de antes del mural
pero acelerada
porque entonces sigue corriendo
no importa si es la cocina
la puerta
el cordón de la vereda
porque en su disparar
la alegría es la alegría
correr porque corriendo
se está perro
el viento se festeja entre las ancas
se escucha al Jona pegado a las orejas
la cola como una antena



el dial justo
la señal inalámbrica
el wifi del Jona
el sol
el borde del campito
los aerosoles
el grito mundial
la voz del Jona
entre las patas
impulsa
genio
genio
genio
gooooooooo!!!!
gooooooooooooo!!!!
de qué planeta viniste
aerosol reguetonero
cosmic perro festoneando el cordón de dios
escuchá
escuchá y corré
barrilete
dále
dále
dále
hola
hola
hola
yo también Jona te pinto un mural.

Quinteros

Estaba lloviendo pero fuimos igual
el r12 navega la avenida en salticado



todos los autos salpican piedritas
los paseantes no se enojan
andan felices de sábado.

La calle se nubla, pica el agua
no se encuentra sitio para la poblada.
Al r12 hay que amarrarlo bajo un árbol
y lamentar no haber traído botas.

El galpón pintado promedia la manzana
entra y sale gente con bolsas desbordadas
la lluvia se nos pega entre la ropa.
Adentro el agua suena cortita
sobre los techos claveteados.

Las personas y las cosas se entreveran
entre los surcos de los puesteros.
Están desordenados pero invocan
arcoiris, banderines, fruta puesta
en montones de triángulos amigos.

Los que atienden son jóvenes
y tienen las manos gastadas.
Todos parecen parientes.



Los que compramos
nos vamos de boca
ay qué hermoso! ay qué barato!
Haber sabido antes
que las quintas no están lejos
y los surcos no son hendiduras
que sólo máquinas tocan.

Esta es mi lista de compras:

berenjenas panzonas
primas gordas de las peras
remolachas con su hojas
de venas rojas como garras
pimientos de dos colores
limones puntiagudos
gengibre raíz
para picantear fragante
un queso amarillo
que me pone loca.

No puedo más de encendida.

Nos quedamos esperando a la tía
bajo el agua afuera que nos moja.

La calle se llama Alfonsina Storni.



Pienso en frutillas y en Coronda
en la poeta en medio del campo
cuando estudiaba de maestra.
Recaló un tiempo ahí en pensiones
y se fue con panza a Buenos Aires.

En el interior todo es posible.
Las cosas arman su revuelo
no se anticipa la felicidad
y pulsan en silencio
igual que los sembrados.

Arriba

La azafata habla automática
como doctor de guardia.
Para nosotros es el primer vuelo.
Para ella o los turistas alemanes
la altura es algo inmutable.
Usan la palabra presurizar
como si fuera una miga pinchuda
o los astronautas no existieran.



En la escala anterior
el equipo entero
hace una coreo hermosa:
la música en el altavoz
está llena de tines y tones.
Con brazos, cabezas y torsos
bailan el hit de la aerolínea.
Muestran entradas y salidas,
combinan la línea del cuello
con las manos como cintas.

Al final del viaje
en una ciudad grande
hacemos parapente.
Antes de tirarnos observamos
un aguilucho inmóvil
sostenido por la corriente térmica
sostenido
sostenido
sostenido

el cuerpo de velero
la cabeza ya en picada
perfilando el pico.



Para el aire de pecho y le roba

la perpendicular al cerro.

Larga graznido.

Lo perdemos.

Desde el cielo

las ciudades son joyas dispuestas

para que las sigue la vista.

Esta noche no se ve el río

no hay luna mientras volamos.

Pero se ven las cillas que unen

ciudad con ciudad

tal como deben ser

las comunidades de hormigas.

Los aviones no son pájaros.

No deseo ser azafata.

Qué soy al ojo urbano

al pie en tierra

acá arriba.

Bailecitos



De noche en la plaza
sentados en la explanada
de la iglesia central
Juan charla con Axel
sobre estrellas.
Axel mira un papelito
blanco de crepé
que quedó del viento
en la fiesta campesina.
En lugar del papelito
ve una estrella que se agita.
Proclama su visión a los gritos.
Juan despeja el referente.
Medio silencio. Axel teclea,
se para y cambia de escena.
Anuncia un truco increíble.
con la remera raída
que dice
le trajeron los Reyes
se envuelve las piernas en cuclillas,
mete brazos y cabeza
dentro de los agujeros.
¡¡Ta taaaaaaaan!!
¡Soy la tinaja gigante



de agua bendita de la iglesia!

En esta ciudad

los ovnis bailan de madrugada

se cruzan unos a otros

chupan la uva invisible

de los cerros.

Algunos pobladores

los llaman como a perritos

les piden algunas figuras

para que el baile se luzca.

Los ovnis saben cosas

que nosotros no sabemos.

El viento sube quebrando

los picos incas y ancianos.

Nosotros estamos despiertos

viendo las luces

bailar en el cielo

viendo bailar estrellas,

viendo.