

KATATAY

año III, número 5, septiembre de 2007

| | |
|---------------------------|---|
| Dirección | Teresa Basile Mónica Bernabé Enrique Foffani |
| Consejo asesor: | Roxana Patiño Laura Pollastri María Laura de Arriba Mónica Marinone |
| Edición | Paula Aguilar Florencia Bonfiglio María Elena Campero Analía Costa Melina Gardella Hernán Pas Julia Tamási |
| Consejo editorial | Hugo Achugar Elena Altuna Ana María Amar Sánchez Soledad Bianchi Elisa Calabrese Norah Dei Cas Juan Duchesne Winter David Lagmanovich Jorge Schwartz Saúl Sosnowski Christian Wentzlaff-Eggebert |
| Comité de evaluación: | Miriam Chiani Sandra Contreras María Laura de Arriba Claudia Hammerschmidt Javier Lasarte Mónica Marinone Jorge Monteleone Andrea Pagni Roxana Patiño Laura Pollastri Roland Spiller Abril Trigo |
| Colaboran en este número | César Aira. Adriana Astutti. Nora Avaro. Mónica Bernabé. Sergio Bizzio. Florencia Bonfiglio. Mariana Catalin. Luciano Cescut. Sandra Contreras. Sergio Chejfec. Luis Chitarroni. Miguel Dalmaroni. Leonora Djament. Nora Domínguez. Juan Antonio Ennis. Martín Espada. Laura Estrin. Enrique Foffani. Sergio Frugoni. Irina Garbatzky. Florencia Garramuño. Alberto Giordano. Maximiliano Linares. Gonzalo Oyola. Hernán Pas. César Salgado. Rocio Silva Santisteban. Ariel Schettini. Damián Tabarovsky. Liliana Tozzi. Laura Utrera. María Célia Vázquez. |
| Director de arte y diseño | Victor Viale |
| Ilustración de Tapa | Asunción de Nuestra Señora de los Deseos. 1996 - acrílico s/tela - 193 x 105 cm. Pertenece a la Colección del Museo de Arte Contemporáneo de Rosario (macro) Mención de Honor en la VI Bienal de Arte Sacro de Buenos Aires - 1996. |
| Impresión | Aurelio Impresiones La Plata. Argentina Tel: (0221) 424-2389 - www.impresionesaurelio.com.ar |
| Editor responsable | Teresa Basile. Calle 5 n° 84 (1900) La Plata. Buenos Aires, Argentina. Tel: (0221) 425-9119 |

INDICE

Rotaciones

NARRATIVA ARGENTINA DEL PRESENTE - Sandra Contreras

Algo más sobre la narrativa Argentina del presente, por Sandra Contreras | **6**

La edad de los relatos. Tiempo y escritura en Cesar Aira, por Nora Domínguez | **10**

La desproporción. Sobre las novelas de Lopez Brusa y Becerra, por Miguel Dalmaroni | **16**

La frase, por Nora Avaro | **23**

Nuevas imágenes de la novela Argentina, por Ariel Schettini | **24**

Dos relatos porteños: La vida nueva de Raul Escari, por Alberto Giordano | **36**

La lectura de los editores | **41**

ANTOLOGÍA DE ESCRITORES

El carrito, La muñeca viajera, de César Aira | **53**

La realidad, de Sergio Bizzio | **55**

La venganza de lo idílico, de Sergio Chejfec | **57**

Escote de confesión, de Luciano Cescut | **60**

SOBRE MARTÍN ESPADA

Sobre Martín Espada, por César A. Salgado | **64**

Querellas

La mala lectura. Algunas notas para no olvidar a Benjamin, por Juan Antonio Ennis | **81**

Latinoamérica en la ciudad historiográfica de José Luis Romero. ¿Un Facundo para el siglo XX? Proyecciones y derivas de la crítica cultural, por Hernán Pas | **86**

Argumentos

Topologías: las fronteras críticas de la literaria latinoamericana, por Mónica Bernabé | **98**

Asteriscos

Laura Pollastri (ed.) *El límite de la palabra. Antología del microrrelato argentino contemporáneo*, por Enrique Foffani | **106**

Bernabé, Mónica. *Vida de artista. Bohemia y dandismo en Mariátegui, Valdelomar y Eguren (Lima 1911-1922)*, por Rocio Silva Santisteban | **108**

Mónica Marinone. *Rómulo Gallegos. Imaginario de nación*, por Maximiliano Linares | **110**

Paula Bruno. *Paul Groussac. Un estratega intelectual*, por Florencia Bonfiglio | **111**

Bombini, Sergio. *Los arrabales de la literatura. La historia de la enseñanza literaria en la escuela secundaria argentina (1860-1960)*, por Sergio Frugoni | **114**

Quiroga, Horacio. *Obras V. Diario y Correspondencia*, por Laura Utrera | **117**

Paula Alonso (comp.). *Construcciones impresas. Panfletos, diarios y revistas en la formación de los estados nacionales en América Latina, 1820-1920*, por Hernán Pas | **119**

Sergio Pastormerlo. *Borges crítico*, por María Celia Vázquez | **121**

José Luis de Diego. *Una poética del error. Las novelas de Juan Martini*, por Liliana Tozzi | **125**

Alberto Giordano. *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas*, por Irina Garbatzky | **127**

Ignacio Sánchez-Prado (ed.) *América Latina en la «literatura mundial»*, por Gonzalo Oyola | **128**

ILUSTRACIÓN DE LA PORTADA

Asunción de Nuestra Señora de los Deseos

1996 - acrílico s/tela - 193 x 105 cm.

Pertenece a la Colección del Museo de Arte Contemporáneo de Rosario (macro) Mención de Honor en la VI Bienal de Arte Sacro de Buenos Aires - 1996.

Aurelio García pinta. Podemos afirmar que Aurelio García es pintor.

Una gran carcajada, un humor ácido, una ironía fina atraviesa toda su obra. Particularmente nos asombra su irreverencia hacia los temas que desarrolla.

Su producción gira alrededor de ciertas temáticas o recurrencias que se nos ocurre reducir a tres: la religión, la política y la historia del arte. Desde estas coordenadas Aurelio despliega sus delirios plásticos y su virtuosismo técnico.

García nació en Rosario en 1964, estudió en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Rosario y, además, participó de los talleres de Juan Pablo Renzi, Emilio Torti y Pablo Suárez. Su interés por la pintura latinoamericana lo llevó a investigar y estudiar historia del arte y a viajar por Bolivia para tomar contacto directo con las manifestaciones del arte colonial. De ahí que sus pinturas pongan en diálogo lo tradicional y lo contemporáneo no sólo en las imágenes sino también en la técnica y en los recursos que utiliza.

Sus cuadros se nutren de iconografías religiosas o políticas pertenecientes a la tradición nacional y continental para homenajearla y, al mismo tiempo, desarticularla y desmitificarla no sólo desde las imágenes sino también desde los títulos de sus obras. Aurelio desacraliza y resiste desde la pintura inventando un lenguaje paródico que no deja en pie ningún "dios". Retoma imágenes míticas explotando al máximo el recurso de la cita y el montaje contaminándolas con agregados que alteran sus sentidos y provocan disparatados e insólitos resultados visuales.

En estos aspectos, junto al preciosismo de la factura de sus pinturas que se materializa en una orfebrería de tramas ornamentales de líneas y colores de meticulosa geometría, es donde encontramos la singularidad de su producción. Es una pintura que se vuelve acto de resistencia e inconformismo contra diferentes imposiciones en relación a estereotipos religiosos, estéticos y políticos arremetiendo contra ellos desde una aparente banalidad. En estas obras, nada complacientes, incomodan con su riente crítica social desde el lugar burlón e irreverente en que se sitúa, Aurelio pone en cuestión y ridiculiza los dogmas o cristalizaciones de los lugares de poder. Desde ese lugar de vulnerabilidad, interroga y cuestiona la fetichización del mito.

Después de vivir un tiempo en España, hace unos años se radicó cerca de Bariloche donde actualmente vive y de donde dice que no vuelve más.

Graciela Carnevale
Rosario, setiembre 2007

ALGO MÁS SOBRE LA NARRATIVA ARGENTINA DEL PRESENTE

Basta con cruzarse semanalmente con los suplementos y revistas culturales para ver que la nueva narrativa argentina es un interés y hasta un tópico del momento. Se trata, por supuesto, de un interés y un tópico que recurren periódicamente, toda vez que la nuestra es la tradición de lo nuevo. Aún así, las lecturas del presente que en los últimos meses han puesto en el centro de la discusión no sólo el paso de un sistema literario a otro sino también, y sobre todo, la puesta en cuestión, y hasta la transformación, del estatuto mismo de la literatura hoy, de su concepto y de los valores a él asociados (me refiero, centralmente, a las intervenciones de Beatriz Sarlo y Josefina Ludmer, también a las de Reinaldo Laddaga y Tamara Kamenszain), estarían dando la pauta de que esta discusión (que desde luego ni es reciente ni mucho menos exclusiva de la literatura argentina) parece haberse acelerado en nuestro contexto inmediato con el cambio de siglo. Tal vez porque es recién en los últimos años que se ha vuelto más evidente —o más espectacular— el problema más interesante de esa transformación como es el de la tensión, medular cuando se trata del presente inmediato, entre las insistencias del pasado y las líneas de fuga hacia el futuro.¹

Los ensayos que escribieron los críticos y los editores convocados para este dossier no sólo intervienen en este debate con una versión del estado de la narrativa argentina contemporánea sino que constituyen ellos mismos —lo que por supuesto es lo mismo— una versión de los estados actuales de la lectura (y para definir un estado actual de la literatura hay que pensar, desde luego, lo que se escribe, lo que se está escribiendo, pero también lo que se lee, lo que se está leyendo). En este sentido, el orden que elegí darles pretende ser, a su vez, una lectura, una percepción, de estos estados. Un par de comentarios, entonces, sobre esta disposición.

La literatura, la calidad. Si el diagnóstico de Josefina Ludmer sobre las literaturas postautónomas y su pérdida de especificidad y valor literarios funciona —en principio y dicho aquí de un modo algo apresurado— como una tácita respuesta a la apuesta fuerte de Beatriz Sarlo por seguir discutiendo, hoy, en el contexto posmoderno de la disolución de las jerarquías, los presupuestos estéticos de los textos, su cualidad artística diferencial, los artículos de Miguel Dalmaroni y de Nora Avaro junto con la entrevista de Ariel Schettini a Daniel Link, Washington Cucurto, Fabián Casas y Lucía Puenzo, apuntan al nudo de la cuestión. Y lo hacen poniendo en evidencia aquello que una banal —e injusta para con sus matices— oposición entre las intervenciones de Ludmer y Sarlo nos impediría ver: los modos cada vez nuevos y hasta divergentes en que la pregunta por el valor *insiste* en una atmósfera cultural y artística, sin duda muy modificada, como la presente. Por ejemplo, ¿de qué modo —¿cómo?, ¿cuánto?— insisten los nombres literarios y “altos” de Saer, Aira, Beckett, Balzac, Vallejo, entre los escritores “nuevos” que quieren liberarse de lo paralizante de una noción como la de Literatura, o que afirman su escritura contra un valor como el de la calidad? O bien, y para precisar la intervención de una sensibilidad crítica como la de Dalmaroni (que define, por ejemplo, la singularidad de la literatura de Esteban López Brusa por el valor que *resta* en el fastidio o en la decepción que pueden provocar los “mecanismos afectivos” de un novelista literariamente irresponsable): ¿cómo seguir formulando, cómo seguir pensando, la pregunta por la literatura en su especificidad sin limitarla a la innovación —provocadora, vanguardista: cualitativa, diría Sarlo— de las formas? Y también: ¿por qué sigue produciendo tanto efecto de sentido —por qué nos sigue interesando— una lectura como la de Nora Avaro que se detiene con minucia analítica y perspectiva valorativa (y ese detenimiento formal y cualitativo es, claro está, una intervención en el contexto de la disolución de los valores y las categorías literarias) en ese punto en que el “escribir bien” pudo transformarse, hoy, en la

* Sandra Contreras (1963) enseña literatura argentina en la Universidad Nacional de Rosario y es investigadora de CONICET. Publicó *Las vueltas de César Aira* (Beatriz Viterbo Editora, 2002).

¹ Beatriz Sarlo: “¿Pornografía o fashion?”, *Punto de Vista*, N° 83, diciembre 2005, y “Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia”, *Punto de Vista*, N° 86, diciembre 2006. Josefina Ludmer: “Literaturas postautónomas” (diciembre 2006) y “Literaturas postautónomas 2” (mayo 2007) en www.loescrito.net. Reinaldo Laddaga: *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007. Tamara Kamenszain: *La boca del testimonio. Lo que dice la poesía*. Buenos Aires: Norma, 2007.

“gran” novela de Alan Pauls, en la efectuación –por cierto algo anacrónica- de un espesor novelístico que va más allá del destello retórico? La tensión entre el rechazo a la calidad y el valor de las formas es uno de los nudos del debate en las escrituras y lecturas del presente. Lo inquietante de ese libro no escrito que está en el centro de *El desperdicio* (2007), la última novela de Matilde Sánchez, podría ser un signo, indirecto y ficcional, de esa tensión: el libro como desperdicio –ese resto que se tira o que hay que descartar: lo que (ya) no se escribe–, y a la vez, en la voz que quiere escribir hoy, el libro desperdiciado –eso que se extraña y se lamenta como proyecto malogrado y que por eso mismo todavía es la cifra de un Deseo.

El autor, el estilo. Alrededor de este nudo “formal”, las lecturas de Nora Domínguez y de Alberto Giordano vuelven a otra de las insistencias más problemáticas, y más interesantes, en la era del debilitamiento de la ansiedad autoral: el mito del escritor, la marca del estilo. Sigo pensando que aun promoviendo una poética contra la superstición de calidad, y al otro lado de la “devaluación” que pudo o pueda todavía afectarla, la literatura para César Aira es una actividad esencialmente *cualitativa* que obtiene su valor del caudal de invención y de su marca, absoluta, de singularidad; que si hay algo de potente en su operación es la eficacia con que conmociona el sistema de valores que rige en la tradición de la literatura nacional al mismo tiempo que inventa, con intransigencia radical, un procedimiento automático que vale en la exacta medida en que es indisociable del nombre propio y del estilo singularísimo del artista. La lectura que hace Nora Domínguez de las edades de Aira, de los diversos modos en que el tiempo como experiencia y la experiencia narrativa del tiempo construyen un mito de escritor es, creo yo, la evidencia de esos gestos críticos que saben que para apuntar al nudo del presente, hoy, es preciso darle vueltas a la ambivalencia de las paradojas –por caso, los modos singularísimos y los inéditos efectos de sentido que adopta y arroja la invención de un mito personal en la era de la muerte del autor. El ensayo de Alberto Giordano sobre *Dos relatos porteños* de Raúl Escari me pareció un ideal (y provisorio, por cierto) cierre a esta parábola, no sólo porque nos recuerda –por si lo habíamos olvidado– la obviedad de que para pensar un estado actual de la literatura no hace falta limitarse a las edades biológicas de las generaciones, sino porque su puesta en foco en el giro autobiográfico que –dice– ha tomado la literatura argentina en los últimos años (y esto no solo en los diarios, autobiografías, y escrituras íntimas sino hasta en los blogs de los escritores cuya atmósfera es la de la no-autoridad, la de la escritura colectiva), es también la prueba de que la relación con el presente –la ontología del presente como quería Foucault– es tanto más “moderna”, tanto más “crítica”, cuanto mejor dispuesta esté –cuanto menos reactiva sea– a la percepción de los modos en que insisten ciertas afecciones y ciertos deseos del pasado, esto es, a la percepción de los modos en que esas afecciones y deseos sobreviven *en* y *por* su transfiguración. Hay un magnífico ensayo de Georges Didi-Huberman sobre la paradójica fecundidad del anacronismo; se llama *Ante el tiempo*.²

Los legados, la voz. El trauma de Cucurto en el final de la entrevista, ante lo que observa Beatriz Sarlo (que todos sus personajes hablen igual) interesa en más de un sentido. Primero, porque es el registro de un señalamiento de la crítica (el narrador sumergido en las voces de sus personajes, el aplanamiento de las voces aun en el estilo más barroco) que, paradójicamente, y extrañamente para mí, incluye en el diagnóstico de la narrativa argentina del presente a aquel cuyo “rosario de hallazgos lingüísticos paraguayos o dominicanos” –para decirlo con Silvio Mattoni a propósito de *Cosas de negros*–, “no es más que la apariencia necesaria para que una escritura, un estilo imponente fabriquen su propia totalidad.”³ Segundo, porque, entre auténtico e irónico, entre lo real y lo ficcional que hay en la invención de una voz, la respuesta de Cucurto registra la lección del maestro (en este caso, Puig) al mismo tiempo que muestra la imposibilidad –o la inutilidad, o el desinterés, nunca el rechazo– de aprenderla.

El trauma es interesante por sintomático de un estado de la lectura en el que se viene debatiendo no tanto el peso de los legados para los nuevos narradores –ya no Borges ni Cortázar, pero sí Puig, Aira, Saer– cuanto la legitimidad de la herencia, mejor dicho: la legitimidad de su uso. Si la narración es desaforada y se acelera en acumulación de delirios e

² *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006 [Editions du Minuit, 2000] Si algo nos enseña este ensayo sobre la supervivencia del aura en el mundo contemporáneo –sobre la legitimidad y las condiciones de posibilidad de su pregunta– es que hablar de cosas “muertas” o de problemas “perimidos” –en particular cuando se trata del aura– y que hablar incluso de “renacimientos” –incluso cuando se trata del aura– es hablar de un orden de hechos consecutivos que ignora la indestructibilidad, la transformabilidad, y el anacronismo de los acontecimientos de la *memoria*.

³ Silvio Mattoni: “La fabricación de un idioma” en Suplemento Cultural de *La voz del interior*, setiembre 2003.

inverosimilitud, la tradición parece ser Aira (y si la aceleración es puro delirio inconexo, y hasta facilismo, abuso del ready-made, se trataría de un Aira mal aprendido). Si la narración está hecha de voces populares, o de voces moldeadas en los medios masivos de comunicación, en la cultura pop, la tradición es claramente Puig (y si esas voces solo representan – exóticamente, digamos– el universo de la cultura mediática o de las marginalidades sociales, o son solo voces sin invención de un tono, se trataría de un Puig mal aprendido). Más difícil es encontrar el diagnóstico de –mejor: el fastidio por– un Saer mal aprendido, o en todo caso la legitimidad de su herencia no parece haberse vuelto tema de discusión. Quizás porque, como conjetura Nora Avaro aquí, contrariamente a Puig, que se ha vuelto hoy autoridad blindada entre los jóvenes narradores, “el faro de Saer se apaga, y todo el mundo, menos algunos buenos poetas, parece tener ganas de que sea de forma irremisible.” (Aunque tal vez no sea tan así, o tal vez suceda que algunos de los que mejor actúan en “la atmósfera Saer” –para hacer, con esa tradición, otra cosa– no sean quienes estén ocupando los suplementos o protagonizando los debates del momento. Pienso por ejemplo, (y para referirme a quienes empezaron a publicar su obra hacia fines de la década del 90 o a partir del 2000, y dejar de lado, por ejemplo, el primer momento de la obra de Sergio Chejfec), en la obra narrativa de Sergio Delgado, y la de Daniel Attala, que leímos en Beatriz Viterbo. Pienso en la lengua que Attala inventa –de esas cuyas sintaxis y entonación hay que aprender de cero, de esas auténticas lenguas nuevas que en el primer encuentro resultan casi incomprensibles– en el mismo acto en el que, en el umbral de su escritura (en el primer volumen, *La sonrisa del comerciante* de 2003) transita del homenaje al abandono de la escritura de Saer. Pienso en la discreción y la firmeza con que en las epifanías de *La laguna* (2001) pero sobre todo en ese “tratado de las sensaciones” que es *Al fin* (2005) Delgado transforma el legado de la mirada conjetural de Saer para inventar con esa tradición una lengua propia. Como lo dijo Pedro Rey en *La Nación*: “A Delgado también lo seducen la percepción, la memoria, la fidelidad a un paisaje y su descripción atenta [y] sin embargo, no se entrevé en Delgado angustia alguna por las influencias. Lejos de la cadencia asmática y formal del escritor consagrado, busca su música en otras esferas. Y la encuentra en su magnífica fluidez narrativa y en un tono a todas luces propio, intransferible.” Su última novela, *Estela en el monte* (2006), podría corroborarlo.)

Como sea, la legitimidad de las herencias parece ser más una preocupación de la crítica que un problema para los escritores. Dice Delgado por ejemplo –muy a tono, por lo demás, con los escritores entrevistados aquí: “El sentimiento de orfandad que hoy se vive en el plano de la narración (de todo tipo: tanto en relación con la ausencia de maestros vivos, como de un sistema literario que apañe a los escritores nacientes) tiene por otra parte un componente interesante, que es la asunción del vacío y de su riesgo.”⁴ Este vacío y este riesgo se tocan de algún modo con lo que muestra el “trauma” de Cucurto (como si dijera: tendría que nacer de nuevo para trabajar bien con las voces como lo hizo Puig, y aún así intuyo que éste no es mi tema, ni mi problema), pero señala también uno de los estados del presente. ¿Y si el legado, la atmósfera, no estuvieran solo en los estilos, en las frases, en las formas, sino en las operaciones, en el despliegue de las prácticas? Pienso en la última gran conmoción que se produjo en el sistema de valores en la literatura argentina, –la recurrencia con que la publicación periódica de las novelitas de Aira instaló una y otra vez, cada vez, la pregunta por la calidad: ¿novela buena o novela mala?– y me pregunto si no es en esta indeterminación y no en la narración desenfadada y delirante, es decir, si no es en esta operación y no en el estilo –no en las formas, para decirlo con Dalmaroni– donde podría situarse el más claro legado de César Aira hoy. Por ejemplo, en la potente y por demás interesante: por inventiva– indeterminación de valores a que nos enfrenta la secuencia que va de *Cosa de negros* a *El curandero del amor*.

Vuelvo a citar a Sergio Delgado: “El auténtico *escritor actual* es aquel que nunca está del todo seguro respecto a aquello que escribió, y que no tiene ninguna comprobación, interna ni externa, de que esto que ahora escribe sea, realmente, literatura. Es la situación ideal de la escritura literaria. Pero es al mismo tiempo la más difícil de sostener.” Un libro reciente como *Peripicias del No. Diario de una novela inconclusa*, de Luis Chitarroni, que es todo él la puesta en acto de esa interrogación, viene a ser el gesto más escandaloso de esta actualidad. Y no es indiferente que así lo lea su editor, Damián Tabarovsky, crítico furioso contra la prosa cristalizada, la sintaxis apropiada, las tramas ajustadas, que definen cierto estado, o

⁴ “El personaje y su sombra. Re-realismos y desrealismos en el escritor argentino actual”, en *Boletín/12* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, diciembre 2005.

cierta zona, de la narrativa argentina contemporánea (léase *Literatura de izquierda*) y, por lo demás, autor él mismo de textos que irrumpen en ese mismo contexto como gestos, o como intervención (*Kafka de vacaciones*, *Las Hernias*)⁵. “Novela sobre la *epistémè* –dice Tabarovsky–, *Peripecias del no* expresa el estado latente de la lengua en un momento dado. Y en ese caso lo que expresa es la pregunta que se pregunta acerca de ella misma. ¿Es posible preguntarse qué significa hoy escribir? ¿Qué significa leer? O más prosaicamente: eso que usualmente llamamos escribir, ¿es escribir? Y eso que por comodidad llamamos leer, ¿es leer?” El apartado en que se reúnen los textos, escritos especialmente para este dossier, de Damián Tabarovsky, Leonora Djament, Adriana Astutti, Laura Estrin y Luis Chitarroni, quiso dar lugar a algunos de los editores argentinos que, sea desde editoriales independientes o pequeñas, sea desde los grandes grupos, ejercen hoy la edición como una despierta, incisiva y hasta polémica lectura de los estados del presente. (No casualmente, además de editores, todos ellos son escritores, o críticos, o críticos y escritores.)

Finalmente, si hay una cuestión que da vueltas en las escrituras y lecturas del presente es la de la realidad. Por un lado, sigue tratándose de la pregunta por los modos de representar la realidad (la social, la cultural, la histórica, la política) en el cambio de siglo, cuando las representaciones identitarias y la cuestión del testimonio es objeto de debates y enérgicas polémicas culturales y académicas. Pero también, y sobre todo tal vez, se trata de una indagación en torno de los modos en que la realidad irrumpe o estalla en las páginas de un libro, en una era en la que está juego justamente una fuerte redefinición de las fronteras entre ficción y realidad. Los artículos de Florencia Garramuño y de Mariana Catalin discuten problemas de representación en dos de las mejores novelas de la narrativa argentina escrita y publicada en el cruce al siglo XXI: *Rabia*, de Sergio Bizzio y *Los planetas* de Sergio Chejfec. Los textos de Sergio Bizzio y de Sergio Chejfec, que se publican aquí por primera vez, podrían leerse como dos versiones del modo que hoy adopta la intrusión de lo real en la literatura, o en el libro, o en la web, o en la ficción. Uno, el texto que se quiere Realidad él mismo, en un mundo cuyo régimen es el de las redes y las conexiones y cuya prefiguración más directa es la televisión (una “continuación” de *Rabia* tal vez, donde el proyecto parecía ser “asumir el verosímil televisivo como plataforma de lanzamiento para demostrar que la literatura puede superarlo”). Dos, la crónica revisitada en el fin de siglo, un encuentro con el pasado de una ciudad en el que se experimenta “la promesa de ruina que siempre blande la literatura contra la así llamada realidad” (una variación tal vez de la crónica “Donaldson Park”, en la que se escuchan “sonidos de una naturaleza desviada y el continuo de las máquinas como si fueran anuncios de un próximo derrumbe”)⁶. A uno y otro lado de este núcleo de realidad, la ficción casi en estado puro. Primero, las fábulas de César Aira (y que este dossier se abra, tanto en la sección de ensayos como en la sección de las ficciones, con Aira, tal vez pretenda decir que su literatura sigue siendo el presente, que el suyo es hoy un legado pero en estado de continua elaboración) Por último, un texto inédito de Luciano Cescut, que no ha sido tratado en este dossier: son las primeras páginas de una burlona saga familiar en la que, como en los relatos de *Más extraño que la verdad*, la lengua excéntrica de Cescut monta una “distorsión delirante de pequeñas escenas de lo real”⁷, y cuyo un epígrafe del comienzo, por supuesto, aclara: “Los personajes de este libro no son imaginarios. Cualquier parecido con personas vivas o muertas es intencionada casualidad.”

Sandra Contreras

⁵ Damián Tabarovsky: *Literatura de izquierda* (Beatriz Viterbo, 2004), *Kafka de vacaciones* (Beatriz Viterbo, 1998), *Las Hernias* (Editorial Sudamericana, 2004)

⁶ Lo que citamos sobre *Rabia* corresponde a la reseña que escribió Rogelio de Marchi para *Radar Libros* en setiembre de 2005. Lo que citamos sobre “Donaldson Park” corresponde al Prólogo de Mónica Bernabé para el volumen *Idea Crónica* (compilado por María Sonia Cristoff para Beatriz Viterbo Editora, en 2006), en el que esa crónica de Sergio Chejfec se publicó por primera vez.

⁷ Lo que citamos sobre *Más extraño que la verdad* (2005) corresponde a la reseña que escribió Susana Rossano para la Revista Cultural *N*, de *Clarín*, en marzo de 2006.

LA EDAD DE LOS RELATOS. TIEMPO Y ESCRITURA EN CÉSAR AIRA

Nora Domínguez*

Entre la fecha de escritura de un libro y la de su publicación se despliega un tiempo que cuenta: una suspensión, un vacío, un lapso reacio a ser completado con acontecimientos o palabras pero que se destaca ahí, manifiesto y parlante entre dos inscripciones. ¿A quién le importa este tiempo? Sin duda, al autor de una serie de libros publicados a lo largo desde hace ya treinta años y que de esta manera ha sostenido un gesto, una rúbrica, una marca de autor.¹ El escritor César Aira nos lleva fácilmente a conjeturar que durante ese lapso lo que hizo fue seguir escribiendo mientras subraya una dirección de lectura para su producción.² En *Las tres fechas*³, uno de sus últimos ensayos, el autor elabora un método para aplicar a escritores y obras. Las fechas de escritura, de publicación y las de los sucesos que se narran dan cuenta de las colocaciones que asumen el autor y los lectores y de los trabajos de escritura y de lectura que se activan en esas instancias. El ensayo aborda los registros relativos que se interponen entre ellas en una serie de autores "raros" (Denton Welch, Paul Léautaud, J.R. Ackerley, y otros). Aira propone ese método para cartografiar la experiencia de lectura en tanto ejercicio sin igual de "la transformación". En el caso de Denton Welch el dato biográfico previo a la escritura produce un salto; el accidente que sufre el escritor hace de la fecha un hito brutal y simbólico. Las incidencias en la creación pueden resultar paradójicas y así "el escritor inválido, inmóvil, prueba las alquimias de la velocidad" mientras su narración recae en un género: el libro de viajes y éste se concentra en un día memorable, el picnic, el punto real, el modelo narrativo, el objeto de máxima repetición e improvisación. Aira rastrea a los que considera escritores de la experiencia, aquéllos que escriben a partir de lo que les pasó, sobre lo que les pasó o por efectos de lo que les pasó. Lee los modos en que las experiencias de vida se ensamblan con sus invenciones literarias y cómo las transformaciones de la Historia van penetrando los modos de leer la literatura, convirtiendo a los textos cada vez en otros textos. Preocupaciones por el tema del tiempo: si una literatura ofrece sentidos sobre su época o solo es el futuro el que la expresa, si el libro resulta un documento, en qué medida y cómo documenta, si el género de la ciencia ficción, a pesar del impulso que lo liga hacia el futuro, está inmerso sin más en el presente, preso del anacronismo y del hecho de que los libros siempre son leídos "después de que ha desaparecido el mundo que los vio nacer". Es decir, el tiempo como problema literario y también los problemas literarios como preguntas situadas, inscriptas en un tiempo determinado. Porque el tiempo es materia fundante del relato, juego de detenciones, sucesiones, duraciones y velocidad, forma narrativa y "elemento constitutivo del sujeto" ("La innovación"⁴).

El tiempo como experiencia y la experiencia narrativa del tiempo construyen inextricablemente y, éste es el tema central del ensayo, un mito de escritor. Es posible que Aira en la mayor parte de sus textos críticos, los dedicados a Alejandra Pizarnik, Copi, Osvaldo Lamborghini, Roberto Arlt, Manuel Puig y a estos "raros" de *Las tres fechas* haya estado ocupándose de estos dos problemas.⁵ En la literatura de Copi: las sucesiones, pasajes y umbrales, su creación de espacio dentro del tiempo y la continuación hacia el infinito. En la de Puig: la presentificación de voces, los modos del nacimiento y del comienzo que, desde la postulación de un presente, dan cuenta de lo que viene después del diálogo o de

*Nora Domínguez (1951) enseña Teoría Literaria en la Universidad de Buenos Aires donde además investiga sobre representaciones de género en las literaturas argentina y latinoamericana y la escritura de mujeres. Junto con Carmen Perilli compiló el volumen *Fábulas del género. Literatura y sexualidad en América Latina* (1998), y junto con Ana Amado el volumen *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones* (2004). Acaba de publicar en Beatriz Viterbo Editora su libro *De donde vienen los niños. Maternidad y escritura en la cultura argentina*.

¹ Aira publica su primer libro *Moreira* en 1975 y hasta hoy suman más de cincuenta títulos entre novelas, relatos, ensayos.

² Alguna de sus críticas más agudas ha visto en esa sucesión de fechas la ficción de un diario de escritor. Ver Contreras, Sandra.

³ César Aira: vueltas sobre el realismo", en *César Aira, une révolution*. Tigre / Hors série, Université Stendhal-Grénoble 3, 2005.

⁴ Aira, César. *Las tres fechas*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2001

⁵ "La innovación", en *Boletín/4* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Universidad Nacional de Rosario, 1995.

⁶ Me refiero a los siguientes ensayos: *Alejandra Pizarnik*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1998; "El sultán", *Paradoxa*, Año VI, Nº 6, 1991; *Nouvelles Impressions du Petit Maroc*, Saint-Nazaire, M.E.E.T., 1991; *Copi*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1991; "Arlt", en *Paradoxa* Nº 7, 1993; "Ars narrativa", *Criterion*, Nº 8, enero 1994; "Prólogo" a Lamborghini, Osvaldo. *Novelas y cuentos*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1988; "La prosopopeya" en www.beatrizviterbo.com.ar/zunino_y_zungri

aquello que está antes de que una voz ocupe un espacio. La literatura de Lamborghini, que Aira lee “antes de su publicación” y para la cual la prepara como materia póstuma, es interpretada según el prisma temporal en términos de una perfección sin vueltas que salía “bien de entrada”: “No había parto. En todo caso lo había habido”. Las lecturas de “los otros” se conforman como teorías personales y es posible encontrar variantes, traducciones –lo que de variable y repetición, cita y transformación tiene toda traducción–, en la propia narrativa de Aira. Quiero decir, es posible, seguir programas de lectura sobre sus textos a partir de las líneas que él despliega sobre sus autores preferidos. Por ejemplo, ir ensayando un ejercicio de imaginación o práctica crítica alrededor de la concentración del tiempo como disparador de situaciones catastróficas que él advierte en Copi a los modos en que Aira trabaja los puntos de cataclismo narrativo por ejemplo en *El sueño* (1998) o en *La mendiga* (1998). O cómo esa mimesis del estilo materno que descubre en Puig se traduce en sus novelas en una proliferación de figuras de madres con sus correspondientes cortejos de niños monstruos (*La costurera y el viento*, 1994; *Cómo me hice monja*, 1993; *El bautismo*, 1991, entre otros). Hay, entonces, una posibilidad de rastreo de las fábulas que conforman el mito de escritor que Sandra Contreras ha caracterizado muy bien como “la novela del artista”⁶. Él, por su parte, no renuncia a crearlas. Sostiene que no vale la pena hacerlo porque “la renuncia a crear mitos es la condición necesaria para crear el mito personal del escritor. Es como si los únicos cuentos de que dispusiéramos para contarles a nuestros hijos fueran la ‘vida y obra’ de los escritores que amamos” (*Copi*, 91). A estos enlaces ineludibles vuelve en *Las tres fechas*, los que se suman en tanto preocupación literaria a los otros que previamente había ido dispersando como las versiones ficcionales del escritor César Aira (*La costurera y el viento*, *Cómo me hice monja*, *Embalse*, de 1992 o *Las curas milagrosas del Dr. Aira*, de 1998)). El mito de escritor sirve a la novela y al ensayo. Es una idea que no abandona y a la que regresa obsesivamente, es una “combinación propia”, un punto donde convergen las líneas familiares, las lecturas, el sistema de invenciones, las maneras que el escritor adopta para mostrarse u ocultarse en los textos, “una fórmula” que se inventa “para organizar el complejo de percepciones y afectos y mediante esta organización volverlo experiencia con la cual escribir”. El escritor autoconstruye su propio mito, como una especie de depósito generador de ideas, experiencias y estilos que le sirve para su actividad. A la vez el mito se derrama como una imagen, una manera de estar en el mundo de los escritores, casi una marca, un nombre propio, una firma, un estilo. “Y los escritores –dirá– son mitos. No el mero escritor como sujeto biográfico, sino el complejo que forma su vida y su obra, su fórmula, su estilo”⁷. El estilo es un modo de apropiación, un uso de la lengua materna hasta que consiga agotarla y llevarla al contacto con una lengua lejana para lograr su punto de exotismo.⁸

Entre 1999 y diciembre del 2000, después de haber cumplido en febrero del noventa y nueve cincuenta años, Aira escribe *Cumpleaños* (2001), *Un sueño realizado* (2001), *El mago* (2002), *Varamo* (2002) –que es la historia de un escritor de esa edad que nunca escribió una sola línea y redacta un poema extenso que se convertirá en “una obra maestra”–, y *Las tres fechas* que, escrito después de todas estas novelas, se publica antes de las dos últimas⁹. Años de registros del tiempo de la vida “real” y de la vida “literaria”, de cortes simbólicos, de saltos, de nuevas teorizaciones y preguntas por el estilo. No estamos en condiciones de afirmar que se trata de un punto de inflexión, un abandono de temáticas o cuestiones literarias a resolver y una puesta en marcha de otras. Por otra parte el abandono no forma parte del estilo aireano; en su lugar más bien se trata de la insistencia como método para constituir el punto de emergencia de algo nuevo. En *Cumpleaños* retoma la ficción autobiográfica que había practicado en *Cómo me hice monja* y en *Varamo* postula a la novela como un discurso genético sobre un supuesto texto de vanguardia del modernismo y practica su ejercicio de “innovación”, generando un nuevo espacio para otra de sus teorías lingüísticas. Después de todo, él mismo ha dicho que el escritor es “una proliferación de teorías, de teorías falsas” (*Nouvelles Impressions Du Petit Maroc*, 41). No estamos en condiciones de afirmar un cambio, decíamos, porque al mismo tiempo Aira siguió publicando novelas situadas en espacios barriales, con actividades y personajes típicos de la crisis económica como *La villa* (2001) y *Las noches de Flores* (2004) y las “novelitas” que, bien podrían entrar en el conjunto

⁶ Contreras, Sandra. *Las vueltas de César Aira*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2002.

⁷ Estas últimas citas pertenecen al ensayo “Particularidades absolutas”, *Nueve perros*, Año I, Nº 1.

⁸ Aira formula teorías singulares sobre lengua materna y lengua extranjera en *Copi* (especialmente el capítulo III), *Nouvelles Impressions du Petit Maroc* y “La prosopopeya”.

⁹ *Cumpleaños*. Barcelona, Mondadori, 2001; *Un sueño realizado*. Buenos Aires, Alfaguara, 2001; *El Mago*. Barcelona, Mondadori, 2002; y *Varamo*. Barcelona, Anagrama, 2002.

de relatos “frívolos”, “imperfectos”, “banales”, insignificantes (atributos con que los ha tratado cierta crítica), como *Yo era una chica moderna* (2004) o *Yo era una niña de siete años* (2005).

En estas últimas producciones y en “El carrito” –texto que acompaña esta presentación–, valiéndose de un uso más extendido de la primera persona, Aira continúa con esa perspectiva de recién llegado, de alguien que parece ver el mundo y medir sus posibles aventuras por primera vez. Desde la sorpresa y la ingenuidad de una mirada cuasi infantil como la que portaba el personaje de Asís en “El vestido rosa” (1984) que, casi vaciada de referencias intentaba delimitar las diferencias sexuales, se descubren los objetos, las historias que contienen el accionar de su funcionamiento o las reflexiones filosóficas que disparan. En esta última serie, que juega con las posibles identificaciones del yo a través del “Yo era...” y en la que todavía falta un texto para completar la anunciada trilogía, parece perfilarse un acento en el devenir “afectivo” de los objetos, una posible identificación entre el yo y el “otro” (padre, sirvientes, una niña que llora o un carrito) que contiene también la posibilidad de la analogía literaria. El mundo del carrito se parece al mundo del narrador (“Es paradójico, pero yo que me siento tan lejos y tan distinto de mis colegas escritores, me sentía cerca de un carrito de supermercado. Hasta nuestras respectivas técnicas se parecían: el avance imperceptible que lleva lejos, la restricción a un horizonte limitado, la temática urbana. Él lo hacía mejor: era más secreto, más radical, más desinteresado.”). El llanto de una niña por la pérdida de su muñeca se acerca a la idea de pérdida como figuración simbólica con la que arranca todo texto. Dice el yo de un texto tan conmovedor como “La muñeca viajera”, que además relata una historia de Kafka con otra niña y su muñeca, para verificar en ella la dicha de una escritura, es decir, una felicidad del siglo, donde “hacer el esfuerzo de entrar en las relatividades de su mundo se equivale con el trabajo de entrar al mundo de un artista, donde todo es signo”. Aira ve la posibilidad de invención en objetos, personajes y situaciones del mundo real y en ese núcleo disparador de ficcionalidad observa el punto de semejanza con la actividad que desarrolla el artista. El artista como niño o, mejor, el niño-artista se lleva todos los honores. En el libro sobre Copi habla de un don de estos niños de hacer arte antes de la obra de arte, de una permanencia activa antes de que la obra se realice, de un continuo entre la vida y el arte, pero también de un salto de un extremo al otro. Ser un niño artista implicará realizar una voluntad, “lo nietzscheano, que implica un dominio del tiempo pues vuelve simultáneos el antes y el después en el mediodía de la creación artística.” (*Copi*, 73). Los niños están antes pero a su vez contienen el futuro, y por eso resultan figuras privilegiadas para hacer funcionar el continuo que propone la escritura de Aira. Dominan el tiempo porque desean su transcurrir y las experiencias que encierran las salidas y las llegadas. Así parecen serios displicentes de las marcas que imponen las fechas.

En los ensayos escritos en los primeros años de los 90, el repertorio de términos con que Aira se ocupaba de lo literario incluía la idea del escritor como un imitador del universo de la madre, de la prosopopeya como procedimiento de delegación y puesta en escena de voces, del sobreviviente como la figura que toma a su cargo la narración, de la posibilidad de alcanzar el dominio de la lengua materna a través de un arribo a la cima de la imperfección, de los usos ficcionales de un personaje tópico, de las formas miniaturizadas que conforman tiempo y espacio hasta estallar en la catástrofe y el salto.¹⁰ En los ensayos del fin de la década y comienzos del siglo, los que rodean el espacio-tiempo simbólico de la fecha del “cumpleaños”, el tiempo continúa vigente en cuanto preocupación teórica pero los términos de su tratamiento han variado. Tal vez para no repetirse o, por el contrario, para perseguir la repetición y dejarse llevar por su tendencia al infinito que la hace siempre otra (“Particularidades absolutas”). En esta etapa circulan las reflexiones sobre las correspondencias, ajustes y correcciones entre experiencia y literatura, entre literatura e Historia, entre la imaginación del futuro y el anacronismo del presente, entre las “partículas de realidad” y las “presencias absolutas” y los vínculos entre los rasgos circunstanciales y su adaptación al indirecto libre. La terminología proviene estrictamente de sus textos.

En *Cumpleaños*, el narrador vuelve a Pringles y evalúa desde allí el carácter fatalmente absurdo y arbitrario de que la fecha de nacimiento es potencialmente significativa y exacta. La fecha no refleja una vida vivida ni tampoco un saber acumulado: el narrador se asombra porque no entiende de dónde proviene la sombra de la Luna. Sin embargo, vuelve sobre lo vivido (los amigos muertos, la Revolución traicionada, el sistema de lecturas, el mundo de Pringles). Únicamente a través de una dosis de ligereza e ironía un escritor de su tipo puede

¹⁰ Ver *Copi*, “El sultán”, “La prosopopeya” y los otros ensayos citados.

narrar el miedo a quedarse sin historias o la melancolía por no poder contarle todo. Como el personaje de *Varamo* pero al revés, Aira cuenta la historia del matemático de veintiún años que la noche antes de morir escribe la gran teoría fundadora de la matemática moderna. “No se escriben novelas el día antes de morir” afirmará el narrador después de relatar la anécdota, los rasgos circunstanciales que condicionaron la creación de la obra y la llegada de la muerte. El joven matemático puede escribir este tipo de obra en un día porque no precisa de una acumulación de tiempo como sucede con la novela. *Cumpleaños* va hacia un final que corrobore ese impulso juvenil y para certificar que: “Para escribir hay que ser joven; para escribir bien hay que ser un joven superdotado. A los cincuenta años ya se ha perdido gran parte de la energía y la precisión” (105). Los “rasgos circunstanciales” dejan leer el producto (la teoría, la novela) desde otros ángulos. En *Nouvelles Impressions du Petit Maroc*, un ensayo que escribe en primera persona, Aira relata su experiencia de escritor extranjero en Francia, se sumerge en reflexiones sobre el cuaderno de notas, un género por el que siente aversión porque pretende actuar contra el olvido y la repetición cuando éstos son elementos centrales del texto literario. El viaje a otro país, ¿otra dimensión?, parece despertar ideas acerca de cómo se usa la lengua materna y cuál es el desvío, esa salida hacia otro lado, que la funda mientras la vuelve imperfecta. De modo similar el narrador de *Cumpleaños*, aparentemente afectado por ese pasaje a otra instancia temporal observa a una joven empleada del bar como una futura escritora que toma notas. El proyecto superador que impide el temor a la caída es el deseo de cambio, la instauración del salto que postula la escritura de una “Enciclopedia”. No es realización sino deseo, tiempo futuro, conjetura, cúmulo de ideas posibles. La “Enciclopedia” sería un “campo de batalla” contra el ejemplo, una totalidad agujereada, pero también un broche de oro, el sueño que no llega porque falta la juventud.

En *Varamo*, el narrador apunta: “Los rasgos circunstanciales incumben a la ocupación del tiempo; el indirecto libre, al sujeto de esa ocupación. Sin los primeros, no hay tiempo; sin el segundo, el tiempo queda vacío. Los rasgos circunstanciales son objeto de la invención; el indirecto libre, de la improvisación.” (68) Decíamos entonces que entre unos y otros argumentos literarios (los de los 90 y los del 2000), dispersos en ensayos y novelas, no hay líneas fuertes de transformación, ni distancias críticas manifiestas, solo que al alterarse los espacios de ocupación y renovarse los métodos cartográficos de lectura y análisis, los objetos de atención viran el régimen de sus sentidos. Así, en esta novela que cuenta la historia de un personaje más o menos oscuro que deviene escritor de vanguardia en una sola noche y por obra de un encargo de unos editores de *best-sellers*, la reflexión del narrador se constituye en un vértice por donde pasan las disquisiciones entre la invención y el registro documental de la realidad, la confusión que produce el recurso del indirecto libre entre la primera y la tercera personas, la relación entre literatura experimental y crítica literaria, el carácter abierto de toda obra de vanguardia. El narrador discurre sobre su modo de actuar con el texto del poeta Varamo y es eficaz en sus definiciones: “es de vanguardia todo arte que permite la reconstrucción de las circunstancias reales de las que nació. Mientras que la obra de arte convencional tematiza la causa y el efecto, y con ello se cierra alucinatoriamente sobre sí misma, la obra vanguardista queda abierta a sus condiciones de existencia” (64). Por eso el texto crítico que la ficción dice escribir, sostenido en la lectura del poema y su reconstrucción, apunta que ésta sale del poema mismo. El poema, entonces, es la unidad autosuficiente y única que permite el rastreo de toda “partícula de realidad que le dio origen”.¹¹ Si el poema es la aparición de algo nuevo en el mundo, la voz que sostiene el narrador en *Varamo* le inventa un origen, crea el tiempo del origen a través de la reconstrucción postulada, inventada. Y para hablar de esos usos de la voz y teorizar sobre los discursos acude a la ficción de un coro de voces que cree escuchar el personaje, unas voces transmitidas por parlantes que ocultan actividades clandestinas de contrabando y que el oficinista a punto de devenir poeta confunde con voces internas. Si hay algo que inventa Aira en cada texto es una especie de máquina de escenas autorreferenciales, donde cada historia se cuenta a sí misma en diferentes niveles: el de la sucesión de escenas y explicaciones, el de la ficción, el de la reflexión que practican narradores y personajes, el de la teorización literaria. Una cadena de vacíos, de agujeros, de puestas en abismo por donde su prosa circula con enorme goce y pericia.

El tono irónico de las reconvenciones críticas sobre la literatura vuelve sobre otro de los temas más caros a la teoría literaria: la relación entre forma y contenido para disponer sobre ella otra asociación. Esta se revela como una especie de contacto dispar y descabellado

¹¹ Para un tratamiento del realismo en Aira ver también de Sandra Contreras “En torno del realismo”. *Confines*, Nº 17, diciembre 2005.

entre elementos divergentes, una especie de salida crítica surrealista que nos permite abrir una línea de lectura con otros textos e ideas aireanas. Dice el narrador de *Varamo* que el contenido de la ansiedad del poeta en las horas previas a la escritura fue el dinero y el método utilizado para transmitir ese estado de ánimo fue el indirecto libre y así afirmará con absoluto desparpajo "... y hay una identidad profunda, que nadie podría negar, entre dinero e indirecto libre". (67) El indirecto libre como estilo mueve y explica cada paso del discurso así como el dinero mueve al mundo. El texto dice ubicarnos en el universo de las abstracciones, de las síntesis de sentido, de las analogías, de modo que quizás resulte productivo recordar que en otra zona de sus textos era la figura de la madre la que proponía y resumía un estilo literario. Un estilo vinculado no solo con poner en movimiento al mundo sino con poner sobre él cuerpos y voces. Esta constelación que se arma entre madres, dinero y estilos en esta novela trata de "ilustrar", en relación con el segundo, el dilema entablado entre el libro como manufactura y el texto único de la literatura hispanoamericana mientras que, en el caso de las madres, se manifiesta en la posible singularización del hijo único y el séquito de monstruos que produce su pertenencia a la especie. Lo que se problematiza en uno o en otro andarivel son los movimientos de una literatura que está pensando las múltiples ecuaciones entre identidad y diferencia, entre lo particular y lo general, sobre todo sus puntos de fuga, sus combinatorias, sus salidas al infinito.

En el universo narrativo de Aira, las madres, muchas y diversas, son la quintaesencia del enigma y resultan motor de lo novelesco. En ellas se concentran las respuestas a otros enigmas: el de la vida y la muerte, el terror y la felicidad, la materia y la forma, la sinrazón y la cordura o la locura y la estupidez, la realidad y la ficción. En una porción importante de las novelas la pregunta por el origen de los niños deviene una pregunta por la diferencia sexual y por la naturaleza de las madres. Los primeros, tan sólo "un episodio de sexualidad" (*La luz argentina*, 1983), podrán convertirse en monstruos y así formar parte de otra lógica.¹² La narrativa de Aira vuelve a contar una y otra vez historias vinculadas con las ideas de origen, generación, matriz, sucesión que sin duda vinculan relatos y madres. En "El sultán" Aira llama a Puig, el "poeta de la maternidad" ya que anudaba historia y estilo en la figura de la madre: "Una voz tiene estilo en función de su historia familiar. Antes de la voz está el gesto con que la voz se propone, y eso es lo que da la madre. El hijo la imita sin saberlo". Esta voz que llega desde la muerte, desde la noche, proviene de un "mecanismo prenatal", un instante previo al mundo, a la representación, del que se obtiene un gesto. Si del gesto no se espera sonido alguno, de la voz, sí. Para Aira esa voz ya viene dentro de una lengua e implica un trabajo específico con ella. La voz es propiedad del "sobreviviente", el hijo, el único que tiene la capacidad de narrar, de construir esa voz y así de imitar a la madre.¹³

En tanto la voz en tránsito que va de una historia a otra es sólo la voz de un sobreviviente¹⁴, éste no puede más que permanecer entre la vida y la muerte (como el personaje de *Cómo me hice monja*), entre la irrupción y el desvanecimiento. El par madre e hijo, constituido como dispositivo ficcional, se dispersa por una gran parte de las novelas donde estas relaciones se concentran e irradian hasta el punto de construir tipos de relatos según tipos de

¹² Aira formula su lógica del monstruo en "Arlt". Aquí define al monstruo como un organismo, una conciencia, una individualidad absoluta que florece en el espacio-tiempo, un lenguaje. El monstruo es un dispositivo eficaz que puede trabajar con cualquier material. Madres y monstruos en tanto engranajes ficcionales pueden entrar en cualquier combinatoria para seguir generando ficción. En algunos textos se acoplan y funcionan juntos, por ejemplo, *La costurera y el viento*, *La luz argentina* y *El sueño*. En una entrevista realizada para la televisión de España en el 2004 Aira explica: "El monstruo es único, no tiene con quién casarse ni con quién procrear descendencia. El monstruo es siempre como un símbolo de la extinción, porque el monstruo, es mi idea, constituye una especie, pero una especie constituida por un solo individuo, entonces no tiene posibilidad de ir más allá. Por eso se les suele dar el don de la inmortalidad, se los suele hacer sobrevivir de algún modo distinto del que encontramos nosotros que es el de reproducirnos, y por eso los monstruos tienen, en fin, esa melancolía, del ser que se sabe condenado a una extinción definitiva, pero que no es del todo definitiva, digamos, la posteridad del monstruo es su leyenda. En eso el monstruo es un ente casi artístico, porque lo único que puede dejar es la historia que fue". Ver la entrevista completa en <http://www/personal.telefonica.terra.es/web/bichomosquito> En 1993 el monstruo como dispositivo del relato que le imprimía velocidad iba siempre adelante; en el 2004, sin perder su naturaleza aventurera y vertiginosa ¿busca otra forma del más allá? En este momento parece detentar una posteridad que retome su pasado, lo que "ya fue".

¹³ Aira, César. "El sultán", art. cit.

¹⁴ La figura no aparece solo en referencia a la estética de Puig, también cuando escribe sobre Alejandra Pizarnik o Copi, Aira descubre la presencia de un sobreviviente, listo para armar su lugar de enunciación. Se trata de un punto de vista central en la constitución de su producción ficcional y crítica, de tal manera que Sandra Contreras, en el excelente libro que escribe sobre Aira, utiliza la figura del sobreviviente como una figura central de su teorización. Dice Contreras que Aira constituye a la novela en una forma de supervivencia artística porque la pregunta fundamental sobre la que se arman sus ficciones es cómo seguir haciendo arte cuando el arte ya ha sido hecho, cómo seguir escribiendo después del final o cómo volver al procedimiento vanguardista. Poresolas figuraciones del final y del comienzo (con las que Contreras ordena su lectura) son centrales en el conjunto de la producción. La supervivencia, dice Contreras, es además materia del relato. Ver *Las vueltas de César Aira*, ed. cit.

madres y de niños. Embarazadas o parteras, cautivas o guerreras, modistas y tontas, curiosas incorregibles o mudas y catatónicas, las madres de Aira viven en diferentes tipos de espacios y tiempos. Una de sus marcas distintivas es su capacidad de producir materia, darle forma y despertar deseos a través de los objetos que fabrican. Con estos elementos: materia, forma y deseo se arman gran parte de los relatos. A la madre embarazada parece corresponderle una narración gótica (*La luz argentina*), a las viejas con experiencia, la novela de aventuras y el melodrama (*La liebre*, 1991), a las madres de clase media de provincia, estereotipadas y sencillas, la novela infantil (*La costurera y el viento*).¹⁵

Madres y niños con sus lógicas de partos y nacimientos instalan un régimen donde importan el antes y el después, es decir, las fechas. Las marcas, los giros y los cortes que las fechas imponen y que sin duda cuentan para los que manipulan los tiempos del relato y sus edades. Es decir, para los narradores. En *Cumpleaños* y *Varamo*, madres y niños parecen haber desaparecido¹⁶, a pesar de que la misma idea de cumplir años o el foco en la generación de un texto podrían haber autorizado una inclinación hacia ese campo de sentidos. En su lugar prevalecen los escritores cincuentones. Son decididamente novelas de escritores y tratan problemas de escritores.¹⁷ Las madres ya no parecen ofrecer el modelo o el gesto a imitar. Tal vez en esto que parece ser otro giro, otra dirección, la declaración final de *Cumpleaños* que decreta el “ya fue” del escritor (“Para escribir bien hay que ser joven”), en *Varamo* se repone de su melancolía con la construcción de un personaje que a los cincuenta puede escribir la obra maestra. Aún cuando tengamos presente la carga irónica de esta figura literaria, el enlace plagado de humor que el texto entabla entre vanguardia y mercado y, sobre todo, la localización, con carácter de innovación, que *Varamo* trae al colocar el relato en un tiempo que no había sido transitado por los relatos de Aira: los comienzos del siglo XX. Estas novelas disponen un sistema de franjas superpuestas sobre la literatura y la vida que ya no precisa de partos y nacimientos sino de bordes, de un lugar “donde el tiempo se toma venganza sucediendo en otra parte” (*Cumpleaños*, 104).¹⁸ Otra parte, una frontera inestable que cuestiona el afuera y el adentro de la literatura. Un lugar de máxima incertidumbre hacia el que el personaje de *Varamo* mira con mirada distraída e idiota pero que puede “abrir caminos inexplorados” y direcciones inauditas. El mago argentino Han Chans, también en el límite de los cincuenta, perdido en su grado máximo de abstracción, expresa con eficacia que “su única chance de asomar a la realidad era seguir hacia arriba hasta hacer un agujero en el techo y sacar la cabeza por el otro lado” (*El mago*, 25). La fantasía es extrema y, como corresponde a Aira, el otro lado hacia el que se dirigen cabeza y miradas nunca podrá orientarse hacia abajo ni encerrarse, enterrarse, en fórmulas narrativas que rocen la tragedia o la muerte. Ese deseo del mago de atravesar el techo toca un punto donde la literatura se choca con la vida, se mezcla con la realidad, se convierte en deseo y en imagen última que da forma a una abstracción y a un concepto. Así se vuelve filosofía.

¹⁵ He planteado y desarrollado este aspecto de la obra de César Aira en mi libro *De donde vienen los niños. Maternidad y escritura en la cultura argentina*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2007.

¹⁶ En *Varamo* todavía persiste una historia materna. La madre del futuro poeta es loca, china y viuda. Su momento de emergencia en la novela es de una construcción desopilante, como tantas otras madres de este universo. Pero sus efectos como personaje se diluyen a favor de otras situaciones.

¹⁷ En *Un sueño realizado*, el narrador en primera también es un cincuentón, alejado de preocupaciones literarias que sin embargo explica que sólo tiene un argumento con el que se podría haber convertido en escritor. La marca de la edad parece imponer una mirada, la posibilidad de decir “yo tuve una historia” y que esa historia constituya y se constituya en el pasado. Por otra parte, el narrador vive preocupado por tener una experiencia, concepto que reenvía otra vez a lo que en *Las tres fechas* se formula como problema teórico. Sandra Contreras en “César Aira: vueltas sobre el realismo” también vincula estos textos y apunta que la falta de experiencia es el *leit motiv* de los libros que ficcionaliza la figura del escritor.

¹⁸ “Desde que la amenaza de muerte hizo su aparición tan brutal en mi vida, hace unos meses, el tiempo ha tomado un peso distinto; el tiempo de escribir ha empezado a mostrar su revés, que es el tiempo de vivir,” decía el narrador de “Taxol” en Aira, César. *Taxol, precedido de Duchamp en México y La Broma*. Buenos Aires, Simurg, 1997, pág. 103

LA DESPROPORCIÓN SOBRE LAS NOVELAS DE LÓPEZ BRUSA Y BECERRA*

Miguel Dalmaroni **

Novedad, forma, literatura

Es sabido que cuando se interroga el presente del arte o la literatura, la expectativa de lo nuevo no es obligatoria pero suele capturarnos. Nos preguntamos qué hay de nuevo en una obra porque la novedad se cuenta entre los valores de una historia del gusto a la que pertenecemos. Si “clásico” es la calificación definitiva que reservamos como un premio mayor que sólo el futuro podría conceder, lo nuevo es la vara del juicio coetáneo que se sueña, por supuesto, apuesta y vaticinio. Pero lo nuevo, del mismo modo que el trabajo aplicado y tenaz sobre los materiales, puede servir de *ascesis* del oficio del que escribe sin necesariamente propiciar que suceda la literatura. En el curso de lo escrito, nuevo o viejo, primerizo o experimentado, puede hacerse lugar el proyecto (siempre, en mayor o menor medida, el proyecto ocupa su territorio) o, en cambio, una marea de afecciones, impulsos que ya no mueve el gobierno de la pluma.

Una tradición saturada de autoridad hace resonar todavía entre nosotros la implicación entre novedad y *forma* (“forma”, o resultado del trabajo de la “escritura”, o literatura “hiperescrita”, entre otras variantes cuyas diferencias no es necesario ignorar para advertir, sin embargo, el aire de familia). La novedad es tal si puede ser calificada de formal, como si se tratase de su epíteto. En los debates argentinos más o menos recientes, destellos o regresos de esa tradición no dejan de tener lugar y organizan no sólo argumentos desviados para apoyar valoraciones acertadas, sino también malentendidos más o menos inmerecidos y en algún caso funcionales a las demandas del mercado, que siempre –se sabe– quiere sangre.¹

La literatura no consiste en la invención de una forma, sino en la ocurrencia de una desproporción. De la desproporción resulta siempre una forma, claro. O, mejor, siempre puede decirse que la desproporción se cursa en su forma. Pero eso que la palabra “forma” pretende distinguir no es la ocurrencia de la desproporción, sino una operación de análisis capaz de sustraernos de la sumersión en la ocurrencia. La literatura no es el estado en que, en sus páginas, ha quedado el idioma (ese sería más bien su *detritus civil*), sino más bien el acontecimiento hueco, el acontecimiento sin nombre, que tiene lugar ahí; pero en un ahí que, como se ha dicho, es el vacío que abre la literatura cuando ocurre; vacío, hueco, herida, antro, una falta que –en tanto tal- resta² Lo que llamamos literatura acontece cuando, más o menos entregado al trabajo de la forma (o a otros trabajos deliberada o casualmente artísticos) por una compulsión que de ningún modo es *formal*, el que escribe es advertido de que algo que no le pertenece ni pertenece al mundo, que aún no le pertenecía mientras trabajaba, ha tenido lugar y, como anotó muy tempranamente Raymond Williams, “sobra” respecto de cualquier constelación de saberes, creencias, representaciones o incluso deseos apenas entrevistos.³ En términos de Stuart Hall, algo que “se escapa”.⁴ Sobra, resta, no puede ser calzado: no se trata de un exceso en el sentido cuantitativo de la palabra (una tasa sobrepasada de lo mismo) sino de una efectuación irreductible, un calificativo que no viene a reponer viejas mistificaciones, sino a advertir que la literatura ocurre porque cierta energía logra

* El último apartado de estas notas retoma y corrige parte de las reseñas sobre dos novelas de Juan José Becerra publicadas en www.bazaramericano.com

** Miguel Dalmaroni (1958) enseña Literatura Argentina y Teoría Literaria en la Universidad de La Plata, y es investigador del CONICET. Ha escrito ensayos sobre debates críticos y acerca de Juan Gelman, Alejandra Pizarnik y Juan José Saer, entre otros. En 2004 publicó su libro *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en la Argentina (1960-2002)* y en 2006 su libro *Una república de las letras. Lugones, Rojas, Payró: escritores argentinos y Estado*.

¹Diferentes registros o discusiones de esa persistencia pueden verse, entre otras, en intervenciones más o menos recientes de Damián Tabarovsky, Martín Kohan, Marcelo Cohen o Beatriz Sarlo (Tabarovsky, D. *Literatura de izquierda*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2004; Kohan, M. “Más acá del bien y del mal. La novela hoy”, *Punto de vista*, XVII, 83, diciembre de 2005, 7-12; Cohen, M. “Prosa de Estado y estados de la prosa”, *Otra parte. Revista de letras y artes*, 8, otoño 2006, 1-8; Sarlo, B. “¿Pornografía o *fashion*?”, *Punto de vista*, XVII, 83, diciembre de 2005, 13-17.

²En el campo de la crítica argentina, Tama Kamenszain ha recordado hace poco ese nudo decisivo del acontecimiento literario como presencia del resto, en su libro *La boca del testimonio. Lo que dice la poesía*. Buenos Aires: Norma, 2007.

³Raymond Williams y Michael Orrom, *Preface to Film*, Londres: Film Drama Limited, 1954, 21-22.

⁴Hall, Stuart, “Los estudios culturales y sus legados teóricos”, *Voces y culturas. Revista de comunicación*, 16, IIº semestre 2000, Barcelona, 22.

abrirse paso contra lo que –en cambio– se nos impone y pretende hablarnos, es decir contra lo que parece hecho para, precisamente, *reducirnos*.⁵ Según eso, el acontecimiento “literatura” sería lo único materialmente histórico que podríamos *esperar* de la literatura porque es allí donde queda suspendido, abandonado o diferido –contra los límites de nuestra propia historicidad (los de nuestra subjetividad)– esto que la Historia ha hecho de nosotros.

La opulencia de la forma, su *quantum*, digamos, no debería, por lo tanto, distraernos. En grados (precisamente) diversos, es difícil saber qué haríamos al respecto con casos en otros aspectos tan diferentes como *La metamorfosis* de Kafka o *Esperando a Godot* de Beckett. Libros que, entregados a la compulsión del acontecimiento en que nos sumergen cuando leemos, parecen haberse escrito bajo la consigna técnica de una reducción drástica, diríamos incluso de un *empobrecimiento* espartano de la invención formal: mínimo de artificio, máximo de perturbación. Lo que en esas obras nos impide recuperar un sentido, lo que de ellas nos pone en un *estado* para el que, de modo definitivo, faltan palabras, no es una torsión de la forma contra las convenciones de lo comunicable. Se trata más bien de eso a lo cual, sencillamente, asistimos en el relato de Kafka y en la pieza de Beckett: algo así como una incongruencia irresoluble, una herida insanable que no se anota a sí misma como tal y que – en estos casos, de la *forma* más simple y transparente- sostiene lo insostenible, naturaliza lo impensable y le da curso de principio a fin. Por eso mismo convendría conjeturar que la literatura puede ocurrir tanto en la opulencia como en el ascetismo de las formas, o más bien que ascetismo y opulencia organizan posibilidades del territorio que pisa la literatura pero que nunca son por sí la señal de que haya ocurrido: la literatura siempre hace algo, por supuesto, en el lenguaje, pero no consiste nomás en algo que se haga en el lenguaje.

Voy a permitirme agregar un ejemplo argentino reciente: una vez que uno ha advertido en qué reside la novedad de la novela *La Anunciación* (2007) de María Negroni, la insuficiencia de la figura “forma” se ve de inmediato.⁶ Interrumpiendo el hilo de una primera persona femenina que no puede asimilar la pérdida de su compañero desaparecido, el libro narra partes de la experiencia de los jóvenes militantes del peronismo revolucionario de los años setenta. Lo hace en los tonos más directos y francos: brutales. Por ejemplo, el triunfalismo autoritario y militarista de Montoneros resulta expuesto a la vez con erudición etnolingüística, diríamos, y con el efecto crítico más extremo que proveen las flexiones absurdistas, grotescas y *negras* de una red intertextual más o menos identificable en la biblioteca de Negroni o nomás en la de esta novela. Hasta allí, sin embargo, nada explica el efecto que el relato tienta producir, esto es el de mantenernos ajenos al más mínimo atisbo de repugnancia ante su completa falta de restricción moral, un dilema que afectó a buena parte de la ficción literaria argentina que intentó narrar la experiencia extrema de la violencia política y la dictadura.⁷ Porque la efectuación se produce en la novela de Negroni por la voz irresponsable que da el tono predominante: la voz de la crueldad no deliberada de la infancia. Las subjetividades que podrían resultarnos verosímiles y aceptables como portadoras de la gravedad de lo que se narra y se dice en la novela están casi suprimidas, y han sido reemplazadas por la desubjetividad de un grupo de niños que, en un registro entre fantástico y costumbrista, actúan las consecuencias ingobernables de la inocencia: la impunidad. *Lo menos* que puede decirse de esa invención es que se trata de un procedimiento, porque por supuesto es mucho más que eso: no una invención formal, sino más bien un descubrimiento corporal al que la escritura se entrega como a una compulsión que nos empuja fuera de los órdenes de mundo (políticos, morales, militantes) con que se toca todo el tiempo y que pone en fuga hacia la incertidumbre.

⁵ Simplifico con la fórmula “cierta energía” lo que por ejemplo Raymond Williams llama a veces “necesidades y deseos humanos comunes no satisfechos” en la instancia en que no pueden ser advertidos ni articulados por lenguaje o signo disponible alguno, es decir en la instancia en que no hay para tales necesidades y deseos un “sujeto” (en el sentido de las “teorías del sujeto”, no porque no sucedan como experiencias de mujeres u hombres históricos); a posteriori, por supuesto, siempre es posible razonar y comprender la dimensión histórica específica de las configuraciones que se cursan en esas *energías* o con ellas. Si se quiere, también, “energía” en el sentido del excedente que Marx pone en el centro de la antropología que insinúan algunos rincones de su

⁶ Negroni, María. *La Anunciación*. Buenos Aires: Seix Barral, 2007.

⁷ Me referí a esta cuestión en el último capítulo de *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en la Argentina (1960-2002)*, Santiago de Chile: RIL-Melusina, 2004 (hay versión en francés de Annick Louis en www.vox-poetica.org/t/dalmaroni.html).

Candor y verismo errático

Como interrogación por lo nuevo pero bajo la especie de lo ignorado que sobreviene a la negación metódica, la protagonista de *La yugoslava* le escribe al narrador a propósito de su afición por el rock: “Fui mechando con opiniones formuladas a partir de mi mecanismo afectivo, ya sabés que es imbatible: qué niega o qué rechaza cada artista mientras crea”.

Entre una y otra de las dos novelas de Esteban López Brusa la escritura se ha dejado llevar por afecciones que barren y banalizan las morales más o menos implícitas de la literatura argentina que se toma en serio. Leemos *La temporada* (1999) o *La yugoslava* (2004) y una vacilación bien incómoda no nos abandona: como una especie de falso engaño, de engaño recursivo, en el que hubiésemos caído no sólo los lectores sino además el propio narrar, sabemos que la novela y sus voces ignoran que les pasa algo, algo que no alcanzaremos a explicarnos; sobre todo porque la sentencia “escribe mal” ya está impedida por el juego de la prosa, que trabaja poco y mal cuando esperamos lo contrario, pero mucho y bien cuando no hace falta. La desproporción no parece meramente estilística, digamos, aunque también lo sea: una sintaxis que se entorpece en combinatorias antinaturales o en formas falsamente intrigantes —una prosa, digamos, sin ilegibilidad pero técnicamente casi vanguardista— para narrar las experiencias más anodinas, ligeras, comunes, vinculadas con las formas menos *novelables* de la felicidad, dándoles vueltas sin propósito. Casi vanguardista pero nunca del todo, porque la perturbación del habla del narrador no es aquí, como suele esperar el lector de la vanguardia, la forma que remita a un sujeto perturbado ni a una perturbación de las cosas narradas. No hay nada tan tullido ni lisiado que narrar con esas “figuras ortopédicas de la frase” que no sea la voz misma: lo que de modo irremediable inquieta, así, es un vacío de inquietud. López Brusa trabaja en el filo de la torpeza idiomática y escritural con el candor de un megalómano contento de su propia insignificancia: el coloquialismo de un argentino nacido hacia mediados de los sesenta se mezcla con la cultura juvenil y dialectal de fines de los ochenta y con la voz de un fanático del fútbol, pero ese menjunje pasa una y otra vez por excesos de poetización —por grumos de alteración sintáctica, descriptiva o especulativa fuera de escala— que ningún verosímil ajeno a ese yo raro podría justificar del todo. En ese vaivén nos mantiene la novela, y por eso queda lejos del rótulo “experimental”. Al mismo tiempo, en lugar de ponerse en intriga, lo narrado se destrama: los sucesos, que provienen de un cotidianismo de rutina más o menos colorista, se acumulan de modos aleatorios (como en la vida de cualquiera o de un cualquiera) con el pretexto de una espera que no es trágica, ni cómica, ni absurda, ni melodramática (aunque en términos temáticos se trate de una espera sentimental). No hay encadenamiento sino paso de una cosa a otra, con idas y venidas, de acuerdo a un impulso infantil, el de ciertas asociaciones analógicas. “Sabíamos que en la plaza de Sarajevo vendían vacas vivas”, la primera frase de la novela, la lleva a la aftosa o a la vaca loca y a la búsqueda arborescente del árbitro yugoslavo que dirigió la final intercontinental entre Estudiantes de La Plata y el Manchester en 1968, y a las leyendas sobre la estadía del Mariscal Tito en Ensenada, y al secuestro de una serpiente pitón perdida en el mismo parque de la ciudad donde se emplazan dos estadios rivales, y al fanatismo pincharrata de Manuel Puig y su madre, y de vuelta a “la solitaria vaca cubana” del rock “tercermundista” explicado en una clase de verano en una universidad londinense. Dos lugares del relato condensan, entre otros, esa especie de verismo errático: el dibujo con círculos y flechas de una lámina que la protagonista compone para dar su clase inglesa, con la figura de una vaca “gaucha y/o partisana” en el medio (una especie de montaje o collage jovial en que intervienen también, en la mesa del profesor delante de la lámina, medio kilo de cuadril vacuno al rojo sangre y una pequeña maceta con su brote kabalístico); y la versión de “Caperucita roja”, reescrita en la novela nomás porque el seudónimo de la heroína es “Cape” o “Caperuza”, porque al enemigo clásico del albirrojo Estudiantes se le dice “el Lobo”, porque hace decenas de páginas nos enteramos de la paidofilia literaria que el narrador evoca entre “Alicia en el país” de Charly García y las fotografías de “deliciosas niñas en pelotas” del “reverendo” y “muy aliciero” Lewis Carroll. En las novelas de López Brusa y sobre todo en la segunda, un yo ordinario —la primera persona de un tipo corriente, agigantada por exceso de presencia y por su dispersión variopinta— desgrana la nadería de sus lugares comunes en una lengua narrativa que parece preparada para lo contrario aunque, a la vez, desconoce los lazos del género con la temporalidad: también este libro, igual que el anterior, más que narrar un tiempo pinta una temporada.

Es posible imaginar un lector que ante esas constricciones —digamos, ante esa idiosincrasia estética en el sentido de ver un mundo y darle lugar— se vea empujado al ejercicio recurrente de la vergüenza ajena. O, en el mejor de los casos, al fastidio y la decepción. Diríamos,

así: no un provocador, ni un neovanguardista, que son figuras edificantes y comunicológicas. Más bien, los “mecanismos afectivos” de un novelista literariamente irresponsable.

Me interesa destacar este aspecto que considero el principal en las novelas de López Brusa, porque otra dimensión innegable de su novedad podría imponerse a las preferencias de otras lecturas: la materia que trabaja *La yugoslava* es el fútbol –la pasión básica y experta del fanático–, y sin dudas nadie había hecho con el fútbol nada ni de lejos parecido en la narrativa argentina (aunque compartan la materia, lectores de Soriano o de Fontanarrosa, pongamos por caso, serán seguramente decepcionados).

Maquinaciones fuera de escala

Puede haber motivos obvios para ir de López Brusa a las novelas de Juan José Becerra: la parcialidad provinciana (que explica en parte algún escrito de Becerra sobre *La yugoslava*, y estas mismas notas, desde ya), o la coincidencia argumental de las novelas que uno y otro publicaron en 2004 (en *Miles de años* también un varón extraña a una mujer que se ha ido a Londres). Pero el motivo más interesante es el que más inquieta: Becerra también escribe muy bien pero, además, se pasa de la raya de lo *demasiado* bien escrito. En *Miles de años* algo parece salirse de cauce, porque la voz toma distancia no sólo de los materiales y las formas que trabaja y distorsiona sino además de su propia consistencia distanciada (y entonces no estamos ya ante un aumento de la intensidad de lo mismo, sino a las puertas de su exterior). Para apelar al símil psicoanalítico, la voz termina vapuleándose a sí misma, digamos, bajo las máscaras de la forma, porque hay una posibilidad aún vacía de la experiencia demasiado negada, denegada. La novela susurra a oídos de su excesivo bien escribir, así, una injuria y un lamento: “¡inútil!”. Ruega por algo que su escritura no dona ni nombra. Alineada en la contigüidad del fraseo, una cuestión *de fondo*.

No es que los recursos no interesen –la escritura de Becerra no se priva de casi nada–, más bien organizan el predio interminable de una falta, la propician. Becerra conoce el idioma y escribe en él con la competencia infrecuente de un clásico, con el oído coloquial de un cómico de la lengua y con la destreza musical de un poeta. En sus novelas –y con mayor intensidad en *Miles de años* (2004)– el trabajo del ritmo de la prosa construye un efecto narcótico de alcance físico, como el que solemos atribuir al texto poético. Resulta apropiado a la forma de la voz narrativa, así, que Castellanos sea el nombre del protagonista: en las frases que mejor suenan, es decir en las que dan el tema, en el sentido musical del término, a cada párrafo, el lector que quiera sustraer el cuerpo al arrastre hedonista del ejecutante podrá reconocer el predominio sostenido de algunas medidas prestigiosas y probadas del verso español. A la vez, Becerra corta de modo sistemático esa escritura donde lo perfecto se confunde con su falsificación –es decir, donde el trabajo parece arriesgar la calidad de sus logros mediante un sobresalto ya neurótico de tan insistente en que se agita, casi por pura ausencia, una demanda (¿y qué es eso que queda interpelado? Diríamos, apenas: la solidez muda del único espesor de lo real que podría importarnos).

Nomás como recurso, los modos del corte lucen, divierten, administran la eficacia del efecto. Un ejemplo: la respiración taimada del humor por la inadecuación de la procacidad coloquial o la parodia de costumbres, como en las primeras páginas de *Miles de años*, que narran el caso policial de un amante despedido que lanzó el perro de su amada a la jaula de los leones del zoo. O, casi apenas comenzada *Atlántida* (2001), la última escena de un funeral, en el crematorio. O el enfoque de los narradores, que hablan con el refinamiento meticuloso de quien ignora las ideas sobre las cosas (y hacen que el protagonista, desde esa ignorancia, las busque como desde cero) y en cambio conocen exclusivamente las posibilidades más sofisticadas de composición de la frase, la palabra o la forma precisa de la sintaxis; la inadecuación retórica, que desbarranca el efecto narcótico del buen decir, cuando Becerra le hace sentir, pensar, o imaginar a su protagonista, en una lengua obsesiva, de microscopio, para pincharle entonces el globo del estilo con la irrupción de una verba gruesa, íntima y malhablada, que desluce y disuelve una distancia para reemplazarla por otra. En ese sentido, las dos últimas novelas retoman una fórmula que Becerra ya había probado en *Santo* (1994), pero, por una parte, la vuelven más legible (aunque hasta ahora no tanto como podría, Becerra hace notar una voluntad de relatos cada vez *menos literarios*), y por otra la aprovechan mejor porque intensifican el corte y la decepción de una expectativa de lectura creída. La forma en que Becerra pone en juego los dialectos ordinarios conoce, digamos, ciertas posibilidades de la impudicia verbal argentina, un registro de injurias callejeras, machista o remotamente prostibulario pero sin efecto de color local, transformado más bien en variante de un procedimiento clásico: que la catástrofe íntima siga sin mediaciones al cinismo cómico

y lo vuelva insoportable. También (o, a veces, luego) la narración sabe rebajarse al vestigio ruinoso de melodrama y al miedo que, pertrechada con esas armas, la tradición argentina culta impulsa más bien a escamotear, incluso a prohibirse (por ejemplo, *Atlántida* se deja caer ahí mediante un tema muy infrecuente en la literatura argentina: la relación de fin de semana entre un padre más o menos joven y divorciado y su hijo de seis o siete años de edad; como una intervención remota en el campo que había abierto el cuento “Enroscado”, una de las obras maestras de Antonio Di Benedetto).

Las novelas de Becerra son siempre novelas de amor. Al comienzo, el protagonista es abandonado o traicionado por su última mujer o novia. Santo, Santo Rosales o Castellanos (los sucesivos protagonistas de las tres novelas), que son lerdos, retardan resignarse al carácter definitivo de ese abandono, que parece empujarlos, por más que se resistan, a un redescubrimiento decepcionante de las dimensiones del mundo, y de la naturaleza más o menos insustancial de sí mismos—credulidad inconsistente con la que se ensaña sin piedad el narrador, procurando que nos riamos con la desgracia ajena, porque los personajes se ilusionan, contra el tiempo y la pérdida, de una manera más o menos patética que la sobriedad maquinada de la escritura no hace más que subrayar. En este sentido, *Miles de años* parece perseguir y cerrar el agotamiento de las posibilidades del ciclo. Como las dos anteriores, esta novela narra la escueta historia de un varón argentino abandonado. Castellanos sufre la ausencia de Julia, su mujer, que se ha ido a Londres por un tiempo. Un narrador de ingenio agudo y cinismo ocurrente va describiendo las experiencias sucedáneas y los simulacros de presencia a que se entrega Castellanos, con la mecánica del coleccionista pero sin su convicción, para suprimir la pérdida: algunas noticias entre insólitas y grotescas, folletos turísticos, un anillo, un plano enorme de Londres, una visita a la cena de degustación de la “Fiesta Nacional de los Salames” o a una muestra de reliquias de una estrella de Hollywood de los años cincuenta; un curso Pitman de detective privado que precederá a su propio viaje a Londres para espiar a Julia y tentar un fracasado encuentro casual por sus calles—como una parodia remota del deambular místico de Oliveira en el París de *Rayuela*—; el rito sexual en Mar del Plata con unas mellizas capaces de destrezas amoratorias más o menos extravagantes; el registro en un cuaderno escolar de “lo que duran las cosas en el mundo” (la tortuga de Galápagos, la secuoya de California, un arbusto varias veces milenario del desierto de Mojave); la fotografía de una cena con Julia con cuya contemplación Castellanos sabe que se engaña porque el paso del tiempo y la pérdida son indefectibles. Así, con los usos del “tiempo libre” de Castellanos, el relato va rodeando, desde la curiosidad hasta la obsesión, el tema del título de la novela: la obstinación inútil de la memoria por vencer el paso del tiempo y perpetuar la forma de una dicha, perdida de modo irremediable porque, como sabe el político arrogante con quien se asocia Castellanos, “las cosas solo tienen forma si terminan [...], de modo que no hay formas del presente”. Pero *Miles de años* es más que el relato preciso y experto de las ilusiones que la melancolía, por su intimidad fatal con la muerte, sabe lamentar por falsas mientras sigue entregándose a ellas del modo más intenso. *Miles de años* es también una novela acerca de la política. Mejor, una novela en que sólo los extremos más degradados de la política—reducida al poder del dinero para anticipar la muerte ajena o mentir la duración—conservan la capacidad de capturar el resto de deseo persistente y denso pero ya no más que sentimental del héroe por “ganar tiempo”, por “matar el tiempo” y volver “allí donde las cosas todavía eran nuevas”. En la novela, dos sucesos históricos en apariencia ajenos al conflicto de la trama sin embargo la puntúan y la ubican en el tiempo de los acontecimientos públicos: buena parte de lo narrado transcurre entre el “Horror [del 11 de setiembre de 2001] en Nueva York” y “la revuelta organizada por anónimos en fuga, financiados en secreto a través de gastos reservados de la SIDE”, en diciembre de ese mismo año en Buenos Aires, cuando las “turbas desbocadas” de las que Castellanos no cree que “estén haciendo historia” se desataron para derrocar al “presidente idiota”. Y si el paso de esos eventos por el relato parece tanto o más banal que la muerte del perro lanzado vivo a la jaula de los leones, sobre el cierre de la novela Castellanos decide que únicamente podrá retener una máscara de experiencia o de realidad por esa misma vía: la falsificación de un tiempo recobrado para siempre, financiada por el dinero ilegal de la política. Por supuesto, el capitalista de ese negocio de turismo arqueológico que planificará Castellanos para perpetuar en secreto su pasado más querido—aquella noche de la foto con Julia—está en el ápice de la tipología argentina del corrupto: un senador que, antes de calzarse un chaleco de Perón que ahora, se jacta, es suyo por “el milagro del dinero”, sabe sentenciar, con la soberbia brutal de un dios de la acción, que nada sucede si no es rápidamente, y que el dinero es “lo único que transforma el tiempo”. El fraude, así, es la lógica de hierro que el tiempo—el de la condición natural del humano tanto como el de la Historia—imponen a Castellanos como la única estrategia segura de subsistencia tolerable. *Miles de años* parece, así, un título ineludible

si hubiera que examinar la nueva narrativa argentina para saber hasta qué punto ya ha sido capaz de interrogar el fondo de la experiencia histórica reciente sin aproximarse en lo más mínimo a la celebración activista del ideólogo-en-las-calles (esa nueva tipología de intelectual que nos dejaron los días de las cacerolas) ni al actualismo identificatorio incapaz de rehuir las tentaciones del sufragio televisivo. De manera rotunda, la imaginación de Becerra prefiere los peligros ideológicos tanto como los efectos críticos de un arte del relato ajeno a esas virtudes gregarias y a sus impulsos edificantes. Y confirma así, de paso, que la literatura puede seguir siendo una de las contadísimas prácticas de negación severa de lo social y a la vez de sospecha mordaz sobre su propia ilusión de trascendencia.⁸

Para ponerlo en la lengua irresponsable de *La yugoslava*, la escritura de Becerra no sólo se corteja y se engolosina –se pierde en sí misma–; al mismo tiempo, en los mismos trabajos con la lengua, teme y tienta su hueco: se niega y se rechaza mientras crea.

Quienes suponen que los escritores deberán serlo de muchos libros, podrán esperar que ese instrumento cautivante que Becerra ha templado hasta esta novela, se aplique y se arriesgue en el futuro sobre territorios ya ajenos a esos varones solos y atormentados por amores únicos y por un narrador que los vapulea con simpática impiedad. El final de *Miles de años* –un viraje *demasiado* sentimental para el tipo de expectativa que el mismo Becerra pudo haber impulsado en su lector– ya expone una manifestación de agotamiento que podrá remontarse en la exploración de esas afecciones de la experiencia por las que implora la escritura de Becerra; por ahora sólo podemos sospecharlas como una renuncia a la distancia y al distanciamiento. Algo inverso –para seguir simplificando– se podría esperar de López Brusa: que desluzca y diluya a ese yo que se escribe en las exaltaciones vaciadas del relato, que nos desvíe de sí en una lengua que juegue menos o que juegue a otro. Expectativas que pueden deberse a una moral profesionalista, o intelectual (lo que “haría falta” en la literatura argentina), pero que aquí preferiría justificar más bien por la compulsión de un lector que, como cuadra al temblor de quien ya no quiere representar su papel público, pide más.

* * *

ESTEBAN LÓPOEZ BRUSA nació en La Plata en 1964. Enseña literatura en el colegio secundario. Entre 1988 y 1996 fundó y codirigió la revista *La muela del juicio*. Condujo programas sobre literatura en Radio Universidad de La Plata. En 1996 fue finalista del Premio Novela Planeta con *La temporada* (Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 1999). Coordina talleres de escritura. Tiene inédito un libro de poemas (*Dorotea la rosa del 90*). Además de *La yugoslava* (Buenos Aires, El cuenco de plata, 2004), se halla en preparación la edición de *Huevo o cigota*, su tercera novela.

JUAN JOSÉ BECERRA nació en Junín en 1965 y vive entre La Plata y City Bell. Ha publicado artículos y reseñas sobre cine y literatura en las revistas *Otra parte*, *Los Inrockuptibles*, *Mística*, en *Página/12*, *El cronista cultural* y en *Ñ* de *Clarín*. Fue profesor en la carrera de cine de la Universidad de La Plata. Además de varios cuentos en diversas antologías, publicó las novelas *Santo* (Rosario, Beatriz Viterbo Ed., 1994), *Atlántida* (Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2001) y *Miles de años* (Buenos Aires, Emecé, 2004).

⁸ Algunas otras experiencias narrativas podrían emparentarse con la que señalo en *Miles de años* a propósito de la agitación callejera y mediática de diciembre de 2001. Principalmente, el modo en que esos sucesos son des-significados, también al pasar, en la novela *El grito* de Florencia Abbate (Buenos Aires: Emecé, 2004). La interrogación en que nos dejan suspendidos estas intervenciones narrativas sobre la “Historia” (entre otras cosas porque son intervenciones al sesgo) sería esta: ¿lo que impide a estos parientes remotos de Fabricio del Dongo estar en Waterloo es no tanto su ignorancia como su falta de fe o la del narrador? ¿O, en cambio, lo que postula la narración es que Waterloo no ha tenido lugar o, lo que es lo mismo, que no significa nada? En las antípodas de esos textos estaría la novela turística de Tomás Eloy Martínez, *El cantor de tango* (Buenos Aires: Planeta, 2004), que también transcurre entre setiembre y diciembre de 2001. Más próximo, en cambio, a Becerra y Abbate, parece el Juan Martini de *Colonia* (Buenos Aires: Norma, 2004), o el unipersonal *Apocalipsis mañana* del dramaturgo Ricardo Monti (estrenado en setiembre de 2003 en el Festival Internacional de Teatro de Buenos Aires). De ese corpus tentativo, lo que podría interesar a una crítica literaria de la cultura es que coincidan –a diferencia de lo que sucede con la novela de Martínez– en contradecir por la fuga y por el vaciamiento de significado, no por la confrontación, las subjetividades políticas y sociales previstas, política y periodísticamente correctas.

LA FRASE
Nora Avaro*

En oportunidad de valorar *La vida descalzo* de Alan Pauls, cuento hábil y virtuoso sobre vacaciones anuales en la playa y sobre cuánto más oceánico resulta Marcel Proust que el propio océano, Daniel Link confesó su envidia, tal vez generacional, por la frase de Pauls, a la que definió como la “unidad de investigación y escritura” de su prosa. Si Pauls fuera un poeta, agregó, el equivalente de la frase sería el verso.

Es notable cómo el acierto crítico de Link sintetiza en una buena fórmula muchos de los clisés que rodean, a la distancia correcta que impone su donaire, la literatura de Pauls, y todo para revertirlos a su favor. Si se lo acusa de fraseología, preciosismo, abusos adjetivos, ambigüedad simbolista, devoción sintáctica, raptos culteranos, manía estilista, y hasta de torres de marfil, como si Pauls fuera en principios del siglo XXI, un dandy de principios del XX, y como si atrasara un siglo pero, a la vez, resultara capaz de sostener con inusitada elegancia un anacronismo tal, Link resuelve afianzar en mérito lo que segrega rechazo: Pauls es un escritor de frases, un gran escritor de frases, tan grande que, si Pauls fuera un poeta, sus frases serían versos.

Pero supongo ahora que esta afirmación concreta, que además resulta una muy apreciable herramienta para volver a un asunto literario de lo más intrigante: qué significa “escribir bien”, no es algo que un novelista, un novelista, digo, no sólo un escritor, pueda escuchar y agradecer sin más. Es decir, sin sufrir primero cierta pesadumbre, que quizá llegue un poco ralentada en el elogio, y que se transforma de inmediato en reservado temor; temor a que la novela, esa obra que él, el novelista, levantó compacta y suficiente como un cuerpo y sus órganos, relativos uno a otros y viceversa, imposible de ser diseccionada en unidades mínimas de ninguna especie sin que pierda en ese trámite la totalidad de sus funciones, se vuelva un estupendo y mero tembladeral de frases perfectas.

Cierto que ya abandoné a Daniel Link, quien seguro no pensó en esta dirección ni supuso que su fórmula y su puesta en valor tuviera este fútil derrape que es a mi pura cuenta. Es cierto, también, que Link no está hablando de una novela de Pauls, al menos no estrictamente de sus novelas, sino de un texto híbrido entre el ensayo, la autobiografía y la didáctica; pero tomo a mi favor que la caracterización que hace de la frase de Pauls, el hecho propiciador de reparar en su frase, de encontrar allí el baluarte de una unidad mínima, puede extenderse a toda su obra, incluida la crítica literaria y aun los textos más periodísticos. Porque Pauls escribe frases y lo hace de modo avasallante, al modo en que puede decirse que Juan José Saer, uno de sus maestros confeso, escribe frases magistrales y avasallantes. (Presumo entre paréntesis que la deriva saeriana ha decantado en la literatura de Pauls, y no sólo en la constancia fraseológica sino también en la temporalidad-Proust, con mayor evidencia que la de Manuel Puig, otro de sus favoritos. Puig es un *no* escritor de frases por excelencia, razón por la cual se ha vuelto hoy autoridad blindada entre los jóvenes narradores; al tiempo, el faro de Saer se apaga, y todo el mundo, menos algunos buenos poetas, parece tener ganas de que sea de forma irremisible.)

La frase de Saer, de una sintaxis difícil y a menudo engorrosa, plagada de comas y ritmos apenas diversos que suenan en música única, marcha siempre aliviada y tranquila, como si esa manera inigualable en que se enlazan una con otra no fuera producto de ningún trabajo y de ningún correctivo, de ningún ejercicio puntilloso de composición; como si nunca hubiera sido perfeccionada, sino que, muy por el contrario, hubiera nacido instantánea e intocable en el máximo de su progreso. Sin esa frase, sin la densidad de su modulación, no hay mundo Saer, es decir: no sólo no hay estilo sino, tampoco, atmósfera novelística. La frase de Saer soporta, en su prosodia, un universo completo, y la posibilidad misma y cierta de que ese universo compita palmo a palmo con el real. No se trata en esta obra de un módulo virtuoso que se mantiene en funciones gracias a su soltura sintáctica, sino de una máquina de producir mundo: nada de preciosismo, pura necesidad.

*Nora Avaro (1961) es profesora de Literatura Argentina en la Universidad Nacional de Rosario. Publicó en colaboración con Analía Capdevila *Denuncialistas. Literatura y polémica en la década del 50*.

De estas enseñanzas, *El pasado* de Alan Pauls parece haber extraído un propósito, un norte para la deriva de la frase brillante, la efectuación de un espesor novelístico, que revierta en investigación, como quiere Link, y en ambiente –palabra un poco devaluada pero insustituible en el género–, y no sólo en destello retórico. En la frase, los grados de búsqueda y de precisión redundan en volumen temporal, *hacen tiempo* tanto en el tanteo argumentativo, provisorio, perfectible (*El pasado* es una novela de ideas lanzadas, ideas que van por más) como en el derrame anecdótico. Uno y otro duran en pensamiento y peripecia gracias a la propulsión fraseológica de Pauls. Y duran mucho, como las novelas duraban antes.

Es de considerar la longitud de *El pasado*. En la literatura argentina de las últimas décadas casi no conozco libros necesariamente largos e indiscutiblemente grandes, *El traductor* de Salvador Benesdra es uno, *La grande* de Saer es otro. Hay una tendencia a la brevedad narrativa muy evidente y el modelo supremo de esa brevedad son las “novelitas” de César Aira, aunque sumadas unas a otras alcancen ya la dimensión sistemática de una obra magna y total. *El pasado* es una novela larga en esa dirección bien decimonónica, que es la de Benesdra y que es la de Saer, y que avanza hacia las grandes novelas del siglo XX. Pauls dice: “Uno de mis escritores favoritos es Stendhal; siempre lo fue, y lo fue incluso en el momento en el que yo era más partidario de los experimentos formales en la literatura”. Entonces, incluso en el exaltación experimental, cierto anacronismo bastante atrevido le es propicio, no sólo por recibir con buen talante, y aun a riesgo de ser aplastado, la ascendencia enorme de la novela realista romántica sino también por optar, frente a el fragmentarismo, la incorrección, y la parquedad circundante, por la continuidad novelesca que, si no se tiene el genio de Aira –quien promueve algunas catástrofes y fines del mundo aquí y allá sólo para poder parar un rato pero siempre a sabiendas que lo único importante es seguir– no hace más que traer más y más novela, agregar novela a la novela. Pauls llama a esto “torrente continuo” o “corriente continua” u “oceánica continuidad sentimental”, y *El pasado* reditúa muy bien en este sentido. Su longitud total, sus casi seiscientas páginas, es el resultado cuantitativo de una puesta en forma que tiene a la composición de la frase como médula y como eyector, “como unidad de escritura”; una frase trae, sostiene e impulsa la siguiente, investiga en acto todas sus potencialidades y no finaliza, es decir no pone un punto, hasta agotarlas. Pero aun el agotamiento es ilusorio, porque después del punto sólo queda proseguir y, de hecho, cuando la novela termina lo hace extenuada, ya sin el vigor necesario como para darse un buen final, quiero decir, un final a la altura de sus ambiciones y favoritismos.

El tamaño también es consecuencia de un enfoque continente del género, que redundan en empuje y totalización novelesca; “pensé *El pasado* como un territorio en donde pudiera meter absolutamente todo lo que se me ocurriera” dice Pauls, y aunque todo lo que se le ocurre está signado por el “orden superior del amor”, y de un amor que, en definitiva, todo lo puede y todo lo logra, más que el desborde sentimental, con sus conjuros y dogmas, es su fuerte inclinación culterana la que le marca perspectiva, y tanto en el orden sintáctico como en su sistema de referencias. (“Prepotencia formal en todos los niveles en los que ésta puede buscarse”, dijo Martín Prieto en Rosario, cuando presentó *El pasado*.)

Tomo un ejemplo –y la extracción ya la hizo Pauls cuando dio a conocer adelantos de su novela–: el episodio en el que se vinculan traducción y droga, o mejor, y ya que Pauls convierete todo en asunto: el tema de la traducción y el tema de la droga, que corresponde, a su vez, al “período más exaltado” de la vida de Rímini, protagonista de *El pasado*. Casi no es necesario resaltar la complacencia de Pauls en el sumario oficial de la alta tradición crítica, ya un estereotipo: la Traducción. El lema de base ficcional es *traducir es como drogarse*, y de modo que acciones e ideas giran estrictamente sobre ese cotejo: Rímini se droga y traduce, y también se masturba si es cosa de estirar la figuración, y lo hace en arrebatos actitudinal y reflexivo. La comparación –un tropo muy privilegiado en el fraseo de Pauls– sujeta todos los niveles y es matriz de la sintaxis, de la conjetura y de la diégesis. Como figura retórica impone a la frase dos mundos diferentes que, al homologarse en una analogía inédita, pero sin perder su viraje de origen, provocan una inflación de contingencias: cuando traducción y droga inician su proceso de comparación, cuando además se vinculan en la peripecia que cumple el personaje, se abre un dique que las convierte en un “torrente continuo” de asuntos a tratar: en temas, en grandes temas.

En esta invariable de las frases de Pauls que, como unidades mínimas, sostienen una estructura novelística del mismo alcance y tenor, un término se anexa en línea a otro mediante el “como” y el lazo traza cursos de puntos en similitud que no conceden su autonomía. Se trata, más que de la condensación metafórica, de una fuerza distributiva en superficie que crea capas narrativas de tiempo, estados de anécdota y de reflexión. Una muestra breve: “[los planes amorosos de Sofía] para Rímini eran sólo coincidencias ingratas, a lo sumo

malévolas, pero tan desprovistas de sentido *como* cualquier obra del azar, *como* la bala perdida que hiere al soldado en el momento mismo que se aleja victorioso del campo de batalla." El curso, el "torrente" de la frase progresa término a término: coincidencia / obra del azar / bala perdida, para saturar el contraste entre la cruzada amorosa y su reverso de abandono; pero además, allí mismo, traza otra línea alegórica, una victimaria y una víctima: el soldado absurdo que muere en plena victoria es *como* el propio Rímini, atrapado nuevamente, cuando se supone libre y fuera de combate, por Sofía, por la bala de Sofía, que no es ya entonces una bala perdida, obra del azar o de la coincidencia, sino una bala certera, obra del destino, que cumple su trayecto en pleno acatamiento al orden superior del amor. La propia frase, en una figuración comparativa que maximiza el rendimiento novelero, vuelca sus argumentos y subraya, además, un rasgo de carácter de Rímini, su declive pusilánime, su perpetuo retraso, su estupidez.

Hay una seriedad docta en la novela de Pauls que, pensando a su favor, quizá se deba más al despotismo intrínseco de su tema principal que a sus muchas veleidades ilustradas (si se vuelve a celar ¿cómo no hacerlo por el lado de Proust?). Se trata de una creencia rara, firme y un poco inoportuna en que el amor aún da mucho que pensar, pero a condición de que se lo haga de forma monopólica. Esta creencia, sin la cual directamente no hay *El pasado*, pone bajo recelo sus omisión de "lo político" o de "lo público", así: con "lo", como si esa omisión, o mejor, esa prescindencia, fuera deliberada, anterior al avance novelesco, y no se desprendiera de su dogma vertebral: *no hay afuera del amor*; y, además, de modo tan pasmoso y evidente que sólo la hegemonía del dogma rescata la integridad de la novela de cualquiera de sus derrapes finales (incluida la biografía del pintor Riltse, las clases de tenis o la cargosa, abusiva sociedad de las Mujeres que Aman Demasiado). Porque *todo* lo que *El pasado* contiene, temas y variaciones, cuando ingresa, y para tener acceso, lo hace bajo la órbita imperiosa del amor, y esto no sólo constituye el gran triunfo novelesco del lado-Sofía por sobre el lado-Rímini, sino también la prueba de consistencia que un universo absoluto está obligado a sortear en cada una de sus frases y en sus territorios más débiles.

NUEVAS IMÁGENES DE LA NOVELA ARGENTINA

Ariel Schettini*

Es posible que muchas de las convicciones acerca de la literatura que eran fácilmente reconocibles en el siglo XX hayan caído en una especie de indiferencia o de aporía, en los comienzos este siglo, y que la literatura argentina se haya transformado de un modo que habría sido impensable hace apenas veinte años.

Cuatro representantes de esa transformación –Daniel Link, Lucía Puenzo, Washington Cucurto y Fabián Casas– se reunieron con Ariel Schettini para pensar en torno a un cambio. Y, en todo caso, para pensar sobre sus libros, a partir de sus libros, sobre los modos en que son leídos. A pesar de que aún están en ciernes, sus obras fueron objeto de más de un debate en los medios, en Internet (el nuevo lugar elegido para los debates literarios), en ensayos, o en televisión. Puede acordarse o no en que sus libros definen la nueva literatura argentina; lo que sí es cierto es que sus relatos, sus poemas, y hasta sus "operaciones", son pensados como parte de las primeras estéticas del siglo XXI, y que ellos son inseparables de la crisis argentina del 2001 y de sus efectos sobre la cultura.

Para empezar a definirlos, uno de los rasgos principales es que no se trata de "escritores" de modo exclusivo, sino más bien de agentes culturales que desarrollan su actividad de varias formas, con diversas técnicas y en relación con instituciones culturales muy diferentes y, a veces, contradictorias con su propia práctica literaria. Link es docente universitario y periodista, Cucurto es quizás el más notable y *sui generis* agente cultural de Buenos Aires de este siglo, Casas tiene una ya larga trayectoria como periodista (deportivo, entre otras especialidades) y Puenzo, cineasta, estrenó una de las películas más vistas del año 2007 en Argentina. Sin embargo, consultados sobre este aspecto, ninguno de ellos experimenta una contradicción entre sus prácticas. Muy por el contrario:

*Ariel Schettini (1966) trabaja como crítico en diversos medios periodísticos en Argentina y actualmente enseña Teoría Literaria en la Universidad de Buenos Aires. Publicó dos libros de poemas: *Estados Unidos* (La Marca, 1994) y *La Guerra Civil* (Norma, 2000).

Fabián Casas: A mí la idea de literatura me impide escribir. No sé si pienso en las técnicas o estoy hiper consciente con respecto a cruzarlo con otras cosas u otros saberes que yo practiqué. Yo hago karate, de una manera más constante que escribir. Voy a Karate todas las mañanas. Escribir no. Por ahí ahora estoy escribiendo un poco más pero de golpe, por mucho tiempo, no escribo. Pero siempre sentí que pensarme dentro de la literatura me impedía escribir completamente. Tal vez hay una especie de fuga a utilizar en un momento diferentes disciplinas; pero no de una manera tan consciente. Yo quiero utilizar cosas del cine porque uno está compuesto de un montón de cosas. La cata de karate, por ejemplo. Pienso muchas veces si tengo una cata literaria. Las catas son movimientos de ataque y defensa que están buenísimos.

Lucía Puenzo: A mí me pasa eso: Muchas veces cuando me preguntan por mis referentes en relación al cine, esos referentes fueron los literarios. Aún pensando en el cine. El manejo de los detalles que tiene Nabokov, o... la narración de Carver o Salinger. A mí a la hora de escribir cine, estos escritores me influyen más que directores de cine y también a la inversa. Hay un ida y vuelta constante que percibo sobre todo a la hora de escribir cine, más que cuando escribo literatura.

Fabián Casas: O el cómic también, no? Ahora me fanaticé viendo una serie que detestaba: *Lost*. Y yo pensaba que es la narración más interesante para mí. Algo que no lo compararía con Faulkner o tal vez, no sé... Faulkner es un tipo que a mí me gusta mucho, pero nada me resulta tan interesante como lo que está pasando con esta serie.

Daniel Link: A mí me gusta la idea de que la Literatura es precisamente aquello de lo cual uno pretende escapar porque es normalizadora. En una obra de teatro, una novela, un poema, la página de un diario íntimo, qué sé yo, en un blog, cualquier cosa, en última instancia, se trata de la experiencia de ponerse uno mismo en riesgo para un lado que no tiene que ver con el arte o la literatura o lo que fuere. Es como más azaroso... Saldrá o no saldrá, uno nunca sabe.

Fabián Casas: Por otra parte, el periodismo presupone un saber tranquilizador. Donde vos todo el tiempo estás trabajando o haciendo una operación, preguntándole a la gente lo que necesita y produciéndole eso que dicen necesitar. Nunca existe un riesgo real. En cambio, cuando trabajás de verdad un poema... Un poema conjuga muchas cosas, un poema visual, que conjuga texto, imagen, sonido. Ese poema está puesto en un estado constante de riesgo, como "La noche del cazador", es riesgo, está en un terreno onírico. O como algunas películas de Tarcovsky.

Daniel Link: ¿Cuál es "La noche del Cazador"?

Fabián Casas: Es una película de Charles Laughton [1955], que es increíble. Lo que te quiero decir es: "¿Qué es eso?" Es un poema o... es un poema para mí. Donde confluyen muchas cosas, un mestizaje de técnicas, y también es algo completamente vital. Como cuando te levantás. Eso es un acto físico. En ese sentido, cuando vas a una editorial, que te hablan, bueno, tenemos que hacer esto... Y... no sé. Es un tedio esa cosa normalizadora...

Daniel Link: Me pasó con un libro de relatos, que lo leen y me lo devuelven y me dicen: "Sí, sí, está muy bien, hay algunos que habría que alargar y otros que acortar".

Fabián Casas: ¿Qué es eso? ¡¿Qué es eso?!

Daniel Link: Está bien. Te puede haber gustado o me podés decir "este es una porquería, lo saco". Lo entendería. Pero normalizar el formato para que queden más o menos de la misma cantidad de páginas...

Washington Cucurto: Qué raro... Mi experiencia como escritor y editor, es toda autobiográfica, plenamente relacionada con mi vida. El otro día estaba pensando en mi casa a la noche que prácticamente todos los personajes de las cosas que yo escribo (porque tampoco se puede decir que son "novelas" o "relatos", porque ninguna cumple con esa función), tienen como cosas fragmentarias; no se puede decir que sean un relato.

Daniel Link: Bueno, en tu último libro¹ hay capítulos que son directamente poemas...

Washington Cucurto: Sí, son cosas fragmentarias, no se puede decir que sean un relato.

Daniel Link: Aira tenía una cosa muy linda, no me acuerdo, creo que en *Cumpleaños*, que decía que uno tiene que escribir para poder seguir escribiendo. La idea es legitimar eso que, si no, sería vergonzoso: si uno escribe y nunca publica. Entonces, publicar es lo que te permite decir, legítimamente que no soy vicioso, un reventado que escribe y quema lo que escribe.

Fabián Casas: Si no es así, lo destruí, como Emily Dickinson, por ejemplo, que tenía su obra en un cajón.

Daniel Link: Escribe porque lo hace feliz eso, o porque no puede hacer otra cosa, o porque es lo único que sabe hacer. Para poder hacerlo tiene que legitimarlo convirtiéndose en un autor, en un escritor de novela, o lo que fuera. Pero bueno, eso es la coartada.

Washington Cucurto: Sí, tampoco me parece que la literatura sea una cuestión de talento, ¿no?

Fabián Casas: “Talento” no digo como para jugar al fútbol que “jugás bien”. Pero sí en el sentido en que estás abierto para algo que te atraviesa y estás ahí. Yo siempre veo que en general cuando me encuentro con un “escritor”, el “gran escritor argentino”, el “gran escritor de tal lugar”, tengo una relación paradójica con eso. Porque esas cosas siento que te paralizan. Representar a alguien, considerarte a vos algo de una generación, te mata. Y también en la mayoría de los escritores encuentro una falta...se toman muy en serio, ¿no? Cuando en realidad, las cosas son como dice él también, por ahí lo que vos hacés es una cagada para algunos, y para otro es genial, y para otro no importa.

Washington Cucurto: No importa, no hay una “calidad”.

Ficha 1

Washington Cucurto

La obra de Cucurto –los poemas de Zelarayán (1998) y de La máquina de hacer paraguayitos (1999), las nouvelles reunidas en Cosa de Negros (2003) y sus últimas novelas, Las aventuras del Señor Maíz (2005) y El curandero del amor (2006)– remite a un mundo identificable y reconocible por cualquier lector de literatura latinoamericana: el mundo localista de la literatura del boom, que pasó del localismo regional al barrialismo urbano. Con un lenguaje abrumador cercano a lo que se llama el “barroco latinoamericano”, el gesto de mimesis de lo oral y mediático de la cultura literaria latinoamericana de la década del noventa, que Puig había revitalizado dos décadas antes a partir del sainete, el cine y cierta literatura criollista, tomó en estos textos formas muy diversas. Cuando en el folleto de presentación de Cosa de Negros el autor define su “evolución histórica y antropológica” aparecen sincronizadamente (como si fuera un chiste) todos los rasgos de lo “cult” latinoamericano tal como es pensado en cualquier academia: filósofos franceses mezclados con Reinaldo Arenas y Arturo Carrera; Góngora asociado a los jóvenes más brillantes de la nueva poesía argentina (Martín Gambarotta, Gabriela Bejerman, y otros).

Si la primera de las nouvelles, “Noches vacías”, está narrada en primera persona, como si se tratara de una confesión, la siguiente, “Cosa de negros” (que hace eco de los textos antropológico-literarios de Vicente Rossi de 1926), se cuenta en tercera persona y en ella el protagonista es un tal “Cucurto”. De una novela a la otra hay más que un mero cambio de perspectiva: hay también la creación de un héroe público. Se trata del escritor que se vende a sí mismo como personaje y que se ofrece al mercado como un intelectual y descubridor de una zona inexplorada de la cultura. Y ese ofrecimiento de sí tiene todos los gestos del sacrificio.

Todos sus textos (incluso aquellos poemas que publicó en La máquina de hacer paraguayitos) muestran el tópico barroco del doble y de los espejos enfrentados. Siempre se trata de poner en la boca de los personajes (y de sí, el protagonista, héroe y animador cultural) las voces de aquello que la cultura mira con pudor, asco o miedo. De allí que en los

¹ *El curandero del amor*. Buenos Aires, Emecé: 2006. Todas las notas y corchetes en el texto son aclaraciones del entrevistador.

relatos –que cuentan, siempre e invariablemente, la aventura de “levantarse” a una “mina”– el ambiente de marginación cultural, y de autodesprecio de clase en que se desarrollan las historias, tenga el aspecto de una guerra social. Y como se trata siempre de mostrar, o de imputar o de devolver como quien arroja un guante, las reglas de la cultura de los pobres suburbanos, el mismo autor, para evitar la paradoja de un antropólogo, se sumerge en esa cultura y habla desde ella como si fuera un participante y al mismo tiempo un iluminado.

Los dos relatos de Cosa de Negros narran lo mismo: la muerte y la violencia que irrumpe en cualquier episodio amoroso, erótico o de intercambio social. Y el escenario es la bailanta, sus canciones, sus códigos y sus modales. En esa escena aparece como protagonista un lenguaje que es al mismo tiempo barroco (como el de Reinaldo Arenas) y atento para detectar las variaciones mínimas, las inflexiones más sutiles y las denuncias más severas que se arremolinan en el modo en que un grupo se nombra (como el de Manuel Puig).

No hay una sola página en Cucurto que no remita a la xenofobia, el machismo, el sexismo, la discriminación racial, la homofobia, la angustia social, las limitaciones culturales. Cada una de esas palabras está siempre ubicada en la narración como si se tratara de una serie de bofetadas dirigidas a un público exquisito. Para lograr que el texto sea leído en su doblez y en su ironía, el escritor no puede menos que ofrecerse a sí mismo como parte de una cultura que expulsa en el mismo momento que nombra. Como si a cada palabra dijera “yo la puedo decir y la puedo nombrar con esta violencia porque nací en el mismo lugar donde nació este lenguaje”. El gesto es conocido. Se trata de construir un personaje anterior (“el autor”), protagonista de todo lo que se escriba o se diga. Actualmente se puede reconocer esa estrategia entre los cantantes de rap americanos (blancos y negros) o los cantantes de cumbia (la villera y la oligárquica); todos ellos siempre auto referenciales, autoeróticos y egomaniacos que se “expresan” y sus desventuras como única posibilidad de diálogo. Eso los hace, simultáneamente, parte de un ideal estético y una lucha política. Todo lo que hagan será al mismo tiempo ficción y antropología.

Es quizás ese efecto de no poder pensar ya en conceptualizaciones que son percibidas como caducas (literatura, calidad, arte u obra) lo que los hace “un poco” escritores “huérfanos”: escritores sin modelo pero a la vez con muchos “modelos”. Durante la entrevista en la que decían no poder sostener valores en la literatura, no cesaban de ofrecer, sin embargo, citas y debates con los más grandes escritores del pasado remoto o del más reciente. El desafío, pareciera, es hacer literatura cuando la actividad se presenta como una imposibilidad frente a los maestros:

Fabián Casas: El otro día estaba viendo a Cortázar a la noche y me puse a llorar. Estaba a la noche viendo la tele. Me acuerdo de estar en el subte, que Luis Chitarroni me había regalado *Rayuela*, y lo miraba... yo tenía diez años. Venía de su casa en el subte y pensaba, “esto es increíble, no entiendo nada, este loco es un genio”... Después viene la negación de Cortázar. Vino la cosa *aireana*. Y creo que Aira hizo mucho mal en la literatura, y está bien: un escritor también tiene que hacer mal. Como todos los grandes escritores, hacen mal y hacen bien. Como tu viejo, ¿viste?, te caga y te da cosas alucinantes. Y ahí viene la separación de Cortázar, a través de lo *aireano*, la cosa más cool, la banalización de un montón de cosas, que también está bueno. Y después veo a Cortázar en la tele, en un reportaje que le hace un gallego y de golpe me encuentro que estaba llorando. Y, loco, quiero un padre, quiero a Cortázar...

Daniel Link: Yo no.

Ariel Schettini: Bueno, en todos esos reportajes de la tele hay algo que ustedes evidentemente no tienen, que es que se sostienen en “La Literatura”.

Daniel Link: Bueno, pero era otra época. Me parece que hay mucha mistificación en todo eso, y esa es la diferencia. Justamente porque ellos existían. Estaban García Márquez, Cortázar, Vargas Llosa, Rulfo, y ese era el lugar que tenían. Pero para nosotros, significaría hacerle el juego a lo que uno detesta.

Washington Cucurto: Yo me quedé mucho con la idea de que “La Literatura” paraliza, del autor paralizante, está buena la idea. Yo ahora estoy relejendo a Vargas Llosa, *Pantaleón y las visitadoras*. Y es asombroso. Lo leo, y lo leo, y te asombra. Y te inspira también, porque es virtuoso. Pero a su vez, ¡pumba!, te anula. Ese tipo de escritor máquina, Cortázar, o el mismo Borges, no son inspiradores. No se puede escribir con ellos.

Fabián Casas: Es imposible. Son como patovicas de la literatura.

Washington Cucurto: Son máquinas, como decía Reinaldo Arenas, como una enciclopedia.

Lucía Puenzo: Hace dos años estuve en un seminario que daba García Márquez, de cine en Cuba. Estaba muy enfermo y muy deprimido, porque creía que se moría en una semana. Después se recuperó. Y lo que nos decía en el seminario –y no hablaba de otra cosa– era “yo hoy me tengo que morir, porque si hoy fuera García Márquez en mi juventud, sería la caricatura de García Márquez, porque en este mundo no hay lugar para un García Márquez, un Vargas Llosa”, y decía: “hoy sólo hay lugar para Cabrera Infante”... Estaba en una depresión terrible, pero en algún punto tenía razón.

Ariel Schettini: ¿Y por qué ustedes creen que pueden no hacer ese camino? ¿Por qué ustedes creen que pueden no ser vistos como límites para los demás?

Fabián Casas: Es que la escritura es algo colectivo. Yo siento que vos formás con tu escritura lo que vos sos. Estás escribiendo con los muertos, con los vivos, y con todos tus contemporáneos, a los que lees, les robás, les devolvés, volvés, es como un magma. Eso me relaja. Esas son todas operaciones también, y lo nuestro es más como “Operación JaJa”.

Daniel Link: Por ahí la preocupación común que uno podría notar en nosotros –y me considero totalmente abusivo, porque estoy hablando por boca de los demás– es precisamente sacar a la literatura del lugar de capilla, de culto, de algo especial. Para mí, uno tiene que pensar necesariamente en esa cosa de colectivización, que la gente va a leer, que la gente *tiene que poder leer*, y no hacer una cosa tan abstrusa como para que eso no pueda socializarse, de una manera muy brutal. Digo, devolver un poco a la literatura ese dinamismo que tuvo.

Fabián Casas: Totalmente. Hace poco tuve que ir a las *Jornadas Saer*, que es un escritor que admiro mucho. Y traté de desarrollar la influencia de Saer en los narradores y escritores que a mí me gustaban. Pero la única que vez que estuve con Saer, él sólo me hablaba de escritores muertos o de escritores que escribían como él, que eran claramente clones de él. Cuando yo le decía, “A mí me gusta Zelarayán”, él respondía “no, no sé quién es”. “Me gusta César Aira”, y él: “No, ese es un idiota”. Y cuando le decís a Aira “me gusta Saer”, responde: “no, Saer es como un profesor...”. Y la conclusión de eso está en mi biblioteca. Ahí conviven todos. La literatura es algo superador de todas esas pelotudeces. Pero lo grande es que existan todas, no una o la otra, como una cosa imperialista. Escritores como Aira, Lamborghini y Saer, se piensan de una manera imperialista, en términos de que invaden. Aira es un gran escritor, pero llega un momento en que también quiero de lo otro; quiero de todo, soy muy goloso.

Washington Cucurto: Sos un lector cariñoso, digamos.

Daniel Link: Bueno, en un país sin límites, no hace falta destruir a nadie.

Ficha 2

Lucía Puenzo

Además de ser directora de cine –su ópera prima, XXY, fue premiada en Cannes en el 2007 y ha sido una de las más exitosas películas del año– Lucía acaba de editar en Interzona su tercer libro, La maldición de Jacinta Pichimahuida. Sus novelas anteriores son El niño pez (Beatriz Viterbo Editora, 2004) y 9 minutos (Beatriz Viterbo Editora, 2005).

Si en El niño pez ya aparece una de sus obsesiones (el cruce entre las técnicas narrativas del cine, la televisión y la novela), es en 9 minutos donde eso es llevado a la práctica: una novela enteramente contada desde la perspectiva del cine, como si se tratara, no de un guión, sino de la posibilidad de ver una película que se está leyendo. Al mismo tiempo, en ambas aparece un tema constante de la obra de Puenzo: la primera adolescencia, el universo de chicos que viven entre saber y no saber, entre conocer el mundo y no poder acceder a ese mundo.

La maldición de Jacinta Pichimahuida es un proyecto ambicioso: una crítica a la cultura (educativa y mass-mediática simultáneamente) mirada con los ojos de los protagonistas de uno de los programas infantiles más famosos de la televisión argentina de las décadas del 60 y del 70. En el relato se unen los poderes omniscientes de la televisión con el uso del poder

físico, telepático, organizativo y controlador de la escuela, potenciados por tratarse de una escuela que se impone como programa de televisión. Dos potencias de la sociedad disciplinaria, educación y tecnología, se reúnen y se complotan para construir vidas miserables, empobrecidas y casi siempre trágicas; pero también para construir una imagen de los valores en la cultura argentina. De hecho las contradicciones entre infancia, educación y cultura, son los temas más constantes en la obra de Puenzo. Su película, *XXY*, basada en un relato del libro *Chicos (Interzona, 2006)* de Sergio Bizzio, es la historia de unos adolescentes que deben enfrentar las paradojas irresueltas de la cultura del presente y que deben construir imágenes sexuales (sexualidades) mediante los magros instrumentos impuestas por sus mayores.

Otra coincidencia: casi sin excepciones, estos nuevos escritores del siglo XXI “vuelven al barrio”. La literatura barrial, que está en la fundación de la literatura de vanguardia argentina, se ha transformado ahora en un nuevo motivo de representación, de construcción de voces, de generación de tipos sociales, identificables en clases, géneros, circulaciones y estilos. Ese barrio “universo” es también un núcleo de producción económica (una especie de familia ampliada que se comunica por códigos y establece alianzas y guerras) y un circuito de producción de ficción que construye formas del dinamismo social y de la elaboración “regional” del sentido universal.

Fabián Casas: Yo nací en el lugar donde se desarrollan algunos relatos, que es en el barrio de Boedo, pero yo no vivo ahí. Un día me llamó un crítico de arte, y me dijo: “Mirá —estaba con una chica que se llama Rosario Bléfari, que es una cantante—, estamos en un lugar y queremos saber si donde nosotros vivimos es Boedo”. Y yo no tengo inmobiliaria, no soy cartógrafo.

Ariel Schettini: De acuerdo. Sin embargo, las novelas de ustedes son cartográficas.

Daniel Link: En mi caso, no fue premeditado. Fue un efecto del amor al lugar en que uno vive. Pero pensándolo retrospectivamente, puede tener que ver con reivindicar, contra la narración urbana a secas, que no tiene carnadura. Reivindicar el barrio en contra de esa ciudad...

Ariel Schettini: ¿En qué ciudad estás pensando?

Fabián Casas: *La ciudad ausente*². Hasta en el nombre ...

Daniel Link: Claro, *La ciudad ausente* sería un buen ejemplo de eso. Es “Lo Urbano” en abstracto. Da lo mismo lo que sea, y todo es más o menos igual. Muchos norteamericanos hacen eso. Insisto, no es pensado: “ah, voy a hacer esto contra esto”. Pero si pienso por qué cierto grupo de personas coinciden... Por ahí tiene que ver con reivindicar algo más minucioso de qué significa vivir entre estas calles, compartir la manzana con el kioskero de la esquina, los bardos de enfrente y las monjitas de acá a la vuelta.

Fabián Casas: Yo cuando leía *Montserrat*, pensaba que la idea era la de situar el lugar, pero que no tiene otro sentido para mí sino como algo que está fechado y localizado. Lo que da es un lugar, que es imaginario. Es una operación en donde encontrás no al “Montserrat real” sino al Montserrat de él. Y lo que hace también que sea interesante es que no funciona como un regionalismo, como una guía. Es lo que tiene la poesía, que no sé qué es, que aún una ciudad narrada con fecha y nombres, esté instalada en estado de pregunta. Lo contrario es el periodismo, que te contesta todo el tiempo, y te dice qué pensar, y te tranquiliza. Esto en cambio sería como un club: es una estupidez seguir a un club, y yo lloro con un club. Lloro, qué sé yo, no tiene explicación, soy una persona emotiva. Pero no tiene una lógica. Si lo pensás, es demencial.

Washington Cucurto: Yo hice un plan. En un momento dije: “Ahora me voy a divertir”. Ideé un sistema: que el barrio sea Constitución; que haya bailantas; que las novelas tengan tantas páginas; que todas tengan el título de una cumbia de Gilda. Puse límites, ambienté todo. Y es un juego en el que yo movía todas las cosas, los personajes, el barrio. De hecho, sin conocer bien el barrio. Fue un experimento, un juego. Y me divertí mucho.

² Piglia, Ricardo. *La ciudad ausente*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1992.

Ficha 3

El barrio y sus confines

Tres novelas de tono muy diverso y una serie de aguafuertes publicadas en internet presentan el tema de los efectos de la crisis económica, social e institucional de la Argentina de fines del siglo XX y comienzos del XXI y, al mismo tiempo, los conflictos de la representación y de la producción durante ese período. Las tres novelas aparecieron de manera casi simultánea con la crisis del 2001/2002 en Argentina y delatan algunos de los efectos que ésta tuvo sobre la cultura argentina, sus modos de pensarse y el cambio de las costumbres que la crisis trajo aparejada, pero también muestran ciertos cambios en la literatura y en sus formas de construir universos, sus modos de circulación, y su improbable futuro. Las novelas son *Cosa de Negros de Cucurto*, *Las noches de Flores de César Aira (2004)* y *Rabia de Sergio Bizzio (2005)*. La colección de aguafuertes es *Villa Celina de Juan Diego Incardona*, que todavía sigue apareciendo regularmente en la página web de cultura *El interpretador* (<http://www.elinterpretador.net>) desde junio de 2005. Con esos textos se puede construir un universo que tiene sus territorios, sus modos de acción, su propia forma de desarrollarse.

El espacio de Cucurto es el barrio de Constitución. *Cosa de Negros* comienza con este acápite: "Señoras y señores, bienvenidos al fabuloso mundo de la cumbia. Están por ingresar con boleto preferencial (y en una Ferrari) al magnífico barrio de Constitución, cuna de la mejor cumbia del mundo, donde todo es posible." En *Rabia*, la última novela de Sergio Bizzio (*Interzona*, 2005), hay dos barrios en juego: el de los protagonistas y el otro (el extranjero, el de la clase media) donde quedan encerrados. Pero también hay otro encierro en el interior de ese espacio clausurado. La casa de familia donde trabaja Rosa y vive José María, la pareja de mucama y albañil que protagonizan la novela. Es decir, el barrio aparece como un espacio donde se desarrolla la totalidad de la vida. Las palabras de Cucurto para definir el barrio, "donde todo es posible", deben ser leídas literalmente: todo lo que es posible es posible dentro de los límites del barrio. De donde el barrio es algo más que barrio: es un territorio.

El territorio define un espacio pero también una serie de prácticas, leyes, formas de organización, economía, tipo de habitantes, etc. Es al mismo tiempo el espacio de definición de la soberanía y, consecuentemente, de la extranjería. Como se trata de narraciones dentro de estos espacios, la acción de salir y entrar es una parte fundamental de la aventura: *Rabia* cuenta la historia de un hombre que está encerrado en una casa; *Las noches de Flores*, la aventura de un matrimonio de jubilados que sale a hacer un trabajo nocturno de delivery de pizzas en el barrio; *Noches vacías* es la historia de un hombre en fuga; en "El hombre gato" y "El ahorcado" de la saga *Villa Celina* se narran dos episodios que tienen como protagonistas a seres que están entre la realidad y la ficción: su parte de realidad es que están en el barrio, su parte de ficción (su lado mitológico) es que ambos llegan de otro lado, vienen del extranjero. Se trata, entonces de barrios que, aunque en algunos casos son adyacentes desde la perspectiva geográfica, se conforman como un universo completo en la literatura.

Pero también esto modifica el lugar del escritor. En tres casos (*Cucurto*, *Incardona*, *Aira*) los autores se constituyen en los "aedas", en los poetas o en los registradores de esos barrios como si se tratara de versiones locales de poetas nacionales: narran y explican la peculiaridad que narran como dando por sentado el exotismo con el que tratan. *Incardona* y *Cucurto*, directamente, explican (como si se tratara de un relato turístico) los elementos de los que componen sus narraciones. Dónde queda *Villa Celina*, qué es una ticki, cómo está trazada la red de delivery de comidas en el barrio de Flores... Sin dudas, el lector imaginado por los autores está del otro lado de la frontera de estos barrios dispuesto a la mirada exótica que ofrece la novela; y los autores mismos son los guías porque conocen "ambos lados".

De algún modo, estos modelos de sociedades cerradas pueden ser leídos desde una perspectiva sociológica, en correlato con el auge en los medios (como publicidad de venta, nueva marca de distinción y nota policial) de los "barrios privados", con la mitología de sus vidas perversas, de sus costumbres relajadas y de su constitución sostenida en el miedo, el egoísmo y la conducta asocial de los propietarios de tales inmuebles.

Lucía Puenzo: Tiene que ver con lo que decía Daniel al principio. A mí me gusta que si los personajes caminan por una calle, la calle tenga nombre. En general, me gustan los nombres de las calles. Me parece que en un relato el nombre de la calle significa. Y en general, imaginar las cartografías, los circuitos... en las novelas en general se mueven mucho los personajes, están haciendo itinerarios que yo suelo hacer. Suelo conocer muy bien los lugares de los que estoy hablando, y en el momento en que estoy escribiendo, hasta pasar muchas horas mirando ese lugar. De modo que para mí no es lo mismo nombrar que no

nombrar. En general yo hasta lo hago exacerbado hasta el detalle, porque me divierte y porque al escribir lo veo.

Ariel Schettini: ¿Y hasta dónde hay de etnografía en ese trabajo? ¿Cuánto de un trabajo de investigación pensado como investigación etnográfico-antropológica?

Lucía Puenzo: Yo creo que casi nada.

Fabián Casas: Soy muy perezoso.

Daniel Link: No es investigación antropológica, sino más bien tipografía del barrio. Me acuerdo una vez que había escrito sobre la veterinaria de Tita Merello [nombre de la gata de Daniel Link], y un día Sebastián la lleva al veterinario, que estaba tan contento con lo que había escrito sobre él. Había entrado al Google, encontró y leyó lo que estaba escribiendo yo. Después no pude volver más, porque me daba vergüenza.

Lucía Puenzo: A mí me pasó algo muy gracioso. En *El niño pez* hay un capítulo en una comisaría que está inspirado en un comisario real, un tipo al que le gusta actuar, y entonces tiene un arreglo con todo el mundo: si vos vas a esa comisaría, te deja usarla pero él tiene que tener un papel. Entonces vos le tenés que escribir un papel al comisario M, y usás la comisaría, porque si no hay papel para él, no se puede. Entonces cuando llamás, el cabo atiende y te pregunta “y para el comisario qué hay”, y si vos decís, “nada”, entonces te contestan “disculpen”. Y si decís “hay una línea”, está todo bien. Y en *El niño pez* aparece todo esto. A los seis meses yo llamo, porque quería usar la comisaría para una película, y me cita el comisario. Y me dice: “Mirá, a mí me gustó la novela, y lo que ponés de mí”. La tenía subrayada, me mostró. “Esta línea me molestó mucho, esta línea no hace honor a lo que yo hago cuando ustedes vienen acá”. Terminó teniendo un parlamento. Y ahí está, el comisario M, que tiene cometa estética.

Daniel Link: Peaje, más bien.

Ariel Schettini: ¿Y las categorías clásicas de la novela, les preocupan? Pienso en la diferencia entre lo real y lo fantástico, el realismo como forma, las referencias históricas. ¿Eso los preocupa, no?

Daniel Link: Me preocupa en un sentido de estimulación. Digo: “vamos a jugar con esto”. No porque vaya a hacer una novela realista. Pero a ver, qué se yo, voy a hacer una novela con un clima fantástico paranoico para ver cómo me resulta. Para ver cómo sale, para experimentar, ver cómo funciona. Y sobre todo porque pienso, bueno “la imposibilidad de la novela”. Si existe esa imposibilidad, uno puede escaparse efectivamente por vía de las novelas clasificadas. Ahora hago una novela *trash*, una novela gay, una novela de folletín, una novela de terror, entonces uno zafa de esa gran imposibilidad de la novela después de Cortázar, Beckett, o lo que quieran. Y me parece bien jugar con eso. Para probarse a uno mismo. No porque importen en términos absolutos, sino para ver qué me pasa a mí escribiendo una novela picaresca, o una novela metafísica, aunque no creo que me salga nunca, pero bueno, podría intentar escribir a *la Mallea*, qué sé yo.

Fabián Casas: Sí, a mí me funciona como algo estimulante. Soy una persona con tendencia a la curiosidad. De hecho estudié filosofía, y leo, leo todo el tiempo. Me resulta como por momentos estimulante saber que existe esto, lo use o no. Me parece que está bueno para los escritores leer a los que también despliegan una estética contraria, diferente. Siempre le digo a Santiago que mucho mejor que leer al Turco Asís es que lea a Flaubert o a Balzac, que lea Beckett.

Washington Cucurto: Soy un gran admirador de Asís.

Ariel Schettini: ¿Y el realismo o el género fantástico?

Washington Cucurto: Todo es realista.

Daniel Link: Con lo de *Montserrat*, a propósito de “Boedo”, decían que yo reivindicaba al

grupo Boedo. Como diciendo “él querría ser como Borges, y no le da el cuero”. Y obviamente, si esta es la reacción, yo quiero ser Boedo, escribir como la mierda como escribían los de Boedo. Me llamó la atención ese episodio. La idea de que uno no puede recuperar tradiciones populares, cuando en realidad experimentar con eso es lo único estimulante. Escribir bien, una sintaxis a la Borges. Aunque uno se lo pueda poner como objetivo, sabés que no vas a llegar nunca a eso...

Washington Cucurto: Salvo Fernando Vallejo, ¿no?

Ficha 4

Fabián Casas

Tuca (1990), El salmón (1996), Oda (2004), todos editados en Libros de Tierra Firme, y El spleen de Boedo (Ediciones Vox, 2004) son sus compilaciones de poemas. Entre su poesía y su prosa hay un diálogo constante como si la voz de su poesía estuviera fundada en los espacios donde se construye la prosa. Su obra narrativa (Ocio, Libros de Tierra Firme, 2000; y Los Lemmings y otros, Santiago Arcos editor, 2005) se construye en la figuración barrial y en la figuración juvenil, y al mismo tiempo en la reflexión sobre los límites de la literatura o sobre lo que es narrable: confronta esos dos espacios exasperados y los hace chocar como si fuera un poeta que “traduce” una lengua a otra y que se queda con el resto sobrante e inabarcable del tránsito.

En las páginas de Casas hay siempre una desconfianza o una inseguridad por el acto mismo de narrar que llenan de extrañeza el relato y se dirigen todo el tiempo al lenguaje del que está hecho. En Ocio un personaje en primera persona narra la inconsistencia (o, lo que es lo mismo, la metafísica profunda) de su vida, hasta que tiene una revelación cuasi religiosa en la voz de Jesucristo que le habla desde una biografía de Zefirelli que pasan en la televisión. El personaje, sin dudar del material, dice (¿a quién? ¿a un lector?): “Escuchen esto”, luego de lo cual viene la palabra de Jesús.

“El bosque pulenta”, en Los Lemmings, comienza diciendo: “Se trata de dos chicos...”, como si diera por sentado que el cuento es, desde ya, imposible. Los relatos de Casas, que ironizan sobre el color local y casi al borde de lo fantástico, tienen inevitablemente el tono de un “retrato generacional”. Todos sus personajes se miran y se reconocen como parte de una generación, y al hacerlo ponen una distancia nostálgica sobre el presente y el pasado apenas terminado. “Los Lemmings”, el relato que le da nombre a la compilación, es una memoria de la infancia durante la época del proceso, observada igual que si se tratara de la observación científica de una especie animal. Es que no hay una palabra de la obra de Casas que no sea una “Operación cultural” en la que se trata básicamente de definir el lugar del autor dentro de una “comunidad” de valores estéticos, éticos y políticos. Como si se tratara del gurú de una tribu “en estado de formación”, obligado a darle a su “pueblo” todas las armas nuevas para ubicarse en la historia.

Aun contra la idea de la literatura como capilla, aun contra la idea de calidad, es interesante que, en tanto escritores, Link, Cucurto, Casas y Puenzo, estén bien atentos a la crítica y las opiniones que se vierten sobre sus obras. Circulan en un “ambiente” donde se mezcla la idea de crítica literaria con la de alianzas amistosas, con las presentaciones de libros de amigos y las reuniones con artistas de otras disciplinas, con los blogs y páginas “linkeadas”. Un poco en el estilo del Salón Literario del siglo XIX, donde arte, literatura, moda y política se confunden bajo la consigna de la reunión mundana, de modo tal que opinión, crítica y evaluación se yuxtaponen no sólo cuando escuchan a los otros sino cuando ellos mismos ejercen la crítica.

Washington Cucurto: Yo leo todo lo que escriben sobre mí. Y me importa. Pero ahora me doy cuenta de que me insultan bastante.

Daniel Link: Yo leo todo lo que se escribe sobre mí. No es que se escriba mucho, pero para saber. No lo hago para modificar mi forma de escribir, pero sí me interesa tener una idea de quién lee qué cosa. Me interesa saber lo que piensa Beatriz Sarlo como lo que piensa una chica cualquiera de la provincia de Chaco, porque uno no sabe cómo reacciona la gente que lee. A Sarlo no le gusta lo que hago, ni lo que hace Cucurto... Ha escrito largamente sobre ello. Yo le tengo un amor enorme a Beatriz de todos modos.

Lucía Puenzo: Hay veces que el anonimato del universo blog genera mucha violencia.. Porque hay algo en la impunidad de ser cualquier nombre, en que no te ven la cara. Me pasa mucho que entro en esa fascinación de leer, leer, leer. Pero el peligro ahí es que el día tiene una cantidad de horas, y hay veces que me encuentro que estuve siete horas leyendo, y que podría seguir. Y se te fue el día leyendo opiniones... y eso me da miedo. A mí, que soy nueva en esto, me cuesta despegarme. Cuando uno lee cosas así, muy hirientes, hay que discernir, tomar lo que sirve en medio de la mala leche: qué me va a servir a mí para la próxima.

Daniel Link: Yo igual siempre parto del presupuesto de que merezco todo el odio del mundo. Y después lo desmonto. Porque empezás a decir, esto puede ser por tal cosa. No sé, la última cosa, la de Elsa Drucaroff que circuló en internet³, a propósito del *affaire* Di Nucci, que tiró un texto en contra, que no entendí por qué me odia tanto.

Washington Cucurto: Sí, pero no sé si te odia. De mí también escribió unas cosas horribles, que fue lo peor que han escrito. Se mete con mi familia, con mi hijo. Me acusa de mal padre, por meterlo a Baltazar en las cosas que escribo.

Fabián Casas: Es genial. ¿Dónde está escrito eso? Es que ella hace una lectura moralizante. Dice que no le gusta *El traductor*⁴ porque dice que es una novela donde a las mujeres las maltratan. Ella hace una lectura siempre muy moral, y eso te cercena un montón.

Fabián Casas: Lo peor de todo el *affaire* Di Nucci es Nielsen⁵, que mandó un mail a su grupo de correo bajo la consigna: "Di Nucci, no te queremos en la literatura". Y automáticamente estoy con Di Nucci. Es como tomarse en serio un montón de cosas, de manera casi fascista. ¿Qué es "esa" literatura de la que habla? En cuanto a mí, siento gratitud. A propósito, me pasó algo muy "desgraciado". Yo hice una lectura de la obra de Arturo Carrera, una persona a la que le tengo mucho cariño. Hice una lectura en serio de su obra, leí todos sus libros, y estaba contento. Y Arturo a partir de ese día no me habla más. Después, con el tiempo, aprendí algo. Me daba cuenta que determinadas personas trabajan como en el palco "del Diego". Y eso es lo peor que le puede pasar a un escritor, o a quien sea. ¿Qué es tener un "palco de Diego"? Una crítica fiel para el escritor.

Ariel Schettini: ¿Cómo un palco de Diego?

Lucía Puenzo: Los aduladores

Fabián Casas: Donde todos le dicen "está bien, está bien" y el gordo va a morir cayéndose de ahí. Un caso concreto. Me preguntaron un montón sobre la crítica de Alan Pauls que escribió una nota larga sobre *Los Lemmings*⁶. Yo siento gratitud, no concuerdo con un montón de cosas, y hay un montón de cosas que dice que no las entiendo, que superan mi instrucción.

Daniel Link: Y, a su vez, lo mataron los chicos de *Éxito*.⁷

Fabián Casas: Pero yo soy sincero: hay un flaco que se sienta y escribe y ¿por qué te va a decir que sos hermoso?

Daniel Link: A veces la gente interpreta a la crítica como una impugnación global. Yo puedo decir del último libro de Cucurto que hay partes que no me gustan. Pero no digo "no merecés vivir, no sé cómo te publican, andate a la mierda". Hay como una idea de que uno no puede hacer críticas puntuales. Hay como una polarización de adhesión o rechazo, y es tonto porque uno puede gustar parcialmente de algo: esto es re interesante, y esto no sé, no tanto. Uno dice "esta novela no está del todo bien", ya la gente se pone erizada pensando que uno está pidiendo la cabeza.

Washington Cucurto: Los mismos autores lo toman así.

³ "Qué supone defender un plagio. Reflexiones sobre el caso Di Nucci-Laforet" en www.nacionapache.com.ar. Elsa Drucaroff es autora, entre otros libros, de *El infierno prometido*. Buenos Aires, Sudamericana, 2006.

⁴ Salvador Benesdra: *El traductor*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1998.

⁵ Se trata del escritor Gustavo Nielsen, autor de, entre otros volúmenes, *Playa quemada* (1994), *Marvin* (2002), *Auschwitz* (2004).

⁶ "Revancha" en *Otra parte*. Nº 10, verano 2006-2007.

⁷ Claudio Iglesias y Damián Selci: "A los reales seguidores de la crítica" en www.hacemellegar.com.ar.

Daniel Link: Cuando hacía la encuesta anual en Radar Libros, un año salió como el libro sobrevalorado el de Guillermo Martínez⁸. Y empezaron a decir que yo lo odiaba. Y no sé, la gente votó. La verdad es que ni leí el libro. Aparte, *Acerca de Roderer*⁹ no me había parecido mal. Pero eso existe, y me parece que es así como funciona.

Washington Cucurto: Los autores también son muy susceptibles.

Daniel Link: Es como si hubiera algo en juego, y la verdad es que no hay demasiado en juego.

Ficha 5

Daniel Link

Reconocido crítico literario y profesor universitario desde la década del noventa, el siglo XXI encontró a Link en una perspectiva bastante apartada de su derrotero inicial. Ha publicado, en pocos años, novelas, poemas, dos obras de teatro, una de las cuales, El amor en los tiempos del dengue, se llevó a escena en la temporada de invierno de 2007 en el Centro Cultural Ricardo Rojas.

En sus textos siempre se debate el problema del valor. Qué es el valor estético, literario, económico, de novedad o de autoridad de un texto. Ese problema es también una nueva forma de pensar la tarea crítica. Todas sus obras literarias poética y ficcionales contienen la reflexión que las somete como gesto autodestructivo y narcisista al mismo tiempo. "Novelas trash", "poemas malos" o "bodrioviles". La crítica es una parte constructiva de su obra.

Esa reflexión sobre los valores, al mismo tiempo, se escribe insistentemente acompañada de un pensamiento sobre las nuevas técnicas narrativas y las nuevas tecnologías comunicativas. La Ansiedad (El cuenco de plata, 2004), novela que se muestra aparentemente como la vida de una persona desesperada y sentimental, es, en realidad, una reflexión sobre el estado de constante insatisfacción generado por las tecnologías modernas y su efecto de vorágine en aceleración del presente (de las relaciones, de los descubrimientos, de las enfermedades, de las comunicaciones) hacia una "utopía" de felicidad inalcanzable. En el mismo tono, su novela Montserrat (Mansalva, 2006) es una mezcla de blog y novela de aventuras en las que se confunden, como en las experimentaciones de internet, los límites de los cuerpos (lo público y lo privado) con los espacios límites (lo barrial versus la aldea global) o las jerarquizaciones de los saberes (la opinión, la encuesta, la enciclopedia, la historia, etc).

En la obra de Link los personajes se deshacen, las historias se interrumpen, los finales se pierden: todo está hecho para nombrar un estado de pérdida y colapso de una cultura que no cesa, al mismo tiempo de luchar por reconstruirse como una novela contada, "resumida", sostenida solamente en su esqueleto descarnado.

Contrariamente a un estilo absolutamente "literario" en el que se pensaba la literatura argentina después de Borges (esa literatura en la que hablan y gobiernan los libros y las bibliotecas), podría decirse que la obsesión de estos escritores por elaborar representaciones del discurso oral es flagrante. En todos sus textos aparece de distinto modo la "voz" de otro al que se le da la palabra y con el que se construye un intercambio o retroalimentación de la literatura a lo oral. Del universo de Borges, pasaron casi de modo unánime al de Puig, y hacer "mimesis" de las voces escuchadas define gran parte de la narración de sus novelas.

Washington Cucurto: Creo que escribo casi todo oral.

Daniel Link: Eso es mentira. Que conste que yo digo que es mentira.

Washington Cucurto: No me cree nada, me reconoce el chamuyo. No me cree nada.

Fabián Casas: Pero es la operación, es su instancia.

Daniel Link: A mí me encanta escribir diálogos, y trato que los diálogos tomen fluir natural.

⁸ Martínez, Guillermo. *Crímenes Imperceptibles*. Buenos Aires. Editorial Planeta. 2003

⁹ Martínez, Guillermo. *Acerca de Roderer*. Buenos Aires. Editorial Planeta. 1992

Creo que tengo cierta capacidad para hacerlo, así como soy pésimo haciendo descripciones. Hay una cosa turbia en el medio. Aún cuando más verosímil parezca el diálogo que uno escribió, te costó sacarlo. Y eso enturbia la inmediatez de la cosa. Por lo pronto me gusta poner las comas donde van, tratar de evitar los coloquialismos mal puestos. No decís “la primer vez que te vi”, decís “la primera vez que te vi”. Me parece que en ese punto no hay “oral o escrito”, hay catorce escalones de gradación entre una cosa y la otra. Desde *La mayor* de Saer hasta Puig.

Fabián Casas: Estoy pensando en alguien que me gusta mucho que se llama Gustavo Ferreyra¹⁰. Cuando escribe, usa palabras como “barruntó”, palabras arcaizantes que yo no pondría, pero que dentro de su sistema funcionan perfectamente. Construye un sistema y, si tiene honestidad, yo lo percibo y le creo, aunque el personaje hable de una manera completamente extravagante.

Lucía Puenzo: Algo que se decía acá me interesa: la mezcla. En las novelas lo que más me divierte es sentarme a pensar cómo habla cada personaje, y también creo que la absoluta oralidad es ilegible. Y si uno hace esa operación, que es también entretenida, es completamente ilegible. Donde más laburo hay es en una supuesta oralidad que tiene horas de trabajo detrás. Pero no imaginaría ni puedo leer literatura sin diálogos. Hago el ejercicio de leer sin diálogo, porque leo un poco de todo, pero termino leyendo con diálogos, porque la paso mejor. Y al escribir me pasa lo mismo.

Washington Cucurto: Yo ahora cuando escribo pienso en lo que dijo Beatriz Sarlo, porque me quedé traumatado. Dice que todos mis personajes hablan igual.¹¹ Entonces cada vez que hago un diálogo trato de que se diferencien.

Fabián Casas: ¿Pero lo dice como algo negativo o positivo?

Washington Cucurto: Ah, sólo Dios sabe, pero me quedé pensando.

Fabián Casas: Yo eso no lo leí, pero me acuerdo que formé parte de una revista, en la que Marcelo Cohen escribió una cosa desde el lugar de aduanero de los Estados Unidos, y dividió la infraliteratura, la hiperliteratura y la prosa de Estado.¹² Y me pareció tan inservible esa operación: él como escritor era como el gran demiurgo, porque no estaba en ninguno.

Lucía Puenzo: ¿Qué sería prosa de estado?

Fabián Casas: Prosa de estado sería Tinelli, o Andahazi. Después la hiperliteratura que era Alan Pauls. Y después la infra literatura que éramos Cucurto, yo.

Washington Cucurto: No sé, ahora pienso que sí. Todos los personajes hablan igual... me hizo reflexionar, sobre mi vida... Seguramente tendrá razón, pero para caracterizar a los personajes y darle su voz a cada uno, tendría que ser Manuel Puig, y a esta altura de mi vida...

Daniel Link: Y vos la amenazaste después de eso, y le dijiste: “Ya vamos a ir a bailar cumbia”.

Fabián Casas: No, eso lo escribió Santiago Llach¹³.

¹⁰ Autor, entre otras, de las novelas: *El desamparo* (1999), *Vértice* (2004), *El director* (2005).

¹¹ Se refiere al artículo “Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia” en *Punto de Vista* N° 86, diciembre 2006.

¹² Se refiere al artículo “Prosa de Estado y estados de la prosa” en *Otra parte*, N° 8, otoño 2006.

¹³ Autor del libro de poemas *La raza*. Buenos Aires, Siesta, 1998.

DOS RELATOS PORTEÑOS: LA VIDA NUEVA DE RAÚL ESCARI

Alberto Giordano*

En uno de sus extraordinarios ensayos sobre el modernismo, dice Ángel Rama que aquel fue un tiempo de desenfrenado egotismo como no volvió a verse. El principio decadentista de la exaltación de sí mismo potenció hasta la exacerbación el culto romántico al yo y los artistas, concientes como nunca antes de su singularidad, se dedicaron, con disciplina o liviandad, según el caso, a la transmutación de sus vidas en obras de arte. Un testimonio, entre otros que se podrían ofrecer, de la fuerza con que se impuso entre los escritores de la época la creencia en que la propia personalidad, por lo que tenía de excepcional y de superior respecto de la vulgaridad circundante, podía servir como tema para la edificación de un monumento literario, lo da la presencia, por primera vez dentro de las literaturas de habla hispánica, de un conjunto de diarios de escritores (los de Rufino Blanco Fombona, Federico Gamboa, José Juan Tablada, José María Vargas Vila y Ángel de Estrada) en los que la autofiguración morosa, a través del registro de gestos, sensaciones o gustos inusuales, prevalece sobre cualquiera de las funciones morales y prácticas en las que se sostenía hasta entonces el ejercicio del género.

Reflexionando sobre el marcado giro autobiográfico que tomó la literatura argentina en los últimos años, un movimiento perceptible no sólo en la publicación de escrituras íntimas (diarios, cartas, confesiones) y en la proliferación de blogs de escritores, sino también en relatos, en poemas y hasta en ensayos críticos que desconocen las fronteras entre literatura y “vida real”, nada cuesta imaginar que cuando los historiadores de la cultura tengan que caracterizar nuestro presente podrán decir que fue un tiempo en el que se volvió a ver un egotismo tan desenfrenado, y a veces tan productivo, como el que signó al modernismo del otro entresiglos. Podrán decir también que nuestros egotistas ya no tuvieron que posar de exquisitos y sofisticados para resguardarse de la vulgaridad, porque después de décadas de cultura *pop* habían aprendido que con banalidades extremas e irredimible mal gusto también se pueden crear auténticas obras de arte (que la exhibición de algunas vulgaridades íntimas puede servir muy bien a la empresa de convertir en obra la propia vida). Y seguramente notarán que, como ocurrió con los del modernismo, entre los dandys de la época de la cultura de masas hubo quienes se limitaron a “poner vanidad en el talento” y otros que sí lograron “poner talento en la vanidad” (la alternativa la planteó Manuel Ugarte para amonestar a Vargas Vila). Quede para el juicio de la posteridad la tarea de identificar los autores que pertenecerían al primer grupo, nuestros “Divinos”. Los del segundo se distribuyen en una secuencia temporal que se abre, a mediados de los noventa, con *Un año sin amor. Diario del Sida*, de Pablo Pérez y llega, por el momento, hasta *Dos relatos porteños* de Raúl Escari.¹

El de Escari es un libro de memorias fragmentario y discontinuo, compuesto por algo más de cincuenta textos breves (de entre dos y tres páginas la mayoría), que el autor presenta como una especie de “mosaico autobiográfico”. Antes de leerlo, y antes de leer la entrevista que le hizo María Moreno para presentarlo en sociedad (una entrevista notable porque logra lo que se proponen todas las del género y rara vez consiguen: despertar en el lector la curiosidad por la obra a través del registro de la voz, y no sólo de las opiniones, del autor)², Raúl Escari era, para la mayoría de los lectores argentinos que conocían su existencia, además del realizador de un mítico hapenning en los tiempos de la mítica vanguardia porteña del los años sesenta, uno de los personajes de *París no se acaba nunca* de Enrique Vila-Matas, “el gran Raúl Escari”, una especie de consejero oracular que acompañó la iniciación del escritor catalán durante los años de bohemia juvenil que compartieron en la “Ciudad del Arte, de la Belleza y de la Gloria” (la efusión es de Rubén Darío y vale, sobre todo, por la resonancia irónica que cobra gracias al anacronismo). Después de leer *Dos relatos porteños* sabemos que ese Raúl Escari hiperliterario, de una inteligencia y un ingenio superiores, que

*Alberto Giordano (1959) es investigador del CONICET y profesor universitario. Publicó los libros *Modos del ensayo. De Borges a Piglia* (2005), *Manuel Puig. La conversación infinita* (2001), *Razones de la crítica. Sobre literatura, ética y política* (1999), *Roland Barthes. Literatura y poder* (1995), y *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas* (2006)

¹ Pablo Pérez: *Un año sin amor. Diario del SIDA*, Buenos Aires, Editorial Perfil, 1998; Raúl Escari: *Dos relatos porteños*, Buenos Aires, Editorial Mansalva, 2006.

² María Moreno: “La internacional argentina”, en *Radar* (Suplemento de *Página/12*), Buenos Aire, 5 de noviembre de 2006.

casi no abre la boca más que para apropiarse de un aforismo de Kafka o para citar a Oscar Wilde, afortunadamente poco tiene que ver con el Raúl Escari autobiográfico, el “verdadero” según uno de los principios que habría guiado la composición del “mosaico”, el *real* de acuerdo con la intensidad con que lo presenta una escritura que a fuerza de no pretender ser literaria produce el más literario de los efectos, “el efecto de ‘otra’ literatura”.³ (Como algunos otros de los que participan en lo que llamamos “giro autobiográfico”, el libro de Escari se sitúa en los márgenes ambiguos de la institución literaria y desde esa posición inestable, menos por voluntad de confrontación que por sabia indiferencia, ligeramente la impugna. En un ensayo reciente que circula por varios weblogs, Josefina Ludmer llama “literaturas postautónomas” a éstas que se instalan en un régimen de significación ambivalente y ocupan, respecto de la institución literaria, una “posición diaspórica”: al mismo tiempo, ya están fuera y todavía dentro. Estas escrituras del presente no se dejarían leer (no se deberían leer) estéticamente porque sus modos de existencia vuelven anacrónicas las distinciones entre buena y mala literatura, entre lo que es y no literario y entre realidad y ficción. Como advierto que en mi lectura de *Dos relatos porteños* intervienen criterios y conceptos críticos que Ludmer juzgaría, con razón, estéticos, pienso que en algún momento tendré que pensar cuáles son las razones de mi perseverancia en el anacronismo.)

Cuenta Escari en el Prefacio que los primeros cinco o seis textos los escribió independientemente sin una finalidad precisa y que recién cuando entrevió la posibilidad de combinarlos elaboró un *programa* de trabajo que no abandonó hasta terminar. La presencia de una voluntad constructora reflexiva es perceptible tanto en el encadenamiento de cada texto con el que lo sucede como en la articulación entre unidades mayores (las secuencias temáticas del tipo: los recuerdos de infancia, los hábitos del presente, las anécdotas de los amigos). Pero aunque la coherencia y el ritmo de las asociaciones quedaron garantizados, el encanto de lo involuntario, de lo que carece en principio de intenciones y se despliega a partir de un impulso fortuito e inmanente, igual persiste a lo largo del libro y le da a cada fragmento la apariencia feliz de lo inacabado (la apariencia que toma la vida cuando es lo que nos sucede). La de Escari es una prosa conversada y su arte, el de un *causer* que sabe mantener tenso el hilo de la conversación porque aprendió, seguramente en la infancia, que no basta con que la anécdota resulte curiosa o la reflexión ocurrente para que el otro se divierta: lo esencial es haberse inventado un *tono* (que es tanto como decir, haberse inventado uno mismo como diferente e interesante) capaz de entrar a escena en cada charla para convertirla en una *performance*. La presencia continua del tono de Escari, un tono en el que coexisten la expansión y la reserva, la inocencia y la sabiduría, el tono de una loca que quería vivir en las palabras y así fue como se convirtió en princesa, transforma cada entrada del álbum personal en un experimento. “Hoy les voy a contar a qué jugaba cuando era chico”; “Hoy, cómo transcurren mis mañanas”; “Hoy, cómo fue que un día me peleé con Copi”. Y si el lector responde siempre con la misma atención, no importa qué tan significativo sea el tema de la charla, es porque sabe que la anécdota resultará divertida y el recuerdo encantador, pero sobre todo porque espera volver a entrar en el movimiento de *esa* voz.

El programa de trabajo que adoptó Escari cuando descubrió que lo que estaba haciendo tenía futuro de libro, supone, por una parte, un compromiso moral (en el sentido barthesiano de una “moral de la forma”) y, por otra, la observancia de dos reglas éticas. La escritura tiene que ser “plana”, neutra, como la de Pablo Pérez dice, para evitar la recaída en imposturas literarias. A este despojamiento de cualquier convención que pudiese funcionar como signo literario se asocia la voluntad declarada de operar como los artistas *pop*: aplanando las diferencias culturales, para que entre el relato de una conversación con Marguerite Duras y una reflexión sobre la costumbre terapéutica de tomar diariamente tres litros de Coca-Cola no se establezcan jerarquías. Aunque hay momentos en que el compromiso *pop* deriva en pose *camp*, como cuando intercala el nombre de Ben Molar en una serie de traductores talentosos que incluye también los de Borges y Pezzoni, y aprovecha la ocasión para “rendir de paso un sincero homenaje” a Gina María Hidalgo; aunque a veces tiene que reestablecer la diferencia entre lo culto y lo masivo para jugar a suprimirla, advertido como está de la dimensión política de esos juegos⁴, Escari consigue que todos los temas de su conversación valgan

³ César Aira: “El deseo de viajar”, en *Fin de siglo* 8, 1988.

⁴ Si bien Escari se anticipa a una lectura como ésta cuando declara “no quiero provocar. No peco en absoluto de populismo, sino, gracias al cielo, de un sentido o un gusto, una atracción dichosa por la cultura popular”, igual se puede reconocer en algunos de sus gestos la estrategia doble de provocación y seducción que identifica lo *camp*, y en la declaración que acabamos de citar –si se nos disculpa la violencia interpretativa-, un acto denegatorio.

más o menos lo mismo y que ese valor no dependa de criterios trascendentes sino de la fuerza con la que se imponen como *vitales*.

La primera regla ética, porque se deriva de lo anterior, también procede de los ejercicios literarios de Pablo Pérez, maestro paradójico: la escritura de la propia vida debe regirse por un *criterio de verdad*. “Todo lo que escribí es cierto”, dice Escari, y no se trata de que no haya mentido (problema moral), sino de que en ningún momento quiso hacer literatura a costa de sí mismo y pasar por un “gran escritor”. En tiempos en que todos repiten, como el otro Escari, que “una autobiografía es una ficción entre muchas posibles”⁵, resulta prometedor que alguien vuelva a hablar de la verdad sin apurarse a repetir el lugar común de que tiene estructura de ficción. Abusamos tanto de la palabra “ficción” que terminamos reduciendo su sentido al de artificio o artefacto retórico, y así fue como nos olvidamos de la verdad, que es lo que realmente nos importa cuando se trata de seguir el paso de la vida (que es siempre la de alguien intransferible, aunque no le pertenezca) por las palabras. ¿Qué podría ser un ejercicio de la verdad que no se redujese a la voluntad de querer decir cosas verdaderas? Ahí está *Dos relatos porteños* para dar una respuesta en acto: una experiencia de los límites de lo comunicable. Escari actúa como si pudiese contarlo todo, porque responde al *criterio de verdad* que lo lleva a no jerarquizar los temas: cuenta cómo acabó por primera vez pensando en un tío, qué drogas prefiere y cuales detesta, lo que le contó Miguel Abuelo cuando lo tuvo de huésped en su departamentito parisino y hasta la fellatio desafortunada que una vez le practicó a Pablo Pérez. Lo único que no cuenta, porque no puede, como si temiese que la escritura fuese a revivir o incluso a intensificar las fuerzas destructoras, es el amor “terrible” que lo ligó para siempre a Copi y el dolor por la muerte del hermano mayor. Los dos acontecimientos quedan aludidos en su excepcionalidad, pero como algo que todavía se resiste a ser abordado directamente. Alrededor de ellos se suspende la asociación dichosa de reflexiones y anécdotas y la impotencia queda señalada por el laconismo de algunas frases: “siempre vivimos cerca Copi y yo”; “Sacarlo de quicio era un juego, bastante insoportable, que le jugué mucho a mi hermano. Y lo lamento.” Estas epifanías silenciosas, acaso los momentos más conmovedores del libro, nos confrontan con lo que el autobiógrafo descubre por atenerse al deseo de no convertir su vida en una historia literaria, ni siquiera fragmentariamente: la no-verdad de los afectos íntimos, eso que no se puede contar porque *algo* lo impide, es lo que cuenta.⁶

La otra regla que observó Escari para componer *Dos relatos porteños* es la de escribir diariamente, estableciendo como referencia temporal de lo que se cuenta cada día los sucesos o los estados de ánimo de ese mismo día. Lo importante es no volver sobre un texto ya escrito para corregirlo si en uno posterior se plantea una contradicción o un equívoco. Así es como se evita el error de tantos relatos autobiográficos en el que la reconstrucción lineal y coherente produce un deplorable efecto necrológico: de tan idéntico al que llegará a ser, pongamos por caso, un escritor consagrado, ese niño que juega en el patio de la casa familiar parece sin vida. La apuesta de Escari tiene que ver, precisamente, con mostrar la distancia actual consigo mismo para que el mosaico que va componiendo no adquiera, por la imposición de un centro, rigidez e inmovilidad. Por eso la regla no es meramente práctica, tiene un alcance ético y se enuncia así: “respetar el transcurrir *natural* de una vida, con sus contradicciones y vaivenes.” Más o menos lo que se puede leer en el *Diario* de los hermanos Goncourt, cuando Edmond argumenta la superioridad de este género sobre las memorias: sólo una escritura capaz de registrar cómo cambian y se modifican las personas puede “representar la ondulante humanidad en su *verdad momentánea*.”⁷

Aunque algunos textos adopten la forma de entradas (“Esta mañana, martes primero de marzo, llamé a María Moreno...”; “Hoy, 15 de abril de 2006, murió Pablo Suárez.”), no se puede decir que *Dos relatos porteños* sea un diario, pero sí que comparte con los diarios la orientación hacia el presente más que hacia el pasado, porque se fue escribiendo como un ejercicio de intensificación de la vida, indiferente a cualquier proyecto de reconstrucción. Cuando Escari recuerda sus dramatizaciones infantiles, o el juego de los inventos que un día le valió el elogio de un amigo de su hermano, además de fijar en las páginas del álbum de la memoria algunos episodios significativos, pone a prueba sus posibilidades de revivir hoy

⁵ Enrique Vila-Matas: *París no se acaba nunca*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2003; pág 104.

⁶ Entre paréntesis, al final del texto titulado “Mi hermano Ricardo”, Escari anota: “Este texto era una nota al pie de página del apartado anterior... La dimensión que tomé, excesiva para una nota al pie, me hizo independizarla, pero comprobé que *todavía*, a tantos años de su muerte, sólo me atrevo a hablar de mi hermano en una notícula aclaratoria al pie de página.”

⁷ Julio y Edmundo Goncourt: *Diario íntimo 1851-1895. Memorias de la vida literaria*, Madrid, Ediciones Jassón, s/f. La cita pertenece al Prefacio firmado por Edmond.

esas experiencias, de vivirlas como nunca antes, bajo la presión de los afectos que lo habitan y lo mueven mientras las escribe. La loca que no pudo realizar su vocación teatral se reconoce en el histrionismo y las rabetas infantiles del niño Scarcabarozzi porque le gusta pensar, sin ánimo de provocación, que ya estaba presente en esos arrebatos (“No se llega a ser loca, dice: loca se nace”). Pero al mismo tiempo, más acá de cualquier afirmación narcisista, se descompone y se reinventa en la escritura de los recuerdos porque el tono con el que rememora presentiza el misterio de la indeterminación original: lo que todavía conmueve del niño que juega a seducir y a fastidiar a los mayores, tan diestro en su *métier*, es que no sabe por qué lo hace, como el que escribe no sabe ni podría saber de dónde llegan esas palabras planas capaces de revivir lo que nunca ocurrió. ¿Llegarán de nuevo mañana, cuando se disponga otra vez a escribir?

La vida de Escari, según lo que se puede reconstruir, es generosa en desplazamientos, ocupaciones y encuentros. Están sus logros juveniles en el Instituto Di Tella antes de viajar a Francia; los treinta años de residencia en París, en los que trabajó como periodista en Radio Francia Internacional y en algunos medios gráficos, años en los que, además de muchas otras cosas, viajó a destinos exóticos y vivió su homosexualidad como no lo hubiese podido hacer en Argentina; finalmente, está el regreso a Buenos Aires y este presente de escritor con miras a convertirse “de culto”. Y siempre, en todos los lugares y edades, amigos célebres (que no lo fueron gracias, pero tampoco a pesar de esa condición): los de la juventud en Buenos Aires, Ricardo Piglia y Piri Lugones; los de París, Copi, Vila-Matas, Marguerite Duras, Barthes, Sarduy y Antonio Seguí. A esta lista larga y sorprendente se agregan, después del regreso, los nombres de María Moreno y otros dos mentores literarios, Pablo Pérez y Daniel Link. No cuesta imaginar qué memorias voluminosas se podrían haber escrito, con un poco de disciplina y destrezas técnicas, desplegando y trenzando los hilos de esta vida. Escari prefirió pulverizarla, para que la intensidad y el encanto prevalezcan sobre el valor testimonial. *Dos relatos porteños* es una “biografía pulverizada” (la expresión pertenece a Sarduy) en las que las secuencias de la historia personal apenas si están esbozadas, presueltas como horizonte de inteligibilidad, para que los recuerdos y los apuntes del día, bajo la apariencia de discretas “viñetas”, cobren fuerza de epifanías. Como Proust (leerlo era a veces un ejercicio preparatorio), Escari supo confiar en el olvido, no sólo no se le resistió, sino que se encomendó a su labor aniquiladora. Así, los años de la infancia se disgregan en unos pocos gestos y escenas y en un único espacio, la casa familiar de la calle Rivadavia (el deseo de viajar lejos podría ser un correlato de este encierro voluntario). La madre queda en un segundo plano, desplazada por la complicidad de dos tías solteras (¿siempre hay tías animando la infancia de las locas?) que fueron las mejores espectadoras de las extravagancias del niño-dandy. La ausencia del padre, muerto a sus siete años, es un vacío sin resonancias. Del corazón secreto de esta edad mágica y terrible proceden el placer infantil de hacer reír a los demás y una melancolía discreta, que ni se nombra ni se dramatiza, pero que le da al conjunto de los textos una leve coloratura sentimental. La *performance* cómica, que fue primero un modo de expresar el amor al hermano (“Hacerlo reír era para mí uno de los mayores placeres del mundo. Lo siguió siendo hasta su muerte.”), se convirtió después en un don, un presente que alegra la vida de (y junto a) los amigos (gracias a su transmutación en literatura, los lectores incógnitos de *Dos relatos porteños* también recibimos este regalo). La melancolía es tal vez una huella del desprecio y los rechazos que habría sufrido la loca desde muy temprano, de sus luchas solitarias contra el resentimiento cuando todavía no contaba con el escudo protector de la amistad. Según una teoría de Escari (la clase de teoría que los heterosexuales suspicaces tendemos a considerar una idealización, pero habría que ver), la “amistad gay” es un vínculo sereno, una apertura al bienestar y la alegría, que instaura un espacio liberado de las injurias y las agresiones que sufren los homosexuales a lo largo de su vida.⁸ *Dos relatos porteños* se propone como la prueba autobiográfica de la consistencia de esta teoría.

Uno de los recursos más poderoso con los que contaba Escari para componer unas memorias abultadas y llamativas es el acopio de amistades célebres, un material tan excepcional como peligroso, porque si se lo manipula con poca sutileza termina por aplastar el rostro del autobiógrafo —eso que nunca se nos da del todo— bajo el peso de una máscara deprimente, la del que pretende usufructuar de la fama ajena. El trabajo de pulverización y aplanamiento que realiza la escritura sobre ese material tan delicado es de una eficacia singular, si tenemos en cuenta la resistencia que puede ofrecer: a través de unas pocas

⁸ Ver Raúl Escari: “La amistad gay: de Christopher Isherwood a Pablo Pérez”, en *Canecalón* 1, 2004 (reproducido en: <http://www.canecalon.com/canecalon01/amistad.htm>).

anécdotas íntimas o un gesto que otros tal vez no hubiesen percibido, las personalidades del mundo intelectual o artístico aparecen en primer lugar como personajes del mundo de Raúl Escari porque el tono de su prosa conversada modula la aparición. Así, Sarduy es el de la vez que se le abrieron las puertas de un prostíbulo en Tánger porque mencionó el nombre de dos viejos amigos de la casa, Foucault y Barthes. “-¿Cómo están los profesores?”, preguntó el portero, vencida la desconfianza. La ocurrencia de Manolo es el verdadero protagonista de esta anécdota que *Lady S.S.* contaba, seguramente, para alegrar a los colegas. Copi es el despliegue infantil de un “espíritu investigador” que podía entontecerlo, como cuando se quedó esperando ver el crecimiento de unas flores, o llevarlo a conclusiones irrefutables (“*No veo cuál es el interés de volverse adulto.*”). Y Barthes, siempre tan pudoroso, el de la sorpresa y la alegría cuando una noche escuchó que lo citaban en una película que, de no mediar la insistencia de los amigos, no hubiese ido a ver. Desbordado por la dicha repentina, golpeó con la mano la rodilla derecha de Sarduy y la izquierda de Escari, pues estaba sentado entre los dos. El recuerdo de este gesto fugaz y amable de un cuerpo en estado de felicidad potencia su encanto cuando se lo aproxima al de otro golpe de mano sobre una rodilla amiga, el que una vez le dio Victoria Ocampo a Mallea para descargar la crispación y la intolerancia que le provocaban las “estupideces” de su hermana menor (ver “Los coros”).

En una reseña en la que destaca los valores literarios de su escritura, dice Elvio Gandolfo que llamarla “plana” es un abuso de confianza que el autor de *Dos relatos porteños* se permite para consigo mismo.⁹ Nadie puede leer en su discurso el momento en el que las palabras de desautorizan, ese acontecimiento que separa lo que se escribe del dominio que ejerce el autor. La diferencia entre lo que Escari supone que hizo con su vida mientras componía el “mosaico” autobiográfico y lo que transmite el movimiento que recorre las “viñetas” y las hace aparecer como apuntes de una experiencia en curso, se plantea nítida en el comienzo del último texto, “Reflexiones escritas al día siguiente de terminar este libro”:

Después de terminar este libro, lo releí como una serie d' *états d'ame*. En este sentido, gira en torno de un sentimiento único, padecido en circunstancias y épocas diferentes de mi vida: una fuerte pulsión de rabia, de indignación o de furias enceguedoras, por grandes o chicos que fueran los problemas que siempre volvía enormes.

No quisiera cometer un abuso de confianza con las libertades que definen mi condición de lector, ni poner en duda, claro, la verdad autobiográfica de estas pasiones tristes, pero lo cierto es que casi no escucho odio ni resentimiento en las *causeries* de Escari, tal vez sólo alguna resonancia débil, apenas audible entre otras modulaciones más alegres, de esa “pulsión de rabia” que la conciencia atesora. No sé si en la vida, pero en esa extraña forma de vida que es la escritura literaria parece que el autobiógrafo se desprendió de sus padecimientos. Incluso cuando los recuerdos fijan escenas de frustración o injusticia, como las dos de “Maltratan a los niños”, el *tono* de la rememoración conserva una ligereza que sin negar la fuerza del alegato lo vuelve divertido.

Si acordamos en darle a este término el alcance ético, incluso político, con el que lo usa Barthes (¿quién, que es, no es barthesiano?), podríamos hablar de *benevolencia* para referirnos a la actitud afectiva que recorre la escritura de *Dos relatos porteños*, esa forma de ironizar menos por puntadas ingeniosas que por una dispersión sutil de gestos y ademanes risibles. Cuando el autor los dirige hacia sí mismo, para proponer una imagen y al mismo tiempo dar la impresión de que no se toma tan en serio (“Debo confesar que, a pesar de las apariencias, soy alguien que tiene *berretín de figurar*.”), esos guiños irónicos resultan doblemente efectivos. Pero hay otro término que procede de la misma enciclopedia y que parece todavía más apropiado para agrupar en un haz de afectos lo que pasa por esta escritura: *inocencia*. Esta inocencia no es un estado del alma, la inocencia de los simples, sino una fuerza y una pasión. (Aunque no le interese posar de complejo, aunque a veces juegue a infantilizarse, Escari no tiene nada de simple. Y lo que hace tan atractiva su inocencia es, precisamente, que corresponde a alguien que “vivió mucho.”) Es una disposición activa a afirmar lo que sucede sin dejarse intimidar por el mundo de los valores. La inocencia, dice Nietzsche, es “el juego de la existencia”, y el buen jugador, el que sabe que no se trata “de aligerar la vida sino de tomarla ligeramente”. Por eso cuando Escari juega a la literatura autobiográfica y compone su autorretrato de loca en estado de rememoración y escritura, aunque se encarga de señalar la necesidad histórica de esas luchas, prefiere una exposición entretenida de la vida gay, abierta al registro de lo que puede llegar a tener de alegre y tierno, antes que una intervención directa, orgullosa, contra el rechazo y la discriminación. El espec-

⁹ Elvio Gandolfo: “La deriva”, en *Noticias* N° 1560, Buenos Aires, 18 de noviembre de 2006.

táculo que monta es demasiado *generoso* como para que podamos atribuírselo a la rabia o a la indignación.

Vila-Matas recuerda que fue Gide quien escribió que “un artista no debía contar su vida tal y como la había vivido, sino vivirla tal y como la iba a contar”. Una máxima ingeniosa, muy en el espíritu de los juegos literarios de *París no se acaba nunca*, que nos ayuda a pensar la continuidad de vida y escritura en *Dos relatos porteños* por contraste, o mejor, a través de un desvío. Escari se convierte en artista al contar su vida tal y como *verdaderamente* la vivió porque ese acto diario inaugura cada vez una forma nueva de existencia. Sin arte (invención de un *tono*) no hay renovación de la vida y sin vida nueva (aparición de otros afectos) no hay arte. En este sentido puede hablarse, a propósito de su escritura autobiográfica, de una orientación hacia el presente. ¿Qué podría hacer hoy con mi vida, con lo que viví, ese tesoro de experiencias, y con la forma en que vivo? ¿En qué podría convertirlos, por qué medios? Cada “viñeta” en cada día es la forma artística que toma la respuesta a esta pregunta doble y, al mismo tiempo, la única condición posible para su enunciación.

LA LECTURA DE LOS EDITORES

Damián Tabarovsky, por Interzona Editora
 Acerca de *Peripecias del no. Diario de una novela inconclusa*, de Luis Chitarroni (Interzona, Buenos Aires, 2007)

En el comienzo está siempre la pregunta por el mínimo común denominador: ¿qué tiene que tener un libro para que sea editado? La diversidad encogida a una única cuestión. Pero diversas son las respuestas; el tema, el ritornelo, en cambio siempre es uno: una interrogación radical sobre los modos de escribir y las formas de leer. *Peripecias del no*, de Luis Chitarroni, cumple al pie de la letra con esa condición. Y si la cumple, es sencillamente (como si fuera sencillo) porque primero crea las condiciones y luego las cumple: las condiciones no existían antes de *Peripecias*, no había un formulario vacío, un *frame*, un meta-acuerdo entre las partes (el autor, el editor, la historia de la literatura y la comunidad literaria), todo lo contrario: novela sobre la *epistémè*, expresa el estado latente de la lengua en un momento dado. Y en ese caso (Heidegger detrás de Lacan, Lacan detrás de *Literal*, *Literal* sobre la mesa de café del *lapus* argentino) lo que expresa es la pregunta que se pregunta acerca de ella misma. ¿Es posible preguntarse qué significa hoy escribir? ¿Qué significa leer? O más prosaicamente: eso que usualmente llamamos escribir, ¿es escribir? Y eso que por comodidad llamamos leer, ¿es leer?

Desde que se publicó el libro (el colofón señala mayo 2007) recibo, como editor, toda clase de felicitaciones, advertencias, comentarios y palmadas en el hombro. Según dicen, haber publicado *Peripecias* es un acto arriesgado, osado. Según dicen también, es un libro difícil de leer. ¡Pero es un libro facilísimo de leer! Lo único que hay que saber es... ¡Leer! Arriesgado de publicar y difícil de leer (por no decir imposible) son la mayoría de los demás libros, el noventa por ciento de lo que habitualmente se nombra como literatura argentina contemporánea. Inmensos catálogos entregados a la prosa cristalizada, a la sintaxis apropiada, a los temas recurrentes, a las tramas ajustadas, a la erudición maltratada y al sentido facilitado.

Pero el valor de *Peripecias* no reside en el contraste, no se mide por el atributo negativo: es la pura negatividad. El absoluto negativo. Ese lugar suspende la posibilidad de comparación, la genealogía, el enigma.

Novela anglosajona, como corresponde termina con una cita a la francesa (después del ensayo de Ian Buruma, *Voltaire's Coconuts or Anglomania in Europe*, habría que escribir el libro opuesto: el de la fascinación inglesa por el mundo francés) termina, digo, con una cita a lo Blanchot (“La literatura marca pero no deja huella”), reciclada por Chitarroni en “El arte no deja huella. No deja una sola idea viva. ¡Qué bárbaro es! Termina con ellas sin tener que matarlas”. Lacan otra vez: *Peripecias* como reescritura de *La carta robada*. El secreto está a la vista de todos. Transparente como la prosa de Chitarroni.

Leonora Djament, por Editorial Norma
Sobre *Las islas*, de Carlos Gamerro (Editorial Norma, Buenos Aires, reedición de 2007)

Reeditar un libro tiene algo de mágico: es volver a poner un texto en circulación, volver a llamar la atención sobre un libro tal vez olvidado, tal vez inhallable. Es incentivar, provocar, tentar las relecturas y nuevos significados, a partir de una recontextualización del libro. (El mercado, en este caso, como contexto de enunciación.) Reeditar, entonces, es desafiar las leyes de un mercado que se rige en términos de pura novedad. El valor de la reedición sería, entonces, valor en tanto que “viejo” puesto a circular nuevamente. O, mejor, el valor de lo discordante, un sonido producido en otras coordenadas, vuelto a escuchar (o escuchado por primera vez) separado de la inminencia, de la ansiedad, de la urgencia de su publicación original.

En este sentido, reeditar *Las islas* nueve años después de su primera publicación es comprobar que se trata de una novela total, que se piensa a sí misma como total. La trama de *Las islas* es un núcleo compuesto por una gran cantidad de historias que se van desarrollando, con diferentes registros, estilos e, incluso, géneros (diario de guerra, thriller, buildungsroman en cierto sentido, por nombrar algunos). Pero además, es la matriz que ideó Gamerro –consciente o inconscientemente– que condensaría (eso lo sabemos hoy, no hace 9 años) todas sus futuras novelas. Así, si bien sus novelas se pueden leer autónomamente, de una a otra se completan o modifican las historias, se contextualiza (y resignifican) situaciones: gracias a *Las islas*, por ejemplo, sabemos que el secuestro de Tamerlán por parte de Montoneros en *La aventura de los bustos de Eva* (2004) no es sólo político sino, además, un ajuste de cuentas con él.

Es en este sentido que vale particularmente la pena la posibilidad de trabajar con un catálogo de autor: publicar cada una de las novelas que componen este mundo de Felipe Félix, Tamerlán, Malihuel, para potenciar esos pasajes de una novela a otra. Por supuesto que esto implica trabajar con categorías perimidas para la teoría literaria como las nociones de autor y obra, pero es interesante pensar qué sentido de obra y autor arma, recorta, cada editorial al tomar las decisiones que toma, no tomando estas categorías como naturalizadas, sino justamente como construidas.

Uno de los puntos más interesantes de *Las islas*, a mi entender, es la interrogación de la novela sobre el estatuto de la realidad: Felipe Félix, el protagonista de *Las islas*, es un habilidoso hacker, ex combatiente de Malvinas, que construye un video game de la guerra donde, para complacer al capitán Verraco, siempre ganan los argentinos. Sin embargo, Felipe pone un virus para que se altere el juego y “ocurra” la verdad: los argentinos pierden. Así, la verdad tiene forma de virus en esta novela. La verdad tal vez no exista, pero funciona como un virus, como un procedimiento que mina, corroe, aquello que se cree, aquello sobre lo que se construyen irremediamente representaciones. (¿Las reediciones de libros funcionarán como un virus?) La novela pone al descubierto permanentemente las percepciones, las construcciones sobre la realidad con las que los personajes de *Las islas* conviven: juegos de espejos, panópticos, guerras internacionales virtuales, mundos contra fácticos.

Las islas, en definitiva, reflexiona entre tantas otras cosas sobre el poder y el control, sobre el secreto y la información (“la información es el nuevo opio de los pueblos”) como herramientas del poder. Y lo hace desde una novela poderosísima, que apuesta a la literatura, que confía en la literatura, en la representación, en la trama y en el lenguaje como pocas novelas todavía lo hacen.

Adriana Astutti, por Beatriz Viterbo Editora
¿Aquí el presente?

Por más que doy vueltas, hoy, me resulta casi imposible decir cómo decidimos publicar los libros de literatura argentina que van saliendo en Beatriz Viterbo. Si miro el catálogo que reúne la colección *Ficciones* desde 1991, confirmo una vez más que la reunión se debe en parte al gusto, en parte al capricho, en parte a las posibilidades y en parte al azar. Sin embargo, en principio hay algunas certezas; enumero las respuestas inmediatas que vienen sobre cómo creo que elegimos los libros:

– Las “novelitas” de César Aira, la respuesta es sencilla: simplemente las esperamos desde mayo, más o menos, cada año, como quien espera una broma o una promesa, a sabiendas

de que van a sorprendernos, y que en la mitad de la lectura, el relato, siempre luminoso, se va a disparar para cualquier lado para volverse, ahí delante de las narices, por arte de magia, otro: “el último de Aira” y a la vez otro... Eterno maestro adolescente. ¿Qué más se puede pedir?;

– Los “rescates” (las *Obras Completas* de Norah Lange, el teatro de Manuel Puig, el homenaje a Gironde, *Oliverio*, o *El Guaiteguay* de Juan L. Ortiz) no porque pertenezcan a la tradición, por importantes ni por injustamente olvidados sino porque siguen siendo escritores nuevos, actuales, venideros, y porque se dio la ocasión de hacerlos (los “no tuvimos la ocasión”, o los “nos hubiera gustado”, traerían adentro del catálogo la *Obra Completa* de Pizarnik y los textos dispersos de Silvina Ocampo que reúne Montequin, o la obra de Osvaldo Lamborghini que reunió Aira. (Luis Chitarroni debe ser un editor feliz, ahora que lo pienso);

– Los caprichos: *Palacio de los aplausos*, de Osvaldo Lamborghini y Arturo Carrera, *40 watts*, de Oscar Taborda, *Kafka de vacaciones*, de Damián Tabarovsky o *Diario de la rabia*, de Héctor Libertilla. Esos libros finitos a veces no llegan a las 60 páginas, redondos, perdidos entre los géneros, incomprensibles y siempre fáciles de leer: basta llevarse una frase a la boca como quien come una granada, semilla tras semilla, y apretarla con la lengua contra el paladar hasta que estalle fresca y saludable, y seguir por la siguiente hasta el final. En la contratapa del *Diario de la rabia*, Libertella escribió: “Es curiosa la historia de este libro. Una primitiva versión, con el título *Nínive*, iba a ser publicada por una prestigiosa editorial de Londres. El proyecto no se concretó porque, según le dijeron al autor, los traductores se habían vuelto locos con el encargo. Cuando recibió ese mensaje, Libertella pensó: ‘¿Así que siempre escribí para no ser traducido? ¿Qué patología será ésta?’ Entonces tomó el cuento, lo amplió a nouvelle y le dio un carácter más transparente. Un año después, inesperadamente, recibiría el primer original que sí había sido traducido por Jeremy Munday, quien concretó la aventura de verter al inglés aquel borrador intraducible. ‘¿Qué hago ahora? Ahora tengo las dos variantes, la suya difícil y la mía fácil, y no puedo adivinar cuál es cuál.’ Beatriz Viterbo ha decidido editar la versión castellana, la ‘fácil’.”

– Los que forman un todo por una imbricación de relatos o de “documentos”, diría Daniel Attala –nunca sumatoria de cuentos– al borde de la autobiografía, del testimonio y de la ficción. Ejemplos: *Varia imaginación*, de Sylvia Molloy, que hace circular historias como reliquias, restos, ruinas del pasado, momentos últimos de los que ya nadie más podrá dar testimonio, y que son, en el mundo de Molloy, el punto de retorno –o de partida– de la ficción. O *Microbios*, de Diego Vecchio, una presentación de nueve casos clínicos, “un vademécum de enfermedades producidas por la literatura, un museo anatómico con cuerpos de letras, planetas de humor y temblor. Al tomar la palabra, los órganos murmuran, como lavanderas, al borde de un río, apaleando sábanas sucias”, dijo el autor. O la forma en que lenguas, traducciones dudosas, subtítulos, borradores, relatos, todo en *Historia del Abasto* de Mariano Siskind pone a prueba el poder de la ficción para imaginar personajes fuera de lugar y los modos imposibles de su pertenencia precaria a ese otro lugar desde donde murmuran. O el realismo crudo, seco y a veces sucio, centrado en el justo uso de la lengua oral con que, vertiginoso, *Rocanol*, de Osvaldo Aguirre, cuenta historias extremas, en las que los personajes, fantasmas o sobrevivientes, deambulan de uno a otro relato y un mismo aire de marginalidad lumpen retorna sobre todos ellos.

– O el modo en que algunas jóvenes novelas enroscan el relato realista y lo llevan, con velocidades diversas, por el azar de un viaje o de un delirio disparatado donde sobrevuelan el mito, la risa y los rituales iniciáticos. Pienso en *La temporada*, de Esteban López Brusa, *Ischia, Praga & Bruselas*, de Gisela Heffes, *El niño pez*, de Lucía Puenzo, o *Footing sostenido*, de Santiago Stura.

Las maneras son muchas, como se ve, y podría seguir enumerando, basta mirar el catálogo. Pero elijo *El día feliz de Charlie Feiling*, para terminar. Allá por los noventa, todavía puede decirse que, jóvenes, alegres e inteligentes, Guebel, Feiling y Bizzio son promesas de la literatura nacional. Un día, los tres viajan juntos desde Buenos Aires a un pueblito del interior de la provincia. Encuentran lo que esperaban, un día nítido y caluroso, como cualquier otro de verano a la orilla de un río en la llanura. Comen asado, hablan pavadas, se burlan un poco de todo y sobre todo de ellos mismos. Un día como cualquier otro día festivo salvo por el hecho único, extraordinario, que lo señala para siempre en las vidas de los tres. Al final de

ese día, embriagado de sol y de whisky, Feiling les dice a sus amigos que muy pronto va a morir y es por eso que sabe que ése, intrascendente y luminoso, es “el día más feliz de su vida”. Diez años más tarde Daniel Guebel y Sergio Bizzio retoman a cuatro manos ese día, para escribir este relato y, llamados por el recuerdo del amigo, nada sentimentales pero sí un poco tontos y un poco cínicos, dejan que la gracia se sobreponga a la pena y que el amigo muerto sea la ocasión de un regalo: la prosa liviana de esta novela, que tiene el brillo de una tarde a la orilla del río, la frescura de una sombra protectora y la cortesía inigualable de la amistad.

Elijo este libro, melancólico y liviano, luminoso, escrito a cuatro manos como un don a la memoria de un tercero; también un libro fácil, pequeño, para que el fin diga presente, aquí, como un regalo.

Laura Estrin, por Santiago Arcos Editor

Algunos libros y un trabajo, a fines del 2002, me pusieron en papel de editor. Menuda suerte. Suerte para la desgracia. Pero como la literatura lo dice antes y mejor, en Santiago Arcos la serie narrativa comenzó con *Aventuras de un novelista atonal* de Alberto Laiseca y *Los sospechados* de Milita Molina. Editor de fracaso triunfante o al revés y pequeño mundo vociferante de riberas sin fin que nos hablaron y, para siempre, hablan, hablan... por nosotros. Literatura desesperante, de autor, capas y capas de sentido, formas y formas de saber.

Luego, como con la literatura nunca hay nada que hacer, salvo leerla o escribirla, la trama de posibles publicaciones siguió el camino de autores-que-saben: Leónidas Lamborghini, Oscar Steimberg, Héctor Libertella. Lucidez y humor: puntos justos de un bordado que hace bien. Serie narrativa que se jugaba no muy lejos también como ensayística y documentaria. Porque siempre se trata de autores: David Viñas, Nicolás Rosa. Y de libros de autores: *Denuncialistas*, *Literal*.

Siempre una apuesta a nombres y a libros de autor: descreo de etapas rotuladas, de géneros maniatados, de modernidades que olvidan la literatura. Porque no sé qué se lee. Pero leyendo veo que se olvidan autores y se construyen a pico y pala sordas tradiciones cortas. Cosas feas. Y frente a eso, sólo hay autores, individuales, sueltos, aparecen en algunas editoriales y festejo que lo hagan. Pienso en las últimas obras de teatro de Puig que publicó Beatriz Viterbo o en el *Correas de Leviatán* e *Interzona*. Escritores que viven para siempre anacrónicos: la chinche triste que me agarré cuando todos corrimos a publicar a Héctor Libertella a fin del año pasado, de nada valió saber que siempre es así y que es mejor así que nada... Él mismo se había acompasado y se editaba, todos estábamos de más. Él sabía, había enroscado su obra a su propia historia literaria y trisalegre, creo, nos miraba hacer. Divertido teorizaba sobre cánones desde siempre, sobre tiernas rencillas críticas que devolvían un mundillo caído y repetido desde Marcos Sastre, era una vanguardia que no terminaba de nacer. Libertella entendió como nadie la teoría contemporánea porque la vivió con el cuerpo, el cuerpo del remero —dijo algunas veces—; Libertella no se desmadejó gratuito, no la gritó en espuma de superficie sino que fue y vino por el más peligroso andarivel: vivió en la risa de saberla horrible y fracasada pero, para él, aún literaria. De ahí su temporalidad inaudita, su ficción que transpuesta prolijamente en la trama nacional podía hacerse latinoamericana. De ahí la bailarina santidad que le pensé a esa obra futura pero real de su autobiografía.

Héctor Libertella fue la gracia de un autor amable, delicado, atento, que miraba desde el fondo de la tradición de la misma manera en que se sentaba al final de las presentaciones y las fascinaba fumando. Así, *La arquitectura del fantasma* fue un libro instantáneo y largamente escrito: esas verdades juntas se ven ahí, en esa literatura que dice sobre sí pero avanza trágicamente porque sabe del juego sin consolación, literatura desesperante, ni real ni ficcional, casi religiosa. Literatura que vive cada vez que uno vuelve al libro, cuando uno no puede creer que así esté escrito desde siempre.

Entonces, si se lee lo-que-se-puede, se escribe lo-que-se-sabe, en cambio, se publica lo-que-pasa... No hay afuera del tiempo, como el-tiempo-que-hace llegar originales y nuestra ceguera y la economía opinan. Nosotros quedamos un poco atrás. Sólo un poco.

Mientras los autores escriben uno se va quedando con ganas de publicar eso “que nacía encantador como Miriam” (flor robada a un jardín de Paradiso, es decir a *Viento del noroeste* de Hugo Savino)... Uno se va quedando con ganas de editar libros entrevistados que no sabemos bien si existen (y estoy pensando, por lo menos, en dos formas particulares).

Nos quedamos atrás y con ganas, adelante van esas obras que sólo se entenderán en 100 años como se las pensó Kafka o como hoy encontramos gozosos a Mansilla, el que

perdió género para ganar literatura. Esas obras de argentinos, cercanos, inaudibles, pero que como gritos pelados leemos de vez en cuando porque –suerte de la desgracia– sus grandes escritores aún nos las confían personalmente.

Luis Chitarroni, por Editorial Sudamericana

La novela que me encanta es *El tridente*, de Diego Sasturain, que Narrativas Mondadori publicará espero que antes de fin de año. Para alguien que edita libros es un placer raro, y hasta un discreto desafío, leer un libro tan perfecto y quieto en sus proporciones. El narrador es un periodista deportivo (no sé si el autor alguna vez lo fue), pero eso tiene muy poco valor para *El tridente*, porque el valor de los hechos no se pesa en la misma balanza en la que se pesa la experiencia. Y los hechos son contados por una voz muy fina, por un hilo de voz, en un estilo picado de oraciones cortas que se refieren a cosas que los talleres literarios en general suelen descalificar. Esa primera voz atrapa y conduce por el desfiladero de temas: el misterio, la locura, las sectas (que son en realidad: el delirio o la digresión, un secreto, las asociaciones sin fines de lucro; constancias del vuelo bajo, ejemplos de presbicia presocrática sin elementos convencionales). Todo se descuelga con timidez y una rara hondura, una especie de honestidad vocal, de este relato de peripecias descansadas. Hay una explicación del tridente que no hace abuso de prepotencia semántica. Cualquiera –no sólo un editor– se siente tentado de “corregir” las oraciones y el ritmo. Y, sin embargo, a poco de ir acumulando estos remansos de afirmaciones e indecisiones casi inmediatas, se empieza a sentir la magia. La magia que establecen la introspección y el cabeceo de una inteligencia que se ha puesto en marcha. Una inteligencia muy atenta: no quiere deslumbrar, quiere abrirse paso, ir conociéndose de a ratos, reírse. El humor de *El tridente* parece involuntario hasta que nos damos cuenta de que la mayoría de nuestros actos –medidos por un observador tan estricto como el que narra la novela– lo son, y el humor es simplemente el que empuña cada palabra para que no caiga en el infierno de lo trivial de cada día. Siempre digo –y se me perdonará por repetirlo– que una de las misiones del editor es más digna de un geómetra o un geólogo: salvar las distancias (el crítico, en la medida que quiere ser admirado por su mordacidad, malignidad, en cambio, tiene que apretar las muelas, ofender acortando lo que sea; a veces la labor del crítico es tan estúpida). Salvarlas, sí, para que la rareza y la singularidad de un libro adquiera o contraiga con pereza cierto parentesco con la literatura que no ignoramos. En ese borde de peligro, *El tridente* evoca a dos escritores, uno que yo casi he perdido –Camus– y uno que me obstino en recuperar cada vez: Beckett. Al final de la novela (puedo contarle porque el desenlace es subjetivo) hay que afrontar, digamos, la construcción del asado. El autor, que sabe cómo cada pedacito de tradición le juega a favor, despeja la cancha. Saca todas las piedritas que suenan a gauchesca, todas las que suenan a Saer, y se queda solo frente a la parrilla (antes fantaseó que, si fuera un asesino serial y cayera en cana, su nombre podría ser El Asador). Después, como quien no quiere la cosa, divirtiéndose un poco en tal circunstancia, empieza a hacer el asado. Con esa misma perfecta vocación, con ese mismo elegante desgano, Diego Sasturain ya ha hecho la novela.



Foto 2

 Cuestiones de representación I

 LA IRONÍA DE LA DIFERENCIA SOCIAL. SOBRE *RABIA*, DE SERGIO BIZZIO
 Florencia Garramuño

La pregunta por la diversidad cultural, la cuestión de las minorías y la representación del otro emergió en las polémicas culturales y académicas a partir de los años 80 y 90 con energía indiscutible. Es claro que no se trataba ni se trata de una mirada nueva en la historia de la crítica y del arte, pero sí lo era la forma en la que la pregunta ya no se dirigía a los márgenes distantes de un centro homogéneo y fuertemente impermeable a esas diferencias que quedaban afuera, por decirlo con un concepto que tuvo gran influencia en Latinoamérica, de la *ciudad letrada*. Entonces, la novedad radicaba en que la diferencia, y su pregunta, se veía insistiendo en el centro mismo de una cultura que debía definirse ahora, precisamente, por las diferencias que la atravesaban.

Orientada desde diferentes perspectivas, desde el postcolonialismo de Homi Bhabha y Gayatri Spivak hasta el apertrechamiento en *the Western Canon* a la Harold Bloom, la polémica levantó el polvo y sacudió saludablemente algunas de las categorías críticas más resistentes ancladas en el formalismo ciego a la historia y la cultura. Los textos, y la crítica que los leía, parecieron desde entonces más permeables a la incorporación de una reflexión sobre la experiencia, la historia y la vivencia de sujetos atravesados por la diferencia, la marginación y el desplazamiento. La pregunta por el sujeto volvió, entonces, a ser relevante, y la declarada “muerte del autor y del sujeto” comenzó a ser revisada, no para reinstalar ambos en el trono de un sujeto todopoderoso sino precisamente por reconocer que, si la modernización capitalista había triunfado en la fragmentación y el desmembramiento del sujeto, los ataques a estas nociones se convertían en peroratas fuera de tiempo y foco.¹

Pero ese debate también saturó: el enfrentamiento que produjo el abandono de un concepto sanitariamente cercado de textualidades cerradas polarizó las posiciones en un binarismo demasiado rígido entre quienes se sumergieron en la celebración de un multiculturalismo a menudo ciego a los problemas que éste mismo planteaba y quienes se guarecieron en la defensa del valor y la calidad representadas por una autonomía literaria refractaria a problemas sociales y culturales.² Si la escritura de las voces de los oprimidos y la representación del subalterno pudo llegar a convertirse en una operación de apropiación que, más que celebrar, tendía a borrar las diferencias culturales, lo cierto es que tanto en el arte en general como en la literatura en particular la emergencia de voces disímiles y heterogéneas no sólo no dejó de manifestarse, sino que proliferó en una multiplicidad de opciones y estrategias narrativas y artísticas que desafiaron formas de lectura anquilosadas situándose más allá de esa polarización y más acá de la representación del otro.

Rabia, de Sergio Bizzio, publicada en 2005, puede ser un terreno fértil para investigar qué es lo que quedó, en una zona de la literatura argentina más contemporánea, de esas polarizaciones y polémicas. La novela se publicó en la editorial Interzona y recibió en España el Premio a la Novela de la Diversidad. Tal vez porque la novela elige como protagonistas a un obrero de la construcción “extranjero” y una mucama, tal vez porque adopta un narrador que circula por la trama tan sigilosamente como el propio protagonista, casi invisible, y en esa invisibilidad construye una mirada que puede abarcar las diferencias de sus personajes, la novela podría llegar a concebirse efectivamente como una novela atenta a la diversidad cultural. Pero, ¿atenta en qué sentido? Porque a pesar de algunos guiños engañosos —como la adopción del presente, que simula una mirada documental, y la conversión en episodio de la trama de la articulación entre la clase baja y la clase alta que conviven en el espacio

* Florencia Garramuño dirige el Programa en Cultura brasileña de la Universidad de San Andrés, y es investigadora del CONICET. Publicó *Genealogías Culturales. Argentina, Brasil y Uruguay en la novela contemporánea, 1980-1990* (Beatriz Viterbo, 1997) y *Modernidades Primitivas: Tango, Samba y Nación* (Fondo de Cultura Económica, 2007). Es editora asistente de la revista *Márgenes/Márgenes*.

¹ Andreas Huyssen, “Mapping the Postmodern”, en *After the Great Divide*, pp. 212-214, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1986.

² Para un análisis de esta polarización, pueden contrastarse dos textos opuestos en sus valoraciones y argumentos: el ya mencionado *The Western Canon*, de Harold Bloom, New York, Harcourt Brace and Company, 1994, y la compilación de artículos realizada por Russel Ferguson y Trin T. Minha en *Out There. Marginalization and Contemporary Culture*, New York, London and Massachusetts, The New Museum of Contemporary Art, The MIT Press, 1990.

privado de una mansión de Rodríguez Peña y Avenida Alvear— la novela rechaza asumirse como elaboración etnográfica sobre la clase baja o sobre las diferencias entre las clases sociales en la Argentina contemporánea.

Y no porque se trate de un rechazo al costumbrismo: de hecho, algún resto de éste queda en la sobresaturación de elementos estereotípicos como la cumbia villera, el alcoholismo de los ricos o el asadito de los obreros. Pero ese costumbrismo se ve interrumpido por una suerte de actitud refractaria ante la posibilidad de asumir una cognoscibilidad certera tanto de las costumbres como de los sujetos que pueblan su universo.

En principio, porque el protagonista, aunque comienza pareciéndose a un “tipo” social, rápidamente se convierte en un espectro: escondido en el piso alto de la mansión en la que trabaja de mucama su novia, María —así se llama el personaje masculino—, deambula por los pasillos y escaleras convirtiéndose en un “espía invisible”. Mientras que su invisibilidad lo hace incognoscible para los otros habitantes de la casa —nadie, a pesar del inminente peligro del descubrimiento, logra verlo durante más de tres años, salvo, hacia el final, un bebé que no puede contar lo que ve—, esa misma invisibilidad le permite convertirse en un espía de las costumbres de la clase alta:

Más que un fantasma, en realidad, parecía una imagen de cine mudo proyectada hacia fuera de la pantalla, una imagen familiarizada con las distancias, provista de un radar extra que en los momentos de distracción, cuando estaba a punto de llevarse por delante un florero o de tropezar con el borde de una alfombra, lo alertaba y hasta parecía desmaterializarlo o disolverlo. (p. 57)

La perspectiva narrativa sufre un vuelco brusco en el momento en que, apenas en el cuarto capítulo, María se esconde en la mansión: desde entonces la perspectiva narrativa ya no abarcará todos los puntos de vista posibles, sino que, a la manera de un Henry James después del fin de la identidad burguesa autocontenida, aceptará reducirse a la perspectiva exclusiva y constante, hasta el final de la novela, de María. Concentrada ahora en la mirada de María, la visión narrativa transforma también al propio personaje. Si antes era el objeto sobre el cual se posaba la mirada, ahora, invisible, es simultáneamente protagonista y mirada que se posa sobre los recovecos más íntimos y secretos de la vida privada de la familia de clase alta que habita la casa.

La transformación es lenta, pero evidente: mientras que en los primeros capítulos la diferencia entre las clases parecía convertirse en un principio estructurante de la novela, esa preocupación por la clase, una vez adentro de la casa, parece ir diluyéndose de a poco. Sin embargo, aun también en ese comienzo ya aparece un dejo de ironía que trabaja con los estereotipos de un modo tan evidente —tan *estereotipado*— que desarma la posibilidad de pensarlos como representación posible de una diferencia. En el comienzo de la trama, el portero de un edificio vecino a la mansión y el hijo del administrador del mismo se enfrentan ante María:

—¿A dónde vas? —le dijo (Israel, el hijo del administrador).

—¿Por?

—¿Cómo “por”? Porque te lo pregunto yo, negro judío hijo de puta.

María miró al portero, que se limpiaba las uñas con una llave, y entendió por dónde venía el asunto. Entonces hizo algo insólito: se quitó el bolso del hombro y echó a correr hacia la esquina. Corrió tan ágilmente y a tal velocidad que Israel no había terminado de girar y él ya había desaparecido.

—¿Viste eso? —le dijo Israel al portero.

—Te dije que era rápido...

—Qué gallina negra judía hija de puta. Estos bolitas son todos iguales...

—Me parece que bolita no es. Es alto.

—Chileno.

—Capaz que peruano...

—Los peruanos también son unos negros judíos hijos de puta enanos. Pero éste es chileno. Si no es bolita, es chileno. (p. 28)

Esa sobredeterminación de los estereotipos habla más de los prejuicios de la clase que los endilga que de aquellos a quienes se les endilgan, operando una suerte de vaciamiento del estereotipo y de la mirada sobre las clases a partir de la fuerte carga irónica que delata la sobredeterminación.

Pero a partir de esa transformación narrativa que implica el desplazamiento del personaje y de la perspectiva narrativa hacia el interior del espacio privado de la mansión, las representaciones de clase se hacen todavía más problemáticas. Al pasar al espacio íntimo de la casa el fantasma puede, gracias a su invisibilidad, habitar un espacio liminal desde el cual las diferencias se desdibujan. Como dice al entrar en la casa:

Nada de lo que encontró en la casa a lo largo de los tres o cuatro primeros días le llamó la atención. O lo ocultaban muy bien o María ya sabía sobre los Blinder todo lo que podía saberse sobre ellos. Era descorazonador: una vida, dos largas vidas hasta el momento, que no habían producido más de lo que en apenas un puñado de años era capaz de conocer un fantasma (y valiéndose sólo del oído).

Al mismo tiempo que su propia invisibilidad hace que los otros no lo vean, su condición de espía invisible le permite observar a los otros desde una interioridad que desdibuja los estereotipos. Es como si, despojados del espacio público en el que se describen las diferencias sociales, las diferencias de clase se convirtieran ahora en apenas maquillaje de lo humano. No es, claro, que las diferencias desaparezcan. Pero sí son miradas, ellas, desde una perspectiva que se sustrae de todo juicio valorativo. Y esto puede ser problemático, porque mientras la violencia entre las clases no deja de manifestarse —Rosa, la mucama, es violada por el hijo del patrón; María asesina al violador—, su exhibición se sumerge en una suerte de escritura monocorde que borra la manifestación de estas experiencias límites como eventos excepcionales. Tal vez se quiera marcar con esta estrategia la cotidianidad de la violencia en las relaciones entre las clases, pero el gesto puede aparecer demasiado cercano, por momentos, a una aceptación narrativa de esa violencia y a un borramiento de toda perspectiva crítica.³

Es verdad, también, que la propia narrativa inscribe cierta incomodidad frente a esa narración: justo antes de la escena de la violación y de las infidelidades amorosas de ambas clases, aparece la siguiente cita:

Y entonces fue (María) testigo de algo tremendo.
(Lo que sigue no. Lo que sigue no es más que una infidelidad). (p. 75)

Como muchas otras intervenciones artísticas que aparecieron en las dos últimas décadas en el arte y la literatura argentinos, la preocupación por la diversidad social y cultural está presente en *Rabia*. Pero más allá de esa presentación, la novela de Bizzio tiñe la exhibición de estas diferencias con una ironía y una sobresaturación de elementos costumbristas que al tensionar el verosímil desbordan el realismo de toda representación efectiva del otro. La novela no es tanto sobre esa nueva política de la diferencia de la que hablaba Cornel West,⁴ no es tanto sobre la identidad de las clases bajas o de las clases altas, sino sobre las percepciones estereotípicas que sobre ellas podría haber construido un sentido común argentino en determinado momento —muy específicamente marcado— de la historia. Como muchas otras intervenciones culturales de los 90 que se hicieron eco de la mayor visibilidad de esos otros en una sociedad argentina que hasta entonces se había pensado como mucho más homogénea, la novela habla de la nueva visibilidad de esas diferencias. Si la ironía hace derrapar la novela hacia el abandono de toda perspectiva crítica sobre aquello que se narra, no deja de funcionar, sin embargo, como un llamativo semáforo hacia aquello que en su invisibilidad e incognoscibilidad se convierte en uno de los problemas sociales más complejos de nuestra contemporaneidad urbana y social. Y allí, creo, radica su importancia y valentía.

³ Pienso, como contraste, en la representación de la violencia de clase y racial presentes en otras novelas contemporáneas como, por ejemplo, *Disgrace* de John M. Coetzee: allí la violación contiene, sin exageraciones estetizadoras o melodramáticas ni juicios morales extemporáneos, toda una carga ética en la representación de la violencia y de la diferencia social que se convierte en episodio de la trama misma de la novela. Cf. Coetzee, *Disgrace*, New York, Penguin Books, 1999.

⁴ Cornel West, "The New Cultural Politics of Difference". En Rusel Ferguson, *op. cit.*

Cuestiones de representación II

¿VOLVER A NARRAR EL PASADO? REFERENCIAS Y VARIACIONES EN *LOS PLANETAS* DE SERGIO CHEJFEC.

Mariana Catalin*

Si bien el reciente artículo de Beatriz Sarlo en *Punto de Vista*¹ muestra acertadamente cómo en los últimos años la pregunta por la historia en la narrativa argentina ha dejado de ser un factor determinante, el artículo de María Teresa Gramuglio de diciembre de 2002² es un claro índice de que a fines del XX y comienzos del nuevo siglo el proceso de comprensión sobre lo ocurrido durante el gobierno de facto, sobre sus causas, posibilidades y consecuencias, no se ha cerrado y continúa abriendo debates. Y que ese proceso, ya sea como problema o como clisé, ocupa aún un lugar importante en la narrativa argentina. Los intentos por ordenar este campo han sido numerosos. La periodización que propone Miguel Dalmaroni en *La palabra justa* sitúa el corte a mediados de la década del noventa y, sin establecer relaciones unidireccionales, conecta ciertos hechos de la esfera social con la emergencia de nuevas narrativas de la memoria del horror: narrativas, dice Dalmaroni, que abren la posibilidad de narrar “refiriendo por completo, y de modo directo, los sucesos y acciones más atroces o inenarrables”, planteándose la introducción de las voces de los represores y el problema de la contigüidad entre esas voces y la de los “argentinos ordinarios”, pero que, sin embargo, quedan demarcadas por dos constricciones narrativas: “lo que podríamos llamar los efectos de belleza, es decir los riesgos de abrir, en novelas que intentan narrar nada menos que eso, itinerarios de lectura conducentes a la fruición y al placer; y el riesgo (menos explicitado en las declaraciones pero visible) de una moral de género, la moral del realismo...”³

En este contexto se publica, en 1999, *Los planetas* de Sergio Chejfec. Pero como bien se advierte en *La palabra justa*, su divergencia respecto de las otras novelas del corpus⁴ podría estar marcando la necesidad de “diversificar y, tal vez, descronologizar la hipótesis de periodización”. En efecto, *Los planetas* gira en torno de los recuerdos del narrador—recuerdos de su amigo desaparecido por la dictadura militar— y está muy lejos del intento de una narración que quiera referir “por completo”. Me interesa, entonces, leer esta singularidad: ¿Cuál es el modo que Chejfec elige para narrar el pasado dictatorial, que en el momento de la escritura de la novela es ya un tópico y un problema central de la literatura argentina?

1.- El presente posdictatorial.

A pesar de que las referencias temporales precisas son escasas, desde la primera parte de *Los planetas*, luego de afirmar que M ha sido secuestrado, se introducen una serie de tópicos que hacen imposible no relacionar este hecho con la desaparición de personas llevada a cabo por la última dictadura militar en Argentina. Hacia el final del capítulo, se lee: “por aquella época la violencia de tipo político, y con ella la muerte, flotaba en el aire, estaba admitida como una eventualidad cotidiana...” (p. 44). Sin embargo, estas primeras referencias no proporcionan necesariamente un sostén seguro y al internarnos en *Los planetas*, nos introducimos en un texto complejo que entrecruza diferentes líneas y relatos. De hecho, pueden delimitarse en la novela tres niveles, según la lógica particular de cada uno: el presente del narrador, en que recuerda la desaparición de M; los recuerdos de la “infancia” y la adolescencia junto a M; las historias que los mismos personajes cuentan dentro del texto, y que son presentadas, dentro de su lógica, como ficticias o, al menos, cuestionadas en su verosimilitud.

En este sentido, en el primer nivel, el proceso del recordar del narrador adulto justifica la historia por la necesidad de testimoniar la existencia del amigo, de escribirla. Es aquí entonces donde se introducen las alusiones directas al pasado dictatorial, abriéndose un espacio para narrar los más diversos tópicos, presentarlos como problemáticas y, en muchos casos,

*Mariana Catalin (1981) es Profesora en Letras. Como becaria doctoral de CONICET trabaja en el proyecto «Nuevas experimentaciones en la novela argentina contemporánea: las respuestas narrativas de Bizzio, Chejfec, Guebel y Pauls». Integra la cátedra Literatura Argentina I en la Universidad Nacional de Rosario.

¹ “Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia”, *Punto de Vista*, N° 86, diciembre 2006.

² “Políticas del decir y formas de la ficción. Novelas de la dictadura militar”, *Punto de Vista*, N° 74, diciembre 2002.

³ *La palabra justa. Literatura, arte y memoria en la Argentina. 1960-2000*, Santiago de Chile, RIL editores, 2004, p.159.

⁴ Las novelas que componen principalmente este corpus, en su segundo período, son: *Villa* (1995) y *Ni muerto has perdido tu nombre* (2002) de Luis Gusmán y *Dos veces junio* (2002) de Martín Kohan.

mantenerlos como interrogantes según un principio que la misma novela parece plantearse, y que actuará de manera particular en cada uno de los niveles: “sacrificar la causa para darle vida al efecto”.

Luego del encuentro con un amigo en común el narrador afirma: “... el motivo de nuestro silencio radicaba en que la desaparición de M era un hecho excesivo (...) El asombro puede dejarnos sin voz, también el miedo, pero el exceso nos quita el habla: no queremos gritar, sino borrarlos, desaparecer, morir” (pp. 125-126). La narración se enfrenta a lo inenarrable: el exceso de la desaparición. El borramiento del espacio, la duración intolerable del tiempo, el enrarecimiento del entorno común parecen poder resumir el desasosiego del narrador que se hace verdaderamente efecto en la inquietud, por momentos desesperación, de un divagar que no encuentra cauce. Es a través de ese error de la palabra por donde se introducen y problematizan los tópicos que fueron discutidos en la postdictadura. Tomemos, por ejemplo, la arbitrariedad de los secuestros realizados por las fuerzas militares. Al comienzo de la novela el narrador aclara y resalta que M no era un “activista político”. Pero en la interrogación de las causas del secuestro, *Los planetas* atribuye la desaparición de M al “azar” que lo llevó a sumergirse en “las fuerzas del mal”. La novela se arriesga entonces a la interrogación en dos sentidos. Por un lado, se escamotean las causas de la desaparición de M: hablar de azar y no de “arbitrariedad” implica omitir el funcionamiento criminal de las fuerzas armadas. Por otro, hablar de las “fuerzas del mal” implica una condena al mismo tiempo que se obtura toda posibilidad de crítica histórica. Este efecto se neutralizaría si se buscara parodiar o demostrar lo estereotipado de estos términos, pero la novela no explicita ninguna interpretación “ideológica” estable.

Una lectura como la de Idelber Avelar⁵ permite relacionar, de un modo más complejo, el recordar del protagonista con la posición que ante el testimonio o el recuerdo se han visto obligadas a adoptar ciertas ficciones postdictatoriales latinoamericanas. En primer lugar, es evidente que narrar el recordar del protagonista implica narrar la irresolución del duelo por aquello que se ha perdido. Para Avelar, la melancolía, desligada de su carácter patológico, puede llegar a ser productiva en la medida en que permite que el pasado vuelva para inquietar el presente. El divagar melancólico del protagonista, que no puede llevar a cabo el duelo porque no puede hacer de su pasado una historia coherente, pondría entonces en escena la diatriba a la que se enfrenta cierta narrativa postdictatorial entre el “abismo melancólico” y la lucha por erigir símbolos cívicos. Y surgiría no sólo como efecto de la imposibilidad del duelo sino como rechazo y defensa ante su posibilidad efectiva. Pero, si bien la novela pone en escena estas diatribas en las reflexiones del narrador, al mismo tiempo las enrarece, dejando un margen de exceso que no encuentra una lectura precisa dentro de esta lógica. El intento de adoptar el nombre de M para restituir el equilibrio, ya que el narrador se ha ubicado al comienzo como deudor, es un episodio que claramente excede cualquier actitud melancólica. Esa identificación excesiva queda en el límite de la parodia, y al mismo tiempo que muestra el aspecto trágico de la situación del sobreviviente, materializando todos sus efectos y privilegiando entre ellos el absurdo, hace que los episodios se acerquen a lo risible, a lo cómico, casi a lo grotesco.

La reflexión final del capítulo Seis, introduce explícitamente la problemática del recuerdo y del olvido:

Y si este es el futuro para todas las cosas, si este es el futuro del pasado, ir mezclándose con la formas del olvido (...) me pregunto entonces por el verdadero papel nuestro. No me quejo de la remisión ni de la disgregación de los cuerpos y la memoria, de nosotros mismos y de lo que existe nuestro en los otros, operaciones a las que todos estamos condenados y no tiene sentido enfrentarse; sino más bien pienso que si esto pertenece, como parece, al orden natural de las cosas se necesitaría objetarlo con un nuevo argumento, con otras pruebas y con diferente tipo de acción (pp. 226-227)

Se afirma entonces la imposibilidad de evitar el olvido, porque no tendría sentido enfrentarse a ello, y, a la vez, se plantea la necesidad de impedirlo con un nuevo tipo de acción. Esta afirmación, sin embargo, al mismo tiempo que la introduce, parece suspender cualquier lectura que intente verla como manifestación o efecto de las políticas de olvido y perdón propugnadas por los gobiernos democráticos, y el nuevo tipo de acción no parece tampoco poder definirse en la persistencia de la melancolía. Lo absurdo de intentar interponerse al olvido y la

⁵ *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo de duelo*, Santiago, Ed. Cuarto Propio, 2000.

necesidad de intentarlo vanamente cierran el relato de los episodios compartidos con M, mostrando, paradójicamente, la necesidad y la inutilidad de la narración al mismo tiempo.

2.- La disrupción de un tiempo otro y el goce del relato.

Pero la historia no se reduce a este primer nivel. La narración de los recuerdos de adolescencia interactúa todo el tiempo con el presente del narrador y las categorías que se utilizan para analizarlo; se cuenta aquí la historia de la amistad pero lo que se narra queda muy lejos de poder justificarse por la mera necesidad de testimoniar la existencia del amigo. La adolescencia no es ni prefiguración ni anuncio y cuando intenta ser leída como tal por el narrador protagonista, cuando se intenta encontrar en ese pasado indicios del futuro, se fracasa. Si bien las reflexiones del narrador nos recuerdan periódicamente la desaparición, la narración en sí de los recuerdos desvía a la historia hacia ciertas cuestiones que, de carácter más abstracto, no están referidas directamente a la reflexión sobre el pasado dictatorial. Es en este nivel, entonces, donde se cuestionan más intensamente las categorías que habilitan la percepción y la narración de lo real mediante extensos derroteros reflexivos y también mediante un modo de describir –característico en la poética de Chejfec– cuyo énfasis en los detalles o ciertas perspectivas desnaturaliza y enrarece lo que se describe. Estos derroteros, cuando no son conclusiones de los narradores acerca de los hechos narrados, están muchas veces puestos en boca de los adolescentes o bien en sus supuestos pensamientos: los protagonistas caminan y en esas caminatas charlan, y son esas conversaciones, cuyo origen es arbitrario y su transcurrir muchas veces ilógico, las que constituyen la base de su amistad. La atribución a los dos adolescentes de reflexiones que superan las capacidades de su edad y el matiz fantástico que adquieren ciertos recuerdos debilitan por cierto el verosímil en este nivel a la vez que ponen en duda la “veracidad” de lo contado por el narrador protagonista (que muchas veces, inclusive, duda de la precisión de su recuerdo).

La “desaparición” se convierte entonces en un hecho más de la totalidad de lo real, cuyas categorías son puestas en duda, y hasta queda muchas veces relegada a un lugar secundario. El exceso de la desaparición de M es el exceso de lo real cuando se cuestionan las categorías establecidas para definirlo. Estas reflexiones, que adquieren cierto carácter ensayístico pero que al mismo tiempo se hacen efecto en el texto, ocupan cada vez más espacio y casi fagocitan al primer nivel, a sus supuestos verosímiles. En una de sus digresiones el narrador afirma: “Cuando la naturaleza es tan oscura que resulta imposible alcanzar la verdad, es mejor crear una organización eficiente, aunque ilusoria, que nos permita representarla como si fuera real” (p. 29). Nada impide que las afirmaciones sobre la desaparición de M y el contexto en el que ocurrió sean una más de esas “organizaciones eficientes” aunque ilusorias; pero nada obliga tampoco a tomar esta afirmación como totalmente verdadera. Además, el hecho de que el mismo pasado que se intenta recoger como testimonio adquiera ribetes fantásticos también cuestiona las afirmaciones del primer nivel. Si los recuerdos del protagonista son casi inverosímiles y basados en la incertidumbre, ¿puede considerarse la desaparición del amigo como algo verdaderamente acaecido? Y si a esto se le agregan ciertas afirmaciones que cuestionan la existencia efectiva de los episodios (al mismo tiempo que afirman que no importa tal existencia efectiva para otorgarles espesor), las incertidumbres se afirman.

Ahora bien, además del espacio que ocupa la digresión reflexiva, la novela está plagada, en un tercer nivel, de relatos que irrumpen en los momentos más arbitrarios. Estos relatos introducen un corte –no tienen como protagonistas a los personajes de la narración, y en general son presentados como ficticios, o bien no se enfatiza su carácter verosímil o no se asegura su ocurrencia efectiva– y enrarecen y autonomizan aún más lo recordado del momento mismo del recuerdo. La novela se regodea así en un goce de la narración que está muy lejos de quedar explicado por la función testimonial o la necesidad de representación.

Todos estos relatos narran oralmente historias dentro de la historia: M, el padre de M, Sito. En todas, el efecto que se produce parece ser lo esencial: excediendo las interpretaciones posibles, e inhabilitando la certeza de una justificación unívoca, enrarecen la narración e introducen lo siniestro. Más aún, el efecto se intensifica por una lógica extraña que enfatiza las consecuencias escamoteando las causas, y crea atmósferas de incertidumbre que vehiculan diferentes formas del horror/terror en tanto ignorancia de la motivación, la causalidad o el origen. Así, en todas las historias, pero principalmente en las de M, quedan elementos que no pueden ser interpretados unívocamente y que permanecen prendidos a la historia como una interrogación: el exceso casi irrisorio del final de la historia de los hermanos, el personaje de Marta, sus razones y mutaciones, la violencia no narrada (o imposible de narrar) de la relación entre Grino y la niña (o entre el violador y su víctima), lo absurdo y arbitrario

del desarrollo y de la introducción en relación al problema judío de la obra de teatro.

3.- Sobre interacciones y lugares.

Los tres niveles operan por contigüidad y su interrelación se va complejizando a medida que avanza la novela, difuminando los límites que habían sido tan claramente marcados en el comienzo, y habilitando diferentes puntos de vista que parecen cuestionarse entre sí. Si el capítulo Uno presenta una narración fragmentaria pero verosímil que tiene como centro a un sujeto que recuerda a su amigo desaparecido, a medida que los capítulos se suceden los datos que no pueden ser leídos de manera referencial proliferan, el verosímil se resquebraja, la lógica del recuerdo se enrarece, la trama de las pequeñas historias se complejiza y, en ciertos momentos, se asoma a la falta de sentido: el lector, que ha empezado a leer novela en busca de la representación del pasado más reciente, se ve anonadado, y más aún porque, a pesar de los extraños cauces que ha seguido el relato, las referencias históricas no dejan de aparecer. El exceso de los dos últimos niveles corroe al primero, su verosimilitud y existencia, y, a la vez, el primero permite la lectura de ese exceso en función de la representación del exceso de lo siniestro (de la desaparición) y en función de la experiencia de dolor de un personaje particular, singularizado por sus recuerdos.

Los planetas de Sergio Chejfec se mueve entre la contundencia del relato del gesto de la mano que sale del auto y que busca quemar por estar acostumbrado a ello, y la extrañeza inmotivada y perversa del episodio (¿sueño?) de Marta contemplando a su hermano con la gallina contra el cuerpo desnudo. Entre ambos extremos accionan la desesperante melancolía del recordar y la vaguedad irreal y gozosa de las conversaciones sobre ferrocarriles y canchas de fútbol. La novela arma así un “juego de precisas imprecisiones” (p. 47) que propone tres fichas principales: el exceso (de la desaparición, de lo real, de lo inmotivado), el horror (que provoca lo que no se puede nombrar o narrar, lo que no se puede explicar o justificar, lo excesivo) y el efecto (del exceso, del horror, de lo inexplicable, de la desaparición, del olvido).

Así, a pesar de situarse en una cuestión ya cristalizada no sólo en la narrativa sino también en el discurso social de los últimos años, *Los planetas* se abre en otras direcciones y logra “componer figuraciones del horror retóricamente no reproductivas” (Dalmaroni, p. 167). Volvemos entonces a reformular la pregunta inicial ¿Cuál es el lugar de la novela de Chejfec en el espacio ocupado por las “narrativas del horror” y, generalizando el interrogante, en la narrativa argentina contemporánea? ¿Repite en su enfrentamiento con la materia narrativa los límites que han marcado, según lo analiza Dalmaroni, ciertas ficciones que se ocupan del pasado dictatorial, que si bien han superado la reproducción retórica de las figuraciones del horror permanecen cercadas por la necesidad de hacer que la narración se apegue a las certidumbres disponibles, evitando cuestionar “la convicción cultural de que eso que en efecto sucedió” o bien quedan ubicadas en una temporalidad literaria anterior al leerlas en el conjunto de las líneas de renovación del relato, en las que la poética de Aira se podría constituir como un corte? La alternativa que ha privilegiado este análisis es obviamente otra: la posibilidad de pensar que *Los planetas* de Sergio Chejfec, a pesar de su núcleo temático y en función de las tensiones a las que lo somete y de los movimientos e innovaciones particulares de su poética, está más cerca de la ruptura, de la vehiculización de un desplazamiento de las certidumbres disponibles, de lo que la época prescribía (¿prescribe?) como experiencia posible.



Foto 4

César Aira**EL CARRITO ***

Uno de los carritos de un gran supermercado del barrio donde yo vivía rodaba solo, sin que nadie lo empujara. Era un carrito igual que todos los otros: de alambre grueso, con cuatro rueditas de goma (las de adelante un poco más juntas que las de atrás, lo que le daba su forma característica) y un caño cubierto de plástico rojo brillante desde el que se lo manejaba. Tan igual era a todos los demás que no se lo distinguía por nada. Era un supermercado enorme, el más grande del barrio, y el más concurrido, así que tenía más de doscientos carritos. Pero el que digo era el único que se movía por sí mismo. Lo hacía con infinita discreción: en el vértigo que dominaba el establecimiento desde que abría hasta que cerraba, y no hablemos de las horas pico, su movimiento pasaba inadvertido. Lo usaban como a todos los demás, lo cargaban de comida, bebidas y artículos de limpieza, lo descargaban en las cajas, lo empujaban de prisa de góndola en góndola, y si en algún momento lo soltaban y lo veían deslizarse un milímetro o dos, creían que era por la inercia.

Solamente de noche, en la calma tan extraña de ese lugar atareadísimo, se hacía perceptible el prodigio, pero no había nadie para admirarlo. Apenas si de vez en cuando algún repositor, de los que empezaban su trabajo al amanecer, se sorprendía de encontrarlo perdido allá en el fondo, junto a la heladera de los supercongelados o entre las oscuras estanterías de los vinos. Y suponían, naturalmente, que se lo habían dejado olvidado allí la noche anterior. El super era tan grande y laberíntico que no tenía nada de raro, ese olvido. Si en esa ocasión, al encontrarlo, lo veían avanzar, y si es que notaban ese avance, que eran tan poco notable como el del minuterero de un reloj, se lo explicaban pensando en un desnivel del piso o en una corriente de aire.

En realidad, el carrito se había pasado la noche dando vueltas por los pasillos entre las góndolas, lento y silencioso como un astro, sin tropezar nunca, y sin detenerse. Recorría su dominio, misterioso, inexplicable, su esencia milagrosa disimulada en la trivialidad de un carrito de supermercado como todos.

Tanto los empleados como los clientes estaban demasiado ocupados para apreciar este fenómeno secreto, que por lo demás no afectaba a nadie ni a nada. Yo fui el único en descubrirlo, creo. O más bien, estoy seguro: la atención es un bien escaso entre los humanos, y en este asunto se necesitaba mucha. No se lo dije a nadie, porque se parecía demasiado a una de esas fantasías que se me suelen ocurrir, que me han hecho fama de loco. De tantos años de ir a hacer las compras a ese lugar, aprendí a reconocerlo, a mi carrito, por una pequeña muesca que tenía en la barra; salvo que no tenía que mirar la muesca, porque ya de lejos algo me indicaba que era él. Un soplo de alegría y confianza me recorría al identificarlo. Lo consideraba una especie de amigo, un objeto amigo, quizás porque en la naturaleza inerte de la cosa el carrito había incorporado ese temblor mínimo de vida a partir del cual todas las fantasías se hacían posibles. Quizás, en un rincón de mi subconciencia, le estaba agradecido por su diferencia con todos los demás carritos del mundo civilizado, y por habérmela revelado a mí y a nadie más. Me gustaba imaginármelo en la soledad y el silencio de la medianoche, rodando lentísimo en la penumbra, como un pequeño barco agujereado que partía en busca de aventuras, de conocimiento, de amor (¿por qué no?). ¿Pero qué iba a encontrar, en ese banal paisaje, que era todo su mundo, de lácteos y verduras y fideos y gaseosas y latas de arvejas? Y aún así no perdía la esperanza, y reanudaba sus navegaciones, o mejor dicho no las interrumpía nunca, como el que sabe que todo es en vano y aun así insiste. Insiste porque confía en la transformación de la vulgaridad cotidiana en sueño y portento. Creo que me identificaba con él, y creo que por esa identificación lo había descubierto. Es paradójico, pero yo que me siento tan lejos y tan distinto de mis colegas escritores, me sentía cerca de un carrito de supermercado. Hasta nuestras respectivas técnicas se parecían: el avance imperceptible que lleva lejos, la restricción a un horizonte limitado, la temática urbana. Él lo hacía mejor: era más secreto, más radical, más desinteresado.

Con estos antecedentes, podrá imaginarse mi sorpresa cuando lo oí hablar, o, para ser más preciso, cuando oí lo que dijo. Habría esperado cualquier cosa antes que su declaración. Sus palabras me atravesaron como una lanza de hielo y me hicieron reconsiderar toda la situación, empezando por la simpatía que me unía al carrito, y hasta la simpatía que me unía a mí mismo, o más en general la simpatía por el milagro.

* Publicado en *Canecalón*, 1 (<http://www.canecalon.com/canecalon01/indice.htm>)

El hecho de que hablara no me sorprendió en sí mismo, porque lo esperaba. De pronto sentí que nuestra relación había madurado hasta el nivel del signo lingüístico. Supe que había llegado el momento de que me dijera algo (por ejemplo que me admiraba y me quería y que estaba de mi parte), y me incliné a su lado simulando atarme los cordones de los zapatos, de modo de poner la oreja contra el enrejado de alambre de su costado, y entonces pude oír su voz, en un susurro que venía del reverso del mundo y aun así sonaba perfectamente claro y articulado:

—Yo soy el Mal.

17 de marzo, 2004

LA MUÑECA VIAJERA *

El año pasado, después de superar los detectores de metales en un aeropuerto, oí unos gritos desgarradores que hicieron volver la cabeza a todo el mundo. Era una niñita, de tres o cuatro años, llorando con desesperación. La madre la había alzado y trataba de calmarla, en vano. Los gritos subían de volumen, cargados de una angustia que la niña, evidentemente, se empeñaba en hacer pública. Abrazaba una muñeca, gesto del que deduje lo que debía de haber pasado: los policías de seguridad le habían revisado la muñeca. Lo confirmé cuando pasaron a mi lado y oí a la madre diciéndole: «Te juro que no le hicieron nada, te lo juro...». Alguien me dijo después, cuando le conté la historia, que muñecas y juguetes son especialmente temidos en esas circunstancias, porque los secuestradores de aviones los han usado más de una vez para introducir armas. Quién sabe qué había pasado por la cabeza de esa niña al ver su muñeca en manos de los policías; quizás la habían atravesado con agujas o la habían palpado de un modo amenazante; quizás vivió una especie de violación vicaria; después de todo, las niñas depositan muchos sentimientos en sus muñecas.

Sea como sea, la muñeca había pasado el examen, aun a costa de las lágrimas de su dueña, y ya estaba «en tránsito». La situación me recordó una historia poco conocida en la vida de Kafka.

En 1923, viviendo en Berlín, Kafka solía ir a un parque, el Steglitz, que todavía existe. Un día encontró a una niñita llorando, porque había perdido su muñeca. Kafka inventó al instante una historia: la muñeca no estaba perdida, sólo se había ido de viaje, para conocer mundo. Y le había escrito a su dueña una carta, que él tenía en su casa y le traería al día siguiente. Y así fue: esa noche se dedicó a escribir la carta, con toda seriedad. (Dora Diamant, que cuenta la historia, dice: «Entró en el mismo estado de tensión nerviosa que lo poseía cada vez que se sentaba a su escritorio, así fuera para escribir una carta o una postal»). Al día siguiente la niña lo esperaba en el parque, y la «correspondencia» prosiguió a razón de una carta por día, durante tres semanas. La muñeca nunca se olvidaba de enviarle su amor a la niña, a la que recordaba y extrañaba, pero sus aventuras en el extranjero la retenían lejos, y con la aceleración propia del mundo de la fantasía, estas aventuras derivaron en noviazgo, compromiso, y al fin matrimonio e hijos, con lo que el regreso se aplazaba indefinidamente. Para entonces la niña, lectora fascinada de esta novela epistolar, se había reconciliado con la pérdida, a la que terminó viendo como una ganancia.

Privilegiada niñita berlinesa, única lectora del libro más hermoso de Kafka. Me han contado, y quiero creer que es cierto, que el gran estudioso de Kafka, Klaus Wagenbach, buscó durante años a esa niña, interrogó a vecinos del parque, revisó el catastro de la zona, puso avisos en los diarios, todo en vano. Y hasta el día de hoy visita periódicamente el parque Steglitz, examina a las señoras mayores que llevan a jugar a sus nietos... La niña ya debe de ir para los noventa años, y es difícil que la encuentre. Pero el esfuerzo vale la pena. Esas cartas de la muñeca lo tienen todo para hacer soñar no sólo a un editor como Klaus Wagenbach.

El llanto de mi niña del aeropuerto enlazaba con el de la niña del parque Steglitz, a ochenta años de distancia. Uno tiende a sonreír frente al llanto de los niños, porque sus dramas nos parecen menores y fáciles de solucionar. Para ellos no lo son. Y hacer el esfuerzo de entrar en las relatividades de su mundo se equivale con el trabajo de entrar al mundo de un artista, donde todo es signo.

* Publicado en *BABELIA*, 8 de mayo de 2004

El contrato de una niña con su muñeca es un contrato semiótico, una creación de sentido, sostenida en la tensión del verosímil y la fantasía. De ahí que la anécdota no sea casual: Kafka fue el más grande descubridor de signos en la vida moderna. Reiner Stach señala con mucha pertinencia, en su biografía de Kafka, que para el escritor no se trata sólo de saber observar, sino que es preciso descubrir los signos ocultos en lo que se observa. La elogiada precisión quirúrgica de la mirada de Kafka se hacía escritura en la transmutación de lo visible en signo.

La desaparición del libro de las cartas de la muñeca, por mucho que la lamentemos, deberíamos verla como un signo positivo. Es el elemento que, por su ausencia, da sentido al resto de la obra, que es una saga de desapariciones cuya presencia en forma de relatos, de escritura, tiene por función cerrar la herida de la pérdida.

Por poco que lo pensemos, esta función fue la que dio origen a los cuentos que se le contaban a los niños, para enseñarles a temer el mundo, y al mismo tiempo para que aprendieran que el mundo había existido antes que ellos, y seguiría existiendo sin ellos. Fue esta función terapéutico didáctica la que realizó la obra de Kafka, y por eso con él se cerró el ciclo histórico de la literatura infantil. Sus cuentos de hadas hicieron anacrónicos todos los demás, y el siglo XX, por causa de él, no tuvo sus Perrault ni sus Andersen (ni su Dickens). Pero lo tuvo a Kafka, y es suficiente.

Sergio Bizzio

LA REALIDAD *

Si lo que sigue va a leerse como una novela, entonces conviene decir ya mismo que los terroristas entraron al canal con un lugar común: a sangre y fuego.

Eran las once de la noche del último domingo de febrero. Hacía calor y los policías de guardia, un hombre y una mujer, fumaban en el hall de entrada, del lado de afuera. La mujer tenía la mano izquierda apoyada en una de las pesadas hojas de vidrio de la puerta; la mano derecha del hombre, enganchada con el pulgar al cinturón, rascaba la ingle sin disimulo. Más que hablar, buscaban qué decir, pero lo hacían en voz alta, así que ningún silencio los incomodaba. La calle estaba desierta; muy raramente salía o llegaba alguien a esa hora: el canal —líder de la televisión argentina— se mantenía con vida en base a una dieta de programas en lata. El tono de la conversación de los guardias combinaba con las obligaciones comerciales de la emisora que custodiaban: era pausado, familiar y de relleno. Finalmente el hombre y la mujer arrojaron las colillas a la vereda con un tinkle simétrico y giraron para entrar. El hombre empujó la hoja de la puerta, cediéndole el paso. La mujer dijo gracias, y se desplomó con la espalda agujereada. Ninguno de los dos alcanzó a entender qué era lo que pasaba, pero el hombre tuvo un segundo más para extrañarse por no haber oído la ráfaga que la había matado. La oyó después, como con delay: se dio vuelta y recibió un disparo en el estómago, tres en el pecho y dos en el cuello y cayó de espaldas sobre la espalda de la mujer. Inmediatamente nueve hombres saltaron sobre sus cuerpos. Uno de ellos agarró los cadáveres por las piernas, los arrastró hacia adentro y cerró la puerta mientras los ocho restantes, abriéndose en abanico, avanzaban corriendo por los pasillos del canal.

Durante esa carrera murieron dos personas más: un empleado de limpieza (que vio venir hacia él a alguien armado con una ametralladora y hizo un movimiento confuso con un balde) y uno de los guardias de seguridad de la puerta opuesta a la que habían usado los terroristas para entrar, al otro lado de la manzana. Cada uno de ellos tuvo a su asesino. Al empleado de limpieza lo mató el más joven. Al guardia de seguridad el que mejor conocía el canal, un argentino de origen sirio que en los últimos meses había participado de todos los programas con público en vivo, para lo cual había hecho colas larguísimas e indignantes, más que nada por lo que tenía que oír. La primera vez que entró se limitó a permanecer sentado en la tribuna, aplaudió herejías inconmensurables y al final se retiró con los demás. La segunda vez se deslizó fuera del estudio, en dirección a los baños. Enseguida notó lo fácil que era andar por ahí sin que nadie le preguntara nada. Entró al bar, salió, caminó por los pasillos, subió una escalera, bajó por otra, recorrió los alrededores de los estudios de grabación y, ya con un primer boceto mental del lugar, reapareció en la tribuna del programa. Sus excursiones por el canal se hicieron cada vez más largas y atentas. En cierta ocasión encontró, abandonada sobre un mueble junto a un libreto enrollado como un tubo, una réplica ligera de una de

* Novela inédita, primer capítulo.

las armas de Star Wars —el aniquilador de androide de batalla— con telémetro, lanzadardos y gatillo de disparo continuo. La agarró y se paseó un buen rato allá y aquí llevándola en una mano sin despertar ni la más mínima inquietud, quizá porque imitaba a la perfección el paso arrastrado y harto de los utileros del canal. Nunca había visto tanta televisión. Fue una vez con barba, otra afeitado, otra con el pelo largo, otra con el pelo corto teñido de rubio, cuidando no llamar la atención del guardia al que acababa de matar. Al final de cada día iba a su casa, agarraba un lápiz y un papel y, con pulso fotográfico, dibujaba las instalaciones del canal. Fue él quien determinó que el mejor lugar para mantener a los rehenes era el bar: un pozo de cemento pintado de verde, con una única puerta, sin ventanas, al que se accedía por un angosto pasillo de cinco o seis metros de largo, no más. Ahí adentro los teléfonos celulares no tenían señal. Lo había comprobado en dos ocasiones, con tres celulares distintos. El bar ofrecía la ventaja extra de que al tener una única salida los rehenes podían ser vigilados sin necesidad de “anular” a ninguno de los militantes, metiéndolo con ellos; quien fuera designado para esa tarea podía apostarse al final del pasillo, que daba a un hall de distribución, y hacer dos cosas a la vez: custodiar a los rehenes y dominar el paso por el hall. Él mismo se ofreció para esa tarea. Alguien le dijo que no, o que eso era algo que verían después. En principio necesitaban que se mantuviera codo a codo con el líder, no tanto por su preparación, que era más bien escasa, como por su idioma: era uno de los únicos dos integrantes del comando que hablaba español. Se llamaba Sufjan Zenith. Tenía 29 años.

El otro se llamaba Saymaz Ommar y tenía unos 38. Las edades de los demás integrantes del comando oscilaban entre los 30 y los 40, excepto el líder, que daba la impresión de ser bastante mayor. Ommar, como los otros, conocía el Corán al dedillo, y se iba recitando ciertos versículos en su avance por el subsuelo, pero pateaba las puertas de las oficinas de producción con la furia de un fanático al que imprevistamente se le esfuman pasajes sustanciales. La voz del líder le llegaba con claridad desde la planta alta, o así le parecía a Ommar. Estaba en lo cierto: el líder se desplazaba a toda velocidad por los pasillos y sus órdenes y amenazas (incomprensibles pero indudables) eran prácticamente lo único que se oía.

Los trabajadores nocturnos del canal que todavía no habían visto a los terroristas se paralizaron al captar el contrapunto de los gritos del líder con las patadas de Ommar. Enderezaron las espaldas, giraron lentamente las cabezas y nadie tuvo la sensación de que “algo raro pasaba” sino más bien su confirmación. Los silencios, las pausas entre ruidos mínimos (una silla que cae, un llanto ahogado), imperceptibles en condiciones de trabajo normales, dio un rápido e inconfundible sentido al panorama: eso era, sin duda, el terror, su puesta en escena sonora. Nadie levantaba la silla, nadie intentaba calmar al que lloraba. Algunos, unos pocos, creyeron que se trataba de un incendio y se lanzaron escaleras abajo o escaleras arriba, según donde estuvieran, en busca de la salida, donde fueron inmediatamente capturados. En los primeros diez minutos desde el comienzo del asalto los terroristas habían tomado quince rehenes. Media hora después el número ascendía a veintidós. A las doce de la noche ya eran cuarenta.

Los terroristas abandonaron el subsuelo y un sector del primer piso para fortalecer sus posiciones en el resto del canal. La policía ya había rodeado el edificio y mientras el líder y Zenith, que oficiaría de traductor, se preparaban para establecer un primer contacto con el exterior, Ommar, en la planta baja, hizo un descubrimiento que excedía la consideración de “imprevistos” del grupo. Había un reality en el aire.

—¡Ommar! —oyó que lo llamaban.

En ese preciso momento Ommar estaba a punto de abrir la puerta de entrada a la casa de Gran Hermano. El y otros dos terroristas “barrían” la planta baja asegurándose de que no hubiera nadie más escondido por allí (minutos antes habían encontrado a un productor que temblaba escandalosamente detrás de una máquina expendedora de café y a una maquilladora desvanecida en un camarín) cuando oyó que lo llamaban. Se detuvo, prestó atención, giró y les hizo una seña a los otros indicándoles que lo siguieran. Volvieron sobre sus pasos, atravesaron el decorado donde los participantes que eran expulsados de la casa y un grupo de panelistas debatían cada noche los pormenores del juego y llegaron a un control de grabación. Allí estaba Sailab, el que había llamado a Ommar.

Sailab apuntaba con su ametralladora a dos hombres sentados en sillas giratorias frente a una consola. Los hombres estaban pálidos y mantenían los brazos en alto, un poco exageradamente. Junto a ellos había una chica vestida de negro, que permanecía inmóvil, de pie, con una hoja de papel en una mano y una lapicera en la otra; apretaba los labios, pero daba la impresión de tener la boca muy abierta.

Ommar le echó un vistazo a los monitores. En uno de ellos vio a un chico y una chica en una cama, semidesnudos, besándose en blanco y negro; en otro había tres chicos más —dos

mujeres y un varón— sentados a una mesa: comían algo que agarraban de una fuente con los dedos y parecían desganados o agotados, todo a color. Los otros monitores mostraban un jardín con pileta de natación, una ducha, un pasillo, un gimnasio, un sector del living... Ommar cruzó unas palabras en dialecto pashtur con Sailab, que se encogió de hombros. Después, en español, les preguntó a los hombres de las sillas giratorias qué era eso, señalando los monitores. Los hombres estaban tan asustados que se atropellaron con balbuceos y tartamudeos sin conseguir ni la mitad de una frase clara. La pregunta de Ommar, de todos modos, era retórica: sabía qué era un reality —había vivido en Los Angeles y en Madrid— y aunque nunca había visto uno entendió enseguida que eso era exactamente lo que estaba presenciando. Pero el caso de Sailab era distinto. Sailab había nacido en Afganistán, en la ciudad de Peshawar, en una casa de adobe. Desde muy pequeño había ido a una madrassah, escuela donde los mullahs enseñan a memorizar el Corán, pero no a leer ni a escribir. Así que Sailab no sabía ni leer ni escribir. Durante la ocupación rusa había completado su formación en los campos de refugiados de Pakistán. Había reingresado a Afganistán para unirse a los talibanes y con ellos había tomado el poder. Cuando los echaron manejó un taxi en Kabul. La vida, hecha para él de religión y de polvo, lo encontraba ahora en un canal de televisión de la República Argentina, donde tenía por fin la oportunidad de apoyarle una ametralladora a un judío en la nariz. Odiaba a los judíos, pero nunca hasta el momento había visto uno. Ahora miraba a los ojos a Marcos Roswaig, el más regordete de los hombres en las sillas giratorias, lo miraba fijo mientras Ommar traducía al pashtur lo que explicaba Roswaig sobre el reality (algo le decía que era mejor no añadir la palabra "show"). El caso es que Sailab no entendía nada de nada sobre el asunto y eso parecía inquietarlo todavía más. Roswaig lo miraba como a un ser irreal. El choque de culturas y de mundos (o de dioses y planetas) entre un grupo y otro fue total. Fue un choque entre el Rating y el Corán. Para los talibanes lo que dice el Corán es bueno, y lo que no dice el Corán es malo. Para los productores el asunto funciona de la misma manera: lo que tiene rating es bueno, lo que no tiene rating es malo.

Sergio Chejfec

LA VENGANZA DE LO IDÍLICO *

Llegué a Caracas una noche de mayo de 1990. Al subir desde el aeropuerto me impresionaron las luces de los barrios, que como una red ondulante se prolongaban hacia la oscuridad y la lejanía. Después supe lo que efectivamente eran, pero en ese momento me parecieron señales inocentes, urbanismo de la montaña. Las luces titilaban por efecto de la distancia, y a medida que uno atravesaba alturas o la autopista cambiaba de dirección, los movimientos ponían al descubierto otras laderas iluminadas y nuevas superficies, algunas conservadas en la oscuridad y otras pobladas.

A los pocos días emprendí mi primera caminata por el centro de la ciudad. Quienes lo conocen pueden suponer o recordar que entonces era muy diferente. En parte es así, era muy diferente; pero en algunos aspectos se mantuvo. Creo que la diferencia más notoria es la más obvia y generalizada. En ese tiempo había todavía vestigios del pasado de entonces; esos vestigios ahora pertenecen a otra época más reciente, hubo un corrimiento temporal. No me refiero a las edificaciones, lo que menos ha cambiado por esos lugares, sino al uso del espacio. El uso intensivo de hoy establece con el pasado una distancia mayor que la sugerida por los años transcurridos.

Pero no quería hablar de esto, sino decir que en aquel primer paseo, caminando sin meta, como casi nunca suelo caminar (porque para mí la mejor forma de caminar es cuando me dirijo a un lugar tan distante que convierta la caminata en una travesía lo bastante larga como para olvidarme de a ratos que estoy yendo a algún lado en particular). De manera que ese día era una excepción, yo no tenía meta. Me impresionaba que todo fuera gris; las calles, las fachadas y edificaciones, las señales con distintos matices de la misma coloración, como si todo perteneciera a una misma familia. Incluso las cosas de otro color habían virado extrañamente, adquiriendo una cobertura de grisura que las uniformaba con el resto, como un precio que hubiesen debido pagar para mantenerse en su sitio. Hasta las hojas de los árboles,

* Leído en la mesa "Nuevas poéticas narrativas" de la 7ma. Biental de Literatura Mariano Picón Salas, Universidad de Los Andes, Mérida, Venezuela, 18-22 septiembre de 2007

convencionalmente verdes, reflejaban acá una luz opaca, entre plumiza y plateada, quizá exhaustas por el baño de calor al que los aparatos de aire acondicionado de los edificios las sometían, o contagiadas de la cantidad de aluminio, hormigón y vidrio que tenían alrededor.

Caminaba sin meta, entonces, y en una de esas cuadras indiferenciadas que hay desde El Capitolio hacia el norte, me topé con una vieja librería escolar, casi sin útiles para vender y con las estanterías muy despobladas. El dueño había decidido repartir la poca mercancía que quedaba en la totalidad del espacio, y por lo tanto parecía tratarse de una exhibición de museo, u ornamental, porque cada objeto adquiría una particularidad insólita para su condición, dedicada más al uso que a la contemplación. Estaba desconcertado ante esta inesperada combinación y quería fijarme en cada objeto como si guardara alguna clave, porque no concebía que ese orden obedeciera a un acto inocente. Entonces contemplé largamente la escuadra de madera oscura, la inmensa regla adornada con su festón milimétrico, el cuaderno de tapa blanda en posición vertical, combado por el paso del tiempo, el cuaderno tapa dura innecesariamente acostado, el compás de otro tiempo, grande y pesado como un arma de ataque, etc. Eran objetos mudos, de un silencio tan antiguo que hasta en el tiempo de mi escolaridad habían sido viejos. El dueño se mantenía al fondo, reconcentrado mirando la calle, detrás de sus anteojos de gran aumento y su guayabera marrón, un tanto alertado por una visita que quizá interrumpía su aislamiento de días, pensó.

Estuve a punto de retirarme, entre confuso y desilusionado (por un momento imaginé que allí podía esconderse algún Aleph), cuando tendí una última mirada tipo paneo y pude ver, bajo el cristal del mueble que hacía las veces de mostrador, unos cuadernillos de tarjetas postales caraqueñas, de portada blanca y guardas azules. Saqué al hombre de su ensoñación y le pedí que me las mostrara. Eran cuatro o cinco sets, todos iguales; tenían un precio de liquidación. Si no recuerdo mal, comprar tres equivalía a pagar por dos, pero llevar uno solo significaba pagar por uno y medio. Uno no podía saber en qué lugar de la escala se fijaba el valor justo, si en el precio de los cinco, de tres o de uno. Vi la leyenda de la portada: "10 tarjetas postales en colores", "Vistas de Caracas", y me sentí conmovido por un arrebató de nostalgia. Justamente yo, que apenas tenía 48 horas en el país. Pero en esa portada había una apelación al pasado en la que yo me reconocía incluido, en gran medida porque, como toda tarjeta postal, no estaba dirigida especialmente a los caraqueños sino a los visitantes, con el añadido, en este caso, de prometer una versión de otros años. ¿Y qué más puede pedir un extranjero que asistir al pasado de su nueva ciudad?

Abrí un cuadernillo y encontré paisajes urbanos de los años 50 (FOTO 2). Me recordaron aquellas películas con escenas de exteriores panorámicas: la ciudad como espacio donde todo fluye ordenadamente, y donde la jerarquía monumental de los espacios organiza la perspectiva. Imaginé posibles postales similares de mi ciudad, pensé en postales equivalentes de una ciudad ignorada, o inexistente. No conocía ninguno de los lugares representados en las vistas, para no hablar de sus nombres, algunos de los cuales disparaban en mí vagas reminiscencias caribeñas, obvio, también botánicas e históricas, ninguna de las cuales sin embargo podía verificar y asignar a un referente u origen preciso. No exagero si digo que desde entonces me apropié de esa visión de Caracas, la hice mía como si se tratara de un secreto fundante.

Por lo tanto decidí comprar todos los cuadernillos disponibles, porque en un gesto egoísta quise ocultar de la visión ajena, del desorientado que viniera caminando atrás mío, esos paisajes que había decidido me pertenecieran exclusivamente. Era un gesto de apropiación, y en el colmo de mi vanidad me veía mandando estas postales a los amigos, ofreciendo imágenes que no se correspondían con el presente, como si la distancia física que había decidido instaurar, digamos, entre ellos y yo también me hubiese permitido no solo observar otros tiempos sino directamente acceder a otra temporalidad. Porque yo quería blandirlas como pedazos de experiencia concreta, era yo quien diciendo "te mando esto" quería decir "estoy acá". Nadie era tan ingenuo para leer "Esto es así", pero todos iban a pensar, como yo, "Pasé por esto". De manera que estas imágenes aunaban exotismo y experiencia compartida, y sobre todo eran para mí objetos de contemplación y a la vez documentos, lo más parecido a las reliquias.

A medida que me felicitaba por la buena suerte de haber dado con las postales y las miraba una y otra vez, un nuevo elemento llamó mi atención. Veía que en cada superficie se habían formado pequeños vacíos, en los lugares más azarosos y de tamaño variable; y veía también que existía una continuidad entre ellos, o sea, el agujero de una postal coincidía con el de la anterior o la siguiente. Quiero decir que advertí, mientras el vendedor esperaba mi decisión mirando de nuevo anhelante hacia la calle, como si estar en su negocio lo convirtiera en un ser desdichado, advertí que los cuadernillos habían sido víctimas de termitas. O

polillas. Tras unos momentos de sorpresa y desconcierto, lejos de desanimarme este defecto me entusiasmó. Era un símbolo efectivo del trabajo del tiempo; una nueva prueba, digamos, de originalidad; el deterioro preciso que tornaba a estas piezas únicas, y que por lo mismo lejos de menoscabarlas las enaltecía. Entonces pagué por ellas las monedas que valían y al poco rato estaba de nuevo en la calle. Los carritos de chicha atraían mayor clientela, y yo estaba contento con las postales en mi morral.

De todos modos la historia no terminó aquí. Más bien en este punto comenzó, o se desplazó, porque cuando estuve de regreso en mi casa y pude ver las imágenes con detenimiento, estas vistas me conmovieron como representaciones de una ciudad armoniosa y levemente exótica. Yo tenía a la mano, recién llegado, una buena porción del pasado imaginario. Este pasado representado era indisociable del color, el protagonista excluyente de las imágenes. ¿Qué sería de Caracas sin sus colores? Esto debía haberse preguntado el editor, para aprovechar de inmediato los avances técnicos de entonces que le dejaron incluir tantos verdes, rojos y rosados como imponía su sentido del cromatismo caraqueño. Por ello la coloración es tan cargada, uno diría empastada (FOTO 4), e imaginativa o hasta insólita, como la cantidad de automóviles rosados, con registros muy difíciles de encontrar fuera de las escalas más expresionistas del Pantone.

Conservé las postales como una suerte de tesoro. Son el tributo ornamental a una geografía que no precisa exageraciones, y sin embargo las induce. Ocasionalmente las enviaba por correo a los amigos, y en general me agradecían porque todos se sentían transportados a vagas épocas idílicas, pertenecientes a un tiempo definitivamente extinguido (todos callaron sobre las perforaciones, como si admitieran que es mejor no hablar de lo ominoso). Las postales relataban el idilio entre ciudad y geografía, una de las claves del sentimiento de nostalgia. La búsqueda de esa conjunción se expresaba en la intensidad, no solo la variedad, de los colores, a punto de desbordar cada perímetro pero sin interferir en la composición. En cuanto a la otra intervención, los túneles, también encontré en ellos un sentido: podían ser la metáfora perfecta sobre los males de la ciudad en crecimiento, etc.

Pero estas cavidades me interesaban sobre todo en su manifestación concreta. Las tomé como elementos de realidad-ficción. Por ejemplo: un farol de la plaza Rafael Urdaneta de El Silencio se asomaba a una azotea sobre la avenida Sucre (FOTO 6); una vereda de la avenida España equivalía a un auto circulando sobre Nueva Granada, frente a la Esso; un techo rojo sobre la Francisco de Miranda se comunicaba con la pista hípica de La Rinconada; el asfalto deshabitado en Las Acacias con un parque de la Andrés Bello o con la base de la estatua al Indio Tiuna, etc. Las excavaciones proponían itinerarios posibles, conjugaban no solo puntos distantes y arbitrarios, siempre emblemáticos, sino en especial distintos tiempos: con el paso de los años, los agujeros terminaban siendo lo único verdadero de estas postales: lo demás podía haberse derrumbado o, lo que venía a ser lo mismo, no existir ya como dato consistente de la realidad. Habían cambiado las coordenadas y las escalas de Caracas, el paisajismo había adquirido otro sentido, los motivos urbanos eran diferentes, la idea del uso del espacio y su capacidad reguladora se habían modificado, etc. Por lo tanto quedaban estos recorridos propuestos por los túneles como motores silenciosos de la imaginación. O sea, me inquietaba advertir que la plaga, como se le dice, tuviera algo para decir sobre este tema y, más aún, que yo estuviera dispuesto a considerar sus signos.

Los devoradores proponían una escritura abierta y veloz, tocando los elementos y dedicándose al siguiente, siempre el siguiente, ubicado inmediatamente después del anterior. Envidié esta mecánica y me dije que uno de los mayores préstamos que podía tomar de ello era el procedimiento. Diseñar el recorrido, escribir la historia de estos elementos con una combinación tan feliz como la de las termitas, exitosas al lograr una fuerte inscripción material (nada más inscripto que la perforación, como si el empeño de escritura física hubiera atravesado la cartulina) y una elusiva acción connotativa.

Pero como siempre ocurre, los problemas no terminaban ahí. Me detenía, me detengo, cada tanto a observar las postales y me desconcierta la superficie (siempre tenemos de los textos solamente su superficie), ese carácter de sueño de felicidad o carácter inofensivo que transmiten, como si Caracas fuera una ciudad transparente, con todo a la vista, pura pulcritud y sin nada que ocultar. En una sola imagen se ve un barrio, empequeñecido a lo lejos, apenas nítido como un racimo de casas, cubriendo la ladera del fondo; es la postal de Nueva Granada por supuesto (FOTO 9). Pero no es este falseamiento lo que me desconcierta; en realidad estamos acostumbrados a recibirlos todo el tiempo. Hay otro fraude más ominoso, aunque tardé años en advertirlo. Las postales buscan mostrar la pacífica realidad verdadera, pero se equivocan al proponer, en su empeño, un aire claro (FOTO 10). Pienso, en mi visión justiciera de la realidad, que las termitas quisieron desmentir esa representación idílica de la

luz y obraron en consecuencia. La luz caraqueña nunca es diáfana; es siempre turbulenta, granulosa, reverberante por efecto de la montaña, que por otra parte acompaña el recorrido solar; aparte están las nubes yendo y viniendo a cada momento. En esto reside mi principal crítica a estas postales, su pecado de origen y su condición fraudulenta. La luz desde el valle simula un grumo en estado de dispersión que sólo se desvanece del todo cuando cae la tarde; la refracción disminuye y recién entonces uno contempla la lejanía sin contratiempos. El crepúsculo, siendo breve, es anticlimático y tiene una belleza mortal: el día se extingue rápido, cuando el aire ha alcanzado el mayor grado de transparencia.

Entonces, también podía pensar en el trabajo de las termitas como un acto de justicia: la promesa de ruina que siempre blande la literatura contra la así llamada realidad.

ESCOTE DE CONFESIÓN *

Por enésima vez, la Quime (*in extenso*, Climiram María Rosa Trebyan de García García) se preguntó cómo transcurriría la velada.

Yo, la Quime, dudo y me pregunto: ¿cómo diablos transcurrirá la ve-la-da?

Quién sabe qué habría sido de sus vidas, la de la Quime y sus hermanas, si ese día, el día de la velada, el tiempo—el astronómico o sidéreo o, lo que es lo mismo, el de los metafóricos abriles, es decir, la duración de las cosas sujetas a mudanza, ese tiempo no y tampoco la parte de esa duración y menos las estaciones del año y menos aún la edad y aún, menos aún, la oportunidad, ocasión o coyuntura de hacer algo; antes bien, el estado atmosférico—qué habría sido de sus vidas, he dicho, si ese día, el día de la velada, el tiempo atmosférico no se hubiera adelantado al festejo y no hubiera perpetrado desafueros irremediables. Quién sabe.

“Ve-la-da”, paladeaba a cada paso, ella, la Quime. Y a cada paso se detenía para regodearse con la palabra sabrosa, que siempre terminaba por inspirar en sus sesos los apetitos más agudos, esos que revolvían el estómago de Marco, su marido, unas veces complaciente y otras renuente.

Ella, la Quime al natural—como los frutos en conserva—, todo lo había premeditado con afán. Decir que casi deja la salud en el empeño es axiomático: los preparativos para festejar su cumpleaños fueron una empresa climatérica; la idea se anunció en el crítico momento de su edad crítica.

Me deshago en suspiros: no, ya no tengo quince abriles, ni en sueños...

¡Ay, los había cuadruplicado!

Las disposiciones abarcaban desde la selección de las anchoas para la *bagnacauda* hasta el esfumado de las cinco muchachuelas que ilustraban la invitación. Según sus cálculos, no había omitido ningún detalle.

Echo cuentas: no se me escapó ningún detalle.

Los pros y los contras fueron examinados con puntos y comas. En suma, todo lo había pasado por el tamiz de su fervor.

Soy precavida: nunca se sabe...

Por si acaso, no había despreciado lo superfluo: en principio, fortalecería el “fondo de reserva”, que calmaba sus apuros y saciaba sus antojos repentinos.

No obstante, en medio de todo, perseveraba una cuestión batallona que la Quime no conseguía hipnotizar: la estación de las lluvias.

Reniego: solo ella, la mala pécora, puede aguarme la ve-la-da.

Y a toque de campana su cumpleaños aparecía en la estación que desaguaba su vehemencia por todos los orificios del cielo.

Bajo la cabeza y suspiro: ¡está bien! Acto seguido, la alzo y me pongo a despoticar contra el clima: cabrón sin corazón, ¡ya me la pagarás! Después de todo, me digo para mí, lo hace sólo por llevarme la contraria.

Al fin y al cabo, ella, la Quime, era una anfitriona advenediza. Emocional, como cuando el

* Novela inédita, fragmento.

requesón escupe el suero, Marco le escupió a la cara: “Sos una intrusa con demasiados tufos”.

Y ante los ojos de la suerte —que le había subsanado su mala pata con una muleta áurea—, la Quime se convirtió en una extraña. Entonces, quizá y sin quizá, ella, la suerte, resolvió: “Le bajaré los humos”.

En el teatro del mundo la Quime actuaba de fanfarrona y ese rasgo rimbombante aturdiría a la minoría rectora, que torcía las narices cuando bajaba el telón. Entre bastidores, Marco aplaudía con reserva a reserva de que ocurriera algo imprevisto.

Reflexiono: no me preocupa el qué dirán. ¿Acaso alguna vez me preocupó? Nunca jamás. Esta es la pura verdad. ¿Mi preferencia? Hela aquí: antes una tararira advenediza que una sangre pesada de alto copete.

Hacia tres meses que representaba ese papel y, a decir verdad, actuaba con la mayor naturalidad del mundo. Eficaz y fulminante, su encumbramiento ponía erecta la etérea pelusa de las platudas legítimas: no aceptaban rivales de imitación. Por nada del mundo.

Me deslenguó: ¡que se pudran!

“¡Tené cuidado con lo que decís!”. Yo, Marco, imploro prudencia al juicio sinuoso de mi mujer.

MARCO. —Las candilejas se ríen de vos.

LA QUIME. —¿De mí?

MARCO. —Sí, de vos.

LA QUIME. —¡Ja, ja, ja!

LAS CANDILEJAS (*Inicuas*) —Rica de estreno no comás el heno ajeno. De lo contrario, con el heno que tenemos te empacharemos.

MARCO. —¿Oíste?

LA QUIME. —¡Oigan!

LAS CANDILEJAS (*Mirando a las musarañas*). —¿Nos habló?

LA QUIME. —¡Chistosas celosas! ¿Qué se creen?

Las candilejas oyen las amonestaciones de la Quime como quien oye llover.

Que soy una rica torpe, que estoy aturrida por la fortuna, que ponga el seso a remojo para apagar los humos, que tenga cuidado, mucho cuidado, que vaya con cien ojos y pies de plomo, que mida las palabras (por encima de todo), que he tenido suerte (la embolsaste a granel), que no desencante a la suerte porque, desencantada, me desencantará (de un plumazo): este es el sermón que Marco me endilga, día a día, junto con el desayuno.

Que soy un cagón, que antes de que la suerte la premiara yo no lo era, que ponga mi pecho a remojo para apagar el temor (tenés una mieditis de las que hacen época), que esté tranquilo (no te voy a dejar plantado), que no la jorobe con mi sermón matutino, que no la ponga nerviosa, que me muerda la lengua, que no la saque de sus casillas (¡dejame en paz!): esta es la clase de recitado que me da la Quime, día a día, mientras desayuna.

Al fin y al cabo, ella, la Quime, era una anfitriona advenediza. *Sensu stricto*. Recapacito: eso mismo es lo que dicen que soy. Ni más ni menos. Ya veremos... Dejo al tiempo el aclarar semejante opinión.

Hacia apenas tres meses que la Lotería Nacional, de común acuerdo con el azar y con Marco, le había adjudicado el premio mayor.

—¡Gooorrrdito mío! —prorrumpe la Quime, mientras se regodea chapoteando en el agua de rosas que se desborda de la bañera y amenaza con inundar la casa, el pueblo, el campo

lindante con el arroyo Las Calaveras.

—¿Por qué me da mala espina? ¡Maldito sea! —profiere la Quime frente al recuerdo violento del arroyo. Sus manos se mudan en garfios que arañan el esmalte de la bañera; de la frente encendida saltan chispas que electrizan el agua. Se acalambra en cuerpo y alma.

—¡Por Dios, Marco, vení pronto! —suplica, patética y convulsa.

Durante esos tres meses sólo había dado dos comilonas. Una para Marco y para ella (la que le había pedido su corazón megalómano el día que se casaron y por culpa del monedero muerto de hambre no pudo ofrecerle).

Miro atrás: Marco se jugó el todo por el todo. Esa mañana se levantó a las cinco y media, espejeó sus ojos legañosos, preparó el mate (tomó tres), pasó por alto el sermón matinal; a las seis menos diez subió al colectivo TATA (con destino a la ciudad de Rafaela); a las siete menos cinco bajó del colectivo TATA y a las siete y cuarto apareció en la granja avícola El Desplume; desde las siete y media hasta las diez y media deambuló por la ciudad en compañía del pavo salado (le costó lo que cuesta sostener un palacio, por ese estilo); a las once subió al colectivo TATA (con destino a Humberto Primo); a las doce menos cinco bajó del colectivo TATA y a las doce y un minuto apareció en la cocina, donde yo estaba perfeccionando la curvatura de mis uñas.

—Mirá lo que conseguí.

Examiné el pavo: trece decímetros desde la punta del pico hasta el extremo de la cola, dos metros de envergadura y veinte kilogramos de peso; plumaje de color pardo verdoso con reflejos cobrizos y manchas blanquecinas en los extremos de las alas y de la cola; cabeza y cuello cubiertos de carúnculas rojas, así como la membrana eréctil que llevaba encima del pico; tarsos negruzcos muy fuertes, dedos largos, y en el pecho un mechón de cerdas de cuatro centímetros de longitud. El mocososo no era, como si dijéramos, moco de pavo. Era lo que se dice... ¡un pavo real!

A la noche lo asó despacito, en medio de tintillos de pura cepa. Al pie del mandarino, yo lo acompañaba recostada en unos almohadones, favorecida por una copa de genuina sidra Real.

Recostada en unos almohadones de pelo de camello (sintético), ella, la Quime, a la lumbre del asador era una Cleopatra sudamericana poseída por ambiciones egipcias. Muy cerca, un Antonio mestizo montaba la guardia, desnudo de sueños, con este único designio: que el carbón al rojo vivo no se propasara con el pavo.

De repente, las brasas soltaron la figura de una *Vípera aspis* bicéfala.

Ella, la Quime, se quedó como quien ve visiones.

Vi y creí: la Picard y la Solís me sonreían con asco. Las muy dañinas querían conmocionar mi ánimo. Yo, valerosa y caripareja, las saludé con lengua de escorpión.

En cuanto al regío, le salió de rechupete: ¡ah..., lamo el regusto! Lo devoramos en menos que canta un gallo.

Lo devoraron bajo la tutela legítima de la Cruz del Sur, conferida por la ley del cielo austral.

La otra comilona es la que se dio a sí misma (la noche que Marco, por primera vez en cuarenta años, se fue de juerga con los asmáticos compañeros del extinto Ferrocarril Central Argentino).

Fui al almacén de don Justo —mejor dicho de su hija Ramonita, porque don Justo está con Dios— y le dije:

—Ramonita, sonó la hora de que te deshagas, de todo y del todo, de esas rarezas que ni siquiera el olfato refinado de la Solís o de la Picard supieron percibir.

A Ramonita la excitación le alborotó los pelos y la exultación le coloreó la cara, que la muerte de su padre había puesto cenicienta. Luego, resucitada, se abalanzó sobre la Quime y la colmó de besuqueos jugosos. Acto seguido, se elevó —mediante la escalera de mano— a tres metros y desalojó los estantes de categoría, esos que atesoraban las latas más preciadas: las de salmón, las de ciervo ahumado, las de jamón de York y también del diablo, las de aceitunas de la reina, las de pimienta de las Indias... y, por encima de todo, ¡las de paté Domaine de Castelnaud!

Saboreo el recuerdo: ¡me di un banquetazo! No quedó lata sin abrir...

(En realidad, las había abierto mediante un eficaz accesorio de la industriosa batidora Kenwood: justamente el abrelatas.)

Todas las conservas, toditas codiciables, expuestas al desenfreno de mi paladar vicioso. ¡Ah..., y ese vino espumoso! Me lo indicó Ramonita. ¡Qué bien indica Ramonita!
 –Prestá atención, Quime: entre nosotros... (*Ramonita adosa sus labios a la oreja de su confidente.*)

–...acompañá la cena con...

–¡Sidra Real! ¿Qué tal? –se adelanta la lengua omisa de la Quime.

–¡Uy! ¡Ni a tiros! –prorrumpe Ramonita, malhumorada.

“Esta siempre está de que no”, gruñe la Quime.

Con inspiración adoctrinadora, Ramonita le confía:

–La sidra... Esto que te voy a decir no lo entregués al olvido, ni siquiera cuando la rana críe pelos. La sidra, decía, es para los paladares gruesos. Vos, Quime, que ahora sos tan rica, tenés que empezar a afinar el tuyo. ¿Con qué?, te estás preguntando, ¿verdad? ¡Pues hija... con este champán!

Por arte de magia, una botella de perfil sofisticado se introduce en el campo visual de la Quime.

–Hechicero. Inolvidable. Te lo juro –confiesa, entre solemne y exultante, Ramonita–. Si no me creés, preguntale al dentista de la Picard y de la Solís... Te doy mi palabra de honor de que él conoce bien el grano de sus paladares.

Recuerdo: comí con la cabeza repleta de burbujas plateadas de la... de la... ¿Cómo se llama? ¡Ya! Vev Klíkkó. ¡Qué banquetazo!

Fue esa noche –la noche en que se celebró a sí misma con ese ágape atrevido– cuando concibió la ve-la-da. La ve-la-da de órdago. De órdago... pero –¡ay de los vencidos!– fallida.

Más tarde, el día de la catástrofe (que coincidió con el de la velada), ella, la Quime, se recalcaría a sí misma, a grito herido: “Juro por Dios y por mi honor que *ella* es la culpable: la Vev Klíkkó. Ni más ni menos”.

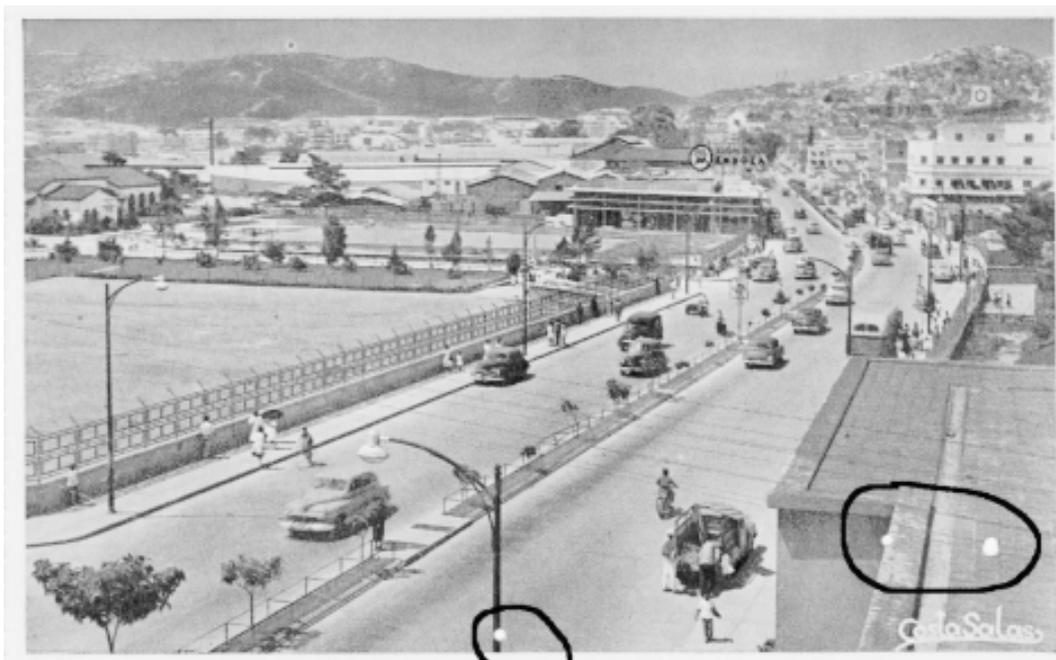


Foto 6

por César A. Salgado*

Cuando Martín Espada cumplió veinte años, un amigo de la familia le entregó un ejemplar de la antología *Latin American Revolutionary Poetry*. Junto al obsequio, el amigo aventuró algunas palabras proféticas: “tú también serás poeta”, le dijo (“*You will also become a poet*”). El libro había sido editado por Roberto Márquez, un profesor niuyorriqueño de origen obrero. Era la traducción de una serie de poemas políticos de autores latinoamericanos cuyo radicalismo había sido nuevamente vigorizado frente al apoyo de EEUU a la figura de Pinochet en el golpe militar contra el gobierno socialista de Allende en Chile.

Espada había jugueteado previamente con la idea de convertirse en escritor cuando asistió por un año a la Universidad de Maryland. Abandonó la carrera después de que un profesor lo reprendió por su admiración a Allen Ginsberg y otro increpó su obra por “demasiado hostil”. Aun así, los poemas del libro de Márquez tenían una profundidad que impactaron hondamente en el ánimo de Espada. Las piezas revelaban una rica herencia literaria, de la cual por una vez no se sintió excluido. “Estaba impresionado”, recuerda. “Ya no estaba en un vacío poético. De repente, encontré una tradición con la cual identificarme, un lugar donde podía asentarme... Piensas que tú sólo estás parado en la calle como un signo de protesta, y entonces escuchas un ruido y miras alrededor y ves una manifestación de cuatro cuerdas de largo”.² La imagen de la protesta social como una repentina y esperanzadora aparición refleja algunos de los valores primordiales en la poesía de Espada: la construcción de una solidaridad comunitaria como vía para confrontar la explotación y alineación social, manteniendo un firme compromiso político contra las grandes injusticias, y la posibilidad de percibir *designios* (signos proféticos) en cualquier circunstancia cotidiana.

Criado en la atiborrada sección Este de Nueva York, Brooklyn, como hijo de un organizador comunitario puertorriqueño, Martín Espada comenzó a participar en manifestaciones políticas desde una edad temprana; aquellas experiencias aparecieron en los primeros dibujos de su infancia. Al descubrir los profundos contenidos sociales en los textos de Pablo Neruda, Nicolás Guillén, Ernesto Cardenal, Pedro Pietri, y otros autores destacados que aparecían en el libro de Márquez, Espada pudo ver cómo el tema de la manifestación social (*picket line*) que él había dibujado de niño cobraba de pronto otra dimensión al insertarse en un coro internacional de poetas activistas de una tradición española aún vigente. Nutrido por este legado, Espada retomó los estudios en Madison, Wisconsin. Consiguió el dinero necesario para costear sus estudios y el alquiler trabajando en un bar, en un parque de entretenimientos, en una estación gasolinera, en un importante laboratorio y en un hotel transitorio. Se graduó en Historia, especializándose en Latinoamérica, y viajó a Nicaragua para testimoniar de cerca la Revolución Sandinista. Luego obtuvo su título de abogado en la Universidad del Noreste en Boston y hasta 1993 se dedicó a representar legalmente a los inmigrantes españoles en Chelsea, Massachusetts. Durante todos esos años escribió poesía. “Comencé a escribir de nuevo y ya no volví atrás”.

Antes de dejar Madison para instalarse en Boston, Espada publicó *The Immigrant Iceboy's Bolero* (1982). El libro es un compendio de poemas asertivos sobre la ciudad junto a sorprendentes fotos de la vida extinguida del barrio (tomadas por su padre) y rinde homenaje a la antología *Nuyorican Poetry*, que había establecido la agenda socioestética niuyorriqueña.

* César A. Salgado es Profesor Asociado en el Departamento de Español y Portugués de la Universidad de Texas, en Austin. Es autor de *From Modernism to Neobaroque: Joyce and Lezama Lima* (Bucknell University Press, 2001) y editor asociado junto a María Herrera-Sobek y Alan West-Durán de *Latino and Latina Writers* (Scribner/Gale Editors, 2004). Ha publicado artículos sobre temas Latinoamericanos y literatura comparada en *Revista Iberoamericana*, *Cuadernos americanos*, *Inti*, *Apuntes posmodernos*, *Revista Encuentro*, *Actual*, *Crítica*, *Journal of American Folklore*, y *La Torre*, entre otras publicaciones especializadas. Actualmente es profesor en la Universidad de Texas, donde dicta seminarios sobre teoría literaria, las estéticas del barroco colonial y del neobarroco del siglo XX; James Joyce en estudios postcoloniales y latinoamericanos; y sobre archivos del Caribe y el grupo Orígenes de Cuba. La presente reseña proviene de previos artículos sobre Espada publicados por el autor.

¹ Traducción: Hernán Pas

² En los países del “primer mundo”, como Estados Unidos, el término *picket* tiene una connotación diferente al término hispánico “piquete” difundido en Latinoamérica. En general, designa un grupo de personas que se manifiestan públicamente. De ahí que en la anécdota de Espada la protesta multitudinaria que se le aparece (*picket line*) en contraste a la esfera individual (*picket sign*) reponga su costado Latino y cobre entonces otro significado [N. del T.].

Siguiendo la línea de estos poetas, el texto de Espada registra la negligencia institucional sufrida por los latinos en el interior de las ciudades y en los campos de trabajo. Cada poema es también un canto de alabanza a la dignidad y persistencia con que los inmigrantes sobreviven al abuso y a la incertidumbre: “pescadores vadeando en la penumbra norteamericana” que lograron extraer “un feroz jadeo de vida / de la corriente contaminada”.³

La escena de Boston consolidó el oficio poético de Espada por vías inesperadas. Mientras trabajaba como empleado del Programa de Acción Legal para Inmigrantes, solicitó una beca para escribir, enviando al azar algunos poemas; recibió \$ 5.000, haciendo por primera vez “más dinero como poeta que como abogado”. De esta manera, Espada se convirtió en una presencia regular en la lectura de poemas que se daban en los Centros comunitarios de Boston y en los *campus* universitarios, hallando suficiente tiempo libre para finalizar su segundo libro, *Trumpets from the Islands of Their Eviction* (1987), poco después de obtener su graduación como abogado. En este libro Espada privilegió lo que ha llamado su “poesía de advocación”, centrándose en la gran cantidad de subterfugios que complican y empeoran la desesperada realidad de los inmigrantes en Norteamérica. El poeta-ahora-abogado se mueve desde las calles a los pasillos de los juzgados para dar a conocer los ultrajes recibidos por las minorías a lo largo de la historia legal de Estados Unidos. La “ilegalidad” (*Eviction*)⁴ del título no designa únicamente el forzado estado de abandono que aflige a muchos inmigrantes; es también la metáfora utilizada por Espada para referir el basamento colonial de su propia diáspora, de los desplazamientos que expanden las fuerzas imperiales sobre los pueblos que ellas ocupan después de suplantarse su sistema local de derecho.

En su tercer libro, *Rebellion Is the Circle of a Lover's Hands* (1990), ganador del Premio Paterson de Poesía y de la Beca PEN/Revson, Espada deja de lado muchas de las idiosincrasias de la poesía niuyorriqueña para involucrarse en una metódica reflexión histórica y cimentarse en su propio estilo poético. Elude el compulsivo tratamiento del “Spanglish” y compone un riguroso poemario bilingüe; los poemas en inglés que aparecen en la página izquierda son trasladados meticulosamente al idioma español en la página derecha. Una calculada e intrincada construcción de los versos destaca esta obra y lo aparta de las inflexiones orales y espontáneas, la jerga y lo coloquial, que eran las marcas de estilo en la *performance* urbana de los poetas niuyorriqueños. El despojo en la poesía de Espada de las cualidades de improvisación de aquella poesía provino de su compromiso y esfuerzo por lograr a través de sus poemas un tipo de “monumento verbal” capaz de ser fiel testigo de la lucha de Puerto Rico y otras naciones latinoamericanas bajo la hegemonía neocolonial de Estados Unidos.

Su reputación ha aumentado increíblemente desde entonces. En 1990, Earl Shorris anticipó en *The New York Times* que Martín Espada se convertiría en “el poeta latino de su generación”. En una reseña de 2002, Sandra Cisneros habló de él como un potencial poeta laureado de Estados Unidos llamándolo “el Pablo Neruda de los poetas norteamericanos”. Las controversias han ayudado a acrecentar su figura. Cuando la Radio Pública Nacional le encargó que escribiera un poema inspirado en la corriente de los últimos sucesos, Espada escribió acerca de la desastrosa muerte de Mumia Abu-Jamal, afirmando polémicamente su carácter de asesinato. Aparentemente, la Agencia de noticias estimó que el controvertido tema del poema comprometía al gobierno o a las empresas privadas y optó por no sacarlo al aire; al interpretar Espada esa decisión como una forma de censura muchos salieron a defender su posición ante la cadena radial. También fue noticia su rechazo ante una oferta de la empresa Nike para que escribiera un poema para una campaña publicitaria de las Olimpiadas, al denunciar las brutales prácticas de explotación laboral de la empresa en Asia. Pocos poetas, Universales o Latinos, han elevado la temperatura del debate literario y político con tal visibilidad e importancia en la actualidad.

Aunque bien merecida, toda esa atención resulta en algún punto irónica, como reconoce la expresión de un poeta que, siguiendo a Neruda, a menudo silencia su propia voz a fin de que aquellos marginados y largamente silenciados puedan ser escuchados a través de sus poemas. Otorga un lugar central a alguien cuya amplitud visionaria recuerda la optimista perspectiva americana de Walt Whitman sin dejar por eso de identificarse con la periferia de las “minorías” y los temas del “Tercer Mundo” y de criticar agudamente las diferencias sociales del canon multicultural académico. Confirma el status de Poeta Laureado de Estados Unidos a un escritor que, firmemente puertorriqueño, captura los ritmos cambiantes del terri-

³ Los versos originales citados por Salgado son: “fishermen wading into the North American gloom”; “a fierce gasping life / from the polluted current”.

⁴ El término *Eviction* remite por oposición al orden legal. Generalmente designa la condición de la persona que ha sido obligada por ley a dejar su hogar (o su país). Puede referir la condición de desalojo, también de desahucio. Optamos por el término “ilegal” porque reproduce la problemática inmigrante que atraviesa la estética niuyorriqueña [N. del T.]

torio americano tan escrupulosa e inteligentemente como Williams Carlos Williams y se mantiene como otro *independentista* dentro del fuerte linaje de pensamiento político de la isla, de poetas anti-coloniales como Clemente Soto Vélaz y Juan Antonio Corretjer, y de maestros caribeños como Luis Palés Matos.

Que la obra de Espada se posicione en el cruce de muchos intereses y contenidos no literarios –ley, etnicidad, colonialismo, historia, memoria pública, estudios de migración urbana, lenguaje político- es prueba de que su poesía puede volverse más efectiva políticamente con un trabajo artístico superior, artesanal; cuanto más elaborada cognitiva y estéticamente su poesía, mayor su impacto y su potencial relevancia social. Los nuevos poemas en su último libro, *Alabanza*, son un ejemplo. Cada pieza es una ingeniería cuidadosamente encapsulada de epifanía política en la cual la riqueza sugestiva, a menudo elaborada, y enigmática como el título ayuda al lector a navegar en la dimensión simbólica de una concreta historia social.

En 1993, el deseo de Espada de ser parte del programa de inglés de la Universidad finalmente dio su fruto. Su perfección literaria lo ayudó a asegurarse una posición facultativa en la Universidad de Massachusetts, Amherst, donde ahora dicta talleres de escritura creativa y seminarios sobre la obra y la vida de Pablo Neruda y sobre poesía latinoamericana. Su cargo de profesor *full-time* le permitió expandirse a nuevos campos literarios como el ensayo y la antología. Para *Curbstone Press* editó una colección de obras, *Poetry Like Bread* (1994), para dar a publicidad a poetas políticos. Para la editorial de la Universidad de Massachusetts editó *El Coro* (1997), una compilación de la reciente poesía latino y latina, que recibió el Premio Gustavo Myers al libro más importante. Su colección de ensayos, *Zapata's Disciple* (1990), publicado por *South End Press*, ganó el Premio de la prensa Independiente al libro más destacado.

En los últimos quince años, Espada ha mantenido una abultada cartilla de lecturas a lo largo y ancho del mundo que le ha prodigado una inigualable visibilidad entre los poetas latinoamericanos. Incluso ha incrementado el ritmo de sus producciones poéticas y expandido la variedad de sus temas e intereses. Desde que se unió a la Facultad de la Universidad de Massachusetts, publicó tres nuevas colecciones de poesía con W.W. Norton: *City of Coughing and Dead Radiators* (1993), *Imagine the Angels of Bread* (1996), y *A Mayan Astronomer in Hell's Kitchen* (2000). *Imagine* ganó el Premio al mejor libro americano y fue finalista en el Premio del Círculo de la Crítica Literaria Nacional. En el 2003, Norton publicó una amplia antología de la obra de Espada, *Alabanza: New and Selected Poems 1982-2002*, y fue galardonado con el Premio Paterson al Logro Sostenido y el de la Asociación Americana del Libro más destacado del Año. El libro termina con un post-scriptum de diecisiete poemas nuevos, escritos en el 2002 a la luz de significativos eventos nacionales y personales: el primer viaje a Irlanda, problemas de salud en su familia, y el aniversario del ataque del 11 de septiembre a las Torres Gemelas.

Los poemas exploran nuevas direcciones que amplían aún más el horizonte geopolítico dentro del alcance poético de Espada. La Corte de Chelsea, los proyectos de Brooklyn, el cementerio de Puerto Rico y los bosques de Inglaterra no hacen más las veces de principal escenario de un poema sino que son un escenario dentro de marcos más amplios de referencia que efectivamente atraviesan los límites hemisféricos del Nuevo Mundo de Neruda. *Alabanza* funde un nuevo asedio etnológicamente múltiple – una calle del Viejo San Juan durante un africanizado festival de San Sebastián; la pastoral aunque desgarrada historia del paisaje irlandés de la isla Achill; la ciudad mexicana, su centro, y su frontera; el mundo árabe para modular (*to fashion*) poemas que celebran las semejanzas de experiencias migrantes, revolucionarias y anti-coloniales en naciones americanas y otras que no lo son. La *cordillera* de Puerto Rico es evocada en el registro de una montaña irlandesa; la “lista negra” en el México post-zapatista revierte en la represión chilena post-Allende en 1973; la introspección libresca del poeta norteamericano Carl Sandburg como un joven recluta del ejército de Illinois en la guerra americano-española de 1898 es yuxtapuesta al histriónico humor de su tío abuelo Luis Espada como un colorido lector de una fábrica de cigarrillos y amante de la literatura⁵; los refugiados afganos del bombardeo y los hogares latinos de Manhattan son enfocados en conjunto como una “constelación de humo”. Los poemas no actúan como escenario de sencillas anécdotas sino como campos novelísticos de historias transnacionales e interrelacionadas con extensos versos y densas estrofas y con una notable presencia de la actuación personal del poeta ya como personaje, narrador, cantor, o profeta.

⁵ “Cigar Factory Reader”: eran los lectores en las fábricas de cigarrillos. Se trataba de la instrucción dada a los obreros a través de la lectura de periódicos y libros durante las largas jornadas laborales.

Continuando la visión que en Neruda, Soto Vélez y Corretjer se inclina a la celebración del pobre trabajador, Espada nos muestra que el ejercicio poético como alabanza a los ignorados y explotados del mundo nos ayuda a realizar la interconexión multi-direccional en el tiempo y en el espacio de toda experiencia humana. A través de una alabanza como esta, reconocemos cómo los excluidos son aquellos quienes traman la íntima fábrica de la historia.

Bully

Boston, Massachusetts 1987

In the school auditorium,
the Theodore Roosevelt statue
is nostalgic
for the Spanish-American war,
each fist lonely for a saber
or the reins of anguish-eyed horses,
or a podium to clatter with speeches
glorying in the malaria of conquest.

But now the Roosevelt school
is pronounced Hernández.
Puerto Rico has invaded Roosevelt
with its army of Spanish-singing children
in the hallways,
brown children devouring
the stockpiles of the cafeteria,
children painting Taíno ancestors
that leap naked across murals.

Roosevelt is surrounded
by all the faces
he ever shoved in eugenic spite
and cursed as mongrels, skin of one race,
hair and cheekbones of another.

Once Marines tramped
from the newsreel of his imagination;
now children plot to spray graffiti
in parrot-brilliant colors
across the Victorian mustache
and monocle.

Revolutionary Spanish Lesson

Whenever my name
is mispronounced,
I want to buy a toy pistol,
put on dark sunglasses,
push my beret to an angle,
comb my beard to a point,
hijack a busload
of Republican tourists
from Wisconsin,
force them to chant
anti-American slogans
in Spanish,
and wait
for the bilingual SWAT team

Buscabulla

Boston, Massachusetts 1987

En el auditorio de la escuela,
la estatua de Theodore Roosevelt
siente nostalgia
por la guerra hispanoamericana,
cada puño añorando un sable
o las riendas de caballos de ojos angustiados,
o un podio para craquetear discursos
glorificándose en la malaria de la conquista.

Pero ahora la escuela Roosevelt
más bien se pronuncia Hernández.
Puerto Rico ha invadido a Roosevelt
con su ejército de niños cantando en español
en los pasillos,
niños morenos devorándose
los abastecimientos de la cafetería,
niños pintando antepasados taínos
que saltan desnudos por los murales.

Roosevelt está rodeado
por todas las caras
que él solía agredir con repudio eugénico
y maldecía como mentecatos, piel de una raza,
pelo y pómulos de otra.

Una vez los Marines marcharon
por el noticiario de su imaginación;
ahora los jóvenes conspiran para ponerle graffiti
a su bigote y monóculo victoriano
en brillantes colores
de la cotorra.

(Tr. Camilo Pérez-Bustillo / Martín Espada)

Lección revolucionaria de español

Cada vez que pronuncian
mal mi nombre,
quiero comprar una pistola de juguete,
ponerme gafas oscuras,
inclinarme mi boina,
peinar mi barba hasta que apunte,
secuestrar una guagua
llena de turistas Republicanos
de Wisconsin,
forzarlos a corear
consignas anti-Americanas
en español,
y esperar
las fuerzas de choque bilingües

to helicopter overhead,
begging me
to be reasonable

sobrevolando en un helicóptero,
rogándome
que sea razonable

(Tr. Camilo Pérez-Bustillo / Martín Espada)

Niggerlips

Niggerlips was the high school name
for me.

So called by Douglas
the car mechanic, with green tattoos
on each forearm,
and the choir of round pink faces
that grinned deliciously
from the back row of classrooms,
droned over by teachers
checking attendance too slowly.

Douglas would brag
about cruising his car
near sidewalks of black children
to point an unloaded gun,
to scare niggers
like crows off a tree,
he'd say.

My great-grandfather Luis
was un negrito too,
a shoemaker in the coffee hills
of Puerto Rico, 1900.
The family called him a secret
and kept no photograph.
My father remembers
the childhood white powder
that failed to bleach
his stubborn copper skin,
and the family says
he is still a fly in milk.

So Niggerlips has the mouth
of his great-grandfather,
the song he must have sung
as he pounded the leather and nails,
the heat that courses through copper,
the stubbornness of a fly in milk,
and all you have, Douglas,
is that unloaded gun.

Negro Bembón

Negro Bembón es lo que me llamaban
en la secundaria.
Así me decía Douglas,
el mecánico de carros, con sus tatuajes
/verdes
en cada antebrazo,
y el coro de caras rosadas redondas
que se sonreían con gusto
desde las filas traseras de las aulas,
mientras maestros zumbaban sobre ellas
revisando la asistencia con demasiada
/lentitud.

Douglas se jactaba
de guiar su auto
cerca de aceras llenas de niños negros
para encañonarlos con un arma descargada,
para asustar negros malditos
como si fueran cuervos espantados
de un árbol,
decía.

Mi bisabuelo Luis
era un negrito también,
un zapatero entre los cafetales
de Puerto Rico, 1900.
La familia lo consideraba un secreto
y no conservaba ninguna foto suya.
Mi padre recuerda
el polvo blanco de la niñez
que no le sirvió para blanquear
su indomable piel cobriza,
y la familia dice
que es aún una mosca en la leche.

Entonces el Negro Bembón tiene la boca
de su bisabuelo,
la canción que él habrá cantado
al martillar el cuero y los clavos,
el calor que fluye por el cobre,
la terquedad de una mosca en la leche,
y lo único que tienes tú, Douglas,
es esa arma descargada.

(Tr. Camilo Pérez-Bustillo / Martín Espada)

Jorge the Church Janitor Finally Quits

Cambridge, Massachusetts, 1989

No one asks
where I am from,
I must be
from the country of janitors,
I have always mopped this floor.
Honduras, you are a squatter's camp
outside the city
of their understanding.

No one can speak
my name,
I host the fiesta
of the bathroom,
stirring the toilet
like a punchbowl.
The Spanish music of my name
is lost
when the guests complain
about toilet paper.

What they say
must be true:
I am smart,
but I have a bad attitude.

No one knows
that I quit tonight,
maybe the mop
will push on without me, sniffing along the
floor
like a crazy squid
with stringy gray tentacles.
They will call it Jorge.

Por fin renuncia Jorge el conserje de la iglesia*Cambridge, Massachusetts, 1989*

Nadie me pregunta
de dónde soy,
tendré que ser
de la patria de los conserjes,
siempre he trapeado este piso.
Honduras, eres un campamento de
/desamparados
afuera de la ciudad
de su comprensión.

Nadie puede decir
mi nombre,
yo soy el amenizador
de la fiesta en el baño,
meneando el agua en el inodoro
como si fuera una ponchera.
La música española de mi nombre
se pierde
cuando los invitados se quejan
del papel higiénico.

Será verdad
lo que dicen:
soy listo,
pero tengo una mala actitud.

Nadie sabe
que esta noche renuncié al puesto,
quizá el traperero
seguirá adelante sin mí,
husmeando el piso
como un calamar enloquecido
con fibrosos tentáculos grises.
Lo llamarán Jorge.

(Tr. Camilo Pérez-Bustillo / Martín Espada)

Imagine the angels of bread

This is the year that squatters evict landlords,
gazing like admirals from the rail
of the roofdeck
or levitating hands in praise
of steam in the shower;
this is the year
that shawled refugees deport judges
who stare at the floor
and their swollen feet
as files are stamped
with their destination;
this is the year that police revolvers,
stove-hot, blister the fingers
of raging cops,
and nightsticks splinter
in their palms;

Imagina los ángeles de pan

Este es el año en que los ocupas echan a los
/teratenientes
absortos como almirantes mirando desde la
/baranda del balcón
o elevando sus brazos en alabanza
al vapor de la ducha;
éste es el año
en que los refugiados guarecidos deportan a
/los jueces
con los ojos fijos en el piso
y en sus pies hinchados
mientras se emiten los expedientes
de su nuevo destino;
éste es el año en que las pistolas humeantes
de la policía
cubren de ampollas los dedos

this is the year
that darkskinned men
lynched a century ago
return to sip coffee quietly
with the apologizing descendants
of their executioners.

This is the year that those
who swim the border's undertow
and shiver in boxcars
are greeted with trumpets and drums
at the first railroad crossing
on the other side;
this is the year that the hands
pulling tomatoes from the vine
uproot the deed to the earth that sprouts the
vine,
the hands canning tomatoes
are named in the will
that owns the bedlam of the cannery;
this is the year that the eyes
stinging from the poison that purifies toilets
awaken at last to the sight
of a rooster-loud hillside,
pilgrimage of immigrant birth;
this is the year that cockroaches
become extinct, that no doctor
finds a roach embedded
in the ear of an infant;
this is the year that the food stamps
of adolescent mothers
are auctioned like gold doubloons,
and no coin is given to buy machetes
for the next bouquet of severed heads
in coffee plantation country.

If the abolition of slave-manacles
began as a vision of hands without manacles,
then this is the year;
if the shutdown of extermination camps
began as imagination of a land
without barbed wire or the crematorium,
then this is the year;
if every rebellion begins with the idea
that conquerors on horseback
are not many-legged gods, that they too
drown
if plunged in the river,
then this is the year.

de policías furiosos,
y sus macanas se astillan
en sus manos;
éste es el año
en que los hombres de tez oscura
linchados un siglo atrás
regresan en paz a beber café
con los descendientes arrepentidos
de sus verdugos.

Este es el año en que aquellos
que nadan entre la resaca fronteriza
y tiritan en vagones de carga
son recibidos con trompetas y tambores
en el primer cruce de ferrocarril
del otro lado;
éste es el año en que las manos
que acopian los frutos de la tomatara
desentierran la escritura de la tierra que la hace
/brotar,
el año en que las manos que enlatan tomates
figuran en el testamento
del propietario de la enlatadora enloquecida;
éste es el año en que los ojos
que arden por el veneno purificador de letrinas
despiertan por fin en la ladera
de una colina al cantar el gallo,
peregrinando el nacimiento del inmigrante;
éste es el año en que las cucarachas
se extinguen, en que ningún médico
encuentra una incrustada
en la oreja de un niño;
éste es el año en que los cupones de comida
de madres adolescentes
se subastan como doblones de oro,
y ninguna moneda se destina a la compra de
machetes
para el nuevo ramillete de cabezas
/decapitadas
en el país de los cafetales.

Si la abolición de grilletes esclavos
comenzó como una visión de manos sin
/grilletes,
entonces éste es el año;
si el fin de los campos de exterminio
comenzó con la imagen de una tierra
sin alambre de púa y sin crematorio,
entonces éste es el año;
si cada rebelión comienza con la idea
de que los conquistadores a caballo
no son dioses de muchas piernas,
que ellos también se ahogan
si se los arroja al río,
entonces éste es el año.

Que cada boca humillada,
con dientes de lápidas profanadas,
se colme con los ángeles de pan.

(Tr. Marisa Estelrich)

The Sign in My Father's Hands

for Frank Espada

The beer company
did not hire Blacks or Puerto Ricans,
so my father joined the picket line
at the Schaefer Beer Pavilion, New York
World's Fair,
amid the crowds glaring with canine hostility.
But the cops brandished nightsticks
and handcuffs to protect the beer,
and my father disappeared.

In 1964, I had never tasted beer,
and no one told me about the picket signs
torn in two by the cops of brewery.
I knew what dead was: dead was a cat
overrun with parasites and dumped
in the hallway incinerator.
I knew my father was dead.
I went mute and filmy-eyed, the slow boy
who did not hear the question in school.
I sat studying his framed photograph
like a mirror, my darker face.

Days later, he appeared in the doorway
grinning with his gilded tooth.
Not dead, though I would come to learn
that sometimes Puerto Ricans die
in jail, with bruises no one can explain
swelling their eyes shut.
I would learn too that "boycott"
is not a boy's haircut,
that I could sketch a picket line
on the blank side of a leaflet.

That day my father returned
from the netherworld
easily as riding the elevator to apartment
14-F,
and the brewery cops could only watch
in drunken disappointment.
I searched my father's hands
for a sign of the miracle.

La marca en las manos de mi padre

para Frank Espada

La compañía de cerveza
no contratava negros ni puertorriqueños,
por eso mi padre se unió al piquete
apostado frente al pabellón de Cerveza
Schaefer
en la Feria Mundial de Nueva York
entre la muchedumbre
que miraba con canina hostilidad.
Pero la poli blandía porras
y esposas para proteger la cerveza
y mi padre desapareció.

En 1964, yo nunca había probado cerveza,
y nadie me dijo nada sobre las pancartas
hechas pedazos por los custodios de la
/cerveza.
Yo sabía el significado de la palabra muerte:
muerte era un gato repleto de gusanos
arrojado al incinerador del pasillo.
Yo sabía que mi padre estaba muerto.
Enmudecí, mi mirada se nubló, el niño lento
que no escuchaba la pregunta
que le hacían en la escuela.
Me senté a contemplar su fotografía enmarcada
como un espejo de mi rostro más oscuro.

Unos días después,
su mueca burlona de diente dorado
se asomó por el umbral de la casa.
No estaba muerto, aunque después me
/enteraría
que, a veces, los puertorriqueños
aparecen muertos en la cárcel
con moretones imposibles de explicar
que les hinchan los ojos
hasta cerrárselos para siempre.
Aprendería también que "boicot"
no es un corte de cabello para niños
y que podía bosquejar un piquete
en los espacios en blanco de un folleto.

Ese día mi padre regresó del infierno
simplemente tomando el ascensor hasta el
apartamento 14-F
y los custodios de la cerveza
sólo pudieron contemplar con borracha
/decepción.
Yo escudriñé las manos de mi padre
buscando la marca del milagro.

(Tr. Marisa Estelrich)

Beloved Spic

Valley Stream, Long Island 1973

Here in the new white neighborhood,
the neighbors kept it pressed
inside dictionaries and Bibles
like a leaf, chewed it for digestion
after a heavy dinner,
laughed when it hopped
from their mouths like a secret,
whispered it as carefully as the answer
to a test question in school,
bellowed it in barrooms
when the alcohol
made them want to sing.

So I saw it
spraypainted on my locker and told no one,
found it scripted in the icing on a cake,
touched it stinging like the tooth slammed
into a faucet, so I kept my mouth closed,
pushed it away crusted on the coach's lip
with a spot of dried egg,
watched it spiral into the ear
of a disappointed girl who never sat beside
me again,
heard it in my head when I punched a lamp,
mesmerized by the slash oozing
between my knuckles,
and it was beloved
until the day we staked our lawn
with a sign that read: For Sale.

Amado Spic¹

Valley Stream, Long Island 1973

Aquí, en el nuevo barrio blanco,
los vecinos lo mantenían prensado
en diccionarios y Biblias
como una hoja seca, lo masticaban como
/bajativo
luego de una gran comilona,
se reían cuando se les saltaba de la boca
como un secreto,
lo susurraban con tanto cuidado
como la respuesta a una pregunta
de examen en la escuela,
lo cantaban a voz en cuello
cuando el alcohol
invitaba a la canción.

Yo lo vi
pintado en mi armario y no le conté a nadie,
lo encontré escrito en la cobertura de un
/pastel,
lo toqué y pinchaba como un diente partido
contra una canilla, entonces mantuve la boca
/cerrada,
lo empujé fuera del labio del entrenador
incrustado con una mancha de huevo seco,
lo vi deslizarse en forma de espiral
por la oreja de una niña desilusionada
que nunca más se sentó a mi lado,
lo escuché dentro de mi cabeza
cuando le di un puñetazo a una lámpara,
pasmado por el tajo sangrante
entre mis nudillos,
y fue amado
hasta el día en que clavamos el cartel en
/el jardín
que decía: En venta.

(Tr. Marisa Estelrich)

¹ **Spic:** Término ofensivo para referirse a los hispanos en los Estados Unidos de América.

The Meaning Of The Shovel

Barrio René Cisneros
Managua, Nicaragua, June-July 1982

This was the dictator's land
before the revolution.
Now the dictator is exiled to necropolis,
his army brooding in camps on the border,
and the congregation of the landless
stipples the earth with a thousand shacks,
every weatherbeaten carpenter
planting a fistful of nails.

Here I dig latrines. I dig because last week
I saw a funeral in the streets of Managua,
the coffin swaddled in a red and black flag,
hoisted by a procession so silent
that even their feet seemed
to leave no sound on the gravel.
He was eighteen, with the border patrol,
when a sharpshooter from the dictator's army
took aim at the back of his head.

I dig because yesterday
I saw four walls of photographs:
the faces of volunteers
in high school uniforms
who taught campesinos to read,
bringing an alphabet
sandwiched in notebooks
to places where the mist never rises
from the trees. All dead,
by malaria or the greedy river
or the dictator's army
swarming the illiterate villages
like a sky full of corn-plundering birds.

I dig because today, in this barrio
without plumbing, I saw a woman
wearing a yellow dress
climb into a barrel of water
to wash herself and the dress
at the same time,
her cupped hands spilling.

I dig because today I stopped digging
to drink an orange soda. In a country
with no glass, the boy kept the treasured
bottle
and poured the liquid into a plastic bag
full of ice, then poked a hole with a straw.

I dig because today my shovel
struck a clay bowl centuries old,
the art of ancient fingers
moist with this same earth,
perfect but for one crack in the lip.

I dig because I have hauled garbage
and pumped gas and cut paper

El significado de la pala

Barrio René Cisneros
Managua, Nicaragua, Junio-Julio 1982

Estas eran las tierras del dictador
antes de la revolución.
Ahora el dictador se ha exiliado en la necrópolis,
su ejército acampando en la frontera
con su presencia inquietante,
y las congregaciones de los sin tierra
la puntean con mil ranchos,
cada carpintero curtido
plantando un puñado de clavos.

Aquí yo cavo letrinas. Cavo porque la semana
/pasada
vi un funeral en las calles de Managua,
el féretro, envuelto en una bandera roja y negra,
acarreado por la procesión tan silenciosa
que ni sus pies parecían dejar huella sobre
/la grava.
Tenía dieciocho años, con la patrulla fronteriza
cuando un tirador de primera del ejército del
/dictador
le apuntó al medio de la nuca.

Yo cavo porque ayer
vi cuatro paredes cubiertas de fotografías:
los rostros de los voluntarios
con uniformes de escuela secundaria
enseñándole a leer a los campesinos,
trayendo un alfabeto
apretadito en sus cuadernos
a lugares donde la niebla nunca se eleva
por encima de los árboles. Todos han muerto
por la malaria o la ambición del río
o el ejército del dictador
arrasando las villas analfabetas
como una bandada de aves de rapiña.

Yo cavo porque hoy, en este barrio
sin cañerías, vi a una mujer
con su vestido amarillo
metiéndose en un barril de agua
sin quitárselo
para lavarse y lavarlo
con sus manos ahuecadas que chorreaban.

Yo cavo porque hoy paré de cavar
para beberme una naranjada. En un país
sin vidrio, el muchacho sostenía la preciada
botella,
vertía el líquido en una bolsa de plástico
llena de hielo y la pinchaba con una pajita.

Yo cavo porque hoy mi pala
se topó con una vasija de arcilla de otras cen-
turias,
el arte de manos antiguas
humedecida con la misma tierra

and sold encyclopedias door to door.
I dig, digging until the passport
in my back pocket saturates with dirt,
because here I work for nothing
and for everything.

intacta salvo por una grieta en su labio.

Yo cavo porque he arrastrado basura
y surtido gasolina y cortado papel
y vendido enciclopedias de puerta en puerta.
Yo cavo y cavaré hasta que el pasaporte
en mi bolsillo trasero se cubra de polvo,
porque aquí yo trabajo por nada
y por todo.

(Tr. Marisa Estelrich)

Thieves of light

Chelsea, Massachusetts 1991

We all knew about Gus:
the locksmith, the Edison man, and me.
We heard about the welfare hotel,
where he stacked clothes
on the sidewalk for the garbage truck
if no rent was paid by Wednesday morning.
We heard about the triple deckers,
where he heaved
someone else's chair or television
from the third floor, and raged
like a drunk blaming his woman
till the pleading tenant agreed to leave.
There was word he even shot a cop
twenty years ago, but the jury
knew Gus too, studying cuticles
or the courtroom clock
as the foreman said not guilty.
The only constable in Chelsea
wore his gun in a shoulder holster,
drooped his cigarette at a dangerous angle,
yet claimed that Gus
could not be found on Broadway
to serve a summons in his hand.

This is how we knew Gus:
Luisa saw the sludge plop
from the faucet, the mice
dropping from the ceiling,
shook her head and said no rent,
still said no after his fist
buckled the bolted door.
In the basement, Gus hit switches.
The electric arteries in the walls
stopped pumping, stove cold,
heat off, light bulbs gray.
She lived three months in darkness,
the wax from her candle spreading
over the kitchen table like a calendar
of the constant night,
sleeping in her coat, a beggar
in the underworld kingdom of rodents.
When Luisa came to me, a lawyer
who knew Spanish,
she kept coughing

Los ladrones de luz

Chelsea, Massachusetts 1991

Todos sabíamos de Gus:
el cerrajero, el hombre de la Edison y yo.
Habíamos escuchado las historias del hotel
de bienestar social,
donde apilaba ropa en la vereda para el
/camión de la basura
si la renta no estaba paga el miércoles por la
mañana.
Sabíamos acerca de los edificios de tres
/pisos
desde donde arrojaba una silla ajena o un
/televisor, refunfuñando
como un borracho contra su mujer
hasta que el inquilino suplicante aceptaba irse.
Hasta corría el rumor de que le había
/disparado a un poli
veinte años atrás, pero el jurado
conocía a Gus también, estudiando sus
cutículas
o el reloj de la corte
mientras el presidente del jurado lo declaraba
inocente.
El único oficial en todo Chelsea
llevaba su pistola en una cartuchera al
/hombro,
dejaba caer su cigarrillo hasta un ángulo
/peligroso,
y sin embargo aseguraba que a Gus
no se lo podía encontrar en Broadway
para entregarle la citación en sus manos.

Así conocimos a Gus:
Luisa vio el sedimento saliendo
de la canilla, los ratones
cayéndose del cielorraso,
dijo que no, que no pagaría la renta,
siguió diciendo que no cuando su puño
torció la puerta con cerrojo.
En el sótano, Gus golpeó los interruptores.
Las arterias de electricidad en las paredes
dejaron de bombear: la estufa fría,
la calefacción apagada, los bombillos grises.
Luisa vivió tres meses en la oscuridad,
la cera de su vela se desparramaba

into her fist, apologizing
with every cough.

So three strangers
gathered in the hallway.
The locksmith
kneeled before the knob
on the basement door,
because I asked him
to be a burglar today.
The Edison man swallowed dryly,
because I asked him
to smuggle electricity today,
forget Gus's promise
of crushed fingers.
And me: the lawyer, tightly
rolling a court order in my hand
like a newspaper to swing at flies,
so far from the leatherbound books
of law school, the treatises
on the constitution
of some other country.

We worked quickly, thieves of light.
The door popped open,
as in a dream of welcome,
swaying with the locksmith's fingers.
The Edison man pressed his palms
against the fuse boxes,
and awakened the sleeping wires
in the walls. I kept watch by the door,
then crept upstairs, past Gus's office
where shadows and voices
drove the blood in my wrist
still faster. I tapped on Luisa's door.
I had to see if the light was on.

She stared at me
as if the rosary
had brought me here
with this sudden glow from the ceiling,
a stove where rice and beans
could simmer, sleep without a coat.
I know there were no angels
swimming in that dim yellow globe,
but there was a light louder than Gus,
so much light
I had to close my eyes.

sobre la mesada de la cocina como un
/calendario
de noche perpetua,
dormía con su abrigo puesto, una mendiga
en el reino infernal de los roedores.
Cuando Luisa vino a verme, a ver
al abogado que sabía español,
no dejaba de toser dentro de su puño,
disculpándose con cada acceso de tos.
Los tres extraños
nos reunimos en el pasillo.
El cerrajero
se arrodilló ante el pomo
de la puerta del sótano,
porque yo le había pedido
que ese día fuera un ladrón.
Al hombre de la Edison se le secó la garganta,
porque yo le pedí
que ese día contrabandeara electricidad,
al diablo con la promesa de Gus
de aplastarle los dedos.
Y yo: el abogado, hice un rollo
apretadito con la orden judicial en mi mano
como si fuera un diario para matar moscas,
tan lejano de los libros encuadernados en cuero
de la escuela de leyes, los tratados
de la constitución
de algún otro país.

Trabajamos de prisa, ladrones de luz.
La puerta se abrió
como en un sueño de bienvenida,
deslizándose junto a los dedos del herrero.
El hombre de la Edison presionó las palmas
de sus manos
contra las cajas de fusibles
y despertó a los cables dormidos
en las paredes. Yo monté guardia en la puerta,
luego trepé las escaleras más allá de
/la oficina de Gus
donde las sombras y las voces
me revolvían la sangre en las muñecas más
aprisa.
Llamé a la puerta de Luisa,
tenía que comprobar que la luz estaba
/encendida.

Me miró a los ojos
como si el rosario
me hubiera conducido hasta allí
con ese resplandor repentino del cielorraso,
una estufa donde el arroz y los frijoles
podrían hervir, un lugar donde dormiría sin su
abrigo.
Yo sé que no había ningún ángel
flotando sobre el amarillo tenue de la tulipa
pero había una luz más fuerte que la de Gus,
tanta luz
que tuve que cerrar mis ojos.

(Tr. Marisa Estelrich)

All the people who are now red trees

When I see the red maple,
I think of a shoemaker
and a fish peddler
red as the leaves,
electrocuted by the state
of Massachusetts.

When I see the red maple,
I think of flamboyán's red flower,
two poets like flamboyán
chained at the wrist
for visions of San Juan Bay
without Navy gunboats.

When I see the flamboyán,
I think of my grandmother
and her name, Catalán for red,
a war in Spain
and nameless laborers
marching with broken rifles.

When I see my grandmother
and her name, Catalán for red,
I think of union organizers
in graves without headstones,
feeding the roots
of red trees.

When I stand on a mountain
I can see the red trees of a century,
I think red leaves are the hands
of condemned anarchists, red flowers
the eyes and mouths of poets in chains,
red wreaths in the treetops to remember,

I see them raising branches
like broken rifles, all the people
who are now red trees.

The fugitive poets of Fenway Park

Boston, MA 1948

The Chilean secret police
searched everywhere
for the poet Neruda: in the dark shaft
of mines, in the boxcars of railroad yards,
in the sewers of Santiago.
The government intended to confiscate his
mouth
and extract the poems one by one like bad
teeth.
But the mines and boxcars and sewers
were empty.

Todos los que ahora son árboles rojos

Cuando veo el arce rojo,
pienso en un zapatero,
en un vendedor de pescados
rojo como sus hojas,
electrocutado por el estado
de Massachusetts

Cuando veo el arce rojo,
pienso en las flores rojas del flamboyán,
dos poetas como flamboyán
con las muñecas encadenadas
por sus sueños de la Bahía de San Juan
sin cañoneros navales.

Cuando veo al flamboyán,
pienso en mi abuela
y su nombre, catalán por rojo,
una guerra en España,
innumerables trabajadores
marchando con rifles rotos.

Cuando vea a mi abuela,
Y su nombre, catalán por rojo,
pienso en líderes sindicales
bajo tumbas sin lápidas,
alimentando las raíces
de los árboles.

Desde lo alto de la montaña,
puedo ver los árboles rojos de la centuria,
pienso que las hojas rojas son las manos
de los anarquistas condenados.
Las flores rojas: los ojos y los labios de
/poetas encadenados,
coronas rojas en las copas de los árboles
/para recordarlos.

Los veo alzando las ramas
como rifles rotos, a todos ellos
que ahora son árboles rojos.

(Tr. Marisa Estelrich)

Los poetas fugitivos de Fenway Park

Boston, MA 1948

La policía secreta de Chile
buscó por todos lados
al poeta Neruda: entre las vigas oscuras
de las minas, dentro de los furgones del
/ferrocarril,
en las cloacas de Santiago.
La intención del gobierno era confiscar su boca
y extraerle los poemas uno a uno como
/dientes podridos.
Pero las minas y los furgones y las cloacas
estaban vacías.

I know where he was.
Neruda was at Fenway Park,
burly and bearded in a flat black cap, hidden
in the kaleidoscope of the bleachers.
He sat quietly, munching a hot dog
when Ted Williams walked to the crest of
the diamond,
slender as my father remembers him,
squinting at the pitcher, bat swaying in a
memory of trees.

The stroke was a pendulum of long muscle
and wood,
Ted's face tilted up, the home run
zooming into the right field grandstand.
Then the crowd stood together, cheering
for this blasphemer of newsprint, the heretic
who would not tip his cap as he toed home
plate
or grin like a war hero at the sportswriters
surrounding his locker for a quote.

The fugitive poet could not keep silent,
standing on his seat to declaim the ode
erupted in crowd-bewildering Spanish from
his mouth:
"Praise Ted Williams, raising his sword
cut from the ash tree, the ball
a white planet glowing in the atmosphere
of the right field grandstand!

Praise the Wall rising
like a great green wave
from the green sea of the outfield!

Praise the hot dog, pink meat,
pork snouts, sawdust, mouse feces,
human hair, plugging our intestines,
yet baptized joyfully with mustard!

Praise the wobbling drunk, seasick beer
in hand, staring at the number on his ticket,
demanding my seat!"

Everyone gawked at the man standing
on his seat, bellowing poetry in Spanish.
Anonymous no longer,
Neruda saw the Chilean secret police
as they scrambled through the bleachers,
pointing and shouting, so the poet
jumped a guardrail to disappear
through a Fenway tunnel,
the black cap flying from his head
and spinning into centerfield.

This is true. I was there at Fenway
on August 7, 1948, even if I was born
exactly nine years later
when my father
almost named me Theodore.

Yo sé dónde estaba.
Neruda estaba en Fenway Park,
fornido y de barba con su gorra negra
escondido en el calidoscopio de gradas.
Estaba sentado muy tranquilo
comiendo un pancho
cuando Ted Williams entró al campo de béisbol,
delgado como lo recuerdo mi padre,
mirando de reojo al lanzador, su bate flotando
como el recuerdo de los árboles.

El golpe fue un péndulo de músculo y madera,
el rostro de Ted se torció, el jonrón
zumbando hasta el campo derecho del estadio.
Luego el público se unió para abuchear
al blasfemador de las noticias, al hereje
que se rehusó a saludar con su gorra al pisar
la última base
o a sonreírles como héroe de guerra a los
/reporteros
que se abalanzaban sobre su taquilla por unas
/palabras.

El poeta fugitivo no pudo quedarse callado.
Parado sobre su asiento,
su boca hizo erupción en español
dejando al público atónito con su oda:

"¡Alaben a Ted Williams blandiendo su espada
cortada del árbol ceniciento, la bola,
un planeta blanco brillando en la atmósfera
del campo derecho del estadio!

¡Alaben la Pared creciendo
como una gran ola verde
del verde mar del jardín!

¡Alaben al pancho, carne rosada,
hocicos de puerco, aserrín, heces de ratón,
cabello humano, tapando nuestro intestino,
pero bautizada felizmente con mostaza!

¡Alaben al borracho tambaleante,
cerveza mareada en mano,
mirando fijamente el número de su boleto,
reclamando mi asiento!

Todos miraron boquiabiertos al hombre
parado sobre su asiento, rugiendo poesía en
español.
Su anonimato perdido,
Neruda vio a la policía secreta de Chile
abriéndose paso entre las gradas,
señalando y gritando.
El poeta saltó la reja y desapareció
por un túnel de Fenway,
su gorra negra volando desde su cabeza
hasta el centro del campo.

Esto es verdad. Yo estaba allí en Fenway
el 7 de agosto de 1948, por más que haya /

nacido
exactamente nueve años después
cuando mi padre
casi me pone Theodore por nombre.

(Tr. Marisa Estelrich)

Alabanza: In Praise of Local 100

*for the 43 members of Hotel Employees
and Restaurant Employees*

Local 100, working at the Windows on
the World restaurant,
who lost their lives in the attack on the
World Trade Center

Alabanza. Praise the cook with a shaven
head

and a tattoo on his shoulder that said *Oye*,
a blue-eyed Puerto Rican with people from
Fajardo,

the harbor of pirates centuries ago.

Praise the lighthouse in Fajardo, candle
glimmering white to worship the dark saint
of the sea.

Alabanza. Praise the cook's yellow Pirates
cap

worn in the name of Roberto Clemente, his
plane

that flamed into the ocean loaded with cans
for Nicaragua,

for all the mouths chewing the ash of
earthquakes.

Alabanza. Praise the kitchen radio, dial
clicked

even before the dial on the oven, so that
music and Spanish

rose before bread. Praise the bread. *Alaban-
za.*

Praise Manhattan from a hundred and seven
flights up,

like Atlantis glimpsed through the windows
of an ancient aquarium.

Praise the great windows where immigrants
from the kitchen

could squint and almost see their world, hear
the chant of nations:

Ecuador, México, Republica Dominicana,
Haiti, Yemen, Ghana, Bangladesh.

Alabanza. Praise the kitchen in the morning,
where the gas burned blue on every stove
and exhaust fans fired their diminutive
propellers,

hands cracked eggs with quick thumbs
or sliced open cartons to build an altar of
cans.

Alabanza. Praise the busboy's music, the
chime-chime

of his dishes and silverware in the tub.

Alabanza. Praise the dish-dog, the

Alabanza para la Sección 100

*Para los 43 afiliados de la Sección 100 del
/Sindicato de Trabajadores de Hoteles y
/Restaurantes, que trabajaban en el
/restaurante Windows on the World, y que
/perdieron sus vidas en el ataque contra de las
Torres Gemelas*

Alabanza. Alabado sea el cocinero de cabeza
rapada

y el tatuaje en su hombro que decía *Oye*,
un puertorriqueño de ojos azules con gente de
Fajardo,

hace siglos un puerto de piratas.

Alabado sea el faro de Fajardo, una vela
blanca brillando para rendirle culto al santo
/oscuro del mar.

Alabanza. Alabado sea la gorra amarilla de los
Piratas de Pittsburgh

que el cocinero se ponía en nombre de
/Roberto Clemente,

su avion encendido en el mar cargado con
/latas para Nicaragua,

para todas las bocas masticando las cenizas
de los sismos.

Alabanza. Alabado sea el radio de la cocina,
su perilla girada

antes de la perilla del horno, para que la
/música y el español

se elevaran antes del pan. Alabado sea el pan.
Alabanza.

Alabado sea Manhattan desde el piso 107,
como si fuera Atlantis vislumbrada por los

/cristales de un acuario antiguo.

Alabados sean los grandes ventanales donde

los inmigrantes desde la cocina
podían entrecerrar los ojos y casi ver su

/mundo,

escuchar el canto de las naciones:

Ecuador, México, Republica Dominicana,
Haiti, Yemen, Ghana, Bangladesh.

Alabanza. Alabado sea la cocina matutina,
donde el gas brillaba azul en cada estufa
y los ventiladores disparaban sus hélices
/diminutas,

las manos cascaban huevos con pulgares

/rápidos

o rebanaban cajas de carton para levantar un
altar de latas.

Alabanza. Alabado sea la música del

/ayudante de camarero, el repique

de loza y cubiertos en el bote.

dishwasher
 who worked that morning because another
 dishwasher
 could not stop coughing, or because he
 needed overtime
 to pile the sacks of rice and beans for a
 family
 floating away on some Caribbean island
 plagued by frogs.
Alabanza. Praise the waitress who heard
 the radio in the kitchen
 and sang to herself about a man gone. *Ala-
 banza.*

After the thunder wilder than thunder,
 after the shudder deep in the glass of the
 great windows,
 after the radio stopped singing like a tree
 full of terrified frogs,
 after night burst the dam of day and flooded
 the kitchen,
 for a time the stoves glowed in darkness
 like the lighthouse in Fajardo,
 like a cook's soul. Soul I say, even if the
 dead cannot tell us
 about the bristles of God's beard because
 God has no face,
 soul I say, to name the smoke-beings flung
 in constellations
 across the night sky of this city and cities
 to come.
Alabanza I say, even if God has no face.

Alabanza. When the war began, from
 Manhattan and Kabul
 two constellations of smoke rose and drifted
 to each other,
 mingling in icy air, and one said with an
 Afghan tongue:
Teach me to dance. We have no music here.
 And the other said with a Spanish tongue:
I will teach you. Music is all we have.

Alabanza. Alabado sea el lavaplatos
 que trabajó esa mañana porque otro
 /lavaplatos
 no dejaba de toser, o porque necesitaba
 /trabajar horas extras
 para apilar los sacos de arroz y habichuelas
 para una familia
 a flote en una isla caribeña plagada por ranas.
Alabanza. Alabado sea la mesera que
 /escuchaba el radio en la cocina
 y cantaba para si misma sobre un hombre que
 se fue. *Alabanza.*

Después del trueno más salvaje que trueno,
 después del temblor profundo en el vidrio de
 los grandes ventanales,
 después de que el radio dejó de cantar como
 un árbol lleno de ranas aterradas,
 después de que la noche rompió la represa del
 día y inundó la cocina,
 por un tiempo brillaron las estufas en la
 /oscuridad como el faro de Fajardo,
 como el alma de un cocinero. Alma, digo,
 /aunque los muertos no nos puedan
 contar de los pelos erizados de la barba de
 Dios, porque Dios no tiene rostro,
 alma, digo, para nombrar los seres de humo
 lanzados en constelaciones
 através del cielo nocturno de esta ciudad y de
 ciudades venideras.
Alabanza digo, aunque Dios no tenga rostro.

Alabanza. Cuando la guerra comenzó, desde
 Manhattan y Kabul
 dos constelaciones de humo se levantaron y
 se acercaron a la deriva,
 entremezclándose en el aire helado, y uno dijo
 con lengua afgana:
 Enseñame a bailar. No tenemos ninguna
 /música aquí.
 Y el otro dijo con lengua española:
 Yo te enseñaré. La música es lo único que
 /tenemos.

(Tr. Camilio Pérez-Bustillo/Martín Espada)

General Pinochet at the Bookstore

Santiago, Chile, July 2004

The general's limo parked at the corner of San Diego street and his bodyguards escorted him to the bookstore called La Oportunidad, so he could browse for rare works of history.

There were no bloody fingerprints left on the pages.

No books turned to ash at his touch.

He did not track the soil of mass graves on his shoes, nor did his eyes glow red with a demon's heat.

Worse: His hands were scrubbed, and his eyes were blue, and the dementia that raged in his head like a demon, making the general's trial impossible, had disappeared.

Desaparecido: like thousands dead but not dead,

as the crowd reminded the general, gathered outside the bookstore to jeer when he scurried away with his bodyguards, so much smaller in person.

El general Pinochet en la librería

Santiago, Chile, julio de 2004

La limusina del general se estacionó en la /esquina de San Diego y los guardaespaldas lo escoltaron a la librería llamada La Oportunidad para que pudiera ojear raras obras de historia.

No quedaron huellas sangrantes en las / páginas.

Ningún libro se convirtió en cenizas cuando lo tocó.

La tierra de la fosa común no andaba pegada en sus zapatos ni sus ojos brillaron rojos con el calor de un demonio.

Peor: sus manos estaban impecables, sus ojos eran azules y la demencia que rabiaba en su cabeza como un demonio, haciendo que el juicio del general fuera / imposible, había desaparecido.

Desaparecido: igual que los miles de muertos pero no muertos, como la multitud le recordó al general reunida afuera de la librería para abuchear cuando él se escabulló con sus /guardaespaldas, mucho más pequeño en persona.

(Tr. Oscar Sarmiento)



Foto 9

Querellas

LA MALA LECTURA. ALGUNAS NOTAS PARA NO OLVIDAR A BENJAMIN

Juan Antonio Ennis*

Wie das bei mir so geht, wird aber gerade das sich in besonders kleine disparate Notizen aufteilen und für das Beste wird der Leser auf sich selber angewiesen bleiben.¹

1. La lectura de ciertos textos de Walter Benjamin —como *El narrador*, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, las *Tesis de filosofía de la historia*, los textos sobre Baudelaire y el París decimonónico— y la mención de otros —como el *Passagen-Werk*— están hace tiempo insertas en los programas de estudio de diversas carreras de ciencias sociales en general, y en particular dentro de las que alcanzan algo de teoría y crítica literaria. En efecto, ciertos enunciados benjaminianos pueden considerarse cristalizados en la doxa académica, y no necesitan mayor explicación o referencia en el momento de su mención.

Como en el caso de Bajtín (o Bakhtin, o Bakhtine, aunque también así, con jota y con acento) o de tantos otros autores (en una larga serie que puede comenzar en el mismo Marx, Freud, en los “fondateurs de discursivité” (Foucault, 2004: 310ss.), en los griegos o en la Biblia misma, y que llega hasta el mismo Foucault), gran parte del malhadado “fenómeno Benjamin” en Argentina (Gutiérrez Girardot, 2005: 107) tuvo lugar a través de la traducción. Lo cual hace posible algo por demás curioso: muchos reconocidos especialistas en Benjamin o Bajtín jamás pudieron leer los textos escritos por ellos.

Lo cual, ciertamente, puede resultar escandaloso.

O también, al mismo tiempo, habitual. Lo mismo, de algún modo, sucede —y no puede suceder otra cosa, y no hay competencia que restituya esa falta— con uno de los grandes fundadores de discursividad del siglo XX, Ferdinand de Saussure, cuyo *Cours* no es más que una transcripción y adaptación (traslación, traducción), realizada por Charles Bally y Albert Sechehaye, de los apuntes de varios de sus estudiantes, presentes en cursos en los cuales “la partie essentielle de son sujet [¿a juicio de quién? ¿Cuál habrá sido la esencia de qué tema?] s’en trouva singulièrement amoindrie”. Tema o sujeto de un profesor que no dejara mucha posibilidad al archivo, que “détruisait à mesure les brouillons hâtifs où il traçait au jour le jour l’esquisse de son exposée!”²

La referencia a Saussure y Bajtín no es, en este punto, ociosa. En ambos casos, como en el de Benjamin, nos encontramos ante textos fundadores, inobviables, que sin embargo están caracterizados en su composición y difusión por la inseguridad, el apremio y la traducción. Lo más interesante (ruego se me disculpe el juicio de valor) de la obra de los tres, pudo bien no haber cobrado jamás forma de libro. Ni el *Cours*, ni el libro sobre Dostoievski, ni las *Tesis*. Todos ellos corrieron, en algún momento, de mayor o menor extensión, el peligro de perderse. Los tres han dejado la sospecha —cuando no la certeza— de una pérdida sustancial.³ Y, sin embargo, llegaron a nuestras manos, devinieron objeto de variadas lecturas, fundaron teorías y aparatos conceptuales, instalaron categorías cruciales en el horizonte de cualquier discusión teórica, y, sobre todo, dieron lugar a la publicación de innumerables libros, artículos, reseñas, a la composición de tesis, tesinas, monografías y trabajos prácticos, a una semiosis infinita y a la natural disputa en torno a la “especialidad” Benjamin, Saussure, Bajtín.

* Profesor en Letras por la Universidad Nacional de La Plata (2001), Dr. Phil. por la Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg (2006). Actualmente se desempeña como Profesor Adjunto a cargo del área de Literatura Española de la Universidad Nacional de la Patagonia Austral.

¹ Carta de Walter Benjamin a Sigfried Kracauer, 23.02.1927 (en: Benjamin, 1980: 213). “Como sucede conmigo, sin embargo, eso se repartirá justamente en notas especialmente breves y dispersas y en el mejor de los casos, el lector quedará librado a su suerte” [La traducción es mía].

² Las citas entre comillas provienen del prefacio de Bally y Sechehaye a la primera edición del *Cours*. “La parte esencial de su asunto se veía singularmente reducida”. “[Ferdinand de Saussure] iba destruyendo los borradores provisionales donde trazaba día a día el esquema de su exposición”.

³ El ensayo de Beatriz Sarlo “La torpeza del destino” da buena cuenta del carácter fundamentalmente inconcluso, abierto, de la obra de Benjamin así como de la referida pérdida sustancial: “Con él, hacia el exilio, Benjamin sólo llevaba un portafolio que se ha perdido para siempre pero, lo sabemos, a uno de los guías del cruce montañoso entre España y Francia le había confiado que allí estaba su obra más importante” (Sarlo, 2000: 14-15).

Por eso mismo es muy difícil, hoy, hablar de Benjamin. Ser “especialista” en Benjamin significa, en muchos casos, haber leído a Benjamin “en el original”, tener un panorama completo sobre la inabarcable bibliografía que sigue produciéndose en torno a su (vida y) obra. Y, por último, incurrir en un uso “pertinente” de Benjamin en la propia lectura. Quizás el problema sea, precisamente, la abundancia de especialistas, o al menos de “benjaminianos”. Quizás. Al menos, eso es lo que parece molestarlos. A ellos mismos. A tal punto, que se censura — desde el exceso, desde la hartura del trabajo, la cita, la evocación y la reflexión— la lectura de Benjamin (¿Qué otra cosa podría ser objeto o destinatario de una censura sino la posibilidad de la lectura?).

Así, estas líneas pretenden recuperar dos censuras encontradas, en cruce polémico, de la obra de Benjamin. Y tras este enunciado se esconde una premisa: que la misma lectura sesgada, fragmentaria, traducida, ajustada a la gramática de otra lectura en otro contexto, también, posiblemente, haya sido obra de Benjamin. O al menos existe la posibilidad de una política poética benjaminiana de la lectura heterodoxa operando muchas veces en la lectura de Benjamin. Lo cual no hace que sean todas buenas. Empezando por la presente.

2. En un artículo publicado en *Punto de vista* (Número 53, noviembre de 1995), Beatriz Sarlo realizó un llamado a la suspensión de la lectura (de los “usos”, más precisamente) de, entre otras cosas, la obra de Walter Benjamin. Entre otras cosas (que incluyen a Bajtín, y a Foucault, y quizás debieran haber incluido a Saussure) “que se erosionaron a través de, literalmente, centenares de ponencias”. Así, parodiando el exceso en el uso de categorías como la bajtiniana de “parodia” (perdón por el exceso), Sarlo sostiene: “A Foucault y a Bajtín habría que desagrarlos”. Y recomienda, con un leve dejo de autocrítica, qué hacer con esas nociones: “Deberíamos depositarlas en alguna parte y firmar el compromiso de no usarlas por un tiempo para darles la oportunidad de que se recobren”. Este compromiso, quizás, ayude a salvar la “originalidad benjaminiana” de la “erosión teórica” que la habría llevado “hasta los límites de la completa banalización”. El desgaste producido por los “usos” de Benjamin habría llegado a tergiversar, o por lo menos a desmerecer su propio trabajo:

Benjamin está ensopado en un jarabe puramente léxico: se lo cita como si la cita asegurara, como a veces le aseguraba a Benjamin después de mucho trabajo compositivo e histórico, la producción de un escenario nuevo sobre escenarios diferentes. (Sarlo 2000: 80)

La reprensión que sigue hace uso de una autoridad reforzada por su posterior refrenda (que es en primer lugar reafirmación de la reprensión, de la censura) a través de la publicación de este ensayo en el cierre de un pequeño volumen “de especialista” (aunque también “de divulgación”) titulado *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*, editado por Fondo de Cultura Económica en el año 2000 y reimpreso en 2006. La censura, y la autoridad que la hace posible, se renuevan cinco, luego once años después de propuesto el compromiso de olvido. Algo natural, dado que los ensayos que lo afirman y lo avalan “tienen un aire de cosa reciente”, su autora “no escribiría nada muy diferente de lo que ellos dicen si lo tuviera que hacer de nuevo” (Sarlo, 2000: 10-11). Estos enunciados intentan proporcionar “actualidad” al volumen que los alberga, y en esa actualidad, en esa reafirmación y refrenda mediante el prólogo, se abre la posibilidad de una censura potenciada.

Porque, como se observó al comienzo, no cualquiera puede leer a Benjamin, y menos a Bajtín —y nadie, absolutamente nadie, puede leer a Saussure, salvo quizás en los anagramas o el libro sobre las vocales en el indoeuropeo, si eso es lo que entendemos por “Saussure”. Rafael Gutiérrez Girardot se encargará de recordarlo. Pero antes de que lo haga él, quisiera proseguir con esta (sesgada, selectiva, condicionada) lectura de Sarlo, que lee a Benjamin, como puede, que en su caso, no es poco decir.

El problema que me preocupa, y para cuyo estudio (que es largo, y mucho) éstas no quieren ser más que notas preparatorias, es el de la totalidad en Walter Benjamin. Y, para comenzar, sobre todo, en la lectura que Sarlo hace de ese problema en Benjamin:

En el fragmentarismo de Benjamin, en su reivindicación estética y epistemológica del collage y la cita, no hay simplemente una ruptura aliviada o celebratoria con la totalidad, sino una crisis de la totalidad que, al mismo tiempo, se mantiene como horizonte de las operaciones históricas y críticas. Éste es uno de los grandes problemas de Benjamin, que no puede ser pasado por alto como si sus textos sólo lo plantearan excepcionalmente o, por casualidad, de vez en cuando. Por el contrario, diría que lo

plantean de manera continua en la lengua filosófica y, también, a través de decenas de imágenes. Diría que en Benjamin hay nostalgia de la totalidad al mismo tiempo que ésta va siendo erosionada en la dimensión estética y en el mundo de la experiencia. Benjamin es un escritor de la crisis, pero no su apologista. (Sarlo, 2000: 85-86)

La *nostalgia de la totalidad*, en cursiva en el original, y aquí también, es una cuestión a discutir, pero que en principio tiene que ver quizás con un exceso, con una lectura totalizante de la obra abierta, amiga de la “reapropiación selectiva y heterodoxa” (Löwy, 2001: 171) del pensador alemán. En la lengua de Benjamin, en la lengua del pensador de la disolución de la dialéctica que en él percibe Vattimo (1983: 22-24) —quien encuentra en sus *Tesis* un “*pathos micrológico*” no sólo reacio, sino también reactivo frente a toda lectura o construcción totalizante o totalitaria—⁴ en esa lengua puede leerse la recurrencia no sólo de la ruptura o la subversión de constructos que, como el de la Historia como Progreso (para resumir groseramente una cuestión que se sintetiza en las *Tesis* y recorre muchas páginas del *Passagen-Werk* y el ensayo sobre Eduard Fuchs), pueden ser identificados con la noción de totalidad (en este caso, más precisamente, con una noción más o menos “vulgarizada” de la totalidad hegeliana). También, más explícitamente, puede leerse la recurrencia de la *explosión*, de cómo una escritura, o una lectura positiva (que en el eje axiológico de la lectura de Benjamin, heterodoxamente inscrita en el materialismo histórico, pero sobre todo revolucionaria, ingresa “del lado de los buenos”, en el costado positivo del eje) hace saltar por los aires la totalidad, que, en su carácter históricamente situado, construido y —por lo tanto, aunque difícilmente— vulnerable, podría ser pensado, por ejemplo, desde la noción de “totalidad” que presenta otro gran pensador judío del siglo XX, Emmanuel Lévinas. Al postular para la ética un lugar fuera de la Totalidad de la Historia,⁵ Lévinas presenta un cuestionamiento de la ideología del progreso análogo al realizado por Benjamin, donde el *pathos micrológico*, una vez más, se encuentra en el origen del “cepillar la Historia a contrapelo” (Tesis VI).⁶

Así, la virtud de un pensamiento de Engels (Benjamin, 1991: 467) puede residir en su *Sprengkraft* (fuerza, poder explosivo), y con el Surrealismo se realiza un atentado y una traición al ámbito de la poesía, dinamitándolo desde dentro (“Hier wurde der Bereich der Dichtung von innen gesprengt” (id.: 296)). Explosivo será incluso el deseo de felicidad (“sprengende Glückswille”) que percibe Proust (id.: 311) y, sobre todo, explosiva es la operación que él, el materialista histórico, debía realizar sobre la historia como totalidad. Como posibilidad del totalitarismo.⁷

La frecuente presencia de la explosión en Benjamin, como efecto de lectura, estaría hablando, en un primer acercamiento, de la ruptura con un todo, o al menos con la destrucción de algo que presente la suficiente consistencia como para tener que volarlo por los aires. Como, por ejemplo, la historia. Como totalidad presente, sin necesidad de nostalgia. Beatriz Sarlo, que sabe de Benjamin, sabe esto. Una página antes de olvidarlo (en los *Siete ensayos* aparece en la página anterior, enfrentada, al “Olvidar a Benjamin”), nos lo recuerda:

⁴ “El ángel del cuadro de Klee, del que habla Benjamin en la tesis número 9, experimenta una gran piedad por las ruinas que la historia acumula a sus pies, por todo aquello que podía existir y no ha existido o ya no existe, por todo lo que no ha originado verdaderas *Wirkungen*, auténticos efectos históricos. Y todo ello, a lo que parece, no porque estos despojos contengan un gran valor con vistas a nuevas construcciones, sino más que nada por tratarse de huellas de algo que ha vivido. Sólo desde el punto de vista de los vivientes puede afirmarse, con Adorno, que *la falsedad es el todo*” [destacado mío, JE] (Vattimo, 1983: 24).

⁵ “La historia no sería el plano privilegiado en el que se manifiesta el ser separado del particularismo de los puntos de vista cuya reflexión llevaría todavía la tara. Si ella pretende integrar el Yo y el Otro en un espíritu impersonal, esta pretendida integración es crueldad e injusticia, es decir, ignora el Otro. La historia, relación entre hombres, ignora una posición del Yo con respecto al Otro, en la que el Otro permanece trascendente con relación al Yo. Si no soy exterior a la historia por mí mismo, encuentro en el Otro un punto, con respecto a la historia, absoluto; no al fusionarme con el Otro, sino al hablar con él. La historia es fermentada por las rupturas de la historia en las que se emite un juicio sobre ella. Cuando el hombre aborda verdaderamente al Otro, es arrancado a la historia.” (Lévinas, 1971: 76)

⁶ Lévinas desarrolla una crítica de la ideología del progreso análoga a la que se encuentra en Benjamin (por ejemplo, explícitamente, en el ensayo sobre Eduard Fuchs): “La crisis del humanismo en nuestra época tiene, sin duda, su origen en la experiencia de la ineficacia humana que acusan la abundancia de nuestros medios de actuar y la extensión de nuestras ambiciones. En el mundo donde las cosas están en su lugar, donde los ojos, la mano y el pie saben encontrarlas, donde la ciencia prolonga la topografía de la percepción y de la praxis, aunque transfigure su espacio; en los lugares donde se alojan las ciudades y los campos que los humanos habitan al mismo tiempo que se ordenan, según diversos conjuntos, entre los entes, en toda esta realidad “al derecho”, el contrasentido de vastas empresas frustradas -en las que política y técnica concluyen en la negación de los proyectos que las conducen- enseña la inconsistencia del hombre, juguete de sus obras. Los muertos sin sepultura en las guerras y en los campos de exterminio acreditan la idea de una muerte sin mañana y vuelven tragicómica la preocupación por sí del *animal rationale*, de poseer un lugar privilegiado en el cosmos y de integrar la totalidad del ser en una conciencia de sí” (Lévinas, 1972: 84-85).

⁷ Por otra parte, el costado mesiánico y reacio a la acedia, que estaría en el origen de la empatía con los vencedores (Tesis VII), de Benjamin, por lo menos debería poner en duda la noción de *nostalgia* operante en el enunciado *nostalgia de la totalidad*.

Como pensador de la ruptura, el mismo Benjamin da una señal de alerta que podría aplicarse a nuestros intentos de asimilarlo de manera llana. Escribió: "Mientras la idea del continuum arrasa con todo, el discontinuum es fundamento de una auténtica tradición". Me parece que en esto reside el carácter verdaderamente subversivo y la actualidad de Walter Benjamin: un pensamiento que no se deja asir, resistiendo la mirada paralizante de la Medusa; una escritura que, citable al infinito, siempre puede contradecirse desde dentro. (Sarlo, 2000: 76)

Curiosamente, antes de olvidarlo, Sarlo señala el camino de una lectura de y con Benjamin que guarde aún la esperanza de subversión y actualidad, superando y socavando toda posible totalización.

Porque el problema es, precisamente, la totalidad, lo totalizante, las pretensiones de totalitarismo y totalización, y, por supuesto, un problema tratado, discutido, una obsesión por lo menos para muchos pensadores asociados, de un modo u otro, con Benjamin (Adorno, Arendt, Heidegger, Derrida): la lengua filosófica. La lengua filosófica en la que se plantea — como señala Sarlo en la cita más arriba — el problema de la totalidad. La lengua filosófica de Benjamin que Sarlo, a su vez, no ha leído. El alemán, esa lengua filosófica.

3. La lectura de Beatriz Sarlo, que impugna los "usos bárbaros" parciales y sesgados de la "vulgata Benjamin" (2000: 88) es precisamente impugnada, en primer lugar, debido a su lectura de una mala traducción (de una *Vulgata hispanica*) de Benjamin, de una versión de su texto parcial, sesgada, despojada de la riqueza del Benjamin original, de la lengua filosófica de Benjamin, del prestigio del alemán como lengua filosófica, y sin tener en cuenta la tradición filosófica en lengua alemana, la perspectiva privilegiada que ofrece el posicionamiento en la academia alemana y su lengua:

Beatriz Sarlo presenta a un Walter Benjamin diversamente mutilado, sobre el que especula con suposiciones. Probablemente, no sólo se las permite sino las exige el Benjamin mal traducido. Quizá también por eso no encuentra en esos textos (obras parciales) las preguntas sobre los contextos histórico-filosóficos de la obra de Benjamin, o no los conoce. Sin embargo, estos contextos son fundamentales, no sólo para desbrozar un camino de acceso a su pensamiento, sino porque ellos permiten trazar una imagen de Walter Benjamin como peculiar y altamente representante del desarrollo de la filosofía contemporánea y vecina de la gran revolución que puso en marcha Nietzsche y que por diversos caminos culminó en la fenomenología desde Husserl hasta Heidegger. En ese proceso, Benjamin fue partícipe y a la vez outsider: su variado marxismo y su arraigo en la teología judía reflejan la cruz de la época de la secularización. Su trabajo como crítico literario, sus ensayos sobre teoría del lenguaje, sobre sociología y política, sus comentarios a Hölderlin, su magistral ensayo sobre las "afinidades electivas de Goethe, y hasta sus sonetos escritos en el ritmo de George pero ya autónomo, forman una red de contigüidades entre los diversos terrenos intelectuales y sus representantes que permite calificar su obra con esta frase de Hegel: la filosofía es "su época captada en pensamientos". El hecho de que su pensamiento se mueve entre extremos y que estos extremos no se concilian en una síntesis sino forman una "dialéctica en quietud", como él mismo la llamó, sólo requiere para su lectura seguir el consejo de Hegel, esto es, no considerar los resultados de una obra como su meta, sino entregarse al desarrollo de lo expuesto o el "esfuerzo del concepto". Ni Benjamin ni ningún autor de fama y calidad pueden ser reducidos a pretexto para alcanzar prestigio y para hacer suposiciones con máscaras de seguro conocimiento. (Gutiérrez Girardot, 2005: 109)

Este artículo póstumo del crítico colombiano cuestiona, no la censura de Sarlo, sino la autoridad que la hace posible. Si ésta podía afirmar que pese a no haber una "ortodoxia benjaminiana que custodiar" tampoco "se puede hacer cualquier cosa" (Sarlo, 2000: 89), Gutiérrez Girardot apuntará a su trabajo como un ejemplo de ese "hacer cualquier cosa", en una tradición de los "usos bárbaros" de Benjamin que se remonta a las mismas traducciones al español por parte de Jesús Aguirre, las cuales, "llenas de omisiones" y de "conceptos falsos, "marcaron el comienzo del 'fenómeno Benjamin' en la Argentina" (Gutiérrez Girardot, 2005: 109). Es decir: Sarlo lee mal a Benjamin, en primer lugar, porque lee malas traducciones. Lee mal a un Benjamin mal leído. Así, al parecer, Gutiérrez Girardot encuentra en el libro de Sarlo un ejemplo del "animal medio monstruoso" que, en el último enunciado del mismo, se menciona

como producto de las “malas lecturas” de Benjamin, De Certeau, Williams, Derrida y Foucault (Sarlo, 2000: 91).⁸ Y eso con “máscaras de seguro conocimiento”.

¿Y qué es el seguro conocimiento? ¿Cuáles son sus formas, cómo se modula el seguro conocimiento, si no quiere ser una máscara? ¿No es la seguridad del conocimiento, en el caso de una textualidad como la de Benjamin, en su fragmentarismo, en su rehuir y desafiar toda totalización, necesariamente una máscara, una impostura?

Desde luego, el seguro conocimiento, en este campo al menos (la filosofía, la filología, la historia) se modula en la lengua filosófica, la de Benjamin. Se modula en el conocimiento seguro, de buena fuente, de la tradición filosófica y filológica de la lengua alemana. De esa tradición que configura “el horizonte cultural con el que se ocupó críticamente” Benjamin, y que Sarlo estaría ignorando a la vez que “la dinámica de la cultura de su tiempo” (Gutiérrez Girardot, 2005: 107).

El seguro conocimiento probablemente sea aquel que ofrece la lectura en el original, en esa lengua filosófica (la de Hegel, George, Hölderlin, Heidegger, Goethe) que permite hablar desde la seguridad del especialista. Lo que ofrece el alemán, y la formación en el alemán como lengua filosófica, y el prestigio de un sistema académico acostumbrado a un rigor que, evidentemente, de este lado, no se acostumbra. Que Benjamin tampoco acostumbraba. Y por eso nunca cuajó en ese mundo académico, donde la seguridad del conocimiento, como impostura, como producto de un polimórfico deseo de cientificidad, que probablemente esté en el comienzo de la filosofía y la historiografía contemporáneas de y debatidas por Benjamin. Como también parece estar en el origen de la filología moderna, de esa tradición académica largamente consagrada en su país y en su época y en su lengua, que parece estar en el origen de lo que Sarlo (2000: 74) llama “lectura filológica”: una lectura que “es expositiva y avanza por desplazamientos cortos desde el texto de Benjamin hacia la tradición filosófica”. Lo cual, desde luego, está lejos de describir el trabajo de Gutiérrez Girardot. Sí, quizás, lo que se podría (¿mal?) entender como resultado de sus indicaciones y rectificaciones para la buena lectura de Benjamin. Desplazamientos cortos, y seguros.

No como los realizados por Benjamin. No como la explosión, el cepillado a contrapelo, el salto de tigre que Benjamin propone como estrategia de lectura. De una lectura, sin dudas, mala. Por lo menos para la linealidad de los textos y la seguridad de los contextos y saberes. Lectura salteada, desde el final de la historia, arrancándole, reacomodando y agregando páginas donde la Historia las ha olvidado, o suprimido. No como la estrategia de la cita que tan bien describe Sarlo y que —a mi parecer, con mucho acierto— llama a imitar con suma pericia y prudencia. Sarlo, que lee mal a Benjamin, que nos enseñó a leer mal. La misma autora que antes de y frente al mandato de “Olvidar a Benjamin”, recuerda que “la actitud más firme de Benjamin consistió en desconfiar de las propias certezas, recelo más necesario incluso que la crítica de las certezas ajenas” (Sarlo, 2000: 76). Actitud sana, productiva, que los especialistas en Benjamin bien podrían imitar, para seguir leyendo a Benjamin y también —mejor quizás que “usándolo”— con él.

Bibliografía

- BENJAMIN, Walter (1980). *Moskauer Tagebuch*, Suhrkamp, Frankfurt (M.).
- BENJAMIN, Walter (1991). *Gesammelte Schriften*, Tomo II: *Aufsätze, Vorträge, Essays*, Suhrkamp, Frankfurt (Main).
- FOUCAULT, Michel (2004) [1994]. “Qu'est ce qu'un auteur?”, en *Philosophie. Anthologie*, Gallimard, Paris; 290-318.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael (2005). “Dos naufragios en el mar incógnito de Walter Benjamin”, en *Katatay*, año I, n° 1/2; 106-111.
- LÉVINAS, Emmanuel (1977) [1971]. *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*, Sígueme, Barcelona.
- LÉVINAS, Emmanuel (1993) [1972]. *Humanismo del otro hombre*, México, Siglo XXI.
- LÖWY, Michael (2002) [2001]. *Walter Benjamin. Aviso de incendio. Una lectura de las tesis “Sobre el concepto de historia”*, FCE, Buenos Aires.
- SARLO, Beatriz (2000). *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*, Buenos Aires, FCE.
- SAUSSURE, Ferdinand de (1995) [1916]. *Cours de Linguistique générale*, Paris, Payot.
- VATTIMO, Gianni (2000) [1983]. “Dialéctica, diferencia y pensamiento débil”, en Vattimo, Gianni y Rovatti, Pier Aldo (eds.). *El pensamiento débil*, Madrid, Cátedra; 18-42.

⁸Monstruosidad que Adorno achacaba a la lectura de Benjamin, como bien señala Sarlo en un ameno e interesante artículo, “El crítico literario”, duramente criticado en su inexactitud por Gutiérrez Girardot: “Para Adorno, Benjamin nunca cumplió del todo con ese programa [el de la construcción de una mediación dialéctica entre los hechos materiales y los discursos] y siempre tuvo la tendencia a unir, de modo violento, casi *monstruoso*, los datos materiales y los simbólicos. Adorno pensaba que Benjamin era poco dialéctico, que construía sus iluminaciones críticas uniendo extremos cuya articulación no exploraba suficientemente” (Sarlo, 2000: 46).

LATINOAMÉRICA EN LA CIUDAD HISTORIOGRÁFICA DE JOSÉ LUIS ROMERO. ¿UN FACUNDO PARA EL SIGLO XX? PROYECCIONES Y DERIVAS DE LA CRÍTICA CULTURAL

Hernán Pas*

La reedición de *Latinoamérica. Las ciudades y las ideas*, de José Luis Romero,¹ estuvo acompañada por una serie de lecturas públicas dedicadas a consagrar las virtudes de este clásico de la historiografía latinoamericana; publicadas luego en *Punto de vista*,² las lecturas de Noé Jitrik, Carlos Altamirano y Adrián Gorelik divergen, como era de esperarse, en cuanto a las razones consideradas respecto de la propuesta romeriana, pero unifican en su evaluación crítico-pedagógica el carácter de *actualidad* del libro, retomando quizá los ecos del discurso académico de los últimos años.³ Resumo aquí los aspectos más destacados de esas exposiciones.

Para Jitrik, tres razones resultan fundamentales al decir por qué *Latinoamérica...* “es un gran libro”. La primera radica en el hecho de ser un texto que articula un estudio global sobre Latinoamérica —cuando en Argentina no eran comunes esos abordajes, salvo aquellos embebidos de un “misticismo americanista”—, cobrando en el presente la fuerza de la resistencia. La segunda, y la más importante en la exposición de Jitrik, es que hay “en esas páginas una virtud de escritor que anima y sostiene al historiador”; entendiendo “escritura” como el “saber de la operación que se ejecuta con las palabras y en ellas, sobre todo en ellas”. Por último, resalta el enfoque histórico en el que emerge una “teoría de la historia” al centrarse en un núcleo, la estructura “ciudad”, que permitiría dar cuenta de un proceso de alcances globales. Altamirano, por su parte, inscribe el libro de Romero en los estudios de historia cultural y destaca las influencias epistemológicas del saber histórico en la perspectiva romeriana. En la estela de Dilthey, por ejemplo, se trata de captar una “realidad espiritual”, es decir, captar en la multiplicidad de expresiones de una cultura la unidad que la engendraba. Así se entiende el esfuerzo de Romero por comprender las formas del proceso histórico: mentalidades, estilos de vida o ideologías son formas históricas que intentarían recuperar la complejidad de esa “trama profunda” de la que habla Romero en la introducción de su libro. Adrián Gorelik, por último, sitúa el libro de Romero en el contexto de la historia cultural urbana, mostrando cómo funciona una idea de ciudad como “cultura objetivada”, que permite la traducción del esquema sarmientino a la aporía simmeliana, e inscribe a Romero dentro de los valores de la “ciudad letrada”, afecto a “un programa reformista que aspira a incluir a las masas en los beneficios” de esa cultura.

Este es un resumen, por supuesto, conciso, pero sirve como *introito* para la serie de reflexiones que nos ocupará en lo que sigue. Volveremos a estas lecturas más adelante. Por el momento, quisiera recordar las palabras finales del Prólogo que su hijo, Luis Alberto, escribió para aquella reedición: “Las más diversas cuestiones teóricas acerca de sujetos, prácticas, representaciones, dialécticas —que estaba sistematizando en *La vida histórica* [de allí las influencias señaladas por Altamirano]—, aparecen aquí en obra. Pero se llega a ellas en una segunda lectura, analítica. La primera lectura, y también la última, muestra sin duda la vida histórica viviente: el cuadro bullente de la gente, tal como también se lo encuentra en muchas novelas de este libro”, dice allí. Y concluye: “A veces, me parece que escribía como Balzac, como Pérez Galdós o como Jorge Amado” (xvi). La sugerente comparación final anticipa varios de los núcleos problemáticos que comprometen la *escritura* —como la piensa

* Hernán Pas es Licenciado y profesor en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Ha escrito ensayos críticos sobre las obras de Sarmiento, Echeverría, Bello y Lastarria, entre otros, y sobre “literatura, política y mercado en la modernidad literaria del '80”. Actualmente se dedica a investigar la prensa y el periodismo decimonónicos de la primera mitad de siglo.

¹ Romero, José Luis. *Latinoamérica. Las ciudades y las ideas*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2001. En todos los casos cito de esta edición. Las referencias de página entre paréntesis.

² Noé Jitrik, Carlos Altamirano, Adrián Gorelik, “José Luis Romero, un clásico. Sobre *Latinoamérica. Las ciudades y las ideas*”, en: *Punto de vista*, Número 71, diciembre de 2001, pp. 41-48.

³ Me refiero a algunos trabajos de historiadores publicados en revistas especializadas o institucionales, como son los de Astarita e Inchausti, “José Luis Romero y la historia medieval”; Burucúa, “José Luis Romero y sus perspectivas de la época moderna”, o Halperín Donghi, “José Luis Romero: de la historia de Europa a la historia de América”, aparecidos en *Anales de Historia Antigua y Medieval*, N° 28, 1995. También algunos trabajos aparecidos en *Prismas*, como la reseña de Acha a esta misma reedición, en su número cinco, o el artículo de Altamirano sobre la idea de “sociedad aluvial” en el mismo volumen, entre otros. A lo que podría sumar la reedición de *La experiencia argentina* por Taurus en 2004, cuyo estudio Preliminar, a cargo de este último, reedita algunas de las ideas desarrolladas allí.

Jitrik— de *Latinoamérica...*, al mismo tiempo que evita, mediante una oportuna sustitución, subrayar la dimensión verdaderamente empática de la misma: el *Facundo* de Sarmiento. Pues nada más balzaciano —como agudamente nos enseñó Viñas— que el ímpetu totalizador y voraz desplegado en la prosa del sanjuanino: grandes frescos, ávidamente pintados, desmesuradamente entusiastas. Las “cuestiones teóricas” de las que habla Luis Alberto Romero implican, en primera instancia, el orden del discurso que hace que esos “cuadros bullentes” se parezcan *demasiado* a las “muchas novelas” que se citan y entretienen el relato. Balzaciano, sarmientino. Porque la escritura de la historia también tiene que ver con un viaje: el proceso de objetivación, en el cual se pone en juego lo que Dominick LaCapra ha llamado “perturbación empática”, que la “reserva irónica”, como refreno de esa “pasión cívica” de la que habla Altamirano en su lectura, parecería no alcanzar a domeñar. Así, la cultura del otro, o las otras culturas, imponen una noción teórica central, la de *límite* o *frontera*, por la cual los conflictos culturales pueden pensarse en continua disputa y no como compartimentos estancos, resolutivos, formulaicos. Y si la noción de viaje siempre estuvo ligada al pasaje hacia la otra cultura, como recuerda Renato Ortiz, la escritura de la historia es también *ese* pasaje: poner en crisis ese pasaje es recuperar la dimensión del conflicto cultural, que conceptos como “hibridez” o “mestizaje” —tan ligeramente tematizados en *Latinoamérica*— no hacen más que desterrar al olvido común de la memoria consensuada. Como se ve, hemos tomado nota: la nuestra es una lectura segunda, analítica. En las páginas que siguen trataremos de desplegar las implicancias teóricas de la misma.

Exordio facúndico. Tesis, lecturas, programas

En el contexto de ese “rescate” que bosquejamos brevemente al inicio, en 2005 apareció publicado el arduo trabajo de Omar Acha, *La trama profunda. Historia y vida en José Luis Romero*.⁴ Si la preposición del subtítulo (*en*) inflexiona una vaga reminiscencia a las añejas empresas biográficas del estilo *vida y obra de*, la propuesta de Acha, en cambio, explota amplia y exitosamente esa distinción prepositiva y da por resultado un riguroso trabajo de investigación en el cual se retroalimentan el desarrollo de concepciones teóricas, la precisa demarcación de aspectos contextuales y la esfera de la producción historiográfica. Compuesto por seis capítulos, un breve epílogo y una sección bibliográfica en la que se da cuenta cronológicamente de todas las publicaciones del autor, el libro de Acha es un compendio de lectura indispensable por varios motivos. Algunos ya han sido enunciados: el trabajo de investigación no es la menor apuesta de este libro (en el apartado “reconocimientos” las “deudas” permiten calibrar el tenor de la composición), y lo mismo puede decirse acerca de su lectura analítica, que supone tener presentes los varios aportes metacríticos relacionados con el tema. Pero quizá el motivo que sobresale es la apuesta interpretativa con que Acha va desarrollando su lectura. Una parte “consiste en proponer un exceso del usual encuadre historiográfico en el que [Romero] ha sido aprisionado” (11). Intelectual, ensayista por momentos, más que historiador, para Acha “las preocupaciones teóricas de Romero intentaron justificar una concepción pasional y práctica del conocimiento” que lo llevaron a “defender la tesis de que la historiografía develaba la *trama profunda* de la *vida histórica*” (13). Así, en el pensamiento de Romero cohabitaban una filología romántica y una matriz liberal no como contradicción, sino como desarrollo agonístico, dialéctico. De allí la implicancia personal que podía conjugarse con la reflexión teórica sobre el hecho histórico y el estudio de las fuentes documentales que servirían para consustanciar en una narrativa dichas reflexiones. Coincidente con ello, la interpretación más osada aunque también, en algún aspecto, más sencilla, es la que se enuncia ya desde el título del capítulo cinco: “Un *Facundo* para el siglo XX”. Transcribimos sus propias palabras, dice: “En la curva que se dibuja entre *Las ideas políticas en Argentina*, de 1946, y la posterior *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, ésta es mi tesis, se despliega la búsqueda de establecer un nuevo *Facundo* para el siglo XX” (132). Hemos dicho que esta tesis a la vez que osada resulta, en un nivel, sencilla. Nos explicamos. Es osada la pretensión de inscribir en el arco de treinta años que median entre una y otra obra una búsqueda ensayística no asumida explícitamente salvo que, entre la resolución de Romero de elaborar un estudio sobre *La ciudad occidental*, y las permanentes “visitas” a la figura sarmientina, se pueda inducir un proyecto tal sin caer en una lectura psicologizante, lo que parece por lo menos difícil. Pero al mismo tiempo, si arriesgada, la tesis de Acha es

⁴Buenos Aires, Ediciones El Cielo por Asalto, 2005.

fácilmente comprobable —al menos en *un* sentido—, y de ahí su sencillez. No sólo porque el mismo Romero se *explayó* y escribió sobre el asunto, por ejemplo en su breve escrito “Campo y ciudad: las tensiones entre dos ideologías”, donde retoma los postulados sarmientinos a quien cita en extenso, por ejemplo en su carta enviada al redactor de la revista *Sur*, en la que reconoce que *Latinoamérica* es “hijo del Facundo”, o en la entrevista concedida a Félix Luna, en la que admite efusivamente una actualización en su libro del ensayo del sanjuanino, sino porque una atenta lectura —primera y última, según sugiere L. A. Romero, pero también analítica— de *Latinoamérica* bastaría para descubrir las “claves” discursivas que enlazan ambos textos. En esto estamos de acuerdo con Acha —aunque, en principio, con el propio Romero—: *Latinoamérica* es un intento de actualización del *Facundo*. Las discrepancias radican en lo programático de *Latinoamérica* —y por ende, de *La trama profunda*. O, si se prefiere, en los resultados de esa actualización, y en la consecuente “crítica” que calibra sus alcances en las mallas normativas de la pedagogía académica. En esto, y en lo que refiere a su tesis sobre el *Facundo* romeriano, el libro de Acha es un claro ejemplo. ¿Cómo se modula lo programático con lo analítico? O Mejor: ¿qué valores —teórico-críticos, epistemológicos, o incluso políticos, en el sentido de una política del saber— se ponen en juego en esa osada como sencilla tesis que resplandece entre las densas páginas de la investigación de Acha? Sobre el legado de Sarmiento y la “plusvalía del ensayo” que arroja el *Facundo*, nos dirá: “Quizás no se haya percibido con todas sus consecuencias que su clave residía en lo que la obra no podía terminar de identificar, a saber, el punto de articulación y trasvase entre civilización y barbarie.”(125). Para plasmar ese trasvase de manera formulaica, Acha recurre a la imagen tan visitada de Sarmiento como “doctor montonero”. Y entonces sí: “lo tercero, lo híbrido, amenaza a toda dicotomía”. Pero si bien es cierto que lo “híbrido”, o el punto de trasvase de la dicotomía sarmientina, es lo que hace del *Facundo* un texto inclasificable y clásico de las letras argentinas —como ya ha asentado largamente la crítica—, no menos cierto es que esa muletilla tiende a sofocar lo problemático de ese pasaje y a armonizar los efectos corrosivos del beligerante dualismo historicista que afectaba la prosa del sanjuanino. La idea de “doctor montonero” con que el propio Sarmiento construyó su imagen se inscribe en una larga tradición interpretativa que se remonta hasta Ricardo Rojas, cuando en su biografía sobre el sanjuanino ya sostenía que “nadie se parecía más a Facundo que Sarmiento”.⁵ Habría que recordar aquí las palabras que dirigía Borges a los lectores de sus *Recuerdos de provincia*: “olvidan que Sarmiento, para la generación actual de argentinos, es el hombre creado por este libro”. Porque a pesar de que Acha cita las excelentes “notas” al *Facundo* de Ricardo Piglia —y quizá, precisamente por ello—, su inscripción en esa línea interpretativa nos induce a pensar que el concepto de “hibridación” es una función de la escritura del *Facundo* y no una construcción de la crítica ulterior, que ha sabido encontrar en ella las tensiones y los procedimientos que traicionan su ideología explícita, como el mismo Piglia supo señalar en relación a ese otro clásico que es *El Matadero*.⁶ Interpretar la noción de “hibridez” como resultante de una condición cultural que la imagen de “doctor montonero” vendría así a exponer metafóricamente no es más que una operación de la crítica bien intencionada, que la termina transformando en una fórmula *passe-partout* siempre disponible para erradicar la dimensión conflictiva de su constelación, nombrando *a la vez* todo y nada. Porque, en verdad, esa dimensión conflictiva —y hasta *criminal* diría Eduardo Grüner—, de la cultura es lo que hace a la *actualidad* del *Facundo*, y no su supuesta permeabilidad conciliatoria frente a los códigos de la cultura popular. Y, en verdad, las diferencias que Acha señala entre Romero y Sarmiento deben más a esa lectura reiterativa y adocenada en clave del *Facundo* que a la retórica que informa ambos textos. Quiero decir: no existen tales diferencias. Una de ellas sería, según anota Acha, el desdoblamiento de la dicotomía sarmientina que emplazaba *una escisión en el interior de la ciudad*. Esa “divergencia crucial” con el

⁵ Dice allí Rojas: “Los libros, los viajes, las ideas adoptadas, pusieronle después un barniz pedante, y escribió contra los gauchos, pero yo no le creo, porque estoy en el secreto: nadie se parecía más a Facundo que Sarmiento, gauchos los dos, de origen igualmente hidalgo y eximios peleadores ambos, aunque el plano de uno fuera el instinto y el del otro el ideal”. *El profeta de la pampa*, Bs. As., Losada, 2° ed. 1948, p. 171.

⁶ En sus “Notas sobre Facundo”, Piglia sostiene que “la lógica de las equivalencias disuelve las diferencias y resuelve, mágicamente, las contradicciones”. El fundamento ideológico del *Facundo*, dice Piglia, disuelve las disimetrías. Por otra parte, las notas de Piglia trabajan con lo textual, con los procedimientos lingüísticos del texto y no con su ideología explícita. En relación a esto último, véase también su lectura de *El Matadero* en “Sarmiento, escritor”, (1998, *Filología*, XXXI, 1-2, pp. 19-27). También la nota correctiva de Julio Ramos, en su *Desencuentros de la modernidad en América Latina* (México, FCE, 1989), a la idea de un uso “bárbaro” o marginal del saber letrado. Estos agudos análisis permiten calibrar mejor los distintos niveles significativos de un texto como el *Facundo* que la noción tan generalizada como poco feliz de “hibridación”, concepto más o menos sofisticado que sirve más bien para opacar o confundir esos mismos niveles que para allanar su lectura. Acha pasa inmune por las “notas” de Piglia como si la “plusvalía” de la que habla pudiera hallarse en el libro de Romero lo mismo que en el *Facundo* de Sarmiento.

discurso de Sarmiento le permite a Romero centrar la discusión dentro de la ciudad; así, la trama profunda residiría en su traducción de la dicotomía facúndica al ámbito urbano, en la disputa entre élites y masas. Y de ahí la relectura que ejerce Romero sobre la “tercera entidad”, fórmula más romántica que sociológica con la que Sarmiento intentaba explicar la “anarquía” post-independentista. “Una cultura popular resiste —palabras de Acha— a la heteronomía progresista”: las “masas” del XX ya no son pensadas como *tabula rasa*, tal como fueron pensadas las huestes artiguistas por los letrados de la llamada “generación del 37”: “colonizar el desierto con población europea y virtuosa parecía entonces más sencillo que transformar culturalmente a unas masas que tenían sus propias convicciones” (140), dice Acha. ¿Qué hay en esa interpretación que nos suena extremadamente rebuscado y al mismo tiempo extremadamente lineal? El lector atento del *Facundo* que suponemos que es Acha nos induce a creer que la traducción romeriana del esquema sarmientino, supeditada obviamente por una realidad distinta, diverge no tanto en su “fuerza narrativa” sino en su reelaboración de los términos propositivos —esa diferencia axiológica que Romero ya señalaba. O, dicho de otro modo: la “fuerza narrativa” en Romero, precisamente por esa diferencia axiológica, se destraba —al complejizarse o actualizarse— del radicalismo opositivo de la dicotomía sarmientina. Ahora bien: qué otra cosa es el *Facundo*, como política de la escritura y como escritura programática, que un intento por encauzar las masas criollas en el flujo modernizante de la *res-pública*; qué otra cosa resulta que el despliegue de un programa pedagógico y performativo frente a una cultura popular que se resiste a la heteronomía progresista de las elites letradas —y de cuyos ejemplos la *Educación popular* y el *Manual* de Echeverría son muestra suficiente—; qué si no una disputa del poder simbólico y político entre las élites, es decir, una disputa *enclavada en la urbe* —salvo que pensemos, claro, a Rosas dirigiendo los destinos del país montado en su caballo, una imagen que debe toda su pregnancia ideológica a la increíble pluma del ilustrado sanjuanino— (y aquí se debería abrir un extenso paréntesis acerca de los modos de leer por parte de Romero las ideologías europeas, esto es, el liberalismo y el romanticismo, y su pasaje a la realidad política latinoamericana). Porque la verdad es que el concepto de *tabula rasa*, además de remitir al conflicto secular de la conquista, fue el constructo funcional a ese programa iluminista y romántico que veía en las “entrañas” de la realidad social americana, como se decía, la materia modelable para el sustento —es decir, legitimidad política— del *poder* de la (futura) nación.

Esa lectura de la obra de Romero —aquí interesan sobre todo *Latinoamérica* y, en menor medida, *Las ideas políticas en Argentina*—, encaminada a resaltar lo ensayístico por encima de lo estrictamente historiográfico, a subrayar (¿con gesto nostálgico?) su perfil intelectual, se aclara cuando al final de su epílogo Acha sugiere una posible reactivación de “los aspectos más peculiares de su pensamiento” “para una historiografía por venir”. Para Acha, son los valores implicados en el perfil de ensayista e intelectual de José Luis Romero los que posibilitarían “salvar” su figura de la tradición argentina de historiadores socialistas, a saber: su “socialismo historiográfico, su visión de “la historia mundial, el tema latinoamericano, la morfología agonística, la sensibilidad ensayística, la comprensión cultural” (174). En lo que sigue, trataremos de abordar la potencial implicancia de esos valores en la escritura historiográfica desplegada por Romero en su *Latinoamérica. Las ciudades y las ideas*.

Metálico: el rumor reprimido de la letra

“La independencia, bajo este aspecto, se presenta como una empresa romántica. Pero esto no contradice la tesis de la trama económica de la revolución de la independencia. Los conductores, los caudillos, los ideólogos de esta revolución no fueron anteriores ni superiores a las premisas y razones económicas de este acontecimiento. El hecho intelectual y sentimental no fue anterior al hecho económico”

José Carlos Mariátegui

Detengámonos brevemente en la descripción de ese proceso de desarrollo autónomo y heterónomo que en el relato romeriano pretende dar cuenta de las múltiples facetas comprometidas en la historia cultural latinoamericana. La ciudad (colonial) instalada y posteriormente acondicionada a los requerimientos de cada región, se convierte en una usina de refracción y producción de ideas, que formarán ideologías nuevas, que se ve exacerbada cuando las condiciones de la ciudad-fuerte, que arraigó en los primeros momentos de la conquista, se trasladan y dan paso al crecimiento sostenido de la ciudad-emporio, cambiando el esquema de la superposición a medida que las rutas comerciales imponen el paradigma de la

ciudad-puerto. En esa transición de mentalidad conquistadora a mentalidad colonizadora, las ciudades capitalistas, esto es, mercantiles y burguesas, son las destinadas a triunfar a pesar del proyecto hidalgo originario; pero además, existe la idea de que el comercio que abre y explota la red urbana acompaña el proceso cultural que desencadena en la clase urbana más representativa, esto es, la burguesía. O, para decirlo de otro modo, las ideas son también “mercancías” que fluyen con agilidad en el entramado societal burgués, es decir, urbano. La urbe es el emporio de las ideas. Cuando la burguesía imprima el sello de su tan mentado “estilo de vida”, el emporio capitalista sintetizará el *elan* estructural de una ciudad destinada a perdurar hasta nuestros días. La adjetivación y los atributos que recaen sobre el mundo urbano son significativos: tránsito, movilidad, tráfico, mercado, producción, distribución, transacción, desarrollo, revolución, interpenetración, fluidez, dinamismo, etc. La categoría cultural que resumiría todos estos atributos es la de “hibridación”, y su traducción a la esfera social estaría dada por la noción de “mestizaje”. Y durante el proceso de hibridación de lo “espontáneo” y lo organizado en el siglo XIX, la burguesía criolla, urbana y rural, imprimiría y promovería el dinamismo social, el cambio.

Pero la burguesía criolla “no era el único sector que cambiaba al crecer —dice Romero—; “junto con él cambió *el sector de los pardos*, como generalmente se llamaba a las castas cruzadas”. Y agrega: “Y aun podría agregarse lo mismo de ciertos grupos de indios, negros, zambos y otros cruces, que se incorporaron subrepticamente a la nueva sociedad con esa fuerza que otorga la coexistencia, capaz de vencer, aunque sea muy lentamente, las presiones que mantienen la marginalidad” (p. 124). Y más adelante: “La de las vísperas de la Independencia era, étnica y culturalmente, una *sociedad mezclada* y de rasgos confusos y *participaba en la misma vida* de que participaban los que conservaban la tez blanca. La burguesía criolla no miraba a los de tez parda como el vencedor al vencido, *como se mira algo distinto y separado*. Quizá los miraba como el superior al inferior y, a veces, como el explotador al explotado (...) Como con la tierra, la burguesía criolla, generalmente blanca de tez, *estaba y se sentía comprometida con su contorno social de tez parda*” (160 [todos los subrayados me pertenecen]). Uno podría decir que en este cuadro social la transacción está destinada a matizar las diferencias culturales y materiales; un retrato del proceso de hibridación criolla. Pero a su lado, advierte Romero, “había empezado a formarse una sociedad espontánea (...) desorganizada, inestable, pero sin duda creciente” (125). Sociedad básicamente rural, con una “vaga ideología”, el criollismo que afincaba en el campo, impondría su condición a esa burguesía comprometida con el cambio. Ya se insinúa el modelo sarmientino, que vendría a dar cuenta de la “complejidad” de ese doble proceso de desarrollo urbano. Ahora bien, ¿qué hay en este relato que no alcanza a significar en el proceso de su objetivación, como diría Clifford Geertz, lo “activo” de ese documento que es una representación del pasado?

Introduzco una digresión, en principio, basada en el recurso esporádico de las fuentes: en 1816, un periódico de Buenos Aires daba a conocer sendas cartas dirigidas a Güemes por dos jefes españoles que buscaban disuadirlo de su posición de vanguardia porteña revolucionaria. Por supuesto, la publicidad estaba acompañada por las respectivas misivas contestatarias del caudillo salteño, donde quedaba plasmada la efusividad patriótica de las fuerzas reclutas: “Yo no tengo —decía allí Güemes— más que gauchos honrados, y valientes. No son asesinos, sino de los tiranos, que quieren esclavizarlos”. La frase estaba dirigida a la admonitoria sentencia de Olañeta, jefe del ejército de Lima, que, atisbando en el efecto revolucionario la futura “anarquía”, recomendaba que “todos deben ser ahorcados esos bandidos con el nombre de gauchos”. Lo que surge de esta síntesis publicitaria, además de la controversia ideológica sobre la “revolución”, son los sentidos encontrados de la palabra “gaucho”: uno visiblemente ligado a una valoración negativa, propia de la colonia, y el otro correlativo de la emergencia de un nuevo signo social, el “gaucho patriota”, producto de la militarización del sector rural durante las guerras de la independencia —base, a su vez, del surgimiento de la gauchesca, como bien ha argumentado Ludmer en su estudio sobre el género.⁷ Entre ambas concepciones, pueden despuntarse algunas hebras de esa madeja que el dinamismo social impone a la sociedad que, en el esquema propuesto por Romero, se acriolla: una *sociedad mezclada*, de rasgos confusos que *participaba en la misma vida*, etc. O: la burguesía criolla no miraba a los de tez parda como el vencedor al vencido, como se mira algo distinto y separado. El gaucho, antes denigrado, que en las vísperas de la independencia había empezado a coexistir en la nueva sociedad, se convierte en “patriota” producto

⁷ Véase Ludmer, J. *El género gauchesco*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988, p. 27 y ss.

de la revolución, se des-marginaliza, como nos contará Sarmiento en su *Facundo*. Por supuesto, la figura del “gaucho patriota” ha tenido su arcón literario idealizante: desde las páginas dedicadas por Mitre en su *Historia de Belgrano* hasta la *Guerra gaucha* de Lugones, digamos. Sólo que la digresión no se justificaría si no agregáramos otro dato a la cadena. En el mismo periódico, y a continuación de la transcripción de ese cruce de misivas donde se resalta el sesgo patriótico, se publica un “Aviso” que dice lo siguiente: “Quien quisiere comprar un pardo de buena edad, sano, y que sabe leer y escribir, ocurra al despacho de esta imprenta, que se dará razón de su amo”⁸ ...

... Pero:

Quienes imprimieron su sello a esta nueva sociedad fueron los emigrantes aislados, acompañados a veces de mujeres e hijos, que procuraron mantener una independencia cerril en los ranchos, jacales o bohíos donde se instalaban sin vecindad a la vista. Reacios al trabajo metódico, hallaron en el pastoreo una forma de vida que combinaba el trabajo con el juego: fueron jinetes consumados y expertos conductores de hatos, hasta el punto de que las palabras con que se los designaba se transformaron muchas veces en sinónimos de pastores: sertanista, bandeirante, huaso, gaucho, gauderio, llanero, vaquero, charro, morochuco. Era una actividad libre y oscilante entre lo lícito y lo ilícito (...) El hombre luchaba por su vida y tenía preeminencia cuanto importaba para conservarla y defenderla: las bolas, el lazo y el cuchillo imponían al fin la voluntad del más valiente o el más diestro (...) Y cuando la ocasión lo aconsejaba se unían en banda —blancos, mestizos, negros— y como bandoleros emprendían sus acciones, muchas veces en los caminos o aldeas en operaciones de cierta envergadura. (p. 126)

Cuando Romero habla de sujetos “reacios al trabajo metódico” inscribe su juicio sobre los “gauchos” en una larga tradición literaria que se extiende desde la literatura de viajes al *Facundo* y llega incluso hasta las elaboradas imágenes criollistas con las cuales Rojas y Lugones propusieron la romántica idea de su “natural” aparición y su necesaria extinción. Por otra parte, la ligereza descriptiva que postula la combinación “trabajo-juego” no puede asumirse sino como una crasa mirada idealista que sólo la ficción costumbrista e ilustrada justificaría, pero que aquí no es más que una pincelada tendenciosa que repone, invirtiéndola, la rotulante maquinaria de la norma. Pero además, la referencia desinteresada en este pasaje a las “bandas” de esa sociedad marginal clausura una lectura crítica de los efectos sociales de la marginalidad que el propio Romero había avistado en sus estudios de la época medieval. Y si, páginas más adelante, el tema “bandolerismo” ocupa una reflexión sucinta, en la que la fórmula “vagos y malentretidos” supone, a primera vista, una inflexión en ese sentido, el esquematismo de la descripción tiene el tono de una “leyenda”.⁹ En esta historia de las ciudades y las ideas empieza a hacerse evidente que las estructuras ideológicas no logran recuperar el hecho social en su complejidad. Si es verdad, como sugiere Halperin Donghi, que sería imprudente considerar como únicas fuentes de Romero las que su índice da a conocer, no menos cierto es que la prevaeciente fuente literaria, tanto en *Latinoamérica* como en sus estudios medievalistas, indica que Romero parecería otorgarle “cierto” carácter de documento a esos textos de cuyo significado podría muy bien extraerse una “visión del mundo”.¹⁰

⁸ En *El Observador Americano*, N° 10, 1816, pp. 80-85.

⁹ Dice Romero: “Lo importante era salir de la hacienda, de la dependencia, y gozar de la libertad salvaje de la tierra sin amo y de la fuerza fácil que remedaba la de los señores” (p. 185). Los ecos sarmientinos de esta frase me libran de cualquier comentario. Por otra parte, la insistente adjetivación de lo marginal como irrupción espontánea de la política revolucionaria, algo que podríamos caracterizar como la retórica del *de-prontismo*, induce a olvidar que el bandolerismo era una práctica resultante de los sistemas de control y explotación del Antiguo Régimen, y que desde el siglo XVII se ligaba a la re-producción de las *malocas* coloniales por parte de las tribus aborígenes (Rodríguez Molas, R. *Historia social del gaucho*, Bs. As., CEAL, 1994, 2 volúmenes).

¹⁰ Cuando Romero, en *Crisis y orden en el mundo feudoburgués*, se ocupa de la vida rural en la época medieval, resalta el carácter de la crisis que trastocó las conciencias de los campesinos. Estos, a medida que comenzaron a notar las causas de la opresión sistémica especularon con un mejoramiento de sus condiciones a raíz de las posibilidades abiertas por “el ambiente promiscuo de la ciudad”. La crisis generó un “desajuste” entre aquellas aspiraciones y las posibilidades reales con que contaban los advenedizos, produciendo una gama de marginales entre los que Romero destaca “mendigos, rebeldes y bandidos”. Sobre estos últimos, dice: “No siempre las bandas se componían de simples campesinos. Señores e hijos de señores caídos en la miseria podían formar parte de ellas, o acaso ejercer su jefatura” (p. 249). Para dar cuenta de ello, entre otras fuentes literarias, Romero recurre a los cuentos de Chaucer (*The Canterbury tales*) y concluye que “el juicio entrañaba una visión de la nueva sociedad” (p. 250, *Opus cit.* México, Siglo XXI, 1980). En su pasaje a latinoamérica, *El Zarco* de Altamirano cumple la misma función: Altamirano “creó el símbolo — dice— y reveló, por cierto, muchos entretelones del bandidaje, entre los que no pueden olvidarse los que se relacionan con la protección o complicidad de que gozaban los bandidos en los grupos más influyentes” (p. 185). Qué decir del uso subsiguiente de los *Recuerdos del pasado* de Pérez Rosales para referirse al gaucho argentino y al charro mexicano mediante la figura del “lacho guapetón”. (Véase, sobre el uso de las fuentes, Halperin Donghi: “José Luis Romero y su lugar en la historiografía argentina”, en: *Ensayos de historiografía*, Bs. As., El Cielo por Asalto, 1996, pp. 101-102).

Pero además, el uso que hace Romero de esas fuentes literarias linda en demasiadas ocasiones con la violencia interpretativa. Un ejemplo. En torno a la condición de los “pobres”, los marginales, cuya presencia según Romero hacía calibrar en la burguesía urbana los ideales de igualdad que provenían de la Ilustración, recurre a un pasaje del *Periquillo Sarniento*, de Fernández de Lizardi, que dice lo siguiente:

Si usted me dijere que aunque quieran trabajar, muchos no hallan en qué, le responderé que pueden darse algunos casos de estos por falta de agricultura, comercio, marina, industria, etc.; pero no son tantos como se suponen. Y si no, reparemos en la multitud de vagos que andan encontrándose en las calles tirados en ellas mismas, ebrios, arrimados en las esquinas, metidos en los trucos (...) así hombres como mujeres; preguntemos y hallaremos que muchos de ellos tienen oficio, y otros y otras robustez y salud para servir. Dejémoslos aquí e indaguemos por la ciudad si hay artesanos que necesiten de oficiales y casas donde falten criados y criadas, y hallando que hay muchos de unos y otros menesterosos, concluiremos que la abundancia de vagos y viciosos (...) no tanto se debe a la falta de trabajo que ellos suponen cuanto a la holgazanería con que están congeniados. (p. 167)

A estas reflexiones Romero las llama “transparentes”, y debemos suponer que esa transparencia se basa en el poder de representación que cargan las palabras de Lizardi. Según Romero, “el amor al trabajo y la educación eran para los reformistas (burgueses criollos) los caminos por los cuales podía redimirse el que, por su origen, no tenía fortuna” (167) y contrastando la cita de Lizardi, nos dice inmediatamente que para la mentalidad hidalga era preferible ser “vagabundo, jugador, / alcahuete y petardero”, citando a su vez, lo que apuntaba sobre la realidad social de Lima, en un poema, Simón de Ayanque “Porque aun el más noble oficio / envilece al caballero”. Una forma de explicar la adecuación de estas citas al esquema de Romero es la siguiente: producto del proceso revolucionario, como vimos, las estructuras sociales, tanto urbanas pero sobre todo rurales, conmocionaron sus cimientos y una sociedad abigarrada, espontánea, desorganizada, que representaba una “vaga ideología”, en los términos de Romero el “criollismo” nativo, emergió, “de pronto”, por fuera de la sociedad organizada (burguesa e hidalga). Ahora bien, de qué modo explicitar la mentalidad de una sociedad cuyos estilos de vida remiten a normas acuñadas en una “secular experiencia cotidiana”; esas experiencias, parece decirnos Romero, estaban imbuidas, entre otras, por la ideología hidalga que halló en el campo su traducción monárquica del feudo.¹¹ De este modo, puede entenderse que la ideología rural se configure de manera negativa, como antiurbana, y que la dicotomía campo-ciudad termine representando una suerte de dialéctica entre progreso y estancamiento o entre ideología liberal e ideología conservadora. En esas estructuras, poco tienen que hacer los sujetos colonizados. La pasividad es un efecto oblicuo de su carencia. Y por más que el complejo juego de las estructuras intente sofocar un determinismo clasista, en verdad las mentalidades o ideologías que Romero describe y que define los perfiles urbanos en su diacronía —urbe hidalga, burguesa, patricia o criolla— no son más que variaciones infructuosas de un proceso teleológico que resume una única y definida ideología: la de la burguesía urbana. Y en ella, la idea de “clase social” jerarquiza por oposición el conglomerado social objetivado.¹²

A este uso de fuentes literarias, se puede objetar lo que Rama objetaba ante la literatura realista-futurista de la ciudad modernizada: “Su fundamento no se encontrará en los datos evocativos, sino en la organización del discurso, en los diagramas que hacen la transmisión ideológica (tan intensa en libros que aparentemente sólo quieren testimoniar la objetiva realidad del pasado) en el tenaz esfuerzo de significación de que es capaz la literatura. Pues ésta —conviene no olvidarlo— no está sometida a la prueba de la verdad, sus proposiciones no pueden ser enfrentadas con los hechos externos”.¹³ También se puede entender por qué otra es la lectura que hace el propio Rama del *Periquillo Sarniento*, de Lizardi.

La descripción de los gauchos, huasos y gauderios que hace Romero en el pasaje citado más arriba podría perfectamente incluirse en una página del *Facundo* y nos inclina a pensar

¹¹ En su ensayo posterior sobre las dos ideologías, Romero confirma esa tesis. Véase: “Campo y ciudad: las tensiones entre dos ideologías”, *Culturas*, París, vol. 3, n° 5, reproducido en *Situaciones e ideologías en América Latina*, México, UNAM, 1986.

¹² Por ejemplo, según Romero “entre 1797 y 1810, [fueron] los años durante los cuales la burguesía criolla cobró conciencia de sí misma y se identificó como una clase social con una ideología” (p. 164).

¹³ Rama, A. *La ciudad Letrada*, Arca, Montevideo, 1995, p. 79

que, como el sanjuanino, atribuye a la realidad social de los campos, en cuya extensión, no hay que olvidarlo, se asientan las culturas aborígenes, una especie de espíritu antimoderno que, si no es domeñado por las clases urbanas y progresistas, termina por manifestar la convivencia con las estructuras ideológicas conservadoras, esto es, hidalgas y barrocas.

El ensayo de Sarmiento vendría así a confirmar, paradójicamente, los presupuestos historiográficos desarrollados en sus estudios sobre la sociedad medieval. El “mecanismo rector” del mundo urbano,¹⁴ guía supérstite de ese largo proceso de formación burguesa de la sociedad, no por casualidad pudo encontrarlo Romero en la biografía citadina del sanjuanino. En la transposición de la ideología rural europea al ámbito latinoamericano, el modelo sarmientino le sirve a Romero para explotar la ecuménica oposición entre el mundo rural y el mundo citadino. Pero en esa apropiación modélica, la idea de “tercera entidad” —sociedad inorgánica o masas—, que en Sarmiento representan las huestes artiguistas, a pesar de volver más compleja la dinámica relacional entre campo y ciudad, resulta totalizadora en su inflexión criollista y no logra acertar una visión más elaborada de los conflictos sociales entre los cuales se inscribe el orden del discurso, es decir, de las ideologías. Porque habría que recordar que esa idea no sólo había sido expuesta en 1839 con la publicación de las *Palabras simbólicas* en *El Iniciador*, órgano publicitario de la llamada “generación del ‘37”, sino que ya era materia de discusión en los primeros años del período revolucionario y se la puede encontrar, por ejemplo, en los mismos números de *El Observador Americano* que hemos citado, donde se conminaba a escuchar “la voz de la razón”, “porque —se decía allí— sin este orden constitucional severamente observado, en vez de ser el pueblo soberano quien se deje ver en las plazas, o asambleas públicas, aparecerá el poder de la multitud más fuerte, más animosa, o más ignorante”.¹⁵ Casi treinta años después, esas mismas palabras ya son un cuadro costumbrista. Cuánto hay en la prosa ilustrada del *Facundo* de plasticidad literaria es algo que a Romero parece no incomodarlo.

Por lo demás, la opción interpretativa que Romero ensaya en el texto publicado con posterioridad a *Latinoamérica. Las ciudades y las ideas*, torna más acuciante la objeción ramiana sobre el hecho literario. Para Romero, nadie entrevió mejor esas ideologías (las del campo y ciudad) que Domingo Faustino Sarmiento. “Déjese de lado el juicio de valor que estableció al expresar la fórmula de ‘civilización y barbarie’, y repárese en la finura del análisis que lo llevó a explicarlos conflictos de su país a través de la contraposición de dos ideologías” (“Campo y ciudad”, *Opus Cit.*, p. 254). Pero lo que Romero no parece contemplar es que precisamente la fórmula dicotómica de la retórica sarmientina, que se multiplica, como bien señaló Ricardo Piglia, mediante un proceso de analogías simbólicas es lo que hace del *Facundo* un texto performativo inclasificable, que opera, en la realidad objetiva y en la simbólica, mediante catacresis: lo que nombra el *Facundo* es el *propio modo* de nombrar una realidad de la que el lenguaje, sin la recurrencia a la retórica, parecería no poder dar cuenta. Si dejamos de lado esa fórmula, lo que en términos de Romero incluye el juicio de valor presente en ella, ¿qué sentido tienen esas descripciones en donde, como quería Rama, tienen más importancia la organización discursiva que lo que las palabras evocan?. Sin ese orden, el *Facundo*, como sabía el propio Sarmiento, se congela al modo que lo hace *Conflicto y armonía de las razas en América*. Y esto es comprobable: en un extenso pasaje del *Facundo* que hace referencia al hombre de campaña, citado por Romero, se lee:

Añádase que, desde la infancia, están habituados a matar reses, y que este acto de crueldad necesaria los familiariza con el derramamiento de sangre, y endurece su corazón, contra los gemidos de las víctimas. (“Campo y ciudad”, *Opus Cit.*, p.256)

Para alguien que olvide que esas palabras no “pueden enfrentarse con los hechos externos”, un pasaje de *Crónica de una muerte anunciada* de García Márquez ofrecerá un modo sugerente de contraste. Dice el narrador de la novela del colombiano:

Yo había de preguntarles alguna vez a los carniceros si el oficio de matarife no revelaba un alma predispuesta para matar a un ser humano. Protestaron: ‘Cuando uno sacrifica una res no se atreve a mirarla a los ojos’, Uno de ellos me dijo que no podía comer la carne del animal que degollaba. Otro me dijo que no sería capaz de sacrificar una vaca que hubiera conocido antes, y menos si había tomado su leche.

¹⁴ Véase el “Prólogo” a *La revolución burguesa en el mundo feudal*, Vol. 1, México, Siglo XXI, 1979.

¹⁵ *El Observador Americano*, 1816, N° 3, pp. 18-19. He actualizado la ortografía.

Les recordé que los hermanos Vicario sacrificaban los mismos cerdos que criaban, y les eran tan familiares que los distinguían por sus nombres. “Es cierto —me replicó uno— pero fíjese que no les ponían nombres de gente sino de flores.”¹⁶

Como Alsina a Sarmiento, con más firmeza se le podría haber reprochado a Romero el uso obstinado y abusivo de la pincelada sistémica. El esquema de Romero adscribe una idea de historia ligada al progreso. Esto es decir que las categorías con las que trabaja dicen más acerca de sus *loci* de enunciación que lo que supuestamente permiten teorizar. Los principios de la modernidad —una modernidad que, para decirlo sintéticamente y con palabras del propio Romero, “no es sino mentalidad burguesa”-¹⁷ atraviesan la ciudad historiográfica romeriana de tal modo que, entre todas, se hace una, aquella que “debería ser”, más que lo que realmente son. Desde esta perspectiva, no extraña que el modelo “campo-ciudad” se emparente con las ideas de Sarmiento y deje de lado los aspectos decididamente problemáticos de sus modos de interrelación.¹⁸

Kalimetría

¿Por qué un historiador, intelectual y ensayista erudito como José Luis Romero piensa todavía en 1976 en términos de “masas inorgánicas”, “anomia”, “sociedad aluvial”, etc. la cultura popular —no letrada, no elitista, o no ideológicamente definida, la(s) cultura(s) del otro o los otros o como quiérase llamarlo— cuando el cuadro conceptual de esas concepciones ya había sido despuntado, pongamos por caso, cincuenta años atrás por otro intelectual y ensayista como José Carlos Mariátegui?

No nos proponemos responder este interrogante, pero quizá en ese “estilo intelectual” la “reserva irónica” no alcance a evitar que la “pasión cívica” se convierta, si no en excusa del patetismo, en un escollo insalvable para la reflexión epistémica sobre el hecho social.

“La democracia vive en las masas; las calles, las plazas públicas, nuestros inmensos y hermosos campos, son los templos del pueblo: en ellos se derrama sus ideas, sus afectos, su vida toda entera (...) Observad esa muchedumbre que de todas partes se precipita (...), la patria, la libertad, hallaréis en todo: examinadla algo más: hallaréis la discordia, la envidia, la enemistad, el egoísmo”.¹⁹ Estas palabras de Miguel Cané, de 1838, podrían muy bien hacer sistema con las ideas romerianas sobre las masas: el paternalismo iluminista y reformista que ve en la muchedumbre una materia espontánea, moldeable e inorgánica, y que tiene una larga tradición intelectual en Latinoamérica. De hecho, podría sostenerse que el cientificismo social que dispuso una *forma mentis* tan arraigada en las elites intelectuales y dirigentes latinoamericanas durante las primeras décadas del siglo XX tenía surcado su terreno en aquellas ilustradas antiparras, como diría Martí, que racionalizaban el espacio social desde una perspectiva restrictiva, o a-críticamente metropolitana.

En este sentido, Carlos Altamirano (véase nota 3) ha destacado la influencia que ejercieron en Romero las “sugestiones intelectuales” de Ortega y Gasset, no sólo a través de sus ensayos de reflexión filosófica general, en donde aquella tradición podía ser retomada mediante una recurrencia de George Simmel, sino por medio de aquellos dedicados a analizar el carácter de los argentinos. Habría que agregar que la estela simmeliana de la parca filosofía decadentista de Gasset —adherida visiblemente a la visión spengleriana— ya despuntaba varios años antes de su transposición a *La rebelión de las masas* y aún de sus ensayos dedicados a la sociedad argentina. En efecto, en su *España invertebrada*, de 1921, Ortega y Gasset se detenía a analizar lo que llamaba una “extremada atrofia” espiritual y reconocía en el “imperio de las masas” —como titula uno de sus capítulos— la “invertebración histórica” y el “caos social”. Gasset ya modulaba allí una matriz ideológica que anticipaba la lectura y la evaluación de los populismos por parte de las elites intelectuales del liberalismo

¹⁶ García Márquez, G. *Crónica de una muerte anunciada*, Buenos Aires, Sudamericana, 1993, pp. 85-86.

¹⁷ Véase el prólogo a *La revolución burguesa en el mundo feudal*, Vol. 1, México, Siglo XXI, p. 16.

¹⁸ Dice Williams: “Las ideas sobre el campo y la ciudad (...) continúan actuando como intérpretes parciales. Pero no siempre advertimos que sus orientaciones principales son formas de respuesta a un sistema social en su conjunto. De manera más evidente a partir de la Revolución industrial, pero según mi opinión, también desde el comienzo del modo de producción capitalista agrario, nuestras vigorosas imágenes del campo y la ciudad han sido modos de responder a todo un desarrollo social. Es por ello, finalmente, que no debemos limitarnos a percibir su contraste, sino que tenemos que dar un paso más y ver sus interrelaciones y, a través de ellas, la configuración real de la crisis subyacente”. (véase, *El campo y la ciudad*, Buenos Aires, Paidós, 2001, pp. 365-366).

¹⁹ *El Iniciador*, Montevideo, N° 5, 15 de junio de 1838, p. 4, col. 2.

conservador: aquella que veía en las “masas” un conglomerado de “simplicidad mental”, incapaz de desarrollar modelos de sociedad por su propia cuenta cuando las elites corruptas desbarataban el orden ético que las sustentaban: “Contra esa aristocracia ineficaz y corrompida —dice Gasset— se rebela la masa justamente. Pero, confundiendo las cosas, generaliza las objeciones que aquella determinada aristocracia inspira, y, en vez de sustituirla con otra más virtuosa, tiende a eliminar todo intento aristocrático”.²⁰ Así, para Gasset las “masas” debían seguir el liderazgo de sus aristocracias. Cuando esa comunión fallaba se entraba en una crisis a la cual, haciendo uso de la sociología religiosa weberiana, llamaba “época *Kali*”: es decir, siguiendo la tradición de los *puranas* indios, aquella en que la decadencia de la aristocracia (élites) generaba la decadencia general de la sociedad (y, agregaríamos nosotros, la emergencia de los populismos).

Ahora bien, habría que hacer notar cómo, en la evaluación de esas “masas”, el relato romeriano extrema el uso indiscriminado de las fuentes logrando un *pastiche* historiográfico en el que ideología y significado parecen entreverarse en un único sentido. Para dar un solo ejemplo: cuando Romero se refiere al *bogotazo*, recurre a la descripción que hace de él Lizarazo en su libro *Gaitán*: en este, se describe la llegada del bajo “pueblo” a la ciudad, gente desesperada por el asesinato de su caudillo (topos estigmatizador de la escena “populista”). El pasaje final citado por Romero, dice:

Era el hampón envuelto en delincuencia, porque no disfrutó de una instrucción para guiar sus instintos, que desde la infancia sufrió una enfurecida persecución, no encontrando jamás un defensor, que sólo conoció el aspecto fúnebre y espantoso de la vida. Era el pueblo, multiforme, heterogéneo, monstruoso y quemado por todas las pasiones de venganza, del odio y de la destrucción. (p. 341 [subrayado mío])

Como es de suponer, sobre este pasaje no hará falta que Romero mencione su “transparencia”, como hizo con Lizardi. Lo que sigue a esa cita es una larga descripción de la sociedad múltiple y virtual que ha perdido su capacidad de “ejercer el control sobre los individuos”. Ninguna referencia matiza la descripción precedente. Pero no se trata sólo de que Romero ejerce una concatenación de citas que habilitan, como cuadros realistas, una “visión de la sociedad” y de ese modo una aceptación sin más de esos relatos; aceptación ambigua o a-problemática pero no verificable *strictu sensu* en la objetivación narrativa. Algunas páginas antes, el propio Romero había dicho:

Lo que se oponía al sistema de la sociedad normalizada (...) era el pecho descubierto de un conjunto humano indefenso, sin vínculos que lo sujetara, sin normas que le prestaran homogeneidad, sin razones válidas para frenar, en última instancia, el desborde de los instintos o, simplemente, el desesperado apremio de las necesidades” (p. 333 [subrayado mío])

Más allá de ciertas imágenes recurrentes en ambos pasajes —y en muchos otros que sería arduo citar en extenso—, lo que se constata es una suerte de contaminación conceptual, imbricada en un uso especular de las fuentes y el desarrollo estructural de una diada teleológica como matriz narrativa: *el desborde de los instintos* se asemeja peligrosamente a lo “intuitivo”, “espontáneo” de esa “otra sociedad” del período independentista y convoca, para que esa formación súbita sea asimilada por las estructuras, a ese “mecanismo rector” que no es otra cosa que una metonimia de la carencia; aquella, precisamente, que comulga con una *instrucción* “para guiar los instintos” del texto de Lizarazo. “Necesidades” e “instintos” son las formas intercambiables de lo espontáneo: aquello que la ciudad, promiscuo emporio hegeliano, está destinada a reducir. Lo “multiforme”, “heterogéneo” y “monstruoso” del texto de Lizarazo es el reverso de una prolepsis interpretativa donde “normas”, “homogeneidad” y “razones” subsumen al nivel descriptivo la verdadera dimensión de las homologaciones superficiales: una lógica estructural binaria, cuya matriz narrativa presupone las jerarquías naturalizadas en esa misma estructura, y donde el hecho social se ausculta en relación a su desenvolvimiento.

²⁰ Una idea recurrente de Gasset en ese ensayo puede resumirse con el siguiente pasaje: “negándose la masa a lo que es su biológica misión, esto es, a seguir a los mejores, no aceptará ni escuchará las opiniones de estos, y sólo triunfarán en el ambiente colectivo las opiniones de masa, siempre inconexas, desacertadas y pueriles”. Véase: *España invertebrada. Bosquejos de algunos pensamientos históricos*, en: *Obras Completas*, Tomo III, Alianza Editorial, Revista de Occidente, Madrid, 1983, p. 96.

Qué Latinoamérica

Retomamos ahora las lecturas con que empezamos nuestras reflexiones.

Tomaré dos aspectos centrales para esta discusión. El primero me lo ofrece un comentario de Jitrik sobre la pertinencia o validez —son sus palabras— de los llamados “estudios culturales”. Hace tiempo que la crítica literaria viene reiterando, con diversos argumentos, los excesivos riesgos que supone para la literatura los enfoques culturalistas que barren las tensiones inscriptas en el lenguaje literario. Un desplazamiento que, como lo planteaba hace algunos años Gramuglio, va “de una concepción de la literatura como práctica potencialmente crítica y liberadora, a una crítica de la literatura como institución de control”.²¹ En palabras de Jitrik, refiriéndose a *Latinoamérica*: “para Romero las ciudades son el recinto de la mezcla y la mutación (...), de modo que su trato con ellas es como una propuesta de estudios culturales que mantiene relaciones con la literatura pero no la avasalla, no la somete a ese sistema de juicios tan frecuente en los trabajos de los últimos años y según los cuales lo que los textos proponen como imagen aprovechable desaparece a favor de una condena”. Es decir, Jitrik, al igual que Altamirano, inscribe el libro de Romero en lo que llamaríamos historia cultural, dado que es *como* una propuesta de estudios culturales, pero, dice, “la literatura no es sometida y la historia, por contraste aparece más rica, más saturada y significativa”. Habría que preguntarse qué entiende Jitrik por “sometimiento” de la literatura. Porque enhebrar en un texto mayor fuentes literarias silenciando en ese rasero su particularidad, como lo hace Romero, no es, en principio, ni agudo ni certero ni significativo ni, por último, saludable. Como esperamos haber demostrado, la recurrencia no mediada o indiscriminada de las fuentes literarias comporta una doble situación de avasallamiento. Porque, por un lado, en el relato de Romero las tensiones significativas del orden del discurso literario son poco menos que pasadas a retiro, y, por el otro, el encuadre conceptual romeriano resulta sintomáticamente transparente frente a las fuentes recurrentemente utilizadas. Como dice su hijo en el Prólogo, hay una identificación entre la escritura historiográfica y los relatos citados y utilizados en la narración. Y esto nos lleva al otro aspecto fundamental de esta historia cultural: el concepto de escritura, caro a la consideración de Jitrik, o la escritura comprometida en el saber historiográfico. Y no se trata de una cuestión supeditada por el “retablo posmoderno de la historiografía actual”, como lo llama Acha —aunque, como suele ocurrir en estos casos, no se sepa bien a qué se hace referencia. Porque si de ese “saber de la operación que se ejecuta con las palabras” emerge una concepción historiográfica, deberíamos preguntarnos qué tipo de representación del pasado nos ofrece esta historia cultural sobre Latinoamérica. En este sentido, realizar un distingo entre nivel conceptual o axiológico y nivel narrativo — como proponía el propio Romero sobre el *Facundo* de Sarmiento— parece empobrecer una noción de escritura como *accésit* gnoseológica, y deja a la deriva la problemática epistémica del saber historiográfico. En esto, el relato romeriano se ve afectado por una *matriz ideológica de la carencia, orientada por una narrativa tópica*.²²

Porque el beligerante dualismo estructural que compone la “trama profunda” de la que nos habla Romero no se debe, como podría pensarse rápidamente, a su explícita recurrencia sarmientina para escribir su *Latinoamérica* sino, precisamente, a su enfoque medieval-europeo de las ciudades, y al objeto epifenómico de esa construcción social: la burguesía, o si se prefiere, la mentalidad burguesa. Y si bien su enfoque sobre las clases sociales rehuye de definiciones taxativas, la identidad que preocupa a Romero es inequívocamente romántica —es decir, moderna y burguesa— y es la que define el “hilo conductor” de su indagación sobre el proceso histórico latinoamericano. La oposición campo-ciudad, y, si le creyéramos a Romero, las ideologías que formalizan ambos dominios, remeda otras oposiciones —república/colonia; europeo/americano, entre otras— que representan un conflicto secular de larga data y que nos remite al suceso traumático de la conquista y de la colonización europeas. Sobre el final de su relato, en esa suerte de invasión masiva de las ciudades donde el campo es *habitus* pertrechado agónicamente en suburbios, guetos, villorrios, etc, la noción casi fantasmal de *estructura* normalizada opuesta a la anomia de la sociedad aluvial —la “masa” — deja intuir un vacío que repercute en el sistema relacional que articula lo fáctico y lo

²¹ Gramuglio, M. Teresa. “La crítica de la literatura. Un desplazamiento”, en *Punto de vista*, año XXI, N° 60, abril de 1998.

²² Una teleología narrativa que asume la idea de un proceso universal de mundialización en el cual la estructuración dicotómica oculta la jerarquía de los polos, uno de los cuales es pensado como factor meramente reactivo respecto de la dinámica expansiva de la modernidad. Aquello que Julio Ramos denominó como “lógica de la parodia” y que tiende a “representar y clasificar cualquier productividad distinta del modelo europeo en términos de la *falta* o incluso de la *inversión* de la estructura imitada (o ‘mal’ imitada).” *Opus Cit.*

eidético. No sólo porque la noción de “sociedad aluvial” reserva una ligera empatía con toda la retórica negativa con que el socialismo caracterizó a la irrupción del peronismo en la Argentina; no sólo porque la (problemática) definición de “populismo” comulga con matrices prejuiciosas del cientificismo social; sino, fundamentalmente, porque el aparato conceptual utilizado por Romero se contamina de juicios flanqueados por esa primaria dualidad teleológica que resulta, así, y a pesar de sus complejas o sutiles inflexiones, mucho más *estructural* que *procesual*.²³

Las esporádicas menciones a las culturas indígenas —casi siempre acotadas al orden de lo político en una historia que privilegia la *Weltanschauung*, más allá de las afluencias no siempre claras de la dialéctica entre “estilos” y “mentalidades” —, apenas logra matizar su desvanecimiento en las armónicas máscaras de la ideología del mestizaje. Pocas fueron las ciudades indígenas importantes —Tenochtitlán y Cuzco—; poca su inscripción en el proceso. Las ciudades fundadoras, europeas, conquistaron y asimilaron la realidad extraña del entorno al proceso material de su inmanencia. La sospecha de un exordio facúndico cobra verdadera dimensión en este nivel del relato. Basta repasar las páginas del *Facundo* para notar la ausencia de la cultura aborígena en ese ensayo; sintomáticamente, la “barbarie” no es *allí* lo indígena. Y no lo es porque Sarmiento, al igual que Bello, auguró un único destino a las culturas aborígenes: la infrahistoria o el museo. En consonancia, en el relato de Romero Latinoamérica es una Ciudad donde la radicalidad del conflicto social soporta pacientemente, como los indios, su condición en las prometeicas redes del dinamismo urbano. O para decirlo de otro modo: las pinceladas romerianas tienden en muchos momentos a subsumir una realidad traumática en las asordinadas y cuasi novelescas mallas textuales de la potencial hibridación cultural: la ciudad futura. Una dialéctica entre el *Geist* y las estructuras reales que en muchos momentos nos hace olvidar que los pardos cotizaban más si sabían leer y escribir y que esa cotización era mercantilmente publicitada junto a la efusiva representación de los cuerpos patrióticos, militarizados, de los no ciudadanos. Una dialéctica que en la búsqueda de una ideología se permite pasar por alto las verdaderas condiciones de la dominación burguesa, o que condena a la atrofia social a los sujetos no “preclaramente” constituidos. Una dialéctica que en su relación con la retórica, paradójicamente, debe más a las derivas culturalistas que desencadenaron los *Studies*, que a una historiografía o ensayística preocupada por conceptualizar las tensiones sociales inscriptas en una determinada cultura. En esto, *Latinoamérica* se aleja y se acerca al *Facundo*. Se acerca por su matriz narrativa y por su pincelada sistémica; se aleja en su extemporánea filiación ensayística al modelo que, en lo que tiene de *clásico*, no logra emular. ¿Podría ser clásico un *Facundo* para el siglo XX? ¿Es posible que “el tema latinoamericano”, como propone Acha, como celebra Jitrik, justifique una narrativa que opaca la densidad cultural para proponer en su lugar una “morfología agonística” de la urbe? El erudito ensayista que era Romero nos legó una “interpretación del conjunto” social no sólo optimista, sino también entusiastamente conciliatoria; “descripción fiel” llamó a los cuadros del *Facundo*. Podría haber dicho, con Ernest Renan: “Con todo, la esencia de una [ciudad o] nación es que todos los individuos tengan muchas cosas en común, y también que todos hayan olvidado muchas cosas”.²⁴ En esa memoria flagelada, el mestizo feliz capta en la retórica de Monteagudo la ideología de una “auténtica” democracia republicana y representativa. En el exergo de esa identificación, Atahualpa traduce a Rousseau.

²³ Respecto de las “masas” como fenómeno social de la irrupción del peronismo en Argentina, Romero sostenía que “todas ellas [eran] coincidentes en la ausencia de conciencia política y social”, y que “la multiplicidad de sus aspiraciones se presentaba como un ideal difuso”. Romero, J. L. (1945) “El drama de la democracia argentina”, en: *Las ideologías de la cultura nacional y otros ensayos*, Buenos Aires, CEAL, 1982, p. 24.

²⁴ “Yet the essence of a nation is that all individuals have many things in common, and also that they have forgotten many things”. Renan, Ernest. “¿What is a nation?”, en: Bhabha, H. K. *Nation and narration*, London and New York, Routledge, 1993, p. 11.

Argumentos

Topologías: las fronteras críticas de la literaria latinoamericana
Mónica Bernabé *

“No lloro, nomás me acuerdo”
Carlos Monsiváis. *Las alusiones perdidas*

La cuestión territorial es el gran tema de los inicios del siglo XXI. Un dato de la política internacional reciente lo confirma: el refuerzo de las fronteras de los países centrales. Destaco dos ejemplos paradigmáticos por el grado de ignominia que promueven sobre amplias capas de la población: por un lado, la construcción de un muro en la frontera con México ordenada por el gobierno estadounidense y, por el otro, la creación del “Ministerio de la Inmigración y la Identidad Nacional” en el gabinete del nuevo presidente francés. Metáforas como las de “fronteras porosas”, “derivadas nómades” y “entre-lugar” articuladas desde las coordenadas teóricas de la posmodernidad se chocan frente a la contundencia del hormigón y las alambradas, ante los severos controles aduaneros y los crueles y humillantes trámites de visado e ingreso que administra el neoliberalismo. Más allá o más acá de las metáforas, en tiempos de peligro las fronteras nacionales se vuelven inexpugnables y las teorías se revelan endebladas.

Mientras tanto, en América Latina se atisba una mayor apertura de los canales transnacionales para la producción de saber como así también el rediseño de las categorías críticas a través de la idea de escrituras diaspóricas que afecta al concepto de “campo literario” tal como lo entendía Bourdieu. Hace tiempo también que han caído las rígidas cuadrículas clasificadoras con las que operaban la historia y la crítica literaria asentadas en la construcción de los imaginarios nacionales junto con una creciente revisión de la tradición de las humanidades, fundadora del latinoamericanismo a principios de siglo XX. Para arribar a este estado de la cuestión mucho han incidido los aportes analíticos desarrollados por la academia norteamericana, desde los más generales *estudios de área* hasta los más específicos *Latino Studies*, *Border Studies*, *Atlantic Studies*.¹ Sin embargo, el ingreso al territorio académico latinoamericano de las categorías gestadas en el norte del continente provocan, en algunos colegas del sur una suerte de desconfianza ideológica al afiliar estas prácticas interpretativas sobre América Latina a los intereses imperialistas y a la reconfiguración global de la cultura como proceso amenazante para las identidades nacionales.

Precisamente, la disolución de las fronteras, ya sean territoriales o disciplinarias, nacionales o discursivas, ha sido una premisa fuerte de las derivadas teóricas que ocuparon y ocupan a buena parte de los llamados “estudios culturales” y sus múltiples variables: los estudios de género, postcoloniales, post-occidentales, subalternos para mencionar sólo los que han tenido mayor difusión entre nosotros. Hace ya varias décadas las perspectivas posmodernas vienen cuestionando la orientación de fuerte cuño humanístico de los estudios literarios en la cual la noción de calidad estética funciona como fundamento de valor.

Este trabajo argumenta a partir de las escrituras del presente que impugnan los bordes de la literatura para probar sus límites, para desafiarlos y así extenderlos. De este modo, activan la problemática noción de autonomía y su compleja formulación en un campo marcado por las paradojas de una modernidad desigual y que, desde los comienzos, debió lidiar con la precariedad de sus bases institucionales y también con los desafíos permanentes que la política le tendió a la literatura.² Estoy pensando en fronteras críticas a partir del cruce de algunos trabajos, en particular, “Los estudios culturales y la crítica literaria en la encrucijada valorativa” de Beatriz Sarlo³, “El proceso de Alberto Mendoza: paradojas de la subjetivación”

* Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires y Profesora de Literatura Iberoamericana en la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario. Ha publicado artículos y trabajos de investigación en libros y revistas académicas nacionales e internacionales. Es autora de *Vida de artista. Bohemia y dandismo en José Carlos Mariátegui, Abraham Valdelomar y José María Eguren* (Rosario, Beatriz Viterbo, 2006)

¹ Cf. Mabel Moraña: “Migraciones de latinoamericanismo” en *Revista Iberoamericana*, N° 193, Octubre-Diciembre 2000, pp. 821 – 823.

² Cf. Julio Ramos. *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. México, Fondo de Cultura Económica, 1989

³ En *Revista de Crítica Cultural*, n° 15, 1997, pp. 32 – 38.

de Julio Ramos⁴ y “Literaturas postautónomas” de Josefina Ludmer.⁵

Nos instalamos, entonces, en una zona de fronteras: entre la literatura y la crítica literaria, entre crítica literaria y la enseñanza de la literatura. No es novedad decir que lo mejor del ensayismo latinoamericano ha producido conocimiento y ha investigado sobre nuestras realidades culturales y que muchos de nuestros escritores y ensayistas han ejercido y ejercen la práctica docente en las universidades del norte y del sur. Además, muchos de ellos, son y han sido sujetos migrantes que, presionados por los avatares políticos y económicos, debieron zarpar hacia la riesgosa navegación del exilio, para usar una metáfora de Ángel Rama.

Topologías: jóvenes rebeldes en la ciudad letrada

Julio Ramos denomina “latinoamericanismo vernáculo” al conjunto de textos y de autores que conforman la genealogía de relatos y de prácticas institucionales fundadoras de los estudios humanísticos en nuestros países. Al respecto Ramos dice:

La genealogía de los relatos y de las prácticas institucionales de los fundadores de los estudios humanísticos en América Latina comprobaría —en el discurso pedagógico de Bello, por ejemplo, en la estatización de la escena didáctica en Rodó, en la racialización de la esfera cultural de Vasconcelos, o en americanismo prospectivo, utópico, de Pedro Henríquez Ureña— la importante labor que las humanidades se asignaron, incluso a veces como dispositivo rector, supervisor, del Estado, al elaborar modelos de identificación ciudadana.[...] La genealogía de esos relatos seguramente comprobaría también dimensiones públicas de la violencia epistémica inscrita por la voluntad integradora sobre los cuerpos de la heterogeneidad étnica, sexual, lingüística, política. [Ramos 1996: 432]

Es evidente que las apreciaciones sobre el canon latinoamericanista de Julio Ramos pagan tributo al trazado de la ciudad letrada de Ángel Rama en la medida en que sus fundamentos se asientan en los principios disciplinantes de la práctica escrituraria, basados en ideologías del “buen decir” y las demarcaciones territoriales, de orígenes y de identidad nacional.⁶ Ramos enlaza lo que algunos leen como el testamento crítico de *La ciudad letrada* con la perspectiva que sostiene los estudios culturales y el pensamiento subalterno tal como se practica a partir de la década de los ochenta en la academia norteamericana, es decir, desde un rechazo a los meta-relatos totalizantes y la denuncia de la ideología redentora del intelectual como una de las máscaras de la letra en su subordinación al poder.

Sin embargo, como hijos pródigos, retornamos a la ciudad letrada fundadora de la tradición crítica latinoamericana para preguntar por los puntos de fuga, es decir, por las disidencias, por las prácticas sin disciplina, por los momentos de quiebre de la frontera de la ciudad letrada. ¿Acaso todos sus miembros fueron funcionales de una u otra manera a las garras omnímodas del poder hegemónico? ¿Será necesario que renunciemos a nuestra tradición crítica sin derecho al inventario? ¿Es inexorable que el saber acumulado por el latinoamericanismo vernáculo, asentado en la idea moderna de autonomía y en el modelo formativo de la alta cultura, termine como un desecho más entre los tantos que ponen a circular el posmodernismo y el ímpetu globalizador? Con el abandono en bloque del humanismo y el desmantelamiento de sus dispositivos pedagógicos ¿no estaremos siendo atrapados por un nuevo aparato de captura? Mantengamos por el momento el beneficio de la duda.

Frente a los sucesivos y estridentes fracasos latinoamericanos —el del “ciudadano” imaginado febrilmente por las repúblicas del XIX, el del “hombre nuevo” soñado por los revolucionarios de los sesenta, el del “consumidor integrado al mercado” prometido por los neoliberales de los noventa— conviene proceder con cautela antes de seguir arrojando residuos a la basura. Será necesario bucear en el pasado del latinoamericanismo clásico y letrado para activar los estantes olvidados de su nutrida biblioteca, aquellos en donde se agrupan las formaciones indisciplinadas a fin de recuperar algunos de los momentos de rebeldía del artefacto que Pedro Henríquez Ureña denominó “cultura de las humanidades”. Como dice Carlos Monsiváis, “si la ciudad letrada organiza las técnicas para obtener la sumisión, de ella también provienen

⁴ En *Asedios a la Heterogeneidad Cultural. Libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar*. José Antonio Mazzotti y U. Juan Zevallos Aguilar (Coords.), Philadelphia, Asociación Internacional de Peruanistas, 1996.

⁵ En *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura*, N° 17, 2007, <http://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/>

⁶ Ángel Rama. *La ciudad letrada*. Hanover, Ediciones del Norte, 1984.

los proveedores de alternativas”⁷. Caminemos, entonces, por los espacios articuladores de indisciplinas.

En definitiva, sobre la misma ciudad de Rama, habrá que articular una *topología compleja*, con planos múltiples, redes interconectadas y agujeros negros en el compartido territorio de las letras. Se trata de tensionar el espacio para poder atrapar los momentos que lograron sacudir el centro del poder. En el esquema circular y concéntrico de anillos que se expanden y de murallas impenetrables, en la ciudad subordinada incondicionalmente al centro hegemónico de donde emana el poder, es posible dibujar otro recorrido a partir de las irrupciones extemporáneas producidas en distintas localizaciones y desde los espacios difusos en los que residen los letrados rebeldes. Veamos un ejemplo de la ciudad letrada argentina. Se trata de la más significativa rebelión estudiantil en la historia de América Latina: la de los jóvenes cordobeses de 1918 que insurreccionaron el cogollo mismo de la ciudad jerárquica y excluyente, plantando uno de los hitos más enaltecedores de la insumisión intelectual: “Los dolores que nos quedan son las libertades que nos faltan –decía el manifiesto del 18-. Creemos no equivocarnos, las resonancias del corazón nos lo advierten: estamos pisando sobre una revolución, estamos viviendo una hora americana”. No se equivocaban. En los *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, José Carlos Mariátegui ya había advertido –en el sacudimiento cordobés- la paradoja de una vanguardia revolucionaria nacida del espiritualismo novecentista.

Articular una tradición no supone voluntad de estancamiento ni de reproducción. Poco y nada tienen de similar la actual universidad argentina con la de hace cien años. Será necesario revisar meticulosamente la progresiva cristalización de los principios del 18 en consignas huecas que repite la burocracia que dirige la universidad argentina desde hace ya mucho tiempo. El pensamiento crítico deberá horadar nuevamente las murallas de la ciudad universitaria con la urgencia de las demandas de transformación para que la Reforma se transforme a sí misma de cara al centenario de la revuelta cordobesa y el bicentenario de la independencia.

Sin embargo, tal vez uno de los dilemas que actualmente atravesamos como críticos literarios se encuentra en la dificultad de establecer una conexión entre el tiempo presente con aquel momento del pasado intelectual donde la universidad y el estudio de la humanidad se constituía en un espacio otorgador de sentido reaccionando frente a un orden conservador para desarrollar lo que el mismo Rama denominó el “pensamiento crítico opositor”. Se trata, en definitiva, de vincular conocimiento y emancipación, claro que ya no desde la política del intelectual iluminado y redentorista sino apostando a la formación del intelectual individual con voz independiente. La mayor amenaza que se cierne en nuestros días sobre la tarea intelectual, dice Edward Said, es la especialización y el profesionalismo, cuando este se vuelve no polémico, apolítico, objetivo.⁸

De ahí que la reflexión sobre el estado actual de la universidad esté en estrecha relación con la revisión del diseño de los estudios literarios y, como pide Beatriz Sarlo, en relación a la pregunta sobre qué enseñamos cuando decimos que enseñamos literatura, qué lugar proponemos para la literatura, ahora, que ha dejado de ostentar el privilegio de ser depositaria de las fuerzas liberadoras de lo social. Pienso que un principio ordenador para responder a estas preguntas es seguir indagando en nuestra memoria cultural.

Topologías: la devoración crítica

Desde sus inicios, lo mejor del pensamiento latinoamericano conectó disciplinas diferentes y borró las fronteras entre literatura y crítica literaria así como la ciudad letrada albergó en su seno una serie de letras intempestivas, reacias a la disciplina y a las ideologías de la pureza lingüística y la uniformidad cultural. Adentrarse en esta topología supone articular otro canon letrado, es decir, la serie de escrituras que promueven sentidos diferentes al de las categorías de la identidad fraguada por el nacionalismo estatal disciplinante y homogeneizador. Estas disidencias están representada por los ladrones de las letras y los saqueadores de lo ajeno. En el espacio de las indisciplinas figuran las escrituras extraterritoriales. La de Rubén Darío, que desde unos márgenes que parecían insalvables acometió la hazaña de liberar al verso español a partir del esquema acentual francés. La de Jorge Luis Borges quien, como

⁷ “La ciudad letrada: la lucidez crítica y las vicisitudes de un término”, prólogo a *La ciudad letrada*, Santiago, Tajamar Ediciones, 2004, p. 22.

⁸ *Representaciones del intelectual*, Barcelona, Paidós, 1994.

dice George Steiner, puede ser leído como el argentino más original entre los escritores angloamericanos.⁹ Con desenfado, “sin supersticiones”, Borges dispuso a su antojo de los motivos de la cultura universal para modularlos en tonos rioplatenses. Se trata de un afán incontenible de apropiarse de lo que es de otros para tornarlo un bien propio. El mismo gesto irreverente de saqueo a la propiedad ajena formó parte de la práctica letrada de José Lezama Lima cuando en sus textos articuló el montaje de un banquete literario de raigambre universal para el deleite americano. Para el cubano, la apropiación cultural toma la forma del festín barroco que no es necesariamente una forma de “ser” latinoamericana, sino una serie de procedimientos que se centran en la concurrencia de diferentes lenguajes y códigos. El procedimiento por excelencia es el de la incorporación cuya metáfora central se enuncia en *La expresión americana* como “el horno transmutativo de la asimilación” que encierra toda una teoría de la escritura y de la lectura para la periferia.¹⁰

La poética de Lezama Lima remite al contrapunteo cubano de Fernando Ortiz y a su teoría de la “transculturación” que da cuenta de la fluctuación cultural provocada por las sucesivas asimilaciones en el ámbito del caribe. Transmutación y transculturación son procesos concurrentes y describen el deseo de ablandar fronteras por la vía de la transmigración. En el *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* leemos:

*Curioso fenómeno social éste de Cuba, el de haber sido desde el siglo XVI igualmente invasores, con la fuerza o a la fuerza, todas sus gentes y culturas, todas exógenas y todas desgarradas, con el trauma del desarraigo original y de su ruda transplatación, a una cultura nueva en creación”(...) “Hombres, economías, culturas y anhelos todo aquí se sintió foráneo, provisional, cambiadizo, “aves de paso” sobre el país, a su costa, a su contra y a su malgrado.”*¹¹

El *contrapunteo* es juego de contrastes, juego conceptista, barroco, gracianesco¹², que Fernando Ortiz articula como método de conocimiento. De este modo, el antropólogo cubano se alza como una de las figuras más radicales y osadas que se haya dado en el interior de la ciudad letrada americana. Si sus comienzos están estrechamente relacionados con la abogacía y la criminología vinculada a la ciencia positivista con el propósito disciplinante de combatir la práctica de brujería entre los negros cubanos para “civilizarlos” y así asegurar el progreso del país, lentamente fue deslizándose hacia la antropología, el ensayismo literario, los movimientos de vanguardia y la cosmovisión afrocubana. De ahí que el fogón cubano donde se cocina el festín barroco del *Contrapunteo*... amalgame ciencia y saber popular, bajos fondos y alta cultura para que la seriedad del académico termine en el tono burlón e irreverente del choteo y del juego de palabras.

Desde el *Contrapunteo*..., la transculturación no termina en síntesis homogeneizadora. Tampoco desaparecen las tensiones desatadas por las diferencias entre el adentro y el afuera porque el contrapunteo jamás abandona el espacio de frontera. Lo que está adentro puede salir hacia fuera, lo que está afuera puede pasar hacia el interior. En la ciudad sin disciplina, la topología, como el diseño de la banda de Moebius, repite la dinámica de la transmutación que es central para las paradojas de las fronteras.¹³ Se trata de una topología donde la superficie exterior está en continuidad con la superficie interna, donde se pasa de lo corporal a lo incorporal, de lo real a lo simbólico pero siempre costeadando las fronteras y siempre con trayecto de ida y vuelta.

En medio de este recorrido, será fácil horadar los muros que separan la literatura hispanoamericana de la literatura brasilera, la lengua española de la lengua portuguesa. El puente lo ofrece el pensamiento de la *antropofagia* de Oswald de Andrade por muchas razones. Ante todo hay dos que merecen ser destacadas: por un lado, la tensión dialéctica entre elementos contrarios sobre la que se asientan, tanto el contrapunteo cubano y como la antropofagia brasilera, funciona a partir de la misma estrategia de asimilación que postula el manejo irreverente y no jerarquizante de los materiales de la alta cultura. Por el otro, la antropofagia

⁹ George Steiner. *Extraterritorial*. Barcelona, Barral Editores, 1973.

¹⁰ “La curiosidad barroca” en *La expresión americana*, Montevideo, Arca, 1969.

¹¹ Fernando Ortiz. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, La Habana, Ed. Ciencias Sociales, 1983.

¹² Roberto González Echevarría. *La voz de los maestros. Escritura y autoridad en la literatura Latinoamérica moderna*, Madrid, Verbum, 2001.

¹³ Cf. Gilles Deleuze. *Lógica del sentido*. Barcelona, Paidós, 1989.

forma parte de la extensa tradición literaria latinoamericana que atraviesa las fronteras entre discurso estético y reflexión político-cultural.¹⁴

El carácter transmutativo de la antropofagia activado por la metáfora de la devoración nos recuerda al “horno de la asimilación” de Lezama Lima. “Sólo me interesa lo que no es mío” proclama el Manifiesto y de ese modo articula una maquinaria cultural capaz de procesar los aportes de las culturas más disímiles desactivando las fronteras que separaban lo alto y lo bajo, lo culto y lo popular, lo propio y lo ajeno, lo nacional y lo cosmopolita. Una maquinaria que asesta un duro golpe a las nociones duras de identidad cristalizadas en definiciones que apuestan al idealismo de las esencias. “Tan sólo brasileños de nuestra época [...] Todo digerido [...] Sin ontología” anuncia el Manifiesto de Poesía Pau-Brasil en 1924.¹⁵

La transculturación antropófaga despliega el humor como estrategia. Oswald es el descubridor de la risa como antídoto contra la seriedad insoportable de los doctores. Su perspicacia reside en articular un discurso que no anula la oposición entre civilización y barbarie, ni tampoco celebra la barbarie americana en contraposición a la civilización europea a la manera del nacionalismo patrioter. Lejos de ser lo negado, el otro europeo es atrapado, transfigurado, barbarizado. El radicalismo de Oswald comienza cuando la dimensión trágica de la conquista se procesa como un chiste porque comprende que la risa es una de las formas de la liberación. La antropofagia nunca es xenófoba: no invierte las jerarquías ni niega al otro, simplemente realiza la “devoración crítica”¹⁶ estimulando la actividad rumiante en el pensamiento latinoamericano para ganar la autonomía necesaria en la lucha contra el prejuicio de su inferioridad cultural.

Por último, en la antropofagia leemos la prefiguración de muchas de las discusiones que actualmente atraviesan a las escrituras del presente. En la estructuración textual como *ready made*, en el quebrantamiento de las reglas del buen decir y, finalmente, al anunciar el advenimiento del mundo “super-tecnificado” y, en consecuencia, el “hombre natural tecnificado”¹⁷, Oswald se instala de manera inusitada en nuestro tiempo. Parafraseando una de las imágenes más socorridas de Mario de Andrade, hoy en día el tupí ha dejado de tañer el laúd. Prefiere digitar laptops y escuchar música en su iPod. La pérdida del laúd nos instala de lleno en lo que Beatriz Sarlo ha denominado “la encrucijada valorativa”, es decir, la cuestión de los valores estéticos y las cualidades específicas del texto literario.

Enseñar en el norte

Julio Ramos, un crítico interesado en el estudio de las fronteras y los sujetos en diáspora, hace un tiempo narró la historia del guerrillero salvadoreño Alberto Mendoza, condenado a muerte en el Condado de Marín (California) en 1994. Mendoza fue militante político y religioso en El Salvador durante los años setenta. Tras el golpe de 1979, fue encarcelado y torturado hasta que logró el asilo político en Canadá. Allí permaneció durante cinco años como miembro activo y solidario de la comunidad de refugiados políticos hasta que en 1992 viaja a California, donde vivían unos familiares, y junto con otro inmigrante salvadoreño comienzan a asaltar iglesias a lo largo de la costa californiana. En uno de los asaltos su compañero mató de varios tiros al joven párroco de *The Lord's Church* de Marín, al norte de San Francisco.

Ramos cuenta el proceso legal de la defensa de Alberto Mendoza y su intervención en la defensa para analizar tres poemas del acusado ante el jurado en la corte que finalmente redujo la sentencia a cadena perpetua. Me interesa recuperar el hecho porque en el proceso se instala la cuestión del límite, o mejor, los límites, entre la subjetividad del crítico y la subjetividad del poeta-presidiario, en especial, por el hecho, como dice Ramos, que era la “comunidad latina” la que estaba siendo interpelada por el tribunal californiano. Es posible observar, también, cómo el límite acciona los mecanismos de la escritura del ensayo, que se traslada sutilmente del discurso crítico hacia la autobiografía. El “caso de Alberto Mendoza”

¹⁴ María Cândida Ferreira de Almeida ha estudiado la relación entre antropofagia, cultura y poder en “Só a antropofagia nos une” en Daniel Mato (coord.) *Estudios y otras prácticas intelectuales Latinoamericanas en cultura y poder*, Caracas, CLACSO y CEAP, Universidad Central de Venezuela, pp. 121-132.

¹⁵ Hago explícito mi agradecimiento a las profesoras e investigadoras argentinas Graciela Cariello y Alejandra Mailhe cuyos trabajos desde hace tiempo contribuyen a la tarea de desmontar las fronteras argentino-brasileras.

¹⁶ Haroldo de Campos: “Uma Poética da radicalidade” en Oswald de Andrade. *Pau-Brasil*, São Paulo, Globo, 2002, p. 27.

¹⁷ Cf. “La crisis de la filosofía mesiánica” Tesis para concurso de la Cátedra de Filosofía de la Facultad de Filosofía, Ciencias y Letras de la Universidad de San Pablo, 1950 en *Escritos antropófagos*, Buenos Aires, Corregidor, 2001, pp. 95-165.

remite, entre otras muchas cosas, a la contradicción entre la salvación del condenado a muerte gracias a su poesía y, al mismo tiempo, al progresivo abandono que el latinoamericanismo norteamericano ha venido haciendo del perfil humanístico del estudio de las letras donde la poesía oficiaba como espacio privilegiado para la construcción de subjetividad.

Ramos nació en San Juan de Puerto Rico y, desde hace años, ejerce su actividad en la Universidad de California. Es autor de *Desencuentros de la modernidad en América latina* (1989), un libro de consulta insoslayable para los especialistas del área y que ha tenido, y tiene, una gran circulación y recepción entre quienes enseñamos literatura en las universidades latinoamericanas. Cada vez con mayor énfasis, Julio Ramos se auto-figura en sus escritos y reflexiona sobre sus propias estrategias de representación intelectual derivadas del lugar desde donde enuncia. Hace referencia a sus condicionamientos institucionales y a su condición de migrante para determinar una posición crítica ligada al ambiente específico de la universidad de California en la que las discusiones sobre la posmodernidad se dan con inflexiones distintas de las que modulan la discusión en nuestra región.¹⁸ Su posicionamiento está atado a circunstancias concretas, vinculadas al carácter heterogéneo de la comunidad en la que vive y enseña conformada por estudiantes pertenecientes a familias inmigrantes de muy diverso origen y, desde esa posición, interviene revisando los contenidos tradicionales que accionaban desde valoraciones estéticas. En sus trabajos el objeto de estudio irrumpe como acontecimiento a partir de la transacción entre varias disciplinas en donde la literatura misma finaliza siendo puesta en cuestión por el saber del crítico.

Julio Ramos se pregunta por el futuro de los estudios literarios y, a su vez, nos pregunta por el modo en que experimentamos la condición y los efectos de la posmodernidad en América Latina, en especial, a los que desarrollamos nuestra actividad docente en la universidad. Pregunta desde el Norte por los modos del ejercicio crítico en las actuales circunstancias históricas latinoamericanas, por los efectos en el campo del saber disciplinario de las políticas neoliberales y la retracción de los Estados en el cumplimiento de los contratos sociales, por nuestras condiciones de trabajo intelectual y de investigación cuando se reduce cada vez más la asignación presupuestaria para educación.

Enseñar en el sur

El caso de Alberto Mendoza nos sitúa frente al problema de las fronteras. Beatriz Sarlo demanda por las fronteras, por la diferencia entre crítica literaria y estudios culturales; “hay algo —dice— que la crítica literaria no puede distribuir blandamente entre otras disciplinas. Se trata [...] de los valores estéticos”. Habría aquí una postulación post-relativista o una puesta en cuestión del relativismo extremo que no distingue entre texto social y texto literario para reclamar por el derecho de las mayorías populares y las minorías de todo tipo al legado del arte y la especificidad del juicio estético.

Bien diferente es la postulación de Josefina Ludmer. Las escrituras del presente —dice— atraviesan la frontera de la literatura [...] se sitúan en la era del fin de la autonomía del arte y por lo tanto no se dejan leer estéticamente. [...] es imposible darles un ‘valor literario’: ya no habría para esas escrituras buena o mala literatura”. Se trata entonces de suspender el juicio de valor estético porque estas escrituras operan desde la ambivalencia. Dice Ludmer:

O se lee este proceso de transformación de las esferas [o pérdida de la autonomía o de ‘literaridad’ y sus atributos] y se cambia la lectura, o se sigue sosteniendo una lectura interior a la literatura autónoma y a la ‘literaridad’, y entonces aparece ‘el valor literario’ en primer plano. Dicho de otro modo: o se ve el cambio en el estatuto de la literatura, y entonces aparece otra episteme y otros modos de leer. O no se lo ve o se lo niega, y entonces seguiría habiendo literatura y no literatura, o mala y buena literatura.[Ludmer 2007]

La cuestión territorial es, entonces, el gran tema de la crítica literaria de los inicios del siglo XXI. Se trata de la “autonomía”, de la separación de las esferas, de las fronteras ya no de géneros y de categorías de discursos, sino de algo mucho más complejo y de larga duración que es la noción de literatura. Se trata de la vida o la muerte de la literatura, que ha

¹⁸ En *Por si nos da el tiempo* (Rosario, Beatriz Viterbo, 2002) la operación es más radical aún porque el crítico Julio Ramos se vuelve un personaje que oscila, según las circunstancias, entre ser profesor norteamericano o intelectual puertorriqueño.

perdido su reino, su centro y sus funciones y prerrogativas. Entonces, volvemos al principio, esto es, el fin de la cultura de las humanidades, a la rearticulación de los territorios y las estrategias para modular una perspectiva, un artefacto para ver. La cuestión es importante porque se trata del objeto de estudio que da razón a nuestro recorte disciplinario y al recorrido curricular que da forma a la Carrera de Letras donde ejercemos la docencia. Si desde sus comienzos, en el marco de los estudios latinoamericanos, la crítica literaria y la enseñanza de la literatura han estado estrechamente asociadas, probablemente esta sea la hora de abrir esos territorios y operar desde la frontera de la literatura para rediseñar nuestros programas de estudios.

¿En qué momento? pregunta el cronista Monsiváis. “¿En qué momento la literatura dejó de ser el centro inapelable de nuestra cultura?”, ¿cuándo se pierde, en definitiva, la causa de las humanidades como formación central? “Al humanismo – Monsiváis mismo responde- se lo expulsa en definitiva del currículo educativo en la década del 1970, al encargársele a la icono-esfera (el imperio de las imágenes) la formación de las nuevas generaciones. [...] Y el sitio antes central de la literatura lo ocupan las imágenes”¹⁹. La pasión del cronista, esa mezcla rara de sociólogo, etnógrafo, urbanista, lingüista, crítico literario, en definitiva, escritor, se precipita ya no al análisis sino a la constatación de una realidad donde se silencian la teoría y la crítica para dar lugar a las estadísticas. El enemigo de la literatura –concluye el mexicano- no son las imágenes ni la video-cultura sino el desplome de las economías de las mayorías y la catástrofe educativa, el deterioro del magisterio y el crecimiento del analfabetismo funcional.

Entonces, la crítica “desde” América Latina está sujeta a una serie de circunstancias a partir de las cuales será inexorable pensar desde nuestras propias prácticas docentes e intelectuales. La mía, por ejemplo, en una universidad estatal, laica, con co-gobierno docente-estudiantil, con ingreso irrestricto y gratuidad universal, con un alarmante deterioro en su infraestructura y con fuertes restricciones presupuestarias. Una universidad en un país, la Argentina, que en un estudio de la UNESCO sobre la calidad educativa en 41 países figura en los últimos lugares y que entre algunas de sus conclusiones revela que el 44 % de los alumnos de 15 años no comprende textos simples. Un país donde la escuela dejó de ser un lugar de enseñanza y aprendizaje para pasar a ser una institución contenedora (por ejemplo, los padres envían a sus hijos a las escuelas porque allí se da comer). Un país donde los docentes fueron empujados debajo de la línea de pobreza. Un país que seguirá expulsando habitantes a la quimera de una vida digna en las economías centrales en donde alguno de sus hijos terminará engrosando la matrícula de estudiantes latinos de la Universidad de California donde enseña Julio Ramos.

Los daños parecen ser irreversibles. Algunos avizoran también el fin del intelectual ¿Terminaremos resignados a ser profesores de literatura –se queja Edward Said- herméticamente encerrados en nosotros mismos, apenas interesados en abordar el mundo exterior al aula, escribiendo una prosa puesta principalmente al servicio de la promoción académica y no del cambio social? Y el cronista -en medio de la catástrofe- insiste con sus risitas irónicas: “No lloro, nomás me acuerdo”.

¹⁹ *Las alusiones perdidas*. Barcelona, Anagrama, 2007, p 57.

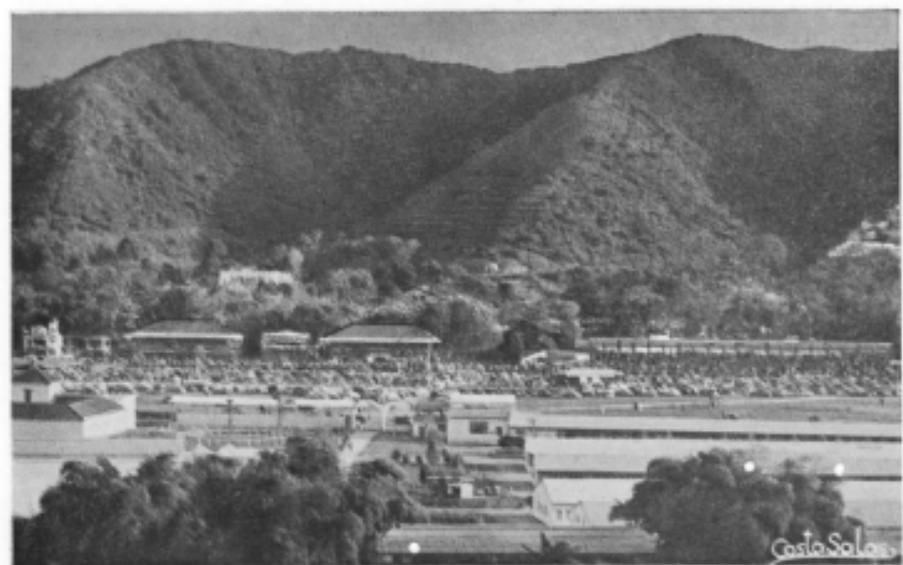
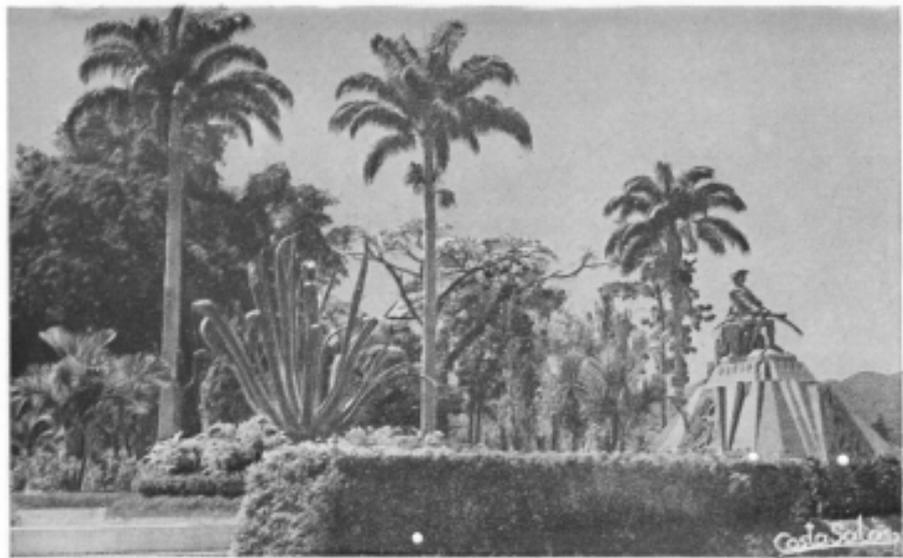


Foto 10

Asteriscos

* Laura Pollastri (edición). *El límite de la palabra. Antología del microrrelato argentino contemporáneo*. Palencia, Menoscuarto Ediciones, 2007, 260 p.

Acaba de ser publicada, por menoscuarto ediciones, una antología del microrrelato argentino contemporáneo a cargo de una de las especialistas más importante del género, la Dra. Laura Pollastri, quien eligió para la edición el sugestivo título de *El límite de la palabra*. Sugestivo y certero a la vez, porque lo atractivo de la nominación se aviene con justeza a cierta precisión por el detalle abrevado por una forma narrativa minúscula en cuanto a su tamaño pero mayúscula en cuanto a su significación simbólica. Su precisión nominativa reside menos en la eficacia que en el hecho de que los microrrelatos en tanto que formas breves apuestan, desde sus propias condiciones de enunciación discursiva, a un trabajo minucioso y detallista con la palabra. Tan minucioso es su rigor en el espacio de la escritura —casi un trabajo de relojería, sutil y por momentos ambicioso— que no hay microrrelatos sin una rigurosa composición. Sabemos hasta qué punto el importante rol que cumple la *compositio* en la esfera de la retórica y sería un error, por cierto, suponer su ausencia en esta escritura por tratarse de formas breves. Precisamente, a nuestro juicio, el título intenta dar cuenta de la compleja estructura de formas narrativas aparentemente simples, pues los microrrelatos pueden ser definidos bajo diversos atributos, menos el de lo simple. Como el deslumbrante relato de Gustave Flaubert *Un coeur simple* en el que una historia contada de forma estrictamente lineal desmiente la aparente simplicidad de la vida de su protagonista llamada significativamente Felicité, así también los microrrelatos presentan una batalla crucial con la materia prima de su composición y no es, a decir verdad, una batalla nada simple: la palabra se mueve y se comporta a partir de una compleja acción entre acto de habla y narración, entre quien cuenta (o relata) y la instancia que hace posible, enunciativamente, esa narración pero siempre haciendo vértice en la categoría de lector, figura imprescindible en toda teoría del relato.

La palabra está comprometida desde el principio en la forma de narrar, es una obviedad ciertamente recordarlo; no lo sería, en cambio, discernir su intrínseca paradoja: que la palabra es tratada menos en el modo con que lo hace la narrativa que en aquel que, aun con sus múltiples diversidades, concreta la lírica. Al respecto en el prólogo, Laura Pollastri escribe: “Otro elemento que el microrrelato comparte con el chiste, y *que también es propio de la poesía*, es un empleo especial de los recursos de la lengua” (p. 16, el subrayado es nuestro). De este modo, *el límite de la palabra* no es un mero sintagma sino más bien el corazón de los microrrelatos, aquello que conforma sus entrañas ocultas, las que otorgan una consistencia estructural de formas narrativas que no por su brevedad se atienen a temas triviales y superfluos. Más bien ocurre todo lo contrario: estas formas narrativas se atreven con los grandes temas de la literatura, no se acurrucan humildes al tamaño del envase. Digamos que la lógica del microrrelato no es la de la petulancia; nada más aceptan —nada más pero nada menos— el desafío de los grandes temas como lo hace la lírica que opera por condensación y laconismo. Retóricas minuciosas, tanto las del poema como las del microrrelato, que despliegan una serie de recursos discursivos cuyo signo es, tarde o temprano, volverse sobre sí mismo, como si ya no fuera posible abismarse como poema o como relato en el relato mismo y encontrar allí su propio límite que es el límite de la palabra. El título expone en su extremadamente sucinta enunciación todas estas problemáticas narratológicas pero cabe aclarar, sin embargo, que no se reduce a una exclusiva cuestión de género, aun cuando éste sea por muchos motivos un factor fundamental. En este sentido, *el límite de la palabra* roza de manera tangible el meollo moderno de la insuficiencia del lenguaje, esto es, el lenguaje como la experiencia que no tarda en encontrarse con su propio límite; así, Laura Pollastri no deja de inscribir la escritura del microrrelato en la tradición de nuestra modernidad ante la amenaza que pesa sobre los escritores y que los coloca de alguna manera, como planteara Georg Steiner, en la paradójica situación de quedarse sin hogar, de quedarse sin la lengua propia. Los microrrelatos son tan viejos como el mundo, pero es su práctica específica lo que aparece como objeto en el estudio-prólogo del volumen.

Como responsable de la edición de esta antología, Laura Pollastri no sólo escribe una introducción de la antología sino que realiza una antología de autores argentinos cuyos textos son emblemáticos de las problemáticas que los atraviesan y funcionan de un modo concatenante en dos direcciones: el lector podrá tener una idea aproximada de la estética de cada microrrelatista (una aproximación a un autor no es poca cosa) y, al mismo tiempo, efectuar un tipo de vinculación con los autores adláteres del volumen. Este cuidado de la antóloga es una virtud computable quizás a su capacidad creativa e inteligente de colección a la hora de ensamblar textos heterogéneos en cuanto a lo temático y homogéneos en cuanto a lo formal y de reunir ese conjunto en tanto que "serie". Si bien la serie narrativa como categoría de análisis no es tanto un programa como un efecto de lectura, hay que admitir la idoneidad de la antóloga para concitar un conjunto de microrrelatos como éste y materializar de ese modo una serie. El sustrato de la serie no es otro que la plasticidad de estas formas narrativas para trazar sobre el espacio de la antología el problema del *límite de la palabra*, el nudo principal que vuelve consistente al conjunto. Más allá del tema cuyo tratamiento nunca da como resultado el hacer coincidir las estéticas particulares (a lo sumo fomenta la comparación, siempre se impone aunque microscópica el rasgo diferencial entre ellas), la serie se apoya sobre el campo formal de sus discursividades específicas y es desde su interior que los microrrelatos terminan socavando la naturaleza limítrofe de la palabra. Dicho de otro modo: la palabra está tan expuesta en el microrrelato como lo está en el poema, esto es, confinada a la expresión como el único camino para llegar al silencio, la otredad de la palabra al tiempo que su propia mismidad. Metafísica material, escritura del microrrelato opera por microscopía semántica, porque da a ver aquello que, por tan oculto o tan visible, necesita del procedimiento de extrañamiento, próximo a la técnica brechtiana del *Verfremdungseffekt*, que nos permita abrir los ojos para ver cara a cara pero únicamente cuando comenzamos a practicar la mirada desfamiliarizante: pareciera que sólo la distancia hace posible ciertas lecturas, que sólo el modo de sentir extraño aquello que fue, hasta este momento en que tomo la palabra, lo más familiar y certero que poseíamos en la existencia. Este procedimiento está *in nuce* en varias de las composiciones que Laura Pollastri ha seleccionado. Los textos de Juan Filloy son, quizás por fuerza del estilo (esa fuerza ciega de la lengua, al decir de Roland Barthes en *El grado cero de la escritura*), absolutamente reconocibles, como si dijéramos no pueden ocultar su marca de fábrica ineludible, de todo lo cual deducimos que en tanto que forma narrativa el microrrelato participa de la obra del autor-Filloy, una participación que trasfunde y al mismo tiempo infunde: trasfunde al microtexto la poética de la obra (que no pertenece a un libro en particular ni tampoco a la suma de todos) y el microrrelato infunde su propio modo de aparecer textual, su lacónica resolución del conflicto narrativo, como si el aporte a la obra consistiera en una retroalimentación elaborada ahora en otros moldes formales no menos rigurosos. Me interesa indagar las relaciones textuales y contextuales que se entablan entre formas narrativas disímiles dentro de la obra de un autor. "Rúbrica" es un microrrelato que podría resumir, de algún modo, la poética-Filloy centrada en el juego de y por la palabra: de hecho, pensemos que en este texto la palabra-título "rúbrica" cambia de acentuación, es decir, se desplaza de lugar y por ende también de sentido, juego de un desplazamiento que en el final del microrrelato le depara al lector una sorpresa, un sentido sutil que rebobina el principio tanto como se aleja de él a través de remate aforístico.

El prólogo de Pollastri es una teoría del microrrelato construida a partir de una lectura crítica inteligente que no excluye la enorme sensibilidad que puede observarse no sólo en la elección antológica en sí sino también en el modo en que dispone una sintaxis que es, al mismo tiempo, un trayecto, no un mero muestrario. En esta teoría hace hincapié en tres vectores de sentido fundamentales que tienen siempre como destinatario de la reflexión a la figura del lector. El primero: ante la *doxa* crítica del género y la constitución de sus rasgos básicos (la estudiosa apunta seis rasgos: la brevedad, el juego intertextual, el humor, los recursos poéticos, la fragmentariedad y la reescritura), el planteo consiste en que sin el lector para construir el relato (reconstruirlo) ninguno de estos atributos cobraría sentido alguno, corroborando de este modo la modernidad del *género chico* narrativo, esto es, el cuento y el microrrelato, desde la lección paradigmática de Poe. En este contexto es sumamente interesante la distinción que realiza entre dos categorías como autor y antólogo en relación con el efecto de lectura. El segundo: su posición de que, a contracorriente de lo que arguye cierta *doxa* crítica ya establecida, los microrrelatos no son textos híbridos, ofrece importantes consecuencias al análisis. Una de ellas es el hecho de que, cancelada la hibridez, los textos pueden funcionar de manera alternativa y no conjunta: o funcionan como minicuentos o funcionan como poemas. La concentración con la que opera esta clase de textos (que Pollastri llama en un tramo del prólogo: *compactación*) no sería una esencia sino un rasgo que define,

en última instancia, el lector a través de los pactos de lectura. Y el tercero: la potencialidad crítica del microrrelato para leer el mundo, la sociedad, otras literaturas.

La antología de microrrelatistas argentinos presenta un sesgo saludable y, por ello mismo, descentralizador respecto de la función que ha cumplido siempre la ciudad de Buenos Aires en el marco de la literatura nacional. Pollastri escribe: “desde la Patagonia, donde resido, la visión de la literatura nacional difiere de la que se puede tener desde los centros de hegemonía metropolitana. Mientras en las universidades del norte y de la Patagonia se está investigando y enseñando el microrrelato como modalidad de nuestras letras, en la academia capitalina y bonaerense todavía hay mucha resistencia a admitir su existencia”. De este modo, el estudio y la investigación de la editora y antóloga de este volumen no cuestiona tanto el saber de los centros académicos como la legitimidad de éstos para desfenestrar prácticas de escritura que no forman parte del canon que promueven. La alusión de un mapa literario y geopolítico, trazado a partir del microrrelato y sus vinculaciones con cosmovisiones que ya no dependen del poder centralista de Buenos Aires para su legitimación, hace pensar que se trata de una forma narrativa que no sólo transmite una técnica nueva, sino que es capaz de formalizar una visión del mundo. Basta repasar el catálogo de microrrelatistas para corroborar el principio de selección: Enrique Anderson Imbert, Isidoro Blaisten, Juan Filloy, Eduardo Gudiño Kieffer, Pedro Orgambide, Saúl Yurkievich, Ana María Shua, Luisa Valenzuela, Eduardo Berti, Raúl Brasca, Rosalba Campra, Nélide Cañas, Luis Foti, Sergio Francisci, Mario Goloboff, Sylvia Iparraguirre, David Lagmanovich, María Rosa Lojo, Eugenio Mandrini, Rodolfo Modern, Ana María Mopty de Kiorcheff, Alba Omil, Diego Paszkowski, María Cristina Ramos, Orlando van Bredam, Alejandro Bentivoglio, Patricia Calvelo, Diego Golombek, Fernando López, Ildiko Valeria Nassr, Juan Romagnoli y Orlando Romano. Tal antología (el lector podrá encontrar, y reconocer como de gran utilidad, una breve biografía de cada uno de los autores que forman parte del volumen) reviste un gran valor tanto para quienes se acercan por primera vez al género como para los lectores ya iniciados. Por otro lado, la bibliografía complementaria provee de los caminos críticos necesarios para quien desee adentrarse en el estudio de estas formas breves llamadas microrrelatos.

Finalmente, tal como lúcidamente fue planteado por la misma Pollastri en el número anterior de esta Revista, en su ensayo titulado “Desbordes de la minificción hispanoamericana”, la antología se vuelve una reflexión sobre la antología. Allí escribe esta autora: “Uno de los lugares donde se detectan con mayor eficacia las operaciones de lectura producidas desde el marco de la minificción es en el armado de las antologías. Allí se hace patente que la minificción no es sólo una táctica escrituraria sino también una estrategia de lectura revulsiva que deslocaliza los modos de lectura y escritura”. Antologizar es un trabajo de escriba por dos razones que *El límite de la palabra* de Laura Pollastri pone a la luz: la antología es siempre el texto que la lectura del antólogo escribe sin escribirlo y la constatación barthesiana de que toda lectura es inscripción, pre-escrito que va a parar a un corpus, un texto que se vuelve material.

Enrique Foffani

* Bernabé, Mónica. *Vida de artista. Bohemia y dandismo en Mariátegui, Valdelomar y Eguren (Lima 1911-1922)*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo – IEP, 2006, 243 p.

En principio quisiera señalar que se trata de un libro que a muchos peruanos nos hubiera encantado escribir: no sólo por la seriedad de la propuesta, por la fluidez narrativa —asunto sumamente loable en los linderos de la farragosa crítica literaria contemporánea— sino porque re-plantea la localización de ciertos gestos literarios pre-vanguardistas, como los de Abraham Valdelomar o de Eguren, que no sólo implican una pose maldita, dandy o bohemia dentro de las características sociales de los autores estudiados, sino una concepción diferente del rol de la literatura y del escritor en la consolidación de una idea de nación. Considero que Mónica Bernabé y su libro proponen una entrada diferente, aireada, bastante peculiar, más allá de las miradas tradicionales, a los iconos de la literatura peruana como son Valdelomar, Mariátegui y Eguren.

Otro de los puntos que impacta del texto es el desafío importante para los estudiosos de la literatura en el Perú que la autora plantea: una voz decidida, provocadora y crítica sobre el papel que propuso Antonio Cornejo Polar de los autores mencionados. Se trata de un diálogo crítico, en voz alta, contra algunas de las perspectivas de Cornejo Polar y, polemizar con

Cornejo, creo, es ya un gesto “irreverente” que los peruanos necesitamos, porque es una manera de no acartonar y solidificar ideas, sino de convertirlas en semillas fructíferas para que surjan otras, de un diálogo polémico.

Mónica Bernabé recupera la figura del “raro” como un protagonista de otra forma de entender el mundo desde la modernidad: se trata de aquel escritor o poeta que deviene en una persona excéntrica al sistema burgués de la época y a las exigencias morales y cristianas. Se trata de autores que esgrimen la letra no como aparato disciplinario, sino por el contrario, como elemento transgresivo (y aquí, como se podrá percibir, Bernabé polemiza con Ángel Rama). Y a pesar de que, como Valdelomar, muchos de estos escritores pudieron estar cerca del poder, sus propia localización ambigua los aislaba, los volvía seres extraños y temidos, insólitos y ciertamente tolerados en algunos espacios públicos y, en otros, francamente rechazados.

Otro de los aciertos del libro es, también, la recuperación del “espíritu de la época”: las descripciones al detalle del Palais Concert y de los espacios habitados por estos dandys criollos, los bailes de la alta burguesía a la que asistían los bohemios con su único traje decente, la importancia de la indumentaria en una sociedad clasista compartimentalizada, el tema del dinero y su despilfarro o su carencia, la pobreza de solemnidad a la que se atrevían estos poetas vestidos como aristócratas sin una moneda en el bolsillo. Según cuenta en una de sus cartas Alfonso de Silva, el pianista amigo de Vallejo, que lloraba desde París por un pasaje de regreso al Perú en unas impactantes cartas a Carlos Raygada, los dandys latinoamericanos robaban los plátanos que les servían de vestido a las danzarinas exóticas, para guardarlos como desayuno, almuerzo y comida del día siguiente.

Creo que el libro estimula la imaginación del lector para poder entender esa época, para aprehenderla, captarla, capturarla, y luego poder entender el rol que el decadentismo y el dandismo jugó en la definición del campo literario, como dice Bernabé siguiendo a Bourdieu. No fueron simplemente poses, no, se trató de posicionamientos con una gran carga política a pesar, incluso, de las expresas manifestaciones de los autores.

Mariátegui, Valdelomar y Eguren

Uno de los iconos del pensamiento latinoamericano es, sin duda, José Carlos Mariátegui y es precisamente uno de los autores analizados desde su lado oscuro, desde esa personalidad “Mr. Hyde” que él mismo censuró, que él quiso dejar atrás cuando regresó de Europa, y sobre todo, cuando entregó sus obras a Anita Chiappe, la esposa y albacea. Se trata de Juan Croniqueur. Ese “edad de piedra” de Mariátegui, que él mismo calificaba como una etapa superada precisamente por su adhesión al socialismo. Sin embargo, Mónica Bernabé sostiene, junto con autores como Flores Galindo, entre otros, que es imposible la existencia de Mariátegui sin Croniqueur: que ambos han sido formados a la luz de la modernidad, y que de hecho el decadentismo de Croniqueur es el momento previo del gesto revolucionario de Mariátegui, porque revolución y decadentismo son protagonistas de la misma batalla agónica. Bernabé analiza las crónicas religiosas firmadas por Mariátegui como Croniqueur, sobre todo, la importancia que en los rituales jugaban las multitudes de mujeres, y la relación entre mística y erotismo que trasunta en estos textos; así como el género epistolar que se vuelve público, a pesar de la respuesta que le dedica a una “lectora anónima” y que luego se convertiría en la Ruth de sus cartas privadas. Según Bernabé esta correspondencia no solo muestra las insólitas relaciones entre lo público y lo privado en la época, sino también permite preguntarse sobre qué es una obra y qué es un autor. La firma como Juan Croniqueur no comportaba, solamente, una pose de decadentismo que se reflejaba en las crónicas y diarios, sino también un *posicionamiento diferente* en el campo literario para elaborar una subjetividad vital que le permite, de varias maneras, crearse una máscara precisa que, sin tener apellido conocido, herencia o fortuna, le dé la libertad para soltarse en la escritura.

Lo mismo sucede, sin duda, con el Conde de Lemos. Hace mucho tiempo que se está reivindicando en el Perú la figura de Abraham Valdelomar más allá de su genialidad como periodista, dibujante, político activo, y nativista, y este trabajo está en los textos publicados por Ricardo Silva y la biografía de Manuel Miguel de Priego. Pero creo que el texto de Bernabé precisamente redondea esta exaltación y revalorización, pues posiciona en una dimensión contracultural el dandismo de Valdelomar en medio del tedio y el autoritarismo de la República Aristocrática.

Pero, ¿qué tiene Eguren de dandy? Es difícil calificarlo en esos términos, pero muy fácil percibir su espíritu decadentista. Y, como dice Bernabé, asimismo es fácil identificarlo con la imagen del raro: el introvertido burócrata que, casi a escondidas, toma fotos casi prohibitivas

de niñas en una pequeña cámara que él mismo ha construido, un émulo sin saberlo de Lewis Carroll. Eguren es el otro de Chocano: sus poemas, sus imágenes, son desdeñadas por los críticos —hay que mencionar, como siempre, a Clemente Palma quien nunca la *achuntaba*— que ningunean sus libros de poesía por considerarlos como poemas escandinavos escritos en castellano y sin sentido. La expulsión de Eguren del canon de la República Aristocrática frente a la imagen de Chocano, el cantor de la patria, el épico, es desplegada por la crítica oficial y no oficial, excepto por los jóvenes vanguardistas que veían más allá de su neblinoso horizonte.

Precisamente fueron los “colónidas” quienes publican en la carátula del segundo número de la revista un cuadro de Eguren hecho por Valdelomar: lo que nos plantea este gesto, ya no para los críticos sino para los propios moradores del campo literario, es que la productividad también va de la mano con la generosidad y el entendimiento de propuestas literarias diferentes.

No estoy tan de acuerdo cuando Bernabé sostiene que la crítica califica a Eguren como quien cierra un ciclo literario: creo que desde el mismo Mariátegui se ha percibido a Eguren, por lo menos dentro de la crítica peruana, como el precursor de un espíritu inquieto, de un espíritu diferente, entrecerrado en sus propios procesos, pero a su vez buscando una instancia *otra* para situarse fuera de una realidad burocrática, provinciana y miserable. Si Valdelomar es nuestro Oscar Wilde, sobre todo ahora que se hacen pesquisas en torno a sus preferencias sexuales, creo que Eguren sería nuestro Edgar Allan Poe, no sólo por el sorprendente parecido físico, sino por ese afán de escapar a través de paisajes neblinosos de la oscuridad de la vida privada.

Finalmente creo que el libro de Bernabé, asimismo, nos desafía para que escribamos también biografías de nuestros autores, para que indaguemos entre aquéllos que no cumplieron más que un papel menor en los círculos literarios de la época, para buscar entre fotografías, archivos, cartas y piedras, y así perfilar la imagen de la vida de los escritores y poetas peruanos fundadores de las vanguardias y del espíritu de la modernidad. Estamos en una época de la resurrección del autor: necesitamos de alguna manera entender por qué, cómo así, de qué manera, los hombres se convierten en artistas.

Considero que se trata de un libro importante para entender las relaciones literarias, sociales y políticas de los comienzos de la modernidad y no se trata sólo de que coincida con muchas de sus apreciaciones, sino que —al margen de envidiar su prosa fluida— estando en desacuerdo con algunas de sus hipótesis, admiro que la autora siembre en el lector el aguijón de analizar a contrapelo el canon, los espacios no-canónicos e incluso anti-académicos, así como nos proponga una mirada de acercamiento a la vida de los autores como productiva también para la literatura.

Rocio Silva Santisteban

* Mónica Marinone. *Rómulo Gallegos. Imaginario de nación*. Mérida, Venezuela: Ed. El otro el mismo. Prólogo de Susana Zanetti, 2006, 205 p.

Crítica literaria e Historiografía latinoamericanas han coincidido reiteradamente sobre la relevancia de la figura de Rómulo Gallegos. Sin embargo, es sabido que el declinar de su obra literaria sucede simultánea y proporcionalmente a una mayor dedicación al campo político: *Pobre negro* se publica en 1937 al mismo tiempo que Gallegos es elegido diputado, para diez años más tarde acceder por voto popular - por primera vez en la historia de su país - a la Presidencia de la República de Venezuela. Sin discusión, el nexos conducente entre ambas etapas y entre las disciplinas mencionadas que se dedican a su estudio es el concepto *galleguano de nación*.

Mónica Marinone selecciona entonces cuatro novelas de Gallegos – *Reinaldo Solar* (1920), *Doña Bárbara* (1929), *Canaima* (1935) y *Pobre Negro* – y configura inteligentemente un rastro topográfico del “imaginario de nación”. El mapa físico-político venezolano conformado por nueve regiones geográficas transmuta así en cuatro zonas o parcelas literarias que arrojarán cada una un producto particular y característico. Al más puro modismo americano el contexto natural generará y sobredeterminará singulares fabricaciones culturales.

En primera instancia se introduce a través de tres ensayos diversos elementos teórico-críticos precisos y necesarios acerca de *nación*. Marinone interpreta y pone en funcionamiento conceptos de Geertz, Hobsbawm, Baechler y H. Bhabha – entre otros – para sostener la “condición de fuerza ambivalente y sin embargo perdurable en el ámbito de las representacio-

nes culturales” (32) que modelan esta inasible entelequia. Simultáneamente contextualiza el pensamiento de Gallegos en relación a otros intelectuales venezolanos en quienes cobra vigor el “fuerte carácter misional” de la escritura como “Simón Bolívar, Simón Rodríguez y Andrés Bello [quienes] producen, desde una visualización de conjunto, el mejor núcleo de discurso independentista latinoamericano del siglo XIX” (40). La agradable textura de estos ensayos induce en un placentero desplazamiento de lectura hacia el corpus principal.

Una vez aquí la preposición *sobre* encausará un análisis exhaustivo y productivo de las cuatro novelas/ *topos* aludidos: *Reinaldo Solar*, centro urbano; *Doña Bárbara*, el llano; *Pobre negro*, la costa; y *Canaima*, la selva. La trashumancia de Gallegos – su profesión de educador lo trasladó constantemente – arroja en un período de diecisiete años al menos una novela representativa de cada subestructura del territorio y del imaginario venezolano. A la manera de Manuel Gálvez, inspector de escuelas, quien escribió prácticamente una historia sobre cada una de las provincias argentinas donde fue destinado. Compuestos por múltiples párrafos estos cuatro capítulos interactúan y se conectan desplegando agudas hipótesis que trascienden la individualidad de cada texto en pos de la tríada *nación- ideología- estética*.

Se destaca un acabado estilo de la autora sostenido “en deslizamientos desde lo textual a lo contextual” (18) y descuellan los fragmentos “Facundo y Doña Bárbara resuenan en el llano” y “Mujeres, mujeres, mujeres...”. En el primero Marinone revisita la ya clásica filiación con el texto sarmientino visualizando un nuevo tópico en común, “la escenificación” (93), y reactualiza la dicotomía *civilización/ barbarie* cuando “obliga a repensar la idea de borde o límite como lo esencialmente impreciso, fluctuante” (88). En el segundo lee, en base a las figuras femeninas de Gallegos, “un sistema de posibles que controla y también abre de modo particular sus ficciones” (121). Ambos escritos reclaman necesidad de continuidad por lo atinado de su concepción.

En el último apartado, Marinone plantea de modo oximorónico “un final introductorio”: abre el juego apostando a *Canaima* como “descentramiento o desencaje” en el devenir galleguiano. De esta manera la praxis escrituraria “quiebra al modelo edificante hegemónico [...] (el del progreso acumulativo, el de la literatura realista- regionalista) que entonces entra en crisis para ser superado” (165) logrando, al fin, universalizarse estéticamente. Como en una irrefutable comprobación matemática las ideas de la autora tornan plausible la inversión de los términos para verificar la certeza del resultado, leemos ya en las páginas *Preliminares*: “[...] *Canaima*, la novela que obliga revisar todo el proyecto narrativo de Gallegos pues supone la transgresión. Desde el estudio de la forma organizativa y el lenguaje reconozco en este texto el momento de afirmación de una estética alejada de simplismos” (20).

Además, el libro cuenta con un prólogo de Susana Zanetti quien con su lucidez acostumbrada focaliza temas insoslayables del análisis de Marinone tales como “los avatares del ideologema del mestizo” y la mediación simbólica del narrador galleguiano (11) o “la virilidad como motor de la nación” (13). Las veintidós páginas finales recogen prolijamente la bibliografía utilizada: de/ sobre Gallegos, general y específica, donde resalta un paréntesis “(y sobre Venezuela)”, comprendemos así el conocimiento pormenorizado de la autora sobre el contexto histórico- político venezolano imprescindible para esta lograda interpretación de Rómulo Gallegos y su “artefacto nación”.

Rómulo Gallegos. Imaginario de nación sintetiza, superando falsas distinciones, un completo estudio que se nutre de la historiografía, la sociología, los estudios culturales y, a su vez, abreva en la mejor tradición crítica latinoamericanista (M. Picón Salas, A. Rama, A. Uslar Pietri). Como si esto fuera poco, alcanza también una cualidad no por necesaria menos importante en la escritura crítica: legibilidad.

Maximiliano Linares

* Paula Bruno. *Paul Groussac. Un estrategia intelectual*. Buenos Aires: FCE-Universidad de San Andrés, 2005, 262 p.

Género que por su atención sobre lo individual y particular de una vida, sobrevivió a los embates del siglo pasado contra las totalizaciones de la Historia, la biografía permite no sólo el acercamiento a una trayectoria individual, sino el abordaje de las relaciones de ésta con su medio social, con la intrincada red de sujetos y experiencias que dan forma a una época. *Paul Groussac. Un estrategia intelectual*, de Paula Bruno, responde a la posibilidad abierta por la figura del francés de revisar el espacio cultural del período modernizador de la Argentina

iniciado en 1880, el cual coincide con el de mayor exposición del biografiado. La biografía de Groussac podría colocarse junto a aquellas otras biografías de figuras relevantes de la historia argentina como las publicadas en la colección “Los nombres del poder” por el mismo Fondo de Cultura Económica. Sin embargo, esta colocación contigua sería sólo productiva a una mirada contrastiva para una mayor comprensión de las variadas trayectorias de los personajes y para una observación atenta a los bifurcados senderos del jardín civilizado en el que Buenos Aires intentaba convertirse en el pasaje del siglo XIX al XX. El nombre de Groussac, por cierto, no pertenecía a los del poder: el francés llegó a Buenos Aires en 1866, sin diplomas ni profesión, ni conocimiento del español y con una carta de recomendación inservible.

Colocada la lupa en los intersticios del período modernizador de la Argentina a través de la biografía de Groussac, la autora revisa, particularmente, la lectura historiográfica que ponía en una misma bolsa –la de “generación del ochenta” – a todos los hombres de letras que transitaron la Argentina finisecular. Según Bruno, el estado de la cuestión del gran relato “generación del ’80” muestra un desdibujamiento de los itinerarios de trayectorias individuales en el marco de análisis generales y de denominaciones como “intelectual-político”, “literato oficial” (Jitrik) o “*gentleman*-escritor” (Viñas), acompañadas por lo general del rótulo “positivismo” en un escenario que se transformaría hacia el Centenario en 1910 con la especialización de las disciplinas y la mayor profesionalización del saber. Pero, como sostiene la autora en la Introducción: “El hecho de asumir que hasta 1910 el ámbito de la cultura no contaba con ritmos propios, dado que se subordinaba a los tiempos de la política, produjo cierto descuido a la hora de analizar algunas características de la dinámica cultural de esta etapa que, aunque indiscutiblemente se hallaba ligada a la política, no estaba en absoluto mimetizada con ella” (p. 16).

La investigación de Bruno, originalmente una tesis de maestría para el Posgrado en Historia de la Universidad de San Andrés, cumple al pie de la letra con las convenciones académicas y se aboca a su objeto sustentada por una no despreciable cantidad de fuentes y material bibliográfico. Aunque por momentos la escritura resulta reiterativa (quizá el defecto deba atribuirse a la costumbre académica –perniciosa al lector voraz– de interrumpir el fluir de las ideas recapitulando al inicio y al final de los capítulos los puntos seguidos o a seguir), el enfoque es suficientemente amplio y brinda una lectura de la figura pública y la obra de Groussac que hacía falta. Groussac, gracias a este libro, será conocido más allá de su “arte de injuriar”, más allá también del “Poema de los dones” y de sus simetrías con Borges; el recorrido por su vida intelectual es “total” (aunque centrado en los aspectos públicos para no faltar a la objetividad) y sigue tanto las célebres como la no tan conocidas intervenciones del francés en el campo intelectual argentino, desde su llegada a la gran aldea hasta su muerte en 1929 en la Biblioteca Nacional, de la cual fue Director por nada menos que 44 años.

La tesis central, invocada ya desde el título, funciona como verdadero hilo conductor y es analizada desde las variadas aproximaciones al personaje presentadas en los capítulos del libro: Groussac, lejos de ocupar una posición de subordinación desde la cual se hiciera necesario poner en práctica sutiles tretas del débil, fue un verdadero estratega al aprovechar su condición de francés culto en el momento de la Argentina más europeizante y se posicionó como un articulador del espacio cultural. El perfil de estrategia intelectual, construido y fomentado –enfatisa Bruno– por el mismo Groussac, había sido ya observado por Beatriz Colombi en su libro *Viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)* donde destacaba la incidencia del francés en la constitución de disciplinas modernas –la crítica literaria, la historiografía– y en la cultura de la época, en la que la norma cultural francesa funcionó como garantía de su empresa civilizadora en el Río de la Plata. Colombi se concentraba en sólo algunos textos groussaquianos. El libro de Paula Bruno permite completar el itinerario intelectual del francés. Mientras el primer capítulo, “Noticias de Paul Groussac”, funciona como verdadera introducción biográfica al personaje y presenta un panorama general de su trayectoria, los siguientes tres capítulos se concentran en aspectos más específicos de ésta: su rol en el contexto del campo intelectual argentino; sus intervenciones en el debate sobre la lengua nacional y sus ideas sobre la literatura; su labor historiográfica y su concepción de la historia como disciplina.

Un ensayo sobre Espronceda publicado en 1871 en la *Revista Argentina* de Estrada y Goyena fue el bautismo intelectual de Groussac; “era la aplicación entre nosotros de los procedimientos de la crítica moderna” decía en ese entonces Nicolás Avellaneda (p. 27), quien fue el primero en la larga lista de poderosos con los que el francés se codeó. De allí en más se sucedieron los ofrecimientos y Groussac capitalizó todo contacto: fue profesor e inspector de escuelas, periodista y director de periódicos, crítico literario, musical y de espectáculos, escritor de ficción, crónicas de viaje y ensayos históricos, defensor del laicismo

y panegirista de políticos, vocero del latinismo contra el yanquismo calibanesco en el contexto del '98, además de esposo y padre de siete hijos. Su extranjería, en general arma conveniente a sus estrategias, fue también puesta en su contra: después de su nombramiento como Director de la Biblioteca Nacional, Sarmiento lo llamó “nuestro bibliotecario inmérito, aunque sea nuestro literato francés” (p. 44). Pero la Biblioteca coronó su fama: Groussac la convirtió en una de las más destacadas en Hispanoamérica, y ella le brindó el espacio para dos publicaciones: *La Biblioteca* (1896-1898) y *Anales de la Biblioteca* (1900-1915) que fueron, según Bruno (quien discute otras posturas críticas), proyectos personales, “parte de una serie de maniobras para consolidar su legitimidad” y no meramente funcionales a los mandatos estatales (p. 76).

Groussac mostró una actitud sistemática dirigida a obtener visibilidad, sobre todo una vez que entendió que “era más factible convertirse en un “intelectual francés” o en un “letrado europeo” en la Argentina que serlo en la misma Francia” (el relato de su visita a Victor Hugo es emblema de su desilusión: Groussac es presentado como “Monsieur Grousset”, “establecido en el Brasil” (p. 41)). El capítulo II, “Un estratega intelectual”, se concentra en las diversas operaciones destinadas a modificar la dinámica de la esfera cultural en la que Groussac estuvo inmerso, y que él consideraba caótica e improvisada. El aspecto más criticado era la superposición de la esfera de la cultura con la política. Aunque amigo de poderosos, consideraba la política como un espacio contaminado del que prefería no formar parte. Desde sus primeras intervenciones planteó la necesidad de alcanzar pautas que viabilizaran una labor intelectual especializada y sistematizada y se adjudicó la misión de guía, que legitimó, según Bruno, mediante tres estrategias: el intento de presentar el mundo cultural como deslindado del ámbito de la política; el manejo de medios de difusión de saberes y opiniones; la participación en polémicas y las prácticas autoconsagradoras. Groussac usó los medios de difusión de ideas como tribunas de intervención pública. Mediante *La Biblioteca*, por ejemplo, se posicionó sobre el resto y definió pautas de admisión o impugnación. Respetado y temido por muchos, dijo Borges que hubo en él “un placer desinteresado en el desdén”. La autora sostiene, en cambio, que el placer era interesado y formó parte de una sistemática táctica de posicionamiento frente a los otros y de obtención de visibilidad pública. Las páginas más entretenidas del libro de Bruno son quizá las que reseñan la cantidad de debates y censuras de Groussac. Cané explicaba su desprecio al “ogro de Perú y Moreno” del modo siguiente: “Es el móvil, es la sorpresa a mansalva, procurando herirme e hiriéndome a la distancia y esto bajo la impunidad de la crítica” (p. 90). Groussac aplicó su mordacidad contra Manuel Láinez, Calixto Oyuela, Bartolomé Mitre, Eduardo Schiaffino, Ricardo Palma, Ingenieros, Lugones. La polémica con el abogado Norberto Piñero le costó el fin de *La Biblioteca*. En este caso, como en muchos otros, Groussac criticaba la labor irresponsable, la falta de preparación y especialización, frente a la cual él se mostraba como el más idóneo en el manejo de saberes, por su condición de francés y por su acceso privilegiado al tesoro simbólico de la gran Biblioteca.

Tanto el Capítulo III, “Una lengua, una literatura y una actitud para los escritores argentinos”, como el IV, “Los hombres que hacen la Historia y aquellos que la escriben”, ofrecen un valioso acercamiento a las concepciones de Groussac de la lengua, la literatura y la historiografía a través de una observación más detenida sobre sus prácticas intelectuales. Defensor del castellano como lengua oficial en el debate finisecular sobre el idioma de los argentinos, y, como muchos otros intelectuales finiseculares, del latinismo en el contexto de los acontecimientos de 1898, Groussac bregó también por la emancipación cultural de la literatura hispanoamericana y la ruptura con los antecedentes coloniales; el castellano debía *aggiornarse* y adoptar las *nuances* del francés, su “andar nervioso”. A pesar de sostener que la adopción del “espíritu extranjero” y el modelo literario de Francia eran necesarios a la renovación del estilo, Groussac consideró que los exponentes del Modernismo practicaron la más exacerbada imitación sin escapar del servilismo a las corrientes europeas. Bruno no problematiza la recepción que hizo Groussac de la obra de Darío, donde vio falta de originalidad, ni se pregunta si Groussac, a pesar de su insistente rechazo del Modernismo, no luchó, desde una posición sin duda privilegiada –fue incluso el redactor del proyecto de la primera ley de propiedad intelectual argentina– por los mismos ideales de profesionalización, especialización y autonomía estética y contra las mismas condiciones, hostiles a la religión del Arte en el contexto positivista y cientificista del liberalismo finisecular. Groussac se autoadjudicó la misión de transmitir conocimientos y lecciones contra la escritura de ocasión y desde su ensayo de 1871 sobre Espronceda reclamó el cultivo de la personalidad en el *estilo*, que se transformará en la bandera del movimiento iniciado por Darío. Fue autodidacta y ecléctico, estuvo siempre al tanto de las novedades y, aunque también luchó por la especialización en

la labor historiográfica (fue el introductor del método histórico), nuevamente aquí fue un esteta. Criticó sistemáticamente la deshumanización promovida por el paradigma cientificista y positivista en auge para defender el estilo artístico en la historiografía, siguiendo el modelo idealista de *Los héroes* de Carlyle y del romanticismo francés. Bruno discute con acierto la recepción de la obra histórica de Groussac; ésta, evidentemente, se distancia de la historiografía liberal y nacionalista al modo mitrista. Sin embargo para la autora el estilo biográfico elegido por Groussac “respondió a una suerte de excusa argumentativa para abordar una época” al mismo tiempo que los “aventureros y letrados” que biografio se parecieron demasiado a sus personajes de ficción y a sí mismo y pudieron haberle servido para pensar su propio itinerario vital (p. 211). La colocación de Groussac por fuera del gran relato Generación del '80 es resuelta por Bruno en clave biográfica, pero sería explicable en el contexto del Modernismo, a cuyos exponentes incluso auspició desde *La Biblioteca* aunque sin identificarse con ellos.

Paul Groussac, cruel y arrogante, no fue un maestro predispuesto a formar discípulos en la práctica y al final de su trayectoria consideraba que sus prédicas habían sido poco efectivas, a pesar de que tanto Borges, como Alfonso Reyes y el mismo Darío reconocieron su magisterio. La ceguera de Groussac parece haber sido más que física. En las “Consideraciones finales” dice Bruno que lo más llamativo es “el hecho de que Groussac no haya sido parte de un grupo de ejecutores de un proyecto cultural, principalmente porque en ningún momento reconoció a sus interlocutores como pares” (p. 221). Entrado el siglo XX, y en el contexto de la profesionalización de las disciplinas, el francés quedó “desactualizado”: “Había bregado por el mismo especialismo intelectual que terminó por asfixiar a personajes que respondían a sus mismas características. Como él, otros actores que podían rotularse como “hombres de cultura” perdían preeminencia en la nueva realidad, no eran especialistas en ninguno de los terrenos por los que deambulaban.” (p. 226). Bruno ve la “fragmentaria recepción” de la obra de Groussac como un enigma que intenta explicar por su extranjería, por su rechazo de una escritura funcional a fines identitarios o nacionalistas, o por su actitud personal, soberbia, petulante y narcicista. Borges dijo que Groussac no podía no quedar. Bruno lo refuta: si se piensa en el canon nacional y oficial (escolar) y en la difusión de su obra, Groussac no quedó; “quizás deban buscarse reivindicaciones más enérgicas del personaje en los márgenes de los cursos principales de la cultura argentina”, dice la autora (p. 228). El acercamiento a Groussac facilitado por esta biografía abrirá seguramente nuevas interpretaciones de su marginalidad con respecto al canon nacional. Será recomendable entonces atender al magisterio del francés según escritores como Borges, Darío o Reyes; y recordar que Groussac fue maestro del *estilo* en una sociedad racionalizada y en vías de masificación.

Florencia Bonfiglio

* Bombini, Sergio. *Los arrabales de la literatura. La historia de la enseñanza literaria en la escuela secundaria argentina (1860-1960)*. Buenos Aires, Miño y Dávila, 2004.

Los arrabales de la literatura. La historia de la enseñanza literaria en la escuela secundaria argentina (1860-1960), la tesis doctoral de Gustavo Bombini, docente e investigador del campo de la Didáctica de la Lengua y la Literatura en las Carreras de Letras de diversas Universidades Argentinas, puede considerarse y así lo señala su autor un trabajo fundacional en el área. Esta tesis ahora publicada se presenta a sus lectores en el marco de una escena académica en la que estaban ausentes trabajos que intentaran dar cuenta de la compleja red que une a la literatura con las prácticas de enseñanza desde una perspectiva histórica.

Bombini se ocupa de reconstruir y analizar con exhaustividad la trama social, histórica y cultural que ha dado forma a la literatura como disciplina escolar en la Argentina. En un arco temporal que va desde los momentos inaugurales de la escuela secundaria argentina, a fines del siglo XIX, hasta llegar a los años sesenta, se va recortando un campo disciplinar autónomo en el curriculum escolar en cuya constitución intervienen procesos históricos y sociales, operaciones ideológicas y programas culturales que ponen en evidencia en primer lugar el carácter conflictivo y no neutral de la configuración de una materia escolar y en un mismo eje sus fuertes vínculos con los debates del campo literario argentino.

Tanto la teoría crítica del curriculum como los marcos de referencia históricos que intentan dar cuenta de la formación de las disciplinas escolares han puesto de relieve que no es posible entender el curriculum como una entidad neutral o como un elemento “dado”, sino que

sólo se lo puede ver en su historicidad, como una creación social. Desde la Historia del currículum, Ivor Goodson ha indicado la importancia de analizar la constitución histórica de las asignaturas escolares en tanto "*La escuela siempre ha sido un 'terreno de enfrentamiento' donde las fuerzas sociales e influencias de diversos grupos sociales han luchado para conseguir que se diera prioridad a sus propósitos*". *Lejos de ser un recorte neutral y racional del conocimiento considerado más valioso, el currículum actualiza los conflictos sociales en el terreno educativo y puede verse como "portador y distribuidor de prioridades sociales"*. Una perspectiva que nos aleja de la idea del currículum como un bloque unívoco y homogéneo y que nos indica que en su misma configuración y cambio intervienen lógicas contradictorias y para nada unilaterales.

Justamente, esta es la sinuosa trama que nos presenta Bombini al tiempo que hace evidente las múltiples dimensiones que se ponen en juego a la hora de reconstruir una disciplina. Así, uno de los aportes centrales de este trabajo es ampliar la mirada sobre la conformación de la disciplina hacia dos direcciones. En primer lugar, la tesis no sólo da cuenta de un recorrido por los documentos que históricamente han intentado circunscribir la asignatura: planes de estudio, programas, documentos oficiales, así como otros materiales en los que es posible reconstruir la conformación de un conocimiento escolar literario, como pueden ser los manuales, sino que va más allá e incorpora como una variable clave para esta historización a la compleja lógica de la práctica. A la mirada restringida y simplificadora que podría detenerse en la linealidad de los cambios de planes de estudio, Bombini le opone la reconstrucción de una "trama polifónica", como él la denomina, en la que no sólo escuchamos la voz oficial de los documentos sino que va dando lugar a la aparición de otros actores y otras prácticas que tensionan con la prescripción curricular.

La tesis hace un primer recorrido por las transformaciones de los programas de estudio desde la fundación de los primeros Colegios Nacionales inscribiendo esos cambios en polémicas más amplias, en el contexto de debates ideológicos que articulan con debates en el mismo campo literario. Sin embargo, este recorrido es una primer recorte que cobra espesor con la heterogeneidad de voces y de prácticas que mantienen puntos de contacto y sobre todo de controversia con la prescripción oficial. En este punto es que la tesis muestra su novedad en relación a los paradigmas que pone en juego a la hora de construir su objeto. Además del exhaustivo relevamiento de las fuentes oficiales, Bombini acude a una heterogénea gama de fuentes no tradicionales para la investigación en el área, documentos orales y escritos que dan cuenta de lo que sucedía en las aulas más allá de las prescripciones: entrevistas a profesores de literatura, legajos, propuestas de clase o memorias de profesor, como en el caso de los profesores José Fernández Coria y Emilio Alonso Criado, quienes en sus autobiografías dan cuenta de los sutiles y esquivos pormenores de la práctica, de sus dilemas, estrategias y desplazamientos respecto de la letra oficial.

Esta trama de voces múltiples es la que permite entonces relevar la zona difusa y contradictoria de la práctica, reconstruir aquello que en la cotidianeidad escolar ha ido conformando un lugar posible y una tradición de la literatura en la escuela, unas prácticas y unos saberes escolares en torno a la literatura específicos y que van más allá de las prescripciones. Ese "más allá" justamente es uno de los puntos de anclaje centrales de la tesis, todo un conjunto de prácticas "alternativas" a las líneas hegemónicas, a los trazos gruesos de la prescripción oficial y que Bombini trae a la superficie a la manera de un genealogista de los "saberes sujetos" de Foucault², saberes descalificados por "no científicos" o ingenuos. La etnografía como metodología de investigación permite que esos saberes "desprestigiados" del profesor sean retomados por Bombini desde las entrevistas a trece profesores para avanzar hacia la reconstrucción del "habitus" del profesor de letras, hacia los "modos de hacer" del docente en la práctica. Esta atención a la cotidianeidad del aula es la que da la pauta para un entendimiento de tradiciones arraigadas en la enseñanza de la literatura y sus complejas relaciones con el conocimiento académico, las "transposiciones" del currículum oficial y los libros de texto.

Asimismo, este movimiento hacia una historia de las prácticas de enseñanza de la literatura permite reconocer un campo autónomo de problemas en torno a una práctica de contornos sumamente específicos. Frente a un reduccionismo que viera a la literatura en la escuela como una mera "adecuación" al contexto escolar de saberes legitimados por la academia, esta tesis pone de relieve el espesor de la "doble lógica" que constituye la producción de conocimiento escolar literario. La constitución de un saber sobre la literatura aparece atrave-

1 Goodson, Ivor. *Historia del currículum*, Barcelona, Ed. Pomares-Corredor, 1995.

2 Foucault, Michel. *Genealogía del racismo*, La Plata, Altamira, 1996.

sada por un lado por la propia dimensión de práctica sociocultural de la literatura, con sus convenciones y regulaciones sociales, y por otro por la lógica específica de las prácticas escolares. La tesis aporta entonces un valioso recorrido por estos “campos cruzados”, el literario y el pedagógico, con sus propios procesos de transformación y consolidación y las maneras complejas en que se articulan en torno a debates culturales más amplios, postulando una rica ampliación del campo de los estudios literarios hacia una zona no siempre considerada con la suficiente atención por los especialistas en letras.

En este mismo sentido de continuidad entre campos es que la tesis le da fundamental relieve a una figura de envergadura Latinoamérica: el dominicano Pedro Henríquez Ureña, crítico y profesor de enorme influencia en los debates pedagógicos de América Latina. Henríquez Ureña forma parte de ese grupo de “literatos en función pedagógica”, como los llama Bombini, entre los que se incluyen otras figuras del Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas de la Universidad de Buenos Aires, como Amado Alonso. Estos “literatos pedagogos” constituyen un puente esencial entre los campos cruzados de la literatura y la educación y revelan un momento interesante de articulación entre dos ámbitos desencontrados a lo largo de la historia.

La tesis retoma en diversas ocasiones la variada trayectoria de Henríquez Ureña para reconocer en ella los debates históricos claves en torno a la enseñanza de la literatura. Así, reconocemos cómo las preocupaciones pedagógicas del dominicano se remontan a principio de siglo, en su intervención en una polémica fundamental, de alcance Latinoamericano, sobre el conocimiento escolar literario y sobre los saberes teóricos de referencia para la disciplina. Desde los primeros programas redactados por Calixto Oyuela en 1884 para los Colegios Nacionales en Argentina, se reconoce una tensión entre la retórica y la historiografía como ejes articuladores del conocimiento a enseñar. En este sentido, el programa de Oyuela, redactor además del primer manual de Teoría literaria pensado para la enseñanza, estaba organizado de manera visible a partir de la tradición retórica, evidente en la “Literatura preceptiva” que abría el curriculum. Por otra parte, proponía un canon de lecturas centrado en la literatura española, preludio necesario, desde el hispanismo de Oyuela, para el estudio de las literaturas de los “estados iberoamericanos”, consideradas como un incipiente capítulo de la extensa tradición española. Pese a que con Oyuela se inicia la progresiva nacionalización del curriculum de literatura a partir de la inclusión de la historiografía como uno de los ejes articuladores, es notable la orientación retórica y fuertemente prescriptiva del programa, que intenta fundar una tradición al tiempo que quiere precaver a los alumnos de los “vicios” y “peligros” de la producción literaria contemporánea a partir del aprendizaje de la preceptiva literaria.

En este marco, Pedro Henríquez Ureña tendrá una participación fundamental en el desplazamiento de la retórica y el “triumfo” definitivo de la historia literaria como integrante de la Comisión de reforma curricular convocada por el Ministerio de Instrucción pública Argentino en 1936. La comisión será la encargada de dar a los programas su perfil definitivo y marcará durante décadas la enseñanza de la literatura en la Argentina. Sin embargo, las posiciones del profesor Henríquez Ureña respecto de la retórica se remontan a principios de siglo. Bombini recupera los debates en los que el polemista, en ese momento en México, va a desechar desde una posición antipositivista la posibilidad de que exista una “base científica” para la enseñanza de la literatura en forma de “reglas de aplicación como lo hacía la ya muerta Preceptiva, la Retórica y Poética de la pedagogía escolástica”. En lugar de dictar reglas sobre el arte, el dominicano afirma que es necesario privilegiar la lectura y la escritura como modos de conocimiento de la literatura. Es el acceso directo a los libros el que debe colocarse como eje para la enseñanza y no el aprendizaje de “nomenclatura arcaica, de la cual con el tiempo no subsiste sino un vago recuerdo que provoca risa”. Por otro lado, el carácter histórico de la literatura será otra de sus preocupaciones que lo llevará, con espíritu renovador, a dar un lugar privilegiado en los programas a la producción contemporánea, por ejemplo al Borges vanguardista de la década del 20. Asimismo, en la reorganización del curriculum de 1936, la intervención de Henríquez Ureña dará un viraje latinoamericano a los programas con la inclusión de textos y autores hasta ese momento no considerados.

Esta postura del crítico y profesor es visible no sólo en su participación en los debates americanos de la época sino, como lo analiza en detalle Bombini, en su propia práctica docente en la escuela secundaria, en la formación de profesores en nivel terciario y en la redacción de programas y libros para la escuela. La importancia central de la lectura directa de las obras y de los ejercicios de composición antes que el énfasis en una enseñanza de corte “teorista” o enciclopedista es uno de los aspectos de gran innovación y productividad didáctica que colocan a Henríquez Ureña en un lugar heterodoxo en relación a las líneas oficiales que hegemonizarán el campo educativo, vinculadas a un enciclopedismo memorístico

de corte historicista. Por otro lado, su misma posición “transversal” como especialista en literatura y como profesor secundario y terciario establece una continuidad entre los campos que, como señala Bombini, tendrá efectos modernizadores interesantes en la historia de la disciplina.

Esta tesis, en definitiva, invita a sus lectores a recorrer una historia que desmiente la ficción universalizadora de los programas y planes de estudio y a los enfoques que fácilmente reducen las prácticas educativas a esa única dimensión. Lejos de esto, Bombini nos muestra esos “arrabales” poblados de experiencias, prácticas y discursos alternativos hasta ahora desconocidos y olvidados. Lo hace desde un recorrido por voces más reconocidas como las de Amado Alonso o Henríquez Ureña, sobre las que no se había ahondado en sus aspectos político pedagógicos, y por aquellas otras decididamente olvidadas por las totalizaciones teóricas e historiográficas, como las de profesores, inspectores o docentes preocupados en registrar y reflexionar sobre su práctica, que ahora salen a la luz para desmentir la aparente uniformidad del curriculum.

Como un genealogista, Bombini rescata esa memoria de los enfrentamientos y las luchas entre saberes y abre un rico camino para los estudios literarios en una zona abandonada por los prejuicios académicos y las simplificaciones conceptuales.

Sergio Frugoni

* Quiroga, Horacio. *Obras V. Diario y Correspondencia*, coeditores: Jorge Lafforgue y Pablo Rocca, Buenos Aires: Losada, 2007, 552 p.

Una de las imágenes más difundidas de Horacio Quiroga —aunque no por eso menos cierta— es la de un hombre introvertido, callado y excéntrico que, en su gesto de renuncia a la urbanidad que impartía la ciudad de Buenos Aires, se dirige a Misiones con el afán de explotar algodón, destilar alcohol de naranjas y construir sus propios objetos. Gesto vivido como destierro del que surge la escritura como una suerte de catarsis, como vehículo poético y estructurante de su génesis artística. Otra de las imágenes que más aporta a la figura de escritor es la de un hombre que reflexionaba continuamente sobre su oficio (el de ser escritor y patrón/mensú en sus tierras misioneras), que pensaba en el continuo perfeccionamiento de su técnica narrativa.

Con estas imágenes como corolario, celebramos la aparición del quinto y último tomo de las Obras completas de Horacio Quiroga editado por Jorge Lafforgue y Pablo Rocca: *Diario y Correspondencia*. Un tomo que nos permite acceder a las confesiones más íntimas de un Quiroga que, por un lado, fracasa como dandy en su viaje modernista en *Diario de viaje a París* —que había sido publicado en 1949 y 1950 por Emir Rodríguez Monegal y que la Editorial Losada volvió a publicar en el 2000. En la reciente edición, nos encontramos con el aporte valiosísimo e ineludible de las notas de Rodríguez Monegal, de las correcciones que de esa edición hizo Roberto Ibáñez y de los cambios que hicieron Lafforgue y Rocca, “intervención que ha optado ante todo por ser respetuosa del original” — (además de las dos notas que desde París envía a la revista *La Reforma* de Salto) y, por otro, muestra una intimidad que viene y va, que se sostiene en sí misma y se repliega, que se dice y se justifica en términos de profesionalidad, que se somete a juicio y enjuicia lapidariamente, que se esconde en los ojos bellos de una mujer y se preocupa por las dolencias de pequeños hijos: más de 350 cartas enviadas entre los años 1902 y 1937 —que habían sido editadas de un modo parcial por diversas personas y que, si bien, es la primera vez que toda esa correspondencia queda reunida en un mismo volumen, el tomo no se precia de estar completo, puesto que existen, por ejemplo, cartas que Quiroga le escribió a su segunda esposa que actualmente permanecen “en rigurosa custodia”; o conjuntos más amplios de correspondencias que los que figuran en el tomo, como es el caso de las dirigidas a Monteiro Lobato—.

El volumen de cartas está organizado del siguiente modo: I *Los amigos salteños* (cartas enviadas a Alberto J. Brignole, a José María Fernández Saldaña, a los hermanos Delgado y a Enrique Amorim); II *Dos profesionales* (Cartas a Luis Pardo —secretario de redacción de la revista *Caras y Caretas*— y a César Tiempo); III *Destinatario en Misiones* (Cartas a Isidoro Escalada, su peón en San Ignacio); IV *“Hermanos” menores* (Cartas a Julio E. Payró y a Ezequiel Martínez Estrada); V *Miscelánea epistolar* (se trata de cartas ocasionales, entre ellas: la carta a Leopoldo Lugones, a Monteiro Lobato —única correspondencia de Quiroga con un escritor brasileño—, a Samuel Glusberg) y un anexo a la *Correspondencia* material, por cierto, hartamente interesante (Carta a Nora Lange, a las hermanas Cora y Emilia Bartolé, una carta de su hija Eglé, entre otras).

I El diario³.

El Diario de viaje de Quiroga quedó registrado en dos libretas y la publicación respeta el orden inicial que Quiroga le diera a sus vivencias. La primera de las libretas, se inicia el 20 de marzo de 1900 y finaliza el día 24 de abril. Relato en primera persona de un personaje ficcional —Quiroga parece construirlo—, personaje que combina impresiones, el relato de dos sueños, recuerdos amorosos, presentimientos, efusiones, juicios y ejercicios literarios. Es decir, es el relato de un viajero literario (como lo llama Graciela Montaldo). La segunda libreta se inicia el 25 de abril de 1900 y finaliza el 10 de junio. Final abrupto porque Quiroga se queda sin dinero y no puede comprar ni siquiera un cuaderno de 10 centavos para continuar con su registro cotidiano. En la escritura de la segunda libreta, surge una subjetividad construida como despojo, emerge un sujeto marginal que intenta sobrevivir en la asfixiante ciudad moderna y que transmite las penurias, el hambre y la desesperación, alejándose cada vez más, de aquel primer personaje al que, presumiblemente, le esperaba un destino de gloria en París. Un sujeto que disfrutaba mucho más de las carreras ciclísticas, a las que concurría provocativamente con la camiseta del CCS (Club Ciclista Salteño), que de las visitas al Louvre o a la Exposición Universal. Un sujeto que sin menoscabos enfrentaba a Enrique Gómez Carrillo —en París, capital del eurocentrismo— con preguntas sobre el Guaraní.

El *Diario*, de esta forma, vira hacia otros rumbos y se convierte en la respiración artificial de un mendigo, de un sujeto que no tenía más que el lugar de un lumpen en la metrópoli cultural de París. El *Diario* representa, en la segunda de las libretas, el lado más materialista y oscuro de la ciudad de las luces. Lado que, si bien, está registrado en los escritos de los otros viajeros latinoamericanos (hay referencias en las notas y crónicas de viaje de Rubén Darío, Manuel Ugarte, entre otros, de lo caro y de lo frívolo que es París, de los francos con que hay que contar para acceder a las cosas) en el *Diario* de Quiroga lo económico formará parte del descontento, del aburrimiento, de la desesperación, del desencanto, de la angustia, de la soledad y de la escritura.

II Las cartas.

Como es fácil advertir las cartas abarcan 35 años de la *vida intensa* de Quiroga. De modo que lo que tienen de íntimas y de secretas tienen —a nuestros ojos de lectores espías— de valor literario.

Las cartas muestran los proyectos económicos (literarios y agrícolas), la suerte de estos proyectos y una reflexión continua sobre el trabajo con las letras, sobre el trabajo con la tierra. En clave con esta idea, en la carta que Quiroga le envía a José María Delgado en 1917 (en respuesta a una inicial en la que Delgado celebraba la publicación de *Cuentos de amor de locura y de muerte*) Quiroga advierte que en relatos como “El alambre de púa” “*la sensación de vida no está mal lograda allí*”. Y reflexiona teóricamente —retóricamente en términos quiroguianos— sobre los cuentos de efecto y las historias de monte.

También están las más íntimas, las que intercambié con sus amigos de Salto, las dirigidas a su amigo José María Fernández Saldaña que develan su exitosa incorporación en las revistas ilustradas, sus preferencias literarias y recomendaciones a la hora de la lectura: “*la predilección de rusos me viene de su sinceridad, cuán rara en los occidentales*”, los juicios lapidarios sobre la obra de sus propios amigos y hasta sus contactos íntimos con las histéricas de turno: “*siempre me tocan histéricas*”. Además, la correspondencia amorosa que intercambié con las hermanas Cora y Emilia Bartolomé.

Las cartas a César Tiempo, a Julio E. Payró y a Ezequiel Martínez Estrada muestran sus avatares en la cuentística, los problemas del amor, del afecto, del sexo, la revolución social, los apremios económicos, la soledad y la muerte.

Tanto el *Diario* como la correspondencia advierten una intimidad al tiempo que forman parte de un documento insustituible a la hora de analizar la obra de Quiroga. En este sentido su correspondencia incide en su producción literaria —como sostiene Lafforgue—, las cartas son literatura pues no contribuyen sólo al sesgo eminentemente biográfico (lectura condenatoria en la que parte de la crítica había colocado a la correspondencia) sino que hacen al

³ Lafforgue sostiene que muchos estudiosos de la obra de Quiroga (que incluso han citado consecuentemente el *Diario*) “no han sabido calibrar su importancia clave para el futuro del escritor”. Coincidimos con esta advertencia y pensamos que acaso es posible una lectura articulada entre el *Diario* y el libro de Manuel Ugarte *Escritores iberoamericanos de 1900*, en el que Ugarte analiza la figura de algunos intelectuales latinoamericanos en París. Asimismo, queremos sumar a las dos lúcidas lecturas que sugiere y cita Lafforgue (a saber, Beatriz Colombi y David Viñas) las que realizan Jorge Monteleone (en “Horacio Quiroga: el fracaso del dandy” publicada en la Revista Paradoxa, Año 5, n° 4/5, Rosario, 1990, ps. 53-60) y Graciela Montaldo (en 7. “París, abril de 1900: Quiroga...” en su libro *Ficciones culturales y fábulas de identidad en América Latina* (1999), Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2004, ps. 110-115).

repertorio de actividades que consolidan la figura de escritor en Quiroga. En este sentido, las cartas develan y revelan la intimidad de un escritor profesional: “*Amigo Pardo: Va artículo 1 página. Además va este pedido: ¿Le es posible pagarme adelantado un folletín de cinco números que irá a principios de enero?*”, de un lector/crítico de novelas (a Monteiro Lobato le escribe): “... *pues se trata, junto con Lynch, de los dos verdaderos hermanos que encuentro en América del Sur*”, de un hombre adepto a cierto tipo de exhibicionismos: “... *anteayer fui a ver a la hermana de aquel gordo socio tuyo de aquel negocio dispuesto a lo imposible (siempre que he ido nos dejan solos). Por mal de mis pecados inminentes la hallé con el novio, un vil novio que ni siquiera le hace una paja que ella le suplica con sus ojos de italiana del sur...*”.

Las cartas y el diario se inmiscuyen en el terreno de lo privado: “*en mi cuarto. A propósito de la dama de anoche, sentí en todo este día cierta picazón que me preocupó un poco*” y de lo confesional “*Créame Payró, yo fui a París sólo por la bicicleta*”. Las cartas —como los cuentos— develan una intimidad siempre al borde de la experimentación literaria: “*También como Kipling creo que el hombre de acción ocupa en mi ser un lugar tan importante como el escritor. En Kipling la acción fue política y turística. En mí, de pionero agrícola. Esto explica que, cumplida a mi modo de sentir mi actividad artística resucite muy briosa mi vocación agreste*”.

La lectura del vasto y heterogéneo material que integra el volumen V de las Obras completas nos hace repensar un fragmento de la nota con que Emir Rodríguez Monegal cierra su libro de 1968 *El desterrado*: “*la figura de Quiroga había sufrido un eclipse del que saldría poco a poco, cuando una nueva generación de críticos y lectores descubriera nuevamente su obra*”. Y acaso un deseo: que en estos nuevos “descubrimientos” se alumbre la idea constante de interrogar toda la obra de Horacio Quiroga —pienso en una lectura articulada de los cuentos, las novelas cortas, los artículos narrativos, las 68 notas sobre cine, la correspondencia y el *Diario*— bajo el cuidado de un valor crítico: el de la no clausura.

Laura Utrera

* Paula Alonso (comp.). *Construcciones impresas. Panfletos, diarios y revistas en la formación de los estados nacionales en América Latina, 1820-1920*. Buenos Aires, FCE, 2004, 344 p.

Como sostiene en la introducción Paula Alonso, compiladora y autora de uno de los trabajos que integran el volumen, la prensa, hasta escasos años atrás, se mantuvo relegada en los estudios historiográficos dedicados a los estados nacionales latinoamericanos. El renovado interés, que coincide con el impulso de los estudios culturales y de influyentes tesis, como las de Anderson (*Comunidades imaginadas*) y Habermas (*Historia y crítica de la opinión pública*), que otorgan un lugar central al rol de la prensa en los procesos políticos modernos —tesis influyentes que, por otro lado, han sido cuestionadas por su grado de generalidad indiscriminada—, ofrece una muestra de sus resultados en los diversas indagaciones que reúne a varios especialistas de la disciplina —casi todos historiadores— orientadas a revelar las funciones del *print-capitalism* en la consolidación política de los espacios públicos y comunitarios de Latinoamérica.

El libro, que recoge trabajos presentados en el Simposio “Construcciones impresas. Diarios, periódicos y revistas en la formación de los Estados nacionales en América Latina y Estados Unidos (1820-1920)”, raelizado en la Universidad de San Andrés, en mayo de 2002, se concentra en su mayor parte en la visión renovada de lo que se conoce como historia de las ideas, aunque incluye también contribuciones que indagan el rol de la prensa en otros aspectos sociales y culturales (en total, trece son los trabajos, y discurren sobre la función de la prensa en Argentina, Venezuela, Colombia, México, Chile, Perú y Brasil). Entre los últimos, se sitúan los trabajos de Carlos Aguirre y Lila Caimari, que analizan la construcción social de delito y la figura de la criminalidad en Lima, entre 1860 y 1890, y en Buenos Aires, entre 1890 y 1910, respectivamente, el aporte de Ana María Stiven, autora de *La seducción de un orden* (2000) y actual profesora en la Universidad Católica de Chile, quien se detiene en la lectura de las intervenciones polémicas de la *Revista Católica* en relación a la figura de la mujer en la cultura chilena a partir de su fundación, en 1843, y el capítulo “Utopías Americanistas”, en el que Fernández Bravo se encarga de rastrear la posición de la *Revista Americana* en Brasil durante el decenio de 1909-1919, en relación al proceso de transición entre el imperio lusitano y la emergencia de la república. En su trabajo, Aguirre analiza cómo, a partir de una serie de eventos políticos en la sociedad limeña, entre los cuales se destacan

la abolición de la esclavitud (1854) y de la pena de muerte (1856), la cuestión de la criminalidad recibió un auge en la prensa y en los debates parlamentarios y comenzó a definirse un aparato punitivo de exclusión y jerarquización social que encontraría su basamento “científico” (cientificismo lo llama Todorov) con la importación de la teoría criminológica europea a partir de 1890. La tesis de Aguirre consiste en demostrar que la criminalidad fue un constructo asociado exclusivamente a las clases populares, en un ambiente intelectual conservador y racista, moldeado por las ideas de civilización y cultura metropolitanas, y que el papel de la prensa sirvió fundamentalmente para forjar la opinión pública, amparada en el crecimiento de esas empresas editoriales como productoras de saberes especializados. A su vez, Caimari, cuyo aporte es parte de una investigación más amplia sobre la cultura penal en la sociedad argentina moderna, analiza las crónicas policiales de diarios como *La Nación* y *Sud-América*, entre otros, y sus cruces con la tradición popular criollista (*Martín Fierro* y *Juan Moreira* son los ejemplos destacados), revelando el tratamiento literario en la construcción de un imaginario del castigo y del sufrimiento, a partir de periodistas-escribientes como Fray Mocho, director de *Caras y Caretas* desde 1898, y conocido por sus tipologías de los delincuentes y del “bajo mundo” urbano. Nuevamente aquí, el papel del periodismo, como señala la autora, otorgó cierto *status* en el campo científico en proceso de definición y “legitimó cotidianamente las modernas tecnologías de conocimiento y control del no-ciudadano transgresor” (320), al mismo tiempo que las crónicas del castigo pusieron en escena la cara amenazante del Estado represor. Así, ambos capítulos pueden leerse como una contribución a la historia de la cultura penal en las sociedades latinoamericanas de fines de siglo. Por su parte, el trabajo de Stiven se detiene en la lectura de las intervenciones de la *Revista Católica* entre 1843 y 1874, cuyo objetivo fundamental fue la defensa de los principios de la religión católica frente al proceso de secularización cultural, explorando el rol social que la Iglesia atribuía a la mujer como órgano reproductor de tales principios, en concordancia con la tradición mariana que se generalizó en la época. Entre los aspectos fundamentales de su trabajo, Stiven destaca la asignación a la mujer por parte de la Iglesia de una misión de contenedora de la visión católica en la familia aunque, al mismo tiempo, expedida hacia lo público. En la serie de debates educacionales que se iniciaron en 1844, la *Revista Católica* intervino orientando la cultura de la mujer hacia la castidad y las buenas costumbres, dos modos de una pedagogía que trasladaba el orden de la sociedad doméstica al de la sociedad civil. Así, el hogar, reducto fenoménico de la nación, era el espacio en donde el recato y el pudor de la mujer debían luchar contra la corrupción de las lecturas “impías” (novelas y folletines) o las pasiones de los bailes y el teatro. Pero, como asienta la historiadora, la definición de ese espacio doméstico de la mujer resultaba un modo indirecto de transponer su “misión” al espacio público-privado constituido por la opinión pública y ganar, en ese terreno, influencia espiritual sobre las conciencias ciudadanas y las instituciones del Estado que empezaba a modernizarse.

La *Revista Americana* (1909-1919), creada por el ministro de Relaciones exteriores de Brasil, representó un intento de aproximación continental mediante una operación que Fernández Bravo llama “*panamericanismo à brasileira*” y en la que se destaca la participación mediante colaboraciones de los literatos más destacados del momento (publican Rubén Darío, Santos Chocano, Rodó, Ernesto Quesada, Blanco Fombona, Ingenieros, entre otros) y la presencia, en sus páginas, de la poesía modernista hispanoamericana; un gesto que debería entenderse como representante de las tendencias antidemocráticas, desconfiadas de los resultados de la modernización imperante y que coincide, según Fernández Bravo, con la reevaluación de la visión negativa del Imperio brasilero por algunos intelectuales de peso, como Euclides da Cunha y Eduardo Prado. El punto a resaltar de esta contribución reside en el intento de compendiar en el contexto de fijación político-territorial la esfera cultural: poesía y política serían así las caras bifrontes de un mismo proceso.

Entre aquellos artículos dedicados específicamente a lo político (aunque en sentido amplio), resulta sumamente interesante la lectura de *El Argos de Buenos Aires*, entre 1821 y 1824, que realiza Jorge Myers (quien ha publicado varios trabajos relativos a la cultura rioplatense decimonónica, entre ellos su *Orden y Virtud*, abocado al discurso republicano en el régimen rosista y su contribución a la *Nueva Historia Argentina*, entre muchos otros). En primer lugar, la lectura atenta de Myers demuestra que *El Argos*, órgano representante de la facción rivadaviana, vehiculizaba un discurso de unidad nacional fuertemente amparado en su viejo status de sede del virreinato, lo que venía a reforzar una concepción centralista del poder en la que Buenos Aires aparecía por encima de las demás Provincias del Río de la Plata como “cabeza” de nación. En segundo término, el trabajo se enriquece mediante el contrapunto permanente con la consagrada tesis andersoniana. Myers discute, de modo consistente, el rol atribuido al *print-capitalism* en la consolidación de las naciones latinoame-

ricanas, mostrando que la dificultad del argumento de Anderson reside en el hecho fundamental de que, para casos como los países latinoamericanos en formación, la circulación y la influencia de periódicos y gacetas era sumamente restringida debido, entre otras cosas, al alto grado de analfabetización de las sociedades criollas. El argumento según el cual esas mismas condiciones imposibilitaron la formación de una nación “hispanoamericana” resulta insuficiente y, por lo mismo, como sostiene Myers, debería “relativizar(se) su alcance para el caso latinoamericano” (59).

Por otro lado, los trabajos de Marcelo Leiras e Iván Jaksic, relativos a la cultura chilena de la primera mitad del XIX, se complementan con el estudio de Stuvén sobre la *Revista Católica*. El primero se dedica a demostrar que la prensa “funcionó como extensión de la tribuna parlamentaria” (80) en momentos en que se discutían, entre 1831 y 1833, los proyectos constitucionales que iban a determinar la consolidación del poder conservador del régimen de Portales. Jaksic, en “Andrés Bello y la prensa chilena, 1829-1844”, adaptación de dos capítulos de su libro *Andrés Bello: la pasión por el orden* (Santiago, Editorial Universitaria, 2001), analiza los mecanismos de la prensa y del periodismo chilenos en torno a la discusión de la historia nacional reciente y su pasado colonial, y el papel central que tuvo Bello en el afianzamiento de las nociones historiográficas que acabarían delimitando el espacio académico, regentado por él mismo. En conjunto, hay que decir que los trabajos dedicados a Chile conforman —a pesar de algunos temas (como el de la polémica historiográfica entre Bello, por un lado, y Chacón y Lastarria por el otro) ya explorados por la crítica cultural e historiográfica— un interesante aporte a los estudios decimonónicos sobre la formación de la cultura nacional chilena.

Por último, quisiera detenerme brevemente en la lectura que Elías Palti realiza del *El Monitor Republicano* en momentos en que juaristas y porfiristas se disputaban el espacio político de la república mexicana ante la campaña electoral de 1871. Un acontecimiento teatral, la llegada de Enrico Tamberlick, ofició de emergente anecdótico de las tensiones internas del partido juarista en los diarios de la época y la prensa, como allí se señala, funcionó como articuladora de las redes políticas en disputa. Muestra inmejorable de los mecanismos de intervención de la prensa resulta el episodio de esa escena teatral tan bien reseñada por el editor de *Giro lingüístico e historia intelectual* (UNQUI, 1998). Lo que me interesa resaltar del artículo de Palti es su contribución a una lectura renovada sobre la prensa periódica: el historiador hace hincapié en su “capacidad material para generar hechos políticos” (177), es decir, *operar* políticamente, que es lo que define su modelo de intervención estratégica en el espacio público latinoamericano. Pues ese es uno de los aportes críticos y metodológicos fundamentales con que esta compilación contribuye a la relectura del periodismo decimonónico: dejar de pensar a la prensa como canal de difusión de ideas o acontecimientos, para dar lugar a una lectura centrada en la *materialidad* de su *operatividad*. Porque, en palabras de Palti, “apelar a patrones culturales de larga duración lleva, por el contrario, a perder de vista la serie de transformaciones concretas que entonces se operan, diluyéndolas en la serie de antinomias eternas (tradicición, modernidad) que supuestamente explicarían todo el curso de la historia local” (181). Leída así, la prensa se convierte en un factor clave para cualquier análisis que intente dar cuenta de los procesos de formación de los estados nacionales latinoamericanos. La historiografía ha empezado a forjar el lugar que esa relectura merece. El presente volumen es muestra de ello aunque, como toda compilación, los aportes decisivos emerjan parcializados.

Hernán Pas

* Sergio Pastormerlo. *Borges crítico*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007, 197 p.

En *Borges crítico*, Sergio Pastormerlo recompone el sistema de creencias, prejuicios y valoraciones que se encuentra disperso en la obra ensayística de Borges y que conforma —lo que con Terry Eagleton podríamos llamar— la ideología literaria, un enfoque que, además de interesante, es hasta ahora prácticamente inexplorado por la crítica sobre Borges, al menos en el sentido orgánico y sistemático con el que lo desarrolla Pastormerlo en el libro. El objeto “la crítica de Borges” se recorta y construye sobre un corpus conformado por los ensayos literarios, reseñas, prólogos, conferencias editadas, ficciones críticas y los textos en colaboración, como las *Crónicas* de Bustos Domecq, escritas con Adolfo Bioy Casares, a través del cual se propone desarrollar una lectura de conjunto “de los textos críticos borgeanos, considerándolos en su cronología y según las relaciones que establecen entre sí

—como si fuera un gran texto, más que una colección de textos inconexos. La interpretación avanza mediante un inteligente y sostenido desarrollo argumentativo a favor de la demostración de la hipótesis de que Borges, antes que poeta y narrador, es por sobre todo un crítico fundamentándose en el hecho de que la crítica es una práctica constante a lo largo de toda la trayectoria literaria de Borges, y sobre todo en que es el recurso mediante el cual ejerce sus intervenciones más eficaces en el campo de la literatura. Quizás lo más interesante de la interpretación dependa menos de sus afirmaciones sin duda originales —aunque por momentos resulten algo polémicas a pesar del explícito intento del autor de morigerar este efecto— que de la posición crítica que asume Pastormerlo a partir de la decisión de leer a contrapelo del verosímil crítico. A lo largo de cincuenta años la crítica periodística y la universitaria han coincidido en instituir una figura mítica de Borges levantada sobre diversas imágenes, las que —como advierte Pastormerlo— funcionan como “filtros de lectura” que impiden visualizar a Borges como crítico: “Algunas imágenes de Borges reforzaron esta ceguera. Una lectura de la crítica borgeana y, sobre todo, de su crítica del gusto, no puede dejar sin cuestionar cierta imagen estereotipada que, aplicada a su crítica, posee una indefinida capacidad para relativizar toda afirmación o argumento” (p.189). La refutación de las imágenes más difundidas por la tradición crítica de burlón ironista y polemista, conforme a las cuales se interpretan sus afirmaciones e intervenciones como “signos de genialidad” o “de irracionalidad intratable”, es decir, como arbitrarias, caprichosas, paradójicas, llevan a Pastormerlo a la posibilidad de pensar a Borges como crítico en sentido estricto y paralelamente a “tomarse en serio” las creencias y valoraciones que se ponen en juego a través de dichas afirmaciones e intervenciones como efectivas manifestaciones de la ideología literaria de Borges. En este sentido, Pastormerlo descubre —en el sentido de correr un velo, de hacer visible— una zona olvidada e incluso ignorada por la crítica sobre Borges. Este dato no constituye un mérito menor del libro si pensamos que Borges y su literatura se destacan entre los objetos más explorados por la crítica literaria a escala mundial desde mediados del siglo XX.

El contenido del libro se organiza sobre dos ejes temáticos principales: las diversas imágenes de crítico que se inventó Borges a lo largo de su trayectoria literaria y las creencias y valoraciones literarias que identifican su modo de leer como crítico-escritor. En los primeros cuatro capítulos, Pastormerlo se ocupa de definir y caracterizar las sucesivas figuras (del sacerdote, del ateo literario y del supersticioso) y de identificar la época y los textos correspondientes a cada una. El análisis de cada figura abarca, además, el tratamiento de temas y cuestiones relevantes para el estudio integral de la obra y la figura de Borges, como son, por ejemplo, la relación de Borges con las vanguardias, la concepción particular que tiene del romanticismo, los desplazamientos que se producen a lo largo de su trayectoria literaria, la afición por un género de dudoso prestigio, como es el policial en los años treinta, valoración que permite leer la singularidad de la posición de Borges en relación a la crítica literaria de la revista *Sur*.

En cuanto al análisis pormenorizado de las figuras, Pastormerlo se refiere con el nombre de sacerdote a la imagen que se define “por un modo de relación específica con las prácticas literarias: una forma de consagración a la literatura, cuya diferencia se inscribe en el mismo eje de las diferencias entre el escritor *amateur* y el profesional. Si el *amateur* hace de la literatura una práctica discontinua y subalterna, y el profesional la convierte en ocupación principal, la figura del ‘sacerdote’ corresponde a un tipo de escritor para quien la literatura es una práctica exclusiva que asume las maneras del ascetismo” (p. 33). Se trata de una figura límite “acompañada y justificada en Borges por una valoración de la literatura que había sido llevada igualmente al límite”, como lo testimonian “las palabras primarias” como pasión, placer, fe, amor, destino, “a las que acudió Borges para describir su trato con la literatura”. La autofiguración como sacerdote se corresponde con la etapa de la consagración y la conversión en personaje público que se produce en los años '50. Correlativamente, Pastormerlo subraya el papel preponderante que juegan las anécdotas autobiográficas accidentales y dispersas a través de entrevistas mediante las cuales Borges se autorrepresenta “en un espacio simbólico en el que biografía y biografía literaria parecen coincidir” mediante la imagen de un escritor que murió viejo escribiendo “después de un comienzo que no se dejaba distinguir de un comienzo literario en tanto la precocidad suprimía todo margen preliterario” (p. 37). Por su parte, la figura del “ateo literario” se desarrolla en los espacios donde despliega la mayor libertad, como son las intervenciones en los suplementos de *Crítica*, *El Hogar* y *Síntesis* pertenecientes a la primera etapa de la trayectoria literaria de Borges, los años de *El tamaño de mi esperanza* y *El idioma de los argentinos*. En este ítem, Pastormerlo identifica la oposición clasicismo/romanticismo como tópico argumentativo clave sobre el que se fundamenta la construcción del ateísmo literario. Concluye que en Borges la figura del ateo

literario fue una figura positiva, “su crítica lo valoró siempre indirectamente impugnando su negativo: la figura del supersticioso; la figura del ateo no fue sino la contrafigura del supersticioso y sólo se dejó definir en el marco de esta oposición”. En relación con lo que paradójicamente podríamos denominar como las creencias que conforman el imaginario del ateísmo literario, Pastormerlo lee de manera inteligente las intervenciones de Borges en el campo de la literatura que tienden a producir una ruptura: ya sea mediante el interés de la crítica borgeana de principios de la década del 30 por el cine y sobre todo por su valoración del cine de Hollywood, o por la ruptura que asoma en nombre del ateísmo literario: la crítica de las creencias y las valoraciones literarias mediante la cual se va conformando una crítica del gusto. No resultan de menor interés las agudas observaciones que apunta respecto de la condición de vanguardista de Borges (quien, según Pastormerlo, lo fue en sentido específico por no cumplir con las expectativas del público y por haberse enfrentado prácticamente a todos los valores y creencias literarias dominantes de su época como puede constatarse en el desplazamiento de la poesía hacia un género, al menos de prestigio dudoso en la época del '30, como es el policial. Finalmente, la figura del supersticioso es la prolongación invertida de la figura del siglo XIX de raíz romántica, del filisteo (p.90); pertenece al contexto de una ideología romántica dispuesta a concebir la sensibilidad literaria como una virtud excepcional y distintiva. Tanto el supersticioso como el filisteo, advierte Pastormerlo, se definen por privación de las disposiciones necesarias para una relación legítima con la literatura y el arte. En este sentido son una misma figura: ambas llevan el estigma de la barbarie cultural; las figuras opuestas del ateo y del supersticioso nacieron simultáneamente en los textos que se orientan hacia el giro que da su crítica en los años '30 en los ensayos “La supersticiosa ética del lector”, “Alfonso Reyes” y “Séneca en las orillas”.

Las creencias, valoraciones y prejuicios que mejor distingue la ideología literaria de Borges son analizados en los tres últimos capítulos a través de los cuales Pastormerlo reconstruye la trayectoria crítica de Borges y ofrece una visión de conjunto mediante la identificación de los cambios de las creencias, las teorías estéticas y concepciones de la literatura que le permiten establecer tres etapas, a las que denomina como la del primer Borges, el Borges clásico y el último. El primer Borges se corresponde con las creencias de los años 20 y la supremacía de la poesía; a partir del 30 se desplaza hacia el género policial y la vindicación de la autonomía literaria y del escritor como artífice, y finalmente, a partir del 50 el último Borges que se vuelca hacia el ensayo literario, el sueño, los misterios. Los textos que identifica como puntos de inflexión son: *Evaristo Carriego* en la década del 30 y *Otras inquisiciones* como el libro que anuncia el final del Borges clásico y el comienzo del último. A partir de finales de los 60 Borges asumiría la figura del sacerdote bajo diversas formas publicitarias. Hay una recuperación de ciertas ideas de Jung, la palabra místico desterrada será recuperada y desgastada. Todo se vuelve sueño y magia.

Entre los presupuestos de la crítica de Borges, Pastormerlo se ocupa de la oposición clásicos/románticos; plantea la importancia decisiva que tiene en las intervenciones del Borges “irreverente reverenciado” tendientes a denunciar los casos en que los textos literarios son objetos de veneración supersticiosa, entre los cuales el Quijote de Cervantes juega un papel paradigmático; se pregunta por qué en la crítica de Borges de la década del '30 el nombre de Cervantes lleva al de Paul Valéry y encuentra la clave de la respuesta en la trama de la oposición entre clásicos y románticos: de un lado, las supersticiones de la ideología romántica, del otro, los sacrilegios de una ideología clásica; de un lado, los cervantistas españoles; del otro, Paul Groussac. Finalmente, señala un “aire de familia” entre las ideas estéticas de Paul Valéry y las del ateo Borges para concluir que “Valéry fue para Borges el modelo de lo que él entendía por una ideología clásica de la literatura” (p.113). A continuación, a partir de los ensayos “La postulación de la realidad”, “El arte narrativo y la magia” y “Sobre la descripción literaria” establece una estrecha vinculación entre el distanciamiento de las ideas estéticas de Benedetto Croce y de la poesía que se constata en la década del 30 y la creencia que sintetiza bajo la fórmula borgeana “creo en los razonables misterios, no en los milagros”. La convicción de que “la resistencia del ateísmo borgeano ante la noción religiosa del misterio suponía una afirmación de los saberes propios del escritor” le permite explicar de qué modo los ensayos sobre el género policial “llevaron a su perfecta inversión los postulados de la década del 20 contra las ‘técnicas’” (p.117). Es en esta etapa cuando Borges se interesa por las ideas estéticas de Poe en contraposición a las de Croce y deja de pensar la literatura bajo el modelo de la poesía; porque para este Borges todo podía mirarse como un problema retórico, la crítica se propone razonar la eficacia formal de los textos a partir de la concepción de que lo particular de la literatura reside en las operaciones retóricas y en los efectos que producen en el lector. La literatura carece de toda excepcionalidad, es accidental

y común y lo particular literario puede darse en cualquier forma verbal incluso en las inscripciones de los carros. En el '30, "el concepto de literatura se ampliaba pero también se desplazaba y en ese desplazamiento quedaba desdibujado" (p.124); la poesía cedía su posición dominante al ensayo que admite el adjetivo literario como una especificación no superflua: la literatura estaba sobre todo en sus textos ensayísticos. A mediados de las década del 40, se afianza la decisión de separar la literatura y la política. Contra la importancia otorgada a las opiniones del escritor, Borges se proclama custodio de la autonomía literaria. El adjetivo irresponsable es el que usó para definir la literatura por estos años; la voluntad de separar literatura y política colaboró para que Borges se acercara a los principios que defendería contra su crítica anterior en su última etapa.

Finalmente, para Pastormerlo el problema del valor ocupa un lugar central en el análisis de las creencias literarias de Borges; pondera sus intervenciones en el espacio de las luchas por las valoraciones literarias y destaca el carácter superlativo que adquiere el desempeño de Borges "como el árbitro del gusto que más profundamente modificó hábitos de lectura y escritura en la Argentina" (p.142); la peculiaridad radica en el uso de las valoraciones distinto a los anteriores y en el cuestionamiento de toda valoración. "Borges llevó a la práctica esa paradoja que prolonga la tensión entre la imagen del sacerdote y los textos del ateo: no confió en la legitimidad de ningún sistema de valoraciones ni se abandonó al relativismo". Pastormerlo subraya la actitud interrogativa y problematizadora que asume Borges ante las condiciones y valoraciones de la crítica. La crítica de Borges se desdobra en: "crítica literaria y una crítica donde las creencias y valores que sirven como presupuestos de las prácticas literarias dejaban de ser presupuestos. La crítica del gusto supone un ejercicio de preguntas previas sobre creencias y valores consagrada a invertir la adopción previa de creencias y valores propia del supersticioso". Entre los principales tópicos de la crítica del gusto se destacan la fruición literaria como única justificación de toda relación con la literatura vs los criterios de lectura del historiador y del crítico, la belleza como atributo accidental para la literatura, el problema de los clásicos (al igual que las vanguardias representan una zona extrema de la literatura donde las valoraciones y creencias se vuelven excesivas), la variación de lo invariable (por qué los textos no cambian pero cambian sus lecturas), la fragilidad del valor, la crítica de las vanguardias (el desarrollo de este tema le sirve a Pastormerlo para analizar la compleja relación que establece Borges con las vanguardias y de qué modo el criollismo vino a completar su divorcio respecto de las aventuras vanguardistas). De la misma manera que la crítica de gusto de Borges se desdobra en la crítica del gusto, la lectura sobre Borges de Pastormerlo se duplica en una reflexión crítica de la crítica literaria y de sus condiciones de posibilidad. Este desdoblamiento refuerza el interés del trabajo y lo convierte en un libro imprescindible, necesario, ya que no sólo significa una valiosa contribución en lo que se refiere al análisis agudo y sistemático de la ideología literaria de Borges a través de las figuraciones e intervenciones en el campo de la literatura argentina, sino también una puesta en estado de interrogación de las condiciones de posibilidad de la crítica literaria a partir de las tensas relaciones entre la crítica académica y la crítica ensayística de los escritores. Más que interesantes resultan los dilemas que se le plantean al crítico universitario que Pastormerlo es en relación con el grado de extrañeza que representa un objeto de lectura como la crítica de Borges que pertenece al modo del ensayo y, por ende, responde a la moral literaria de los escritores y no de la institución universitaria. Porque Borges "escribía crítica de otra manera y en otra época", el análisis de su crítica requiere de un lector que funcione al modo de un etnólogo. "Intenté leer la crítica de Borges como un objeto dos veces extraño (por su distancia histórica y la alteridad de su lenguaje crítico) que exigía las cautelas básicas de un etnólogo ante una cultura lejana y distinta: no omitir ni subrayar los desacuerdos ni las afinidades, no traducir lo extraño a lo familiar" (p. 15). Precisamente, para no traducir lo extraño a lo familiar, Pastormerlo hace un *excursus* de la tradición universitaria y se interna en la ensayística que orientó a Borges (Poe, Swinburne, Eliot, Valéry) como un medio de llevar el modo de leer extraño a su propio horizonte de lectura: la crítica de los escritores. La tradición crítica a la que remite la condición de Borges crítico es invocada además por la escritura, o mejor, "la moral de la escritura" de Pastormerlo, sin dudas, uno de los mayores méritos del libro. A través del sugestivo tono ensayístico parece montarse una escena de diálogo entre el escritor y el crítico prácticamente sin mediaciones, ya que se eluden las citas de referencias teóricas y críticas; tampoco hay notas al pie ni el agregado final de la bibliografía. Estas omisiones, sin embargo, no impiden reconocer la tradición crítica y literaria que están detrás o soportando la lectura pero ésta no está exhibida, como si Pastormerlo hubiera optado por desconocer las reglas del intercambio académico y, en su lugar, hacer resplandecer los brillos del ensayo, casi a la manera de la crítica borgeana.

María Celia Vázquez

* José Luis de Diego. *Una poética del error. Las novelas de Juan Martini*. La Plata: Ediciones Al Margen, 2007, 179 p.

¿Es posible considerar que el conjunto de las novelas de Juan Martini constituye una *poética*? ¿De qué manera puede el análisis crítico dar cuenta de ella y establecer nexos con sus condiciones de producción? ¿Desde dónde leer las formulaciones estéticas del campo literario argentino a partir de la década del '70 y la inserción de la producción narrativa de Martini en ese campo? Estas son algunas de las preguntas que intenta responder el libro de José Luis de Diego.

Para ello, el crítico estudia las doce novelas publicadas por Juan Martini y ofrece un itinerario que articula dos ejes de abordaje: un análisis de los textos, a partir de diversas hipótesis de lectura y del trazado de líneas de ruptura y de continuidades (enfoque *diacrónico*, en términos del autor); y un enlace con las condiciones de producción, a través de los capítulos que el autor denomina "contextuales" (enfoque *sincrónico*). Esta doble perspectiva le permite analizar la obra de un narrador escasamente estudiado por la crítica académica y, además, ofrecer un panorama sobre la literatura argentina de las tres últimas décadas del siglo XX. Por otra parte, la estructura y la organización de los contenidos diseñan un itinerario particular, que otorga cierta autonomía a cada capítulo, pero sin perder la visión de conjunto -y en esto el trabajo cumple con los objetivos propuestos por su autor-. El análisis apunta, además, a plantear el conjunto de la narrativa de Martini como una *poética*, entendiendo el término como una intervención artística que se constituye a modo de fractura o bisagra en el conjunto -en este caso- de la literatura argentina.

La obra se estructura a través de quince capítulos: diez dedicados a las novelas y cinco contextuales, en los cuales el crítico recupera muchos de los conceptos adelantados en su ensayo "*¿Quién de nosotros escribirá el Facundo?*" *Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)* (2001)⁴. El estudio pivotea entre ambas líneas de análisis -diacrónica y sincrónica- y desarrolla una serie de hipótesis que aporta nuevos ejes de lectura.

En el primer capítulo, "Los primeros setenta", se pasa revista a la crítica existente y se constata un vacío sobre la narrativa de esos años, marcados por la dictadura, el exilio y la "dispersión de las palabras". A esta etapa corresponden las tres novelas denominadas "policiales" de Martini: *El agua en los pulmones* (1973), *Los asesinos las prefieren rubias* (1974) y *El cerco* (fecha en 1975 y publicada en 1977). Se parte de la premisa de que en la obra del autor -como en la de otros narradores argentinos- el policial presenta un proceso de recontextualización, es decir, se utiliza el género para fugar de él. En este sentido, se analizan el uso particular de la parodia y la sátira, la construcción de los diálogos, descripciones y personajes y las transformaciones de los modos de representación en las tres novelas. *El cerco* constituye un punto de inflexión a partir del cual la producción de Martini se aparta del género para fundar las bases de su narrativa posterior.

El capítulo dedicado a la etapa de la dictadura problematiza dos cuestiones básicas: la crisis del realismo -y las propuestas estéticas alternativas- y las relaciones entre el orden político y las modificaciones en las representaciones simbólicas.

Uno de los aspectos más interesantes del estudio crítico resulta el diálogo con la crítica existente, tanto sobre la obra de Martini cuanto sobre el campo intelectual, utilizado como punto de apoyo para el trazado de hipótesis nuevas. En este sentido, respecto de *La vida entera* (1981), de Diego plantea un desplazamiento en relación con los lugares comunes de la estética dominante y con las certezas del realismo mágico y un uso particular de la alegoría que -en cierto modo como ocurre con el género policial- cuando se esboza como punto de partida, en el punto siguiente se la diluye. El uso de la alegoría constituye justamente una de las hipótesis donde la interpretación se aparta de la bibliografía crítica sobre la obra de Martini, hipótesis que se retoma en el análisis de *La construcción del héroe* (1989) y *Colonia* (2004), novelas donde se presenta de maneras diferentes, pero siempre en este juego de utilización-disolución.

El capítulo siguiente se focaliza en el tema del exilio y su formulación metafórica, en relación con la lengua y la escritura. A continuación, se establecen nexos con las dos primeras novelas "de Minelli"⁵, *Composición de lugar* (1984) y *El fantasma imperfecto* (1986). El

4 De Diego, José Luis. "*¿Quién de nosotros escribirá el Facundo?*" *Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*. La Plata: Al margen, 2001.

5 Juan Martini escribió cuatro novelas -consecutivas en el orden cronológico de su producción- que tienen a Juan Minelli como protagonista: *Composición de lugar* (1984), *El fantasma imperfecto* (1986), *La construcción del héroe* (1989) y *El enigma de la realidad* (1991).

tema del nombre propio, de la identidad, del uso “exiliado” del lenguaje, proyectan el efecto de descentramiento que trasciende a la circunstancia histórica para proyectar, según de Diego, “la profunda heterogeneidad que existe entre el sujeto contemporáneo y el mundo como una presencia irreductible”.

El modo en que se construyen las redes de poder, las vinculaciones entre violencia sexual y violencia política y la configuración de los personajes femeninos presentan otra línea de interpretación que se desarrolla a través del recorrido por *La vida entera*, *Composición de lugar* y luego se extiende a *La máquina de escribir*, *Puerto Apache* y *Colonia*.

Al analizar el período de recuperación democrática, se presentan diferentes posiciones de críticos y escritores respecto de las transformaciones políticas y culturales y de la reconfiguración del campo literario en ese equívoco lugar de enunciación que constituye el “regreso”. En relación con ello, *La construcción del héroe* (1989) constituye “la representación del extrañamiento del regreso”, que se manifiesta en el nivel de la lengua y también en la utilización -de manera diferente a las novelas anteriores- del policial desviado y de la alegoría refractada, para dar cuenta de un vacío de sentido. En *El enigma de la realidad* (1991) se retoma esta cuestión del sentido, mediante el análisis de la intertextualidad como punto de apoyo para la reflexión sobre los modos de narrar. El procedimiento de *mise en abîme* entre la novela que escribe Minelli, el protagonista, y la novela que leemos, la utilización de las pinturas de Carpaccio, de la película *Casablanca* e incluso de la resolución de un crucigrama configuran una construcción “dislocada” que da cuenta de una reflexión sobre la escritura y la corrección. Es aquí donde más claramente se plantea la “*poética del error*”, que puede definirse a través de una cita de la misma novela: “Escribir es incursionar en la lengua como error, hacer de ese error una poética, y de esa poética una política.”⁶

En el último de los capítulos contextuales, “Los noventa”, se presentan las direcciones estéticas de la narrativa argentina durante la última década del siglo XX y la toma de posición de Juan Martini respecto de las polémicas que circulan en el campo y de su propio proyecto creador.

Finalmente, el análisis de las últimas novelas, *La máquina de escribir* (1996), *El autor intelectual* (2000), *Puerto Apache* (2002) y *Colonia* (2004), completa el itinerario y marca nuevos puntos de inflexión. Desde la construcción proliferante de *La máquina de escribir*, que utiliza los recursos de la narrativa “posmoderna” para deconstruirlos y en muchos casos invertirlos, pasando por la reconfiguración de la crisis social de fin de siglo, en una ciudad que se desmorona, en *El autor intelectual* (2000) y *Puerto Apache* (2002), hasta el cuestionamiento sobre la memoria y la búsqueda de la verdad que se inscriben en la lectura de *Colonia*, la mirada del crítico postula una serie de hipótesis de lectura que se extienden hacia la problematización de la función política de la literatura. Estos temas, en estrecha vinculación con las elecciones estéticas y los nexos con el mercado, constituyen núcleos fuertes de los debates del campo y se inscriben de maneras diversas en la obra de Martini, a través de procedimientos que de Diego estudia tanto en cada novela cuanto en los desplazamientos a lo largo de la producción narrativa.

También resultan interesantes las relaciones que enlazan la narrativa de Martini con el modelo kafkiano, con Faulkner, con Onetti y con otros escritores de la tradición literaria, que conforman la *biblioteca* del narrador y cuya presencia puede leerse, de diversas maneras, en los textos.

El desarrollo del análisis presenta una fundamentación sólida, basada en la utilización de la bibliografía crítica, entrevistas al autor, ensayos y artículos de opinión de Martini, pero el aporte más interesante –creemos- está en las líneas de lectura que se propone y los lazos que se tienden entre las novelas. El trabajo crítico opera a través de una progresión en la presentación de líneas de lectura en cuyo contraste se pone en juego el procedimiento de doble entrada propuesto: el entramado textual y los vínculos con el contexto.

La hipótesis de partida -la consideración del conjunto de las novelas de Martini como una *poética del error*- se analiza en relación con varios ejes que se imbrican entre sí y que de Diego rastrea a lo largo del conjunto de las novelas: la construcción de la historia, la relación realidad-ficción y la puesta en cuestión del estatuto de la verdad.

En conclusión, el libro presenta un aporte respecto de la obra de Juan Martini –de gran relevancia dentro de la literatura argentina y poco analizada hasta el momento- pero también la propuesta de un modo de abordaje de los textos narrativos y la problematización de conceptos y nociones claves en el marco de los estudios literarios. Como afirma el autor, el

6 Citado en: de Diego, José Luis. *Una poética del error. Las novelas de Juan Martini*. La Plata: Ediciones Al Margen, 2007, p. 107.

tiempo y el canon darán respuestas a los interrogantes y proyecciones que se formulan; mientras tanto, el trabajo de José Luis de Diego representa un primer paso, una apuesta en el recorrido de la crítica literaria argentina.

Liliana Tozzi

* Alberto Giordano. *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2006, 223 p.

“El crítico no tiene por qué renunciar al más circunstancial de sus afectos, aunque sí intentar transmutarlo en formas de saber”. La afirmación se encuentra dentro de un paréntesis, es una anotación, un señalamiento; uno más de los que hacen que la lectura de *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas* sea un ejercicio de concentrar y dispersarse, e invoca en una imagen breve la tensión que recorre todo el texto: la ida y vuelta entre experiencia y literatura.

Transmutar el afecto en saber, probablemente, sea la premisa que sigue todo escritor que “escribe de sí”, —a voluntad, involuntariamente, por necesidad, para encontrar un confidente, para construir su novela de vida. El campo de las “escrituras del yo” incluye en el libro de Alberto Giordano al diario íntimo, la autobiografía, las memorias y las cartas; se trata de modos de escritura cuyo motivo en común se encuentra en la interpelación nunca respondida del escritor hacia su singularidad, para sí mismo desconocida. Para reflexionar acerca de una escritura de la intimidad, el autor recupera el concepto que utiliza José Luis Pardo. La escritura de lo íntimo, —como empresa de traducción imposible—, no busca revelar lo privado hacia lo público sino que, por fuera de dicha dicotomía, convoca, nuevamente, un afecto:

la manifestación de una distancia indecible que impide tanto identificarse, apropiarse sin restos de uno mismo, como ser identificado; una distancia que fuerza la enunciación, hace hablar o escribir, y transforma secretamente cualquier performance autobiográfica en una experiencia de la ajenidad (Giordano, 2006: 207).

Si las escrituras íntimas descubren como condición la “experimentación de la propia rareza”, esta lógica de aparición rige también al funcionamiento de la memoria. Los textos que se sustentan en la memoria, determinan una temporalidad particular cuyas figuraciones, lejos de formar parte del pasado, entrañan lo que todavía está siendo, y más aún, las imágenes que advienen desde el futuro hacia el presente en que se escribe. Es entonces cuando lo aparentemente aleatorio del narrar comienza a dar figura a “lo novelesco”: no en el relato ordenado de la vida, sino en “el retorno de las aflicciones denegadas” (Giordano, 2006: 159). La tarea del crítico, entonces, seguirá el recorrido de los silencios, las evasiones. Para leer las memorias de Bioy Casares, por ejemplo, Giordano propone atravesar el “espectáculo de su simpleza” y detener al escritor en su propia falta, o mejor dicho, extender la falta que no está relatada:

Bioy no dice, porque eso pertenece a su intimidad y entonces no lo sabe, que su madre a veces era capaz de cualquier cosa, (...) no lo dice, pero ese universo de afecciones íntimas, extrañas a la simplicidad y la liviandad con las que opera la memoria, se transmite en su relato sin que haga falta nombrarlo directamente (Giordano, 2006: 158-159).

Lo novelesco que se inscribe en las escrituras del yo por medio de estos modos de relacionar el mundo y la escritura, es altamente productivo para leer de forma cruzada a las novelas. De esta manera, en las cartas de Manuel Puig, el crítico se detiene a observar cómo las voces familiares que allí aparecen son sometidas a una transformación novelesca, estableciendo así un lazo ambiguo de distancia y cercanía. El modo de ubicar a los integrantes de una familia, esa red singular de lejanías y proximidades, figura también en la novela de Roberto Appratto *Íntima*, la cual Giordano aborda advirtiendo que en su narración se dispone una certeza: cómo, a diferencia de la madre, cuando se trata de escribir la historia del padre nunca será sobre el “todo”, sino solamente sobre “algo” (Giordano, 2006: 65).

El problema de la relación entre vida y escritura atraviesa especialmente el género de los

diarios de escritores. Tal vez por esto deba leerse con otra atención el apartado que exclusivamente reúne ensayos sobre los diarios de Ángel Rama, Pablo Pérez, John Cheever, Alejandra Pizarnik, Charles Du Bos y Julio Ramón Ribeyro. El diarista, quien parece poner en extremo el “amor a la vida que pasa a través del lenguaje” (Giordano, 2006: 85), vive, a la vez, con la cotidianidad de lo que desaparece, de lo que muere. Explorar la extrañeza de vivir como tarea sería la apuesta más alta de la escritura como experiencia de lo íntimo, y esto es algo que los diaristas conocen bien: el desdoblamiento que abre la aparición de lo otro es lo que fundamenta tanto su escritura como su permanente enjuiciamiento (las permanentes preguntas que los escritores de diarios se realizan, como para qué se escribe, a quién está dirigido, qué es lo que economiza, qué es lo que gasta). El modo en que el diario comienza a tener una función en la vida de los escritores o el modo en el que la vida se vuelve novelada, enfatiza a cada escritura con una marcación peculiar, y la relación literatura-vida comienza a tomar la forma de una totalidad difícil de escindir: “Todos los diaristas acaban por mostrar (...) que escriben cada entrada para que pueda salir a escena el personaje extraordinario en el que los convirtió el encuentro de su genio literario con la dificultad o la imposibilidad de vivir” (Giordano, 2006: 127).

En estas zonas de incertidumbre, el intercambio entre ficción y realidad potencia la construcción de un determinado concepto de escritura. Un ejemplo será el de Héctor Bianciotti, quien, en sus autobiografías, escribe episodios que él mismo reconoce “inventados”. Giordano nos hace reconocer, además, que la infancia no es un suceso previo del pasado al que podemos acceder mecánicamente, sino que se trata de “la experiencia de la distancia entre los nombres y lo que nombran” (Giordano, 2006: 185).

En efecto, el diálogo entre la narración, la autobiografía y el ensayo conforma una propuesta de escritura que se diseña a lo largo de los capítulos de *Una posibilidad de vida*. En este sentido, los artículos sobre la obra de Tununa Mercado funcionan casi como operadores conceptuales de lectura. En ellos, la idea de “escrituras íntimas” se expande hasta incluir a toda escritura que se vincule con el amor por el lenguaje, y que siga la analogía de “qué es escribir/qué es amar” por la cual

descubre, experimentándolo, lo que no se podría reconocer por otros medios (...) La escritura es el modo en el que se experimenta lo íntimo de cada vivencia, la íntima distancia con uno mismo en el acto de amar, de cocinar respetando la vida de la materia o de vestir la ‘desnudez sustancial’ del propio cuerpo (Giordano, 2006: 60-61).

De esta manera, las “escrituras íntimas” realizan un acuerdo tanto con la ficción como con la no ficción, ya que quien escribe siempre “está apartado de lo que realiza, de lo que se realiza a través suyo” (Giordano, 2006: 53). Se trata, como diría Maurice Blanchot, de una soledad esencial, no a causa de una autoexclusión sino, como citamos más arriba, a partir de la experiencia de la “propia e irreductible ajenidad».

Hacia el final del libro, se presenta nuevamente un diálogo entre la “escritura del yo”, la crítica y el arte de novelar. Se trata de un epílogo en donde el autor trae a debatir las voces de los colegas, los críticos, los profesores y los novelistas. A partir de una serie de anécdotas personales, Giordano sugiere que la escritura como posibilidad de vida incluye necesariamente a la vida, ya sea por la forma en que lo vivido atraviesa las novelas o por las pasiones que motorizan una investigación, ya que “la imaginación e impulso autobiográfico o ensayístico no son, estrictamente, alternativas contrapuestas” (Giordano, 2006: 201). La escritura de la intimidad, así, en tanto no equivale a escritura de la privacidad sino a lo íntimamente desconocido que aparece en el lenguaje, hace posible la transmisión de lo emocional en su forma pura, y en este sentido, la tarea del ensayista, la del novelista o la del crítico no se diferencian, sino que se subsumen en un mismo afecto, el que siempre mueve a quien escribe hacia el deseo de saber.

Irina Garbatzky

* Ignacio Sánchez-Prado, ed. *América Latina en la “literatura mundial”*. Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburg, 2006, 341 p.

Firmados en su mayoría por especialistas con inserción en la academia estadounidense, los artículos compilados por Ignacio Sánchez Prado en *América Latina en la “literatura mun-*

dial"⁷ componen un campo de debate desde una perspectiva latinoamericana sobre las reflexiones literarias internacionalistas, tomando como eje los recientes trabajos de Franco Moretti y Pascale Casanova que "en conjunto definen las ideas centrales de la cuestión: la descripción de un mundo literario desigual, compuesto de centros y periferias y de un sistema también desigual de relaciones de legitimación y de configuración estética." (Sánchez Prado: 8)⁸

El pasado y el presente de la literatura ("un 'largo' presente, comenzado en el siglo XVIII"), propone Franco Moretti, son dos épocas estructuralmente diferentes y por ello demandan aproximaciones teóricas autárquicas: "estudiar *el pasado como pasado* (...) con la ayuda de la teoría de la evolución, y *el presente como presente*, con la ayuda del análisis de sistemas-mundo: aquí es posible un programa de investigación para la *Weltliteratur* en el siglo XXI." (56) Como el capitalismo, la literatura mundial es una y desigual. El estudio de la novela del siglo XVIII y XIX llevó a Moretti a la conclusión de que el sistema literario mundial se articulaba asimétricamente a través del mecanismo de la difusión, que interfirió en los desarrollos autónomos de las literaturas regionales atrayéndolas hacia la órbita de las centrales e imponiendo una notable uniformidad formal al sistema literario «cuando el mercado literario internacional se vuelve lo suficientemente fuerte para unificar y subyugar aquellas culturas separadas» (51), porque "la convergencia aparece en la vida literaria *exactamente al mismo tiempo que la difusión*" (53). Esta relación entre convergencia ("entrecruzamiento, injerto, recombinación, hibridación") y difusión se demuestra, según Moretti, en una misma lógica formal que se verifica en los movimientos de modelos novelísticos: "mezclan *una trama del centro con un estilo de la periferia*." (54) Resultan así textos estéticamente inestables y políticamente tensos, cuya hibridez no aparece como signo de superación de las diferencias, sino como "una *encarnación específica* de dichas diferencias: son un microcosmos del sistema mundo-literario, y de su interminable espiral de hegemonía y resistencia." (55) El análisis de los sistemas-mundo revela la forma como "el resultado de *una configuración no literaria muy específica*" en el sentido de que la invención formal prospera en "sociedades donde las contradicciones son profundas, pero las soluciones son imaginables." (55)

En "La literatura como mundo" Pascale Casanova se pregunta acerca de las posibilidades del análisis de la literatura mundial para "restablecer el vínculo perdido entre la literatura, la historia y el mundo, sin perder nada de la especificidad y la singularidad irreductible de los textos" (63). En esa línea, impugna las respuestas de la teoría poscolonial por proponer "una crítica *externa* de los textos que corre el riesgo de reducir lo literario a lo político" (63). Casanova bosqueja un objeto-herramienta, el espacio literario mundial o "república mundial de las letras", "territorio paralelo, relativamente autónomo del universo de la política y dedicado, en consecuencia, a las cuestiones y debates y la invención de hechos específicamente literarios" (64) donde "vendrían a refractarse (...) los cambios, las luchas, las confrontaciones políticas, sociales, nacionales, de géneros o de minorías dependiendo de lógicas y bajo formas propiamente literarias." (64) El principal índice de la existencia y unificación de este "planeta literario" es una medida específica de tiempo, el "Meridiano de Greenwich literario" a partir del cual se sitúan las posiciones permitiendo "evaluar la distancia en relación con el centro de todos aquellos que pertenecen al espacio literario" (68), y donde "se cristaliza (se debate, se protesta, se elabora) la medida del tiempo literario, es decir, la evaluación de la modernidad estética." (68) Mediante el cruce de la noción de "campo" de Pierre Bourdieu con la idea de "economía-mundo" de Fernand Braudel, Casanova construye "la hipótesis de un espacio relativamente autónomo extendido al mundo entero según una estructura de dominación relativamente independiente de las formas de dominación política, económica, lingüísti-

7 En el libro se compilan los siguientes artículos: Ignacio Sánchez Prado, "Hijos de Metapa": un recorrido conceptual de la literatura mundial (a manera de introducción); Franco Moretti, "Dos textos en torno a la teoría del sistema-mundo"; Pascale Casanova, "La literatura como mundo"; Abril Trigo, "Algunas reflexiones acerca de la literatura mundial"; Efraín Kristal, "Considerando en frío...". Una respuesta a Franco Moretti"; Sebastiaan Faber, "Zapatero, a tus zapatos. La tarea del crítico en un mundo globalizado"; Francoise Perus, "La literatura latinoamericana ante *La República Mundial de las Letras*"; Jean Franco, "Nunca son pesadas / las cosas que por agua están pasadas"; Hugo Achugar, "Apuntes sobre la literatura mundial", o acerca de la imposible universalidad de la "literatura universal"; Hernán Vidal, "Derechos humanos y estudios literarios/culturales latinoamericanos: perfil gnóstico para una hermenéutica posible (en torno a la propuesta de Pascale Casanova)"; Graciela Montaldo, "La expulsión de la república, la deserción del mundo"; Juan Poblete, "Globalización, mediación cultural y literatura nacional"; Pedro Ángel Palou, "Coda: la literatura mundial, un falso debate del mercado"; Mabel Moraña, "Post-scriptum. A río revuelto, ganancia de pescadores". América Latina y el *déjà-*

8 Tales trabajos son: Pascale Casanova, *La república mundial de las letras*, Barcelona: Anagrama, 2001 y "Literature as World", *New Left Review* 31 (2005): 71-90 (incluido en traducción en el volumen compilado por Sánchez Prado con el título "La literatura como mundo"); Franco Moretti, "Conjectures on World Literature", *New Left Review* 1 (2000): 64-81, "The Slaughterhouse of Literature", *Modern Language Quarterly* 61/1 (2000): 207-227, "More Conjectures", *New Left Review* 20 (2003): 73-81 y "Graphs, Maps, Trees. Abstract Models of Literary History", *New Left Review* 28 (2004): 43-63.

ca, social” (73) Casanova distingue tres formas principales de dominación en el espacio literario, política, lingüística y literaria, que “se encabalgan, se interpenetran, se ocultan las unas en las otras”; pero también la dependencia puede ser específica y “no ejercerse ni medirse *más que* en términos literarios, por fuera de toda situación de opresión o aun de simple dependencia política.” (78) Así, “la literatura misma, como valor común todo un espacio es (...) la imposición heredada de una dominación política o literaria, pero también un instrumento que, reapropiado, permite a los escritores, y en particular a los más desprovistos, acceder a una libertad, una existencia y un reconocimiento específicos.” (82)

Abril Trigo repone la globalización como el telón de fondo necesario para leer en la actualidad cualquier propuesta de literatura mundial. Desde este marco, encuentra criticable lo que reconoce como el punto común a los modelos diseñados por Moretti y Casanova: “un mercado literario en el cual las naciones intercambian sus bienes en forma independiente de los intereses económicos y políticos.” (90) También Graciela Montaldo remarca la formulación de una “forma de leer acorde con las disposiciones mercantiles de la cultura bajo la globalización económica (...) Ambos críticos se refieren al mercado como instancia central en la constitución de ‘lo mundial’, en la ‘republicanización’ de las letras, sin embargo, el movimiento que parece caracterizarlos es dar por sentada la instancia del mercado y operar como si él fuera una naturaleza que ha seleccionado lo mejor (Casanova) o ‘lo que hay’ (Moretti).” (260)

Los desarrollos de Moretti y Casanova se inscriben en una autoevaluación de la literatura comparada como disciplina, donde la lectura de las literaturas periféricas se define desde “agendas que corresponden estrictamente a intereses intelectuales euronorteamericanos” (Sánchez Prado 9). Las demandas de estas agendas hacen postular a los teóricos mundialistas la necesidad de abandonar el *close reading* como metodología de trabajo, argumento rebatido por Sebastiaan Faber: “la disciplina no se puede permitir abandonar lo único que aún puede darle alguna legitimidad: su concepción humanística del rigor, cuya metodología por excelencia es el *close reading*, la lectura cuidadosa de textos primarios en su idioma original —una práctica que ejemplifica el respeto por la especificidad cultural y lingüística de cada producto de la imaginación.” (138)

En perspectivas como las de Moretti y Casanova “Latinoamérica sigue siendo el lugar de producción de ‘casos de estudio’, pero no un *locus* legítimo de enunciación teórica” (Sánchez Prado: 9.) En este sentido, Françoise Perus señala que “Pascale Casanova pasa por alto gran parte de la reflexión crítica e historiográfica llevada a cabo por los latinoamericanistas de dentro y fuera del subcontinente americano” (147); y por ello no se da cuenta de particularidades importantes tales como que las naciones latinoamericanas “vivieron procesos culturales de modernización que implicaron simultáneamente tanto la pretensión de sincronizarse estética y culturalmente con las metrópolis, como la difusión de la cultura de la letra en sectores cada vez más amplios de las poblaciones nativas; porque la modernización siempre es una calle de doble vía, hacia adentro y hacia afuera, aunque no haya coincidencia entre ambas direcciones (...)” (Montaldo: 257)

Jean Franco visualiza ecos hegelianos en la propuesta de Casanova: los periféricos de la república de las letras (esclavos) tienen una conciencia de la desigualdad que el centro (amo) ignora. Así Casanova —que “se declara compañera de ruta de los rebeldes”— revela su posición central dado que, al igual que Moretti, postula como novedad la desigualdad en las letras mundiales “ignorando que desde la colonia, los latinoamericanos tenían plena conciencia de ella y adoptaban varios recursos en su lucha contra el poder hegemónico” (187). Este tipo de problemas aparecen, según Hugo Achugar, porque el actual debate sobre la “literatura universal” no es un debate universal; la universalidad “es sólo pronunciable dentro de las fronteras de un lenguaje cultural: el de los estudios de literatura comparada que pertenecen a un tiempo de fronteras disciplinarias y sociales hoy en día en crisis y en proceso de transformación.” (209)

Marcando algunos de sus problemas teóricos más evidentes, Hernán Vidal y Juan Poblete ensayan modos de rearticular las propuestas internacionalistas hacia una orientación latinoamericana. Vidal intenta ver la pertinencia de la propuesta de Casanova para el campo de la crítica literaria/cultural latinoamericanista desde “una hermenéutica de lo poético fundamentada en el Derecho Internacional de Derechos Humanos para tiempos de paz y conflicto armado.” (213) Poblete propone la consideración de la literatura nacional como el reconocimiento de una forma compleja y específica de mediación local/global en el marco de las interrelaciones de los medios de comunicación y bajo ciertas condiciones históricas nacionales en interacción con un cierto contexto internacional.” (290)

El libro se cierra con la intervención fundamental de Mabel Moraña. Para la intelectual uruguaya los proyectos de Casanova y Moretti parecen “apuntar a un deseo de rescatar

desde nuevas retóricas las bases de la historiografía moderna liberal creando una fluidez del producto simbólico que termina, sin embargo, reafirmando los centros y valores desde los que se piensa la totalidad analizada.” (327) Ambos modelos coinciden en su iniciativa de un diseño global impuesto sobre las particularidades locales que deja de lado el hecho de que son las particularidades de las textualidades, las políticas de la lengua en que las literaturas se sustentan “y sus negociaciones con las formas locales e históricas de poder cultural las que en última instancia condicionan la capacidad de negociación de esas poéticas en contextos globales, su inserción en el mercado, su distancia o su proximidad con respecto al paradigma de la modernidad.” (328) Las formas culturales latinoamericanas, postula Moraña, “no requieren (...) de un altar consagradorio, ni necesitan medir la distancia que las separa de los paradigmas europeos; necesitan más bien habitar sus repúblicas con pleno derecho, definir ellas mismas cuáles son sus mundos y qué formas de ciudadanía les corresponde defender, y repensar en su tiempo y en sus propios registros el estatuto de las humanidades que comenzó por asociar, en la teoría y en la praxis, letra y violencia, desde la entrada misma de América Latina al espacio global del occidentalismo.” (333)

Gonzalo Oyola

