



LA BIBLIOTECA

revista fundada por Paul Groussac

La crítica literaria en Argentina

David Viñas
Noé Jitrik
Josefina Ludmer
Nicolás Rosa
Jorge Panesi
Alberto Giordano
Juan Bautista Ritvo
Daniel Link
Jorge Monteleone
Delfina Muschiatti
Susana Cella
Martín Kohan
Guillermo David
Pablo De Santis
Silvio Mattoni
Adrián Cangi
Diego Poggiese
María Celia Vázquez
Susana Romano Sued
Jorge Dubatti
Mario Goloboff
Marcela Croce
Carlos Díaz
Daniel Divinsky
Leandro de Sagastizábal
Luis Herrera
Mario Tesler

4-5

Presidente de la Nación Néstor Kirchner

Secretario de Cultura José Nun

Director de la Biblioteca Nacional Horacio González

Subdirector de la Biblioteca Nacional Horacio Tarcus

Dirección de Administración Celedonia Méndez Vargas

Dirección de Atención al Usuario Luis Herrera

Dirección de Administración Bibliotecológica Raúl Jesús Pano

Asesoría Legal Susana Fino

Coordinación Editorial Sebastián Scolnik, Horacio Nieva

Producción Editorial María Rita Fernández

Colaboraciones Cecilia Calandria, Ximena Talento, Felipe Solá, Evelyn Galiazo, Carlos Bernatek

Corrección Lucía Casasbellas Alconada

Diseño y Diagramación Sebastián Pardo, Axel Russo, Alejandro Truant, Gabriela Melcon, Valeria Gómez

Traducción del francés José Luis Moure

Ilustraciones Juan Rearte

Prensa Graciela Blancat, Julián Bruschtein

Agradecimientos Juana Orquín, Leila Gutiérrez, Adriana Savia, Gabriela Mocca, Clara Guareschi, Susana Gudalewicz, Bárbara Jerez, Paula Pérez Alonso, Eduardo Arias

La Biblioteca, revista fundada por Paul Groussac en 1896, es una publicación de la Biblioteca Nacional de la República Argentina. ISSN N° 0329-1588
Agüero 2502, 6° piso (C 1425 EID), Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Tel.: (54-11) 4807-6778 | ediciones.bn@gmail.com | www.bn.gov.ar

Distribución La Periférica Distribuidora. Tel.: (54-11) 2007-4527 | perifericadistribuidora@gmail.com | www.la-periferica.com.ar

Distribuidora Sin Fin. Rincón 1407 (C 1251 ACE), Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Tel.: (54-11) 4308-1813

Distribuidora Jaqueline. Salta 781 (C 1074 AA0), Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Tel.: (54-11) 4383-5888

ÍNDICE

3 Editorial

La imaginación crítica

- 12 • Borges y Perón. *Por Antonio J. Cairo*
- 16 • Productividad de la crítica. *Por Noé Jitrik*
- 26 • Josefina Ludmer: “Algunas ‘nuevas escrituras’ borran fronteras”. *Por Susana Haydu*
- 32 • La ficción proletaria. *Por Nicolás Rosa*
- 52 • Rojas, Viñas y yo (Narración crítica de la literatura argentina). *Por Jorge Panesi*
- 60 • Una profesión de fe. *Por Alberto Giordano*
- 74 • Crítica de la crítica (Negatividad y mimetismo). *Por Juan Bautista Ritvo*

Nombres, linajes y recorridos

- 84 • Poéticas de inventario. Fuera de serie: Eva Perón. *Por Daniel Link*
- 96 • Enrique Pezzoni: sigilo y espectáculo. *Por Jorge Monteleone*
- 104 • Ana María Barrenechea, la descifradora. *Por Jorge Monteleone*
- 110 • La traducción entre forma y fantasma: el escritor-crítico-traductor en el cruce de horizontes culturales. *Por Delfina Muschiatti*
- 122 • Juan José Saer: una crítica sin atributos. *Por Susana Cella*
- 134 • Héctor Libertella: la pasión hermética del crítico a destiempo. *Por Martín Kohan*
- 146 • Bianco, lector de Proust. *Por Guillermo David*
- 160 • Un problema crítico: la historia de la literatura argentina. *Por Horacio González*
- 174 • Jaime Rest, hacia la reafirmación del hecho literario. *Por Pablo De Santis*
- 180 • La crítica de Masotta sobre Arlt: entre la conciencia y el destino. *Por Silvio Mattoni*
- 188 • La crítica a principios del siglo XX: Roberto Fernando Giusti. *Por Verónica Delgado*

Trazos malditos

- 200 • Retrato de un pensador materialista. *Por Adrián Cangí*
- 210 • Lectores argentinos de Manuel Puig. *Por Ariel Schettini*
- 216 • Ecos lejanos, voces tenues: apuntes para la crítica de H. A. Murena. *Por Diego Poggiese*
- 226 • Matar o morir. Murena y la transfiguración del espíritu. *Por Luciano Carniglia*
- 234 • Carácter y destino: en busca del modo de leer a Victoria Ocampo. *Por María Celia Vázquez*

Ficciones Críticas

- 244 • Crítica y hospitalidad. *Marta Riquelme* de Martínez Estrada: genealogías, linajes e intertextos. *Por Susana Romano Sued*
- 260 • Diversos ejercicios de la crítica cultural argentina. *Por Tomás de Tomatis*
- 276 • ¿Borges crítico? *Por Sergio Pastormerlo*
- 284 • El viaje circular. *Por Carlos Bernatek*
- 290 • La creación es el verdadero poder. César Aira y la tenacidad de lo imposible. *Por Evelyn Galiazo*
- 306 • Crítica interpretativa según el pensamiento de Paul Ricœur en la obra de Alejandra Pizarnik. *Por Ana María Rodríguez Francia*
- 312 • Crítica y ficción: otra literatura. *Por Carolina Orlando*

Reflexiones sobre la condición intelectual

- 318 • Reflexiones sobre el intelectual crítico. *Por Miguel Vedda*
- 328 • Libros sin crítica. *Por Jorge Dubatti*
- 336 • El escritor como crítico. *Por Mario Goloboff*

- 344 • **La crítica literaria y el problema de los intertextos.** *Por Alba Omil*

Groussaquianas

- 352 • **La modernidad latinoamericana y el debate entre Rubén Darío y Paul Groussac.**
Por Mariano Siskind
- 364 • **Sobre una tesis que falla por la tesis. “Paul Groussac: un estratega intelectual”.**
Por Marta Elena Groussac

Tribunas literarias, memoria editorial

- 390 • **Contorno y alrededores: sucesiones, herencia y desvíos en 50 años de crítica argentina.** *Por Marcela Croce*
- 402 • **Claridad o la cultura a granel.** *Por Juliana Cedro*
- 408 • **La revista *Martín Fierro* de Alberto Ghirardo o un anarquismo (casi) nacional y popular.** *Por Juan Navarro*
- 416 • **Las armas y las letras. Un recorrido por las ediciones anarquistas.** *Por Pablo M. Pérez, Hernán Villasenín y Liliana Jofre*
- 428 • **Breve historia de Ediciones de la Flor. Editar en la Argentina: ¿un oficio insalubre?**
Por Daniel Divinsky
- 452 • **Gregorio Weimberg y la edición. Estampa de un fundador de la biblioteca argentina.** *Por Gustavo Sorá*
- 472 • **Breve historia de la Editorial Universitaria de Buenos Aires (EUDEBA).** *Por Leandro de Sagastizábal*
- 482 • **La editorial Jorge Álvarez, cenáculo de los sesenta.** *Por Ana Mosqueda*
- 490 • **“Todo está en el catálogo”. Notas sobre Arnaldo Orfila Reynal y Siglo XXI Editores.** *Por Carlos E. Díaz y Alejandro Dujovne*

Labor bibliotecológica

- 502 • **La Biblioteca Nacional. Aportes para una estrategia de fortalecimiento.** *Por Luis Herrera*
- 524 • **La imagen de Raymond Foulché-Delbosc en Argentina.** *Por Hebe Carmen Pelosi*
- 532 • **El período incunable entre Bernard von Mallinckrot y Philippe Labbé.** *Por Mario Tesler*
- 538 • **La música y el largo derrotero de su preservación.** *Por Silvia Glocer*
- 542 • **Para una genealogía del discurso bibliotecario. Comisión Permanente de Homenaje a Bibliotecarios y Trabajadores de Bibliotecas Desaparecidos y Asesinados por el Terrorismo de Estado**
- 546 • **La fototeca de la Biblioteca Nacional: un proyecto en marcha.** *Por Graciela I. Funes y Clara Guareschi*

- 552 **Semblanzas**

Editorial

Redundancia e innovación

La Revista *La Biblioteca* ofrece con tranquilidad algunas redundancias. Una muy notoria. Toma el mismo nombre de la institución que la edita. Además, ya se dijo, actúa nomás como continuidad con la revista similar que publicara Paul Groussac al cerrarse el siglo XIX. Agrega así un eslabón más a la serie histórica. Las otras redundancias son menos evidentes y hay que verlas por el revés. Redunda en querer tener una escritura del máximo nivel de independencia intelectual, a pesar de ser una revista contenida en los pliegues públicos, proveniente del arcano estatal. No es fácil recordar publicaciones en el área pública que superen el mero cariz propagandístico y el *dictum* complaciente del funcionario del momento.

Esta revista habla sola, por su propia voz, es libre. Redunda así por el lado opuesto. Cuando se esperaba el ditirambo, elige excederse por su reverso. Transita por ese territorio de las revistas vocacionales, las del llamado a la idea crítica. Una crítica autonomista parecería inadecuada en el lugar de donde sale esta revista, pues si la crítica es el momento de debilidad de las cosas, la Institución Pública no toleraría saber o conocer su propia trama de fragilidad.

Pero la institución pública suele ser más débil que lo que sus simulacros administrativos permiten pensar. Muchas veces, una revista intelectual libre que lanza las novedades de lenguaje que los públicos esperan, quiere postular menos su propia debilidad –es sólida, segura de sí, véase la *Martín Fierro* de Borges y Gironde, en los 20, o *Contorno* en los 50, de los Viñas, Rozitchner y Masotta–, que su concisa capacidad de crear culturas autónomas.

En cambio, revistas como ésta –*La Biblioteca*– respiran inesperadamente por su fractura esencial, su origen sospechado, su voz presuntamente ronca con vaho a bóveda estatal. ¿Pero no fue Borges, aventurero intelectual de los 20, de los 30, y aún adentrado mucho más el siglo, también atrevido director de la Biblioteca Nacional? No atrevido por sus gestas administrativas –aunque firmaba documentos oficinescos, incluso tenemos a la vista cierto apercibimiento de rutina a algún empleado que ahora puede exhibirlo no como demérito sino casi como gloria–; atrevido por su concepción bibliotecaria, una concepción geométrica, ficcional y a la vez técnica, pues si la biblioteca era el mundo, era también sus deficiencias y sus escatologías, sus fuerzas automatizadas y sus recodos más azarosos. Basta leer *Tlön, Uqbar...* para percibir cómo está pensando el desdoblamiento del mundo a través de un juego de espejos entre lo real y lo virtual.

Es que el autor de *El Informe de Brodie* estaba dentro de la civilización y dentro de la barbarie, como lo está toda literatura merecida. Las revistas que surgen dentro de la institución pública no están obligadas a ser ditirámicas, pero sí intimadas a reflejar el sorprendente espejo de todo lo que no se les atribuiría: redundantes con lo otro que no se espera de ellas. Así deben ser. Redundantes con lo que sordamente no es el Estado.

Este número de *La Biblioteca* sobre la crítica literaria argentina –y la historia editorial– es redundante de lo que no formaría parte de una revista nacida de la institución pública nacional. Se trata del aroma libertario que funda nuestra vida, que no siempre puede decirse, pero que alguna vez –ésta, quizás–, puede confesarse dentro del círculo de nuestros aprecio. Se place pues en ser reiterativa de lo mejor del revisterío nacional, mezcla de la primigenia *La Biblioteca* y *La*

Montaña de Ingenieros y Lugones. Y además, es voluminosa, orgullosamente ostentosa, pero casi se autofinancia, como testimonio de que puede entrar en el circuito del don, que es el del lector libre y real, interesado en sufragar por ella, más allá de siglas estatales y jergas institucionales, que por supuesto no son solamente las del Estado, sino que abarcan toda pedagogía y toda comunicación por espontánea que parezca.

Pero una cuestión más difícil debemos tratar en este prólogo. Ya que de crítica hablamos, se trata de criticar el concepto de *sociedad de conocimiento* o *gestión de conocimiento* que se encuentra difundido en muy diversas esferas y grupos intelectuales. Al parecer, se trataría de formular una visión optimista del conocimiento y su proceso interno, pero no basado en el legado de la *episteme* o la *gnosis* clásica. No se trata ahora de que el conocimiento sea la rareza o la escasez de lo que también genera –el sujeto, el individuo, el lenguaje, la conciencia de sí en todos sus capítulos de construcción, negatividad y olvido–, sino un plano exterior, meramente resultante del modo en que actúan los signos informáticos y de reproducción virtual del encadenamiento del saber.

Aunque por otro lado con *gestión del conocimiento*, a veces se alude al reaprovechamiento de la intuición, el saber espontáneo y la experiencia de vida de las personas, como ilusión institucional de que no estamos ante la pura regla, el puro reglamento. No parece esta idea más que una derivación de las técnicas de adecuación laboral bajo la ilusión de la experiencia individual creadora, en la era en la que el libre albedrío de los trabajadores llega a un punto de oclusión, de máxima intensidad.

¿Qué habría de nuevo en esta concepción de la *sociedad del conocimiento* que no lo tuvieran los tiempos de Kant, a fines del siglo XVIII, o los tiempos de Husserl, a comienzos del siglo XX? Era en la que está de por medio la revolución digital, informática o tecnotrónica –que busca su alianza con la sabiduría espontánea de las gentes–, según el nombre que desee utilizarse o la hipérbole que cada uno quiera sostener.

La primera crítica que cabría sería la de postular que se emplee otro nombre para las nuevas realidades generadas por esta teoría de los signos, pues así como está, no puede hacerse cargo de todas las modalidades del conocimiento, tampoco puede arrogarse la redefinición completa de todos los horizontes de lo social. Ya se empleó en el pasado inmediato el concepto de “sociedad de la información”, que si se quiere tenía un poder de yuxtaposición menor con todo el conocimiento existente en la historia social e intelectual de la humanidad. Se sugeriría, a través de estas elaboraciones, que estamos ante una posibilidad doble, la de pasar en limpio toda la cultura heredada a nuevos símbolos de almacenamiento, y que del conocimiento así entendido (como planicie intelectual infinita y sin relieves) puede extraerse sin más una idea completa de sociedad sin conflictos, autoeducada en una felicidad comunicacional abstracta.

Pero en verdad, la teoría de la “sociedad del conocimiento” es estrecha en relación a las posibilidades que abre el desarrollo de la red electrónica y sus derivados. Ninguna evolución en el lenguaje, en la época de los grandes cambios técnicos, debe implicar una reducción a insignias de codificación fijas. Sin embargo, con la hipótesis de la *sociedad del conocimiento*, todos los bajorrelieves del conocimiento

histórico se pondrían a disposición de una brusca reconversión del conocer a meros emblemas de señalización compendiada y a la vez perpetua, que encarnaría una nueva ontología de lo social. Lo social como una arcadía de transparencia comunicativa, lo que le daría a la *sociedad de conocimiento* el destino de ser una interpretación lacónica de procesos más vastos y aún impredecibles, surgidos de la revolución en la propia idea de *signo*. El signo de lo que llaman *sociedad del conocimiento* es plano, binario, lineal. El conocimiento, en cambio, es denso, derivativo y entrecortado.

Ciertamente, las realidades del mundo digital nos ponen frente a una dimensión crucial de la historia humana. Estamos inmersos en ella de una manera inocente y feliz, lo que siempre ocurre en los primeros tramos de las grandes y necesarias mutaciones tecnológicas.

Falta sin embargo otra colección de signos que ponga esta transformación vital del uso del lenguaje simbólico en términos más *amigables* con el conocimiento recibido a lo largo de las edades históricas (y del largo ciclo en el cual se habló de trabajo manual y de trabajo intelectual), para que la conciencia lingüística de las tecnociencias no desactive erradamente la conciencia histórica. Por eso el empleo de la palabra “sociedad” para acoplarla a “conocimiento” —sociedad es una expresión esencial del siglo XIX, o no muy anterior a él—, nos pone ante la idea de que las tramas sociales sólo lo serían si se producen en un mundo de articulaciones simbólicas virtuales, lo que apuntaría al último reduccionismo posible en la historia del conocimiento humano.

Este reduccionismo proviene de un pensar rápido que toda revolución técnica carga consigo misma, y que no la favorece para que ella misma derrame sus frutos irreversibles y creativos en la historia del trabajo humano. Estamos aún en el momento en que las tecnologías crean su propio lenguaje absorbente, como pasó en las primeras décadas de la imprenta, del motor a explosión o de los métodos de cirugía anestésica. Estarían en el momento equivalente al que, como en la filosofía, pueden surgir conceptos como “sustancia extensa y sustancia pensante”, “juicio sintético a priori” o “lo concreto es síntesis de muchas determinaciones”. ¿Pero están acertando las tecnociencias con su lenguaje? ¿Tienen su nomenclatura denominativa a la altura de la importancia de sus logros? Una revolución técnica como la que vivimos, sólo en una etapa posterior —que ya presentimos—, realiza el potente ejercicio de plasmar el legado completo de la civilización en el seno de su sumario, aunque vistoso cuerpo de lenguaje, con el que surge a la admiración garantida de sus contemporáneos.

Las metáforas informáticas —*migrar, exportar, virus, navegar, amigable, soporte, red, cortar, pegar, ver, insertar, herramientas, ventana, “analfabetismo” informático*—, son la más poderosa construcción idiomática que ha acompañado a un descubrimiento tecnológico. Se dirá que no ha generado estos conceptos, tomándolos de todo el orden del conocimiento humano, pero con este gesto también señala sus virtudes apropiativas, y en el límite, expropiatorias. La retórica revolucionaria sale a luz con ropajes ajenos, los toma de prestado sin rigor crítico pero con evidente imaginación. Esta fuerza expropiativa del lenguaje, en toda revolución técnica se ha realizado tomando también los lenguajes preexistentes, revelando que estaba vacante de nombres (homenaje implícito a los que ya existían), pero mostrando asimismo

un ánimo sustitucionista respecto a la total experiencia humana en materia de nombres, símbolos y lenguajes. Por eso se entiende el concepto de “sociedad de conocimiento” vista la gran operación de embargo de las culturas previas. Lo que nos pone frente al problema mayor de la civilización contemporánea: surge un nuevo tipo de experiencia comunicativa, pero el lenguaje (lo inherente a la comunicación) puede quedar lesionado.

Saludamos nosotros a la red con todas sus acciones cognoscitivas –es elocuente el nombre de *documento* y *archivo* que poseen sus acciones básicas– y no vemos en ella más que una gran oportunidad creadora a escala de la historia de la ciencia y de la cultura. Y al mismo tiempo, nos preocupamos que de ella no surja una deficiente filosofía desatenta con la realidad de los conflictos históricos y la situación experiencial del trabajo y del lenguaje como forma de existencia colectiva.

Este rico orden metafórico de la lengua informática no es asumido como tal, sino como un apresurado gesto, aunque no exento de gracia, para tomar precipitadamente palabras de la náutica, de la economía o de la medicina. Pero es un atrevimiento distraído. Habilita a creer que un ciclo del conocimiento ya se ha cancelado y todo puede resumirse en una retórica aglutinadora universal, como quería Gorgias en su controversia con Sócrates. A la manera de una última y radical fenomenología del espíritu, las formas compendiadas que llevan a ganar tiempo, espacio y capacidad de síntesis, van señalando el periplo de la misma historia humana hacia el saber condensado y al mismo tiempo ramificado según la lógica del hipertexto. Así vistas las cosas, es necesario un concepto rápido, de circunstancias, meramente plano e inelocuente: la sociedad del conocimiento. Él dará cuenta del movimiento de anexión de lenguajes. Se convierte así en una neo-retórica al paso, una mera ideología de la ciencia y la técnica, como en los años 60 bien supo criticar el joven Habermas.

La materia cultural anterior se tornará entonces en un “tesoro” encerrado en la caverna platónica y sus copias con distintos grados de verdad serán apenas el mundo de ideas que verán los ojos de las generaciones futuras. El archivista adquirirá un carácter sacerdotal, y de este modo, una formidable vena de los inventos de la humanidad (digamos, la lanzadera mecánica, la caldera ferroviaria, la electricidad o la telegrafía) puede presentarse como discontinuidad antes que como continuidad –cierto que repleta de desvíos y opacidades–, con las fuerzas cognoscitivas reticulares de la época.

De ahí la formidable utopía de la *sociedad de la información* o *del conocimiento* como llamado a romper la continuidad de la historia del trabajo humano frente a la naturaleza y a la vida colectiva. Vastos sectores del movimiento cultural en todo el mundo emplean ese concepto un tanto ingenuamente, pensando que compran así su billete hacia el progreso técnico. Debemos decir que el progreso técnico es demasiado delicado, importante y esencial como para que quede en manos de conceptos que no realizan enteramente la misión de comprenderlo en sus significaciones últimas.

La hipótesis del nuevo alfabetizador nos dice que hay brechas digitales, indicando la necesaria cruzada para rescatar del analfabetismo de nuevo tipo a millones de seres humanos. Se trata de una nueva partición en la sociedad que se sobrepone a las clásicas líneas de fractura social, provenientes de diferentes interpretaciones

del mundo del trabajo, la producción y el arte. Nuevos maestros nos sacarán de nuestra condición ágrafa, aunque hayamos compartido largamente el fruto de las culturas. El alfabetizador informático es el fruto notorio, educacional, surgido del seno de las utopías tecnológicas del siglo XX, como la reflexión moral es el fruto de utopías como las de Tomás Moro.

Pero sus resultados no son meramente utópicos, sino que intervienen de un modo excesivamente banalizador en la discusión sobre las instituciones pedagógicas y las decisiones sobre las redes escolares. Cuando éstas cumplan con su deseo real de estar interligadas al cuerpo de la red virtual –lo que es también nuestra postura–, una efectiva revolución pedagógica sólo ocurrirá por el diálogo con las fuentes de la práctica cultural que unen las generaciones pasadas a las actuales. Se precisará entonces de la filosofía y la literatura clásicas –y de la ciencia y técnica no como ideología sino como conocimiento liberado– antes que de conceptos surgidos del marketing superficial de la revolución tecnológica. A ésta la queremos sin sus ideologías triviales ni sus implícitos mitos de dominio.

Sino, un nuevo saintsimonismo de los *savants*, con su ingenuo evangelio social de los industriales, avanzaría sobre los nuevos descubrimientos con un monolingüismo abstracto, en un momento en que la humanidad sigue con sus guerras, demoliciones y saqueos, precisamente de los bienes preservados por generaciones anteriores, y todo como prueba de la marcha sacrificial de la especie humana, que el archivismo puntual no logrará detener. Pensar el conocimiento es también pensar el saqueo y la pérdida. Las nuevas consignas de la informatización han generado un poderoso lenguaje que, de un modo virtual, absorbe todos los movimientos que las filosofías de la acción y del conocer desde antiguo habían explorado. El dudoso concepto de *sociedad de conocimiento* proviene de ahí, incapaz de pensar adecuadamente las novedades que él mismo contiene, la gran reduplicación del signo real de la vida en formas electrónicas y micro-compendiadas de la memoria.

Ningún lenguaje surgido de las metáforas de la técnica puede encargarse de la totalidad del conocimiento humano, como el de *sociedad de conocimiento*, a riesgo de que haga peligrar lo único que puede resguardar la presencia efectiva de la técnica en las sociedades, el conocimiento filosófico como autonomía del sujeto y del concepto. Más que sociedad del conocimiento (idea que cierra el saber sobre una variante del progreso técnico) hay conocimiento de la sociedad (forma abierta del saber que alienta nuevos descubrimientos técnicos).

Por eso, el error del concepto de “sociedad del conocimiento” proviene de la confusión que introduce con la historia de las civilizaciones. ¿Qué sociedad no sería del conocimiento? ¿Excluiríamos las cavernas de Altamira, los indios Caduveo, la corte de Luis XVI, una asamblea jacobina, la China imperial, el sur norteamericano de las novelas de Faulkner? El concepto de sociedad ya es el de conocimiento. Sea en la alta Edad Media o en la Nueva York de Woody Allen. La aparente ambigüedad del concepto solo querría decir que con los signos de la sociedad informática recién podemos entrar a un conocimiento universal y democrático. Desde luego, es necesario afirmar que la convicción que une tecnología a democracia –derivada de la idea de democracia industrial del pragmatismo norteamericano, que un digno hombre, John Dewey, intentó

descifrar adecuadamente antes que se convirtiera en credo de las muchedumbres solitarias—, precisa de más resguardos para no perder poder explicativo.

Admitamos que buena parte del cuerpo tecnológico en uso real por las sociedades tiene valores neutros en cuanto a su verdad. Eso no nos exime de preguntarnos por las posibilidades del uso inadecuado de los medios técnicos. Se dirá: los jueces se reservan la aplicación de la figura contemporánea de la mala praxis. ¿Y la sociedad del trabajo, la idea misma de trabajo? Los teóricos le reservan un destino adecuado, como los que en los últimos años difundieron Toni Negri y Michael Hardt, indicando que este problema —las tecnologías “inmateriales” y su relación con el trabajo real—, se relacionaba con una nuevo tipo de política mundial en la era del “imperio y las multitudes”.

En el debatido libro *Imperio*, Negri y Hardt hablan de una “intelectualidad de masas”, de “trabajo inmaterial”, y de “intelecto general”, tomado esto último de un pequeño fragmento de las obras de Marx, para decirnos que al trabajo fabril debe vérselo cada vez más reemplazado por una fuerza laboral intelectual, inmaterial y comunicativa, surgida de la fuerza tecno-comunicacional del capitalismo informático. Todo ello exigiría desarrollar una nueva teoría política del valor y una nueva subjetividad que vea en esa inmaterialidad del trabajo las nuevas formas de acumulación económica o en su defecto, los síntomas de una nueva liberación.

Se reclama por parte de estos autores una nueva teoría del valor que debería encarar nuevos descubrimientos de la “subjetividad”, esta vez con sus dimensiones ligadas al conocimiento, la comunicación y el lenguaje. ¿Y si este refinamiento de la idea de *sociedad de conocimiento* —lejana a los enfoques simplificadores que acostumbramos a escuchar—, también cerrara la construcción del conocimiento, simbólico o lingüístico, al universo exclusivo de la “fuerza laboral inmaterial”, dislocando de un modo drástico y pifiado todo el orden real a la trama comunicacional?

No desvalorizamos estas expresiones de Toni Negri; con respeto vemos sus dificultades. Y las declaramos aquí porque estamos en una Biblioteca Nacional. No deja de ser atractiva la idea de “trabajo inmaterial” —es, al cabo, el pensamiento mismo—, pero a condición de que no se alce con todo el embalaje de la historia simbólica de las sociedades, los usos materiales del habla, las formas de las luchas políticas en la *polis*, y el realismo crítico —la “cautela del salvaje”, como dice Diego Tatián—, que es el tejido oscuro del que sale la imaginación técnica y su utopía: tanto la reconversión del pensamiento humano de un modo arrollador, o la regulación del ingenio técnico que se acopla y dialoga con todos los lenguajes conocidos sin pretender resumirlos en una cartilla totalista.

Una Biblioteca es el campo de este debate y a la vez el modo de resolverlo adecuadamente. Por un lado, las transformaciones en la reproducción técnica, la reduplicación inmaterial, la catalogación en red, la preservación en digital, el *continuum* del dato que nace sin referente real —los metadatos—, producirán más efectos civilizatorios en la medida que no se desliguen de ninguna teoría de la cultura. Puesto que toda tecnología es legado que no se puede no emplear, no se puede no interrogar, no se puede no adaptar. Y todo ello con “cauta simpatía”, como dice Paolo Virno, a fin de considerarla capaz de superar

la brecha entre ciencias de la cultura y ciencias de la naturaleza. Y así, toda tecnología es también un elemento conceptual no neutro. El lenguaje con la que hable o se la hable no debe ser segregado por su retórica sustractiva de términos de la cultura anterior, apagándoles su condición metafórica. Debe ser continuidad problemática con las formas del conocimiento antepasadas, a las que no se les debe un mero homenaje, sino que si no se las mencionara, sucumbiría la fuerza misma de los nuevos artefactos semióticos y su propuesta de recolocar el *archivo* en el centro del tejido cultural.

La incorporación más lograda de las tecnologías del signo a la vida humana proviene de dos terrenos específicos. De a) que no sea un axioma el que toda revolución técnica hable con el lenguaje precario inventado por ella, en su primera presentación mundana. Su orden metafórico puede tener alternativas incluso mejores para su propio crecimiento, que la que surge a veces de la modesta poética copiativa de sus inventores. Y de b) que junto a la no neutralidad de la técnica –lo que no sólo no la obstruye, sino que la obliga a pensar caminos no obligatorios y aún de mayor inventiva–, se debe pensar en el constante repique del mundo virtual con la presencia experiencial, activa y práctica del orden de objetos que son de rigurosa convivencia para el juego humano.

Un mundo con hombres activos y objetos vivos es lo que corresponde para la prosecución empírica y simbólica de la especie humana. A nadie le conviene –a la ciencia no lo conviene, a las tecnologías no les conviene– un empobrecimiento del mundo táctil, visual, auditivo, lectural, objetual que la humanidad recorrió durante siglos. Del interior de las Bibliotecas suele surgir una voz profunda que parece advertirnos de esto. Habíamos dicho que en esta revista veíamos una sugestiva redundancia. La redundancia de la libertad. Y allí donde vemos innovación, también queremos verla con la cautela de quien dialoga con las antiguas persistencias del legado.

Dirección de la Biblioteca Nacional

La imaginación crítica

La crítica literaria en la Argentina concedió estilos personales bien reconocibles. En realidad, puede decirse que la crítica comienza a serlo cuando se manifiesta como estilo personal. Ciertamente, siempre hay un estilo, pero no hay crítico si no se comienza a reflexionar sobre un estilo, es decir, sobre el absurdo del yo. Arriesgamos un pensamiento: sería posible incluso definir que en las tradiciones novelísticas hay menos variedad de estilos que en los empeños y ejercicios de la crítica.

La crítica se inicia con una disconformidad, con una abjuración entre el yo y el no yo, y con este parecer homenajeamos ahora a Nicolás Rosa. Se equivocan pues los que suponen que se trata de recrear un texto o de someterlo al cotejo con sus antecedentes y proyecciones. Se trata de atacarlo, zaherirlo, combatirlo. De obtener sobre las ruinas de lo criticado otro texto que a su vez espere su propia ruina. Esa espera es un logro del estilo sin el cual es difícil el arte crítico, es decir, el arte de actuar con serenidad en un intervalo entre dos ruinas. En esta sección tenemos un conjunto de escritos que nos comunican esa posibilidad, que, sin mayores esfuerzos, denominamos imaginación crítica. En 1981, Antonio J. Cairo –seudónimo escogido por David Viñas– escribió un artículo alarmante: una comparación entre Borges y Perón. Lo que inquieta aquí no es el planteo de sus diferencias, obvias y reconocibles. Se trata de una lógica que actúa por debajo de ellas y permite equipararlos cuando el crítico los piensa. El triunfo de un esquema vertical que excluye toda relación de reciprocidad consagrándolos como los “burgueses más célebres”, capaces de concluir el proyecto político y literario del siglo XIX. El sitio donde estas afirmaciones vibran: Les Tempes Modernes, la mítica revista que dirigió Jean Paul Sartre. Noé Jitrik traza una genealogía de las actitudes críticas que, en cada momento, ponen en crisis las discursividades dominantes. Descartes,

Kant, Hegel, Freud, Marx y Nietzsche abren el espacio para la presencia del sujeto crítico en la historia. Sus aportes ofrecen la posibilidad de ser retomados a partir de las grietas que han provocado y de sus nuevos enunciados, productores de nuevas legitimidades.

En un diálogo intenso, Josefina Ludmer traza las derivas de su itinerario personal, pensándolas a partir de las mutaciones en las formas de dominio contemporáneas. Un recorrido que va del análisis elaborado al interior del campo literario hacia otros modos de producción crítica que desafíen las “verdades del sistema” que conquistan y renuevan las posibilidades de escritura.

Nicolás Rosa nos dejó este texto en el que compara el “folletín” con la alta literatura, a menudo conectados por hilos no siempre reconocidos. De hecho, la literatura menor se sirvió de los materiales y las formas de la literatura universalmente consagrada. Esta hibridación convierte la literatura de los bajos fondos urbanos —realista y romántica— en un “género mixto” capaz de componer la crítica social con los estilos literarios dominantes.

A partir de un reciente ensayo publicado por Martín Prieto, Jorge Panesi se interroga por el tipo de autor que hay detrás de todo crítico. Encuentra en este texto un conjunto de preocupaciones —literarias, críticas, pero también existenciales— que emergen de la capacidad de no ajustarse a pretensiones totalizadoras, o a los formatos estandarizados de la academia.

Alberto Giordano encuentra en el relato, el ensayo y la autobiografía, formas de escritura que permiten compensar los sinsabores de un cotidiano abrumador. Estos géneros —si pudiesen ser llamados así— ofrecen posibilidades de imaginar nuevas formas de vida. La crítica como una perspectiva ética que no se deja apresar por las modas banalizantes y que nos predispone al desafío de desconstruir las certidumbres para quedar disponibles ante encuentros que conmuevan nuestra existencia y nos rehagan en esa sorpresa.

Juan Ritvo cuestiona las formas en que el periodismo cultural modela la crítica a partir de un estilo pedagógico que oficia como mediador entre los “espectadores” y la “obra”. Recuperar la sensibilidad kantiana en tanto examen no para comunicar una obra, sino para ofrecer aquello que de incommunicable tiene toda creación, la negación no en tanto mimesis, sino como rasgo de excepcionalidad, secreto íntimo de toda obra.

Borges y Perón^(*)

Por Antonio J. Cairo

En el año 1981, la legendaria revista francesa *Les Temps Modernes* que dirigió Jean Paul Sartre, consagró su número 420/421 a la Argentina con el título “Argentina entre populismo y militarismo”. Allí escribieron César Fernández Moreno, Juan Carlos Portantiero, Osvaldo Bayer, León Rozitchner, Noé Jitrik, Julio Cortázar, Juan Gelman, Tununa Mercado y Juan José Saer entre otros.

Antonio J. Cairo es el seudónimo escogido por David Viñas para ofrendar una reflexión inquietante. Se trata, ni más ni menos, de una comparación entre Borges y Perón cuyas diferencias evidentes a menudo oscurecen sus puntos de contacto, según sugiere el autor. Ambas figuras nos ofrecen, a través de su literatura, un modelo vertical que excluye la disidencia y el reconocimiento de sus próximos (sean estos lectores condenados a la pasividad o colaboradores confinados al servilismo). Así, el triunfo de este esquema por sobre una posible relación horizontal, de reciprocidad, consagra a Borges y a Perón como los dos “burgueses más célebres” de la Argentina, cuyas figuras que promueven la adhesión santificada, expresan la conclusión de un modelo literario y político emanado del siglo XIX. Por la firmeza polémica, y por su capacidad de expresar el valor de la crítica, hemos decidido recuperar y traducir este valioso texto a modo de reconocimiento de un itinerario anómalo.

Sus diferencias son conocidas. Por eso mismo yo querría destacar sus parecidos; en sus escritos creo que podría encontrarse, en principio, una misma exclusión de la historia, que se manifiesta mediante la negación de la lucha de clases en Perón y en una literatura *analgésica* en Borges. En uno y en otro se asiste a una evacuación del sufrimiento y del drama inherentes a la vida cotidiana: evacuación que resulta, en el texto borgesiano, de su oposición al “Centro” trágico y deslumbrante, y en los documentos de Perón, de su necesidad de borrar todo lo que implica un cuestionamiento. Porque si los escritos de Borges no reconocen a sus lectores sino que los inmovilizan, el discurso de Perón no incorpora a sus mejores colaboradores sino que los fija. Y si el movimiento esencial de Borges se orienta hacia el ruego, el de Perón se especializa en las órdenes. Uno y otro, me parece, instauran un espacio vertical, de arriba hacia abajo y a la inversa, que poco a poco excluye toda dimensión horizontal: incapaz de hacer que una comunidad se respete incluso después de haber visto sus propias miserias, ambos prefieren —cada uno según los valores y con un objetivo diferentes— que esta comunidad continúe ignorándolos. En otro aspecto —el empleo de las palabras— me parece útil establecer sus lazos de parentesco recíprocos con el Leopoldo Lugones de los años veinte: cuando Perón dice “muchachos”, está impregnado del *Elogio de la espada* pronunciado por Lugones en 1924 en ocasión del centenario de la batalla de Ayacucho; cada vez que Borges emplea el término peyorativo “muchachones”, está retomando los semitonos del Lugones de *La Patria fuerte*. Podrían incluso establecerse simili-

tudes en virtud de una cronología “generacional” previsible, de climas familiares comparables y de una historia compartida desde la Semana Trágica de Buenos Aires en 1919 hasta los años de la Década Infame (1933-1943). Verdadera matriz que conformó a los dos hombres en el período que precedió a su eclosión respectiva, sobre todo si se tiene en cuenta la influencia decisiva de la presidencia del general Justo (1932-1938), “tío” de Perón y mecenas de Borges. Pero en realidad es el parentesco de símbolos entre Borges y Perón lo que me interesa particularmente. Símbolos poderosos: concentración de la línea elitista-liberal en Borges, encarnación de la corriente nacional-populista en Perón. Sobre todo en relación con los dos sectores de Argentina: la clase media liberal y la clase media populista, cuyas connotaciones preferidas son el doctor Houssay, *el hombre que habló en La Sorbona* y polo sacralizado por la tendencia liberal-elitista, y el tango trivializado, el Viejo Vizcacha y un Gardel de opereta para la franja nacional-populista. Dos sectores que, si se enfrentan en su adhesión, uno a Borges, otro a Perón, a menudo se intersectan y se ponen de acuerdo: en especial cuando se trata de exaltar el símbolo de una vieja Argentina de virtudes patriarcales tranquilizadoras y estereotipadas.



Dos sectores que, si se enfrentan en su adhesión, uno a Borges, otro a Perón, a menudo se intersectan y se ponen de acuerdo: en especial cuando se trata de exaltar el símbolo de una vieja Argentina de virtudes patriarcales tranquilizadoras y estereotipadas.

Sucede que el verticalismo al que me refería –tanto el de Perón como el de Borges– acarrea, tanto en los liberales-elitistas como en los nacionalistas-populistas, una adhesión

exenta de crítica, incondicional en la mayoría de los casos; eclesiástica, diría. Y con ella todo lo que suponen el *star system* y el *star cult*: filisteísmo, identificación y proyección inmovilizadoras, autosatisfacción, incondicionalidad. Herencia a lo sumo, no apuesta.

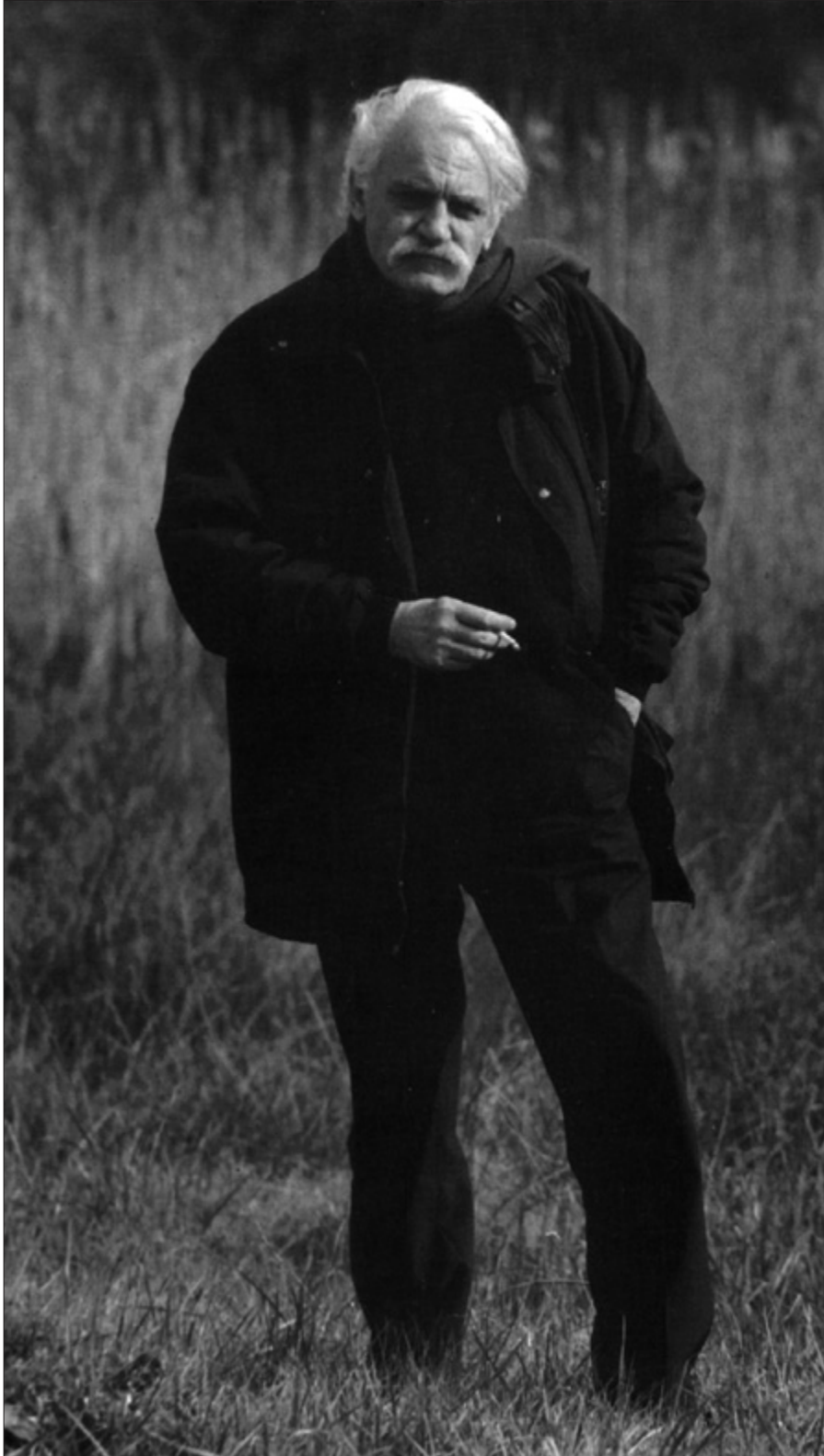
Podría decirse, para intentar comprender un poco mejor, que Borges y Perón “son dos burgueses”. Dos grandes burgueses más célebres que haya producido Argentina. Que con ellos culminan la literatura y la política concebidas en el núcleo programático inicial de 1845,

dado que Perón y Borges –a pesar (y a causa) de sus contradicciones y sus matices– son la concreción perfecta de esta conciencia posible.

Lo que quiero decir es que las variantes a las que puede llegar el pensamiento burgués son infinitas. Infinitas sus posibilidades de combinación, pero finitos los ingredientes a partir de los cuales han sido formuladas la teoría y la proposición programática; y, lo que hoy me preocupa, agotadas. Porque si sus combinaciones pueden hacerse en un espacio imaginario (sea Madrid o un relato), su finitud y su agotamiento eclosionan en un espacio histórico concreto: la Argentina actual.

Es por eso que estos grandes símbolos que son Borges y Perón ya no constituyen hoy (justificando, realimentando y, si puede decirse, mitificando) sino un movimiento circular, del que por cierto no se escapará utilizando los recursos del *collage*.

(*) Retraducción de la versión francesa por José Luis Moure.



David Viñas

Productividad de la crítica

Por Noé Jitrik

La crítica ha ganado su lugar en la modernidad a través de sucesivas y originales intervenciones que la fueron configurando como una práctica capaz de interpelar los lenguajes dominantes. Diferentes estilos de pensamiento y escritura han constituido un legado rico en tradiciones y linajes variados. Hoy se nos ofrecen como posibles hitos en los que reconocer el ejercicio de la crítica, como aquellas elaboraciones susceptibles de ser retomadas en su espíritu fundante que se abre paso, procesando sus rupturas y formulando nuevas legitimidades, desde las que producir sus propios procedimientos discursivos.

Noé Jitrik, con una clara vocación emancipatoria, traza una genealogía de estas actitudes críticas que al enunciar nuevos relatos ponen en crisis los supuestos del pensamiento existente. Descartes, Kant, Hegel, Freud, Marx y Nietzsche sientan las bases, según el autor, de la presencia del sujeto crítico en la historia, encontrando en esta irrupción, el fundamento de la propia productividad de la actividad crítica.

Hay tres modos, o ámbitos, de entrar a discurrir acerca de la crítica. El primero tiene que ver con una tradición filosófica que tiene una primera formulación engeguecedora con Descartes y culmina, sin concluir, en Kant; no ignoro, por supuesto, lo que implica en esta línea el pensamiento de Hegel, de Marx, de Nietzsche, de Freud, de Wittgenstein, de Habermas y todo el resto. El segundo se vincula con una actitud que halla su fundamento, sin saberlo, en la mayor parte de los usos, en diversas coagulaciones de aquella tradición. El tercero afecta a una práctica particular y concreta que tiene, aparentemente, un objeto particular y concreto sobre el cual ejercerse, la literatura y el arte. No me voy a ocupar ahora de lo que atañe a la historia filosófica del concepto ni a su situación en la reflexión contemporánea; sí, en cambio, haré algún deslinde en relación con lo que llamo “actitud crítica” para, por fin, centrarme en la posición o situación o ubicación de la práctica específica, vinculada ante todo con los objetos literarios.

1. Por “actitud crítica” puede entenderse, ante todo, aquella exigencia que los sujetos pueden tener respecto de afirmaciones o de hechos que intentan imponerse, por la argumentación o por la fuerza. No por ello tiene un alcance negativo aunque esto es lo que resulta en términos generales de su consecuente aplicación; lo fundamental es que lo que se dice o se presenta ante los ojos es sometido a un examen que descansa, a su vez, en supuestos aparatos coherentes que responden a fines de los que, hipotéticamente, se puede dar cuenta. De esta expresión genérica se pueden desprender diversas líneas de reflexión. En primer lugar, sería posible estable-

cer, en relación con la forma de la actitud crítica, una historia que transcurriría por tres carriles. Uno, la determinación de los momentos históricos en los que tiene presencia, fuerza y definición y, correlativamente, de sus lapsos o ausencias –lo que establecería quizás un ritmo entre presencia y ausencia–, con la correspondiente explicación acerca de las causas que motivan ambos fenómenos (en las sociedades teológicas o muy jerarquizadas la actitud crítica se ausenta o es reprimida, da igual, mientras que en las de tendencia democrática parece más factible). Dos, el desarrollo probable, en el curso histórico, de la actitud crítica, su eventual generalización y perfeccionamiento (la forma que adquiere en un momento constituye el punto de partida para un ejercicio más amplio y difundido en el momento siguiente), y tres, la relación de la forma que adopta en cada momento con una base filosófica establecida

por su lado, con sus propios alcances críticos (no es ningún secreto que el escepticismo alimentó una actitud crítica, tanto que parece indisociable de ella y hasta, en los tiempos que corren, vulgar, así como las diversas filosofías modernas, mencionadas al comienzo: el marxismo y el psicoanálisis, por ejemplo, sostienen lo que se llamó la “era de la sospecha”, expresión que alude sin duda a esta dimensión).

Por “actitud crítica” puede entenderse, ante todo, aquella exigencia que los sujetos pueden tener respecto de afirmaciones o de hechos que intentan imponerse, por la argumentación o por la fuerza. No por ello tiene un alcance negativo aunque esto es lo que resulta en términos generales de su consecuente aplicación; lo fundamental es que lo que se dice o se presenta ante los ojos es sometido a un examen que descansa, a su vez, en supuestos aparatos coherentes que responden a fines de los que, hipotéticamente, se puede dar cuenta.

En segundo lugar, la actitud crítica que, acaso sin saberlo, “actúa” la crítica, posee un triple alcance. Por un lado tiene una aspiración descriptiva y heurística, intenta saber “cómo son realmente las cosas” o “qué se oculta en las declaraciones”, siempre, desde luego, a partir de los mencio-

En la medida en que todo discurso político –que carga con el peso de la práctica política y se confunde con ella– muestra su sentido y opera su función ordenadora y garantizadora del quehacer social por su carácter crítico, lo que llamamos “actitud crítica” pasa de lo volitivo a ser marca constituyente, casi condición de su especificidad y aun de su existencia.

nados respaldos, sociales y filosóficos. Por el otro, al describir sacude la inmovilidad de lo fáctico o el peso de las afirmaciones y pone en evidencia que “están en crisis”, o bien, al forzarlas a reconsiderar el dominio que pretenden, las hace “entrar en crisis” con la finalidad de lograr una modificación, tanto de lo que se entiende acerca de ellas –si se trata de cosas, y, por lo tanto, de lo que podría ser eso que se denomina la “realidad”– como de lo que se busca si se trata de discursos. La actitud crítica tiene que ver, por lo tanto, con una ética, sean cuales fueren sus fines y sus fundamentos. Pero, y por fin, para ejecutarse no le basta a la actitud crítica con dejar que la recorran las diversas savias que la alimentan, le es preciso concentrar todo eso en un mecanismo o aparato que podemos designar como “interpretativo”: de aquí se desprende un rasgo que parece muy propio de la actitud crítica, la “opinión”, que remite a su vez al orden de la libertad o la subjetividad, que es donde la ética, precisamente, dirime su mayor combate.

En tercer lugar, la actitud crítica se ejerce, cuando ello ocurre, en el

orden de las simples relaciones sociales, desde las privadas –valga como ejemplo la conversación (piénsese en la incidencia del psicoanálisis como filosofía fundante en las interacciones interindividuales)– a las públicas (por ejemplo en los esquemas de transmisión del saber), pero también en determinadas prácticas que parecen no sólo exigirla sino que la tendrían como punto de partida y principio rector: la política sobre todo y, también en el último siglo, el periodismo y los medios en general.

Vale la pena detenerse un instante en este último punto. La política, tanto en su aspecto de articulación de la vida social como en el de propuesta de modificación, se constituye desde una actitud crítica, lo que se pone sobre todo en evidencia en el discurso de oposición, pero también, aunque intentando disminuir su carácter vistiéndose de una objetividad que trata de confundirse con la necesidad social satisfecha, en el del poder. Es más, en la medida en que todo discurso político –que carga con el peso de la práctica política y se confunde con ella– muestra su sentido y opera su función ordenadora y garantizadora del quehacer social por su carácter crítico, lo que llamamos “actitud crítica” pasa de lo volitivo a ser marca constituyente, casi condición de su especificidad y aun de su existencia.

En cuanto al periodismo y los medios, la “actitud crítica” comparte con la “información” lo esencial de su discurso, son las dos “marcas” predominantes de su identidad. Es evidente que también en este campo hay una historia de alzas y bajas de una marca en relación con la otra; la prensa del siglo pasado era eminentemente crítica, e iba en paralelo con los discursos polí-

ticos; avanzado este siglo y a partir del surgimiento de la noción de “público”, que hace retroceder la de “ciudadano”, avanza la información y la actitud crítica se recluye en las entrelíneas, en la sintaxis periodística y en la elección, u omisión, de los núcleos semánticos informables. Es muy probable que estas idas y venidas tengan alguna relación con los avatares de la democracia y su teleología, siempre en definición: si la democracia es la posibilidad de una acción colectiva, la “actitud crítica” reaparece por sus fueros puesto que los destinatarios son considerados ciudadanos libres; si, en cambio, se define sólo como el derecho al acceso de toda clase de bienes, incluso simbólicos, predomina la información, es en ese punto en el que la noción de “público” se impone.

A veces, como ocurre en la actualidad, hay una conciliación entre ambas marcas: se trata de informar para que el público opte pero, al mismo tiempo, se le proporcionan los elementos como para que pueda hacerlo ejerciendo al mismo tiempo su propia “actitud crítica”, aunque en los hechos eso es una ilusión porque en verdad lo que se intenta es inducirlo a seguir un solo camino. Por lo general, la actitud crítica, en este caso, reviste el carácter de “opinión” y aunque se supone —y sobre esa suposición se construye— que posee una autorización mayor así sea porque está escrita, disfraza en nuestros tiempos su poder mediante una argumentación tan abundante y a veces tan eficaz que sustituye de manera convincente a un discurso político que arrastra su decadencia hasta el punto de la disolución de su sintaxis. Asistimos pues, en el orden de las prácticas ordenadas por el principio de la “actitud crítica”, a un desnivelamiento

importante: el discurso político parece haber perdido incidencia y capacidad de penetración; el del periodismo y los medios, en cambio, en especial la televisión, parecen haberlas ganado. Faltaría, por lo tanto, determinar en este discurso en qué consisten y cuáles son los fundamentos de la actitud crítica que parece serles la propia.

Para concluir con este punto, quiero volver a una zona anunciada y dejada de lado al comenzar a discurrir sobre la “actitud crítica”; me refiero a las relaciones sociales simples de las cuales puse como ejemplo la conversación.

Desde una perspectiva lingüística, se diría que la conversación es algo así como la culminación de la dimensión del habla; es el lugar en el que se ponen a prueba todas las capacidades pragmáticas de la lengua y de los hablantes y, al mismo tiempo, es el campo en el que las finalidades dan sentido a la situación; en la conversación se trata de comunicación, de intercambio, de interacción y, por lo tanto, los actos conversacionales están saturados de condiciones para estimarlos exitosos, o sea, en el pleno alcance de tales finalidades.

En tal sentido, existe una historia de las formas que adoptó la conversación en diversos momentos de la historia de la humanidad; podríamos afirmar que ninguna de esas formas ha desaparecido y que todas conviven o, al menos, que sus restos pueden ser reconocidos en las formas actuales.

2. Si, como parece, la crítica actúa en la filosofía hasta el punto de alimentar lo que llamamos “actitud crítica” y proveerla de los instrumentos para ponerse a prueba en cada instancia de las relaciones sociales, estos dos campos poseen cierta universalidad y están presentes, de manera directa o por mediaciones,

en esa actividad específica, consagrada con el nombre de “crítica” y que, a causa de los objetos también específicos sobre los que actúa, ha logrado el privilegio de recibir adjetivos que la distinguen. A uno de ellos, “crítica literaria”, quiero referirme en adelante, en el entendido de que ha logrado tal grado de autonomía que, a su vez, atrae otros adjetivos originados en los instrumentos de los que se vale para llevar a cabo su acción: “crítica histórica”, “crítica sociológica”, “crítica psicoanalítica”, “crítica paradigmática”, “crítica filosófica”, etcétera. Puedo, de igual modo, consignar, en un desplazamiento importante –la conversión del sustantivo, “crítica”, en adjetivo, junto a un sustantivo que adquiriría por eso más relieve, “trabajo”–, un intento de rescatar lo esencial de la crítica literaria como discurso para potenciarla y clarificar una función o una posición llena de ambigüedades, en permanente búsqueda de una definición imposible. Si nos remitimos, así sea vagamente, al origen, podríamos decir que la “crítica literaria” se constituye a causa del interés que tienen en general los objetos simbólicos y, dentro de ellos, en un proceso, por más primitivo y embrionario que sea, de laicización de las sociedades, los que se sustentan en elementos sensibles y logran encarnar representaciones significativas de imaginarios sedientos y hambrientos. Por eso, porque alcanzan esa dimensión, son enigmáticos y para esclarecer ese enigma, toma forma y consistencia un discurso que aspira ante todo a describirlos. Podemos llamar a ese discurso “crítica literaria” o, puesto que se hace preguntas en general acerca de la consistencia de esos objetos, “teoría literaria”. En una instancia posterior, pero muy cercana en el tiempo, y como habiendo comprendido que describir actividad tan importante no garantiza la

estabilidad de su desarrollo, al establecer preceptivas que por supuesto se codifican en retóricas, se pierde algo de teoría y se gana en crítica, en la medida en que se debe considerar una obediencia y un cumplimiento de tales retóricas. La crítica, de este modo, adquiere una función de control que encarna el control que las sociedades intentan ejercer sobre el fluyente universo simbólico.

En el proceso de configuración del concepto moderno de crítica, ese cambio es importante y da lugar a una nueva conversión: el cumplimiento de las normas por parte de las obras es considerado fuente de un “valor”; reconocerlo define la posición del discurso de la crítica y, en consecuencia, el poder del crítico, sancionador, corrector, admonitorio, en la medida en que puede decir respecto de un texto que es “sublime” o “nefasto”. Ha de ser obvio, sin duda, que la idea de valor tiene algo que ver con el predominio que va adquiriendo el discurso económico en la constitución de la modernidad; ese “algo que ver” no me parece que sea un efecto de sobredeterminación sino que se sitúa en una red interdiscursiva que ilumina procesos aparentemente alejados en su semiosis unos de otros.

Apegado a las reglas y los códigos de composición, a los que los textos se atienen, el crítico halla el valor en su observancia pero ese campo de acción crítica se modifica en el momento en que los textos se rebelan contra el dominio de la retórica y sitúan su imaginación productora en otro u otros lugares, el referente y la personalidad. La virtud de los textos se desplaza, pues, hacia el llamado “creador” y hacia la realidad referenciada y en el modo eficiente de presentarse uno y de presentar la otra, el crítico opera, juzga y consagra o jerarquiza. Se diría

que hay algo más, acaso también evaluable, pero huidizo: el efecto de lleno significativo, también considerado como la trascendencia de un texto, respecto de lo cual la adjudicación de valor no puede sino ser adjetiva dada la índole misma de esta cualidad.

Es muy posible que todas estas líneas de acción se hayan conjugado en las operaciones críticas más famosas; algunas predominan y otras se oscurecen pero suelen no desaparecer: en lo que va de la crítica romántica a la estructuralista, si ese arco traza una evolución “moderna”, se puede ver de qué modo todas estas marcas se entretajan, resaltan de pronto más algunas en detrimento de otras pero están todas, unas y otras, y lo que cambia son las vías de acceso,

no los campos. Así, por ejemplo, si lo que la crítica histórica o sociológica ha ayudado a buscar y a seguir buscando es el referente, o sea lo que consideran la realidad en la representación, no otra cosa persigue la crítica estructuralista en su empeño por describir la organización semántica de los textos; quizá se desplaza hacia la representación, donde implícitamente reconoce un valor, en detrimento de lo representado, pero el campo es el mismo. ¿Y no es esto acaso lo que ocurre entre la crítica romántica, que trata de hallar en los textos personalidades excepcionales, y la estilística que intenta encontrar rasgos personales en las inflexiones textuales? La diferencia consiste en que para una todo está fuera del texto y el texto es un mero



El fantasma de Marx,
por Juan Rearte

En cuanto al modo de exposición propio de la crítica literaria, a la forma que adopta para presentarse, existen varios registros que mantienen, tal vez, relaciones secretas entre ellos. La opinión o el comentario de tipo periodístico, por ejemplo, que afecta el distraído aire de no deberle nada a nadie, salvo a los desinformados lectores, depende por un lado del discurso periodístico general, informativo e interpretativo y, por el otro, no puede no dejar entrar en su pretensión descriptiva y valorativa los grandes vientos que soplan en el ambiente filosófico y literario; ni vale la pena apuntar que suele ser extremadamente sensible a los intereses económicos que importan para la lectura.

receptáculo o un medio y, para la otra, todo está dentro del texto que, por lo tanto, debe ser tenido en cuenta, es donde se debe trabajar. El valor, pues, sea cual fuere el lugar en que se

lo sitúa, define la función principal de la crítica, pero no la única.

Los textos, como se sabe, tienen un proceso de producción que los lleva a ser lo que son, mínima fenomenología supongo que indiscutible; pero, además, son objeto de comunicación, entrañan mensajes, son actos de habla que intentan, a su modo, incidir en los actos humanos, morales, políticos, cognoscientes, etcétera. Por esa razón, entran

en circulación: aquí es donde desempeña un papel la noción de público que, como vimos, también tiene que ver con las modalidades de consumo de objetos simbólicos, aunque en las operaciones concretas frente a textos concretos esa noción se precisa adjetivándose; se habla, entonces, de “público lector”, lo que da origen a dos categorías, que atraen mucho a la crítica en varias de sus vertientes, la de “lectura” y la de “recepción”. La crítica se hace cargo de ello y se descentra, en el sentido de que da por obvios los momentos de producción, se desentiende de ellos y atiende sólo a los posteriores, y aun “entiende” los textos por cómo presuntamente son leídos y/o recibidos, no

por cómo son generados o por el lugar que ocupan junto a otros objetos sociales, simbólicos o materiales.

Y, hablando de la crítica en la modernidad, quizás al mismo tiempo se produce otro desplazamiento: empieza a interesar más el crítico que la crítica, lo que quiere decir la función o la responsabilidad de aquél, frente a la sociedad, desde luego, lo que es también decir los lectores y la opinión, antes que la configuración y la legitimidad o el perfil de su discurso en relación con los otros discursos y, en especial, con el discurso que implican los textos.

De ese giro salen ideas bastante difundidas y populares acerca de la crítica, como por ejemplo que su función consiste en ponerse entre los textos y los lectores para ayudar a éstos a comprender mejor lo que por sí solos no comprenden; o bien entre los autores y los lectores para contribuir a que esas personalidades se conozcan mejor; o bien entre lo ficticio e idealizado y la realidad para iluminar mejor su sentido; o bien entre los mensajes que no pueden faltar en los textos, en tanto entidades de orden comunicativo, y la sociedad que puede extraer alguna lección de ellos. Esa idea de responsabilidad conduce por vía directa al orden de lo político y se transfiere a lo político de los textos, por lo general declarado en los mismos términos, no necesariamente a su politicidad, que puede residir en lugares textuales que el crítico o quienes esperan sus iluminaciones a veces no logran imaginar: si no lo determina y no establece un juicio de acuerdo con cánones más o menos autorizados por un saber político corriente es que está queriendo situarse en un terreno neutral, intenta no tomar partido, es cómplice de las perversidades que los textos albergan.

En cuanto al modo de exposición propio de la crítica literaria, a la forma que adopta para presentarse, existen varios registros que mantienen, tal vez, relaciones secretas entre ellos. La opinión o el comentario de tipo periodístico, por ejemplo, que afecta el distraído aire de no deberle nada a nadie, salvo a los desinformados lectores, depende por un lado del discurso periodístico general, informativo e interpretativo y, por el otro, no puede no dejar entrar en su pretensión descriptiva y valorativa los grandes vientos que soplan en el ambiente filosófico y literario; ni vale la pena apuntar que suele ser extremadamente sensible a los intereses económicos que importan para la lectura, porque eso no se ignora y es trivial gastar energías en repetirlo. A su vez, y en el polo opuesto, la crítica llamada académica recoge la herencia de la filología y se protege en la exhaustividad sistémica: su principal problema es encontrar el refugio de un método a cuyos méritos adhiere y del que trata de mostrar su productividad; como tributario de la nostalgia filológica su discurso trata de ser demostrativo y científico. Se diría, en una exagerada simplificación, que entre ambos términos hay una gama muy extensa de compromisos expositivos: el más acreditado es el del ensayo que, en sus formulaciones más exitosas, se valida tratando de establecer puentes diversos entre diversos modos del discurso: dar a conocer, interpretar, vincular, juzgar, apoyarse en la objetividad y dar cauce a lo subjetivo, recurrir al modelo científico y también al de divulgación, apelar al capricho poético y confesional, descubrir elementos internos y responder a exigencias externas de recepción. El ensayo intenta reunir, como se infiere de esta enumeración, resultados de plurales modos de ejercer la crítica, disociados o aislados, recluidos

en límites impuestos por la transmisión cultural o por la costumbre o por el interés; en todo caso, se trata de un apartarse de todos ellos pero, al mismo tiempo, ello indica la proliferación de tales modos de una práctica que, no obstante, no encuentra recompensas a sus desvelos, suele ser menospreciada y disminuida en sus funciones, puesta en un lugar de servicio a discursos que son, per se, enaltecidos aun sin la intervención de la crítica y con más razón cuando ésta, en cualquiera de sus modos, se ocupa de ellos.

3. Si los textos, como objetos, son un enigma, la crítica literaria, en todas sus versiones y tentativas, no ha superado por lo general –hay excepciones extraordinarias– el estadio del acercamiento avizor; gira en torno de ellos, está atraída por ellos pero no les llega, se queda al margen, contemplándolos absorta o, en un gesto de rebeldía, reduciendo su misterio a explicaciones externas, sobre todo las ligadas a la mecánica de la autoría, la representación o la comunicación. Eso no quiere decir que nada de lo que constituye la tradición crítica sea inválido, desechable y engañoso; sólo quiere decir que haciendo eso la crítica –los críticos– suele renunciar a la posibilidad de constituirse como discurso autónomo, en situación de horizontalidad respecto de y junto a los otros discursos, en especial los literarios, para admitirse como dependiente y subordinada y, por lo tanto, sin esperanzas de lograr una posición similar a la que ocupan otros discursos en el espacio social.

Pero, como no se trata de decir “discurso autónomo” para que éste se constituya, es preciso, ante todo, tomar distancia respecto de la crítica literaria y reformular algunos puntos que, por cierto, recogen, como lo anuncié, elementos de la tradi-

También hay que configurar una teoría del “trabajo crítico” mismo, que al operar sobre los textos debe dar cuenta tanto de ellos como de su propia identidad. Se trata, por lo tanto, de establecer algunas hipótesis con sus correspondientes condiciones epistemológicas. Se diría que, al menos en esta formulación, hay tres: una, el movimiento de constitución del acto crítico debe ser homólogo del movimiento de constitución del texto-objeto; dos, el acto crítico debe poder producir un modelo de texto que atienda a su carácter de objeto semiótico; tres, el discurso del acto crítico debe ponerse en condiciones de interactuar con otros discursos sociales.

ción crítica. Partamos del desplazamiento de sustantivo a adjetivo acerca del cual hice un anticipo al comienzo; resumiendo o reiterando, el sustantivo “crítica” pasa a ser adjetivo de otro sustantivo, “trabajo”, de donde resulta el sintagma “trabajo crítico”. Esta idea surge del hecho simple

de que si un texto es lo que está escrito más todo lo que se ha dicho sobre él, lo que, en consecuencia, lo modifica, tal modificación no sólo está implicada en el acto crítico, como siempre ocurrió, sino que debe ser una dimensión asumida y sistematizada. Si, entonces, se admite este carácter del acto crítico y la operación que se realiza modifica el objeto sobre el que se realiza, va de suyo que se trata de un trabajo que,

como todo trabajo, obedece a leyes que, a su turno, necesitan de un fundamento sobre el que apoyarse, o sea una teoría del texto pero también de sí mismo.

Dicho de otro modo, se trata de hacer algo en y con el texto. ¿En qué consiste? Ese hacer tiene una primera instancia modal, hacer para hacer conocer, y otra también irrenunciable: en ese hacer se hace conocer, al mismo tiempo, el discurso que lo lleva a cabo. En esa doble instancia, el discurso que se constituye puede aspirar a una autonomía como discurso singular y específico, en una

posición de vecindad respecto de su texto-objeto, y no más de subordinación o de seguimiento.

Encaradas las cosas así es preciso poseer una teoría acerca del texto, no se lo puede tomar como un “estar ya ahí”, pura presencia inefable y aislada en su propia esfera, sino como un objeto sometido a miradas que podrían desgarrar los velos que lo cubren. Esa teoría preconiza que, siendo los textos objetos significantes, lo que los caracteriza, lo esencial a ellos, es su proceso de producción de significación, objetos semióticos pues, y, como tales, resultado de múltiples operaciones transformativas que se realizan en diversos planos, desde el de la materia sobre la que actúan hasta los imaginarios de quienes las emprenden y aun del mundo que incide en ellos y en el modo de tales operaciones.

Pero también hay que configurar una teoría del “trabajo crítico” mismo, que al operar sobre los textos debe dar cuenta tanto de ellos como de su propia identidad. Se trata, por lo tanto, de establecer algunas hipótesis con sus correspondientes condiciones epistemológicas. Se diría que, al menos en esta formulación, hay tres: una, el movimiento de constitución del acto crítico debe ser homólogo del movimiento de constitución del texto-objeto; dos, el acto crítico debe poder producir un modelo de texto que atienda a su carácter de objeto semiótico; tres, el discurso del acto crítico debe ponerse en condiciones de interactuar con otros discursos sociales.

Sobre estos puntos de partida se abre una doble avenida; por un lado, se trata de consolidar esta teoría que abarca, al mismo tiempo, los dos órdenes, el textual y el metatextual; por el otro, se trata de hacerla producir en acciones concretas, lo cual pone en escena el

problema de la metodología que, en esta perspectiva, ya no podrá ser un útil de aplicación sino una mediación necesaria entre texto, empíricamente considerado, en su singularidad significativa, como solicitud o demanda de una acción sobre él –lo que en términos generales se incluye en el efecto de lectura– y teoría del trabajo crítico, como campo en el que toman forma miradas que percibirán lo que están en condiciones de percibir de acuerdo con los elementos que las preparan.

Éstos son los elementos centrales de una variante sobre el concepto en curso de crítica literaria. Se ven, creo, las diferencias: ya no se trata de juicio ni de valor sino de significación como tendencia que, metonímicamente, se vincula con el orden del sentido. Esto permite múltiples redefiniciones de las relaciones entre textos como producción y en su circulación. También, los discursos producidos desde este lugar teórico pueden correr una suerte menos humillante de oscura servicialidad y pueden, quizás, entrando a formar parte de una nueva textualidad, integrar el elenco de los discursos sociales decisivos, en posibilidad de nuevas formas de diálogo interdiscursivo.

Una última acotación. En un momento de la formación de este concepto postulé que el discurso del trabajo crítico debía declarar, así como lo hacen los textos, los principios y los elementos que lo rigen; se trataba de “poner sobre la mesa” el modo del trabajo a fin de desideologizarlo, o sea de quitarlo del circuito de la naturalización. Desde el punto de vista de la comunicación existía el riesgo del exceso de sistema, el discurso crítico podía volver a encerrarse en su propia ética y asfixiar, de este modo, sus alcances. La posibilidad de neutralizar este riesgo venía en la teoría misma: si un texto se constituye desde

una genotextualidad a la que rearma y reformula hasta darle un nuevo y reconocible carácter, siendo tal genotextualidad un universo de saberes –de experiencia, de imaginación, de juicio–, el texto que puede constituir el acto crítico sólo difiere en el hecho de que su genotextualidad está ya configurada, tanto en lo que hace al objeto que considera como a los saberes teóricos que le permiten considerarlo. Si es así, se trata, por lo tanto, de nuevos modos de escritura que no tienen por qué recaer en los discursos críticos tradicionales; su desafío es el de toda escritura que busca las marcas de su identidad.

En ese sentido, si el “ensayo”, tal como fue descrito, proponía una variante de escritura en la medida en que absorbía muchos registros que aparecían en el horizonte de la crítica por separado, yo me estoy inclinando por dejar entrar la narración en el texto/metatexto que resulte del acto crítico. Dicho de otro modo, intento contar el acto crítico para que salga a la luz, en forma de relato, cubriendo otras dimensiones de la escritura, un nuevo texto que pueda ser considerado junto a los textos que le dan origen, haciéndolos conocer, desde luego, pero dando paso a una dimensión comunicativa a que todo discurso autónomo tiene derecho a aspirar.

No puedo decir qué vaya a salir de ello; sí que un intento semejante choca contra estilos muy arraigados e institucionalmente garantizados de la práctica crítica. Lo que puedo decir, en cambio, es que es probable que tal modo de discurso provoque sorpresas de lectura con el consiguiente efecto de ampliación. El objetivo final, en todo caso, es generar nuevos textos, obviamente de alcances y repercusiones diversas, que, junto a los otros, integren un universo en el que sensibilidad e inteligencia convoquen por igual a la creatividad de la lectura.

Entrevista ()*

Josefina Ludmer: “Algunas ‘nuevas escrituras’ borran fronteras”

Por Susana Haydu

La conversación mantenida con Josefina Ludmer, en mayo de 2005 por Susana Haydú para el espacio *Ciberletras*, revela aspectos profundos de una singular trayectoria que intenta reelaborar las derivas personales que la autora no cesa de explorar críticamente: desde sus puntos de partida –el campo literario como un sitio de análisis textual y las estrategias narrativas de diferentes autores– hacia otro tipo de configuraciones sociales que expresan mutaciones profundas de la literatura, capaces de desbordar su propia historia. Ludmer enuncia como desafío la necesidad de comprender “las verdades del sistema” que una y otra vez, incesantemente, renuevan –al tiempo que conquistan– las posibilidades de la escritura. Un presente redefinido por la pérdida de unidad y autonomía de la literatura, y por la dispersión de los “lectores-espectadores” que hacen proliferar los estilos fusionándose con otras imágenes y prácticas que no provienen estrictamente de lo que se ha conocido como “campo” de la literatura. El desafío –propone Ludmer– es pensar las resistencias a partir de la intuición de que no existe un *afuera* capaz de reservar un territorio liberado para la crítica. Se trata, en suma, de potenciar las significaciones resistentes en este nuevo territorio: la ambivalente imaginación colectiva.

—¿ Cómo te definirías hoy y cómo ha cambiado tu percepción crítica a lo largo de tus trayectos?

Soy una extraterritorial: dejé Argentina en 1992 para ir a Yale, y volví a Argentina en 2005. Soy una fóbica en fuga perpetua... No soy ni estoy en ninguna parte y por lo tanto mi posición es de una exterioridad radical, siempre veo y pienso cada lugar desde el otro, cada libro desde otro y cada lengua desde la otra.

La vejez es una forma de locura. Con los años se me acentúan las fobias y también la paranoia. Mi ambición actual es entender El Sistema: descubrir el funcionamiento de eso que nos envuelve y es destino. Y creo que no soy la única que está imaginando o queriendo entender el funcionamiento del sistema: en películas como *The Matrix* [la máquina de producción de realidad de un sistema] o *El señor de los anillos* [la máquina de producción de mitos de un sistema] se despliega un universo complejo y perfecto donde viven los seres humanos: uno está “en futuro”, y el otro en “un pasado lejano”. En ese delirio sistemático estoy metida siempre, pero el deseo ahora no es entender o inventar el sistema de un texto o el sistema de un autor, y ni siquiera el de un género. Ahora es la ambición desmedida y final de poseer “la verdad del sistema” en el presente: de ver funcionar en “tiempo presente” la máquina de producción de realidad.

Como ves, el sistema se me fue ampliando cada vez más, por eso mi percepción crítica ha cambiado y se ha dislocado. En los años 70 partí de un campo predominantemente literario para intentar una forma de lo que entonces se llamaba “análisis interno” [o “textual”]. Y también partí del análisis del universo narra-

tivo de “un autor”. Es decir, partí de las categorías puramente literarias de “texto” y “autor”: de sus objetos de culto y sus principios metodológicos. Después pasé a configuraciones culturales más complejas, no dadas como un libro o un autor, sino construidas: redes, cadenas, corpus. Me puse en un lugar trans o post o pre literario y ahora trabajo con superposiciones e interrelaciones múltiples. Con instrumentos de lectura [como el delito, el presente] que son nociones articuladoras abstractas y concretas a la vez, y atraviesan

todos los campos [cultural, político, económico]. Y, sobre todo, trabajo hoy con métodos provisorios. También pasé de una posición de lectura fija en los primeros trabajos, a la movilidad de puntos de vista y a la proliferación de posiciones imaginarias de lectura.

En síntesis: ha cambiado mi idea de la literatura y de la crítica. Y aunque puedo leer con mucho placer ensayos o crítica “puramente literaria” [de autor y/o texto], ya no practico esas formas. Por eso en este momento tengo una relación ambigua [para llamarla de algún modo] con la literatura. Trabajo y no trabajo con y en la literatura o con la lógica de “la literatura”. Mi lugar de lectura o mi campo, lo que conozco mejor, de un modo más sistemático [ese lugar donde fui formada y por lo tanto donde puedo ver cosas que no veo en los otros campos], sigue siendo la literatura argentina y latinoamericana. Trabajo con literatura y en Argentina y América Latina pero no quiero leer

... el deseo ahora no es entender o inventar el sistema de un texto o el sistema de un autor, y ni siquiera el de un género. Ahora es la ambición desmedida y final de poseer “la verdad del sistema” en el presente: de ver funcionar en “tiempo presente” la máquina de producción de realidad.

“literatura nacional”, y tampoco, quizá, “literatura”. La literatura me sirve para pensar el Sistema o el Mundo: desde allí puedo ver algo de la cultura, del derecho, de la economía, la política y hasta de la sexualidad.

Por eso para mí, hoy, no hay literatura buena o mala. La tomo como “un medio”. Leo todo lo que “me divierte” o “entretiene”, y considero

Las “literaturas” formarían parte de un campo mucho mayor, real-virtual, el de la imaginación pública: todo lo que se produce y circula, y nos penetra y es social y privado y público y “real”; todo lo que vemos y recibimos y nos rodea y se hace destino: ideas, ficciones, imágenes, memoria, acontecimientos. Es allí, en el campo de la imaginación pública, donde puedo leer la literatura como fabricadora o productora de modos de imaginar, de decir y pensar, y sobre todo de significar, que producen presente.

“literatura” todo lo que se produce como tal, sin niveles altos ni bajos [me interesa tanto Isabel Allende como César Aira]. Porque creo que eso es lo que ocurre en el presente: la literatura pierde su unidad y su autonomía y, como las salas de cine, se pone en el shopping, se pluraliza, se fragmenta, se

dispersa según diversos espectadores-lectores, y se fusiona, por así decirlo, con otras imágenes y prácticas. Las “literaturas” formarían parte de un campo mucho mayor, real-virtual, el de la imaginación pública: todo lo que se produce y circula, y nos penetra y es social y privado y público y “real”; todo lo que vemos y recibimos y nos rodea y se hace destino: ideas, ficciones, imágenes, memoria, acontecimientos. Es allí, en el campo de la imaginación pública, donde puedo leer la literatura como fabricadora o productora de modos de imaginar, de decir y pensar, y sobre todo de significar, que producen presente.

—¿Qué influencia ha tenido en tu trabajo crítico el hecho de haber vivido fuera de Argentina durante los últimos años?

La decisión de ir a enseñar a Estados Unidos fue una aventura y una apuesta: quise ir a ver cuánto podía dar en condiciones óptimas para la investigación. ¿Cómo será pensar y escribir sin carencia, sin represión, sin obstáculos políticos y económicos? El resultado más visible de mis años en EE.UU. es *El cuerpo del delito*, que apareció en 1999. Es mi libro de Yale, una ficción crítica con y en la biblioteca de Yale: un trabajo pensado e investigado en condiciones de libertad y abundancia. Creo que uno de los elementos importantes de ese libro “norteamericano”, por lo menos para mí, es el humor. La idea era poner humor en los estudios literarios, tan solemnes y pretenciosos: descontracturarlos. Ese humor crítico está influido por la cultura popular norteamericana y por su espíritu “playful”. Hoy, ese ciclo de la universidad americana y la vida en una ciudad universitaria, se cierran para mí. Me retiré en 2005 y vuelvo a vivir y a enseñar en Buenos Aires. Ya siento una enorme nostalgia por esos años tan productivos, pero también estoy muy entusiasmada con la enseñanza y la diversión “nacional”.

—¿En qué estás trabajando en este momento?

Como te digo, el libro que estoy escribiendo [una serie de notas, o un libro hecho de notas, o un diario] versa sobre el presente, como noción y como categoría, y sobre la “producción de presente”. Por ahora está dividido en “Temporalidades del presente” y “Territorios del presente”. En 2002 publiqué un artículo en *Márgenes/*

Margins [una revista bilingüe, una colaboración entre Argentina y Brasil] sobre las temporalidades del presente. Parto de la premisa de que un presente es una acumulación-superposición de temporalidades públicas, y analizo las temporalidades [es decir, las configuraciones entre pasado, presente y futuro, las figuras que forman] de algunas de las ficciones que aparecieron en el año 2000 en Argentina. Ese corte en el año frontera 2000 [un año que fue postulado como el futuro por el pasado] me permite analizar, siempre en las ficciones, las diferentes temporalidades que constituyen, habitan y producen “presente” y le dan forma: la temporalidad de la memoria y la de la historia de la nación [que son políticas y nacionales], la temporalidad de la utopía y la de la ciencia ficción [que son formales y se inscriben fuera de la nación]. Esas diferentes temporalidades están superpuestas, son simultáneas, están “en sincro” y “en fusión”, y son uno de los modos de “construir presente” o “realidad”.

El de las temporalidades es un trabajo que sigo escribiendo. También sigo con la otra parte del libro, “Territorios del presente”: una versión inicial apareció en diciembre 2004 en la revista *Confines* de Buenos Aires. Se trata de otro tipo de corte, porque leo ficciones de casi toda América Latina desde 1990 hasta hoy. En ese campo “latinoamericano” trato de ver ciertos territorios que producen constantemente “realidad” y “sentido”: “la Exposición Universal”, la ciudad, y la isla urbana, que aparecen no solamente en la literatura sino en el cine, la TV y en casi todos los medios. Me interesan los regímenes territoriales de significación: las divisiones, los

límites, las islas. Los lugares donde la imaginación pública pone cuerpos y comunidades.

–Así que, en un sentido, éste es un trabajo sobre “nuevas escrituras”. ¿Podrías caracterizarlas? ¿Hay algún rasgo específico que veas como central?

Un rasgo que me parece importante es que algunas “nuevas escrituras” borran fronteras, borran las divisiones



entre géneros literarios, entre literatura urbana y rural, fantástica y realista, nacional y cosmopolita, “literatura pura” y “literatura social”, y hasta borran la separación entre realidad y ficción. Pero una de las características del presente es que esas escrituras [esas prácticas desdiferenciantes o desdiferenciadoras] conviven, por así decirlo, con las anteriores, las que siguen las divisiones clásicas. Quiero decir que lo que me interesa de este presente es

que, para decirlo de un modo gráfico, “el antes” está en “el ahora”, en *synchro* y en fusión. Las nuevas escrituras pondrían un personaje de Rulfo en el DF.

—¿Existe en el siglo XXI una división entre cultura de elite y cultura popular? ¿Cómo se manifiesta esto en la literatura?

En *El cuerpo del delito* creí que el surgimiento de la cultura “aristocrática” latinoamericana era obra de la coalición cultural del estado liberal de 1880. O sea que esa cultura de elite se funda junto con el establecimiento del estado moderno en Argentina. La cultura alta tendría, según mi hipótesis, una tradición o una marca constitutiva, que es cierta combinación de “la enciclopedia universal” con un elemento “criollo”: enciclopédica y montonera, como quería Borges, esa combinación, que aparece claramente en las escrituras de la “generación del 80”, sería un modo de definirse como una cultura auténticamente argentina y a la vez “occidental” y “europea”.

En Estados Unidos descubrí lo que me faltaba: que el “deseo enciclopédico” de la literatura de elite argentina sería una marca de marginalidad. La de la Enciclopedia es una figura imperial [porque es un intento de unificación del saber] que traza márgenes internacionales, nacionales, sociales.

En Estados Unidos descubrí lo que me faltaba: que el “deseo enciclopédico” de la literatura de elite argentina sería una marca de marginalidad. La de la Enciclopedia es una figura imperial [porque es un intento de unificación del saber] que traza márgenes internacionales, nacionales, sociales. A veces define culturas de provincia en relación con la cultura de la capital o metrópoli. El caso de Sarmiento, un provinciano en la Argentina pos-

colonial, lo muestra claramente. Las culturas marginales [o poscoloniales, o periféricas] se legitiman o adquieren autoridad por una exhibición “excesiva” de cultura libresca, de dominio de la cultura occidental [y a veces desde su origen, como el *Ulises* de Joyce, otro marginal de imperio]. Se definen con cantidades de citas y referencias universales que pueden llegar hasta la Enciclopedia misma, como ocurre en Borges. Es una exhibición de la cultura entendida como libro, biblioteca y dominio de lenguas extranjeras: ésa era “la alta cultura”, aristocrática, argentina y una de las culturas latinoamericanas. Los márgenes culturales se esfuerzan por mostrar saber (y “poder”) en el campo cultural y lingüístico.

La combinación entre elemento criollo y enciclopedia fue, entonces, una de las marcas de lo que fue la alta cultura argentina, cuyo ciclo histórico se estrecha y desaparece, como todas las altas culturas hoy: las fronteras entre niveles culturales se van mezclando o borrando. Ya no diría entonces que esa marca define la alta cultura argentina actual porque eso ya no existe. Todavía hay una división entre best-sellers y lo que podría llamarse “literatura seria” o “cultura”, pero la pluralización y disgregación del público tiende a borrar esos niveles: culto o de elite, y popular. Pienso el acontecimiento de la entrada de Paulo Coelho a la Academia de Letras de Brasil como esa borradora “en acción”.

—En *Los libros* dijiste una vez que el crítico argentino debe tomar conciencia de que en una sociedad dependiente del imperialismo la función del crítico es limitada. ¿A comien-

zos del siglo XXI es todavía válida esa aseveración y hasta qué punto? ¿Cómo afecta este hecho tu labor?

Ya no hablaría hoy de “la función del crítico”; ya no creo en eso, si es que alguna vez creí. El problema actual sería para mí cómo hacer resisten-

que disputar el poder es imposible. Yo entiendo la resistencia como un juego semiótico, un juego de códigos, un juego con el sentido. Y también entiendo la resistencia como una práctica estratégica: la idea es que si podemos entender o conocer/cap-



Josefina Ludmer

cia con y en una crítica que ya no sería solamente “literaria”. La idea de resistencia es útil hoy porque no quedan espacios donde uno se podría refugiar. El sistema [la globalización, las políticas liberales e imperiales, los estados nacionales reducidos a la administración de la pobreza] parece no tener “afueras” y no permitir escapes: ésta es la idea de “pensamiento único”. Estamos adentro, en un mundo sin zonas liberadas.

Por eso, creo que la definición de “resistencia” es una de las claves del presente. Foucault la puso frente al poder, como la práctica que, del otro lado, le corresponde. Es una práctica de larga duración, de sobrevivencia, que implica no confrontación, por-

tar el funcionamiento de *El sistema del Presente*, si podemos entender los regímenes de significación que constituyen la imaginación pública, podemos practicar su crítica más radical. Trabajo con la vieja idea de ambivalencia y no ya con la idea de indecidibilidad del sentido. Creo que el funcionamiento del sistema de producción de realidad es ambivalente y podría darse vuelta. Como dice Santiago López Petit: hay que orientar el proceso en otra dirección o en “la otra dirección”.

(*) **Publicada en Ciberletras, Revista de crítica literaria y de cultura N° 13, julio 2005 (<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras>).**

La ficción proletaria

Por Nicolás Rosa

La distancia que separa al “folletín” o la literatura elaborada en los márgenes, respecto de la “alta” literatura, no debería impedir encontrar sus conexiones. Nicolás Rosa elabora un exhaustivo análisis de las formas en las que las literaturas menores se sirvieron de los procedimientos de la literatura universalmente consagrada, convirtiéndolas en un “genero mixto”. Tanto en sus temas, marcados por un fuerte realismo misera-bilista que propone una profunda imaginación sobre las formas urbanas bajas, como en la apelación –para sus clasificaciones descriptivas– a los métodos propios de la ciencia actual. De esta manera, el romanticismo moderno aparece asociado a profusas taxonomías de las nuevas figuras erráticas de una Buenos Aires heterogénea, consideradas bajo el prisma de la psicopatología. Hombres del conventillo, munidos de un difuso cocoliche porteño y en “estado larvario” –tal como proponía Castelnuovo– dibujan los contornos de una realidad social agobiante. Unas veces con tonalidad nihilista, otras con impregnaciones cristianas y otras tantas con una carga emancipatoria redentora de las injusticias padecidas que lograban unir la literatura a vindicaciones románticas del bandolerismo o a la promesa y la agitación política.

La historia de la pobreza y sus fenómenos coalescentes –hambre, miseria, desclasamiento, descalificación social– y en la vertiente opuesta, pietismo, motivos de proselitismo, preocupaciones filantrópicas, enunciados políticos y religiosos, tuvieron un espacio relevante desde su nacimiento en la segunda mitad del siglo XIX hasta bien entrado el siglo XX. La otra variante narrativa y literaria –el miserabilismo y su expresión folletinesca– no tuvo el mismo eco. Si bien es cierto que en la literatura italiana y sobre todo en la francesa del período ocuparon un espacio considerable, siempre fueron un campo de reflexión subsidiario; la “gran literatura” ocupó el espacio mayoritario en los estudios literarios, renovados ahora por la reposición de los niveles “bajo” y “alto” de la producción literaria, salvo en la concepción de Gramsci.

En la reflexión moderna, las tesis de Marx y Engels sobre Eugene Sué, retomadas por Umberto Eco, elevaron el folletín a objeto de estudio, delineando las primeras producciones folletinescas en el área social e histórica, desde la Revolución de 1848 hasta la IIIª República, sobre las formas del melodrama y las variaciones folletinescas –sentimentales, de aventuras, históricos y pseudohistóricos– etc. Los sucesores de esta materia escrituraria y su presentación retórica tuvieron en nuestro país un impacto poderoso en la literatura, la radio (la novela radioteatral), el cine de melodrama, con estrellas de fuerte brillo como Delia Garcés y Zully Moreno, y la televisión (la telenovela con Celia Alcántara, Abel Santa Cruz; Nené Cascallar o Alberto Migré), que construyeron la estructura mental e histórica que sostiene a estas produc-

ciones, más allá de sus vinculaciones genéricas: habría un “espíritu folletinesco” en la modernidad romántica, una forma “rocambolesca” y “aventurera” que restringe y por momentos rechaza las pruebas racionales y de juicio de la alta literatura.

Dentro del campo literario, estas producciones reproducen ciertas experiencias, significaciones y valores que no pueden ser sustantivamente verificados –por prohibiciones, censuras o represiones– en la cultura dominante, hecho que produce el traslado hacia los márgenes de la esfera pública y sus sistemas de representaciones. Raymond Williams llama a esto “lo residual” nosotros, intentando caracterizarlo en el registro de lo humano, lo llamamos la “resaca social”, impregnados de la novela de Gómez Bas titulada *La Resaca*.

Los “dramas de vida” de la narración del siglo XIX, cuyos temas familiares más frecuentes eran la constitución de la familia ilegítima, el hijo de padre desconocido, la madre soltera, matrimonio desigual, divorcio, adulterio y en casos extremos, el incesto –recordemos que el folletín es siempre, en todas sus variantes, un “texto moral”– producen sobre estos enunciados narremas que constituyen la trama folletinesca: la novela de la víctima, la novela del sacrificio, la novela de la madre soltera, engañada, rescatada abandonada, la novela del hijo perdido y reencontrado que se fundamenta en su núcleo narrativo de relevancia en el folletín del siglo XIX y de la telenovela actual y que hemos denominado como “anagnoris” folletinesca. En la literatura argentina, las formas de la novela popular se organizan en dos secuencias: el teatro de la “miseria laica” proletaria, relación del

asalariado y del patrón y las formas reivindicativas del paro, la huelga y en las formas relevantes pero poco evidentes, de la insurrección, y la “miseria cristiana” (el miserabilismo erístico de Elías Castelnuovo o el misionerismo de Almafuerte). En última instancia, estas operaciones son formas de escritura paralelas pero opuestas en sus intenciones: alienación, desalineación, conversión y proselitismo, es decir, de los desharrapados, de los harapientos, de lo que hemos llamado “andrajos sociales”, de los marginados y miserables, de los ex convictos y la cárcel es simultáneamente lugar de reclusión —el presidio— y de la participación de la “comunidad de excluidos” donde se concentran la arteria del ladrón y el resarcimiento asesino del criminal. Quizá como venganza o como reparación social. Actualmente la uniformidad de la ropa hace que la pobreza se disimule en los estratos bajos o se revierta en moda de lo roto y desgastado que lo convierte en una plusvalía de la vestimenta en las sociedades de exclusión.

¿Cómo encarnar esta experiencia en la letra?, es la difícil tarea de la escritura; si el hambre es dentro de nuestra perspectiva un “inenarrable” debemos aceptar que el miserabilismo como pretensión literaria se ve obligado a describir panes de papel que no podrán nunca saciar la hambruna de los pueblos.

Rosario, Kolectivo Editorial, 2004), la miseria del vestido es ostentosa, la del hambre puede ocultarse; ello no implica que a la postre, el “harapo” muestre simultáneamente el hambre y la pobreza. El “harapo” no tiene valor de ocultamiento, muestra en sus des-

garrones la potencia del descaro social. *Hormiga Negra* de Eduardo Gutiérrez, comienza en la cárcel; escuela de vicios que anuncia el reformatorio de *Larvas* de Elías Castelnuovo. El lugar de la des-humanización, de regresión a las formas larvarias de vida, de los escombros, medidos por el fracaso. En su densidad articulada por la acción continua de la pobreza; el referente inmediato y angustioso es el hambre, como tema fundamental del cuento *La miseria permanente* y se instala disseminada en los cuentos miserabilistas de Castelnuovo (Cf. *Timieblas*, y en particular el relato “De Profundis”). Detrás de esta vivencia literaria, en el caso de Tuñón está la lectura de la novela de Knut Hamsun, *Hambre*; detrás de la lectura de Castelnuovo está la vivencia real de la experiencia humillante de la penuria. La encarnación sistemática de este tema lo separan de la picaresca criolla, aquí no hay pícaros ni artimañas, ni política de sobrevivencia, sólo aparece el hambre de los desterrados como un golpe en el estómago. ¿Cómo encarnar esta experiencia en la letra?, es la difícil tarea de la escritura; si el hambre es dentro de nuestra perspectiva un “inenarrable” debemos aceptar que el miserabilismo como pretensión literaria se ve obligado a describir panes de papel que no podrán nunca saciar la hambruna de los pueblos. Si los pueblos están ahítos, ¿puede escribirse la saciedad? quizás en prosas voluptuosas generando una profusión barroca de los organismos de la lengua, quizá realizando una prosa golosa de los enunciados lingüísticos. No hay una lengua pobre ni mucho menos eso que la doxa dice como “pobreza del lenguaje”, hay una lengua denotativa que pretende decir sin discreción: al pan

pan (la hambruna) y al vino vino (la borrachera). El peligro es la metáfora. El presidio es una entidad militar que en *Hormiga Negra* se confunde con la exigencia de la leva, lo que lo vincula con el *Martín Fierro* y los separa abiertamente de Estanislao del Campo. El gaucho Hormiga Negra es un facineroso y asesino llamado por el reclamo de la sangre. La gauchesca proba es la puesta en escena del valor y de la moral gauchesca; la gauchesca asesina no es vindicativa, es sólo criminal, se mata como se dice, por matar. Es un régimen de castigo que en la perspectiva del común social es una “sociedad de anómalos”, que repite por inversión las leyes ciudadanas y por ende es la prueba del espejo, el hombre libre ve allí reflejados su truhanería y su traición, la venganza, el robo y la ignominia de todos los días. ¿Es la purgación de los pecados sociales o la celebración de los grupos del lumpenaje? Es el fundamento de las legalidades sociales que sólo se logra por la violencia y la exacción. La penitenciaría –lugar de penitentes– donde impera la ley del llamado, precisamente, Derecho Penal, lugar de los crímenes confesados, un lugar cuasi religioso de la confesión y la prueba, un lugar de expiación. Es el espacio de la comunidad de excluidos y lugar de enseñanza vicaría del delito, mientras que la cárcel es una entidad civil que pretende reformar al delincuente, lugar de arresto y por ende de control social y se asimila al reformatorio y al asilariado. Hormiga Negra es producto de un matonaje militar y entra a degüello y cuchillo; los personajes de Tuñón –los cinco casos que habitan la pensión– son ladrones, cafishos, morfinómanos, desharrapados que no merecen el presidio, sólo la cárcel y por horas, bajo la

risotada del Comisario. Personajes que han “caído” como la sombra bíblica del ángel caído, y allí radica su desventura, descienden del rango social que en algún momento tuvieron. Por el contrario, los “pobres de siempre” es un estado crónico de la sociedad de clases, imperturbable a los avances de la distribución de la riqueza, y es uno de los sistemas más fuertes de la organización capitalista, que se traduce cruelmente en la cristalización lingüística: “pobres habrá siempre”.

Hormiga Negra, en sus reglados y consecutivos episodios integra una novela de aventuras homicidas, es una “novela criminal”, la novela de Tuñón *Camas desde un peso* es una novela por retazos, marcada por la crónica y el episodio. La crónica –le viene de su trabajo periodístico en *Noticias Gráficas* y en *Crónica*, se formula a partir del criterio de “verdad narrativa”. Lo que se cuenta tiene su correlato en lo “real” absoluto de la realidad, mientras que el episodio es la sustracción temporal del “efecto de realidad” para mostrarse como una “lógica de las acciones” encaminadas. Una apela a la realización de lo verdadero real, la otra a una lógica de la verdad. Ambos, por la potencia de la narración asesina y su proliferación en *Hormiga Negra*, y por sucesión de ejemplos en *Camas desde un peso* (1932), se definen por una “serialidad”, ambos dos

... Personajes que han “caído” como la sombra bíblica del ángel caído, y allí radica su desventura, descienden del rango social que en algún momento tuvieron. Por el contrario, los “pobres de siempre” es un estado crónico de la sociedad de clases, imperturbable a los avances de la distribución de la riqueza, y es uno de los sistemas más fuertes de la organización capitalista, que se traduce cruelmente en la cristalización lingüística: “pobres habrá siempre”.

son la marca del folletín. En el caso de Castelnuovo cobra un claro sentido diagnóstico seudo psiquiátrico: el loquero, el reformatorio, la variedad zoológica de los sujetos.

En el relato “De Profundis” de Castelnuovo, la comunidad de animales integrada por monos, una serpiente y un ratón, en donde el elemento humano el protagonista queda asimilado al conjunto animal por su interacción lingüística, habla, discute, pelea con sus “congéneres”, posee todas las características de un colectivo animal donde el hombre se ha mimetizado por incorporación y adhesión. Pero en realidad, no se trata de la equiparación del colectivo animal y humano como ocurre en la gauchesca fúnebre y en la gauchesca bufa, sino de una mezcla dentro de la banda animal donde el humano queda absorbido por el elemento animal, como miembro de la “familia doméstica”, como núcleo heterogéneo, en donde el instinto y su aprendizaje son certeros: el animal debe enseñar al hombre su propia animalidad (instinto) pero también su propia humanidad (sus sentimientos, su afectividad). El propio personaje dice: “sentí deseos animales de lanzarme sobre la olla y devorarme todo lo que en ella había con fruición, gruñendo como una bestia y restregando mi hocico diabólicamente...”, el hambre reúne rigurosamente a la bestia y a la bestia humana. (Cf. Elías Castelnuovo, “De Profundis”. En *Tinieblas*, Librería Histórica, Buenos Aires 2003).

El prólogo de César Tiempo que preside la primera edición de *Camas desde un peso* es un texto de compañero y de amigo tutelar sin recaer en la melosidad paternal, aunque no desdeñe

la profecía. En nuestra perspectiva, nos interesa señalar en ambos textos –el prefacio y la novela– la presencia de dos elementos propios quizá del estilo de época pero constitutivos de la novela popular, más evidente en la ficción proletaria, desde la perspectiva de los novelistas de izquierda: el apoyo de la descripción con elementos técnicos provenientes de la “gran novela” como si ese tipo de narración no pudiese encontrar sus propios medios de expresión sino en la desmesura y exageración de esas mismas técnicas, y el intento de “mostrar” la realidad en su excesos –la enfermedad, la locura, la exclusión, el estigma– renegando de la demostración argumentativa. Estos elementos si reales deben ser sutilizados. La novela de lo real es una novela que apela a ciertos instrumentos elementales: la intriga sin reglas fijas y por momentos contradictorias, la temporalidad propia del diarismo desde donde surgió el folletín, la inverosimilitud psicológica, la rapidez de las secuencias propias de la proliferación de personajes y sobre todo el contraste rígido de los sentimientos relatados; lo que interesa es el tema –la riqueza y la pobreza, la aventura o la desventura, la buena o mala fortuna– es lo que permite su casuística y la despega del fundamento de la periodicidad. El folletín emigra como emigran los personajes, salvo en la novela pobre porque narra las desventuras de los pobres y es pobre en sus recursos narrativos, por eso distrae pero también atrapa (Cf. Nicolás Rosa, “El folletín: historial clínico”, En *Moral y enfermedad*, Rosario, Ed. Laborde, 2004).

El apoyo de la descripción sobre términos técnicos y científicos provenientes de la biología, de la medicina,

y en menor medida de la psiquiatría que sostiene la prevención asistencial que provenía de la generación anterior y de la contemporánea (Ramos Mejía, Ingenieros) determina este tipo de descripción: “Era un muchacho ceniciento, de incisivos ojos leales, tranquilo, dolicocefalo y pálido”, en donde se mezclan Lombroso y Mesmer, la fisonomía y la figsionómica, el retrato,

nóstico pero también el pronóstico de la vida que compartirían Cervantes y Dostoievski, en donde los estigmas de la locura afectaban tanto a los personajes como a los autores. La descripción de la “pobreza digna” sobre el enunciado paradigmático “pobres pero limpios” referido a Cervantes, se pliega por un proceso de incremento adictivo en Dostoievski “pobres pero



Nicolás Rosa

el cráneo y el espíritu que lo anima (Hegel). El rasgo del cráneo alargado potencia su inteligencia y lo vincula a un rasgo de locura inspiradora. El tema de la locura como genialidad viene del romanticismo fúnebre y de la novela gótica presidida por Poe y Baudelaire, que encarnaron las tinieblas del sol negro de la melancolía y la tristeza. En otro nivel pero coalescente, la relación tan marcada entre alienismo y literatura organiza los sistemas retóricos de la descripción. Si los signos de la locura, en Tuñón indicados por las “sienes ligeramente hundidas”, eran simultáneamente el diag-

humillados”. La humillación era el producto de la asunción manifiesta de su propia sumisión y de la aceptación cristiana de su propio abatimiento. La humillación producida por efectos de la denigración social conduce a la conformidad o a la rebelión. El anarquismo en su variante social e insurreccional nunca fue asumido por la escritura argentina. Las variantes van desde el revolucionarismo letrado (César Tiempo, González Martínez, Gerchunoff) y el anarquismo cristico –Almafuerte, Castelnuevo– sobre la fórmula “anarquismo gracias a Dios”. Los registros de la novela popular en

estos escritores de tendencia izquierdista, comunistas en su mayoría y en menor medida anarquistas; y en el caso de Tuñón anarquista y luego comunista en su virulenta clasificación de Trotski puede rastrearse en su declarada admiración por los escritores rusos y en su procaz provocación al enigmá-

En el magma social de la época, la sólida creación de los movimientos de derecha y simultáneamente la insurgencia del comunismo efectivo producto de la revolución del 17 y de movimientos anarquistas románticos inspirados en la lectura de Bakunin pero también de Max Stiner (*El único y su propiedad*) revelan un marcado desplazamiento de las conductas sociales, de la lucha por el régimen de poder de los instrumentos de la letra –leer y escribir– y de producción literaria.

tico Lugones (*La hora de la espada*), produce una mezcla de sibaritismo lingüístico en donde conviven hipercultismos y terminología proveniente de la ciencia. La imponderable melancolía de Tuñón, según César Tiempo, se balancea entre el “nefebilata” y el “tracista”, es decir, entre el soñador y el

inventivo e idealista, donde el modernismo lingüístico de Darío funda y afirma la terminología técnica de la descripción “Muchacho de la cabeza aquilina”, es decir de nariz y rostro delgado y por momentos macilento que refleja la combustión de las ideas y del fervor de los sentimientos propios de la “divina locura”. Por momentos, este registro diccionario obstaculiza, para el lector contemporáneo, la comprensión, y sobre todo tiene un efecto contrapuesto en el estilo: estilo de historial cínico y estilo ilustrado que atenta contra el protocolo del lenguaje popular que emplea el folletín. Y si el protagonista dice “tenía una dicción armada de espolones” para decir que tenía una mordacidad ingeniosa,

Tuñón puede y no deja de hacerlo, espigar en el diccionario y encontrar palabras como “andábata” o como “zahurda”. La convención más que erudita es didáctica y explicativa y proviene del reservorio lingüístico de la tradición española mezclada con el lenguaje de observación médica. La primera proviene del criollismo culto, por ejemplo “Zogoibi” de Larreta, la otra del sanitarismo social y de la ergástula carcelaria. La inclusión de la lengua del conventillo, de la lengua lumpen, el tango, y de la lengua delincuencial del primitivo lunfardo que cubre todo el dominio delictivo más que el sexual, se sobrepone imperiosamente a este fondo, pues organiza los ideologemas de la narración. Si se proponía como una vanguardia política y regeneradora –y en realidad lo era– tenía que atacar y desplazar las lenguas de las vanguardias artísticas y el primer libro de Castelnuovo así fue entendido. Éste es el núcleo que funda la oposición entre Florida y Boedo, política y las políticas de la lengua. ¿Arlt queda exento?

En el magma social de la época, la sólida creación de los movimientos de derecha y simultáneamente la insurgencia del comunismo efectivo producto de la revolución del 17 y de movimientos anarquistas románticos inspirados en la lectura de Bakunin pero también de Max Stiner (*El único y su propiedad*) revelan un marcado desplazamiento de las conductas sociales, de la lucha por el régimen de poder de los instrumentos de la letra –leer y escribir– y de producción literaria. El folletín no tuvo prestigio letrado como en Francia, de inspiración socialista y de recursos retóricos “bajos”, pero significó la incorporación de nuevos sectores –mujeres, niños y en menor medida

obreros— y en profundidad la doble migración de los recursos de la novela alta hacia los estratos inferiores y de la técnica narrativa de los folletines hacia la “gran” literatura. En Balzac, en Zola, los elementos folletinescos tienen una relevancia fundamental, y de los sucesivos misterios de la vida ciudadana, los de Sarmiento, los de la primitiva novela policial argentina, digamos la de Eduardo Holmberg, los de la radionovela y de la telenovela vuelven, a veces sin transformación en la alta literatura. Este “desplazamiento” todavía opera en los escritores argentinos más allá de sus propuestas explícitas, la adhesión a una literatura realista —cualquiera fuese el sentido que le otorguemos a este término— exige conscientemente —en contra de la equívoca fábula balzaciana— una relación estricta con el fenómeno de transposición: revolución permanente o lucha de clases que sobredetermina encubiertamente la naturaleza de las relaciones humanas.

Cuando el texto de *Camas desde un peso* dice “la historia de algunas fortunas horroriza”, y más sofisticadamente “El Gotha se inicia en galeras”, la novela regresa a sus fuentes sobre todo al Père Goriot de Balzac pero también a *La Bolsa* de Martel; esta duplicación de las fuentes proviene en el folletín argentino de los años veinte. La novela deja la narración y se convierte en un panfleto político y por momentos por su exaltación en un manifiesto y por su proselitismo moral en una requisitoria. A medida que avanza esta zona del texto centrada en el capítulo “La miseria permanente” se va elaborando una sociología de los efectos del hambre que se extiende a toda Sudamérica. La proliferación de sustantivos que se convierte en la adjetivación de

las crueldades sociales narradas en su conformación de grupos y clases con descripciones que emplea un lenguaje castizo pero altamente eficaz que nos retrotrae al folletín español de Escrich. De las fórmulas empleadas en la alta sociedad integrada por burgueses enriquecidos con estratagemas inconfesables constituidas por “forzados, trabucadores de caminantes”, “aventureros de toda laya”, una “caterva de deportistas del robo y del crimen” pasamos a los inmigrantes como inmigrantes negros o estafadores de la baratija, el último hábito de la Ley de inmigración y de la acerba argumentación crítica que funda la Ley de Expulsión de Extranjeros justificada por Miguel Cané. (Cf. Nicolás Rosa, “Una teoría del naufragio”. En *Relatos críticos. Cosas animales discursos*. Buenos Aires, Santiago Arcos, 2006.) La discusión política entre un anarquista reformado —la reforma social pero también la reforma religiosa— (Don Álvaro) y del comunista revolucionario (Bartolo el Pelirrojo) produce un principio de desajuste en la organización de la trama, pasamos de la novela de aventuras folletinescas hacia una novela de tesis, hecho que fue predominante en aquellos textos que pretendieron ilustrar y convencer de las que hemos llamado “novelas del hambre”, una verdadera alteración narrativa, aunque estos procedimientos no entren en esta topología difusa de la narración. El discurso entimemático que sobrelleva un régimen sapiencial en la forma de combate que mezcla, en este caso, la injuria y el aforismo satírico es la base sobre la que se edifica un ideograma y en última instancia una ideología. Tarde o temprano, la formación folletinesca de la realidad lo convierte en una visión crepuscular del mundo.

Simultáneamente, se va construyendo una “filosofía casera” de los componentes raciales y nacionales de la población sudamericana. El condimento racial es relevante en la constitución de los personajes como la única manera de elaborar una efigie y un modo (el sainete llevó este hecho a su máxima explotación, el cocoliche, el tano, el negro, el provinciano, el turco). La filosofía de vida de las naciones vecinas, uruguayos, bolivianos, brasileños en particular, permiten la organización de una psicología aventurera y grotesca de las naciones adyacentes. Por supuesto que esta presunta elaboración de tendencias ideológicas está llena de contradicciones lógicas y casi afectivas pues el sentimiento y en este caso la sentimentalidad, es siempre molar, va en bloque, el enunciado se ama o se odia puede contradecirse sentimentalmente –amar a quien se odia y odiar a quien se ama– pero no lógicamente. La historia política y su lógica adyacente dicen: no se puede discutir la quiebra del capitalismo, como lo dice el optimismo de Bartolo, pero nunca podrá modificar la esencia malvada del hombre, como lo sugiere el pesimismo que lo embarga. Tarde o temprano el recurso a cierto pietismo intentará resolver la contradicción de las conductas pero no de las políticas. Estamos frente al fracaso de la acción como a la frustración de las palabras que nos lleva a un horizonte religioso donde la compasión y la misericordia intentan paliar la afrenta social del hambre y la desesperanza. Y la razón rabiosa pero más cruel la esgrime el desilusionado Don Álvaro: una epidemia o una guerra para clarificar la estructura social con un enfoque en donde se entremezclan las visiones malthusianas para reducir la pobreza y

el hambre suicida con las hipótesis de Clausewitz sobre la guerra. Estamos muy lejos de la fuerte impostación alegórica del anarquismo del Astrólogo de Arlt y mucho más cerca de una formulación escolástica de las doctrinas políticas de la época. Luego la novela vuelve a su cauce: a la miseria, al hambre, al prostíbulo (recordemos la asunción de una fórmula repetida en la época respecto a una figura literaria relevante en ese momento, la prostituta, “el prostíbulo es el caño maestro de la sociedad”) a la mendicidad y nuevamente al hambre como escena capital de las formas miserabilistas. La habitación humana para estos deshabitados se mitiga por un peso, la prostituta y el hambre –deseos de una satisfacción eternamente intermitente– por dos pesos, una economía procaz de la promiscuidad callejera. Carriego, en su variante redentorista, se aleja de Tuñón y se acerca a Castelnuovo, cuya demostración mayor está en la desposesión territorial –choza, tugurio o rancho– y el hambre de la ciudad [pensión barrial, fondín, cuchitril]. Hay pobres de ciudad y pobres de campo y este nivel narrativo se refleja en dos instancias que se perfilan claramente: el hambre en (la) ciudad y el hambre en (el) campo. La miseria ciudadana se disfraza por el hábito, ¿no se dice el hábito hace al monje?, mientras que la miseria campesina se revela en el rictus amargo y desviado de la hambruna y su relación estomacal: la notoriedad del hambre es que pega en el estómago.

Lo ruin, lo sórdido, cobran una prestancia narrativa fundamental que centrifuga toda otra perspectiva de la narración y esto permite ciertas desinencias, la novela de aventuras, el folletín de capa y espada, la narración policial de sus-

penso. El folletín americano de la mafia china o el folletín de amores contrarios o el folletín sentimental no alcanzan a cubrir la contundencia de la “novela del hambre”. Si sostenemos que desde el punto de vista genérico el folletín es el cruce de todas estas sustancias narrativas y por ende es transgenérico, no las emplea metanarrativamente, no es un metarelato, es una infracción a las leyes éticas del género. La novela policial debe descubrir y castigar al asesino o al ladrón. La novela sentimental puede inclinarse por la buena o mala conclusión, por el casamiento final de la “engañada” o por la condena de la “desgraciada” ya sea por la reclusión en los bajos fondos prostibularios o en la superación religiosa de su “pecado”, encomendándose a la protección de la Virgen como un gesto de solidaridad femenina. La “novela del hambre” y el “folletín proletario” sólo se redimen por una intertextualidad utópica —la revolución, la rebelión, el exceso— o por una renuncia al mundo que lo marca sutilmente como misantropía social, o al perdón de los pecados, en este caso, “capitalistas”. Aquí ya no se trata de la “pobreza de espíritu” de ciertos pensadores de la época, ni del “espíritu de pobreza” franciscano sino del maleficio de la pobreza de los cuerpos que merodean en los habitáculos ciudadanos. La miseria de los hombres sin Dios es inocente, la miseria de los hombres sin pan es malvada, y al nivel histórico, la contravención absoluta del contrato social.

La industrialización del deseo

La industrialización del deseo es propia de la última etapa del capitalismo financiero y la creación de las altas

finanzas y sus exutorios: empresas, fondos de capitalización, bancos, dieron una motivación fuerte para la novela social y sobre todo en sus estruendosos deterioros, el remate, la quiebra, la bancarrota, el embargo de bienes y el descrédito financiero y moral. La novela realista, en especial Balzac, Zola y Maupassant toman cuenta de este hecho social y lo llevan al plano novelístico pues ofrecían elementos fuertemente dramáticos que exaltaban la crítica social. Los elementos dramáticos se convirtieron en “narremas” consistentes para mostrar el “ascenso y descenso de las grandes fortunas” y luego del deterioro y humillación de las clases bajas. El folletín encontró en este drama social como en los flagelos de la enfermedad por su solidaridad con la proyección del descrédito, la bancarrota efectiva, como las enfermedades venéreas, a todo un sector de la población propias de las ciudades de fin de siglo. Las enfermedades llamadas sociales eran propias del contacto, de la aglomeración, en última instancia de la promiscuidad. Al lado de este fenómeno como residuo del romanticismo pero como fenómeno espectacular, las crisis, las neuropatías, la histeria (el arco reflejo), la mostración de casos, se convirtieron en el teatro de los locos. El suicidio del espíritu, la locura, la vesanía, las locuras rasonantes, mostraban el lado oculto del hombre, la insensatez, y ponían en tela de juicio el racionalismo. En la faz corporal pero sin entrar en contradicción y mostrando la fragilidad del ámbito corporal, las locuras alcohólicas atra-vesaban la distinción entre el cuerpo

La miseria de los hombres sin Dios es inocente, la miseria de los hombres sin pan es malvada, y al nivel histórico, la contravención absoluta del contrato social.

y el alma; el cólera, la lepra, la fiebre amarilla, la sífilis, la tuberculosis, son enfermedades que culminan literariamente en el siglo XIX para avanzar, ya afianzadas, hacia el siglo XX esperando a las vacunas, pero también al cáncer y al sida. Sintomáticamente estas descripciones operan una distinción entre las enfermedades mentales y las corporales y fomentan la división entre enfermedades intelectuales –y

El sistema de explotación de la mano de obra barata se extiende a la mujer obrera del sexo. El sucesivo grado de la manumisión de la mujer debió esperar mucho tiempo para que el sexo se convirtiera en una transacción imaginaria de iguales. Lo que se discutía y se ocultaba detrás del velo de una moralidad social, era la “propiedad de los cuerpos”, ¿propiedad privada, personal, propiedad familiar, doméstica, o el conflicto entre propiedad pública o propiedad privada que fantasmáticamente reproducía la propiedad de la mercadería y su cortocircuito?

la locura lo es– y las enfermedades corporales, las enfermedades vinculadas al régimen social, enfermedades de los ricos y enfermedades de los pobres. El desarreglo del metabolismo corporal repite el metabolismo social. La prostitución para Lombroso es una enfermedad genética y hereditaria vinculada a las formas externas de la morbilidad, las prostitutas asesinas, propias de la degeneración genética, enfermedad hereditaria. El tema de la prostitución en el folletín novelesco sentimental, novelesco amoroso, por momentos vagamente erótico, el erotismo y más crudamente la pornografía aunque puede ser organizado con técnicas folletinescas rechaza la sustancia del folletín que es básicamente idealizante o miserabilista. Uno condena el sexo como pecado, el otro como humillación degradante, no recrea el tratamiento de la prostitución en el

orden legal –la trata de blancas– ni en el orden societario, en la secuencia semióticamente degradante que va desde la “garconière”, casa de citas, lenocinio, prostíbulo, burdel, lupanar y quilombo –y la novela de Tuñón lo revela como prostíbulo– sino que repone la oposición retórica entre el “pecado” y la “redención” sobre el orden folletinesco “caída” (seducción), condena (expiación), castigo (redención) y triunfo (de la “virtud reparada”), con un estereotipo religioso que, en la novela realista básicamente desacralizada, desaparece para ser reemplazado por el castigo somático (locura, tuberculosos, sífilis). El triunfo de la Muerte es al mismo tiempo castigo secular y reparación social. (Cf. Donna Guy. *El sexo peligroso. La prostitución legal en Buenos Aires 1875-1955*, Ed. Sudamericana, 1991.)

En la misma época en que Carriego arrastra su mistagogia barrial de origen salvacionista, como un refinamiento del discurso misionerista de Almafuerte, Manuel Gálvez escribe su brevísima pero reveladora tesis sobre la “trata de blancas” que, más allá de la retórica de las tesis, tuvo también una función redentorista. El misticismo larvado de Carriego desaparece en el discurso legislativo de Gálvez, condimentado por el proselitismo religioso que le rendía buenos frutos en su narrativa (por ejemplo, en *Nacha Regules*, *La maestra normal*, *Historia de Arrabal*). La meretricia, sustantivo descriptivo hiperculto empleado por Lugones en *El payador*, según recuerda Borges en su trabajo sobre Carriego, para designar la “profesión mas vieja del mundo”, haciéndose cargo de este estereotipo, existió desde siempre desde las hetairas griegas recordadas por Safo, las prostitución sagrada de las vestales

romanas que rompían su votos de castidad, la prostitución reglamentada de la Suburra de Petronio, la *demi-mondain* de la novela francesa del siglo XIX, y la prostitución mucho más degradante por la pobreza en Zola, se reemplaza en el folletín por el exutorio de la forma del capitalismo monetario. El capitalismo de producción y de intercambio rige la contratación tanto de bienes como de mujeres: la trata de blancas, como la de los negros se rige por la moral de intercambio, se intercambian mercaderías, sujetos y prostitutas. El valor sagrado del cuerpo humano esta regido, en los países periféricos, y con mayor insistencia en los países del Tercer Mundo, por una interferencia en la organización disciplinaria del encierro, la cárcel de mujeres; el encierro a medias disciplinario y profesional del Buen Pastor y la organización de controles, control de la sanidad pública, control de la marginación, control de la moral societaria. La prostitución, más que la delincuencia, afecta todos los órdenes de las sociedades capitalistas porque pone en evidencia el sistema de contratación de desiguales generado por la misma sociedad –todo el folletín y sobre todo el folletín vindicativo de clase obrera y de la mujer sostiene este punto con rebeldía y rabia anarquista– y lo marca como “lacra social”. Esto señala una forma diversa de procesar la figura de la mujer en el folletín proletario y el folletín sentimental, entre la reivindicación y la compasión. El sistema de explotación de la mano obrera se extiende a la mujer; la reivindicación social del proletariado obrero pasa ser un reclamo humanitarista de la “obrerita del barrio”. La primera dice:

¡Soy la que todavía no ha pactado con el cabrón comerciante de carne humana...!

Soy al lujo insultante de las damas, ni a las promesas infames del capataz, ni a las monedas criminales del burgués, ni a las inmundas babas del señorío que forcejea en su cuarto... ¡La justicia primero; luego los vicios de los explotadores y de la aristocracia degradada, y por fin, la usura del proletario y del agenciero! (Patricio Tovar. La Protesta, primera quincena de julio de 1908. Santiago de Chile).

La segunda dice:

Esta noche no faltará pan aunque para ello tenga necesidad de vender mi honra, yo si quiero tengo derecho a dejarme morir de hambre, pero no lo tengo de dejar a mi madre enferma y a mis hermanos chicos que lo sufran... Así que a cualquier precio tendrán un pan. (Manuel Lourido. Suplemento de La Protesta, Buenos Aires 1909.) Un poco de tiempo más, y no mucho, aparecerá en la escena folletinesca nuestra famosa “costurerita”, aquella que “dio el mal paso”.

Ergástula prostibularia

La diversidad pero no el enfrentamiento es evidente en los sistemas de nomenclatura que sugieren los textos en el drama de la prostitución como “drama social” vinculado al folletín social, el rótulo es la “prostitución” como insignia del hecho social de la presencia de una anomalía dentro de la circulación de los sujetos y de la interrupción de la justicia social. En el folletín de orden sentimental, la enajenación corporal es un hecho individual, producto de la miseria y de hambre, pero no revela las urgencias de la reivindicación. Es un hecho doméstico producto de los grupos mal avenidos y de la desintegración

familiar. La organización en el relato y luego en el análisis del mismo permite el despeje de dos “locus”, el locus familiar y el locus social que entran en diversas combinaciones

La ruptura del tejido familiar las llamadas “novelas de familia” desciende de la novela burguesa (celos, amantes, compromisos de dinero o de joyas robadas y embargadas como en algunos relatos de Dumas o de Maupassant) la novela realista, la naturalista, tanto la francesa como la argentina, son siempre novelas del dinero acumulado, heredado, dilapidado, robado, esquilmado, novelas de bancos y bancarrotas que ilustran la forma fiduciaria de la circulación (pagarés, fondo de comercio, letras de cambio, etc.). El folletín es un género capitalista.

en la materia narrativa pero que al mismo tiempo permite señalar sus zonas de congruencia y sus zonas de disparidad. En el “locus familiar” aparecen claramente la ruptura del contrato afectivo entre los miembros del grupo al mismo tiempo y en otro nivel la desintegración de las identificaciones, y en el caso más extremo la imposibilidad del mismo generando un lugar de perversión, como podría afirmarse en el caso de O. Lamborghini. Las solidaridades se rompen salvo las “fraternales” que direccionarán al folletín hacia otras instancias. Todo lleva en la familia folletinesca a la ruptura del lazo familiar. Pareciera que el folletín no reflejase el orden social sino que impone su propia matriz al hecho social. Una crítica de las llamadas comprometidas no podría sostener esta inversión de las precedencias en la constitución de las formaciones folletinescas, pero lo que se intenta señalar es la presión que ejerce la materia narrativa, después de haberse solidificado y la arquitectura formal del folletín es una sustancia que no se puede modificar sin modificar su

matriz original. Los problemas de orden histórico que esto plantea se resuelven, como es nuestro caso, despojando a las estructuras folletinescas de su condición genérica llevándolo hacia un formato itinerante que migra entre la literatura alta y la baja, entre las formas de la novela psicológica y la novela de aventuras, entre el suceso y el acontecimiento histórico y seudohistórico que aparece en las novelas de capa y espada francesa pero también argentina (recordemos los embozados que circulan entre las sombras nocturnas de la asonada revolucionaria de *Myriam, la conspiradora* de Hugo Wast). La ruptura del tejido familiar en las llamadas “novelas de familia” desciende de la novela burguesa (celos, amantes, compromisos de dinero o de joyas robadas y embargadas como en algunos relatos de Dumas o de Maupassant), la novela realista, la naturalista, tanto la francesa como la argentina, son siempre novelas del dinero acumulado, heredado, dilapidado, robado, esquilmado, novelas de bancos y bancarrotas que ilustran la forma fiduciaria de la circulación (pagarés, fondo de comercio, letras de cambio, etc.). El folletín es un género capitalista.

El “locus social” hace del folletín un género ciudadano, organiza y recorre todas las formas de la ciudad y marca las características genéricas del mismo. Circula entre los barrios pobres y los barrios ricos, entre los barrios consumidores (generalmente la periferia de la ciudad que acoge tanto a las residencias como a los ranchos de paja en un primer tiempo y luego de lata), los extramuros, la barriada y luego miserias del arrabal, el muchacho de arrabal, la arrabalera, y en última instancia y a los lejos el camposanto y

luego el campo. La muerte está fuera del ejido de la ciudad, el cementerio de los pobres está siempre ubicado en las afueras, como los prostíbulos de la época, donde se reúnen sexo y muerte proletaria. La ruptura de los lazos familiares genera la población narrativa del folletín, su drama y la localización demográfica de este drama, orfandad, hambre, relaciones sexuales perversas son localizadas narrativamente en tugurios, covachas, ranchos, verdaderos antros de la miseria. El sistema de explotación de la mano de obra barata se extiende a la mujer obrera del sexo. El sucesivo grado de la manumisión de la mujer debió esperar mucho tiempo para que el sexo se convirtiera en una transacción imaginaria de iguales. Lo que se discutía y se ocultaba detrás del velo de una moralidad social era la “propiedad de los cuerpos”, ¿propiedad privada, personal, propiedad familiar, doméstica, o el conflicto entre propiedad pública o propiedad privada que fantasmáticamente reproducía la propiedad de la mercancía y su cortocircuito? En una novela que supera el período considerado, *Oro bajo* de Gómez Bas, publicada en 1957, reaparecen todos los estigmas prostibularios y repite como marca de género el universo concentracionario del folletín: el conventillo. El conventillo es el foco de irradiación de aspectos sociales, individuales, privados. En el régimen genérico difractan todas las características del género, la novela sentimental, la novela de suspenso, la novela delincencial y en su máxima exposición, la novela proletaria —siempre habrá un obrero o familia de obrero en el conventillo—, y la novelización de lo político; en ese sentido, el folletín que toma como unidad de lugar el melodrama

familiar, como sistema de atracción de entidades subjetivas y familiares, y su propia desintegración, es un género anarquista. En todo conventillo, aparte de los pobres, habrá siempre algunos que no son “trigo limpio”, como dice la doxa barrial, una prostituta y un sospechado de anarquismo. Si tomamos como ejemplo *El conventillo*, folletín de Elan Ravel, es el “locus” espacial de reunión y de conflictos domésticos, oficios y demografías inestables: “sastres” (profesión masculina de tareas femeninas: corte y confección, y en el renglón superior la “tallerista” y la “oficiala”), zapateros (progenie anarquista), vendedores ambulantes (el “mercerito”, el “turco” jabón jaboneta), las planchadoras y lavanderas (tareas de fémica como la “costurerita”), y lugar de la “criolla” de golosas carnes, bocado de proxeneta que traba amistad con la “galleguita” inocente. Esta demografía del conventillo, recreada simultáneamente por el sainete, luego fue recuperada por el radioteatro (Juan Carlos Pulido, Arsenio Mármol, el folletín rosista del radioteatro Lux, etc.).

Hemos descendido del drama al melodrama, desde el destino trágico de los Atridas hasta el *El conventillo de la paloma*. En el descenso se han producido no sólo una destitución genérica, sino que el género se ha corrompido, es un género sucio. Desde el punto de vista de su producción, es escrito por miembros de la clase alta o por intelectuales comprometidos que no han sufrido la experiencia de la pobreza. El máximo exponente del folletín de aventuras rocambolescas, Ponson du Terrail, era un noble de provincias, pero noble al fin; Eugène Sué, autor de *Los misterios de París*, burgués y socialista, y Alejandro Dumas, hijo del

general Alexandre Davy de la Palléterie y el escritor más prolífico del folletín de orden histórico, que permitió en sus encarnizados lectores generar la idea y por momentos el verosímil de que la historia francesa era un problema de hermandades (los famosos tres), de intrigas palaciegas (*El collar de la reina*) o de amores secretos (*La torre de Neslé*), novelas que gustaron tanto a las clases altas como a las bajas. El folletín argentino, escrito por una variedad de escritores provenientes de distintos estratos sociales, *Stella* de César Duayen, Hugo Wast, o de diversas ideologías como es el caso de Tuñón o César Tiempo, o de escritores anarquistas como Alberto Ghiraido, Pedro Pico o Manuel Lourido, desconocidos de la historia literaria argentina, que mamaron al folletín como fenómeno de protesta y reivindicación, nunca fue escrito por obreros. Este hecho indica por lo menos dos fenómenos: uno social, los obreros del momento eran generalmente iletrados, pero otro más complejo, integraron la masa de lectores creando una diferencia que remite a la historia de esa fórmula: la escritura reenvía una forma activa de la praxis de escritura, mientras la lectura a una acción pasiva de la recepción. Es evidente que estas posiciones pueden intercambiarse y modificarse históricamente, pero vinculadas a la forma de la expresión, la novela folletinesca por su dispositivo accional implica una temporalidad extensiva que fuese recurrente, mientras que los lectores como ideogramas propios de la ideología de izquierda convertidos en escritores apelarán a formas rápidas contundentes, formas lingüísticas y semióticamente breves: panfleto, sátira, invectiva, una literatura de persuasión.

Todavía hoy el proxenetismo existe amparado por el silencio y el anonimato de Internet, cuyas figuras son mudas y exentas de la mano de la justicia. Cuando Gálvez describe la situación de la prostituta vacila entre la responsabilidad del Estado (leyes, educación pública, educación femenina, protección de menores abandonados) y la constitución de la forma ideológica de la mujer pública. El peso de la larga tradición cristiana, repudio de la mancha de sangre de tradición judía (la menarca), y de la bíblica mujer adúltera, revisadas por hipótesis positivistas lo lleva a una condimentación cuasi literaria de la descripción que inunda el escenario del prostíbulo: Las mujeres que allí ingresan –el notorio tráfico que se analiza en la tesis de las falsas polacas que, en principio, eran todas judías y en término genérico, eslavas y la creación de Zwy Migdal – vienen de todos los oficios y regiones. Son amantes abandonadas (aquí se elabora un “topos” común al sencillismo regenerativo de Carriego), que en su sensualismo de históricas sentimentales, esta caracterización; desde el punto psiquiátrico es imprecisa sino falsa, pero podemos suponer que se intenta apelar a una impresión imaginaria ligada a los fantasmas masculinos marcados por una regresión a situaciones angustiosa de la infancia, la importación de mujeres blancas –el elemento nativo no es bien considerado, es decir, “no era bien pagado”–, y muy jóvenes, nacidas en tugurios donde quizás el propio hermano les reveló el sexo (este señalamiento marca un incesto habitual en el conjunto de la agrupación familiar, a veces convertido en incesto paterno y muy ajeno al sofisticado incesto materno –la madre santa y virgencita– pero apunta a un

hecho habitual en el folletín argentino, la predilección aguda y marcada por las relaciones entre hermana y hermano), viven en ciudades populosas y un hacinamiento en los grandes centros manufactureros, la caída de la ingenua obrerita pero al mismo tiempo levemente el conflicto social –lo que se llamó “la cuestión social”– de la etapa de la industrialización que aparece notoriamente en Zola y en la que según Dumas “la promiscuidad era tan grande y el libertinaje precoz”. La prueba literaria, después de haber bebido en las aguas pestilentes de la realidad, confirma que lo real textual opera como modelo de los comportamientos de los hombres reales, la literatura no sólo confirma especularmente la realidad, sino que enfrentada al lado oscuro y opaco del espejo, la crea. La literatura realista se nutre de casos; la literatura naturalista de ejemplos del zoológico humano, el folletín de series. Entre casos y series se desarrolla la historia heterogénea del folletín que corroe su homogeneidad genérica. La otra, la prueba científica es la verdad autorizada la que convence y previene salutariamente como una diagnosis y curación. Pero la verdad del folletín no está en la ciencia psiquiátrica como lo analiza Gálvez, que emplea como cita la autoridad del Esquirol, para dar cuenta del libertinaje precoz y asesino de una niña de cuatro años, reverso de la “perversa precoz” preciosista de Rachilde, rareza que impresionó a Darío.

El folletín proletario

Los autores de procedencia comunista agrupados alrededor de Boedo son lectores de la gran cultura universal

de la literatura. Los escritores anarquistas se nutren de los escritores propios de la ideología que intentan representar, autores que no están respaldados por la confirmación de la cultura “bella”, quieren consumir para transmitir pocas y precisas ideas. El lector ilustrado se apropia de la Gran Biblioteca de los Grandes Autores y genera un lector universal para la constitución de una comunidad de lectores internacionales. Son lectores que escriben. Citan sus lecturas en sus textos narrativos generando una trans fusión genérica que reenvía el texto a un testimonio de orden subjetivo: son sus apetencias, sus fraternidades literarias, sus autoridades narrativas. En el caso de Tuñón, se cita y se comenta a Oscar Wilde en su ocaso como hombre y como autor, a Schnitzler, pero también a Alphonse Daudet, y más allá de las variantes visibles entre estos autores, podría pensarse que es avidez de lectura pero también una mezcolanza propia del desenfado de los Lamborghini. Y por momentos, como cita de autoridad y ya no de lectura a Proust y Joyce, una verdadera maestría. Las citas implícitas bordan el texto, lo transforman en un recorrido de aparición y ocultamiento pero no son una señal para advertencia del lector o para sortear su competencia de lectura, sino es la suma de una erudición de la alta literatura, un verdadero asalto a la gran literatura. Los héroes de la gran literatura son golosos y tenaces lectores, como los de Balzac, como los de Proust, hicieron de muestra de los escritores comunistas como ejemplo de esa misma literatura. Los semianalfabetos de la literatura anarquistas –autores y personajes– leen para aprender y sus citas, que son de una proliferación limitada, en especial

La literatura copia la realidad, la literatura copia un reflejo de la realidad, la literatura copia la literatura, ¿la literatura nunca deja de copiar aunque fuese la vida; para crear lo real?

Bakunin y Kropotkin –en un orden didáctico y de convencimiento revolucionario y por sobre todo en protesta por el orden admitido. El auditorio de obreros, de mujeres y desocupados, lo vincula con los gauchos y criollos de los primeros lectores de la gauchesca. Era una lectura al “servicio del lector”, y cuando en las *Memorias del verdulero ignorante*

de Castelnuovo, que “recitaba” y no “leía”, “Las aventuras de Rocamble”, el folletín dirigido a un auditorio

analfabeto, por un lado recordaba a los payadores y guitarristas de la gauchesca del matonaje criollo, y por el otro era el “servicio de lectura” para los obreros sin calificación. La letra como asunción de la literatura burguesa o la letra como testimonio resistencial en el anarquismo y como ofertorio de la humillación del miserabilismo. ¿Se leían libros o folletos? Los libros son para ilustración de los revolucionarios, los folletos como arma de combate para anarquistas. El folleto pasa de ser una entidad cuantitativa –breve, de pocas páginas– a multiplicarse en páginas, en extensión, en continuidad, en series, en folletín. Castelnuovo es un ensayista consumado, en sus novelas es expositor de casos y de series verificada en la suma y procesión de los pobres y humillados. Un lugar para aprender, el otro para sufrir. Los antagonismos entre ricos y pobres, el burgués y el proletariado, el patrón y el obrero, remiten a otro tipo de entidades, la del inmigrante, la del campesino iletrado, a una “realidad criolla” que itenera de la gauchesca al folletín y sus sucesores, todos agrupados en

el reducto del conventillo, espacio de convergencias y disensiones.

La literatura copia la realidad, la literatura copia un reflejo de la realidad, la literatura copia la literatura, ¿la literatura nunca deja de copiar aunque fuese la vida; para crear lo real? En la ciudad de Rosario existía una pensión que reunía mendigos disfrazados de trabajadores y estudiantes disfrazados de eternos doctores, que era llamada “La Albóndiga Embrujada” por la dificultad de encontrar esa suculenta bola de carne en el “menjunje” grasoso del licuado guiso carcelario. En la novela de Tuñón, la pensión se llama “El puchero misterioso”. Más allá del misterio del madrileño cocido, esas pensiones lóbregas convertidas en “paradores de pobres”, verdaderos focos de la realidad del referente. Todos sabemos que la palabra “comida” no alimenta al hambriento, pero también sabemos que al enunciar la palabra “guiso” se nos hace, como dice la doxa infringiendo la gramática, agua la boca.

En Castelnuovo, en la década del 30 –y la organización temporal de sus novelas y relatos deben ser leídos como una anterioridad temporal más allá de la fecha de su producción y éste es el marco donde debe leerse toda su obra– aparecen condensadas todas las formas temáticas del folletín tenebroso, con un rasgo de experimentación sociológica. El discurso, desprendido del personaje e incluso del narrador, quiere aparecer como un “muestrario” de las lacras sociales. En la novela policial, que no es el contrafáctico de la realidad pero que tampoco es la imagen de la realidad y por ende nunca será una “novela social”, en las novelas de “crímenes en serie” el caso está organizado a partir de la suspensión

probable de la serie, pero en sí misma la serie es infinita. Es una serialidad suspendida pero prorrogable, formulada por la deducción y sólo detenida por el descubrimiento del asesino.

Pero si los asesinos son múltiples, la serie de asesinatos sería una serie infinita. Es la base de una prueba deductiva. En el folletín, la serie de casos es del orden de la prueba y por ende encadenado a la medicina, a lo taxonómico, al orden social; no es del orden del continuo potencial sino de la “mostración de casos” como en la psiquiatría; como la taxonomía de la clasificación de los casos –idiocia, oligofrénica, neurastenia, paranoia o locura, para usar términos de la época– como certeza diagnóstica, la marca de identidad del registro de la sucesión de anomalías sociales. No es deducible, es verificable. En los relatos de *Larvas*, Castelnovo organiza un catálogo de la morbilidad social. Repite, como una autodescripción de los mismos, una serie de manera de organizar el relato por casos, retórica propia del folletín siniestro que alcanza también al novelón criollista. En el relato “Mandinga” –cuya titulación aparece también en *Hormiga Negra* como invocación al ángel de las tinieblas–, se expresa una notoriedad extraña al género. El incesto, más allá de la patología familiar que se intenta marcar en este caso, reúne la familiaridad paternal que sorprende en el folletín: los gemelos, los hermanos, la relación hermano-hermana, una forma de enmarcar insólitamente, en una sustancia narrativa, la prueba de “amistad fraternal” tanto en Tuñón como en Evaristo Carriego: la comunidad de la fratría. El folletín francés, Alejandro Dumas, la gauchesca culta, “los hermanos sean unidos y los consejos del Viejo Vizcacha”,

en la gauchesca florida, “los mellizos de la flor”, y en los “hijos, hermanos y enfrentados” de *Hormiga Negra* y como dice el narrador, “tenía otras cosas en común, siendo la principal de todas ellas, tal vez, la similitud de sus orígenes incestuosos”. La reprobación del incesto como relación biológica se complementa con el vituperio por su presencia social. El folletín de Castelnovo se mueve siempre entre lo fisiológico hereditario y la fisiología social. Estos personajes con arreglo a la ficha individual del reformatorio son catalogados fisiopatológicamente como gemelos univitelinos epilépticos, pues en efecto habían sido concebidos por el padre y su hija.

Su procedencia uterina figuraba siempre en un lugar destacado en la ficha de la cabecera de la cama, una máquina tenebrosa consagrada a la marca de fábrica, haciendo congruir dos fenómenos capitales del folletín: fábrica y registro, uno como espacio fabril de las “fabriqueras” y el otro como registro y sitio de una congregación humana de imprevisibles consecuencias. En otro registro, la importancia que el folletín obrero le da a una serie lingüística de registros idiomáticos vinculados a la producción y en particular a la fabricación: la industria textil, la industria de los alimentos enlatados, la proyección de las vías de comunicación, sobre todo el símbolo mágico del ferrocarril, que en Zola aparece como una máquina monstruosa y en el folletín argentino como creadora de un nuevo espacio de encuentro donde viajeros, paseantes, circulantes, maringotes, prostitutas, generaron un espacio de aventuras y de rigores de la clase humilde, niños, pobres, mendigos, conscriptos, sujetos de la vida errante.

La familia, la cárcel, el presidio, el hospicio, el orfanato, el asilo, el reformatorio, más allá de sus determinaciones específicas, son la certificación, administración y legislación de los espacios de encierro. Estos espacios, algunos de ellos de larga tradición, como el hospital y la reclusión de ancianos, débiles mentales y menesterosos que dependía de las órdenes religiosas, en

El folletín proletario recuerda costumbres pero no normativas ni legalidades y se proyecta en su discurso hacia la revolución futura, es básicamente producto de las instancias progresivas de la sociedad y, por ende, como lo proponían Marx y Engels, un folletín capitalista.

la proximidad y a veces en el recinto conventual, fueron reclamados por el folletín como materia novelesca para la organización de “grupos narrativos” propicios para mostrar la endogamia de estas agrupaciones de atracción y rechazo frente a los circuitos externos vinculados con el espacio exterior. Los “asilados” en esta ordenación espacial entre el afuera y el adentro, toda forma de asilariato es, entre otras cosas, un intento de controlar la juntura de estos dos espacios y su regulación social: ¿estos “anormales” pueden vivir en relación con el espacio del común social referido como normal? Las sociedades de encierro son sociedades de punición, las de control son reglamentaristas, definen la ubicación de los sujetos en el espacio social. En esta conformación, ¿cuál es el lugar del obrero, la posición del cuerpo del obrero? ¿Y cómo es representada esa posición en el folletín obrero? La sociedad de reglamentación elabora simultáneamente las zonas de exclusión y las formas de reparación social, desde la mendicidad hasta los proyectos de legislación obrera. La densidad de estas agrupaciones sociales tiene

un punto máximo de saturación y proporciona el modelo del desequilibrio de las otras agrupaciones, espacio propicio para el folletín: la familia. En el folletín de orden político, no es la llamada “célula básica de la sociedad” sino es el muestrario indigno de todas las bajezas humanas. La familia es el sistema integral de la domesticidad burguesa, lugar de los afectos más profundos y de las sevicias más extremas. Por su posición central se relaciona con los otros espacios —escuela, internado, partidos y agrupaciones políticas—, espacios reservados para la confraternidad. Simultáneamente, aparece como un espacio de reclusión del maternazgo —en el folletín los padres están ausentes— y de la fraternía, espacios explotados tanto por el melodrama, el miserabilismo y el relato obrero, no tanto en relación a la “cuestión social” de la época, sino como el núcleo básico de la ficción proletaria. La diferencia, que en realidad no es tal, sino un espacio de relación, de vinculación, consiste en que el “espacio familiar” es endogámico y el de la fábrica es centrífugo por su atracción hacia el espacio público (asambleas, corporaciones, agremiaciones, sindicatos y en su faz reivindicativa, mitin, paro, huelga). En este sentido, el folletín era el espacio de exposición de los conflictos gremiales y su formulación reivindicatoria lo separa del espacio familiar, lugar de atracción y concentración, es un espacio edípico, como el espacio del gremio es un espacio de conflictividad paranoica contra el otro social. La familia del folletín está a mitad de camino entre las sociedades de encierro y las sociedades heterogéneas de participación. Como grupo nuclear y reducido, características del siglo XIX, está centralizada temporal-

mente por las sucesivas generaciones en donde se mezclan diacronía (niños, jóvenes, adultos, viejos) y genealogías: la tradición familiar, las sucesivas historias de los inmigrantes en donde el lenguaje coloquial se mixturaba con el “cocoliche”, la leve epicidad del “tiempo de los abuelos” contrarrestada por los que “se quedaron” y los “que se fueron” dentro del marco de la situación económica y social del grupo, el mundo de las familias desintegradas y el mundo proletario. En el relato “La costurerita” de Josué Quesada (Cf. *La novela semanal 1917-1926*. Ed. Universidad de Quilmes, Margarita Pierini, S/N), enmarcada por los versos de Evaristo Carriego, se organiza narrativamente una confluencia del folletín sentimental y el folletín proletario. Del primer elemento aparecen la demografía habitual (obrero, tallerista), sus hábitos diarios: recorridos por la ciudad, amistad femenina con compañeras de trabajo, el amor callejero y por supuesto la sucesión estereotipada de noviazgo, seducción, embarazo, traición y la intensidad melodramática del suicidio. Del otro, aparece la lucha ideológica entre la estructura familiar y el hermano social-anarquista como complemento de la tragedia familiar y la reubicación del anarquismo en la democracia parlamentaria. El folletín proletario recuerda costumbres pero

no normativas ni legalidades y se proyecta en su discurso hacia la revolución futura, es básicamente producto de las instancias progresivas de la sociedad y, por ende, como lo proponían Marx y Engels, un folletín capitalista. El folletín de reivindicación social, de “reinención” de la ciudad futura sin leyes ni constricciones, de nihilismo social pero de lucha libertaria de la servidumbre humana, es un folletín anarquista. Este doble movimiento puede ser pensado como integración narrativa y como efracción de las leyes de propiedad, de las costumbres, hábitos, incluso del “placer” y del “lujo” como lo pensaba Kropotkin, que se manifiestan en la mixtura del género como de los sentimientos y pasiones que se representan en el espacio narrativo. Así como los subterfugios de los temas de las intrigas rocambolescas, de las aventuras melodramáticas, hacen del folletín una sustancia transgénica, la combustión de las ideas políticas lo constituyen en un género mixto. Si las acciones de los hombres pueden ser heroicas o cobardes, siempre serán acciones políticas. El folletín es simultáneamente un género sentimental y un género de aventuras, familiar y colectivo, de quietismo social y de revoluciones comunistas, es también y al mismo tiempo, un género capitalista y un género anarquista.

Rojas, Viñas y yo

(Narración crítica de la literatura argentina)

Por Jorge Panesi

A partir del recientemente publicado ensayo *Breve historia de la literatura argentina*, de Martín Prieto, Jorge Panesi se pregunta por el tipo de autor que se expresa en la crítica. En este sentido, lejos de las pretensiones totalizadoras o estandarizadas que presentan los estudios académicos, encuentra en la obra de Prieto una indagación situada desde la cual entabla un diálogo con la historia de la literatura. Conversación que se desarrolla a partir de una selección que, lejos de representar corrientes y linajes, escoge –de sus distintas estaciones– aquellas reverberaciones textuales que respiran en las indagaciones del propio autor. Situado en la periferia litoraleña, Prieto construye su punto de perspectiva a partir de enlazar sus interrogaciones a la del lector y sus derivas, comprometiendo en ello su propia existencia y llevando el saber de la academia más allá de sí mismo y sus límites para vincularlo a la vitalidad que brota de las lecturas contemporáneas. De allí que sus preocupaciones se concentren en la literatura, en sus lectores, pero también en el aura mitológica que la rodea. Panesi, quien se interesa muy especialmente en el desafío de Prieto, encuentra en el estilo irónico de su trama narrativa la condición propia de la búsqueda antes que un método que ofrezca garantías.

Sabrán, o ya lo habrán adivinado, que el “yo”, puesto en serie con Rojas y con Viñas en el título de mi intervención, no se refiere a mí, sino a Martín Prieto, el autor de *Breve historia de la literatura argentina*, aparecida este año. Si de mí algo tiene ese yo, es el resabio de una intuición, el relumbrón de una certeza¹. Que no es, precisamente, querer fabricar una ironía con el “yo” de Martín Prieto, por la cual se denunciaría un gesto abarcador y pretencioso –refundar, volver a narrar la historia de la literatura argentina después de las marcas fundadoras del iniciador, y de las que todavía están vigentes en el gesto contornista de *Literatura argentina y realidad política*–, ni tampoco censurar lo aparente, necesaria y subjetivamente caprichoso que se encontraría en alguien que con su firma, con su yo y con su nombre va a hacerse cargo de narrar toda la literatura argentina. Además, supongo con buenas razones de lectura, Martín Prieto sólo aceptaría figurar en una serie encabezada por Rojas, y después de algún otro nombre, más bien colectivo, “Contorno”, por ejemplo, o “la Zona”, o “el Litoral”, o “Rosario”. Porque es cosa pesada hacerse cargo con su nombre solo del entramado evidente y a la vez enigmático de toda una literatura.

En algún trabajo anterior, rastreando los derroteros de la crítica argentina, me preguntaba qué cosa es para un crítico convertirse en autor, o qué clase de autor es el crítico. Martín Prieto me ofrece ahora la evidencia: el autor crítico de una historia de la literatura argentina es aquel que solo con su nombre se hace cargo de un diálogo, o si se prefiere, es el transcriptor de un diálogo incesante y

extendido desde lo inmemorial hacia un futuro radicalmente incognoscible. En este caso, un diálogo mantenido desde una “Zona” específica, el Litoral, Santa Fe, Rosario, y que pretende conversar con toda la literatura argentina. Ligeramente desplazado de un supuesto centro, pero con la certeza de que en ese desfasaje leve, en la corrección necesaria de ese desplazamiento, puede dar mejor cuenta de la conversación interminable.

Los críticos argentinos, decía yo en esos trabajos, exhiben

un *pathos* muy intenso y contornista cuando se trata de la historia de la literatura argentina. Pero no hasta el punto de comprometer su yo –agrego ahora– firmando

la entera historia de la literatura argentina. Ese “yo” de Prieto en la breve serie de mi título está, en rigor, precedido solamente por el nombre de Rojas. Rojas sólo, el nombre de Rojas solamente, exceptuado Viñas, que mostró apuntes luego repetidos por casi todos los críticos, pero que no firmó con su nombre todo un relato integral sobre la literatura argentina, o exceptuado también el de Noé Jitrik, que como Rafael Arrieta, repartió su nombre y el relato de su historia entre muchos colaboradores.

Siempre creí que la crítica literaria, entre otras cosas, debía ser útil, necesaria. Mirado desde este ángulo, el “yo” de Martín Prieto, el yo delegado de Martín Prieto, era un necesario integrante de la lista. ¿Por qué? Por una necesidad casi historiográfica: en una época como la nuestra, en la

... el autor crítico de una historia de la literatura argentina es aquel que sólo con su nombre se hace cargo de un diálogo, o si se prefiere, es el transcriptor de un diálogo incesante y extendido desde lo inmemorial hacia un futuro radicalmente incognoscible.

que se ha revalorado el poder cognoscitivo y conformador del relato, era esperada y necesaria la aparición de un narrador que más que totalizar a la manera de las historias académicas (la de Jitrik, la de Arrieta), y las académicas de divulgación (las

Los defensores del *bel canto* académico, o lo que es lo mismo, los defensores del decoro establecido por una encorsetada ética y estética académica, han mostrado ya su medrosa indignación por el libro de Prieto.

dos de *Capítulo*), se centrara en el lector y en el diálogo de lecturas, aquellas que verdaderamente tejen la mutable vigencia de los textos.

Imaginemos un lector que como ustedes o como yo, más que una consulta sesgada y especializada —ésa es una lectura casi rutinaria, obligada, en nuestra profesión— quisiéramos por fin, al fin, una narración en la que el volumen fuera tan importante como el detalle, en la que el diseño del tejido fuera tan determinante como la estructura de sus hebras. Por fin, al fin, una historia de la literatura argentina pensada para lectores, para lectores críticos de la literatura argentina, que no son los críticos de la literatura argentina, o son algo así como los mismos críticos en un estado ideal de vacaciones. Y a ellos, a esos lectores, es a quienes Prieto dedica su libro: “A los lectores de literatura argentina, mis hermanos.”

“Desafíos” llama María Teresa Gramuglio a la imaginaria trastienda intelectual con la que Prieto ha debido lidiar. Las ideas recibidas sobre cómo es la historia de la literatura argentina, o cómo debería ser su relato —imagino— no es uno de los menores. Escribir una historia de la literatura es como ser un cantante de ópera: nadie espera que rehaga la partitura, sino

que imprima su color y su acento en las mismas arias que el público sabe de memoria; es por ello riesgoso, por el exigente público atento al error y al falsete, pero también porque ese acento que parece muy poco en la historia del canto, también afecta la historia de la partitura misma.

Los defensores del *bel canto* académico, o lo que es lo mismo, los defensores del decoro establecido por una encorsetada ética y estética académica, han mostrado ya su medrosa indignación por el libro de Prieto. María Rosa Lojo, desde *La Nación*², encuentra en él una “exasperación individualista” que haría caer a su autor en un infierno: tal subjetivismo —dice— “afronta incluso el riesgo de caer fuera del ámbito académico”, porque Prieto es profesor de Literatura Argentina, y lo que hace está bien para construirse una imagen de autor provocativo, como Aira, pero no para escribir una historia que debe regirse por los criterios de objetividad y neutralidad en la valoración, criterios que, según Lojo, deberían ser “universales, atemporales y unánimes”. Debo decir que comparto los “descartes” y las valoraciones de la *Breve historia* que molestan tanto a Lojo: no dedicarle demasiado espacio a las escritoras del siglo XIX (Juana Manuela Gorriti, Eduarda Mansilla...), y a otras del siglo XX (Jorgelina Loubet, Luisa Valenzuela, Sara Gallardo, Alicia Steimberg), o la reprobación del enfático y mayúsculo estilo de Sabato, o la lectura imposible de Mallea, o considerar a Manuel Mujica Lainez como una derivación apoltronada y sin riesgos del modernismo.

Sólo académicamente, con el saber y

el archivo académico, puede ensayarse una historia que respete –como hace Prieto– las discusiones y sedimentaciones académicas, que las contenga y a la vez que se sitúe más allá de los estrictos protocolos universitarios, o más allá también de sus púdicas y vergonzosas restricciones. Lo que permite realizar esta operación no es el falso desenfado académico (un rasgo teatral muy notorio en algunos universitarios), sino la consideración o el deseo por el lector, por el lector presente y por el lector futuro.

Oigamos los criterios de Lojo que suscribe esperanzada los vaivenes favorables del *marketing* académico:

La Historia de una pasión argentina de Mallea sigue siendo un libro clave para cualquier estudio de la sensibilidad y las ideas en la Argentina y, mal que le pese a Prieto, se reedita. Mujica Lainez (en opinión del autor, representante de la oligarquía, anacrónico y manierista que ha licuado todos los riesgos artísticos del modernismo en una prosa de supuesta “calidad”) o Sabato (según Prieto, alegórico, pomposo y grandilocuente) son objeto de interés no sólo para muchos lectores, sino para la comunidad académica internacional. Sus obras pronto se incorporarán a la exigente colección Archivos de la Unesco.

Señalemos al pasar que la pretendida división entre una crítica periodística y otra académica, es cosa del pasado y que, entre otras cosas, el periódico es hoy una continuación por otros medios de las reyertas académicas y de sus internas fragmentaciones en pugna por el acceso a un misterioso público más amplio.

Entendida como un diálogo en el que las discusiones (mayoritariamente aca-

démicas, como surgen de los protocolos de Prieto) hacen avanzar el relato, la *Breve historia* no mezcla los criterios como cree Lojo, sino que los sopesa en función de las piezas capitales de su narración. Algo que cualquier historia académica o no (si es que pudiera hoy concebirse una obra semejante) se encargaría escrupulosamente de realizar.

A Lojo no le molesta el estilo por momentos irónico y festivo, humorístico, de Prieto (finalmente, es una tonalidad que el académico puede permitirse si es que se ciñe a la ley del decoro universitario, nos dice Lojo, haciendo gala de tolerancia). Pero lo que Lojo no lee en el libro, es que estos efectos de ironía no son solamente un rasgo perdonable de estilo, sino que forman parte de la disposición misma del material, del entramado narrativo que es dispuesto y expuesto en un encadenamiento irónico. Y este sentido irónico que surge de la cadena expositiva; es quizás, el componente de *Breve historia* que ha podido irritarla más, pues las conexiones inesperadas o desatendidas que pueblan el discurso, o que son provocadas por su *dispositio*, suponen un pensamiento que maneja, más allá de las apariencias consabidas, grandes masas textuales que se sujetan a la suprema ironía del tiempo, ese tiempo que en esta historia muy bien puede llamarse “la ironía del tiempo de la lectura”, y que Prieto revela casi siempre con objetiva e impiadosa gracia. Porque me parece que la apuesta a

... me parece que la apuesta a contrapelo de Prieto es a favor de una historia literaria de la literatura (no sociológica, o política, o cultural), lo más desnuda posible de injerencias, lo más desnuda y sola posible en su propio terreno. ¿Es esto posible? Por supuesto que no; poco hay de propio en el poroso terreno de la literatura.

contrapelo de Prieto es a favor de una historia literaria de la literatura (no sociológica, o política, o cultural), lo más desnuda posible de injerencias, lo más desnuda y sola posible en su propio terreno. ¿Es esto posible? Por supuesto que no; poco hay de propio en el poroso terreno de la literatura. Si hay que buscar esa pureza imposible en algún lugar no menos incierto, pero que puede dar algún indicio plausible,



ese lugar es el del tiempo y el de la lectura. El tiempo de la lectura, de donde habría que arrancar, como hace Prieto, la desnuda historicidad de la literatura. ¿Cuál es entonces el instrumento, el método, la herramienta?

Esta última pregunta es lo que un crítico, un historiador o un teórico exigirían que se contestase primero: el marco o la concepción teórica, a la que el libro debiera sujetarse para no caer en ese vértigo que los uni-

versitarios llamamos “diletantismo”. La seguridad del método, más allá de los resultados o de los pensamientos. ¿Prieto esconde, como suelen hacer los diletantes literarios, sus herramientas? No. Pero tampoco las exhibe como garantía ante una aventura riesgosa en la que compromete, ante todo, su nombre propio. Dos pistas ante el recato literario de Prieto, que no quiere deliberadamente escudarse en la tranquilidad del método o la teoría. Una me la da María Teresa Gramuglio en su título que menta la *Breve historia* entre comillas, “La historia de la literatura como desafío”, vale decir, con un giro de Hans Robert Jauss. Pero el concepto de lectura o de historia literaria que pone a prueba Prieto no es el de la teoría de Jauss, o no lo es completamente. La segunda me la da Prieto cuando recuerda que el proyecto de Ricardo Rojas es contemporáneo del formalismo ruso, que luego de una “poblada experiencia” –dice– “ha convertido en incómoda cualquier tentativa de pensar en una historia de la literatura”³. Pero si hay algo central en el formalismo más acabado, es el pensar la literatura, la literariedad de la literatura como sujeta a la historia, a su propia historia, si es que hay (y por cierto, no hay) tal desnudez de una historia exclusivamente intra-literaria. Más que un método, se trata de una guía que permanece en ese horizonte de incomodidad crítica y que se advierte por la adhesión a un vocabulario: la expresión (la cómoda expresión) “sistema literario” que encontramos en muchos momentos de la *Breve historia*, o la palabra “serie”. Claro que la breve referencia de la introducción queda contrarrestada o limpiada con una cita de Eliot: “Es deseable que cada tanto un nuevo

crítico estableciera un nuevo orden de textos y autores”⁴. Como si Prieto dijera: ya sé que la teoría pensó la historicidad literaria, pero prefiero que la literatura o los poetas la piensen. ¿Y cómo la piensa Prieto? Sin excluir la innegable relación, la cada vez nueva relación entre literatura y cultura, o entre literatura y orden social u orden político, que encontramos siempre precisada; lo determinante de esta historia será la relación productiva que se establece entre unos textos y sus lecturas. Proteica y móvil, esta relación despliega en el tiempo una lógica situada, paradójica y sorprendente en la que se cifraría la particular historicidad de la literatura. “Efectos de acronicidad radical” podríamos llamar a esta forma temporal de la lectura que devela Prieto bajo la forma de ironías narrativas. Acronicidad, pues el tiempo de la lectura tiene varias dimensiones: sobre todo, la retroactiva y la prospectiva, que jamás hacen coincidir del todo el tiempo lector con el presente histórico. Leamos algunos ejemplos: si Marechal quiere enterrar su pasado vanguardista, *Adán Buenosayres* permitió, —apunta Prieto— a finales de los años cuarenta, una impensada y muy viva resurrección del martinfierrismo⁵. En la lógica a-crónica de la lectura, los entierros queridos pueden equivaler a resurrecciones impensadas. Y es Martín Prieto quien utiliza, a propósito de la bífida alabanza borgeana a la poesía de Martínez Estrada, el vocablo “asincronía”, y agrega que esa lectura (junto a la de César Fernández Moreno) *funcionan como señales que anuncian esa suerte de destiempos y desencuentros que condenaron durante casi medio siglo la obra de Martínez Estrada a la excentricidad*.⁶

Esta lógica asincrónica de “destiempos y desencuentros” funciona a la manera de “Kafka y sus precursores”, tiene un funcionamiento borgeano, como cuando Prieto observa que en los poemas de Macedonio Fernández

*los entusiastas martinfierristas encontraron, retroactivamente, el germen involuntario del ultraísmo.*⁷

Prieto está atento a lo que no es un accidente de la lectura, sino parte constitutiva de su estructura histórica: en esta asincronía fundamental, leer es también desleer, no leer, no poder leer, dejar ilegible. En este sentido, su historia de la literatura hace posible comprender esta parte esencial del proceso de historización literaria para la literatura argentina. Es, consecuentemente, una parte mayor en la figura narrativa que logra trazar, y uno de los méritos del recorrido de inteligibilidad del relato. Por lo tanto, la lógica asincrónica se revela no como la desnudez pura de la literatura, sino como el componente más poroso y abierto al devenir social, cultural y político. Es lo que subraya Prieto cuando analiza la poesía de Juana Bignozzi en los contextos de los años sesenta y ochenta:

*... mal leída, o directamente no leída durante muchos años, Bignozzi encontró una franja entusiasta de lectores y críticos y su obra empezó a influir en los nuevos poetas argentinos, recién a partir de los años ochenta, cuando la extremadamente referencial poesía de sus contemporáneos envejecía junto con sus asuntos.*⁸

La lógica asincrónica se revela no como la desnudez pura de la literatura, sino como el componente más poroso y abierto al devenir social, cultural y político.

Siguiendo a Rojas, Prieto se enfrenta a un modo de funcionamiento de la lectura literaria que llamaríamos “transfronterizo” o quizá, también, “mundializador”: en el plano de la escritura, los textos escritos en otro idioma (Hudson, Wilcock, Gombrowicz), sin embargo, en el plano de la lectura es donde la aparente paradoja insiste a través de las traducciones. La literatura, como cualquier otra índole de fenómenos en los que el texto es el centro, nace bajo la protección nacionalista (la lengua, el territorio, la sangre, la fraternidad, la cultura), pero tiende, como en un gesto de subsistencia cuasi imperialista, a abandonar su morada. Y es en el plano de la lectura en el que esta mundialización o internacionalización se produce: un lector que sólo leyese su literatura nacional, no leería literatura. Es la incorporación de Borges a la literatura mundial que Prieto recoge de las observaciones de Beatriz Sarlo, o el caso de la traducción porteña de Gombrowicz, un caso que no lo entusiasma demasiado:

*queda como un enigma a resolver – dice– “un extraño y acotado lugar en la historia de la literatura nacional”.*⁹

No es un mérito menor que en este contexto de proyecciones mundiales, la *Breve historia* se preocupe por la relación con la literatura latinoamericana, y no solamente cuando narra el famoso *boom* de los años sesenta, sino a propósito de Darío como personaje protagónico del relato nacional. Sucede que –y Prieto estaría, supongo, de acuerdo– Darío, más que un personaje, es un acontecimiento de la lengua y, como tal, y como toda lengua, tiende a trascender sus fronteras. El criterio rector de esta teoría de la

lectura y de la narración es “la productividad”: se analizan textos, personas y lecturas a la escucha de las reverberaciones que unos textos forman sobre otros; lo esencial es que esas reverberaciones forman un tejido histórico. Puede objetarse la ejecución de ese principio o cómo se adecua a cada emergencia, a cada retrospectiva o adelanto, pero en sí es un principio de objetividad inobjetable. La productividad que ejercen los textos, y también la productividad de la lectura de esos textos, pareciera subsumir la narración de *Breve historia* en el exclusivo campo de la textualidad. No es así, tanto por razones narrativas y de declarado destinatario (ese lector no especializado que imagina o desea Prieto). Ya he apuntado que la apuesta o el desafío de la *Breve historia* pasa por el relato, por su fuerza cognoscitiva y persuasiva, y agrego ahora que hay en el relato no sólo textos y lecturas, sino también un espacio para los susurros mitológicos que rodean a la literatura, que hasta cierto punto modulan su eficacia social. Por esa eficacia a contrapelo de los doctos, el libro consigna y repite con irónico encantamiento los sonnetes popularizados: “Juventud, divino tesoro...”, “La costurerita que dio el mal paso”, “Setenta balcones y ninguna flor”. Prieto declara en un reportaje:

*Todo gran autor y todo gran texto genera una mitología a su alrededor y muchas veces el relato de esa mitología, que es más primario, tiene mayor y mejor circulación que la obra misma. Sucede, sí, con Borges y Cortázar como sucede con El Quijote.*¹⁰

Por eficacia narrativa, la *Breve historia* no desdén la anécdota, pero hace un uso esclarecedor de ella. Prieto suele introducir los apartados de la historia

con una anécdota, que luego se revela en el desarrollo de la exposición como un irónico condensador semántico: Sabato habla en Mendoza sobre el humanismo en *Madame Bovary*, y uno de sus escuchas, Antonio di Benedetto prepara un texto que contradice tal humanismo; Borges conversa con César Fernández Moreno sobre la imposibilidad de que surgiese un buen poema que reivindicara el peronismo, y Prieto agrega:

*ese poema... ya lo estaba escribiendo desde la década del cincuenta Leónidas Lamborghini.*¹¹

¿Qué se necesita para escribir una historia de la literatura argentina? Martín Prieto nos da la receta: en

primer término, muchas ganas de narrar, de narrar literariamente, esto es, con las armas desnudas de la literatura; segundo, cierta perspectiva y cierto gesto seguro que no excluye la incomodidad que experimentan los buenos críticos. Seguridad y perspectiva: la perspectiva segura desde la que escribe Prieto es la del litoral, que supone un fuerte linaje literario (Mateo Booz, Carlos Mastronardi, Juan L. Ortiz, Saer, entre otros), pero también toda una tradición de crítica académica (Adolfo Prieto, María Teresa Gramuglio, Nicolás Rosa, Josefina Ludmer, Sandra Contreras, Alberto Giordano) con la cual Prieto dialoga incesantemente, y no desde los bordes de ningún centro, pues estos nombres *son* el centro.

NOTAS

1. Martín Prieto, *Breve historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Taurus, 2006.
2. María Rosa Lojo, "Historiar las letras argentinas", *La Nación*, domingo 28 de mayo de 2006.
3. Martín Prieto, *op. cit.*, p. 9.
4. Martín Prieto, *op. cit.*, p. 10.
5. Martín Prieto, *op. cit.*, p.
6. Martín Prieto, *op. cit.*, p. 293.
7. Martín Prieto, *op. cit.*, pp. 229-230.
8. Martín Prieto, *op. cit.*, p. 426.
9. Martín Prieto, *op. cit.*, pp. 184 y 185.
10. *Hoy digital*, viernes 23 de junio de 2006, en www.hoy.com.do
11. Martín Prieto, *op. cit.*, pp. 346 y 384.

Una profesión de fe

Por Alberto Giordano ()*

Relato, ensayo y autobiografía son formas literarias que se cruzan en un punto donde el autor presiente que su abrumadora cotidianeidad puede ser compensada con la posibilidad de otros modos de vida, quizá menos castigados por la pérdida de la sorpresa ante la frecuencia con que se replican los hechos propios de la propia biografía. Giordano confiesa no escribir más que acerca de aquello que estimula la configuración de sus intereses estéticos, pero sobre todo, aquellos problemas que son capaces de conmover o suscitar pasiones y desvelamientos. En ese sentido, se propone asumir el riesgo inmanente a tal propensión selectiva, aún cuando esto pudiera comportar un recorte significativo de las posibilidades de escritura respecto a la variedad infinita que ofrece la ficción como potencialidad.

Si la crítica, lejos de toda moda actual y sus reconocimientos académicos, consiste en el desarrollo de una perspectiva ética antes que una línea teórica o metodológica, es necesario –para el autor– continuar la indagación trazada por aquellos puntos capaces de conmover y resonar con las propias búsquedas. Para ello, hace falta componer todas las intensidades, las emociones y la imaginación, aún cuando esto signifique “despedirse” de lo que uno mismo ha hecho y enfrentar la incertidumbre que propone el desafío de la crítica, cuando esta es capaz de vincularse al propio desarrollo de la existencia.

Como no podía escribir por falta de tema (apenas comenzaba a imaginar el desarrollo de un ensayo, enseguida descubría que no tenía nada interesante para decir sobre el autor o el libro elegidos), me pasé las últimas dos semanas leyendo continua y desordenadamente lo que me fue saliendo al paso. Leí la primera novela de Romina Paula, *¿Vos me querés a mí?*, porque me atrajo el título y porque le oí decir a alguien que se podían encontrar huellas del arte de Puig en la forma en que están narradas algunas conversaciones entre amigas. Leí *Infancias* de François Dolto, porque me gustó la idea de que el relato autobiográfico de una madre se sostuviera en un diálogo tramado por la curiosidad y el amor de la hija (y porque cuando lo hojeé en la librería me pareció que el tono de la rememoración era de una alegría y una falta de resentimientos encantadores). Aunque no me habían gustado demasiado algunos de sus libros anteriores, leí *Mi oído en su corazón* de Hanif Kureishi porque desde que papá tuvo el accidente que lo redujo casi a una sombra de quién era me aficioné a las narraciones del género “mi padre y yo”, y también porque sé que la mezcla de relato, ensayo y autobiografía es una de las formas literarias que con más fuerza pueden apartarme del mundo y dejarme presentir, incluso en la mía, tan pobre como la de cualquiera, la posibilidad de otras vidas. Leí, en horrible traducción española, las cuatro novelas de Philip Roth reunidas en *Zuckerman desencadenado*, porque los escritores son mis personajes de ficción favoritos; las leí convencido de que en cada una hay un sustrato autobiográfico muy amplio sobre el que se asienta la imaginación para fabular excesos y deformidades

que, como algunos sueños, terminan imponiéndose como más reales que la misma realidad. Como los diarios de escritores son, por estos días, el tema de una investigación que enmascara de sistematicidad mis siempre fragmentarios ejercicios críticos, leí *La edad de la franqueza* de P. D. James, que en realidad son unas memorias a las que la autora les dio, por conveniencia retórica, la forma de un diario que recoge sucesos y vivencias de un único año que casi siempre sirven como pretexto para que emerjan los recuerdos (la traducción de Ernesto Montequin es excelente: un ejemplo más de la mítica superioridad de los traductores argentinos sobre sus colegas de habla hispana). Por pura casualidad, después de *La edad de la franqueza* leí *Con toda intención* de C. E. Feiling, que alguna vez escribió que P. D. James “está entre las mejores novelistas contemporáneas”, seguramente porque lo creía, pero también para sacudir un poco a la pretenciosa intelectualidad porteña de fines de los ochenta, a la que imaginaba, con una maledicencia casi infantil, sometida a una dieta hipocalórica a base de películas de Godard y disonancias de Coltrane. Bajo el insidioso signo de la rivalidad, leí esta recopilación de ensayos, crónicas y reseñas menos por curiosidad que por un afán de comprobación, para verificar si, como lo recordaba, esa lograda combinación de sentido común y sofisticación, de sensatez y arbitrariedad, con la que Feiling construye su figura de crítico, antes de ser un legado inglés, es una herencia directa de los ensayos del joven Borges. Finalmente, leí tres o cuatro entrevistas a Derrida que encontré en un sitio de la web dedicado a su divulgación en castellano;

No es que no sepa que la ficción se construye deformando violentamente la realidad y que de esa violencia depende en buena medida el efecto de realidad autobiográfica al que soy tan sensible, pero tiendo a olvidarlo, porque así disfruto más.

en un adormecimiento casi total de la voluntad de comprensión, las leí por encima, para ver si encontraba, como otras veces, anécdotas o digresiones referidas a los aspectos privados de su

práctica profesional de ensayista y docente universitario, esa práctica que, pasando por alto obvias diferencias, es la mía. (De esta modorra narcisista me sacó,

parcialmente, “Estoy en guerra contra mí mismo”, la entrevista que Derrida dio un par de meses antes de morir y que, por ser la última que refrendó para su publicación, se lee como un involuntario y conmovedor testamento intelectual. Enfermo de muerte, esboza una teoría de la vida como supervivencia, una teoría según la cual sólo el sobreviviente está en condiciones de afirmar el proceso de vivir, que dice, en la lengua de los conceptos, algo muy semejante a lo que sugieren las narraciones de Tununa Mercado y *Un año sin amor* de Pablo Pérez.)

Con la sola excepción del libro de Feiling, leí todo esto sin interés de encontrar algo sobre lo que pudiese escribir, para distraerme del malestar y el desasosiego que me provocaban la inactividad más que para forzar una posibilidad de superarlos. Ayer le contaba de este nuevo bloqueo a una amiga con la que me reúno periódicamente para “ponernos al tanto” (sin perder el gusto por la ironía, trató de consolarme argumentando que no poder escribir es también la prueba de que uno se convirtió en escritor), y al confrontar con la suya la lista de mis lecturas desde el último encuentro, le llamó la atención

que constase casi exclusivamente de escrituras autobiográficas. El “casi” no es aquí más que una concesión a las convenciones culturales que establecen la diferencia entre ficción y autobiografía, porque en verdad hasta la novela de Romina Paula la leí creyendo en la identidad entre narrador, autor y protagonista. Desde la primera réplica del primer diálogo, Inesia tuvo para mí un rostro bien definido, el que reproduce la fotografía en la solapa de *¿Vos me querés a mí?*, un rostro hermoso que, transpuesto al de la protagonista, impregnó de belleza la trivialidad de algunas conversaciones, la obvia complejidad de algunos gestos (sería injusto si no reconociese que a veces es la escritura de Paula la que consigue esos efectos de intensificación de lo convencional, como cuando Inita se subleva y se entenece por el dolor y el desamparo que sufre la abuela que tuvieron que dejar en un geriátrico, y el amor y la furia resuenan en su voz). Supongo que para cualquier lector Zuckerman es un *alter ego* de Roth, pero en mi caso tengo que confesar una disposición casi ilimitada a tomar por efectivamente ocurridas y protagonizadas por el autor las historias, a veces de una extravagancia inaudita, del personaje. No es que no sepa que la ficción se construye deformando violentamente la realidad y que de esa violencia depende en buena medida el efecto de realidad autobiográfica al que soy tan sensible, pero tiendo a olvidarlo, porque así disfruto más. Cada vez que advertí que el devenir de la trama rozaba el delirio y se enrarecía la identificación del escritor ficticio con el verdadero (eso ocurre sobre todo en la tercera novela del ciclo, *La lección de anatomía*, tal vez la mejor), tuve que poder procesar primero el sentimiento de decepción

que me embargó de inmediato para poder seguir leyendo luego sin perder el interés. Es cierto que a veces, después de atravesar la decepción (donde, imagino, otros lectores dieron un salto que ni siquiera notaron), por una metamorfosis cuya lógica se me escapa, el interés se volvió más fuerte.

Me confieso prisionero de una superstición autobiográfica, cuando no un lector interesado casi exclusivamente en las “escrituras del yo”. Tengo que confesarlo porque pesa sobre mi conciencia la duda de si aquella inclinación y esta preferencia no entrañan una limitación. Cuando me digo, y después escribo, que John Cheever y Julio Ramón Ribeyro son todavía más interesantes como diaristas que como narradores, ¿le hago justicia a la excepcionalidad de una obra que podría considerarse menor o nada más me dejo llevar por un interés personal en el que acaso se manifiesta una dificultad para tratar con la ambigüedad irreductible de la ficción? Tengo la fortuna de ser un crítico que casi no escribe más que sobre lo que le gusta, sobre lo que interpela sus emociones y sus formas de pensar. Por eso me preocupa a veces que las obvias limitaciones de mi curiosidad lectora empobrezcan mi labor profesional. Si en una librería o en la biblioteca de un amigo compruebo la presencia silenciosa de tantos relatos fantásticos, tantas novelas históricas o de ciencia ficción que difícilmente leeré, ni me inquieto ni me siento en falta: hace tiempo aprendí —es uno de los privilegios de la madurez— que los límites de nuestros mundos imaginarios no se miden en términos de extensión sino de intensidad y que siempre es bueno perseverar en la exploración de la propia rareza. Pero cuando reflexiono sobre lo que

hago como crítico, no tanto mientras lo hago como cuando me sorprende lo que escriben colegas más inteligentes, o más talentosos, o más sabios, entonces sí puede ser que dude de la conveniencia de insistir sobre algunos pocos problemas que, aunque me siguen interesando vivamente, acaso respondan a una íntima voluntad de redundancia o resistencia que empobrece mis lecturas, que reduce las posibilidades de que lo que leo me con-

mueva. Una vez más la deliberación sobre las limitaciones y las potencias de la crítica se me presenta desde un punto de vista ético, antes que en términos teóricos o metodológicos.

En los últimos años escribí una serie de trabajos que sirvieron para que pudiese reeditar, ampliando el índice y desplazando un poco la perspectiva, mi primer libro, *Modos del ensayo*, y también, más o menos simultáneamente, un libro dedicado casi por completo a escrituras autobiográficas al que esta confesión, deliberación o declaración de principios —ya veremos en qué termina— podría servir como epílogo. En los modos del ensayo, en algunas escrituras íntimas (cartas, diarios, memorias) y en narraciones modeladas por las retóricas del ensayo y la autobiografía descubrí o busqué las formas en que ciertas experiencias impersonales (la del amor, la de la enfermedad, la de la infancia) desvían, descomponen o suspenden los juegos de autofiguración en los que se sostiene el diálogo de los escritores con las expectativas culturales que orientan

Me confieso prisionero de una superstición autobiográfica, cuando no un lector interesado casi exclusivamente en las “escrituras del yo”. Tengo que confesarlo porque pesa sobre mi conciencia la duda de si aquella inclinación y esta preferencia no entrañan una limitación.

la valoración social de sus obras. No creo que mis “objetos” y mis temas sean menos relevantes que otros: sé que las relaciones entre fuerzas inter y transubjetivas en la escritura de un diario pueden ser tan interesantes y dar tanto para pensar como las luchas por la legitimidad en el campo literario argentino de la posdictadura o las representaciones del mundo del trabajo en la literatura argentina de “nuestro fin de siglo”. Como dije, las limitaciones que a veces temo no conciernen a la mayor o menor extensión del corpus textual sobre el que me aplico. Lo que me inquieta, desde el corazón secreto de lo que hago, tiene que ver con el presentimiento de que tanto interés puesto en lo que pasa a través de las escrituras autorreflexivas podría estar funcionando como una coartada, muy productiva por cierto, para que pueda desentenderme sin conflictos de la exigencia, a la que mi “formación” teórica me volvió tan sensible, de responder activamente desde la crítica a la afirmación intransitiva de la ficción, esa afirmación que anada hasta las certidumbres retóricas y (auto)referenciales con las que operan las “escrituras del yo”.

A veces siento que me alcanzan las reservas y el menosprecio con el que Alejandra Pizarnik juzga en su diario la “impotencia creadora” de Charles Du Bos, la suposición de que la confesada imposibilidad del crítico de componer obras absolutamente imaginarias es síntoma de “una gran desconfianza en sí mismo”¹. Du Bos dedicó una extensa entrada de su propio diario al examen de esta imposibilidad en la que conjetura que un “exceso de vanidad” y una “concepción bastante literal de la sinceridad” podrían estar en la base del rechazo que le despierta el carácter

“arbitrario” del acto de composición. Si fuese un novelista y no careciese de imaginación creadora, supone que difícilmente podría usarla ya que hay algo intratable en las profundidades de su naturaleza que se rebela contra toda forma de transposición. Sin proponérselo, la falta de creencia en la verdad de la ficción reduciría sus tentativas novelescas “ya a la estricta autobiografía, ya a la obra con clave”². No es raro que a Pizarnik la fastidien estos razonamientos en los que adivina una forma elegante de enmascarar inhibiciones. Su apuesta a la imaginación es tan genuina y absoluta como para que se le planteen reservas incluso frente a una obra profunda y exquisita –los epítetos le pertenecen– como la de Proust. Por la misma época en la que registra las impresiones que le dejó la lectura de Du Bos, anota en su diario el descontento que le provoca saber que el mundo de la *Recherche* remite en su mayor parte a una realidad documental: si hubiese salido por completo de la imaginación de su autor, le gustaría más. Como Du Bos, sé que sólo puedo narrar a partir de un referente autobiográfico preciso y que me gustan mucho (y me gusta mucho escribir sobre) las novelas que transponen el universo privado y público del autor. (Desde hace algún tiempo barajo, con bastante seriedad, la posibilidad de escribir un libro sobre los últimos días que pasamos juntos con papá antes de su accidente, y en todos los esbozos se cruzan indefectiblemente los caminos de la narración con los del ensayo. Querría escribir algo semejante a *Íntima* de Roberto Appratto, la novela de otro hijo escritor fascinado por la excepcionalidad del padre, que es al mismo tiempo una de las mejores que leí en estos años y la primera que

me forzó a plantear el conjunto de una lectura crítica desde una perspectiva explícitamente autobiográfica.) Como Pizarnik, entiendo que las obras de imaginación son más reales que las que, de uno u otro modo, se sostienen en el pensamiento y en la facultad de reflexionar, que es necesario dar el salto al vacío de la imaginación, y desprenderse de las identificaciones y del poder de valorar, para experimentar la realidad como una fuerza impersonal que nos atrae vertiginosamente hacia lo desconocido³. Aunque el curso que tomó esta digresión podría darlo a entender, imaginación e impulso autobiográfico o ensayístico no son, estrictamente, alternativas contrapuestas. (La intimidad a la que alude el título de la novela de Appratto es una dimensión desconocida del vínculo filial que la narración bordea o señala desde lejos gracias a la potencia de la imaginación autobiográfica.) Si así lo expuse, a través del diálogo desigual entre Du Bos y Pizarnik, fue tal vez para dramatizar la tensión que agita desde dentro mi escritura crítica y que me lleva a sospechar a veces que podría no estar haciendo lo que sé —digo y hasta enseño— que hay que hacer si se quiere participar de la afirmación de la experiencia literaria. Esa sospecha puede agravarse cuando reparo en que la voluntad de identificación que me atrae hacia las formas autobiográficas me orienta todavía con más fuerza en la búsqueda de narraciones, ensayos o diarios que exponen vidas en las que se reflejan más o menos directamente las fantasías y los fantasmas que inquietan la mía. Si todavía no leí ningún relato de Sergio Pitol pero releí un par de veces *El arte de la fuga*, sobre todo las memorias fragmentarias de su

amistad con Carlos Monsiváis (“Con Monsiváis, el joven”) y las entradas de diario íntimo que registran lo que pasaba por sus días (lecturas, trabajos, pasatiempos, encuentros con amigos y episodios de la vida literaria, anhelos, frustraciones) mientras vivió en Barcelona a fines de los sesenta (“Diario de Escudilliers”); si es seguro que volveré a alguno de estos textos, o al ensayo sobre la contemporaneidad de Chéjov, antes de recorrer cualquiera de sus novelas, es porque en ellos encuentro resonancias o alusiones a las cosas de la vida de escritor que me ilusionan o me obseden. Como lector y escritor de mis lecturas me parezco bastante al viajero enamorado de la repetición, e indiferente a los encantos de lo absolutamente nuevo, que también soy: antes que conocer otras, volvería siempre a las tres o cuatro ciudades extranjeras en las que, sin perder la sensación de extrañeza, presentí que podría vivir. Me exalta esa mezcla de extranjería y familiaridad, estar de nuevo en un bar que podría ser el de todas las mañanas y que al mismo tiempo conserva el atractivo de lo distante e irreal. Supongo que hay algo infantil en esto. Si lo miro con los ojos de un viajero menos previsible, limitarse de este modo podría pasar por la manifestación de alguna inhibición muy fuerte (algo que quizá también sea). Pero si lo miro con mis ojos, los de la madurez como fidelidad a lo que retorna de la mirada infantil para intensificar la percepción, descubro que cualquier viaje es una aventura, no importa cuán —o cuán poco— sorprendente sea el destino, si el que viaja pasa en algún momento por la zona de ambigüedad en la que lo próximo y lo lejano, lo familiar y lo extranjero, dejan de oponerse.

Si aceptamos como cierto el lugar común que identifica lectura, escritura y viaje (y el ejercicio de la crítica con las memorias y los diarios de un viajero), ¿no sería conveniente que, en lugar de someterlas al juicio de una razón demasiado preocupada por su apariencia, expusiese mis limitaciones, con inocente responsabilidad, ante esa mirada que puede vislumbrar la apertura a lo desconocido en un desplazamiento sin demasiadas novedades ni sorpresas? Al fin de cuentas, se pueden ampliar indefinidamente los límites de lo que conocemos, pero nadie puede experimentar más que lo desconocido de sí mismo, y esto vale tanto para el que se aventura al descubrimiento de mundos lejanos y diferentes, como para el que prefiere darle otra vuelta al mundo de lo familiar.

Cuando me enteré, gracias al entusiasmo de dos amigos escritores, que se había publicado el *Diario* de Ángel Rama y que, más allá de su múltiple valor testimonial, la calidad literaria de este libro póstumo era sorprendente, de inmediato supe que se iba a convertir en uno de los libros de mi vida. Aunque una cierta resistencia a la sociología literaria (en estos casos pienso que no se trata sólo de falta de interés) me había mantenido hasta entonces más o menos lejos de la mayor parte de la obra de Rama, esos fragmentos autobiográficos que me decían estaban tan bien escritos me interesaban como nada desde antes de leerlos porque correspondían a episodios de la vida de un crítico apasionado e inteligente que transitó por el mundo académico, ese mundo por el que pasan las pasiones, alegres y tristes, que tienen que ver en mi vida con el trabajo, la amistad, el compañerismo, e incluso con el amor (también, claro,

con la rivalidad, la enemistad y otras miserias mayores). ¿En qué ficción podía encontrar un personaje que me resultase igual de atractivo? En ninguna, por lo mismo por lo que el diarista se convirtió casi inmediatamente en un personaje novelesco, en una figura que manifestaba una ambigüedad discreta pero potente. La forma y el tono con los que Rama registró el proceso de su vida, en contacto con mi disposición a creer que la inteligencia a veces se mueve por impulsos que prefiere desconocer, intensificaron el raptó identificatorio hasta convertirlo en otra cosa. Cuando después escribí un ensayo para disponer de las impresiones que me dejó esa lectura para organizarlas bajo la forma de argumentos críticos, varias veces noté que la identificación había terminado disolviéndose en una relación menos cierta, en un diálogo cuerpo a cuerpo con las fuerzas impersonales que se enmascaran de moralidad en los gestos del crítico y que, sin que él lo sepa, sin que pueda nombrarlas directamente en las anotaciones diarias, lo sostienen en tensión hasta en los momentos más dramáticos, cuando parece que van a derrumbarlo. Una vez presenté este ensayo en un congreso y después de la lectura se me acercó alguien que había sido colaborador de Rama en Venezuela para asegurarme, con la autoridad que confieren “lo visto y lo vivido”, que el retrato espiritual que había esbozado a fuerza de conjeturas guardaba notables semejanzas con lo que recordaba como el rostro verdadero del original. Me alegré tanto como sentí frustrado. (Mi amiga, la que gusta ironizar, diría que esta ambigüedad prueba que ser crítico no siempre significa haber renunciado al deseo de escribir ficción.) Lo cierto es que

hasta ese momento sólo estaba seguro de que algunos de los gestos en los que había sorprendido a Rama, agitado al mismo tiempo por una necesidad exorbitante de reconocimiento y una exigencia de objetividad acorde con su rol de intelectual, habían terminado remitiéndome a otros deseos y otras exigencias cruzados, los que sospechaba en el origen de algunos “malentendidos” profesionales en los que a veces quedaba atrapado. Al *Diario* de Rama le debo la revelación de que esa forma de escritura autobiográfica puede ser la más auténtica de todas, porque presenta la vida como un proceso que está siempre *in medias res*. Le debo también el descubrimiento de que lo que me atrae con más fuerza en los gestos reflexivos con los que me identifico es la posibilidad de encontrar en ellos, sólo en ellos, la afirmación secreta de alguna otra cosa que conmueve mi intimidad. Ése es desde que lo leí mi predicamento crítico, ahora que puedo formularlo.

Este elogio solapado y tendencioso de lo que tal vez habría que seguir considerando limitaciones, puede complementarse con otro que supongo más convincente y fácil de exponer: un elogio de la teoría literaria como perspectiva y lengua convenientes para el ejercicio de una crítica afirmativa. Me dieron ganas de escribirlo mientras leía *Con toda intención*, al advertir que lo que en un principio había tomado como saludables ironías destinadas a desenmascarar las imposturas del orden académico se iban volviendo, a fuerza de repetición, gestos obsesivos. Con una franqueza y un coraje poco habituales entre quienes practican la crítica literaria dentro de los suplementos y las revistas culturales, Feiling repite a fines de los 80 la estrategia bor-

giana de no dejar pasar ningún juicio intelectual o estético que circule como interpretación dominante sin someter sus criterios de valoración a un rápido e inflexible trata-

miento impugnador. Para definir una posición de lucha que pudiera ser tomada como un foco de resistencia a la pretenciosa banalidad de algunos hábitos culturales prestigiosos, juega con inteligencia y elegancia al anglófilo exasperado por la falta de sensatez y sentido común de la francofilia reinante. Como el joven Borges, que a despecho

de su manifiesta ignorancia de la obra freudiana gastaba ironías contra el psicoanálisis, al que consideraba poco más que una superstición, Feiling ejerce la superioridad de su escepticismo contra los cultores vernáculos del “irracionalismo” que propaga, cual epidemia, la obra de Foucault. El enemigo de todas sus escaramuzas es el “gusto medio intelectual”, o el “progresismo ilustrado”, un punto de vista fraudulento que encarnan bien las figuras del profesor y el becario alienados por la “industria de las tesis de doctorado”, o la no menos embrutecedora “industria de las Introducciones a la Teoría Literaria”.

Las limitaciones de la enseñanza de la literatura y de la investigación y la crítica literaria que se practican en nues-

Las limitaciones de la enseñanza de la literatura y de la investigación y la crítica literaria que se practican en nuestras universidades son obvias y ya fueron señaladas, en ocasiones con más perspicacia que la que se desprende de las ironías de Feiling, por ensayos escritos en los límites del orden académico, ensayos que se propusieron, y a veces lograron, explorar las tensiones entre conocimiento y saber, entre método y escritura, hasta el límite de sus posibilidades. Por supuesto que no tendríamos por qué pedirles a las reseñas y las notas de un escritor que se hiciesen cargo de semejante empresa.

¿Por qué herida sangra el crítico cuando, para subrayar la supuesta excepcionalidad de su gusto por las novelas a la manera decimonónica, mete nada menos que a Barthes dentro de la bolsa de los teóricos que desprestigian el realismo por considerarlo un discurso ideologizante que no promueve entre los lectores más que hábitos de consumo?

tras universidades son obvias y ya fueron señaladas, en ocasiones con más perspicacia que la que se desprende de las ironías de Feiling, por ensayos escritos en los límites del orden académico, ensayos que se propusieron, y a veces lograron, explorar las tensiones

entre conocimiento y saber, entre método y escritura, hasta el límite de sus posibilidades. Por supuesto que no tendríamos por qué pedirles a las reseñas y las notas de un escritor que se hiciesen cargo de semejante

empresa. Agradecemosles, en todo caso, con una elegancia que sirva no sólo para disimular el rencor, sino también para transmutarlo en otra cosa, que al violentar nuestra autoestima nos impongan la necesidad de volver a pensar con cierta distancia las condiciones y los alcances de nuestros actos. Se los agradezco, pero prefiero dejar para otra ocasión ese necesario autoexamen y avanzar en la exposición de las razones que me llevaron a suponer que esta profesión de fe podía ser también un buen lugar para el elogio de la teoría literaria (no de la disciplina, claro, de la que sé más bien poco, sino de un modo de argumentar que se vale de conceptos y *tiende* a la generalización, al que los otros, para ejercer su voluntad de identificación o de rechazo, llaman “teórico”).

Feiling tiene algunas ocurrencias brillantes, como cuando sospecha que si alguien dice que prefiere leer a Sarmiento que a Mansilla o “está

repetiendo la lección o desea progresar en el mundo académico”. Las supersticiones de la historia literaria que se enseña en las universidades modelan las preferencias de los lectores que ignoran su propia convicción y su propia emoción (otra lección borgiana). Pero a veces su obsesión por lo que considera el “autoritarismo” propio de la teoría literaria lo somete a una retórica manifiestamente falaz, que sirve para que el rechazo se disfrace de afectación de sensatez (en toda repetición obsesiva se puede adivinar la huella de algún resentimiento). ¿Por qué herida sangra el crítico cuando, para subrayar la supuesta excepcionalidad de su gusto por las novelas a la manera decimonónica, mete nada menos que a Barthes dentro de la bolsa de los teóricos que desprestigian el realismo por considerarlo un discurso ideologizante que no promueve entre los lectores más que hábitos de consumo?⁴ Supongo que Feiling habrá escuchado más de una vez, en sus años de estudiante o en los que dedicó a la enseñanza de la literatura, a algún profesor y algunos estudiantes seducidos por su vanguardismo repetir esa cantinela seudoteórica. Lo raro es que, a despecho de su inteligencia, haya preferido tomar por enunciados de Barthes esa forma reductora, y ciertamente autoritaria, de usarlo.

Barthes es mi valor. Barthes, las tensiones e incluso las contradicciones que recorren su escritura ensayística, representa la figura del crítico que querría ser. Aunque es probable que pocos lo hayan leído, el librito que le dediqué hace más de diez años me exime de la necesidad de exponer aquí las razones de esta apuesta excesiva que desborda la simple identificación. Los prejuicios de Feiling, en los que reconozco el

antiacademicismo muchas veces banal de otros críticos y escritores, despertaron en mí un impulso encomiástico que puede prescindir muy bien, de ahora en más, de las gesticulaciones polémicas. (Después de haber escrito varias veces sobre las virtudes éticas del arte de polemizar, acuerdo finalmente con el muy razonable y sensato punto de vista foucaultiano, según el cual nunca “sea ha visto surgir una idea nueva de la polémica”⁵.) Si definimos la teoría literaria como una de las lenguas de saber que usan los “especialistas” para conversar entre colegas sobre literatura, el interés y la eficacia de los ensayos que discurren entre conceptos y argumentos teóricos dependen de los usos que el crítico sepa o pueda darles a esos artefactos retóricos. Hay quien los usa para autorizar la reproducción de un pensamiento y hay quien los usa para tratar de pensar. Digamos que el autoritarismo tiene que ver con uno de estos usos posibles, tal vez más extendido entre profesores y becarios de lo que querría reconocer, pero poco, según mi experiencia, con lo que transmite el *estilo* barthesiano: la exigencia y el deseo de que los conceptos, que son lugares comunes pero también gestos enunciativos, nos ayuden a imaginar por qué una realidad cultural específica, un hecho verbal que por su construcción y sus fuerzas pragmáticas vale lo mismo que otros, puede imponerse a nuestra sensibilidad como un acontecimiento único sin imponernos nada. Como cualquier lengua, porque todas se definen como una trama de estereotipos, la teoría literaria sirve para que algunos realicen su voluntad de imponerse a la de otros, dominarla o inhibirla. Puede servir también para que esos mismos que padecen y reproducen los poderes

de la intimidación teórica imaginen posibilidades de distanciarse ligeramente de sí mismos para ver qué pasa, qué se puede saber y escribir a través de ese intervalo.

Una colega a la que me unen lazos más fuertes que los que los que promueve la solidaridad teórica me puso en contacto hace algunos años con un libro extraordinario de José Luis Pardo llamado *La intimidad*. Es curioso que nuestro muy informado medio intelectual, que tanto interés viene prestando a las prácticas y los géneros identificados con la “esfera” de lo íntimo, no registre su existencia. Esto se debe seguramente a que el sentido del concepto de intimidad que propone Pardo no se deja pensar desde un punto de vista sociológico y a que presupone modos de existencia que tienen que ver con lo impersonal, lo imperceptible y lo imposible de decir directamente. Lo íntimo no sería tanto “una sutil gradación de lo privado”⁶, como una dimensión irrepresentable de la subjetividad, una reserva de indeterminación que escapa a la dialéctica simple en la que lo privado y lo público se oponen para poder complementarse. Tiene que ver con 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 propia ajenidad. Esta otra versión de la intimidad, que habla de lo íntimamente desconocido que “aparece en el lenguaje como lo que el lenguaje no puede (sino que quiere) decir”, está siempre ligada según Pardo al arte de contar la vida, a la posibilidad

que tienen las palabras de suspender su significación para transmitir sentimientos y emociones “en estado afectivamente puro”⁷.

No cuesta mucho imaginar los usos autoritarios que se le podrían dar a este concepto de intimidad tan diferente de otros, tan interesado en afirmar su diferencia. Como nadie puede leerse desde un lugar distinto al que supone que escribió, no tiene sentido que remita a alguno de mis ensayos sobre las experiencias íntimas que recorren y desdoblán las escrituras autobiográficas como prueba inequívoca de que son posibles otros usos menos reprochables. Al margen de cualquier voluntad de confrontación, si fuese una posibilidad de los humanos desplazarnos hacia tales márgenes, quiero recordar que la lectura del libro de Pardo fue para mí la ocasión de volver a aprender algunas cosas que ya había descubierto en Barthes o Blanchot: que lo más potente de la literatura tiene que ver con que presenta sin dar y que los conceptos que piensan lo paradójico de ese acontecimiento se escriben con sutileza. Lo volví a aprender, y no es lo mismo que haberlo reconocido, cuando el concepto de intimidad sirvió para darles una forma problemática a los argumentos críticos que se me iban ocurriendo mientras leía las cartas familiares de Puig, las memorias de Bioy Casares o los diarios de John Cheever y sentía que a través de los gestos privados y los ademanes públicos pasaban otras cosas menos reconocibles, cosas que proyectaban inmediatamente esas escrituras no literarias hacia los dominios de la ficción. Lo que en sus usos se define como la potencia teórica de este concepto tiene que ver, según mi experiencia, con que abre posibilidades de pensar, sin redu-

cirla demasiado, la ambigüedad de los afectos que transmiten algunas formas autobiográficas: la retórica epistolar de un hijo que busca aproximarse para conservar la distancia, el entramado insidioso de los recuerdos en las memorias de un donjuán decadente decidido a olvidar, o los ejercicios espirituales de un diarista que cuida de cerca su enfermedad para que no se debiliten sus peligros.

La teoría literaria, cuando los que la practican creen en el valor de un saber sobre la literatura que no participa de algún modo de sus misterios y sus encantos, puede servir para que algún profesor pedante y autoritario encause sus risibles apetencias de dominación. La teoría literaria que me gusta pensar es la que aprendí y enseñé, sirve para que en los críticos académicos se despierte una sensibilidad de ensayista: los fuerza a no desconocer, no tanto porque las reconozcan como porque quieran escribir a partir de ellas, las razones íntimas de su identificación con algunos conceptos y con el estilo de argumentación que le imponen. La intimidad de un crítico... ¿a quién puede importarle? A otro crítico, a uno de esos que *mientras escribe* se imagina un personaje de novela.

Addenda

A veces los críticos se transforman en personajes de novela fuera de su escritura. Una vez me pasó y puedo asegurar que no tiene nada que ver con la muy discreta experiencia a la que alude esta profesión de fe cuando trata “lo novelesco de la crítica”. Le debo ese sobresalto a la amistad con César Aira. No sé si lo compensa, pero le debo también varias revela-

ciones (*Lluvia* de Simenon, en primer lugar), el recuerdo de anécdotas que me hicieron lamentar no llevar un diario en el que pudiese conservarlas y algunas cartas. (Escribo como amigo, no como lector, por eso no agradezco también su literatura.) Cuando todavía no habíamos accedido al uso del correo electrónico, más o menos a mediados de los noventa, Aira me escribió tres o cuatro cartas muy extensas, verdaderos ensayos epistolares dedicados a “refutar” mis planteos críticos de entonces. Recuerdo bien una “refutación”, así las llama él, de “Tontas ocurrencias”, mi primer ensayo sobre Felisberto Hernández, y otra de “La supersticiosa ética del lector”, uno de mis caballitos en las batallas metacríticas. Aunque tomaba esa correspondencia como una especie de privilegio, casi siempre quedaba decepcionado, no tanto porque esperara un improbable asentimiento, como porque el argumento refutador giraba invariablemente alrededor del lugar común aireano, al que yo suscribía con entusiasmo, de que no conviene usar ejemplos para explicar la literatura, porque la lógica del ejemplo es refractaria a la apreciación de particularidades absolutas. ¿No era eso lo que yo trataba de demostrar? Después de que el juego de las refutaciones se interrumpió, me seguí ocupando de que le llegasen mis libros apenas publicados, sobre todo porque cada vez que nos veíamos él me regalaba el último suyo, pero por años evité que el tema de nuestras conversaciones volviese a ser mi trabajo. Durante el coloquio sobre políticas del ensayo que hicimos en Rosario en los primeros días de agosto de 2001, le di un ejemplar de *Manuel Puig, la conversación infinita* y le pedí que prestase

atención a los agradecimientos porque aparecía mencionado (como si le hubiese dicho que no hacía falta que lo leyese porque seguía usando ejemplos). Él también tenía un regalo, esta vez para mi hija que iba a cumplir un año. Algunos días después, el lunes 13 de agosto de 2001, recibí este mail:

Mon cher Alberto:

perdón por no escribirte hasta ahora (de paso, feliz cumpleaños atrasado a Emilita) pero quería terminar tu Puig, cosa que hice anoche. Es excelente. Tu mejor libro. Lo leí palabra por palabra, “giro del pensamiento” por “giro del pensamiento”, y era como si lo estuviera escribiendo yo. Identificación total. Se me ocurre que tiene algo de “último libro”, como si fuera tu despedida de la ortopedia de la literatura y ahora salieras a una temática más amplia. Como si tu etapa de crítico literario hubiera sido un aprendizaje, como en tu querido Barthes cuando se puso a escribir sobre el amor, la fotografía, él mismo, la civilización. Este libro mismo, si lo sacás a Puig, la excusa de Puig, ya es uno de esos tratados del alma que escribían los moralistas franceses, de La Bruyère a Stendhal, persiguiendo sutilezas y repliegues de los secretos de nuestras vidas. (Entre paréntesis, ¡qué realista genial fue Puig! ¡Qué salto en el concepto de realismo. No hay nada ni remotamente parecido en la literatura argentina.) (...)

Cualquiera que conozca a Aira de cerca sabe que el fantasma de la ironía acecha en los énfasis que desequilibran sus elogios. Igual acepté como ciertos los que le dedicó a mi libro pensando en que esa improbable y excesiva “identificación total” remitía tal vez a una vivencia de lectura auténtica. Sin

reconocerse, Aira podría haber reconocido como genuinamente interesante mi sostenido esfuerzo por desarrollar, a través de conceptos y estrategias críticas, la ambigüedad y la clarividencia que transmiten las intuiciones de sus dos ensayos sobre Puig. Como sea, lo que impactó con más fuerza sobre mi conciencia, después de rebotar contra lo que imagino es un anudamiento íntimo de anhelos y temores, fue la idea fascinante, pero difícil de sostener para alguien que se define como un profesor que escribe, de que *La conversación infinita* transmite un deseo de abandonar la crítica y pasar a otra cosa en la que el encuentro de escritura y vida pudiera darse con tanta intensidad como en los últimos ensayos de Barthes, los más extraordinarios de una obra extraordinaria. Enseguida entendí y acepté el mensaje (el que me llegaba desde el libro a través de la recensión privada de Aira): si quería volverme como mi “querido” Barthes, tendría que olvidarme también de él, de la identificación con la figura del crítico-ensayista que responde activamente a la afirmación de lo intratable de la literatura; tendría que olvidarme hasta de la idea de la crítica como conversación con la literatura aunque todavía fuese mi norte y nunca la hubiese encarnado. ¿A qué otra cosa podía invitarme el “monstruo” de Flores si no a una fuga hacia adelante? *Hasta el fondo de lo desconocido para alcanzar por fin lo novelesco, ya no de la crítica, sino del crítico.*

Desde un principio traté de acordar con las impresiones de Aira sobre *La conversación infinita* sin tener que hacerme cargo de lo que me parecía y todavía me parece una exigencia excesiva. Me gusta pensar que, como los buenos libros de crítica, el mío sobre Puig manifiesta sus deseos de volverse literatura porque

articula el saber con ciertas experiencias subjetivas que desbordan lo conceptual, pero algo se resiste a que pueda identificar como propio ese deseo de una existencia radicalmente distinta y lo devuelve convertido en un mandato pesado. *Debes volverte escritor, porque parece que así lo quieres, desprendiéndote de la “ortopedia” literaria.* No es que crea imposible, ni siquiera extremadamente difícil, pasar de la crítica a la narrativa o la poesía, si sólo se tratase de sustituir una retórica por otra. (Todos conocemos poetas que se volvieron tales frente a la recurrente imposibilidad de redactar una ponencia para algún congreso.) El problema es que supongo que cualquiera de esos cambios de registro me llevaría más lejos de la literatura que lo que estoy en este momento, mientras reflexiono sobre, y acaso en, los límites de mi condición de crítico. A lo que se refiere el mensaje de Aira es a la posibilidad de dar un salto desde la crítica, que no importa con cuánta ironía se la practique siempre queda pegada a imposturas metalingüísticas, hacia la invención de una forma ensayística que pueda desenvolverse según impulsos inmanentes, que prescinda incluso de los usos más interesantes de la teoría, de su tendencia a la generalización. Para dar ese salto no hacen falta competencia ni talento, sólo convicción. Si de veras creyese que lo que me salió al paso como la afirmación de un valor también es un llamado desde lo desconocido que habla de la posibilidad de una vida más fuerte, le respondería con decisión. Pero como sigo creyendo que literatura es lo que escriben otros, aunque no sé si esa creencia se sostiene en lo que quiero o en su negación, todavía prefiero las imposturas menores de la crítica a la más pretenciosa de actuar como si fuese un escritor.

Alentado por el tono de sus comentarios al libro sobre Puig, alguna vez le volví a mandar a Aira lo que estaba escribiendo para que me contase qué le parecía. Actué con esa peligrosa necesidad infantil que hace que todavía nos ilusione lo que ya sabemos que es imposible que pueda ocurrir. Para que viese cuánto había progresado en el estudio de las sutilezas y los repliegues del alma humana (la identificación con los moralistas franceses, aunque excesiva, me pareció apropiada), le recomendé sobre todo la lectura de “Unos días en la vida de Ángel Rama”. Demoró mucho la respuesta y cuando finalmente nos reunimos me dijo que sí, que el ensayo estaba bien escrito, pero que no me había podido encontrar en él, y pasó rápidamente a otra cosa para no abrumarme con su decepción. ¿Estoy o no en lo que escribí sobre la intimidad del otro crítico? Sé que sí, pero temo que no. Y el temor hace evidente que la pregunta apunta a la posibilidad de aparecer, no sólo indirectamente, sino bajo las condiciones de una transformación radical: en el olvido de mi identidad como crítico. Aunque se trata de un problema que no podría resolverse desde dentro del ejercicio de la crítica, ni siquiera des-

plazándose hacia sus bordes exteriores, me inquieta porque lo reconozco como propio en la medida en que no puedo atribuir las expectativas de Aira nada más que a un capricho de su extravagancia generosa y destructiva. ¿De dónde sale si no el proyecto, que seguramente no voy a realizar, pero quién sabe, de narrar los últimos días que pasamos juntos con papá, entre General Villegas y Rosario, antes de su accidente? No tengo escrita ni una palabra, pero varias veces comencé a recorrer imaginariamente los caminos de la rememoración y si en todos la literatura de un modo u otro estuvo presente –porque estuvimos juntos en unas jornadas sobre Puig, porque conversamos con Aira en un bar de Villegas, porque en el viaje de vuelta leí *La experiencia sensible*–, nunca la necesité como soporte “ortopédico” para poder moverme.

Hasta aquí llego. No sé si para salir del vacío de escritura en el que voy a caer después de terminar esta profesión de fe, tendré que encontrarle otra vuelta a la retórica del ensayo crítico (parece tan agotada), o si finalmente me voy a probar como narrador y autobiógrafo. No lo sé. No lo puedo saber.

(*) CONICET

NOTAS

1. Alejandra Pizarnik, *Diarios*, Barcelona, Lumen, 2003, p. 123.
2. Charles Du Bos, *Extractos de un diario 1908-1928*, Buenos Aires, Emecé, 1947, pp. 246-247.
3. ¿Es necesario volver a recordar que lo que en contextos como éste llamamos “lo desconocido” no se confunde con lo que no se conoce o falta conocer en general, sino que remite a la puntual desaparición de las condiciones que hacen posible el conocimiento en una ocasión irrepetible?
4. Cfr. “Un novelista de otro siglo”, en *Con toda intención*, Buenos Aires, Sudamericana, 2006, p. 182.
5. Michel Foucault: “Polémica, política y problematizaciones”, en *Estética, ética y hermenéutica*, Obras esenciales, Volumen III, Barcelona, Paidós, 1999, p. 354.
6. Leonor Arfuch: “Cronotopías de la intimidad”, en Leonor Arfuch (compiladora): *Pensar este tiempo. Espacios, afectos, pertenencias*, Buenos Aires, Paidós, 2005, p. 239.
7. José Luis Pardo: *La intimidad*, Valencia, Pre-Textos, 1996, p. 55.

Crítica de la crítica¹ (Negatividad y mimetismo)

Por Juan Bautista Ritvo

En los últimos tiempos, la crítica ha sido modelada por las formas del periodismo cultural. Este hecho, según Juan Ritvo, la convierte en un ejercicio banal dotado de cuestionables modos pedagógicos y funciones mediadoras entre un público expectante y una obra cuya interioridad queda reducida a rasgos aristocráticos, lejanos de las apetencias del nuevo mercado cultural. Esta situación coloca al pretendido crítico en funciones de comentarista de las obras, a menudo adornado de jergas técnicas interdisciplinarias capaces de otorgarle status académico. Pero Ritvo insiste en recuperar la sensibilidad kantiana de la crítica en cuanto *examen* cuya práctica, lejos de comunicar la obra con sus expectantes lectores, intenta “comunicar” aquello que de “incomunicable” hay en toda obra que se precie de tal. Para ello, es necesario retomar la *negación* como fundamento (anterior a toda mimesis), despojándola del carácter de la dialéctica hegeliana, para detectar en la obra su “excepcionalidad extrema” antes que su realidad cristalizada. *Negación* que queda destruida en el momento en el que logra esa comunicación con el corazón secreto de la obra, cuya fascinación mágica logra vislumbrarse en la agonía, y en cuyas evocaciones, los padecimientos colectivos dejan de ser tales.

La crítica, si queremos recuperar las resonancias kantianas del término, si queremos, ante todo, despojarla de ese sentido banal que el periodismo cultural ha sedimentado para significar pedagogía, mediación entre el público supuestamente ávido y la obra supuestamente encerrada en su altiva aristocracia, comentario altivo, amable, erudito, resentido ante la obra o al revés, comentario sabio o displicente, educativo o hermético, mas en cualquier caso comentario, es decir, algo en definitiva prescindible luego de ser usado como corresponde, aunque la infatuación lo eleve a la categoría de ciencia, atiborrándolo de jergas técnicas tomadas de las más diversas disciplinas *à la page*, la crítica, entonces, si merece este nombre que refiere a examen (y antes que nada examen de las condiciones de posibilidad), división, apartamiento, debe, antes que nada, antes que comunicar a la misma obra literaria con el público, comunicar a la obra con lo que ella tiene de extrema e indecidiblemente incommunicable.

No hay crítica sin negatividad y la negatividad empieza por constituirse *contra* la realidad², contra la realidad cuyo producto censura la actividad desgarrada, antagónica, contrastante y contradictoria que lo ha constituido, que lo está constituyendo, que lo habrá de constituir en un futuro que repetirá las vacilaciones, los azares, los repliegues y las heridas del presente; es decir, del *ahora* inaudito.

(Podríamos decir, con y contra Hegel, que el resultado arroja de sí y sin retorno, buena parte del proceso que hasta él llegó, casi como un corredor exhausto que alcanza, por fin, la meta. Por eso el ejercicio de la negatividad tiene un carácter más simple, más ascético que en Hegel.)

Lo que llamamos obra no es o no coincide con lo que empíricamente se denomina así; en todo caso, esta última es precisamente la *realidad* en el sentido cristalizado del término. Realidad de las jergas, de las influencias, de los gustos, de las canonizaciones y de las degradaciones de las jerarquías, realidad de un marco institucional sin el cual, no obstante, la obra no podría surgir y subsistir en tanto que tal, en tanto que *ideal* que es preciso reconstruir y que jamás será *dado*, como no es *dada* ninguna

ejecución perfecta de una partitura musical, y no por razones misteriosas que harían de la partitura la encarnación de vaya a saberse qué universo celeste, sino porque cada ejecución gira en torno a un centro ausente, pero no abstracto, porque siempre está atravesado por las huellas que dejan allí la multiplicidad de ejecuciones, sobre todo las que son a la vez excepcionales y extremas.

(Toda obra, si merece el nombre de tal, si su realidad no se consume en la realidad del libro, es excepcional –fuera de clase– y extrema– le es inherente no diré representar sino expresar lo que se acerca, de ambos lados de la infinitud, infinitud intensiva e infinitud extensiva, al límite de la composición, allí donde el saber se descompone.)

Pero no hablo de la negación en cuanto tal, que Hegel tiene razón, es la abstracción carente de forma, sino de

No hay crítica sin negatividad y la negatividad empieza por constituirse *contra* la realidad, contra la realidad cuyo producto censura la actividad desgarrada, antagónica, contrastante y contradictoria que lo ha constituido, que lo está constituyendo, que lo habrá de constituir en un futuro que repetirá las vacilaciones, los azares, los repliegues y las heridas del presente; es decir, del *ahora* inaudito.

la negación *determinada, determinada y a la vez afirmada*.

Es la negación que en la superficie de la comunicación comunica con lo incommunicable, hace de lo inconmensurable la medida imposible de toda medida. Al comunicar con lo incommunicable, la negación pierde toda dimensión dialéctica, ya no puede

Es la negación que en la superficie de la comunicación comunica con lo incommunicable, hace de lo inconmensurable la medida imposible de toda medida. Al comunicar con lo incommunicable, la negación pierde toda dimensión dialéctica, ya no puede encarnar la negación de la negación: se ha comunicado con algo que la destruye y que a la vez descubre lo que obra en la obra; es la fuerza de la mimesis, en el sentido que recupera Adorno.

encarnar la negación de la negación: se ha comunicado con algo que la destruye y que a la vez descubre lo que obra en la obra; es la fuerza de la mimesis, en el sentido que recupera Adorno³, desviándolo del uso antiguo e incluso del uso clásico o neoclásico, gracias a lo

que Caillois ha captado no en el arte sino en la naturaleza y en las actividades rituales o mágicas del hombre; la máscara del brujo, el falso ojo de las alas de las mariposas —el denominado ocelo—, el travestismo animal, el disfraz, la actividad intimidatoria que simula un poder que no se posee pero que no cesa de provocar estupor o espanto, son actividades en las cuales la semejanza, sin duda existente, es perfectamente secundaria⁴, porque lo que allí se pone en acción, es un modo, pasivo o activo, intencional o no, de convocar la *fuerza de la fascinación*, ese elemento irracional presente en la magia, en el amor, en las pasiones colectivas, en esos momentos en que todo parece irse a pique; y que la obra literaria, si aspira a la dimensión

del *genio* (en el sentido que el siglo XVIII podía asignarle a ese vocablo, que designa menos a la persona supuestamente genial que a la brusca iluminación del espíritu, alcanzado por el rayo del dios), evoca con una *sabiduría sin saber, con un artificio refinado y no obstante inocente, con un sufrimiento deslumbrado y deslumbrante y por eso mismo la evoca con un sufrimiento que ya no es sufrimiento*.

Ha dicho Valéry: “Lo bello tal vez exija la imitación servil de lo que es indefinible en las cosas”⁵.

Esta agudeza, que posee el encanto de la paradoja, es absolutamente verdadera; y sin embargo uno no puede evitar la pregunta: *¿cómo la forma puede imitar lo informe?*

En este punto la mimesis según Caillois, la mimesis cuyo sentido retoma Adorno, quien adrede ha citado esta frase de Valéry, adquiere su estatuto singular. El ojo (o falso ojo, más bien) del ala de la mariposa es un diseño preciso que al tomar contacto con el organismo hechizado se difunde y se vierte por todos lados como halo sombrío y no obstante luminoso, halo de muerte, en definitiva; es algo semejante al vértigo del alpinista atraído por el fondo, allá al pie de la montaña; y también es algo que evoca, a través de la máscara del hechicero, repugnante y vil, que arteramente succiona y abate la resistencia de la criatura, el pavor del que despierta sin cesar para no cesar de estar incluido en la asfixia del dormir ciego.

Sin embargo, la forma que atrae lo sin forma, debe tener algo adecuado, precisamente adecuado, insustituible, conforme incluso con aquello que rechaza cualquier conformidad, para poder generar pavor, temor, reverencia. Sólo que esa adecuación inadecua-

damente adecuada puede *mostrarse, no decirse*; obviamente uso estos términos en el sentido de Wittgenstein: *no mostramos lo que se da a ver, sino que mostramos lo que se sustrae de la visión en la visión misma, aunque deje su huella, su ceniza, esa ceniza que indagamos antes de que el viento la disperse.*

Al igual que la intuición de algo no intuible que gusta mencionar Adorno, la obra debe librar ese momento discordante que la habita y que hace que ella se edifique tan sólo para que el rayo de la fascinación irrumpa con y por los medios más sutiles del procedimiento artístico.

(“Tan sólo...” es una restricción adverbial no demasiado conveniente: es que el rayo aparece fugazmente y no porque se oculte: no tiene otra realidad que esa fugacidad evocada por medios diligentes, laboriosos, distribuidos por etapas y por medio de la conjetura más experimental que pueda concebirse: nada puede ni podrá reunir en una misma unidad temporal el rayo y el trueno; la fascinación consiste [ahora sí] sólo en eso: se ve el fulgar que se nos escapa, se escucha lo que nos sacude antes de que podamos ubicarlo con precisión.)

La actividad negatriz debe primero sustraerse a ese empuje mimético para luego entregarse a él; pero en la sustracción sigue operando la fuerza irracional y en la entrega el abandono está lejos de ser relajación; siempre conserva el tenor de la *atención*, en el sentido kafkiano del vocablo.

A veces, la irrupción del momento mimético puede provenir de una sola palabra, con la condición de que condense de modo extremo (otra vez el extremo) el conjunto del escrito.

Por ejemplo, la invocación que hace

Murena en el comienzo de su “Retrato del poeta”⁶, cuando encabeza la serie con “*IMAGÍNENSELO*”, así, con mayúsculas: no escribe “Imaginen” ni tampoco “Imagínenlo”; el uso enclítico del poema tiene ese doble aspecto, el “lo” remite al objeto, el “se” al sujeto convocado a memorar, a inventar; hay como un imperativo deíctico orientado por la escena y el escenario del poeta de la patria, José Hernández, tomados ambos, poeta y patria, en su desnudez esencial; el poeta derribado por la tristeza y el corazón que fallaba, la patria cifra casi borrada del cenotafio del padre.

Transcribo la última estrofa –la última escena– del poema:

*Imaginenselo ahora,
Mercaderes, capitanes, políticos,
hombres eminentes y hombres oscuros,
almas enfermas de un tiempo
que perdió el futuro, imaginémoslo,
Su corazón late todavía
en el vivo viento de las tardes claras,
toquémoslo con el sentimiento y la
mente:
será como si nos purificáramos.*

Al finalizar la tercera parte del primer volumen de *En busca del tiempo perdido*, Proust recuerda:

*Esta complejidad del Bois de Boulogne,
que lo convierte en un lugar facticio
y, en el sentido zoológico o mitológico
de la palabra, en un jardín, la he
vuelto a encontrar este año cuando lo
atravesaba, para ir a Trianon, una
de esas primeras mañanas de este mes
de noviembre al que, en París, en las
casas, la proximidad y la privación
del espectáculo del otoño, que termina
tan pronto y sin que uno asista a él,
confieren una nostalgia, una verdadera*

fiebre de hojas muertas que puede llegar hasta no dejarnos dormir. En mi cuarto cerrado se interponían desde hacía un mes, evocadas por mi deseo de verlas, entre mi pensamiento y cualquier otro objeto al que me aplicaba, arremolinándose como esas manchas amarillas que a veces, adonde quiera que miremos, bailan ante nuestros ojos. Y esa mañana, al no oír más la lluvia que caía como los días anteriores, al ver el buen tiempo que sonreía en los ángulos de las cortinas cerradas, como las comisuras de una boca cerrada que deja escapar el secreto de su felicidad, sentí que podría mirar esas hojas amarillas, atravesadas por la luz, en su suprema belleza: y no pudiendo contener ya el deseo de ir a ver los árboles, del mismo modo que antes no podía, cuando el viento soplaba fuerte en mi chimenea, dejar de ir a la orilla del mar, salí camino de Trianon atravesando el Bois de Boulogne... una doble hilera de castaños arañados parecía, como en un cuadro apenas iniciado, haber sido pintada por un decorador que no había puesto color en el resto... Y el Bois tenía el aspecto provisorio y facticio (...) en el crepúsculo que se inicia, se ilumina como una lámpara, proyecta a distancia sobre el follaje un reflejo artificial y cálido y hace llamear las hojas superiores de un árbol que sigue siendo el candelabro incombustible y opaco de su cúspide incendiada. (...) Iba hacia el paseo de las Acacias... La luz atraía diestramente a dos árboles y, utilizando el cincel poderoso del rayo de la sombra, recortaba a cada cual una mitad de sus troncos y sus ramas y, trenzando las dos mitades que quedaban, las convertía en una sola columna de sombra que delimitaba la iluminación de alrededor, o un único fantasma de claridad cuya red de sombra negra cernía el

facticio y tembloroso contorno. Cuando un rayo de sol doraba las ramas más altas, éstas parecían, impregnadas de una humedad refulgente, emerger solas de la atmósfera líquida, color de esmeralda, en que la arboleda entera estaba sumergida, como en el mar.⁷

“Facticio” (*factice*⁸) es uno de los vocablos claves de este fragmento textual. Es, sin duda, lo artificial, opuesto en toda la línea a lo así llamado natural. Pero la acepción proustiana de “natural” tiene otra extensión que la habitual: aunque se presente en primer plano el tiempo en que el narrador atraviesa el Bois para ir a Trianon, el tiempo de la narración es el momento del “cuarto cerrado”, la temporalización extática del recuerdo que vaga y divaga desde el mar espectral de su propio cuarto. Todo lo que no es este cuarto, todo lo que no pertenece a la red metafórica del encierro y del repliegue nostálgico hacia el interior, hacia el alma intermitente, todo eso pertenece a lo “natural”, la naturaleza salvaje, la cultivada y aun la historia. Pero a la inversa, ese exceso de artificialidad, ese exceso de convención que aparentemente se desprende de la materialidad, por una torsión que le es propia alcanza, en última instancia, algo incommensurable, algo no facticio.

Como en tantos momentos de Proust, la mimesis imita lo radicalmente imitable y fracasa triunfando, y no por rehusarse a imitar; por el contrario, y acusadamente en esta escena del Bois, los códigos paisajísticos, botánicos, escultóricos, pictóricos que siempre convoca para apresar a su objeto (objeto construido y jamás dado, como ocurre en toda obra, mas aquí con plena conciencia de ello) atraviesan, de plantación en plantación, de claro

en claro, de sendero en sendero, ciertos intervalos que permiten ordenar, provisoriamente, una forma, una disposición, que luego el ritmo y la textura de la prosa, el ondular espejeante del juego metafórico, llevan a su culminación que es su combustión y que, lejos de apagarse, se prolonga en la configuración del texto: combustión de segundo grado, combustión incombustible, luz que se opaca y permanece, no obstante, indeleble.

¿Qué es lo inimitable? No cabe aquí establecer una duplicidad estática y simple que opondría lo simplemente imitable a lo igual y simplemente inimitable; la imitación (la antigua, que no es tan distinta de la moderna, salvo porque ésta revela –lo que no es poco– lo que la primera oculta) busca y se esfuerza por adoptar un perfil isomórfico, pero el mismo término de comparación se evade, se difumina y como el objeto de la ciencia infusa, se pierde dejando tras sí algunas briznas elementales de incógnita.

Así prepara el terreno en el cual estaba situada desde antes y sin saberlo: ya no hay fenómeno que imitar, ya no hay tampoco esencia alguna que capturar con el esfuerzo de la inteligencia: lo inimitable (que, es importante, nunca se reduce a una pura *generalidad*, porque continúa siendo *este* inimitable, el inimitable singular de una imitación fallida y singular) se torna poso y pozo de un remolino de manchas amarillas que bailan ante nuestros ojos, rehusándose a fijarse en una imagen centrada, nítida, espesa, inmóvil.

Nos introducimos en lo informe que yace en la travesía de la forma, en el vértigo que captura un movimiento del alma que, más allá de la nostalgia, su causa ocasional, alcanza, con el cincel del rayo y de la sombra, con el

montaje de esos contrastes extremos que son el almacén vivo de la obra, a trenzar, es el verbo que usa Proust –*tresser*, junto a *retrancher*, aquí vertido como “recortar”–, la luz y la oscuridad, el fulgor y la tiniebla, a establecer una columna de sombra rodeada de luz o, en inversión simétrica, un fantasma de claridad que cierne el contorno facticio, cuyo temblor denuncia lo negro.

Dos elementos polares que se trenzan (se combinan) en dos formas simétricas y en posición inversa la una con respecto a la otra; no se podría, en verdad, pedir mayor sencillez estructural; y, sin embargo, ese mismo dispositivo es ya la magia que fascina, la causa eficiente que hechiza y desborda por todos lados los contornos de la forma, en la misma medida en que lo sin medida no es sombra, no es luz, es ambigüedad cuyos términos se alejan el uno del otro, el uno en el otro; ambigüedad extrema y suprema que convoca sin poder nombrarlos a esos términos extremos que son los míticos alfa y omega; alfa sin alfa, omega sin omega.

En todas las articulaciones posibles de la crítica y de la mimesis, Proust es constantemente ejemplar, al igual que, en otro campo y con otros registros, lo es Kafka.

La multiplicación sutil de los códigos, la ironía que lo muestra solidario con rituales, valoraciones, ideales, de los que no ignora sus límites y hasta sus profundas miserias, la inteligencia formal que puede urdir frases serpenteantes y larguísimas, en apariencia

En todas las articulaciones posibles de la crítica y de la mimesis, Proust es constantemente ejemplar, al igual que, en otro campo y con otros registros, lo es Kafka.

invertebradas que, pese a lo cual, son efectiva, profundamente vertebradas, se disponen en abanico, y así multiplicación, inteligencia, ironía, acabarán por cerrarse, postreramente, sobre el misterio cuyo torbellino es clara y ardientemente (claridad y ardor que desarman, sin duda) el punto último del silencio, el punto último de la

ausencia de trascendencia, o que ins- taura (lo que viene a ser lo mismo) una suerte de trascendencia blanca: otro de los nombres de la legendaria mimesis que nos acosa de maneras que remiten a un imposible foco de identidad que sólo apreciamos caso por caso, oportunidad por oportunidad; como quien dice, en cada ocasión.

NOTAS

1. Este texto está inspirado en “Acerca de la crítica”, de Maurice Blanchot, que figura como prefacio a su *Sade y Lauréamont*, Buenos Aires, Ediciones del Mediodía, 1967.
2. Hegel, G. W. F., *Ciencia de la lógica*, Buenos Aires, Hachette, 1956, T. I, pp. 146/7.
3. Adorno, Th. W., *Teoría estética*, Obra completa, vol. 7, Madrid, Akal, 2004, pp. 156/8.
4. Caillois, R., *Medusa y Cía*. Barcelona, Seix Barral, 1968.
5. Cit. en p. 102 del texto mencionado en la nota 3.
6. Murena, H. A., *Visiones de Babel*, Buenos Aires, FCE, pp. 482/3.
7. Cito según la versión de Estela Canto, con algunas correcciones: Proust, M. *Del lado de Swann*, Buenos Aires, Losada, 2000, pp.440/2; Proust, M. *Du côté de chez Swann*, Paris, Folio Classique, 2001, pp. 414/6.
8. En la versión de Estela Canto y en varias oportunidades se vierte *factice* “ficción o ficticio” lo cual es un despropósito; ambos vocablos conservan la connotación de “engaño” pero el primero apunta a lo “artificial” y se opone así a lo “espontáneo”; el segundo opone lo “imaginario” a lo “real”. Habría que preguntarse si buena parte de lo que llamamos *ficción*, no merecería mejor ser llamado “género facticio”; El realismo corriente es indiscutiblemente ficticio, pero en modo alguno facticio –o si lo es–, lo es a pesar suyo.



Nombres, linajes y recorridos

Un crítico se mide frente a su motivo inspirador, que frecuentemente es un nombre, otro nombre. Es usual escribir bajo el dulce dictamen de un nombre que se quiere —es el caso de los ensayos críticos de esta sección— pero nada impide que ellos nos hagan recordar el movimiento contrario. El del escritor por la antípoda. En el célebre ensayo proustiano Contra Sainte-Beuve se dice que este crítico no distingue entre ocupación literaria y conversación. Siendo el periodismo

el resultado de la conversación, se pierde el elemento distanciador que, previo a la amistad, es el fundamento de la crítica. Pero agreguemos: no la mera distancia, sino el pathos de la distancia, que en realidad consiste en pensar frente al abismo, o frente a la irresoluble disparidad entre las cosas. Así considerada, esa distancia es la crítica. Sería bueno preguntarse si ese distanciamiento no estaría también presente en las celebraciones críticas, cuando éstas festejan y se satisfacen con su objeto. Allí es la amistad la que se ejerce como una invisible forma de distancia. Estos artículos lo demuestran, pues sostienen la amistad a la vez que la desesperación de no ser materia homóloga de lo que se habla. Daniel Link propone pensar el archivo como serie que emerge de la falla que toda colección ofrece. En ese vacío se inscribe la obra de Copi, Eva Perón, cuya pretensión busca reparar la ausencia que había alrededor de esta figura en la producción literaria. Jorge Monteleone nos ofrece dos intervenciones en las que visita dos estilos de la crítica literaria. Ana Barrenechea es considerada a partir de las obsesiones que constituyeron sus búsquedas: descifrar los enigmas, los secretos virtuales, de la obra borgeana en una empresa tan infinita como el autor. En la figura de Enrique Pezzoni —a quien extraña y recrea— halla los rasgos de un habla literaria que, oscilante y sigilosa, busca las señales en las “voces de los textos”.

Delfina Muschiatti piensa el problema de la traducción en la poesía. Un arte que no consiste meramente en el pasaje de una lengua a otra, sino que requiere de una sensibilidad capaz de acompañar las respiraciones y cadencias del texto. Con estas premisas, compara el trabajo de traducción de Amelia Roselli y Silvina Ocampo.

Susana Cella analiza las formas de la escritura de Juan José Saer. Textos que escapan de las vocaciones explicativas y representativas para sumergirse en una indagación de otro orden: nuestro ser en el mundo que despliega una perspectiva desde la que valorar el sentido de la crítica.

Martín Kohan realiza una audaz meditación sobre Héctor Libertella —recientemente fallecido— de quien rescata su apuesta a partir del desarrollo de un lenguaje que roza con lo ilegible y que resiste, por esta vía, a la lógica comunicativa mercantil. Una apuesta que elude la complacencia instrumental para adentrarse en el mundo de los sobrevivientes.

Guillermo David descubre a un Bianco, lector de Proust, siempre en fuga, queriendo escapar de la obra para poder inspirarse en ella. Un rescate paradójico en el que está en juego un vínculo narrativo y existencial.

Horacio González encuentra en los estilos de los críticos argentinos las claves para pensar el devenir de una práctica que, errante, se erigió a través de un dilema constituyente: las pretensiones totalizadoras de la literatura y las invenciones singulares como polos de un murmullo crítico que persevera en su dificultad.

Pablo De Santis evoca a Jaime Rest, amable prologuista, que buscaba un público lector que escapara de la pretensión especialista y encasilladora de la literatura para rescatarla en sus intentos de “aferrarse a la vida” que ella misma es capaz de producir.

Silvio Mattoni retoma una recurrente relación: pensarse en otro, como Oscar Masotta se pensó en Roberto Arlt. Un sugestivo modo de abordar los misterios de los personajes arltianos que (im)posibilitan la libertad.

Polemista firme respecto a la constitución de la identidad nacional, el recorrido de Roberto Giusti —didáctico y con pretensiones modernizadoras— es reconstruido por Verónica Delgado, quien evoca la ingenuidad de aquella vocación fundacional.

Poéticas de inventario Fuera de serie: Eva Perón¹

Por Daniel Link (*)

A través de Proust, de Agamben y de Foucault, Daniel Link nos incita a repensar algunos de los conceptos a los que apelamos para (re)construir esa sustancia resbalosa y efímera que constituye el pasado. *Memoria e historia* son puestas en tela de juicio cuando se trata de reflexionar sobre el sentido del término archivo: no lista sino serie; no colección (como conjunto azaroso) sino sistema gobernado por cierta lógica. Como consecuencia de ello, el archivo reclama un *operador* que introduzca determinado criterio entre los documentos para que éstos se revelen como posibles *fabulaciones* a partir de la *falla* que toda colección presenta.

Hasta la década del 70 –sostiene Link– nuestro país adolecía de un vacío en la serie de figuras de Evita que había inventariado la literatura. Copi denuncia esta ausencia que, con su obra de teatro *Eva Perón*, pretende saldar. Precisamente, Evita y Eva Perón proponen el desdoblamiento de la identidad entre la mujer de Estado y aquella mujer de las tareas políticas con un pasado ligado al espectáculo, más próxima al imaginario popular. Así, Copi logra sustraerse respecto al par memoria-olvido, logrando mostrar de qué modo ambas mujeres coexisten, una como sombra de la otra.

Desgarrada por fuerzas antagónicas, la valoración de Copi fue, con el tiempo, tan exaltada como reprobada. Así suele ocurrir con pensadores inclasificables, pensadores *fuera de serie* que convocan extremos.

En un pasaje justamente célebre de su busca de tiempos perdidos, Marcel Proust ha proporcionado una imagen definitiva del conflicto entre anestesia e hiperestesia que atraviesa la modernidad y todavía nos alcanza. Me refiero al episodio en el cual el narrador refiere todo lo que le viene de una taza de tilo que le ha ofrecido la madre y, antes, su Tante Leonie. Si tantas veces se ha señalado el equívoco de leer como texto memorialístico uno que no lo es en nada, es porque se pasa por alto algo en ese episodio que grita con toda su fuerza: lo que la memoria involuntaria introduce como un rayo en la conciencia del narrador llega como “un décor de théâtre”. Todo sucede como en:

ce jeu où les Japonais s'amuse à tremper dans un bol de porcelaine rempli d'eau, de petits morceaux de papier jusque-là indistincts qui, à peine y sont-ils plongés s'étirent, se contournent, se colorent, se différencient, deviennent des fleurs, des maisons, des personnages consistants et reconnaissables, de même maintenant toutes les fleurs de notre jardin et celles du parc de M. Swann, et les nymphéas de la Vivonne, et les bonnes gens du village et leurs petits logis et l'église et tout Combray et ses environs, tout cela qui prend forme et solidité, est sorti, ville et jardins, de ma tasse de thé.²

En lo aparentemente informe, dice Proust, hay una forma secreta pero consistente (funciona, de hecho, en un plano de consistencia que corta el caos: es una *poiesis* y no una mera referencia). No se trata de una forma oculta y acechante que la conciencia metódica podría llegar a describir con paciencia y suplicio sino de una

forma que está ya allí, pero incompleta. Incompleta, en primer lugar, porque responde a la dinámica de serie (en el caso concreto de Proust y su novela, se trata de una doble serie *tournoyant*:³ helicoidal, y hundida en el tiempo), antes que a la de la colección de recuerdos y, en segundo término, porque a la serie virtual le falta el catalizador que la revele como tal y no como mera colección.

La lista o colección que interpela al narrador y lo arrastra hacia ella (“todas las flores de nuestro jardín y las del parque del señor Swann y las ninfeas del Vivonne”), “*todo eso*”, en su infinitud, se muestra incompleto y

fallado: en el hueco de esa falla (en la marca de esa ausencia) es donde el narrador cae (*debe caer*) para que se reconozcan las formas en lo informe, los planos de composición o de inmanencia que atraviesan el caos, la serie en la lista, el archivo en la colección. No es tanto que lo Imaginario interpele al sujeto (como podría sostener una lectura memorialista del fragmento proustiano) y lo arrastre en el pozo sin fondo del recuerdo, sino que, al hacerlo, permite una revelación (en el sentido óptico, no trascendental). Es el pasaje de la colección a la serie pero, sobre todo, de la lista a la serie, o de la colección al archivo.

Antes de la articulación entre el sujeto y la colección o la serie todo es del orden de lo Imaginario (y, por lo tanto, de la máquina binaria trascendental de las identificaciones especulares: “me gusta”/“no me gusta”). Postular una

... en el hueco de esa falla (en la marca de esa ausencia) es donde el narrador cae (debe caer) para que se reconozcan las formas en lo informe, los planos de composición o de inmanencia que atraviesan el caos, la serie en la lista, el archivo en la colección.

disciplina de lo Imaginario (una analítica del polvillo de sentido o del rumor de la historia), como en su momento lo hizo Roland Barthes,⁴ sólo sería posible en la medida en que el sujeto *opere* en esa dimensión para transformarla en otra cosa.

Lo que nos enseña el narrador de la novela proustiana es que se llega al archivo (no al recuerdo), sólo en el momento en que se encuentra el lugar (vacío, fallado) en una

Nada menos historicista que el goce del archivista, cuya única función es operar como revelador de una serie que lo incluye y lo arrastra en su singularidad, lo hace devenir con él.

colección o una lista y cuando ese lugar es el lugar de la propia inscripción en tanto operador en relación con ella.

Tiene razón Giorgio Agamben cuando señala que lo que Foucault llama archivo no corresponde al archivo en sentido estricto —es decir, al depósito que cataloga las huellas de lo ya dicho para consignarlas a la memoria futura— ni a la babélica biblioteca que recoge el polvo de los enunciados para permitir su resurrección bajo la mirada del historiador.⁵

El archivo es, para Foucault y también para Agamben (a quien cito):

*la masa de lo no semántico inscripta en cada discurso significante como función de su enunciación, el margen oscuro que circunda y delimita cada toma concreta de palabra. Entre la memoria obsesiva de la tradición, que conoce sólo lo ya dicho, y la excesiva desenvoltura del olvido, que se entrega en exclusiva a lo nunca dicho, el archivo es lo no dicho o lo decible que está inscripto en todo lo dicho por el simple hecho de haber sido enunciado, el fragmento de memoria que queda olvidado en cada momento en el acto de decir yo.*⁶

Leo, en la novela proustiana, ese “sistema de relaciones entre lo no dicho” y lo dicho en el momento en que alguien sin nombre dice *yo*. Así, no es la palabra “invertido” (repetida hasta la náusea a lo largo de su novela) ni la palabra “homosexual” (que Proust consideraba germánica y pedante) la que hiera la memoria del narrador para transformarla en otra cosa, sino la palabra *Tante* (que Proust envidiaba del estilo vulgar de Balzac). El archivo proustiano se abre por el lado de la *Tante* (su posición a la vez interior y exterior, su hiperestesia, su punto de vista).⁷ Y el archivo supone la identificación de esa dimensión no semántica del lenguaje.⁸

Las listas y las colecciones organizan documentos. El archivo y la serie constituyen monumentos que, por su propia consistencia, se sustraen tanto a la memoria como al olvido. Nada menos historicista que el goce del archivista,⁹ cuya única función es operar como revelador de una serie que lo incluye y lo arrastra en su singularidad, *lo hace devenir con él*: “Un monumento no conmemora, no honra algo que ocurrió, sino que susurra al oído del porvenir las sensaciones persistentes que encarna el acontecimiento”, puntualizaron Deleuze y Guattari.¹⁰ “El acto del monumento no es la memoria, sino la fabulación.”¹¹ El archivo es como esas papirolas evocadas por Proust, que se abren no para revelar las vicisitudes de un mundo muerto sino un acontecimiento que retorna, sucede todo el tiempo y en esa persistencia nos arrastra.

Es inútil, pues, interrogar al monumento buscando el sentido de lo dicho porque él es la encarnación de lo decible, que queda no dicho en el acto mismo de decirlo: el *afuera* del lenguaje, el hecho bruto de su existencia como acto.

Me propongo, pues, abrir ante ustedes el archivo Copi, sobre quien Foucault planeaba un libro que no terminó de escribir y cuya dirección desconocemos de acuerdo con severas restricciones testamentarias. Más allá (o más acá) de las fabulosas hipótesis que sobre esas páginas podríamos sostener, abro el archivo Copi por la página donde se toca con el archivo Foucault. En la novela *Le bal des folles* (1978), el narrador (un escritor llamado Copi), hace estallar las calderas de los Baños Continental, en Place de l'Opera, donde ha ido a refugiarse después de haber cometido varios asesinatos:

Pongo el termostato a cien, subo las escaleras lo más aprisa que puedo (...), y apenas he salido de las calderas cuando ya oigo la explosión. Al llegar al pasillo de las cabinas la puerta de vapor ya se ha venido abajo, y sale de ella un vapor tan espeso que apenas se ve nada: se oyen gritos, hay heridos con quemaduras graves. Yo avanzo lo más rápido que puedo hacia la piscina, el agua hirviendo empieza a desbordarse. Al poner el pie en el primer escalón de salida, el agua ya me llega a la suela del zapato. Varias locas descalzas empiezan a gritar. Algunas me adelantán por la escalera, con sus capuchas aún en la cabeza, pero no más de una docena, las demás todavía no se han dado cuenta del peligro. Subo las escaleras de dos en dos, perseguido por el agua hirviendo. Veo a una loca que nada tras de mí, dando grandes chillidos, logra agarrarse a la rampa de la escalera, y yo le doy la mano para ayudarla a subir, está tan caliente que estoy a punto de quemarme, pero poco importa, cuando la atraigo hacia mí me doy cuenta de que ya está muerta. La suelto, y el cadáver cae de nuevo en

*el hervidero de agua. Salgo por fin a la calle. Estoy en París, es mayo.*¹²

“Estoy en París, es mayo” aclara, hacia el final de un fragmento narrativo que mucho le debe a (y que puede competir con) los mejores momentos de *Salambó* de Flaubert, el Copi del relato. Sabemos que la escena responde a las alarmas del Dr. Michel Foucault



Copi, por Juan Rearte

quien, en esos mismos baños, hacia mediados de la década del setenta, habría comentado con el autor la posibilidad de un accidente semejante.¹³ Copi hace el relato de la experiencia (imaginaria) que Foucault le transmite (como una peste) y es esa articulación de dos archivos lo que permite comprender la lógica de Copi, cuyo arte,

todavía no muy bien comprendido, es la aplicación literal (la puesta en marcha hasta sus últimas consecuencias) de unidades (móviles) de lo Imaginario. Uno de sus más agudos comentadores, César Aira, ha insistido en que “el tránsito de Copi hacia la imagen (...)

Se trata, una vez más, de rozar lo Imaginario e ir más allá, sólo que, en este caso, Copi decide atravesar (herir de muerte) dos Imaginarios: la novela familiar y el imaginario político que, en su perspectiva (como en la de Borges, la de Victoria Ocampo o la de Gertrude Stein), se intersectan todo el tiempo.

es un aumento de las velocidades, hasta rozar lo Imaginario, y más allá.”¹⁴ Es ese más allá de lo Imaginario lo que constituye lo propio del archivo Copi (de todo archivo): el momento en que la imaginación abandona los terrores y los anhelos de las identificaciones especulares y se vuelve acto (de escritura y de ascesis): transformación del yo y, con ella, la doble implicación: la puesta en movimiento de la serie, su aparición como una forma.

En marzo de 1970, algunos años antes de ese encuentro entre dos celebridades de la *intelligentzia* parisina post 68, Copi había estrenado la obra de teatro *Eva Perón*,¹⁵ dirigida por Alfredo Arias y protagonizada por Facundo Bo, para escándalo de sus contemporáneos, que a uno y otro lado del Atlántico saludaron el acontecimiento con amenazas de muerte. Mientras en el teatro l'Épée de Bois, en cuyas paredes apareció la leyenda *Vive le Justicialisme*,¹⁶ se provocó un incendio durante una representación, la familia de Copi tuvo que abandonar precipitadamente Buenos Aires. En un texto autobiográfico, el mismo Copi se ha referido a ese acontecimiento en relación con la escena familiar, sin la cual no se entiende cabalmente la experiencia que Copi está haciendo:

*Creo haber ahogado todos mis tangos en las arenas movedizas del olvido durante los quince años en que fui bastante mal visto en los medios intelectuales, por un lado por culpa de una obra de teatro representada en París en 1969, en la que la prensa argentina creyó apropiado y útil leer un insulto a la memoria de la señora Eva Perón, mal visto, por otra parte, por el poder de aquel momento, como por todos mis hermanos, dos de los cuales viven hoy en París y otro en México.*¹⁷

Nacido en el seno de una familia mítica en la historia cultural argentina, para Copi el asunto “Eva Perón” es un episodio de la memoria familiar:

*El día mismo en que [mi hermano menor Juan Carlos] llegó de la clínica en brazos de mi madre, la policía invadió la casa y mi padre logró huir. Yo tenía seis años. Mi madre, mis dos hermanitos y yo nos exiliamos en Montevideo pocos días antes del 17 de octubre de 1945, fecha de la Revolución Peronista, cuya violencia se desató en parte contra el diario radical de mi familia, Crítica.*¹⁸

Se trata, una vez más, de rozar lo Imaginario e ir más allá, sólo que, en este caso, Copi decide atravesar (herir de muerte) dos Imaginarios: la novela familiar y el imaginario político que, en su perspectiva (como en la de Borges, la de Victoria Ocampo o la de Gertrude Stein), se intersectan todo el tiempo:

*El Argentino, para quien la Historia es contemporánea de la novela, se complacía recortándola en capítulos precisos de títulos redundantes como Eva Perón, las Madres de Desaparecidos, la Guerra de Malvinas, que siempre les deparan, de año en año, un lugar respetable en los periódicos del mundo entero.*¹⁹

De modo que durante 1969, todavía bajo los efectos del Mayo francés, tal vez del Cordobazo y, sin duda alguna, en relación con el ánimo que la clausura de la muestra argentina “Tucumán arde” pudo haber provocado en sus amigos que en ella intervinieron (esos “fantasmas demasiado urgentes” que ha evocado Jorge Monteleone²⁰), Copi diseña un dispositivo para ahogar sus tangos en las arenas del olvido, una de cuyas primeras piezas (y una de las más importantes) es el acontecimiento *Eva Perón*: una obra de teatro “de título redundante”, un atentado pirómano y “un lugar respetable en los periódicos del mundo entero”.

El 24 de febrero de 1970, pocos días antes del estreno de la pieza, Copi publicó en *Le Figaro* (el mismo diario que, hasta el *affaire* Dreyfus, había cobijado los desvaríos diletantes de Proust) una breve entrevista a Eva Perón:

Copi: ¿Cómo debería contarse la historia de Eva Perón?

Eva: Quiero que cuente todo: mis comienzos difíciles, mi carrera de *star* en las pantallas latinoamericanas, mi llegada triunfal a Hollywood. En el segundo acto, el regreso a mi patria para ponerme al frente del movimiento de los pobres. En el tercer acto logro la gloria, me enfermo, pero antes de morir logro salvar a América Latina del imperialismo americano y del totalitarismo ruso. En cuanto al estilo, me gusta el melodrama, pero desearía algunos números musicales para poder mostrar mi experiencia en el tip-tap. Desearía un melodrama sin exageraciones, para no ofender a la crítica vanguardista.

Copi: ¿Ha sido usted feliz?

Eva: Cuando se llega al poder con una

metralleta en las manos no hay tiempo para pensar en la felicidad, y cuando se muere a los 33 años con un imperio que se escapa de las manos, tampoco se tiene tiempo de pensar en la felicidad.

Copi: ¿Qué tono desearía usted que le dé a la pieza?

Eva: El más atroz.

Lo que sorprende del texto es su inexactitud como presentación de una obra en la cual Eva Perón no sólo no muere, sino que declara a la enfermedad como una artimaña política para preservar el régimen. El cadáver no será el de la propia Eva sino el de la enfermera a la que ella misma asesina, en un rapto de “frenesí isabelino” (las palabras son de Beatriz Sarlo²¹), antes de vestirla con su vestido “presidencial”. Por supuesto, la obra tampoco tiene tres actos sino sólo uno y se desentiende completamente del progreso artístico-político de Eva Duarte, a la que se ve ya convertida en mito inasible: una unidad del Imaginario político pero también de la novela familiar.

En *Eva Perón* no hay números musicales pero sobre todo está ausente la Evita montonera que la entrevista parece evocar. No se equivoca Beatriz Sarlo cuando insiste en que “atribuir a Copi una virulencia política en línea con las ideologías setentistas es colocarlo en un lugar donde él no se coloca”²² y en que “su materia es la leyenda negra del evitismo, no su leyenda revolucionaria”²³, pero esa sentencia pierde consistencia si se piensa, más allá de la pieza

En la entrevista, Copi (que ya había terminado de escribir la pieza) entrega una imagen de Eva Perón que (más aun que en la pieza de teatro), “tiene mucho de parecido con la ópera-rock de Webber y Rice”, pero que no desdeña el papel de capitana armada de una Revolución. La metralleta y el tip-tap, al mismo tiempo.

teatral, en el acontecimiento complejo del que forma parte. Copi convoca imaginarios completos (incluso el de la Revolución) para transformarlos y transformarse en otra cosa.

En la entrevista, Copi (que ya había terminado de escribir la pieza) entrega una imagen de Eva Perón que (más aun que en la pieza de teatro), “tiene mucho de parecido con la ópera-rock de Webber y Rice”²⁴, pero que no desdeña el papel de capitana armada de una Revolución. La metralleta y el tip-tap, al mismo tiempo.

Ahora bien, lo que presentan en común las dos Evas de Copi es que ambas están, en 1970, vivas y sueltas por el mundo. No habitan el depósito que cataloga las huellas de lo ya dicho ni el polvo de los enunciados pasados. Eva Perón es convocada para que diga en nombre de Copi lo que de sí se sustrae, al mismo tiempo, a la memoria y al olvido, al silencio y al ruido. Copi se abre a la memoria de Eva Perón para encontrar allí los trajes que vestirá mañana.

En su “Nota sobre la traducción” de *Eva Perón*, Jorge Monteleone (a quien Beatriz Sarlo corrige²⁵) incluye la pieza de Copi en una “serie” de textos más o menos canónicos de la literatura argentina. La hipotética serie es, en realidad, una lista, cuyos primeros términos (cronológicos) son:

“Ella” (1953) de Juan Carlos Onetti
 “Ella”, objeto de necrofilia popular
 “El simulacro” (1960) de Borges “La muñeca rubia”, “Eva Duarte”
 “La señora muerta” (1963) de David Viñas “La señora”, “la yegua ésa”
 “Esa mujer” (1965) de Rodolfo Walsh
 “Esa mujer”, objeto de deseo necrofilico
 “Eva Perón (1969-1970) de Copi
 “Eva Perón”
 “Evita vive” (1975) de Néstor Perlongher “Evita”

Salvo excepciones, la crítica especializada ha aceptado con unanimidad burocrática²⁶ esa nómina de textos de la que falta, sin embargo, lo que revele su forma.

En la pieza de Copi, ha señalado César Aira:

*Evita travesti, el sueño del mito, sobrevive para difundirse por el mundo como imagen. Ésta es la primera profecía que contiene la pieza: porque efectivamente a partir de ella sobrevino la moda Evita, la comedia musical, etcétera.*²⁷

Eso hace Copi, arranca una unidad del imaginario peronista (no importa si su posición es properonista o antiperonista, porque el imaginario político completo de los argentinos es peronista) y de la novela familiar (porque el imaginario peronista le llega por vía paterna y porque el imaginario peronista es patriarcal) y la proyecta hacia el futuro: hacia la comedia musical (como observan con perspicacia Aira y Sarlo), hacia la acción política (como casi nadie parece querer notar de la pieza de Copi), que supone una revolución, si no monotonera²⁸, seguramente antropológica.

Varias, diríamos, son las piezas que faltan para que la lista se comporte como serie: una de ellas, naturalmente, es el propio Copi, que se deja arrastrar por una marea de la imaginación con la elegancia de quien sabe que sólo así podrá ahogar todos sus tangos y que, al hacerlo, revela la forma de lo informe.

Las otras son la pieza *Evita* (1976) de Webber y Rice (el *Bildungsroman* pop que toma como fuente la diatriba *The Woman with the Whip* [1952] de Mary Main [María Flores], otra de las piezas faltantes) y la autobiografía que Eva

Perón había firmado duchampianamente, ya enferma, con el título *La razón de mi vida* (1951). Allí Eva Perón explica la razón de la serie (es decir, lo infinito de lo finito, lo que ordenará para siempre la serie y el archivo):

A la doble personalidad de Perón debía corresponder una doble personalidad en mí: una, la de Eva Perón, mujer del Presidente, cuyo trabajo es sencillo y agradable, trabajo de los días de fiesta, de recibir honores, de funciones de gala; y otra, la de Evita, mujer del Líder de un pueblo que ha depositado en él toda su fe, toda su esperanza y todo su amor. Unos pocos días al año represento el papel de Eva Perón; y en ese papel creo que me desempeño cada vez mejor, pues no me parece difícil ni desagradable.

La inmensa mayoría de los días soy en cambio Evita, puente tendido entre las esperanzas del pueblo y las manos realizadoras de Perón, primera peronista argentina, y éste sí que me resulta papel difícil, y en el que nunca estoy totalmente contenta de mí.

De Eva Perón no interesa que hablemos. Lo que ella hace aparece demasiado profusamente en los diarios y revistas de todas partes²⁹.

Y sin embargo esa Eva Perón, capaz de ocupar “un lugar respetable en los periódicos del mundo entero” vuelve, con Copi, para decir lo mismo y otra cosa. Se trata de una mujer que *representa* el papel de Eva Perón: una personalidad escindida, un cuerpo doble que es, con diferentes nombres, ya Aparato de Estado, ya parte del imaginario popular y, lo que es de capital importancia, *una parte no coincide con la otra. Como sombra de la sombra, tales imágenes revelan la distancia de sí consigo misma que resulta inherente*

*al propio lenguaje y al sujeto en cuanto puro semblante.*³⁰ Hay una falla de las identidades, cada una de las cuales supone un más allá del nombre:

Los hombres de gobierno, los dirigentes políticos, los embajadores, los hombres de empresa, profesionales, intelectuales, etc., que me visitan suelen llamarme “Señora”; y algunos incluso me dicen públicamente “Excelentísima o Dignísima Señora” y aun, a veces, “Señora Presidenta”.

Hasta la intervención de Copi en el memorial literario de Eva Perón, nadie la había

llamado de ese modo, desatendiendo la razón de la serie. Antes que Copi, Borges había escrito “Eva Duarte” y “la muñeca rubia” (la niña y el cadáver). Antes y después

que Borges, Juan Carlos Onetti, David Viñas y Rodolfo Walsh optaron por el no-nombre: “Ella”, “esa mujer”, “la señora.”³¹ Néstor Perlongher la llama “Evita”, retomando la designación propia de los evitolatras, y Beatriz Sarlo analiza los procesos de construcción de la soberanía política a partir de su imagen designándola como “Eva” (la primera mujer, la responsable de la caída).

Copi es el primero que nombra lo innombrable: la relación de “esa mujer”, de “la señora” con el Estado. Por eso, su pieza se llama *Eva Perón*, aunque su personaje habla bajo la máscara de Evita (y en esa distancia se cifra el secreto de la historia). Por eso, es imposible consignar en el archivo Copi la pieza teatral llamada *Eva Perón* y desasignarla de la

Se trata de una mujer que representa el papel de Eva Perón: una personalidad escindida, un cuerpo doble que es, con diferentes nombres, ya Aparato de Estado, ya parte del imaginario popular y, lo que es de capital importancia, una parte no coincide con la otra.

entrevista en la que hace hablar a Eva: los dos, caras de la misma moneda.

Esa figura doble, prevista por un personaje psicossomático en un texto que es a la vez su memoria y su testamento, irrumpe con toda su fuerza para desbaratar la novela familiar: no se trata de oponerse a ese relato sino de llevarlo hasta sus últimas consecuencias.

¿Qué esperaba Raúl Damonte, el padre de Copi (que se llamaba como él y como

su abuelo materno: Raúl Natalio Damonte Botana), la quinta pieza que hay que incorporar a la lista para que la serie funcione (hable) por sí misma?:

Esa figura doble, prevista por un personaje psicossomático en un texto que es a la vez su memoria y su testamento, irrumpe con toda su fuerza para desbaratar la novela familiar: no se trata de oponerse a ese relato sino de llevarlo hasta sus últimas consecuencias.

Su ilusión de ayudarme a emprender a su imagen una carrera política en Argentina (eso para lo cual me habían concebido) había fracasado al primer intento, como sucedió también con mis dos hermanos.³²

Llevamos en nosotros la perplejidad de haber sido concebidos. Copi sabía (o quiso creer) que había sido concebido para la política (parlamentaria). Puesto a examinar ese destino previsto por el imaginario de su padre, se topa fatalmente con la figura de Eva Perón que, por todas partes, interpela y desbarata su novela familiar.

En su autobiografía, Copi no sólo repite la historia completamente falsa que le llega de la fuga de su padre en 1945 (haber tenido que cruzar el Río de la Plata tendido en el fondo de un barco de contrabandistas, haber cambiado varias veces de pasaporte durante el viaje, usar un bigote falso que guardaba en el bolsillito del saco

para componer un personaje que confundiera a los oficiales de aduana que conocían bien su foto), sino que comenta con apatía la adecuación de ese relato al Imaginario paterno: “Lo vi más distendido que nunca, casi triunfal”. Es ese triunfo del Imaginario patriarcal lo que Copi convoca para formar parte de su dispositivo.

Es verdad que Copi decide no llevar el nombre del padre (Raúl Damonte es lo que Copi no quiere ni puede ser) pero, al mismo tiempo, es evidente que decide repetir su intensa relación con el acontecimiento peronista, jugar el mismo juego.

Aquel que años después, en su autobiografía, habría de reflexionar sobre el exilio paterno en los siguientes términos:

Mi padre, que tenía el hábito del exilio, lo consideraba como el período de la vida en que los hombres se abren a la libertad. Pero mi madre y nosotros, niños, aun cuando comprendíamos que habíamos escapado de la muerte o de algo parecido, sabíamos también que una vida —la que hubiéramos vivido en Argentina— se nos escaparía para siempre. He experimentado con frecuencia ese sentimiento, a veces de manera dolorosa y en circunstancias muy distintas, como la que se siente en el escenario de un teatro en el momento de los aplausos,³³ ese mismo, en 1970, obligó a su familia a un segundo exilio (y éste, definitivo).

Copi escribe *Eva Perón* con las palabras del padre, que había ficcionalizado diálogos entre Perón y Eva en uno de sus libros,³⁴ en el que se lee por ejemplo, que en los momentos previos al 17 de octubre de 1945, ante los titubeos del líder, “Eva lo mira con lástima” y “le escupe”: “sos un cagón”. “Levantate marica, que no te va a pasar

nada”, habría dicho Eva a su marido según el alucinado relato de Damonte (padre). Como señala Beatriz Sarlo, Copi trabaja a partir de esos “discursos de infancia”: convoca una “imagen de Perón con migraña, enfermedad femenina”³⁵ como continuación del Perón afeminado que su padre había diseñado para divertimento de sus vástagos (ya que no había forma de incluirlos en la política parlamentaria).

No es que Copi retome y desarrolle la voz del padre y la someta a “un giro paródico, pero no para el lado de la revolución política sino hacia el lado de un populismo negro que dice: pues bien, en la Rosada hay una puta vestida por Dior, ¿y qué?”³⁶. Nada más lejano a Copi que el deseo de parodiar al padre. Nada más ajeno al dispositivo de Copi que la parodia de discursos. Más bien se trata de seguirlo, de repetir sus pasos, hasta la extenuación. Si Evita, puta, vestía Dior en la sede de la soberanía, lo mismo hará Copi en muchas de sus puestas. No tanto un giro paródico como una revolución antropológica; jugar el juego del padre como forma de profanación:

*El pasaje de lo sagrado a lo profano puede, de hecho, darse también a través de un uso (o, más bien, un reuso) completamente incongruente de lo sagrado. Se trata del juego. (...) El juego no sólo proviene de la esfera de lo sagrado, sino que representa de algún modo su inversión.*³⁷

Todos los personajes de *Eva Perón* juegan el mismo juego: cajas, baúles, cofres, maletines, puertas que se abren y se cierran, cuyas llaves y números de combinación se buscan, se encuentran y se pierden. Copi llega a la colección literaria

(decorativa) de Evitas literarias y se inscribe en relación con ella para hacer que la serie funcione pero, sobre todo, para sacar a Eva Perón del armario en que se ha encerrado, presa ella también del Imaginario de los otros. La Madre dice: “Se encerró en el placard y no quiere salir”. Concebido como armario, placard o closet, el archivo sólo puede esperar a sus asesinos. De lo que se trata es de re-usar lo que el archivo contiene y seguir el juego de las voces previas. Copi lo hizo y, al hacerlo, profanó la novela familiar y el Imaginario peronista (es decir: político).

También en esto las enseñanzas de Proust y de Copi se parecen. Para postular una teoría completa y radical de la transexualidad como la que en sus obras se deja leer hay que profanar lo sagrado.³⁸ Proust llamaba sadismo a esa relación. Copi, sencillamente, teatro.

En ese teatro de la transexualidad, se llega al archivo (se sale del recuerdo), sólo en el momento en que se encuentra el propio lugar (vacío, fallado) en una lista, en el momento en que se aísla un elemento (digamos: Eva Perón) de la serie y se lo pone a funcionar en otra: “Mediante la transexualidad generalizada, lo humano se ha vuelto imagen.”³⁹

He abierto por ahí (y para mí, y ante ustedes) el archivo Copi. Me extrañaría si algún día se cerrara.

(* **Universidad de Buenos Aires**
daniel.link@gmail.com)

También en esto las enseñanzas de Proust y de Copi se parecen. Para postular una teoría completa y radical de la transexualidad como la que en sus obras se deja leer hay que profanar lo sagrado. Proust llamaba sadismo a esa relación. Copi, sencillamente, teatro.

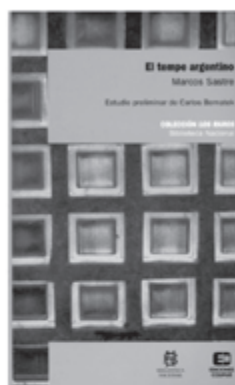
NOTAS

1. Leído en el Seminario Internacional “Poéticas do Inventário: coleções, listas, séries e arquivos” organizado por la Casa de Rui Barbosa, a Universidade Federal de Minas Gerais y la Stanford University (Río de Janeiro, 29 de mayo al 2 de junio de 2006).
2. *Du Côté de chez Swann*. París, Nouvelle Revue Française, 1919.
3. “Ces évocations tournoyantes et confuses ne dureraient jamais que quelques secondes.”
4. “El mito es un habla” en *Mitologías*. Madrid, Siglo XXI, 1980.
5. Agamben, Giorgio, *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo (Homo Sacer III)*. Valencia, Pre-textos, 2000, p. 150.
6. *Op. cit.* p. 150-151.
7. En *Contre Sainte-Beuve*, la rememoración provocada por la taza de té arrastra al narrador al recuerdo de su abuelo. Uno de los fragmentos del libro lleva por título “La race des tantes”.
8. Agamben. *op. cit.* p. 144.
9. Véase, una vez más, Raúl Antelo. *op. cit.*
10. *Qué es la filosofía*. Barcelona, Anagrama, 1993, p. 178.
11. *Op. cit.* p. 169.
12. Copi, *El baile de las locas*. Barcelona, Anagrama, 2000, cap. IX, pp. 119-120. Tr. Alberto Cardín y Biel Mesquida.
13. Raúl Escari (comunicación personal).
14. Aira. *Copi*. Rosario, Beatriz Viterbo, 1991, p. 108.
15. Copi. *Eva Peron* [sic]. París, Christian Bourgois, 1969.
16. Raúl Escari (comunicación personal), Alfredo Arias (comunicación personal).
17. “Copi en Copi”, incluido en *Copi* (textes rassemblés par Jorge Damonte; photos, Jorge Damonte). Paris, Christian Bourgois editeur, 1990, p. 81.
18. *Op. cit.*, p. 85.
19. *Op. cit.*, p. 84.
20. Copi. *Eva Perón*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2000, p. 14. Tr. Jorge Monteleone. Sobre la muestra colectiva “Tucumán arde” puede consultarse con provecho Giunta, Andrea, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires, Paidós, 2001.
21. Sarlo, Beatriz, *La pasión y la excepción*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2003, p. 236.
22. *Op. cit.* p. 236.
23. *Op. cit.* p. 17.
24. Sarlo, *op. cit.* p. 18.
25. *Op. cit.* p. 236.
26. Además del monumental siempre creciente estudio de Gabriela Sontag: *Eva Perón: Books, Articles and Other Sources of Study: An Annotated Bibliography* (Madison, Wisconsin, 1983), pueden consultarse: Navarro, Marysa (comp.), *Evita. Mitos y representaciones*. Buenos Aires, FCE, 2002; Tello, Nerio y Santoro, Daniel, *Eva Perón para principiantes*. Buenos Aires, Errepar, 2002; Cortés Rocca, Paola y Kohan, Martín, *Imágenes de vida, relatos de muerte. Eva Perón: cuerpo y política*. Rosario, Beatriz Viterbo, 1998; y Soria, Claudia, *Los cuerpos de Eva. Anatomía del deseo femenino*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2005.
27. *Op. cit.*, p. 109.
28. Según Tomás Eloy Martínez, los montoneros (todavía desconocidos para el gran público pero incluso para los personajes principales del drama peronista) se habrían presentado a Perón para solicitarle permiso para ejecutar a Copi, a lo que el ex presidente se habría negado (Raúl Escari: comunicación personal).
29. Perón, Eva, *La razón de mi vida*. Buenos Aires, Peuser, 1951.
30. Antelo, Raúl, *op. cit.*, pp. 115-116.
31. Viñas es, en todo caso, el único que acepta uno de los designadores previstos en la constelación de nombres diseñada por Eva Perón respecto de las funciones del Estado.
32. *Op. cit.* p. 85.
33. *Op. cit.*
34. *¿A dónde va Perón?: de Berlín a Wall Street*. Montevideo, Ediciones de la Resistencia Revolucionaria Argentina, 1955.
35. *Op. cit.* p. 236.
36. Sarlo, *op. cit.* p. 235.
37. Agamben, Giorgio, “Elogio de la profanación” en *Profanaciones*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005, p. 100.
38. Raúl Antelo sugiere que “el reportaje de Giselle Freund, defensora de la reproducción como lógica de la imagen, sobre Eva para *Life* profana el mito y funciona como bastidor de un circo: muestra cómo se monta la *drag-queen*” (comunicación personal).
39. Cfr. Aira, *op. cit.* p. 108. Y también: “Evita es un travesti; no hay nada en la obra que lo diga explícitamente, como no sea el hecho de que en la primera representación el papel fue interpretado por un hombre. Pero su travestismo se sostiene en el sistema mismo: si no es la Santa de los Humildes, la Abanderada de los Trabajadores (y esta Evita hartó demuestra no serlo) tampoco necesita ser una mujer. La representación de la mujer es una mentira. Luego, tampoco necesita morir como estaba programado en su mito. Se hace inmortal como imagen” (p. 107).

COLECCIÓN **LOS RAROS**

Biblioteca Nacional

La **COLECCIÓN LOS RAROS** se propone interrogar los libros clásicos argentinos que han corrido la suerte de la lenta omisión que traen el tiempo y el olvido de los hombres. Ser clásico es lo contrario de ser raro, es su espejo invertido, su destino dado vuelta. Toda política editorial en el espacio público busca volver lo raro a lo clásico y hacer que lo raro no se pierda ni se abandone en la memoria atenta del presente.



El Tempa argentino

Marcos Sastre
Estudio preliminar de Carlos Bernatek

Vivos, tilingos y locos lindos

Francisco Grandmontagne
Estudio preliminar de Alberto Mario Perrone



Vida de muertos

Ignacio B. Anzoátegui
Estudio preliminar de Cristian Ferrer

Prometeo & Cía.

Eduardo Wilde
Estudio preliminar de Guillermo Korn



¿Qué es esto? Catilinaria

Ezequiel Martínez Estrada
Estudio preliminar de Fernando Alfón

Idioma Nacional de los argentinos

Lucien Abeille
Estudio preliminar de Gerardo Oviedo

Enrique Pezzoni: sigilo y espectáculo

Por Jorge Monteleone ()*

El modo de evocación centrado en las anécdotas capaces de detectar los estilos personales, tiene la capacidad de actualizar algo de lo existencial que una determinada figura, y su experiencia vital, dejaron como marca. Así, Jorge Monteleone se propone recordar, extrañando y recreando, la figura de Enrique Pezzoni, su vocación profesoral pero, sobre todo, el modo en que la seducción de un habla se situaba en los puntos de conflicto entre “la palabra y el mundo”. Traductor, pero no como actividad reproductiva, sino como acto de innovación que logra deslizar sentidos entre los textos y sus transfiguraciones de contexto. Monteleone recorre el vaivén en el que oscila Pezzoni: entre la escenificación espectacular de un habla literaria, –agónica, merodeante y por momentos crispada–, y el sigilo de quién no cesa de traer sus preocupaciones pretéritas, siempre irresueltas y perseverantes. De allí la madurez del autor de *El texto y sus voces*: negarse a sí mismo como modo de rejuvenecer en cada acto. Ahí, en ese ir y venir, donde sus alumnos van a buscarlo cuando van a buscarse.

Es probable que para hablar sobre Enrique Pezzoni sea ineludible la anécdota o la confesión. Él habría sonreído al prever el artificio retórico de la intimidad, habría ironizado sobre el apurado matiz, que reduce a un hombre a dos o tres episodios que impresionaron la memoria. Esto significa, además, que para hablar sobre Enrique Pezzoni no podamos dejar de imaginar qué habría dicho él acerca de lo que decimos: es la prerrogativa de los maestros. Ironía y enseñanza o, mejor dicho, ironía *en* la enseñanza. Una anécdota no puede reiterar un hecho, una confesión no es la intimidad, un maestro no señala la verdad. Pero en la retórica del relato, en las inflexiones subjetivas de la confesión y en las interpretaciones relativas de la verdad es posible que algo aparezca, que algo se actualice, que algo actúe. Tal vez, al pensar en su enseñanza y al evocar los gestos cotidianos, no podemos no recordar que algo aparecía, algo inadvertidamente se volvía cercano cuando Enrique Pezzoni *actuaba*. Había, por un lado, la seducción, la risa, la voz, la mirada, la vestimenta, la cortesía, la broma; por otro, el lenguaje, el comentario, la pregunta, la duda, la evidencia, el recelo de quien no afirma sino en el rodeo. Pero aquello que comunicaba comprendía la reunión de ambos aspectos, la puesta en escena de un habla. Y lo comunicado era, precisamente, aquello que escapa a las reglas de la comunicación. Acaso lo comunicado era que la materia imposible de la literatura, aquello que apenas podría traducir el gesto o el balbuceo, es lo comunicable¹.

Si, para un nominalista lo real está siempre más allá de la palabra, qué hiato insuperable no hallará entre una palabra y otra. Por eso, un nomi-

nalista traductor es un escándalo. Pero Enrique Pezzoni era alguien así: una especie de nominalista, cuya desconfianza en la palabra constituía una fe, una fidelidad hacia lo irreal del nombre. Por eso se situaba siempre en el intersticio, nos hablaba desde el lugar mismo del desajuste entre palabra y mundo, entre sentido e interpretación, en el vertiginoso deslizamiento de las mediaciones. Todos recordamos cómo apelaba a vocablos extranjeros para hacerse entender mejor. No era un afectado perso-

naje de Henry James el que hablaba, sino alguien que súbitamente desesperaba del idioma. “En realidad, todos somos traductores –escribió–. Vivir en contacto con el mundo y con el mundo del arte es actividad de traducción permanente.” La frase pertenece a su artículo “Malraux: el gran traductor.”² Porque la traducción no era para Pezzoni una mera transposición lingüística, ni siquiera una sabia recreación. Cumplidos la pericia y el arte, la traducción era una metáfora que daba cuenta de una subjetividad transformándose en sucesivos cambios, por los cuales, a la vez, se posee a sí misma y se entrega en otra. La traducción concebida como orden existencial, como posibilidad de metamorfosis, como conjura del suceder. “No sucesión –escribió– pero sí metamorfosis continua:

Una anécdota no puede reiterar un hecho, una confesión no es la intimidad, un maestro no señala la verdad. Pero en la retórica del relato, en las inflexiones subjetivas de la confesión y en las interpretaciones relativas de la verdad es posible que algo aparezca, que algo se actualice, que algo actúe. Tal vez, al pensar en su enseñanza y al evocar los gestos cotidianos, no podemos no recordar que algo aparecía, algo inadvertidamente se volvía cercano cuando Enrique Pezzoni actuaba.

traducción de mi yo efímero a otros no menos fugaces pero que afirman siempre la permanencia del traspaso” (p. 134). Lo que podría denominarse un “sistema de la traducción” explicaba todas sus actividades y sus mutuas repercusiones. Porque en la enseñan-

En sus clases, Pezzoni dudaba en infinitos merodeos y sutilezas y humoradas repentinas, pero en ese delicado laberinto de su conversación lo que hacía era obliterar, con la inmediata pasión de su cuerpo afectivo, aquella imposibilidad radical de la que está hecha la literatura.

za, el sujeto traduce y *se* traduce al intercambiar los códigos y valores de contextos diversos y de experiencias distintas. Del mismo modo, la interpretación crítica es un

modo de traducción entre saberes y también una traducción del sujeto interpretante en la particular visión de su objeto. Sin embargo, en este tránsito diferencial siempre se produce el hiato, la inadecuación, la grieta. Una interrupción de la total inteligibilidad que permite, a la vez, la tensión y el movimiento del sentido. Pezzoni interrogaba esa zona casi indiscernible de los contrarios incommunicables y su discurso crítico y su discurso pedagógico la recorrerían como una lanzadera que viene y va. Laborioso de tejido que aspira a cubrir la intemperie, laborioso de trama que se desteje y se rehace, laborioso de cada voz hilada, había elegido para sí un seudónimo justísimo cuando firmó la traducción de *Lolita*, de Nabokov, publicada por *Sur* en 1959: Enrique Tejedor.

Podía discurrir sobre la retórica de la emoción, sobre la mascarada del sujeto que se brinda y se sustrae o sobre el soliloquio del amor, sobre todos aquellos restos que son literatura. Pero *hablaba* y esta habla era su

modo de tejer en el hueco de la incertidumbre acerca del sentido textual. Habla sigilosa, pero también espectáculo: representación del habla. Sigilo y espectáculo son vocablos muy propios de Pezzoni pero, en general, tienden a eliminarse mutuamente: se refieren a modos discursivos donde, si uno ocurre, el otro desaparece. Por ejemplo, en “La revuelta sigilosa” se lee:

Borges avanza: inicia una nueva derrota fingiendo reescribirse sin reinterpretar, como asumiendo una antirrevuelta que, en verdad, es una revuelta sigilosa, una suerte de alzamiento contra sí mismo. Si algo niega a sus contemporáneos es el espectáculo de esa revuelta (p. 62).

Pero en Enrique Pezzoni, de un modo muy afín a su pensamiento móvil, sigilo y espectáculo podían convivir. Por una parte, su lección del maestro consistió en ser un artífice del decoro: el que susurra en los entresijos de la palabra autorizada, el que cuestiona la monolítica certeza de un Orden neutro y feroz. Presencia intersticial de su palabra suspendida, presencia lateral y pudorosa: el relato de las lecturas críticas como pudor de lo autobiográfico; la escritura que se entreteje con la de otro como pudor de la traducción; la desplegada respuesta del alumno a su demanda como pudor de la sabiduría. Pero al evocar esa presencia reaparece, también, la experiencia de su dramaturgia, la puesta en escena de la pedagogía. Las frases de puntuación nerviosa, la bondadosa malicia, el discurso que elude toda aserción exclusiva y se colma de paréntesis, de acotaciones y de citas. Esa agnóstica elegante de la seducción, esa avidez apasionada de un cuerpo, era en verdad un teatro de lo literario: el

escenario luminoso donde las palabras entran, se pulverizan y se disparan. En sus clases, Pezzoni dudaba en infinitos merodeos y sutilezas y humoradas repentinas, pero en ese delicado laberinto de su conversación lo que hacía era obliterar, con la inmediata pasión de su cuerpo afectivo, aquella imposibilidad radical de la que está hecha la literatura. Un movimiento afín al que describió en Eduardo Wilde:

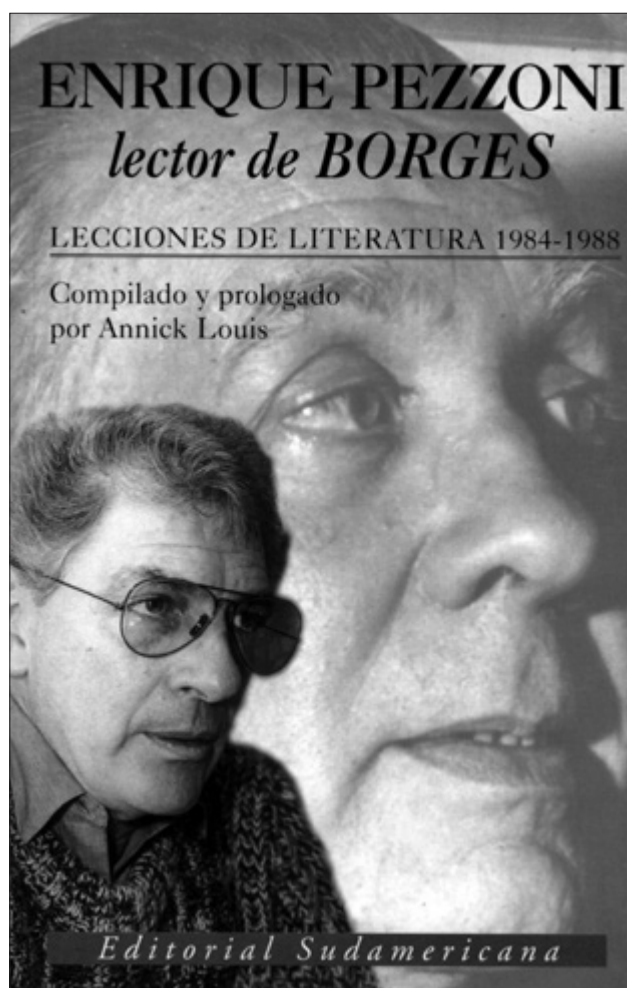
... en el deseo mismo de convencer, de seducir al lector con la gracia de su hablar conversado, siempre es inminente en Wilde el momento en que la realidad se declara inabordable por las palabras que podrían transmitirla. (...) Acusar de incapacidad al lenguaje es, contrario sensu, exaltarlo, incitarlo a decir (p. 261).

Con su habitual perspicacia, Sylvia Molloy notó que las referencias de Pezzoni a Wilde, o a Pizarnik, o a Borges o a Capote podrían entenderse como una forma lateral de la confesión, toda vez que se abjurase de una objetividad presunta, para conformarse, en cambio, como una red personal de elecciones y de preferencias.³ En esto mismo consiste el programa crítico de Pezzoni en esa nota, breve y magistral, que precede *El texto y sus voces*:

La crítica literaria: biografía, autobiografía. (...) El crítico compone la biografía de la literatura, que es su autobiografía. Historia de sus modos de acceso, cartografía de los rumbos que lo llevan a encontrar / producir el sentido. Revelar y ser revelado. Desplegar el juego de las creencias, las convicciones, los modos de percibir. Ser en y por el texto (p. 7).

En *El texto y sus voces* es posible seguir las líneas de un autorretrato,

donde los lugares del sujeto, que se sabe momentáneo simulacro, se hallan interceptados por el referente de la crítica. Podrían hallarse atisbos de ese “limo elemental” del Yo, por ejemplo, en el modo de articular dicotomías: norma y transgresión, saturación y vaciamiento, plenitud y carencia,



ofrecimiento y rechazo, infracción y contrato. Juego dicotómico, siempre diferencial y de pleno diferimiento, que no es una mera alternancia, sino un *vaivén*. La ida abre una vuelta distinta que lleva a otro sitio desde donde se vuelve a otro lugar. Movimiento

típico de la escritura de Pezzoni: el vaivén, el avance y retroceso sobre el límite significativo de la literatura, para desbaratar y modificar el marco. Un sujeto en la permanencia del irse a otra parte, como escribía de Truman Capote: ... *ir hacia ese otro que él desearía ser, hacia otra forma posible de respuesta* (p. 300).

Y en esto consistía la madurez de Pezzoni: no en perfeccionar sus ges-

Si el hombre asiste a su propia degradación en la temporalidad padecida, si se halla exiliado en la dualidad de materia y espíritu y su conciencia no puede restaurar la distancia entre palabra y mundo, si lo puramente humano consiste en situarse en esa encrucijada donde los contrarios no pueden conciliarse, entonces la vida sólo tiene sentido organizada como lectura de la vida, como proposición acerca de la vida. Una construcción que colme el vacío y que, a la vez, sea ella misma un vacío. En este punto, destino se vuelve anagrama de sentido.

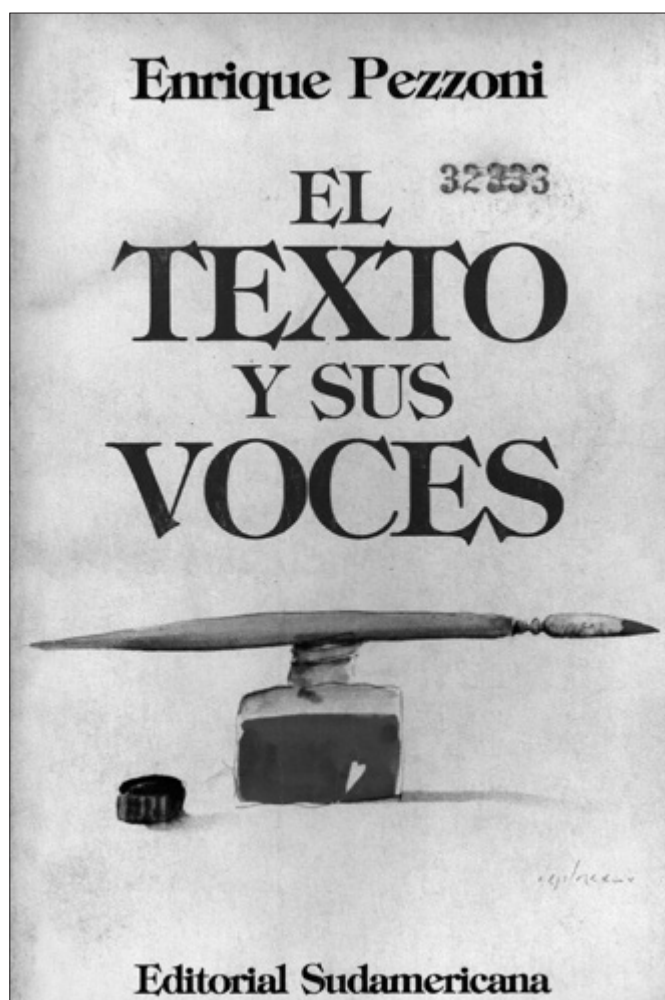
tos críticos de antaño, sino en negarse, rejuvenecer mediante la infalible depreciación del Yo anterior. “Pero entonces –nos dijo en una clase– antes no éramos más que unos miserables formalistas.” Nos sorprendía siempre con la humildad de una cambiante y falible sabiduría: aquella que no reclama la novedad como

distracción vanidosa, sino que asume lo nuevo como una forma suprema de autocrítica. Así se explica la disposición de los ensayos de *El texto y sus voces*, al margen de la obvia división temática. Me refiero al contrapunto de escritos de épocas diversas, de modo que al Enrique de 50 años precede el de 25 y sigue el de 40: ese constante ir y venir por una memoria crítica que salta en el tiempo, conviene a una inteligencia que de continuo reniega de sí misma y se desvía hacia otra posibilidad de presentarse.

En esta serie, el espectáculo corresponde a los objetos críticos, a los textos y a los saberes que organizan su lectura. Es posible seguir allí un itinerario cambiante donde el texto se atestigua como caso y donde el saber se enrarece en la singularidad. En esa continuidad, sin embargo, los textos se modifican y prolongan sin cerrarse en una verdad única, mientras los saberes entran en constante colisión. Cuanto más distanciados en el tiempo se hallan los ensayos, tanto más se advierten estos rasgos. En su sola disposición en el volumen se exaltan sus diferencias o, para decirlo con palabras de Pezzoni, la mutación teórica se “espectaculariza”. Por ejemplo, en “Felisberto Hernández, parábola del desquite”, que data del año 1982, hay una concepción de lo fantástico, suspendido entre lo trivial y lo inexplicable, referida a códigos socioculturales, así como la descripción del Yo felisbertiano en co-oposición con el Otro que bordea el paradigma psicoanalítico. En “Adversos milagros”, sobre la narrativa de Adolfo Bioy Casares, que data de 1969, el debate sobre la literatura fantástica responde al problema del realismo y la narración se ordena en torno del personaje y sus niveles de lengua. En Pezzoni podemos seguir con cierta claridad las capas superpuestas de los paradigmas teóricos que atravesaron la crítica argentina entre 1950 y 1990, en uno de sus usos más originales y deslumbrantes. Podríamos, también, verificar las diversas formaciones culturales que pudo, que puede integrar un intelectual argentino y sus correlativos medios de expresión. Podríamos, en fin, asistir a las variables relecturas de textos y su resignificación en la crítica, textos que entran en nuevos cánones, abandonan zonas de sombra

o realizan programas estéticos. Todo esto es visible y puede rastrearse en los ensayos de *El texto y sus voces*: es su espectáculo. Pero hay otro recorrido posible que corresponde al sigilo del sujeto que se sustrae en esa muestra y, al mismo tiempo, va dejando huellas irreductibles, gestos que en su insistencia reconocemos a través de sus definidas máscaras. Esto se vuelve más preciso si leemos *El texto y sus voces* de otro modo, es decir, si leemos los ensayos del libro cronológicamente. Hallaríamos entonces cuestiones decisivas que no se abandonan a lo largo del tiempo sino que, más bien, se problematizan y retornan con mayor complejidad. Cuestiones que, en una lectura inmediata, más atenta a los brillos de la prosa y a los meandros de la reflexión, pueden pasar desapercibidos en su carácter de obsesión central, en su apasionada recurrencia. Son el dibujo en el tapiz. Una de ellas, por ejemplo, corresponde a la noción de *destino*. Es evidente en el texto sobre Alejandra Pizarnik –“La poesía como destino”– pero no ha sido abandonada en toda la trayectoria. En la nota sobre Henry James, de 1950, ya leemos esta frase: “Pues aun el ser de existencia más frívola va impulsado por un designio: cumplir cabalmente sus posibilidades y modelar el destino a que está condicionado, clave única para poder gustar con plena conciencia “el sabor verdadero de la vida” (p. 285). En el ensayo sobre Pizarnik el destino consiste en singularizarse a partir de una cadena de instantes en los que el sujeto se da plenamente, como una experiencia viva de autorrepresentación. Entre uno y otro ensayo, el destino va de la experiencia vivida a la experiencia imaginaria, de la existencia al texto. En el ensayo sobre Alberto Girri, de

1969, el destino corresponde a la tensión dialéctica entre vida y literatura. Si el hombre asiste a su propia degradación en la temporalidad padecida, si se halla exiliado en la dualidad de materia y espíritu y su conciencia no puede restaurar la distancia entre palabra y mundo, si lo puramente huma-



no consiste en situarse en esa encrucijada donde los contrarios no pueden conciliarse, entonces la vida sólo tiene sentido organizada como lectura de la vida, como proposición *acerca de* la vida. Una construcción que colme el

vacío y que, a la vez, sea ella misma un vacío. En este punto, *destino* se vuelve anagrama de *sentido*.

Derrotero, sucesión y, a la vez, burla del suceder en un contrapunto de negaciones. *Como toda revuelta* —escribe Pezzoni en 1982— *la de Borges es un movimiento que parte en un sentido, lo abandona y vuelve a él. Borges se contradice, o se reitera para contradecirse* (p. 63). En este movimiento aparecen todas las figuras de un Yo atravesado por la oscilación, la ambigüedad, la dispersión, en un desplazamiento que altera siempre su derrotero. Sentido indecible, fijación y vértigo. Así aparecen en los ensayos de Pezzoni formas de la subjetividad transformadas en una cadena de dualidades. De nuevo, el vaivén, a través de figuras con las cuales describe sus objetos críticos: en el acto de vaciarse y a la vez colmarse, en el acumular descartando, en la expansión y el replegamiento, en la inscripción del uno en el otro y de lo otro en uno. Parábola que va del destino al sentido. Es decir, del destino mortal a la búsqueda de un sentido y, en un segundo movimiento, del vacío de significación a la muerte como límite de todo sentido posible. En estas huellas sigilosas, como en los textos de Silvina Ocampo o como en otros textos donde el sujeto deriva, *se propone la existencia de un Yo central que aguarda el momento en que será conocido, pero siempre reconocido como ausencia, como carencia radical. Seducción constante de un vacío que se colma con fugaces simulacros de plenitud. Y rechazo obstinado de esas plenitudes que se muestran como modos de ofuscación, de ficción, de doble sentido de invención y mentira* (p. 188). Una especie de permanencia en la desaparición, el juego del sigilo en el espectáculo.

Pero ese Yo elusivo siempre puede

ser reencontrado en el cruce con nuestra propia experiencia afectiva. Una noche ya extraviada, en la presentación de uno de sus libros de poesía, Tamara Kamenszain reconoció: “cómo seguimos dedicándole los libros a Enrique, cómo esperamos todavía sus lecturas”. Todos buscamos a Pezzoni de ese modo, y quizá lo buscamos al azar. Por mi parte, busqué a Enrique en esa fotografía del libro *Atlas*, de Borges, con él mismo sonriente, sentado a la mesa junto a Girri distraído, a María Kodama, a Borges que, sobre aquella cena que prefiguraba su viaje, escribió allí:

*En un restaurante japonés nos reunimos María Kodama, Alberto Girri, Enrique Pezzoni y yo. La comida era una antología de sabores fugaces que nos llegaban de Oriente.*⁴

O en esa carta de Victoria Ocampo escrita en París hacia 1951, dirigida a Enrique con la curiosa inscripción “Mi querido Facaldo” y donde le decía “siento mucha ternura por lo que hay en vos de juventud y de avidez (estados que conocí tan bien). Más que ternura es como un enternecimiento. ¿Comprendés? El mismo enternecimiento que siento ante los niños.”⁵ O en su firma garabateada y angulosa, con tinta negra. O en la mirada risueña con que recibió a un compañero del seminario, que en la clase anterior había adoptado un tono teórico levantisco y a quien asombró con la frase: “¡Aquí llega el maula!”. O quizá lo busqué en el instante en que Humbert Humbert acaricia la espalda marfileña de Lolita; el instante en el cual el joven angélico de *Teorema* lee un pequeño volumen de Rimbaud, iluminado por el sol oblicuo que ilumina el jardín;

el instante en el que el capitán Ahab, izándose al palo mayor del Pequod, divisa el fúlgido chorro vaporoso de la ballena blanca; el instante en el que Malraux descubre el aspecto sencillo de Mao, vestido de azul y con zapatos marrones, convenciéndolo de que luchara contra el Japón; el instante en el que los Reyes Magos, luego de la

ardua travesía, dan con el sitio donde hubo un Nacimiento, el nacimiento y la amarga angustia de la muerte del poema de Eliot. Muchos vivimos esos momentos porque Enrique, al traducirlos, los reescribió.

Y allí volví a buscarlo y volveré.

(*) CONICET

NOTAS

1. La primera versión de este ensayo, con algunas variantes, fue publicado en *Filología*, XXIX, 1-2, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1996, pp. 157-162. He preferido no reescribirlo ni ampliarlo, ya que en ese caso sería un texto distinto, que evocaría otras cuestiones complementarias y debería considerar, además, los textos críticos publicados después sobre Enrique Pezzoni (entre los cuales se cuentan, entre otros, los de Jorge Panesi, Sergio Chejfec, Laura Estrín, Alberto Giordano, Patricia Willson). De todos modos, quisiera mencionar otro libro fundamental para su conocimiento. Me refiero a la compilación realizada por Annick Louis de algunas de sus clases sobre Borges: *Enrique Pezzoni, lector de Borges. Lecciones de literatura 1984-1988*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999. Annick Louis señala allí algo que se sugiere en este ensayo bajo las nociones de sigilo y espectáculo: *en Pezzoni, la oralidad es la tierra de la libertad y la escritura era el territorio de la contención. Sus clases son sistemas no menos rigurosos que sus textos, pero trabajan de otra manera con la situación y el contexto en que se despliegan*, (p. 13).
2. Enrique Pezzoni, *El texto y sus voces*, Buenos Aires, Sudamericana, 1986, p. 312. En adelante señalaré entre paréntesis el número de página al que pertenece la cita.
3. Sylvia Molloy, "1926-1989", en *Babel*, a. IV, N° 22, pp. 26-27.
4. Jorge Luis Borges, *Atlas*, Buenos Aires, Sudamericana, 1984, p. 84.
5. Victoria Ocampo, *Correspondencia. Sur*, N° 347, Buenos Aires, julio/diciembre 1989, p. 159.

Ana María Barrenechea, la descifradora^(*)

Por Jorge Monteleone ^(**)

Todo texto crítico no sólo ofrece la posibilidad de ver en él los rasgos autobiográficos de su autor, sino también una operación capaz de componer imágenes sobre la literatura, sobre el ejercicio de la crítica, y sobre el crítico mismo, sus lecturas y obsesiones. Tales obsesiones son las que desvelan a Ana María Barrenechea en su intento por descifrar los enigmas que, incesantemente, ofrece la literatura borgeana. Así describe Jorge Monteleone el esfuerzo de Barrenechea a partir del libro que consagró al estudio de la obra del escritor de infinitudes y eternidades: *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges y otros ensayos*. En él, la autora se pregunta por los sentidos ocultos, virtuales, escondidos en cada realización ofrecida en la literatura borgeana, volviéndose –aquellas enigmáticas posibilidades– materia perturbadora e incesante, capaz de relativizar cualquier intento de juicio sobre la escritura de Borges. Todo podría ser otra cosa de lo que es, y allí anida el “secreto fugitivo” que escapa sin cesar a todo intento revelador. Es por ello, y tras esa huella perdida, que Barrenechea –nos dice Monteleone– sigue los pasos de ese deseo descifrador que nunca podrá alcanzarse plenamente, de una vez y para siempre.

Para Anita, por su incesante generosidad.

Nunca me cansaré de citarlo; cada vez que una persona lidia con el enigma de una literatura, cada vez que alguien lee y escribe la historia de su atención, lo recuerdo: “El escritor escribe la biografía de la literatura –apuntó Enrique Pezzoni– que es su autobiografía.”¹ Lo cual a su vez es una reformulación de Oscar Wilde, que escribió:

*[la crítica] es la única forma civilizada de autobiografía, ya que se trata, no de los acontecimientos, sino de los pensamientos de la propia vida; no de los accidentes físicos de los actos o las circunstancias, sino de los estados espirituales y las pasiones imaginativas del espíritu.*²

Desde entonces no puedo leer la crítica sin pensar, siquiera por un momento, en la desplazada autobiografía que su forma disemina aquí o allá, en la insistencia de sus elecciones, en ese autorretrato a contraluz que oculta su nombre y sin embargo resplandece como conciencia alerta. Todo texto crítico no sólo compone la imagen de una escritura, de un autor, de una literatura ajena, sino también la imagen propia del crítico, a través de aquello que ha elegido como espacio propicio de su experiencia fundamental, que es la lectura. La crítica no propone sólo el despliegue de una intuición, el ejercicio de un saber, la racionalidad de un método, el espectáculo de una teoría literaria, sino también las intermitencias imaginarias de una conciencia que aquí o allá, en una “red humoral”, traza en su escritura.

La relectura de las cuatrocientas páginas de un libro fundamental de Ana María Barrenechea, *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis*

Borges y otros ensayos, acaso permita entrever la imagen que propone, el autorretrato de la crítica.³ No para leer a Borges, o acaso sí, acaso para leerlo de un modo casi definitivo, acucioso, monumental en este volumen, para leerlo del mismo

modo en que se leen ciertas versiones críticas de los objetos literarios historizados. Aun parcialmente, aun ignorándolos, aun en las antípodas de su esbozo, la ima-

gen histórica de ciertos libros está indisolublemente ligada a lo que se escribió sobre ellos, como si esos libros no hubieran alcanzado en el momento de su aparición su entero cumplimiento, porque entonces no eran, de ningún modo, lo que ahora son para nosotros. Nuestra imagen del *Martín Fierro*, nuestra imagen cultural, está unida, siquiera parcialmente, al pensamiento desvelado de Ezequiel Martínez Estrada; el *Ulysses* a la arquitectura de Stuart Gilbert; *la Fábula de Polifemo y Galatea* al dédalo de Dámaso Alonso. Y en Shakespeare está Samuel Johnson, y Francesco de Santis en Dante, y Jean-Paul Sartre en Flaubert y Octavio Paz en Sor Juana Inés de la Cruz. La primera imagen coherente de la literatura de Borges, la primera relación sistemática de la negatividad borgeana, de su potencia imaginaria en la disolución de todas las nociones identitarias, la primera representación vertiginosa de sus “orbes afantasmados” fue escrita por Ana María Barrenechea en su tesis doctoral, hacia 1955, y está en este libro. La primera digo, pero como se

La crítica no propone sólo el despliegue de una intuición, el ejercicio de un saber, la racionalidad de un método, el espectáculo de una teoría literaria, sino también las intermitencias imaginarias de una conciencia que aquí o allá, en una “red humoral”, traza en su escritura.

verá, esa primera vez no es un origen, sino un comenzar destituido por la interminable pasión por descifrar el enigma. Es decir, aquello que define el afán mismo de la crítica Ana María Barrenechea. No es esa imagen de Borges la que quiero entrever ahora, sino la de la crítica, el espejo en claroscuro de su celo y de su deseo en la escritura sobre otro autor.

Comenzaré por el final, por el último ensayo, aparecido allí por primera vez. Se llama “El hacedor de tramas secretas”. Ese título es sintomático y nos acerca a una doble valencia: por una parte está el hacedor, el poeta, el *monstrorum artifex*, el constructor desvelado que es, al mismo tiempo, el hombre mortal, cargado de penas y de días; por otra, está la trama que, como la figura en el tapiz de James,

La dilatada construcción de los ensayos borgeanos de Barrenechea se sitúa en esa apertura del sentido que en su misma realización se sustrae, y por ello mismo es virtualmente inconclusa, no jerárquica, lejos de toda definición y de toda aserción autoritaria: porque su atención es incesantemente llamada a revelar el secreto fugitivo, el imposible enigma, la ignorada laguna.

posee un dibujo secreto, un sentido enigmático que las innumerables líneas de su diseño ocultan en su desnuda aparición y en un simulacro de eternidad. Esa confluencia entre el secreto que pertenece a un tiempo indefinido e inalcanzable

y el artista cercado por el tiempo se halla en todas las indagaciones borgeanas de Barrenechea. El breve relato ejemplar de Borges que eligió allí es “El etnógrafo”, prosa recogida en *Elogio de la sombra* (1969). Es la historia de un hombre llamado Fred Murdock al cual en la universidad le aconsejan emprender el estudio de las lenguas indígenas. El hombre se fue

a vivir junto a la tribu elegida, para conocer sus ritos y su magia. Con el tiempo soñó en un idioma distinto al de sus padres, olvidó sus costumbres, comenzó a pensar de un modo que su anterior lógica rechazaba. Al cabo de dos años, cuando en las noches de luna llena soñaba con bisontes, el sacerdote le reveló su doctrina secreta. Al regresar a su universidad Murdock le reveló a su profesor que conocía el secreto, que podría enunciarlo de cien modos distintos y aun contradictorios, pero no pensaba revelarlo. “El secreto –dijo– no vale lo que valen los caminos que me condujeron a él. Esos caminos hay que andarlos.” De ese relato, Barrenechea observa que, al mismo tiempo que refiere una “revelación recibida y en el fondo transmisible como acontecimiento lineal”, suspende su sentido al final, para ser interrogado incesantemente por el lector, que así regresa una y otra vez al comienzo de su enigma. En esa fábula crítica ya podemos reconocer una imagen de Ana María Barrenechea, es decir, en la incesancia del desciframiento. Como si toda su crítica fuera arrebatada por el deseo de un sentido secreto, constantemente diferido y, además, como si toda la literatura borgeana fuera una criptografía que se abre en multiplicidad de caminos significantes y se cierra sobre sí en un significado penúltimo, elusivo y desviado. Barrenechea es así la descifradora de tramas secretas y a la vez la más perfecta hilandera de su enigma, porque lo potencia en la minuciosidad del tejido, en súbitos dibujos, en los nudos inextricables del revés.

En ese deseo del desciframiento se inscribe la cita de Borges que en este libro aparece con frecuencia y que se refiere al hecho estético. Podría decir-

se que no hay ensayo que, explícita o implícitamente, no aluda a esa frase extraordinaria del texto de Borges “La muralla y los libros”. Dice así:

Ya Pater, en 1877, afirmó que todas las artes aspiran a la condición de la música, que no es otra cosa que forma. La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decirnos algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizás, el hecho estético.

La dilatada construcción de los ensayos borgeanos de Barrenechea se sitúa en esa apertura del sentido que en su misma realización se sustrae, y por ello mismo es virtualmente inconclusa, no jerárquica, lejos de toda definición y de toda aserción autoritaria: porque su atención es incesantemente llamada a revelar el secreto fugitivo, el imposible enigma, la ignorada laguna. Ese modelo crítico es a la vez:

- a) *exhaustivo*, con esa exhaustividad que le legaron los maestros de la estilística en la persecución de los vocablos pululantes, las articulaciones y modos en los cuales una conciencia literaria distribuye sus huellas en la escritura;
- b) *estructurante*, con esa estructuración en ciernes que dispusieron todos los formalismos, donde un elemento unitario es al mismo tiempo un eje de relaciones en un conjunto dinámico;
- c) *abierto*, con esa apertura que asimiló en la genética textual, donde una escritura es menos una cristalización definitiva que la momentánea fijeza de reescrituras en el tiempo, versiones mutables y metamorfosis;
- d) *autoengendrado*, porque nunca se

define a sí mismo sino en la reformulación, que pudo haber nacido, incluso, en cierta ilusión esencialista como horizonte incumplido de un celo arquetípico: “es indudable —escribe Barrenechea— que cuando volvemos a la lectura de [las] obras [de Borges] sentimos la obligación de revisar nuestros primeros juicios, aunque ambicionábamos en una etapa anterior alcanzar la definición de lo borgeano esencial (por lo menos yo siempre siento la obligación de re-pensarlos en cada momento)” (p. 324).

Pero ese modelo de escritura crítica, como observa Barrenechea en Borges, muestra en filigrana las líneas primordiales que propone y basa su eficacia en la tensión entre sus diversas manifestaciones. Ese modelo, como en abismo, postula su propia historia en el comienzo del ensayo “Borges entre la eternidad y la historia” y el lector puede seguir su cronología en este libro. Podría afirmarse que en su propia formulación el modelo posee, como ejercicio de un saber deceptivo, la misma estructura lacunar que alienan los relatos borgeanos. Es decir, el deseo del desciframiento siempre halla un orden provisorio del que sólo dan cuenta ciertos eslabones y asiste siempre a la postergación y renovación de su propio enigma, incluso a partir de revelaciones parciales. Barrenechea señala al comienzo de ese ensayo que, para formular su argumentación, debe relatar el camino que he seguido durante años en las lecturas y relecturas de sus textos (p. 303). En la sucesión de los diversos ensayos percibe, entonces, ampliaciones cualitativas de su interpretación crítica. Así refiere que en 1957 juzgó que la clave borgeana se hallaba en la proyección

de un orbe literario que obliteraba el tiempo, el espacio y el yo en su borramiento y a la vez en su presencia. Hacia 1975, Barrenechea advertía que aquella expresión de la irrealidad

La crítica de Ana María Barrenechea [...] agota la exégesis de sus representaciones y desvíos y los reinstituye otra vez, como formas nuevas del álgebra para verificar el secreto del fuego. Allí radica su deseo descifrador, ese interminable, indefinido, terrenal deseo de revelar aquello que se halla, como el secreto.

correspondía, además, al cuestionamiento del lenguaje y de la literatura, para lo cual configuraba un referente diverso, imaginario, que el autor introducía en el mundo. Al año siguiente percibía que aquellas

oposiciones entre lo imaginario y lo real, de fundamento lingüístico y literario, correspondían en verdad a una lógica general de los opuestos, la cual configuraba una disyunción que era a la vez una conjunción: A o no A es igual a A y no A. Más tarde, afirmó que esa misma serie de oposiciones retornaba sobre una dualidad borgeana que reside en lo que llamó “la diversa entonación (sudamericana) de algunas metáforas (universales)”, donde mediante mestizajes literarios entre arquetipos míticos y encarnaciones locales, Borges realizaba un trabajo constante de dispersión de aquellas oposiciones, dado que “establece distinciones y luego las anula para volver a oponerlas haciéndolas más complejas y perturbadoras” (p. 250).

¿Pero acaso no es esto último lo que sugiere el deseo descifrador de la propia Ana María Barrenechea en su modelo dinámico de pasajes entre uno y otro estrato hacia la revelación de un enigma que no se revela? ¿No es acaso su propia descripción del modelo borgeano una formulación

lateral de su busca cuando dice: “me atrevo a sugerir que [el modelo] es la empresa eterna, siempre fracasada y siempre renovada, de la búsqueda de un modelo?” (p. 259). Y reaparece aquí aquella definición del modelo *lacunar*, que “hace suponer que hay un sentido aún no captado e incita también al desciframiento y que recrea un núcleo semántico que el lector no debe perder” (p. 255). Y así el lector-crítico, recibe señales dispersas y crecientes en el texto, que lo llevan a una exigencia de desciframiento cada vez más abstracta, más elusiva y más compleja. Y en eso consiste también la indecibilidad de la crítica interpretativa.

De aquí se deriva asimismo cierta ética de la crítica literaria en ese celo descifrador, que podríamos reconocer a partir de una de las dicotomías borgeanas preferidas por Barrenechea: “álgebra y fuego, formas eternas y humanidad concreta”. En el ensayo “Borges: álgebra y fuego”, que abrió el año del centenario borgeano en Venecia, 1999, Barrenechea revisa aquellos extraños objetos imposibles que cifran el universo y se imponen a lo real: los discos, las monedas, las esferas, los anillos, aquellas cosas que responden a un imaginario borgeano de circularidad, un imaginario *more geometrico* que encarna, en el seno mismo de lo físico, el mundo de los arquetipos y esplendores. Ese otro mundo secreto, de “vacío o plenitud simbólica”, postula una totalidad y a la vez oculta su imposible verdad en lo limitado del mundo cotidiano. Formas residentes en su eternidad, múltiples y perfectas, que se cruzan con el tiempo de los hombres, el barro del yo personal, el fuego de la afección y la desgracia:

No sólo álgebra sino también fuego –escribe Barrenechea–. *Fuego en el intenso pavor ante el don del amor, un amor físico insoportable, temido y desolado* (p. 339).

Porque esas formas del orden del secreto son asimismo una ilusoria representación de lo eterno en medio de todas las servidumbres, “formas en la sustancia de una patética aventura humana”. Formas, al fin, de la ilusión, que, en su capacidad de ofrecer el enigma, no agotan el celo inagotable de buscar un sentido. En esa tensión contradictoria que oscila entre la eternidad y la historia, “entre los modelos abstractos y el concreto individuo carnal”, afirma Barrenechea que ha encontrado la voz de Borges. Pero lo dice así: “Pienso ahora (no sé si lo pensaré mañana) que he encontrado la voz de Borges”. Y en este punto toda la ficción borgeana se vuelve ella misma un objeto enigmático, como las piedras azules que se multiplican a sí mismas en un número indefinido. Y también se vuelve el espacio contradictorio, irresuelto, demasiado humano, que hace señales precisas desde el horizonte de sus magias parciales. La crítica de Ana María Barrenechea

busca descifrar ambos enigmas o, mejor dicho, busca el segundo enigma en el esplendor del primero, agota la exégesis de sus representaciones y desvíos y los reinstituye otra vez, como formas nuevas del álgebra para verificar el secreto del fuego. Allí radica su deseo descifrador, ese interminable, indefinido, terrenal deseo de revelar aquello que se halla, como el secreto mismo de lo humano, en el Otro. De eso mismo hablaba Enrique Pezzoni sobre ella, cuando se refería al “modelo llamado Anita”. Decía: “Anita sigue la marcha de ese aprendizaje interminable que (...) es el de un yo que sigue las revoluciones del deseo. Es la imagen del deseo que la proyecta hacia el lenguaje, hacia el hablar con el otro y del otro. Eso, sobre todo le agradecemos: la generosidad de un deseo que la constituye y nos constituye en el diálogo con ella.”⁴

(*) La primera versión de este ensayo fue leída en la presentación de *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges y otros ensayos*, junto a Ricardo Piglia, en el Instituto de Cooperación Iberoamericana, Buenos Aires, el 13 de septiembre de 2000.

() CONICET**

NOTAS

1. Pezzoni, Enrique, *El texto y sus voces*, Buenos Aires, Sudamericana, 1986, p. 7.
2. Wilde, Oscar, “The critic as artist”, en *Intentions, Works*, Collins, London & Glasgow, 1954, p. 966. Me refiero a estas mismas citas de Pezzoni y Wilde en un ensayo sobre esta cuestión específica en: “Crítica y autobiografía”, en: Ana Porrúa (comp.), *La escritura y los críticos*, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata, 2001, pp. 103-112.
3. Barrenechea, Ana María, *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges y otros ensayos*, Buenos Aires, Ediciones del Cifrado, 2000. El volumen recoge la reedición del texto clásico de Barrenechea, *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges* (México, El Colegio de México, 1957), con el agregado de otros catorce ensayos que la autora dedicó a Borges, entre 1953 y 2000. El último, “El hacedor de tramas secretas”, era inédito. En adelante señalaré entre paréntesis el número de página al que pertenece la cita.
4. Pezzoni, Enrique, “Imagen de Ana María Barrenechea”, en VV. AA., *Homenaje a Ana María Barrenechea*, Buenos Aires, Ministerio de Educación y Justicia, 1987, p. 26.

La traducción entre forma y fantasma: el escritor-crítico-traductor en el cruce de horizontes culturales¹

Por Delfina Muschietti

La tarea de la traducción de una obra poética es un asunto delicado. Tal es así que Delfina Muschietti propone el nacimiento de una nueva filología poética capaz de desarrollar una devota vocación por escuchar las respiraciones originales de la poesía. Su singularidad, tramada de ritmos y tonalidades, revela la intensidad sólo en la forma espectral de una potencia elevada a la forma. Si nada se sabe respecto a las intenciones previas al poema, el lector crítico debe entregarse a las formas captando lo que, en su repetición, permite anudar sonido, sentido y grafema. No se trata de una equivalencia en el pasaje de una lengua a otra sino, y de ahí la maestría del traductor, de recomponer ese fantasma para indagar el por qué una palabra ha sido escogida entre otras tantas posibles. Así, el desafío, consiste en volverse un investigador de la propia lengua evitando los peligros del “traductor narcisista” que sobre la dificultad que presenta el texto original produce una invención para escuchar su propia voz, y el “traductor explicador” quien se propone salvar la dificultad neutralizando el lenguaje para hacer de su enigmática presencia algo “comprensible”. Bajo esta particular óptica, Muschietti revisa las traducciones de la obra de Emily Dickinson elaboradas en nuestro país por Amelia Roselli y por Silvina Ocampo. Del juego de sus diferencias se deducen sensibilidades diferentes para captar aquello que habla en el habla de Dickinson.

Este trabajo se inscribe en el proyecto de fundación de una Escuela de Traducción Poética, en la que nos proponemos pensar y practicar nuevos criterios específicos para traducir poesía. Las premisas teóricas de Giorgio Agamben y Walter Benjamin² nos sirven para pensar nuestra tarea como una Nueva Filología. Será fundamental en ella el estudio interdisciplinario en el que confluyen filosofía, historia, psicoanálisis, estética y teoría literaria. Una filología absorta en la facticidad y la devoción mágica por los particulares, por el detalle, que Agamben destaca como fundamentales en Benjamin. El poema es una caja de resonancia y desde ella el sentido estalla, viaja, difiere. El poema parte las palabras, se parte, arma y desarma melodías, tonalidades, e insiste en la repetición como técnica clave del ritmo, que desde Tinianov en adelante, se sabe principio constructivo, procedimiento dominante en el poema. Para traducir un poema hay que estar atentos a esas intensidades que llegan precisamente de esa forma singular. Hay que estar atentos como lectores a ese juego de la repetición sonora o de sentido, desmontarla, hacerla hablar. Traducir el poema será, entonces, hallar una nueva forma que, como afirma Benjamin, debe capturar el modo-de-decir del original, o podríamos decir, el modo de repetir del original. Como lectores-receptores, debemos aguzar nuestra capacidad para leer dicha singularidad. Caja de resonancia, dijimos, intensidades de la repetición. Formas del fantasma que van y vienen entre posiciones móviles (la del poeta, la del crítico-traductor-escritor) que se intersectan y ponen en contacto diferentes horizontes culturales y diferentes tendencias frente a la lengua. Para traducir no podemos sino

adiestrarnos en la lectura de la forma particular del poema para analizar luego los modos en que se relacionan lengua primera y segunda con el canon de la época para una y otra, las fuerzas de hospitalidad y hostilidad que allí se imbrican. En el acto de traducir poesía se cruzarían, según nuestra propuesta, las siguientes posiciones y momentos, siempre móviles, nunca fijos:

1.

Ocupamos el lugar de lectores-críticos. Nos enfrentamos a una forma, que remite a un estado de la lengua original, la del poema. Estado de la lengua, estado de la norma literaria y poética, relaciones contiguas con contextos sociales y culturales que involucran cuerpos, géneros, subjetividades, memoria individual y colectiva. Sólo la lengua del poema nos provee de modos de acercamientos a ese previo al poema. Del texto y sus intensidades localizadas en la repetición de la palabra, parten envíos que nos llevan a esa trama previa a la que nunca llegaremos en verdad, a la que nunca conoceremos a ciencia cierta, como no podremos nunca saber intenciones o propósitos previos al poema. Tampoco son importantes de frente a lo dado. Sólo tenemos esa forma, esos envíos disparados por las palabras y la repetición, ese esqueleto fantasmático y a la vez pura potencia que se eleva de la forma. El traductor tiene que detenerse allí para dejarse tomar por esa voz, por esa respiración, por ese estado de la lengua, esos contextos que llegan aletargados en los envíos del poema. En ese lugar, espía también los pre-textos, juega a tomar el lugar del poeta de frente a ciertos

materiales. Pero sólo es un modo de la especulación, porque el poema ya ha sido escrito y ahora se trata, como bien dice Benjamin en clave formalista, de una relación entre lenguas.

Porque la maestría del traductor reside en un trabajo sutil: recomponer el fantasma de la repetición, y allí tornarse invisible. Dejarse tomar por la forma primera y su lengua, ahuecar la propia, alojando ese fantasma desprendido de la repetición primera. Un fantasma que (...) es pura potencia y espera reencarnar en otra lengua.

A partir de allí, claramente, está la información bibliográfica e histórica, otros textos, otros poemas de la misma firma o no, que se cruzan con esa forma a traducir, eso que llamamos original, escrito en la lengua

1, o lengua de partida. Primero, entonces, habría que detenerse a escuchar, a leer, a componer el fantasma de la repetición antes de partir de la lengua de partida. Y por sobre todo, escuchar la extrañeza que se pega y se desprende de cada momento de la repetición. Foucault ya nos enseñaba en *Arqueología del saber* la importancia de leer lo que está allí de hecho en un discurso y preguntarse por qué esa palabra, esa lengua allí y no otra entre las muchas posibles. Preguntar al dato inmanente de la forma para construir los sentidos y los desvíos que llevan al contexto. No se trata, entonces, de ser o no literales. Se trata de ser fiel a esa extrañeza que deriva de la repetición.

2.

Nos movemos de lectores-críticos a la de escritores dadores de forma. De la potente materialidad del poema, sólo nos queda un fantasma en el oído, el fantasma de su repetición, esa que anuda sonido, sentido y grafema; esa en la

que radica su singularidad. Habrá que darle nueva forma en la lengua de llegada. Sólo que se trata, como bien dice Benjamin una vez más, de una forma derivada o segunda, lo cual para nada indica una sacralización del original en desmedro de la traducción, como algunas malas lecturas de Benjamin insisten en señalar³. Porque la maestría del traductor reside en un trabajo sutil: recomponer el fantasma de la repetición, y allí tornarse invisible. Dejarse tomar por la forma primera y su lengua, ahuecar la propia, alojando ese fantasma desprendido de la repetición primera. Un fantasma, que como dijimos, es pura potencia y espera reencarnar en otra lengua. Porque en la posición de traductores hay que volver a repetir. Componer una misma forma pero otra, en la economía de la repetición, como quería Deleuze: economía del robo y la diferencia, por oposición a la economía de la equivalencia o del intercambio. Como se sabe no hay equivalencias entre las lenguas, hay cercanías oblicuas, choques, expansión de connotaciones que se irradian casi sin querer por fuera del radio del original, y que el traductor debe controlar. Es allí donde el traductor se vuelve equilibrista, minucioso técnico de la repetición. Es allí cuando gana y cuando pierde. Un luminoso fracaso, sabido de antemano y que igual no obstaculiza el afán de traducir. Y en tanto el traductor mantenga la decisión de no neutralizar el texto de partida, respetar ambigüedades e impactos, llegará al objetivo deseado: mantener abierta la más abierta de las formas que es la poesía. Igualmente, la traducción en tanto implica una lectura del original, forma parte de su crítica y es una expansión de la obra (Benjamin, otra vez) y de algún modo, la cierra. El desafío del traductor es que ese cierre sea ape-

nas como un temblor: esa levedad está sustentada, sin embargo, por intensas investigaciones de las formas de la lengua, trabajo con diccionarios múltiples, despliegue de posibilidades. Por allí, se cuele también la renuncia que está en el original alemán del título del texto de Benjamin “La tarea del traductor”. Es lo que nos advierte dice Paul de Man en su artículo...⁴ O sea que al traducir “tarea” perdemos la línea que en alemán se tiende hacia el campo semántico de la renuncia, del rendirse. ¿Ante qué? Ante la evidencia de que no hay equivalencia entre las lenguas, que sólo vale en la traducción de poesía, trasladar el fantasma de la repetición a la lengua de llegada. Rendirse también ante el fin del traductor-narcisista que hace escuchar su voz en lugar de la respiración del original. Por el contrario, el traductor-invisible trabaja minuciosamente para respetar una forma hallada, ser fiel a una respiración fantasma. Y esa tarea-traslado implica opciones, elecciones en el elenco de palabras y giros sintácticos que la lengua 2 o de llegada ofrece. Es así como el traductor se vuelve investigador de su propia lengua. Traducir poesía especialmente, nos obliga a alejarnos de nuestra lengua, para mirarla, escucharla como extraños a ella, y poder así calibrar, medir las diferentes opciones a la hora de traducir. Un momento más en el que el traductor se toca con el creador: volverse extraños en la propia lengua, como quería Rilke, para luego empezar a escribir. Y en un momento propio e inherente a la tarea de traducir, alojar la lengua del original y dejar que ésta violente la lengua propia. Los defensores de la traducción-narcisista preferirán que éste invente sobre las dificultades del original, en lugar de aceptar el desafío que la forma de éste le ofrece a la investigación y el detalle de las len-

guas. Paradójicamente, la renuncia del traductor de poesía implica nunca renunciar ante el desafío de la dificultad. Los defensores del traductor-explicador preferirán antes que la extrañeza ambigua que el original propone, una forma neutralizada, “comprensible” y compuesta en “buen español”. Si un sentido nunca es trasladable, como nos enseña Derrida⁵, menos aun en la forma de la poesía, cuya singularidad implica atar sonido a sentido, a grafema, y volver el sentido indecible, en constante fuga. Mantener esa indecibilidad es el desafío del traductor. Y no escribir en “buen español” porque el poema que traduce no fue escrito en español, ni responde al estado de la lengua del traductor. Hay intercambio y violencia mutua entre los estados de las lenguas, alojos y desalojos. Por eso el español del traductor debe ser el más neutro y universal posible –como el mismo Borges lo admitía al final de su carrera, luego de tantas idas y vueltas al respecto⁶– para que en él pueda inscribirse como en juego de veladuras y transparencias, como quería Genette⁷.

3.

Cuando comparamos traducciones, pasamos a una posición tercera, otra vez en el lugar de lectores-críticos. Si la tarea del traductor responde a determinadas elecciones, en esta posición tercera podremos apreciar los modos

Si la tarea del traductor responde a determinadas elecciones, en esta posición tercera podremos apreciar los modos en que el horizonte cultural y retórico de cada escritor-traductor (esto es, su forma de leer, su orientación en el campo estético e intelectual al que pertenece) ha velado ciertas intensidades del original, y ha guiado en otra dirección las elecciones en el momento de traducir.

en que el horizonte cultural y retórico de cada escritor-traductor (esto es, su forma de leer, su orientación en el campo estético e intelectual al que pertenece) ha velado ciertas intensidades del original, y ha guiado en otra dirección las elecciones en el momento de traducir. Particularmente reveladores los casos de Silvina Ocampo y Amelia Rosselli leyendo a Emily Dickinson y traducéndola casi simultáneamente:



Silvina Ocampo

¿qué forma de respiración nos llega en las traducciones de cada una?, ¿cuál de esas formas captura la dicción Dickinson, el tono de su poesía como un fantasma en la fuga de la pérdida?

Paul Ricoeur ha dicho en su libro *Sobre la traducción*⁸, aparecido recientemente, que no se pueden establecer criterios para traducir, y que por ende sólo se puede decir que una traducción es buena o mala, o una es mejor que otra, e incluso tratar de mejorar a la más pobre. Pero, ¿cómo establecer una gradación de valor entre traducciones? ¿Sobre qué bases juzgar buena o mala una traducción, sobre qué bases actuar para mejorar la mejorable? Es obvio que el juicio de valoración siempre subyace en una serie de criterios que se consideran válidos. Nadie puede pensar que sólo se trata de conocer más o menos la lengua del original. Tampoco basta conocer la lengua del original y ser poeta, como queda demostrado, a pesar del lugar común, que Benjamin desmiente con su habitual lucidez. Además hace falta capacidad crítica y analítica, paciencia, devoción fáctica por los particulares, y por esa singular forma que es el poema, como decíamos en un principio. Amelia Rosselli y Silvina Ocampo, ambas poetisas, dedicaron tiempo y esfuerzo a la lectura y a la traducción de los poemas de Emily Dickinson, con resultados disímiles. Ambas trabajaron en períodos cercanos. Rosselli se suicida en 1996 en Roma, Silvina Ocampo muere en Buenos Aires en 1993. Las traducciones de Rosselli fueron recogidas en el tomo *Tutte le poesie* de ED editado por Mondadori, a cargo de Marisa Bulgheroni en 1975. Las de Silvina Ocampo aparecieron en Tusquets, Barcelona, en 1985. Se sabe por testimonios que ambas dedicaron mucho tiempo a leer y a traducir a Dickinson. Rosselli logra y publica once poemas, Ocampo más de 600. De Rosselli se conoce además un breve pero interesante análisis de la lectura de Dickinson publicado en

1976 en el diario *La Stampa*, con el título “Emily escribe al mundo”⁹.

Por un lado, hay que destacar la importancia del esfuerzo de ambas por traducir a una de las poetas más grandes de habla inglesa. Dickinson es una de las voces, junto a Rimbaud y Mallarmé, que abre las puertas de la poesía moderna, cuyo eje es la experimentación con la lengua. Poesía difícil y desconcertante, que implica todo un desafío para el traductor. Traductora, diremos en este caso, porque en la elección de Dickinson no se halla ausente una apuesta de género: hacerle justicia a esta poeta en el ámbito de la poesía europea y latinoamericana, cuando no en su propio país. Muchas veces las traducciones repercuten en los campos intelectuales de origen de los poetas traducidos para efectuar una reconsideración de sus figuras dentro del canon. En nuestro país, por ejemplo, tanto Alfonsina Storni como Alejandra Pizarnik obtuvieron reconocimiento en la Academia norteamericana y en las europeas (y fueron traducidas en ese ámbito) antes que en la Academia Argentina.

Tomamos ahora algunos ejemplos de comparación de traducciones paralelas, y de ciertas pautas que guían los trabajos de una y otra. Los más evidentes, que saltan al ojo porque se trata de una cuestión gráfica, con sus implicancias, por supuesto. Dickinson utiliza las mayúsculas de una manera aparentemente arbitraria, no al menos según las reglas de la gramática inglesa, salpicando el poema aquí y allá, a veces de manera muy apretada, de esos cortes tipográficos de las mayúsculas elevándose en medio del verso breve. Rosselli las respeta en casi todos los casos; Ocampo, nunca. Éste es un rasgo de estilo relevante, y que implica un *quantum* formal de ruptura. Tanto es así que en los primeros poemas de Dickinson

no se encuentra ninguna de esas mayúsculas, rasgo que se va afianzando a medida que llegan los poemas de madurez. Los contemporáneos abominaron de ese rasgo, así como la sobrina de Dickinson, que en su edición, las elimina por completo. Rasgo especial, si notamos, que Dickinson pone mayúsculas a palabras que designan objetos comunes y animales, y en especial partes del cuerpo o prendas del vestido femenino, palabras de uso muy cotidiano (*Shoes, Dog, Heel, Ankle, Boddice, Belt, Hat, Gown*), y las mezcla con otras de registro muy diferente (*God, Science, Surgery, Senses, Soul, Cathedral*), de una manera muy poco convencional para una mujer escritora (ella es en realidad casi la única) de fines de 1800 en Estados Unidos. Otro rasgo fundamental son los guiones que cortan, también de manera arbitraria, la sintaxis del verso, la suspenden y ambiguan, muy en clave mallarmeana. Ambos rasgos irán a la escritura también de ruptura de Sylvia Plath (otra poeta traducida por Rosselli). En cuanto al rasgo-guion, tanto Rosselli como Ocampo lo respetan. Con lo cual, podríamos decir, Ocampo se queda a medio camino en el seguimiento de la ruptura propuesta por Dickinson, que incide en su respiración y ritmo cortante. Las mayúsculas y los guiones repiten e insisten en el corte de la respiración del flujo gráfico y sonoro. Son formas de indicar voces en alto y silencios. Las mayúsculas también dibujan con su repetición de letras, insisten en la materialidad de la palabra, sonido o grafema. Del mismo modo, los versos de Dickinson insisten en un ritmo corto (6 ó 7 sílabas son sus preferidos), a veces combinados con otros muy largos que se cortan con guiones. Ocampo no respeta esa dicción, Rosselli tiene más cuidado. Ocampo se deja llevar sin más por las dimensiones de las palabras en español.

Veamos el comienzo del poema 443.

*I tie my Hat - I crease my Shawl -
Life's little duties do - precisely -
As the very least
Were infinite - to me -*

Primer verso: Ocampo pone un Me inicial, muy español, que puede evitarse y que da lugar a un equívoco, casi como si la mujer estuviera aprontándose para salir (como es el caso del 520), y quita las mayúsculas de Hat-Shawl:

Me ato el sombrero - cruzo mi chal -
Rosselli, más fiel al espíritu escueto de
Dickinson dice
Annodo il mio Capello - cencico il
mio Sciallo

Nosotros proponemos, siguiéndola

Ato mi Sombrero - doblo mi chal -

Con lo cual se imponen acciones secas en primeras personas, y el posesivo *mi-mi* junto a cada prenda. Importante también el hecho de que “crease” aunque muy parecido fónicamente a “cruzo”, se refiere a la acción de doblar una tela, con lo cual estamos en las “ínfimas tareas” del verso siguiente, y no en el apronte para salir que sugiere la traducción de Ocampo.

Segundo verso: Ocampo convierte un verso muy breve en uno larguísimo:

*las pequeñas obligaciones de la vida
cumpló meticulosamente*

¿Podría ser éste un ejemplo para la acusación de “literalidad” que Borges deja caer para la traducción de Ocampo? Sin embargo, otros ejemplos, desmienten esa presunción, con literales

invenciones de parte de Ocampo¹⁰. ¿Se trata, entonces, sólo de poco trabajo? Se podría elegir “tarea” en lugar de “obligaciones”, que es mucho más corto y da un sentido muy similar, e insiste en el sonido fuerte T como en Dickinson. Igualmente “hago” en el lugar de “cumpló”, no dicho en el texto y que agrega más peso a “duties” que el que el texto pone. Del mismo modo el adverbio en *mente*, que vuelve el verso en su conjunto en español inacabable. Rosselli en cambio dice:

I piccoli doveri della vita eseguo con precisione

Nosotros proponemos cortar el verso en dos en español

*Las pequeñas tareas de la vida hago - con
precisión*

No sólo para acortar el verso, sino para evitar esa rima en *ión* tan fuerte y pesada al final de un verso largo. Al partirse el verso, se aligera la rima, queda más escondida.

Tercer verso: Aquí aparece un problema recurrente en las traducciones del inglés: la cuestión del género. Grave problema, porque el inglés no desambigua lo que el español hace continuamente al cerrar las opciones en la polaridad excluyente o-a. Con lo cual, si no se es muy atento, como traductores nos vemos arrastrados a posiciones o afirmaciones de sexo-género que no están en el original, y que la firma en femenino Emily Dickinson parece legitimar en una lectura apresurada. El guión que cierra y aísla el verso anterior del tercero, en cambio, presenta a éste último como una isla que Rosselli ve bien *Come se il più piccolo*.

Dice cortando la concordancia en-

tre *doveri* (masculino plural) - *piccolo* (masculino-singular). Al aparecer en singular y luego ligado a infinito, pierde por completo la relación de concordancia con *doveri*, y como parece jugar el poema de Dickinson, abrirse a otras especulaciones filosóficas. Sin embargo, con estas elecciones Rosselli repite dos veces el mismo adjetivo *piccolo*, repetición que no está en Dickinson. Ocampo, en cambio, sigue con el género y el número que llegan arrastrados desde “obligaciones”, con lo cual cierra el ámbito a lo femenino y plural, y desvirtúa el salto a la reflexión mayor.

como si las más ínfimas

Y agrega además una carga especial, un poco despectiva a ese femenino, con la elección de la palabra “ínfimas” para traducir lo que en inglés se dice en singular como *the very least*. Nosotros proponemos

Como si lo más ínfimo

Mantenemos “ínfimo” pero al desligarlo de las tareas en femenino y ponerlo en neutro, le damos otro estatuto, general, más apropiado para la remisión al contraste con el infinito que sigue en el verso siguiente. Contraste que es muy frecuente en el universo Dickinson. Por otro lado, la F así como la I acentuada de la esdrújula, obtienen una carga sonora similar al tono del original, más breve y con carga acentuada en el sonido fuerte T ligado al suave S (en español lo suave lo pone la M, lo fuerte la F).

Cuarto verso: Ocampo continúa con el arraste de género y número desde “obligaciones”, dándole al verso una cohesión sintáctica que la estrofa de Dickinson se empeña en negar

fueran infinitas –para mí–

Rosselli escucha mejor, creemos, la respiración de la forma Dickinson y dice Fosse *–per me–* un infinito.

Aunque agrega el artículo “un” y, sin necesidad, altera el orden de las palabras. El final del verso, como bien señalaba Tinianov, es una posición evidenciada, de gran intensidad en el verso, y ese *–to me–* entre guiones es sumamente significativo.

Nosotros proponemos:

Fuera infinito –para mí–

más, ínfimo, infinito y para mí establecen conexiones fónicas como *least, infinite* y *to me*.

*Ato mi Sombrero –doblo mi Chal–
Las pequeñas tareas de la vida hago
–con precisión–*

Como si lo más ínfimo

Como si lo más mínimo

Fuera infinito –para mí–

Ocampo logra una melodía seguramente mucho más cercana a lo que el oído del hablante español está acostumbrado pero no es ésta precisamente la que resuena en las repeticiones, cortes y contrastes que establece Dickinson. En el mismo poema algunas otras notas son inexplicables

Too telescopic eyes

Traducido como “a telescópicos ojos” con preposición “a” en lugar del adverbio “demasiado” (largo sí pero inevitable en el sentido de exceso de vigilancia de la ciencia sobre el cuerpo en el que el poema se extiende), además usado otra vez para lograr una cohesión sintáctica que el poema no tiene, es decir, normalizando lo que el origi-

nal presenta como extrañeza. Y convirtiendo el adverbio *too* en proposición de lugar hacia, como si el poema dijera *to*. Rosselli en cambio prefiere

Occhi troppo Telescopici

Nosotros proponemos
Ojos demasiado Telescópicos
El acento esdrújulo y la rima interna *os-os* de principio y final nos ayudan a acortar el verso.

Otra nota interesante para destacar en Ocampo es la elección de palabras que hacen virar el campo semántico hacia la emoción, cuando en el original dickinsoniano se mantiene ambiguo:
Estamos en el poema 505.

*And wonder how the fingers feel
Whose rare - celestial - stir -
Evokes so sweet a Torment -
Such sumptuous - Despair -*

Ocampo elige traducir *stir* como emoción, dejándose atrapar por las fuertes palabras que le siguen al final de verso en la estrofa *Torment - Despair*. Y en lugar de hablar de los movimientos del pincel como parece sugerir el original, dice:

y averiguar cómo los dedos sienten
la rara - celeste - emoción -
que evoca tan dulce tormento -
tan suntuosa - desesperación -

Cayendo así en la rima *ión-ión* de final de verso, la misma de la que hacía burla Oliverio Gironde en el poema “Espantapájaros” de 1932, y de la que se burlaba también Alfonsina en “Ligadura Humana” en 1920, llamándola “pesado moscardón”.

Rosselli, en cambio, advierte la diferencia entre *too* adverbio y *to* preposición, y dice:

*E chiedermi come si sentano le dita
I cui rari - celestiali-movimento
Evocano un così dolce Tormento -
E così suntuosa - Disperazione -*

Rosselli se acerca más al sentido físico de *stir* con *movimenti*, sin embargo esta palabra junto a “celestiales” da una conjunción más convencional que la del original inglés. Mucho más insistente en el movimiento físico.

Stir: 1 a: *to cause an especially slight movement or change of position of b: to disturb the quiet of: agitate.*

Según testimonios de hablantes nativos: es la palabra que designa el movimiento de revolver la sopa, por ejemplo.

Nosotros proponemos:

Y averiguar cómo sienten los dedos
Cuyo raro - celestial - remover
Evoca tan dulce un Tormento
Tal suntuosa - Desesperación

El paso de *stir* a “emoción” es sólo un ejemplo de tantos en los que la elección de Ocampo lleva el original desde lo concreto-físico al ámbito o esfera de lo emocional-sentimental. ¿Cuál es el fantasma que se levanta en la repetición de dichas elecciones? Lacan nos dice, leyendo siempre a Freud, que la repetición es evitamiento y llamada, oculta y devela al mismo tiempo¹¹. Esa duplicidad fantasmática percibe claramente al observar las repeticiones de las elecciones de Ocampo. ¿Sobre qué llaman la atención y qué evitan decir esas repeticiones de Ocampo? Los pasajes que realiza de lo concreto a emotivo-sentimental, por ejemplo, se vuelven aun más llamativos y arbitrarios cuando leemos el artículo escrito de Rosselli, en el que sumariza en su

reseña el estudio minucioso de Guido Errante. Rosselli lo sigue e indica que muy pocos son los poemas de amor de E. D., en contraste con los muchos dedicados a la naturaleza, al proceso físico de corrupción del cuerpo, a la disquisición intelectual-filosófica. Destaca Rosselli:

En el cuidado prefacio de Guido Errante, único estudioso de los poemas y cartas dickinsonianos, se hace mención del hecho de que el vocabulario de Dickinson está constituido por más de 7.000 palabras; y que una comparación entre éstas y las palabras usadas por Keats, Emerson y Lander, muestra que hay cerca de 2.400 palabras utilizadas por ella y no por los otros, entre los que prevalecen los términos técnicos y aquellos de origen anglosajón. Ciento cincuenta vocablos no se encuentran en los diccionarios de la época y son en general palabras compuestas, formadas con prefijos y sufijos.

En los adjetivos la proporción entre los concretos y los abstractos es de 4 a 2; los verbos más frecuentes expresan cualidades físicas; los nombres abstractos son llevados a representar acciones concretas. El sustantivo love, uno de los más usados entre cientos de poetas ingleses y americanos entre 1540 y 1940, no es usado por Dickinson más que 90 veces; y la palabra ocupa uno de los últimos lugares en la lista de sus preferidas¹².

Esta importancia de lo técnico, físico y concreto (y cotidiano, agregaríamos nosotros) en combinación con la disquisición filosófica, junto a la experimentación lingüística (¡150 neologismos!) son los rasgos formal-semánticos más relevantes de la obra de Dickinson. Rosselli parece escucharlos mejor que Ocampo a la hora de traducir. ¿Qué oculta este fantasma de la repetición de Ocampo, al

mismo tiempo que nos señala esa repetición como una insistencia particular a tener en cuenta? Ese fantasma muestra un desvío de la dicción Dickinson, ¿qué la origina? ¿Qué presiones discursivas del contexto cultural, de la posición de Ocampo en el campo intelectual pueden actuar allí para que no escuche el fantasma de la repetición de Dickinson, y lo vele con otro fantasma? Podemos anotar que no es un detalle a ignorar cuáles son las figuras masculinas tutelares para ambas poetas traductoras, las firmas de varón que han significado en su carrera una forma de alianza y salvoconducto. La figura de Pier Paolo Pasolini para Rosselli, su primer lector y crítico elogioso; la de Jorge Luis Borges para Ocampo, el que legitima su posición por primera vez entre los poetas argentinos en su *Antología* publicada en 1941¹³. Mientras Pasolini se deleita con las búsquedas vanguardistas de *Variazioni Belliche*, aparecido en 1964, y define el procedimiento rosselliniano como lapsus, Borges antologiza a Ocampo, poniendo énfasis en el dulzón y sentimental “Enumeración de la Patria”. Será que Borges persistía, desde la ya famosa reseña del libro de Nydia Lamarque, en destinar los libros de las muchachas a ocuparse “de la espera del querer, la víspera segura del corazón y de las luces sabinas encendidas aguardando la fiesta”. Definía así Borges el “sujeto” del libro de N. Lamarque y agregaba: “Es el idéntico sujeto que hay en *La Calle de la Tarde* por Norah Lange”. En el prólogo al libro de Norah, Borges vuelve a enfatizar sobre el territorio estético-retórico destinado a las mujeres:

El tema es el amor: la expectativa ahondada del sentir que hace de nuestras almas cosas desgarradas y ansiosas, como los dardos en el aire, ávidos de su herida (p. 101, op. cit.).

Y nada mejor que esos trebejos del sentimiento que se acomodan al verso de las muchachas, por oposición al del varón “obligado al verso pensativo”¹⁴. Lejos estaba Emily Dickinson de responder a ese deslinde genérico de territorios. Pero Ocampo no pudo saltar ese cerco de la poesía sentenciado como campo de exclusión estético-sentimental para la mujer. Con una mirada bizca, mitad hacia la convención normalizadora, mitad abierta a percibir el cambio, se asoma a la obra de Dickinson, que le atrae con su fuerza gravitatoria, pero que no es suficiente para hacerle desatar las fuertes alianzas de clase social y estéticas que la tenían apresada al escribir poesía, y que sí quizá pudo derribar en otro género, la narrativa. En poesía no pudo abandonar al patrón Borges, y surge en su traducción de una poeta tan revulsiva como Dickinson, aquietando sus aguas, atemperando su tendencia a lo físico y a lo concreto, haciéndolo fugar hacia la emoción, cuando el poema de Dickinson se aparta expresamente de ese campo, para construir otro. En el prólogo al libro de las traducciones de Ocampo, Borges vuelve a insistir. De Dickinson destaca, además de su deseo de no publicar y de la intensidad de sus versos. “No hay, que yo sepa, una vida más apasionada y más solitaria que la de esa mujer. Prefirió soñar el amor y acaso imaginarlo y temerlo”. De la traducción de Ocampo, además de señalarla como una gran poeta, hace pesar la acusación de literalidad, cuando en otros textos parece desmerecer ese criterio¹⁵.

He sospechado que el concepto de versión literal, desconocido para los antiguos, procede de los fieles que no se atrevían a cambiar una palabra dictada por el Espíritu. Emily Dickinson parece haber inspirado a Silvina Ocampo un respeto análogo. Casi siempre, en

este volumen, tenemos las palabras originales en el mismo orden.

No es cotidiano el hecho de un poeta traducido por otro poeta. Silvina Ocampo es, fuera de duda, la máxima poeta argentina; la cadencia, la entonación, la pudorosa complejidad de Emily Dickinson aguardan al lector de estas páginas, en una suerte de venturosa transmigración.

Con la ambivalencia que lo caracteriza a la hora de hablar de traducción, Borges parece elogiar la literalidad en el trabajo de Ocampo, y cuando da las causas del elogio, se halla muy cerca de nuestro argumento del fantasma. Habla de “venturosa transmigración” de un ritmo, el de Dickinson que Ocampo parecería trasladar con minucia literal. Sin embargo, ese plan de trabajo trazado por Borges parece más bien una sentencia irónica porque precisamente no es el seguido por Ocampo como hemos intentado demostrar. A nuestros ejemplos quiero sumar otro, para terminar, aportado por Jorge Carrión en la reseña a Emily Dickinson, *71 poemas*, (Barcelona, Lumen, 2003, trad. de Nicole D’Amonville). Carrión critica una de las traducciones de Ocampo, la del poema 258, que muy lejos está de la presunción de literalidad. Traduce Ocampo:

Hay un cierto sesgo de luz,
en las tardes de invierno -
que oprime, como
la profundidad de las catedrales -
El final de la estrofa decía en el original:

*That oppresses, like the Heft
Of Cathedral Tunes
Que oprime como el peso
de los acordes de la Catedral (el matrimonio Domechina y Champourcin;
México, 1946)*

Que oprime como el Peso
De los Cantos de Iglesia (Margarita
Ardanaz en Madrid, Cátedra, 1997)

Que oprime como la Carga
De Himnos, Catedrales (Nicole
D'Amonville)

Lo de Ocampo es directamente una metáfora inventada, una interpretación que cierra el sentido del texto, lo clausura en una posibilidad otra vez llevando el plano de lo concreto (Peso-Catedral-Tonos) al de lo abstracto; y además invierte las palabras de lugar... cosa que no hace D'Amonville, Carrión dice que así atiende a la violencia de la sintaxis en el inglés pero ésta añade, pienso, más extrañeza que la que la expresión en inglés tiene y la saca de foco. (*The decision day*, escuché en una

película por TV ayer.) Además por qué colocar "Himnos" que es una palabra más solemne, y que Dickinson usa en otros poemas (cfr.) para traducir *Tunes*, que está efectivamente allí en el original y es mucho más simple, más coloquial... Dejo algunas posibilidades para ser trabajadas.

Que oprime como el Peso (7 sílabas como el original, *heft=weight* en el diccionario)

de Catedral Acordes (7 sílabas)

de Catedral Tonos *The decision day*

de Catedral Melodías

Ambos versos tienen 7 sílabas como el original, y "Catedral" se convierte en una palabra oscilando entre sustantivo y adjetivo, entre espacio concreto y cualidad. Sería interesante, entonces, definir qué se entiende por literalidad. Pero eso queda para otro trabajo.

NOTAS

1. Ponencia leída en el VI Congreso Internacional *Orbis Tertius* de Teoría y Crítica Literaria "Las tradiciones críticas" realizado por la Universidad de La Plata en mayo de 2006.
2. Walter Benjamin en *La tarea del traductor*, de 1923; Giorgio Agamben en *Infancia e historia*, de 1978, con traducción al español publicada en Buenos Aires por Adriana Hidalgo, 2001.
3. Cfr. Waisman, Sergio, *Borges y la traducción*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005.
4. "Conclusiones: *La tarea del traductor* de Walter Benjamin" en *Resistencia a la teoría*. Madrid, Visor, 1990.
5. Ver especialmente "Firma, acontecimiento y contexto".
6. "Pero creo que se comete un error cuando se insiste en las palabras vernáculos. Yo mismo lo he cometido. Creo que un idioma de una extensión tan vasta como el español, es una ventaja y hay que insistir en lo que es universal y no local." "Problemas de la traducción" en *La Opinión Cultural*, 21/9/1975, luego recogido en *Textos recobrados*, Buenos Aires, Emecé, 1997.
7. Citado por Eco en *Dire quas la stessa cosa*. Milano, Bonpiani, 2003.
8. Ricoeur, Paul, *Sobre la traducción*, Buenos Aires, Paidós, 2005.
9. Todas las citas de este artículo son traducción mía.
10. El caso del poema 258.
11. Mariscal, José Naranjo, "La repetición en Freud y Lacan". Instituto del Campo Freudiano. Sección Clínica de Barcelona, en <http://www.scb-icf.net/nodus/default.htm>
12. "Emily escribe al mundo" (tomado de *La Stampa*, 6 de febrero de 1976, reproducido en *Transparenze, 17-19*, Génova, San Marco dei Giustiniani, 2003). Mi traducción.
13. *Antología poética argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 1941.
14. Borges deslinda así la literatura escrita por varones de la literatura sentimental destinada a las mujeres que florecen en las "quintas": allí se destaca por oposición la disonante poesía de Alfonsina, a la que destina la ya famosa frase descalificadora: "...sin incurrir ni en las borrosidades ni en las chillonerías que suele inferirnos la Storni". He trabajado en detalle estas demarcaciones en "Borges y Storni: la vanguardia en disputa", *Hyspamérica*, N° 95, University of Maryland.
15. Ver "La música de las palabras y la traducción" en *Arte poética*, Barcelona, Crítica, 2001.

Juan José Saer: una crítica sin atributos

Por Susana Cella

Los textos de Juan José Saer no adoptan su forma crítica en función de la confirmación de una teoría previa. Su método –sostiene Susana Cella– que aparece en sus ensayos como fragmentos paralelos a su narrativa, consiste en desarrollar un estilo personal que no pretende representar la realidad sino desarrollar una voz que habla a título personal. Despojado de intenciones explicativas a las que considera redundantes, Saer se propone deconstruir ilusiones a partir de una indagación de carácter antropológico: se trata de la pregunta por nuestro ser en el mundo impregnada por el aire litoraleño que recorre toda su literatura. La crítica como el despliegue de un punto de vista valorativo compuesto de afectos y rechazos, huidizo de lógicas mercantiles y estandarizadas propias de los estereotipos y las imposturas que inundan el mercado cultural. Difícil de encasillar, crítico de modas y banalidades académicas o provenientes del mundo periodístico, Saer invoca una escritura afirmativa de sentidos como modo de develar los desafíos que nos impone la cotidianidad de la existencia, resistiendo a las invariantes que ofrecen los géneros literarios.

En la enumeración de la vasta obra de Juan José Saer, aquellas que aparece definida como ensayo –*El concepto de ficción, La narración-objeto, Trabajos*– no es sino un conjunto de textos escritos en un lapso de casi tres décadas y en forma paralela o simultánea, o la que se lista como narración; recopilaciones por tanto, y en cierto sentido, algo así como fragmentos, cuyo carácter misceláneo es menos verdadero que aparente, porque aunque se trate de apuntes, artículos para alguna revista o periódico, conferencia, etc., la unidad de lugar, para usar una expresión del autor, está dada precisamente, por una perspectiva que más allá de variantes de época, es su carácter más profundo y parece ser una invariante, en tanto ya sea que esté tratando una cuestión sociológica, una obra literaria, algún tipo de concepto, un autor, una teoría, etc., habría como un método –sin que este término haga pensar en el cumplimiento de una serie de pasos ordenados, o algo así–, o mejor, un modo –y modo hay que entenderlo como una forma, una actitud, un proceder, un estilo y hasta una costumbre (todos estos sinónimos de la palabra)– que muestra en la heterogeneidad, la insistencia de lo homogéneo.

Sin embargo, además de los tres mencionados, *El río sin orillas* también califica entre los ensayos, y casi se diría que a la inversa de los otros, en que al tratar diversos temas, se percibe el núcleo fundamental dador de sentido; en éste es un tema, el río, y el de la Plata, específicamente, el motivo desencadenante, y como si se tratara de un viaje en el espacio-tiempo, Saer incursiona, podría decirse, en la Argentina, o tal vez en el litoral como sinécdoque de un país cuya historia, literatura y sociedad no deja de escrutar simultáneamente

con un fervor de contendiente y con una sensibilidad capaz de ofrecer, en la belleza de algunas de las imágenes diseñadas a partir del despliegue sensorial, el dibujo concreto de este suelo y su devenir. Saer consigue hacer del libro que le encomendaron parte de un proyecto editorial por el cual se convocó a varios escritores a escribir sobre grandes ríos –el Danubio, entre otros– un “objeto que apunte a aquello que especialistas y legos tiene en común: en eso se resume la función de la literatura” (Saer, 1991, 218), es decir,

apelar a lo que cada lector, desde su experiencia, puede percibir, sentir y pensar, no mediante generalizaciones o abstracciones, sino, paradójicamente, por acentuar los detalles que aparecen como la contrapartida de

lo estereotipado. Es así que la pampa y su río principal (en este caso menos que sin orillas, de una sola, ya que se refiere a la costa argentina y remonta hasta el Paraná) se tornan evidentes, inmediatos, y al mismo tiempo muestran su particularidad y la pertenencia a un orden mayor que los abarca, el del mundo. Es así que en el asado –tema sobradamente mencionado en Saer– convergen el orden universal y ese lugar “único también, a causa de unos azares llamados historia, geografía y civilización” (Saer, 1991, 250).

Estas inferencias intentan subrayar que, además de la teoría implícita o incorporada en cuentos y novelas, Saer escribió una cantidad de textos –de extensión variable y muchas veces, como él

Saer incursiona, podría decirse, en la Argentina, o tal vez en el litoral como sinécdoque de un país cuya historia, literatura y sociedad no deja de escrutar simultáneamente con un fervor de contendiente y con una sensibilidad capaz de ofrecer, en la belleza de algunas de las imágenes diseñadas a partir del despliegue sensorial, el dibujo concreto de este suelo y su devenir.

mismo destaca con cierta ironía “por encargo” – que, genéricamente, se adscriben a una zona ensayística, en distintas entonaciones e inflexiones pero siempre en torno de lo que han sido sus recurrentes y constantes preocupaciones acerca de la escritura, la que, ubicada en una dimensión antropológica, alcanza el carácter abarcativo de una reflexión sobre nuestra razón de ser en el mundo, cuya vía regia es la literatura. Por otra parte, señala Saer, “el ensayo en tanto que forma literaria, es, antes que nada, la consideración fragmentaria e individual de un tema dado, y la actitud previa del ensayista es justamente la de hablar a título personal

Cuando Saer plantea la unicidad de la obra de arte, la singularidad de cada texto artístico, su capacidad de plantear su propio sistema, no es simplemente que esté citando a Theodor Adorno –aunque lo cite, y varias veces, sobre todo en cuanto a la irreductibilidad de la obra de arte– sino que está estableciendo una categoría valorativa, y con eso afirmando no ya la pertinencia de la dimensión valorativa, sino más bien, la imposibilidad de que esté ausente, en la crítica.

y no adjudicarse ninguna representatividad” (Saer, 1997, 124). Es por tanto una voz cuyo peso se sostiene en su propia consistencia, no en algún tipo de instancia o tarima desde la que alguien enuncie en una pretensión de autoridad, emparejada a las maniobras por las cuales se fijan de antemano las

pautas de lo que debe escribirse o leerse, sea por el mercado o la academia, los resultados son similares:

Los novelistas ya no necesitan buscar nuevos caminos formales o una visión inédita del mundo para ejercer su arte, sino que les basta con limitarse a reproducir la ideología, los valores y la situación social, étnica o cultural de su público” (Saer, 2006, 11-12).

Escritos en una prosa donde el distintivo estilo que da a la narrativa de Saer su calidad y altura, y en el permanente y nunca abandonado ejercicio de la sutileza, rigor y sensibilidad que acerca estos textos a sus relatos, y con ellos, a la breve pero magnífica producción lírica, los ensayos tienen, sin embargo, su especificidad. Desde luego, no se trata de algo así como apostillas o explicaciones a su obra, lo que el propio Saer rechazaría porque sería según su implacable mirada, o bien una falla en ese otro texto, o una mera redundancia, innecesaria en tanto la obra literaria, como la concibe, funda un mundo y establece sus reglas en un conjunto autónomo. Es, más bien, la incursión por otra modalidad de escritura para ejercer, algo que ha sido práctica constante en los relatos, una mirada que intenta deshacerse de lo engañoso, lo aparente, que se opone con vehemencia a lo dado por cierto o convenido, desmontando precisamente el mecanismo por el cual tales ilusiones funcionan. En este sentido, los textos ostentan, indiscutiblemente, la categoría de crítica. Ahora, cuando esa actitud crítica hace centro en la literatura, vale preguntarse qué está diciendo a y sobre la crítica, y sobre la literatura (y desde luego ese *qué* está indisolublemente ligado al *cómo*), o, dicho de otro modo, qué aporta a la crítica literaria en varios aspectos.

No es cuestión menor, entonces, lo que gira en torno de cómo encarar una escritura crítica, en este aspecto el ensayo de Saer cobraría un sesgo particular, en lo que concierne a la reflexión del escritor sobre el propio trabajo. Pero también aparece en la forma de análisis de textos de otros escritores, que viene a ser el concepto más aceptado de crítica literaria. En este caso lo

que nunca aparece en Saer es lo que bajo el rótulo de crítica, no es más que mera descripción o un tipo de lectura que utiliza el texto para mostrarlo como confirmación de una teoría, de modo que reducido así a ejemplo ilustrativo, el texto estaría perdiendo su razón de ser. Justamente cuando Saer plantea la unicidad de la obra de arte, la singularidad de cada texto artístico, su capacidad de plantear su propio sistema, no es simplemente que esté citando a Theodor Adorno –aunque lo cite, y varias veces, sobre todo en cuanto a la irreductibilidad de la obra de arte– sino que está estableciendo una categoría valorativa, y con eso afirmando no ya la pertinencia de la dimensión valorativa, sino más bien la imposibilidad de que esté ausente en la crítica. Lo que nos lleva a considerar que toda pretensión de asepsia es o bien una suerte de actitud maquinal ante un texto o un engaño. Un texto –y digamos nada– se contempla o mira, o describe o analiza desprendido del sujeto que se enfrenta a ese objeto; una de las cosas que se destaca en estos ensayos es precisamente, y casi se diría al contrario de una especie de imparcialidad, la pasión puesta en vindicaciones y afectos no menos que en rechazos y denostaciones. Desde luego la presencia del sentimiento, o la pasión, no significa la defensa de una lectura meramente impresionista o caprichosa, la argumentación que la sostiene disipa tal postura. Y cuando la argumentación es fuerte, firme, por la potencia del razonamiento y porque está habitada por esa misma pasión, y se realiza con las afinadas armas del lenguaje, con sus varios registros, surge una intervención crítica.

La trajinada y repetida palabra va adquiriendo, mediante las acotaciones

que Saer va incorporando, su sentido, no de acto en un momento de crisis, ya que como afirma, la idea de crisis señalaría un momento pasajero, en cambio, el contexto, claramente presente en todos los ensayos, es el de un mundo en el que la persistencia y la intensificación de un ordenamiento social que sustenta y promueve un imaginario de adaptación y reproducción indefinida de la mercancía cultural que trata de ahogar o neutralizar todo lo que intente cuestionar esta dominación. Por tanto la crítica no aparece como emergente de un momento excepcional, sino de un estado permanente o por lo menos prolongado. Aun cuando haga esta distinción, su crítica remite al gesto propio de los momentos históricos en que el cuestionamiento de lo establecido es más alto; es decir, Saer conservaría esa actitud a pesar del clima adaptativo o de las derivaciones acrílicas de la crítica, de ahí esa afirmación en el prólogo a *La narración-objeto*, “renunciar a la crítica es dejarles el campo libre a los vándalos que, al final del segundo milenio de nuestra era, pretenden reducir el arte a su valor comercial” (Saer, 1999, 12). Un poco más adelante, en el mismo prólogo, y podría decirse, filiándose en una tradición, presenta otra faceta y otra justificación para la crítica:

La crítica es una forma superior de lectura, más alerta y más activa, y que, en sus grandes momentos es capaz de dar páginas magistrales de literatura (Saer, 1999,13).

Cuando quien enuncia ya no es alguno de sus narradores, que bien pueden ocuparse de hacer crítica literaria –pienso por ejemplo en el Tomatis de *Lo imborrable*–, sino que la voz nos

remite a la instancia del autor, al escritor Saer, es posible destacar su lugar como lector, con una salvedad que vale destacar. Para Saer:

La lectura pone en movimiento todos nuestros componentes, sumergiéndonos en un entresueño que es de índole pulsional, y en el que la razón interviene de cuando en cuando, y de un modo diferente cada vez (Saer, 1997, 103).

Tal lectura es capaz de suscitar lo que se puede llamar el arte de la crítica, arte por el cual los textos no sólo son el resultado del examen de una cuestión sino también, y de ahí su profundidad, su penetración, resultado de una disposición especial según la cual las palabras demuestran su adecuación y su fuerza, como núcleos de irradiación de sentido. Nada más lejos entonces de lo anodino de un *paper* rezumante de citas y referencias, sin salir, como cualquier género literario —que Saer no se cansa de denostar como premoldeados para la fabricación en serie— de las convenciones, y por tanto, meras reproducciones. Vale entonces tener en cuenta ese grado de responsabilidad al asumir la crítica, incluso cuando sea el artista quien la ejerce, Saer la reafirma contra algo así como una tolerancia que se tendría ante tal tipo de figura a la que se le permitiría, por el valor de su obra, cualquier extravagancia o necedad, que en más de un caso serían más bien formas de —para usar una palabra que Saer repite— “inepcia”. En varias ocasiones se dedica a mostrar que es precisamente esa inepecia la coartada de muchas actitudes no sólo frente a la literatura, sino también en los comportamientos sociales. La inepecia adquiere toda su gravedad cuando se

muestran, como reacción en cadena, sus efectos en el imaginario social, lo que a su vez se vincula con las tácticas de dominio y opresión.

Siendo precisamente el amplio campo de lo imaginario donde se desarrolla la existencia humana, y el magma del que surgen las obras artísticas, la actitud crítica surge en las modulaciones —como tonos de voz, como ritmos— que asumen sus fervores y las refutaciones, cuyo denominador común es la posición de irreductibilidad frente a varios de los componentes de ese imaginario que son atacados, como el prejuicio, el estereotipo y las impostaciones. Esto arma un sistema de valores que trascienden la crítica aunque la incluyan, y en la literatura, específicamente, lleva a una decidida disquisición con afirmaciones en general contundentes.

Desechado cuanto se propone como reproducción de un orden que Saer define como *democratismo* posmoderno —lo que de paso tiene la ventaja de que simultáneamente vincula ideología, política y arte, así como el cuestionamiento de “un concepto blando”, el de posmodernidad—, la atención está puesta en todo aquello que signifique una forma de oposición y simultáneamente la búsqueda que da sentido, porque es capaz de producirlo y porque en su radicalidad se valida. Así como en la escritura de Saer observamos esos movimientos envolventes de frases, que van desgranando a medida que se discurre por ellas la captación de un aspecto no percibido antes, por un detalle, por la combinatoria de las palabras, por la demora en las parentéticas, por la suerte de suspenso que supone el tramo final, que remata una frase y van dibujándose zonas que, de algún modo, giran sobre los mismos luga-

res, pero siempre para iluminar algún punto diferente, en esa lógica entre lo igual y lo distinto –sobre todo en tanto coloratura tinte–; en el ensayo, y por tanto en los pliegues y repliegues de su pensamiento, hay un recorrido similar. Las recurrencias, sucesivas vueltas sobre “lo mismo” (eso que no desconoce la heterogeneidad pero, a su vez, percibe lo sustancial), no son sino el intento de aproximarse a lo que en su misterio, en su carácter de vedado, incognoscible, puede ser atisbado por el arte, en este caso, el arte de la palabra, reconociendo esa dimensión por la indisoluble relación de lectura/escritura. La recurrencia es entonces la manera de explorar según lo que sería una lógica de repetición/diferencia, entendida, desde luego, la primera no como reproducción, sino más bien, en tanto retorno de algo que para nada es aleatorio, y la segunda, como los modos en que ese retorno se manifiesta.

Y entonces a la literatura recurren una y otra vez los mismos autores, precisamente esos cuya obra y proyecto responden a esta exigencia de calidad, esmerada elaboración, ineludible fidelidad y consecuencia con el proyecto sin resultados calculados de antemano. No es extraño entonces que pueda citar la fórmula joyceana “soledad, exilio y astucia”, aunque no dejen de resultarles problemáticas, sobre todo la última, pero sin embargo, incidentes. De la soledad y el exilio no faltan reflexiones desde el comienzo, la otra quizá quede como el interrogante que, para Saer, Joyce deja planteado. En el ejercicio de la que llama “verdadera crítica” (lo cual deja entrever la existencia de otra u otras) los términos saerianos son muy concretos: análisis, distinciones, rigor intelectual y ética (Saer, 1999, 12). Joyce también escribió crítica, y

muchas veces no cedió a la conveniencia de “alabar” una obra, si con esto tenía que ceder a sus convicciones. La ética mencionada por Saer se nota en este tipo de elecciones, que, mantenidas consecuentemente implican el riesgo de un apartamiento absoluto (Saer, 1999, 97). Tal vez sea importante señalar que la actitud de Saer, sus afirmaciones, no se relacionan con una especie de virtuosa marginalidad, como

coartada que estaría ocultando la falta de respuesta –o la respuesta negativa– ante un texto no precisamente por sus valores, sino por la falta de éstos. Saer no se negó a publicar en los periódicos pese a sus fulminantes críticas al periodismo como parte de la maquinaria de simplificación propia de la industria cultural; tampoco rechazó participar en jurados o congresos, ni se refugió en alguna editorial independiente. No sin un largo período de paciencia, comenzó a publicar en sellos como Alianza y Seix Barral, pero sin que esto significara “adaptar” su obra a las exigencias temáticas, de lenguaje, género, etc. del mercado. Es decir, debió ser considerado también por esa maquinaria que, asimismo, publica la obra completa de Theodor Adorno. Con todo, cabe señalar que jamás se convirtió en un *best-seller*, y que en algunos casos fue una temporada en el infierno de las modas académicas. Desde luego que nada de esto incide en una obra cimentada sobre una base mucho más resistente y duradera, del tipo de las que define, por ejemplo, en *La narración objeto*:

A la literatura, recurren una y otra vez, los mismos autores, precisamente esos cuya obra y proyecto responde a esta exigencia de calidad, esmerada elaboración, ineludible fidelidad y consecuencia con el proyecto sin resultados calculados de antemano.

...podríamos dar el ejemplo de ciertas narraciones que, partiendo de un mismo elemento constructivo, por la inclusión de abundantes figuraciones particulares, llegan a obtener ese estatuto de objeto único que es el de la obra de arte, de narración-objeto que se basta a sí misma y que, dentro de los límites que se ha impuesto por sus principios de construcción soberana, es un mundo propio, un verdadero cosmos dentro del otro (Saer, 1999, 26).

La distinción que reclama en el ejercicio de la crítica arremete contra las etiquetas del mercado que promueven las serializaciones; así Saer puede decir que, según tal lógica, Juan Carlos Onetti e Isabel Allende son novelistas, pero además esta falta de valoración estética también es percibida en la actividad crítica, digamos, especializada. Así refiere Saer (Saer, 1999, 125):

A menudo he podido observar que una estimación estética correcta no siempre sugiere la elección de los textos estudiados y que su valor específicamente literario no parece ser tenido en cuenta por quienes se interesan en ellos” (en “Borges como problema”, Saer, 1999, 115).

Justamente este ensayo no sólo contiene con afirmaciones de Borges, sino que también se dedica a hacer un examen de esa escritura e ideología, sin el temor reverencial que precisamente Saer critica. No es, claro, la actitud de un provocador ni de un iconoclasta, esto último porque está tomando aquello que analiza despojado de todo prejuicio, incluido el de una veneración incondicional, y tampoco lo anterior, porque la argumentación va ajustando las distintas consideraciones sobre la obra borgiana —señalando su

momento decisivo, más elevado y primordial, en comparación con otros, y nunca se trata de un parricidio ni nada por el estilo— además de afinadas observaciones acerca de la ideología política de Borges, manifiesta para Saer mucho antes de que alcanzara mayor difusión y mayor oposición. La ve en un temprano escrito de Borges:

La lógica de las declaraciones que treinta años más tarde causarían tanto escándalo ya estaba inscrita en la concepción de Occidente que tenía en 1944 (Saer, 1999, 123).

La crítica en Saer suele ser perentoria, si bien hace algunos reparos en ocasiones, y que en general tienen el sentido de mostrar las diversas facetas intervinientes en una cuestión, predomina la forma asertiva por sobre el terreno más bien conjetural y vago de los subjuntivos y condicionales. Es precisamente en ese mismo ensayo sobre el problema Borges, que Saer, al tiempo que se ocupa del tema, asienta algunas distinciones —una de las condiciones de la crítica, sostiene— como la diferencia entre el crítico y el polemista: “Para el verdadero crítico todo debe ser sometido a examen, tanto los argumentos propios como los ajenos; para el polemista en cambio, el asunto consiste únicamente en ganar la discusión” (Saer, 1999, 116). Al mismo tiempo que califica a Borges de polemista, no deja de señalar que tal distinción es de “orden moral o intelectual y no estético”, basta un ejemplo: “Kafka, que nunca se peleó con nadie, es infinitamente mejor escritor que André Breton, que sin embargo escribió algunos magníficos panfletos”. La perspectiva que adopta Saer es la del crítico y por tanto está ahí asentada la orientación que tiene el

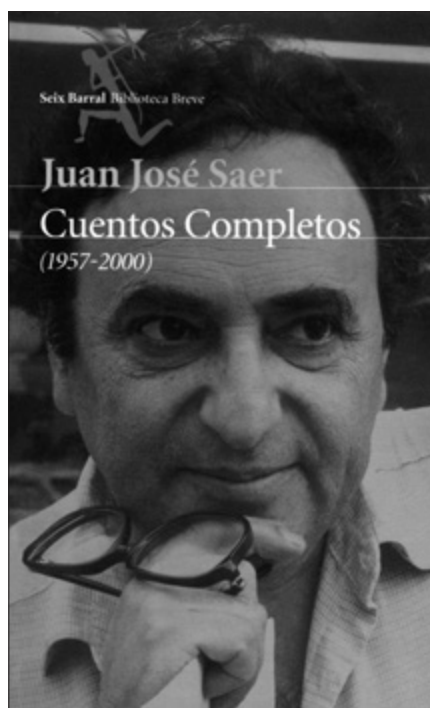
texto, si por esto entendemos el tono y modo de argumentar que presenta.

El cuidado examen sobre Borges, puede contrastarse con el texto dedicado a Vladimir Nabokov, cuyo título es un indicio de lo que viene, “Sobre un pavo real” (Saer, 2005, 101), donde Saer, muestra nuevamente que no hay para él vacas sagradas y desenmascara la campaña de autopromoción de Nabokov, sus frivolidades, mezquinidades, autoelogios, desprecio por la mejor literatura. Apela en este caso a otro tono, menos un paciente análisis que una suerte de desenmascaramiento severo. Las frases irónicas adquieren a veces un cierto matiz cómico, las afirmaciones son palmarias y demostrativas de las zonas de la escritura ensayística de Saer que, con vehemencia, declara su oposición a las imposturas, refiere así respecto de Nabokov:

la primera afirmación de su libro es ‘pienso como un genio’, sin que en las trescientas setenta páginas siguientes se obtenga la menor prueba que justifique esa afirmación (Saer, 2005, 103).

Para quien lleva a un grado extremo el cuidado en la palabra, cada matiz que van asumiendo es cosa fundamental, y la elección de tonos, consecuentemente se relaciona con el tipo de intervención que realiza. En la comparación citada anteriormente el contraste es palpable, contra la entronización de la falsedad aguja el tono, incrementa la ironía. La ilación la provee el apasionamiento por aquello que, visto en el instante de peligro, desea preservar, y que no es otra cosa que la literatura como arte de la palabra, en sus mayores representantes y textos (de ahí la reiterada mención de ciertos nombres paradigmáticos). El

modo en que vuelve una y otra vez sobre ciertos autores entraña, desde luego, la valoración vinculada con la defensa de la cualidad artística capaz de ofrecer un ensanchamiento de la experiencia humana, y una referencia. Como soportes, como ejemplos de lo que sostiene, recurren en los ensayos



Cervantes, Borges, William Faulkner, Macedonio Fernández, Juan L. Ortiz, Kafka, Musil, Onetti, el Nouveau Roman, Proust, Flaubert, entre los principales. El carácter de referencia, de modelos, si se quiere, de estos escritores, lo lleva a considerar también el tema de las influencias, y lo hace cuando está refiriéndose a Faulkner (Saer, 1999, 17). El modo de abordar el tema, de introducirlo y desarrollarlo tampoco es cuestión menor en la ensayística, y en el caso de Saer, el hecho de apelar a diferentes recursos, como el relato de la experiencia personal, lejos de quitarle lo que podría pensarse

como cierto distanciamiento “crítico”, como prevención contra el desborde subjetivo, le confiere a lo que dice una nitidez mayor, que se valida no en el antojo sino que acude a la prueba de la experiencia (“como cualquier lector”), y por tanto a todo lo que entra en juego –inteligencia y afectos– en la lectura, como más de una vez lo reafirma o lo observa al considerar otras escrituras.

A partir de la imborrable marca de una primera lectura de Faulkner en una etapa temprana de la vida se desliza hacia la obra del autor, a la recepción e influencia que tuvo en otros. Es ahí, donde, según su estilo de incluir en el desarrollo de un tema algún aspecto importante o la reflexión sobre algún tipo de problema atinente a la materia que trata, se refiere, ya no a la influencia de Faulkner, retomada luego, sino al “problema bastante complicado” de la influencia a secas, para señalar lo que advierte, en algunos casos, como mera afectación:

... cuando tal o cual escritor pretende que Flaubert, por ejemplo, es el autor que más admira, el lector de-salentado preferiría que en la obra y el comportamiento de ese escritor haya de tanto en tanto algún signo que demuestre esa supuesta admiración (Saer, 1999, 76).

La cuestión parece apuntar a ciertos comportamientos del campo literario consistentes en filiarse en un linaje prestigioso para validar una obra, o maniobras similares. Sin embargo, un poco más adelante, la observación apunta a un solo individuo, y cabe decir que no es sólo aquí donde Saer muestra hacia García Márquez, algo cercano a la aversión:

Cuando cierto escritor caribeño pretende que si su obra y la de Faulkner se parecen es porque Colombia y el deep south son lugares muy parecidos, y porque Faulkner es un escritor latinoamericano avant la lettre, no nos queda más remedio que pensar que esa influencia es superficial, y que por su carácter vergonzante proyecta más resentimiento que admiración sobre el modelo.

Ya en un texto de 1980, “Una literatura sin atributos”, Saer había manifestado su oposición a una denominación tal como “literatura latinoamericana”, no como designación sino en la ideologización del término –fuerza, inocencia estética, sano primitivismo, compromiso político– que condicionaría de antemano al escritor, y alimentaría una producción en serie, donde lo esencial de cada escritor, su peculiaridad e irreductibilidad (que ve en autores latinoamericanos como Darío, Vallejo, Neruda, Felisberto Hernández, Borges, por ejemplo) quedaría opacado o soslayado. Es una vez más, la constante postulación saeriana de que lo que verdaderamente vale en literatura es aquello que según una figuración única, se constituye en un objeto nuevo capaz de “transfigurar” la percepción del mundo y ofrecer “su aura viviente y generosa” (Saer, 1997, 275).

Entre autores varios, va a aparecer otro de los núcleos recurrentes en la crítica de Saer, y que tiene que ver con el tipo de textualidad a la que se abocó fundamentalmente, la narración. Su modo de distinguir eso que quedaría uniformado en la masa de narraciones –de narraciones valoradas, no de simples nominaciones mercantiles– donde indistintamente cabrían tanto *Rojo y negro* como el *Ulysses*, es mediante el cuestionamiento, precisa-

mente del nombre que las engloba, de ahí que considere a la novela –que es la categoría en cuestión– un episodio de un conjunto mayor, que sería el de la narración. Así como en la tradición literaria mucho se trató el paso de la epopeya a la novela, Saer considera que esta última tiene fechas bastante precisas, que corresponden a un período histórico bien definido –no sin que recuerde en cierto sentido a Lukács, mencionado por otra parte, con las previsibles discrepancias, pero con el respeto acordado a su capacidad intelectual–: la novela correspondería al momento de la narración de la época burguesa. Dos textos marcan el itinerario: desde el *Quijote a Bouvard y Pecouchet* que son por otra parte, en su siempre valorado rescate de la tradición literaria, constante referencia y objeto también de análisis.

Pero la ruptura con las convenciones de la novela, que observa en el siglo XX, promueve la idea de que se trata de textos menos adscribibles a tal nombre que al desarrollo de otros caminos de la narración. Es esta búsqueda la que otorga valor a quienes la emprendieron según sus propios caminos. Si se quisiera emparentar esto con ese conocido gesto de rechazo a todo lo que se denominó realismo, Saer adopta aquí, una vez más, una actitud diferente. En uno de los varios ensayos donde se ocupa del *Nouveau Roman*, que retoma a lo largo de su ensayística en modos diferentes, desde discutir algunas de sus teorías hasta analizar magníficamente algunas de sus obras, Saer discute, en 1973, con una formulación posteriormente banalizada y despojada de la consistencia teórica que pudo tener al comienzo, según la cual el realismo sería algo así como un lastre del que

habría que deshacerse. Los parámetros que preestablecen definiciones tales tendrían, entre sus varias consecuencias negativas, el de establecer algo así como regulaciones que influyen sobre quienes escriben y sobre quienes leen. Es decir, se trata de la enunciación, por sofisticada que quiera aparecer, de prejuicios, cuyos orígenes pueden ser diversos, pero en todo caso apuntan a un establecimiento de lugares de autoridad que coartan justamente la experiencia estética como la entiende Saer, en tanto ejercicio de libertad. De ahí que le sirva la frase de Musil, “sin atributos”, para aplicarla al escritor, hombre sin atributos que no se somete a los múltiples modos que asumen las coerciones institucionales.

La ortodoxia estética, que es producto de una intoxicación crítica, implica por otra parte, un voluntarismo: las vanguardias se manejan con manifiestos, con programas. Desgraciadamente, el tiempo parece ensañarse muy especialmente con los manifiestos y los programas (Saer, 1997, 221).

Hablar de realismo, desde luego implica, y Saer lo hace, ir al meollo de la cuestión, y hablar acerca del concepto de representación para señalar su no inmutabilidad, y no por el contrario, su variabilidad histórica. Como cita inapelable menciona –no es la única vez– el espléndido texto de Erich Auerbach, *Mimesis: la realidad en la literatura*. Pero además, agregará luego, lo que se olvida frecuentemente en los ataques inconsistentes es que “la representación es inherente al lenguaje”. En definitiva, lo que deshace es la pareja convertida en inseparable entre representación (cierto tipo de representación) y realismo (como

escuela literaria decimonónica). Y para mostrar la transformación operada, desde, por ejemplo, Rastignac a Molly Bloom, acude a la categoría de personaje. Esta consideración no es poco significativa, ya que el personaje como uno de los constituyentes narrativos es primordial, y la reaparición de un mismo personaje en distintas novelas que, según Saer, Michel Butor señala como rasgo fundamental en Balzac, llevaría a asociarlo con su poética realista. Entre las muchas diferencias que va a observar entre la novela decimonónica y la del siglo XX, un rasgo común sería, según Saer, la inclusión de lo que la convención consideraría “no novelable” (Saer, 1997, 130). Aunque Saer señale al pasar que toma la categoría de personaje porque le resulta más cómodo, sin embargo, se puede inferir algo más, y que es la persistencia y reaparición del personaje no sólo en un autor como Faulkner, sino también en la propia novelística de Saer, que, como bien se sabe, ha girado siempre sobre un conjunto reconocible y bien definido. Se trata más bien de inscribir ese componente en otra estructura narrativa, obviamente no preexistente sino concebida según cada escritor, siempre según la idea de que las novelas no serían “un receptáculo de forma más o menos invariable, llenas de un contenido inteligible conocido de antemano”. En el tenaz antagonismo contra lo prefabricado, que iría en contra de toda posible modificación que diera cuenta de la variedad, complejidad y opacidad de cuanto lo circunda en el tiempo y el espacio, en la existencia, la oposición de Saer a los géneros como invariantes es, digamos, habitual. “La tiranía del género, la rutina repetitiva de los géneros” (Saer, 1999, 26, 27) lo

lleva a considerar algunas subespecies narrativas –además de la novela de aventuras y la psicológica cuando examina las posiciones de Borges al respecto– tal vez por la difusión de tales géneros. Ya en *El concepto de ficción* (225) habló de los límites de lo fantástico y su ejemplo fue Lovecraft, a quien menos como valor literario consideró como muestra perfecta de los alcances de la literatura fantástica, género considerado en otro lugar, estrictamente acotado, para mostrar que lo fantástico opera en par indiscernible con la realidad: “que sin la contraparte de lo real el mundo de la literatura fantástica se borra, no sólo como literatura, sino también como creación imaginaria”. Pero fue el género policial el que ocupó más su atención, y no sólo porque el fantástico goce actualmente de mucha menos presencia que el otro, sino porque intenta ver qué particular inflexión se produce respecto de la cuestión en autores que valora, como Dashiell Hammet o Ricardo Piglia, hasta el punto de que encaró en su propia narrativa –*La pesquisa*– el género (como problema, desde luego, no como premoldeado). Por más que considere que “la novela negra está definitivamente muerta” (Saer, 1999, 159), ve la posibilidad, y en esto no diverge de otras modalidades narrativas –así la utilización por parte de Faulkner de procedimientos tomados del *Quijote*– de que esa suerte de estructura se incorpore, es decir, sea asimilada y por tanto transformada en un “sistema narrativo personal”. Del mismo modo que respecto de los otros subgéneros acomete contra la novela histórica –y esto particularmente a propósito de tal atribución a Zama de Antonio Di Benedetto– es contra la idea de una reconstrucción de una

época, con la pretensión de fidelidad, que Saer se pronuncia, y habría que decir que, de algún modo, esta idea no deja de entrar en sintonía, o por lo menos de rozarse en algún punto, con la del “anacronismo necesario” de que hablaba, precisamente, el inventor de tal categoría, el propio Lukács.

En el último libro, *Trabajos*, hay un ensayo donde retoma el tema del canto de las sirenas, ya no para mencionar a Kafka y el silencio, sino para contraponer dos posibles finales junto con las varias interpretaciones que ha tenido el texto homérico. Lo que interesa aquí son esos finales: Ulises logró llegar a Ítaca, la versión optimista, o la contraria: Ulises pereció sin poder llegar a su hogar, perdido por querer escuchar el canto prohibido. Saer considera que una y otra versión son correctas, ya que lo que es permanente, verdadero, es que hubo un instante en que oyó el canto, instante que se hace evidente en el relato, las consecuencias son “un persistente enigma” (Saer, 2005, 100). De algún modo, esto nos devuelve a la frase inicial del primer ensayo de *El concepto de ficción*, “Nunca sabremos cómo fue James Joyce” (Saer, 1997, 9), el instante de evidencia, la verdad del texto, no se adscribe a un género, sea este la biografía, la autobiografía o la *non fiction*, en tanto:

todo lo que es verificable en este tipo de relatos [lo que sería la verdad objetiva] es en general anecdótico y secundario, pero

la credibilidad del relato y su razón de ser peligran si el autor abandona el plano de lo verificable (Saer, 1997, 11).

La combinación entre lo empírico y lo imaginario iría a favor de un grado mayor de verdad en la ampliación de horizontes que postula.

Saer habla de “modelar” lo que se presenta en el conflicto entre verdad y falsedad, y aunque dicha al pasar, esa palabra, nos remite a una etimología que ya había visto Auerbach cuando en *Figura*, dice que deriva del verbo latino *figere*, precisamente modelar, plasmar. La defensa de la ficción de Saer no deja de mantener en vilo la oposición, es decir, no resuelve la cuestión diciendo sencillamente que todo es ficción, ya que no es en ese tipo de teorización en que se encuentra, sino en una consideración más inmediata de los fenómenos y las teorías aledañas. Por eso va a pronunciarse también contra la otra pretensión: y aquí es Eco el blanco de su crítica, en tanto defensor de “lo falso” como puro artificio que elimina ese grado de ambigüedad sin el cual la obra literaria pierde su núcleo de producción de sentido, capaz de persistir en el tiempo.

Con igual precisión que cada una de sus narraciones, los ensayos de Saer aportan no respuestas –término que seguramente rechazaría– sino más bien indicios como un desafío, para encarar con igual lucidez, varias cuestiones que diariamente nos desvelan.

BIBLIOGRAFÍA

- Saer, Juan José:
- *El río sin orillas*, Buenos Aires, Alianza Editorial, 1991.
 - *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Ariel, 1997.
 - *La narración-objeto*, Buenos Aires, Seix Barral, 1999.
 - *Trabajos*, Buenos Aires, Seix Barral, 2005.

Héctor Libertella: la pasión hermética del crítico a destiempo

Por Martín Kohan

La crítica siempre logró desplegarse en las resistencias. Resistencia contra los poderes y las obviedades de cada época. Héctor Libertella ha desarrollado una notable y singular resistencia despojada de toda connotación épica. Con una clara vocación por el “destiempo” capaz de trastocar las temporalidades sincrónicas que confunden y homologan como conjunto a los contemporáneos, Libertella resistía desde una literatura a la que reservaba otros tiempos. Sus trazos, que bordeaban el hermetismo y la opacidad, eran reivindicados frente a las formas utilitarias de un lenguaje ligado a la sociedad comunicativa y mercantil que reclama para sí una escritura normativa, comprensible y explicativa. No se trata de una resistencia ideológica puesto que el mercado actúa en niveles de mayor concreción: tiene siempre un lugar acechante en el que cobijar al crítico. Otro tipo de resistencia ligada a la supervivencia, a una guerra incesante donde la astucia es la condición para transitar un desfiladero estrecho sin despeñarse en él. El método: un hermetismo capaz de fundar interioridades donde el sigilo devenga capacidad de desplazamiento en esa intemperie, del mismo modo que —compara Martín Kohan en esta profunda evocación— lo imaginaba Rodolfo Fogwill para los combatientes, habitantes de las cuevas subterráneas, de la guerra de Malvinas.

Para Rafael Cippolini

I.

“La desgracia de los sincrónicos –define, sereno, Héctor Libertella–. Vivir el presente” (ECH, pág. 191). ¿Acaso se podrían leer los distintos momentos de su obra crítica (hasta donde quepa separarla, aunque sea provisoriamente, de su obra narrativa) bajo el signo perseverante de la neutralización de esa desgracia? Un prolongado esfuerzo literario para acabar con la sincronía. Llama la atención, sin embargo, el fuerte sentido de la contemporaneidad que exhibe Libertella. Cuando escribe sobre Osvaldo Lamborghini, sobre Luis Guzmán, cuando cita a Germán García, cuando cita a Josefina Ludmer, vale decir cuando visita –y prologa y antologa– el mundo de la revista *Literal*, que es el suyo, exhibe la plena decisión de ser un contemporáneo de sus contemporáneos (que sean sus contemporáneos es un hecho objetivo, pero que él también lo sea de ellos, es un acto de voluntad). Claro que, en cuanto Libertella desplaza su enfoque crítico en el tiempo, ese efecto de contemporaneidad no se diluye, y hasta podría decirse que, ya como artificio, por el contrario, hasta se intensifica. Cuando se ocupa, por caso, de Manuel Puig o de Saer, o de Borges o de Mujica Lainez, o si se va hasta Macedonio Fernández, o si, más aun, se retira hacia el siglo XIX y se sitúa en los días del Salón Literario de Marcos Sastre, se vislumbra siempre un mismo arrimarse confiado y a la vez cuidadoso, un aire similar de familiaridad general matizado con un soplo (o un suspiro) de cierta reserva, que expresa la condición fundamen-

tal del contemporáneo. Y lo mismo se percibe cuando Libertella presta atención (y en el hecho mismo de que generosamente preste *tanta* atención) al futuro literario de esa contemporaneidad cronológica: a César Aira (pero ya desde *Moreira*, ya en 1975), y luego a Daniel Guebel o a Sergio Bizzio, y luego a Marcelo Damiani o a Damián Tabarovsky, hasta hoy.

Esta expansión gozosa de la contemporaneidad es precisamente aquello que termina por liquidarla. Libertella se apoya en cierta premisa que deja sentada justamente en el prólogo a la antología de *Literal*: “El tiempo en literatura es otro” (L, pág. 8). Al amparo, o al desamparo, de esta cualidad diferencial, Libertella ensaya el juego artificioso de extender y contraer esa condición de contemporáneo, sabiendo que así, con la evidencia del artificio, la vacía como dato real. Es el trayecto exactamente opuesto al del salto a la clasicidad, que en su pretensión de suprahistoria se especializa en ser ubicua. Libertella va justo al revés: aprende a desfasarse, se ejercita para ser un experto en el destiempo.

Al comenzar “La leyenda de Jorge Bonino”, por excepción admite: “Preciso las fechas; las necesito para no perderme” (¡C!, pág. 51). La regla de esta excepción, sin embargo, lo libera de la precisión y del precisar, y revela por contraste la despreocupación de perderse. La vocación del desfasaje exige tanto esmero como la puntualidad o la sintonía. El narrador de *Memorias de un semidiós* lanza la pregunta decisiva: “¿Cuánto tiempo es necesario para llegar tarde?” (MS, pág. 83). Tenía que ser Libertella, a quien el reconocimiento como escritor le llegó bien pronto (Premio Paidós en 1968, Premio Monte Ávila en 1971), quien con-

cibiera este afán por retardarse. Llegar temprano o llegar tarde, pero nunca llegar a tiempo, es la gracia que revierte la desgracia de los sincrónicos.

La laboriosa extemporaneidad de Libertella (laboriosa y larga: *le llevó su tiempo*) se irradia sobre su manera entera de pensar a la literatura. Para pensarla como él lo hace, se vuelve indispensable dislocar determinadas premisas y coordenadas temporales (quien sabe si las cosas no ocurrieron a la inversa: a fuerza de sabotear temporalidades, acabó por desfasarse él mismo). La consigna teórica de “desbaratar la ilusión de progreso” (LSE, pág. 195) se multiplica en una saga de desbaratamientos cronológicos en serie: decir que “el futuro ya fue” (EAS, pág. 43), y después preguntarlo: “¿El futuro ya fue?” (EAS, pág. 99); decir que hay que hacer “de pasado presente” (EAS, pág. 44) (¿y eso qué viene a ser? ¿sincronía o asincronía?); proponer “una memoria retrospectiva de lo que vendrá” (EAS, pág. 99); definir lo posmoderno como “aquello muy muy antiguo que se pone en choque eléctrico con aquello muy muy del futuro” (LSE, pág. 108); entender a las vanguardias no como anticipación, sino como lo más ancestral (el pictograma); establecer, en el prólogo a una antología de la nueva narrativa argentina, que hay un “arte de inventar ruinas” (NRA, pág. 8). De este modo, con futuros ya pasados, con pasados presentes, con vanguardias ancestrales, con las ruinas del ahora, Libertella elabora su enciclopedia del destiempo y cultiva su propia entrada en esa misma enciclopedia.

Si bien su interés crítico privilegia los objetos de cierta sofisticación artística (Jorge Bonino del Di Tella a París; Mirtha Dermisache comentada por

Roland Barthes) o literaria (descen-trados: Enrique Lihn, Salvador Elizondo), hay en Libertella al menos dos momentos en los que el foco se pone sobre la cultura popular. En uno se refiere al fútbol de la Selección uruguaya: su estilo cansino, demasiado reposado, su parsimonia ancestral, su desafío abdominal a la fina línea atlética (ver PPC, pág. 60). En vez del Uruguay campeón del mundo, el del treinta o el del cincuenta, Libertella se fascina con el Uruguay del Mundial 70: el que queda, ya para siempre, fuera de época, desfasado, obcecado por nobleza con un fútbol ya extinguido. En otro momento, Libertella se ocupa de Roberto Goyeneche, del canto de Goyeneche, de su pronunciación; no es su edad de oro la que lo convoca, no es el Goyeneche en esplendor de Troilo o de Salgán, sino el último, el habitualmente disminuido Goyeneche del final. A Libertella le interesa éste y no otro, para Libertella la culminación se verifica ahí, en el fraseo fantasmático del que canta desde otro tiempo, para Libertella ésa es la gracia, ése es el don, el arte de inventar ruinas, el arte de hacer de pasado presente, con el futuro ya sido, para habitar ese presente en estado de asincronía, y en la ilusión consecuen-te de la contemporaneidad total.

II.

La actualidad que se procura Héctor Libertella es ante todo teórica. Sus lecturas críticas se escriben siempre con las categorías de vigencia más probada: el borramiento del yo y su reinscripción en el nombre propio; el juego literario en su inutilidad y como derroche; el privilegio de una

pura superficie sin volumen y sin adentro; la proliferación, el descenramiento, el desvío; el énfasis en lo parcial y el descreimiento del todo; la impregnación intertextual: la parodia, el pastiche, la postulación de que “la literatura es un papel que viene de otros papeles” (LSE, pág. 92 y EPRH, pág. 79/80), de que “lo escrito proviene de lo escrito” (LSE, pág. 10); el erotismo del texto: el goce o la perversión; la diferencia (Pierre Menard: la diferencia en lo mismo de lo mismo). Dichos o implícitos, Roland Barthes, Julia Kristeva, Jacques Derrida, Maurice Blanchot, Gilles Deleuze, Georges Bataille, Michel Foucault, Mijaíl Bajtin y algunos otros, rondan o habitan los textos de Libertella. También funciona una tradición, la de los formalistas rusos; la noble fidelidad del arte como artificio, la práctica continua de la desnaturalización, la atención puesta en los procedimientos, la insistencia aforística en que “la literatura no es un pensamiento” (EPRH, pág. 97; EAS, pág. 56; LSE, pág. 103 –sólo que aquí el sujeto es “escritura”–; LLA, pág. 70). En el mismo orden de puesta al día en la teoría literaria, se destaca en Libertella el énfasis aplicado a la noción de escritura. La escritura se subraya como objeto privilegiado (y allí otra vez Barthes, allí otra vez Derrida); la escritura es abordada en términos de producción (y allí otra vez Kristeva, pero también Pierre Macherey, y también, desde otro tiempo, Bertolt Brecht); la escritura es vista como trazo material, como dibujo, como marca tipográfica (“algo físico tiene que aparecer cuando el que escribe escribe” (EPRH, pág. 37). Y desde esta noción de escritura, se abren dos prácticas o dos pasiones: la del cruce disciplina-

rio (en especial entre la ficción y la teoría: la crítica lírica, la literatura crítica) y la de la reescritura (Libertella inscribe, heráldicamente, el lema de su método de obstinación crítica: “Volveremos con variaciones sobre lo mismo” (LSE, pág. 21).

Si hay algo que sin dudas puede decirse de este universo de categorías y aun de este índice onomástico, es que está nítidamente fechado. Entre el final de los años sesenta y el comienzo de los años setenta, se verifica su afirmación; en los setenta y a comienzos de los ochenta, su expansión y su esplendor; de ahí en más, su reducción a vulgata y su domesticación como moda. Héctor Libertella, contemporáneo, vive el presente y se afilia a sus lecturas; pero Héctor Libertella, extemporáneo, saturado de contemporaneidades, despega de ese presente hacia un pasado (en su interés por la etimología, en su gusto por la letra antigua) y hacia un futuro (¿cuánto tiempo es necesario para llegar tarde, para que se haga tarde?), y entonces *zafa*. Y por eso hay siempre un plus en Libertella. Por ejemplo: disuelve el yo, pero lo hace mediante una captación genial: que, en castellano, “yo” se compone de “y” (conjunción) y de “o” (disyunción), una letra que une y otra que separa (EAS, pág. 45; LSE, pág. 11). O se tiente con la idea de que lo más extremo es el Centro, porque el



Héctor Libertella

Centro es lo que “toca todos los extremos a la vez” (EPRH, pág. 22) o con esta otra idea: que “la verdad de la red es puro agujero” (EAS, pág. 98). Por lo demás, Libertella no incurre en la tendencia tantas veces vista de impos-

Libertella es, inseparablemente, un teórico y un escritor, y como escritor hace eso que como teórico dice. Su escritura habla de proliferaciones, y ella misma prolifera; se deslumbra con opacidades, y ella misma sabe opacarse; dice el desvío, y ella misma se desvía; postula que lo escrito viene de lo escrito, y ella misma va y viene de escritura en escritura. Menciona el goce y es gozosa; y hablando de perversiones, se pervierte. Ve en la letra un dibujo, y además de eso dibuja.

tar el encomio de la proliferación descentrada, pero haciéndolo desde un discurso perfectamente estable y sosegado; no trajina la jerga de la diferencia pero con palabras de completa identidad; no cuestiona la escritura instrumental pero con una escritura instrumental; no habla de goce literario pero con pala-

bras anodinas; no exalta la opacidad pero desde un texto que aspira a la transparencia; no repite la prédica del fragmento pero para integrar un todo; no se planta en la crítica literaria más tradicional pero pretendiendo estar en un cruce de disciplinas. Libertella es, inseparablemente, un teórico y un escritor, y como escritor *hace* eso que como teórico *dice*. Su escritura habla de proliferaciones, y ella misma prolifera; se deslumbra con opacidades, y ella misma sabe opacarse; dice el desvío, y ella misma se desvía; postula que lo escrito viene de lo escrito, y ella misma va y viene de escritura en escritura. Menciona el goce y es gozosa; y hablando de perversiones, se pervierte. Ve en la letra un dibujo, y además de eso dibuja [Eduardo Stupía, nada menos, le da una mano, la de su mano

(ver EPRH, pág. 6)]. Libertella dice bien, que le interesan los efectos parciales y no las obras completas, y antes que el palabreo, el silabeo (el silabeo: otra vez Goyeneche, el último Goyeneche); y su lectura efectivamente astilla y opera con una moral de la esquila. Libertella reescribe, una y otra vez, y en esas reescrituras, en las que tantas veces habla de la diferencia, *produce* diferencia. Se puede tomar por caso su consideración sobre Pierre Menard: que Pierre Menard produce una diferencia en lo mismo de lo mismo. Pero como el propio Libertella reitera esta idea, y la reescribe, y no la reescribe siempre igual, termina produciendo, también él, en lo mismo de lo mismo, una diferencia.

III.

Hay un dato que proporciona la mitología griega y que mereció, de parte de Libertella, tanto su notación como su reescritura. Ese dato dice que Hermes, el dios de lo secreto, era también el dios de las comunicaciones y del comercio. Si hay un credo en el proyecto crítico de Héctor Libertella, es el del hermetismo (credo proferido, pero también practicado, porque la escritura de Libertella no favorece, y hasta incluso repele, el sosiego de la comprensión más clara y más lineal). El hermetismo desaloja ese orden de certezas que procura la interpretación clásica, con la promesa de aquietarse en un sentido único y final. En su lugar, y en su reemplazo, el hermetismo instauro otro mapa literario y otra tradición literaria, que resisten por definición ese modelo de lenguaje útil, práctico, entendible, transparente, esos modelos de escritura eficiente que son “prescritos por el

capitalismo” (NEL, pág. 16). Esa normativización de un estilo económico y sencillo, que favorece su consumo, pretende hacer de la literatura un elemento de comunicación. La red hermética viene por su parte a contrarrestar esta “ideología específica de la comunicación” (NEL, pág. 107), esta “histeria de la transparencia” (LSE, pág. 147). En su lugar activa la práctica de una escritura oscura, incomprensible, ilegible, de puro idiolecto; un registro de escritura que es social, pero no por eso sociable. De Jorge Bonino le interesa a Libertella que se mantuviese indiferente al hecho de que lo entendieran o que no lo entendieran, con lo que el problema del sentido iba a parar a las rajaduras del sistema, a los confines de la comunicabilidad. De Mirtha Dermisache le interesa su trabajo con lo concreto del lenguaje, porque lo concreto le ofrece resistencias al sentido. Libertella sueña un sueño de Roland Barthes (y lo cita): el de un mundo exento de sentido. Y también propone una imagen: la de unas piedras opacas tiradas contra el vidrio transparente de la comunicación. Y agrega esta otra: la de la pena capital, una condena a la muerte lingüística, aplicada por la comunidad bienhablante y bienpensante contra todos los que hablan un lenguaje desviado.

La red hermética (y en la red, sus agujeros) da lugar a otro tipo de mapa literario. Ese mapa quiebra felizmente ciertos hábitos de autosuficiencia argentina, y se instala con claridad en la dimensión de la cultura latinoamericana (fuertemente recortada por Libertella del colonialismo de Estados Unidos, país donde él daba clases en los años setenta). El hermetismo, la artificialidad, la ruptura de linealidades, la muestra de la mecánica de producción textual,

el barroquismo y el neobarroco, la extrañeza, la letra como cosa concreta, los textos que reescriben textos: todo eso va permitiendo la enhebración de otro corpus, uno donde están Macedonio Fernández, Lezama Lima, Severo Sarduy, Salvador Elizondo, Osvaldo Lamborghini, Reinaldo Arenas, Manuel Puig, Augusto Roa Bastos, Augusto de Campos, Enrique Lihn.

La vuelta de tuerca que aplica Libertella consiste en admitir, y más que en admitir en propiciar, una impronta patológica para la pasión del juego hermético. Él mismo delinea la cadena de asociación del pathos: pasión, padecimiento, patología; para desembocar resueltamente en la figura radical del patógrafo Libertella se aboca, con un espíritu completamente dichoso y para nada clínico, a considerar cada “patología literaria” (LSE, pág. 17/8). En los bordes del hermetismo está la afasia, en los bordes del hermetismo está el autismo; el idiolecto se resuelve como escritura enferma o desviada, y acaba ganada por (pero ganando a) toda la serie de los trastornos verbales. “La lengua desvaría”, constata Libertella (EPRH, pág. 94); y es esa constatación la que le permite formularse una pregunta decisiva, cargada de tentación antes que de inquietud: “¿los locos son herméticos?” (EPRH, pág. 12; LSE, pág. 246). La pregunta queda suspendida, vale decir sin respuesta; lo que solicita, en todo caso, antes que ser contestada, es ser invertida. Formularla en sentido opuesto y preguntarse, también sin esperar respuesta, si acaso los herméticos en cierta manera son locos.

No se trata, aun así, de concebir una historia de la literatura como si pudiese ser una historia de la locura. La patografía traza una línea demasiado irregular, demasiado inconstante y demasiado sinuo-

sa como para pensarla como una línea histórica, o incluso para pensarla tan siquiera como una línea. Es otra cosa, que Libertella podría señalar mediante su propia versión de la operación Menard. Libertella concibe a un Cervantes que contuviese dentro de sí a un Lewis Carroll. Entonces habría que decir que,



así como al Quijote se le secó el seso de tanto leer, hay patógrafos que de tanto secárseles el seso se pusieron a escribir. Y escriben justamente desde el trastorno verbal de sus sesos ya secados.

Es evidente que una historia literaria no se escribe desde ahí, que ningún canon literario puede estabilizarse por

este medio. Frente al desvarío de estos lenguajes, frente a las patologías de los patógrafos, es el Sentido el que define lo que es la salud, y la salud no supone otra cosa que represión (por eso Libertella deja otra pregunta más, también sin contestar: “¿El canon reprime?” (LLA, pág. 77). Ese sistema de Salud Pública (que Libertella atribuye, por ejemplo, al *boom*) fija y estabiliza y esclarece sanidades, allí reposa el buen decir, allí habita el buen sentido. La patografía no le opone otro canon ni otra historia (por lo demás, no podría). No le opone rectitudes alternati-

vas, sino desvíos, desvaríos, extrañezas, hermetismos, su propia alienación lingüística, su propia perdición.

Para Libertella, así es como funciona Borges respecto de Macedonio Fernández: “Literatura versus patografía en la Argentina” (LSE, pág. 222). Las palabras locales, enfermas de incomunicación, se curan en Borges. Y entonces, ya curadas, transparentes, se hacen centro y se internacionalizan. Borges es el síntoma de esa enfermedad, la de la oscuridad del idiolecto, y por eso mismo permite la curación. Desde esta perspectiva, la literatura argentina se sana en Borges, porque Borges es su padre sanador.

IV.

Una de las líneas de tensión más tirantes de los debates estéticos del siglo XX —el que ubica en un polo a las vanguardias y en el otro polo al mercado— no puede no verse alterada bajo los términos críticos de las lecturas de Libertella. Las cosas se plantean en sus textos necesariamente de otro modo, toda vez que la idea misma de evolución es cuestionada (entonces la vanguardia ya no es, ya no puede ser, lo que está más adelante) y toda vez que el mercado regula incluso sus desvíos radicales.

Se percibe en Libertella un acento descreído respecto de la potencia corrosiva de las vanguardias que ya fueron (como si prefiriese seguir el consejo que registra en una de sus novelas: “Un poco de atención a retaguardia” (PPC, pág. 87). Los límites de las antiguas vanguardias, y aun cierta esterilidad en la recurrencia del vanguardismo, promueven en Libertella un tono más bien reticente en la constatación de que hay también una vanguardia sociable,

bien dispuesta a comunicar, que cuenta con un “rol oficial” (NEL, pág. 41) ya programado y para la que el mercado reserva un determinado circuito. No por eso, sin embargo, se pliega sin más a la conclusión resignada de que a toda vanguardia le espera un destino de museo o de mercantilización, y en el desplazamiento “de la vanguardia al centro” (LLA, pág. 80), que señala en lo que va de Macedonio a Borges, no detecta un trayecto inexorable.

La alteración medular de las proporciones cronológicas altera necesariamente los términos en los que puede darse un sostenimiento teórico del afán de las vanguardias. Para Libertella, la vanguardia ya no es “lo que está más adelante”, sino “lo que está más íntimo” (NEL, pág. 34); y ya no es la anticipación, sino “lo más ancestral” (EPRH, pág. 35) (el pictograma, la vuelta al grafismo rupestre; pero también por caso una vuelta al antiguo español, o al barroco, o a la gauchesca). Es una lectura activa de la tradición, reconociendo allí los procedimientos que sobreviven como ruinas; es saber apoderarse de una tradición, como hace Lezama, pero sin renunciar a la propia patología.

La idea de que “el mercado explica a las vanguardias mejor que las ideologías y creencias que ellas simulen asumir” (NEL, pág. 38) expresa hasta qué punto, para Libertella, lo que tantas veces se dispuso como un drástico antagonismo admite ahora cierta clase de reformulación. Por una parte, no deja de ser cierto que el mercado es un espacio *al* que se combate, pero por otra parte debe notarse que el mercado es también un espacio *en el* que se combate. Así, por un lado, el mercado es el ámbito de la comunicación generalizada, el que desea ante todo una escritura limpia y transparente, el que evidencia que “la

letra del loco no genera dinero” (EAS, pág. 85). Por otro lado, no obstante, las vanguardias de los años veinte se reconocen en el mercado, y allí se prevé igualmente una circulación para las nuevas vanguardias, y aun para el escritor hermético existe un mercado epigonal (el de su cofradía). Entonces Libertella se decide y enfatiza: el mercado —dice— determina el lugar que le conviene a la literatura en cada momento, en toda obra hay una apuesta marcada en la mesa de intercambios y toda escritura puede ser vista como pura estrategia de mercado. Plegándose a esa resistencia a cualquier conciliación que de por sí presupone toda escritura hermética en su proclividad a lo ilegible, y plegándose incluso a ciertas resonancias de las vehemencias de los vanguardistas (ya sea retrospectivamente o ya sea en la contemporaneidad del Di Tella), Libertella podría haber despachado la cuestión del mercado en los términos más esperables del liso rechazo y la completa exterioridad. Pero hace otra cosa, más compleja y más interesante: advierte que el mercado es atacado idealmente pero actúa en lo más concreto. Y en consecuencia atiende, escrupuloso, a las vicisitudes de esa concreción, porque también en ese sentido un texto asume una presencia material.

No es el éxito lo que introduce el mercado, no son las ventas cuantiosas, ni la figuración, ni la masividad: es la supervivencia. El artista del hambre es aquí una referencia no dicha pero perceptible. Lo que hace el escritor en el mercado no es ni triunfar ni renunciar, sino sobrevivir. Y lo que Libertella considera entonces son “las posibles estrategias literarias para sobrevivir en el mercado” (un poco *en él*, un poco *contra él*, un poco *gracias a él*), la astucia para hacer el propio negocio en un campo de posibles negocios, la perspicacia para detectar qué vías de escape ofrece el mercado para sus escritores desviados.

Al hacerlo, Libertella se precave con un ajuste de términos y de conceptos que resulta fundamental. No es el éxito lo que introduce el mercado, no son las ventas cuantiosas, ni la figuración, ni la masividad: es la *supervivencia*. El artista del hambre es aquí una referencia no dicha pero perceptible. Lo que hace el escritor en el mercado no es ni triunfar ni renunciar, sino sobrevivir. Y lo que Libertella considera entonces son “las posibles estrategias literarias para sobrevivir en el mercado” (EPRH, pág. 14) (un poco *en* él, un poco *contra* él, un poco *gracias* a él), la astucia para hacer el propio negocio en un campo de posibles negocios, la perspicacia para detectar qué vías de escape ofrece el mercado para sus escritores desviados.

En *El árbol de Saussure*, donde se habla de “los días de mercado” (EAS, pág. 19) en una acepción eminentemente barrial, Libertella distingue con absoluta precisión cuál es el aspecto del que es preciso recelar: la exigencia, o la ambición, de masividad; la imposición intrusiva del criterio de lo cuantioso. Como antídoto, y no como plan de fuga, Libertella luminosamente estipula que, allí donde hay un interlocutor, hay un mercado. Recurso al menudeo, microfísica de la distribución literaria, es la admisión –también barrial– del diminutivo: el mercadito, el negocito. No se vive ni se muere en el mercado, se sobrevive, y la manera es más ajena al modelo de la difusión masiva que a la clásica tutela de un Mecenaz (“Tal vez sólo Mecenaz podría ser todo el mercado” (LLA, pág. 111).

Los artistas, dice Libertella, son “pobres posicionales” (EAS, págs. 85 y 86). Su arte, incluso si rentado, es siempre gratuito.

Lo que hace Libertella con los espacios

de la literatura no es menos significativo que lo que hace con los tiempos. Su imaginación, de hecho, y por lo tanto su repertorio metafórico, es predominantemente espacial. Libertella concibe lugares, y sólo así alcanza a plantear cuáles son sus ideas de lo que sucede con la literatura. No se trata de espacialidades teóricas (como el espacio literario de Blanchot o el campo literario de Bourdieu), sino de lugares concretos que le permiten figurar una manera de existir de la literatura. Cuando se plantea la definición de la literatura latinoamericana como objeto, por lo pronto, la plantea como espacialidad: como la fundación de un Continente mediante la fabricación de un cierto espacio. La geografía es una suma de inscripciones y el estilo es un signo físico en el mapa. Cuando, en otro momento, toma como referencia al Salón Literario de 1837, lo hace subrayando lo que ese sitio define como ámbito: la literatura fundada en un salón, anidada en un salón.

La imaginación topográfica de Héctor Libertella multiplica sus variantes a partir de esos orígenes así localizados. Habla entonces, con insistencia, de un gueto literario; concibe la geografía argentina como una isla lejana; a la literatura establecida la ve estancada en un foso; para pensar la sedimentación de una tradición habla de la acumulación subterránea de “napas críticas” (NEL, pág. 17). En *El árbol de Saussure* descubre lugares diversos: la barra del bar, la plaza y su árbol, el gueto otra vez, la aldea global. Por fin habla también de un barco, de la Librería Argentina y de los cuchicheos de palacio, y para expresar como topología la determinación de no ser transparente, piensa en una “jaula hermética” (¡C!, pág. 192. La piensa para Jorge Bonino). Tam-

bién sobre este imaginario espacial se arroja una pregunta sin respuesta, y se la deja colgando. Dice así: “Una escritura que se desplaza, ¿hacia dónde?” (NEL, pág. 110).

Esta pasión planométrica de Libertella reitera, si se la sigue con cuidado, siempre un mismo gesto de insistente creación espacial: la definición variada de distintos interiores. Su mirada crítica procede de ese modo, concibiendo interioridades, y son esos espacios interiores los que irradian sobre sus lecturas ese aire de furtividad conspirativa que tantas veces introduce para dar cuenta de lo que cierta literatura hace. ¿Qué otra cosa es una jaula hermética, sino un puro adentro? ¿Qué otra cosa está marcando Libertella cuando dice que la vanguardia no es lo que está más adelante, sino lo que es más íntimo? ¿Qué clase de noción corporal está activando cuando imagina a un Miguel de Cervantes con un Lewis Carroll dentro? Libertella habla de un gueto, y después habla del baño de ese gueto (para ver si tiene inscripciones o no). Habla de una librería, y después habla de la trastienda de esa librería. Habla de un barco, y después habla de la bodega de ese barco, que es el lugar donde se lee y es su “cueva de resonancia” (LLA, pág.17). Libertella se vale antes que nada de una cartografía, con la que consigue espacializar a la literatura, pero en cada ocasión encuentra el modo de suscitar, en cada espacio, la interioridad correspondiente: baño, jaula, bodega, cueva, caverna, trastienda, sótano. En *Las sagradas escrituras* lo explicita: “una escritura de los interiores (adentro)” (LSA, pág. 187). Esos interiores proporcionan por lo menos dos cosas: la posibilidad del sigilo, y el efecto de resonancia. Para entregar una visión definitiva de la desprotección

del escritor en la literatura rioplatense, Libertella propone un cuadro donde la interioridad es muy lábil o es nula del todo: una toltería a la intemperie. En ese espacio y en esa difícil interioridad, resume la situación del escritor aislado, desprotegido por el estado, librado a una extraterritorialidad que es ya su hábitat. La intemperie es así la cifra del abandono. No hay resistencia, según parece, si no existe algún interior.

Sobre la imaginación espacial así tramada en la escritura crítica, Libertella despliega su propia versión de la impronta agonística de la literatura. Porque queda claro que su enfoque recupera, en este sentido, la tradición vanguardista del arte como campo de luchas. Hereda esa visión y hereda sus palabras: combate, estrategia, táctica, ataque y resistencia, atentado, enemigo, aliado, y por supuesto la noción misma de vanguardia, con su consabida inspiración militar.

Claro que, signada notoriamente por la imaginación espacial de Libertella, esta dimensión agonística de conflicto o de guerra asume características particulares. El combate se define menos como un cierto suceder que como un cierto posicionarse. El

título de una de sus novelas lo resume bien: *Personas en pose de combate*. Toda guerra es para Libertella una guerra de posiciones y para resolverse o decidirse le basta con la pose. Así es que impera el espacio. Para la escritura se puntualiza que toda táctica es sintáctica, y la sintaxis no es otra cosa –lo dice la

Héctor Libertella hace de la literatura un arte del sigilo y de la lucha silenciosa. Una consecuencia, tal vez impensada pero nada menor, del trastrocamiento crítico de las cronologías y del desafío a la noción de progreso, es que este combate carece de desenlace. Al igual que el puro posicionamiento, que le da su tono, su destino es cambiar y es también permanecer.

etimología— que “el arte de disponer” (por ejemplo en LSE, pág. 46). Esta belicosidad aquietada, esta belicosidad suspendida en la paciencia, deja a Libertella más cerca de Sun Tzu que de



Maquiavelo o de Von Clausewitz. La fijación territorial habilita un modelo de hostigamiento inmóvil. Esta guerra se libra en estado de detención; con la pose de combate es suficiente, porque se trata de un combate en pose o de un combate de poses. Así concibe entonces Libertella al escritor: “inmóvil o fijo en su sitio, pero todo el tiempo fuera de sí” (EPRH, pág. 36). Y entonces piensa así a esa cárcel del lenguaje que desplegará Fredric Jameson (o a su propia jaula hermética): como la posibilidad de “decirlo todo sin moverse de los límites de su propia materia” (LSE, pág. 75).

Para entender del todo la escena bélica que despliega Libertella (hasta donde “entender del todo” es posible, o incluso pertinente, cuando se trata de él), es preciso recuperar esa cualidad deter-

minante de su dispositivo espacial: su capacidad de producir interioridades. Porque así se activa un aspecto definitorio de este combate posicional. “Internalizar la voz del enemigo” (EPRH, pág. 89), para el caso, es un recurso ciertamente destacado. Y lo es también este otro: el que pergeña Libertella al postular que hay una vanguardia evolutiva y detectada, pero hay otra que simula y disimula escondida en un caballo de Troya. La pose de combate obtiene así, del nutrido sistema de interioridades espaciales, su estratagema y su chance, su sigiloso crédito para una victoria secreta. No hay guerra sin la cavidad de este caballo y no la hay sin las cuevas subterráneas: la perspectiva crítica de Libertella va desde Homero hasta *Los pichiciegos* de Fogwill (cuya versión de la guerra de Malvinas privilegia igualmente lo que es la pura supervivencia). Guerra de astucia, de máscara y de disfraz, una clave de su transcurso radica en la multiplicación inestable de las tácticas a emplear. Por eso especula Libertella con la pluriterminación del que escribe. El objetivo no es único ni es siempre el mismo. No tiene por qué serlo siempre el sentido clásico, pero tampoco tiene por qué serlo siempre la ruptura. La vanguardia, por ejemplo, también puede ejercer cínicamente la prosa transparente y comunicativa. La eficacia puede medirse en el uso de lo transparente o en el uso de lo opaco, puede ser operativo oscurecer pero también puede serlo explicitar. Lo evidente es que se puede prescindir de propuestas y estrategias fijas y simplemente funcionar, y que no hay que hacer siempre lo mismo (como se afirma en *Personas en pose de combate*: “Pronto se acabarán los esteticismos y habrá que cambiar las tácticas” (PPC, pág. 87).

Combate de camuflaje, pura táctica y no estrategia, destreza para la variación coyuntural, para la adaptación a cada circunstancia y a cada momento. Significativamente, la pose de combate se desliza entonces hacia la guerra de guerrillas (y de Sun Tzu al Che Guevara). Héctor Libertella hace de la literatura un arte del sigilo

y de la lucha silenciosa. Una consecuencia, tal vez impensada pero nada menor, del trastrocamiento crítico de las cronologías y del desafío a la noción de progreso, es que este combate carece de desenlace. Al igual que el puro posicionamiento, que le da su tono, su destino es cambiar y es también permanecer.

ABREVIATURAS Y REFERENCIAS DE LOS TEXTOS CITADOS

- ECH: *El camino de los hiperbóreos*, Paidós, Buenos Aires, 1968.
PPC: *Personas en pose de combate*, Corregidor, Buenos Aires, 1975.
NEL: *Nueva escritura en Latinoamérica*, Monte Ávila, Buenos Aires, 1977.
;C!: *¡Cavernícolas!*, Per Abbat, Buenos Aires, 1985.
EPRH: *Ensayos o pruebas sobre una red hermética*, Grupo Editor Latinoamericano, Buenos Aires, 1990.
LSE: *Las sagradas escrituras*, Sudamericana, Buenos Aires, 1993.
NRA: "Prólogo. ¿Hay fantasmas en la Biblioteca de Babel?", en *El nuevo relato argentino*, Monte Ávila, Caracas, 1996.
MS: *Memorias de un semidiós*, Perfil, Buenos Aires, 1998.
EAS: *El árbol de Saussure. Una utopía*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2000.
L: "Prólogo. La propuesta y sus extremos", en *Literal 1973-1977*, Santiago Arcos, Buenos Aires, 2002.
LLA: *La Librería Argentina*, Alción, Córdoba, 2003.

Bianco, lector de Proust

Por Guillermo David

La propia soberanía de la crítica, defendida por Bianco, se deconstruye en función de un gran desplazamiento de razonamientos: desde la novela a la vida y desde la vida a la moral, representando la hoja de ruta de los extravíos implícitos en una vocación epigonal por la obra proustiana. Ella se lee en Bianco a partir de componentes introspectivos, demarcatorios de zonas cuyo alcance escapa a la vocación de ambos autores. Esos componentes revelan, al menos, restos de diálogos presentes en la escritura de Bianco, quizá como el efecto menos deseado de su propia búsqueda.

Guillermo David descubre un poco conocido lector de Proust en fuga, como lo fue el joven Bianco. Acaso Bianco, acaso el propio David, desean transmitirnos que a la obra de Proust sólo se llega queriendo escapar de ella, como si las biografías literarias tuvieran que transitar esta paradoja para poder ensayar inspiradoras modalidades del vínculo narrativo y vital.

Sucedido en el período de entreguerras, el diálogo crítico con la obra de Marcel Proust en Argentina fue acompañado desde los primeros momentos por una vocación narrativa epigonal. Baste ver las obras de Manuel Gálvez¹, Roberto Mariani², Max Dickmann³, Enrique Anderson Imbert⁴ y Juan Pablo Ramos⁵ (y obsérvese el arco ideológico que cubre ese espectro, que va desde la derecha nacionalista católica al izquierdismo socialista pasando por el fascismo y el vanguardismo social) para corroborar en sus ensayos de aproximación al texto proustiano el paralelo con sus emulaciones ficcionales. José Bianco no constituye una excepción a esta experiencia de abordaje. Quien estaría destinado a ser uno de los más finos escritores argentinos y alma secreta del grupo *Sur* publicará en su juventud —apenas a los 24 años— un libro de exquisitos relatos, algunos de los cuales anticipa en *La Nación*, titulado “La pequeña Gyaros”, texto con que daba inicio a su larga y prolífica relación con el autor francés. Compuesto por seis narraciones cuya atmósfera común remeda el tono de sociedad declinante propio de las invenciones de Proust (aunque por diversos motivos —el primero de ellos: el formato breve que les conferirá—, los textos del volumen recuerdan más bien a *Los placeres y los días*, así como *La pérdida del reino*, su gran novela de la madurez, remitirá a *En busca del tiempo perdido* en más de un sentido), la presencia en ellos de un narrador que permanece como un espectador solitario más o menos pasivo, ingenuo y espantado, oscilando entre la apatía y el solaz apaciguado por el lugar de testigo incómodo que se adjudica, propone —demanda— la complicidad de un lector específicamente proustiano. Esto es, un lector que acepte esa condición de espectador incluido en la trama, inclusiva y a la vez distanciadora, propi-

nada por el yo narrante; ese yo que es siempre otro, un otro próximo y distinto. Al recorrer sus relatos se tiene la sensación, lograda pocas veces incluso por aquellos autores que se propusieron con deliberación alevosa aparecer como émulos declarados, de que se está leyendo, aun, páginas que podrían haber sido escritas por el mismísimo Proust si éste hubiera poseído el español —y vivido en Argentina—, o que podrían incluirse entre sus papeles como una prolongación letánica y apócrifa, compuesta con

restos autónomos expurgados de sus novelas. Situación que, desde ya, por sí misma desmerecería los resultados —y de hecho lo hace con no pocos de los escritores que habrían de proponerse el desafío de respaldar su prosa en la de Proust— al imponer su condición subsidiaria, supérstite, como vicio de origen. Pero que en el caso de Bianco, y he aquí su mérito, a mi entender único entre quienes se mantuvieron apegados al espíritu proustiano en su narrativa, triunfa de su propia vocación epigonal⁶.

Acompasando esta incursión narrativa, el joven Bianco escribirá uno de sus primeros ensayos críticos destinado a la prensa titulado *Stendhal y Proust*, editado en *La Nación* de Buenos Aires el 9 abril de 1933. Denotaba así, con ese emparde y mutua contaminación entre crítica y ficción, sus operaciones de lectura del texto proustiano a través de las cuales se autorizaba y constituía escritor. Todas

Al recorrer sus relatos se tiene la sensación, lograda pocas veces, incluso por aquellos autores que se propusieron con deliberación alevosa aparecer como émulos declarados, de que se está leyendo, aun, páginas que podrían haber sido escritas por el mismísimo Proust si éste hubiera poseído el español —y vivido en Argentina—, o que podrían incluirse entre sus papeles como una prolongación letánica y apócrifa, compuesta con restos autónomos expurgados de sus novelas.

sus mitologías personales se pondrían en juego en estos textos primeros.

Las “mismas deficiencias que Proust simplemente anota y Stendhal censura” son el punto de sutura en que la comparación entre la relación de cada uno de estos autores con su época le sugiere a Bianco un lazo. Si –aduce–, la obra de Beyle parece insinuarle a Proust el carácter de una dudosa confianza, de un simulacro de despreocupación en el que se mostraba “lo que era, y, sobre todo, lo que anhelaba ser”, la hondura del compromiso del autor de la *Recherche* con la escritura (no por escéptico menos apegado a la vida, sin ilusiones trascendentales que lo guíen o entorpezcan; “en vano Mauriac deduce a Dios de las páginas de Proust precisamente por su ausencia”, escribe Bianco), hace de él un traidor inevitable de su propio ámbito existencial. Los seres que en el ciclo proustiano actúan “sometidos a las artimañas de este sutil ilusionista, se van desposeyendo poco a poco de su encanto”. “La tarea demoledora que Proust ejecuta”, sostiene:

de acuerdo con su estrategia, cuando ya ha derrumbado mentalmente el artificioso andamiaje que levantaban sus deseos –vale decir, en lugar de rechazar las cosas una vez que ha observado sus defectos, se percató de ellos y reemplaza los valores desmesurados y ficticios que les asignaba por sus valores reales, cuando ya las cosas no le interesan– adquiere su potencia máxima al socavar la coronación del edificio francés.

Pero esa operación no es sino a costa de un inmenso gasto:

de espaldas al mundo exterior, Proust se envuelve en una telaraña refulgente de placeres, inquietudes, angustias, afanes inextinguibles: justificativos de vivir extraídos de sí mismo;

la plétora de su universo subjetivo le resulta insuficiente placebo a su dolor existencial. Esa naturaleza excepcional...

se halla sometida a los complejos fantasmas que logró rescatar del caos de la inconciencia, merced a su agudeza privilegiada, y que ahora han crecido desmesuradamente hasta hacer un esclavo de quien los liberó.

La relación secreta entre las cosas le ofrecerá un aspecto penumbroso por el que se resiste a ser descifrada; el vano deseo de aprehenderlo todo, según Bianco, nacerá allí para Proust. No lo guía ningún propósito ulterior a su tarea de novelista. Lo vemos, en su lucha contra el tiempo, dedicado a impedir que transcurra sin haber aprisionado, en sus redadas, la cantidad más abundante de minucias impalpables, de sensaciones fugitivas y evanescentes.

Por su parte Stendhal, para el crítico argentino, interpela a una humanidad futura; es vigoroso y lozano incluso en su prurito moralista acomodado a un *statu quo* al que fustiga, pero en el que se apoltrona con fruición.

Stendhal sigue un procedimiento inverso al de Proust. En cada capítulo tiende un lazo al lector y lo sorprende a cada página. Proust prescinde del lector y le exige, desde un principio, el máximo de esfuerzo. Las sorpresas que prepara son lentas, laboriosas. Se requieren varios tomos para que desanude del cuello de sus personajes la máscara que llevan y frecuentemente, al caer ésta, nos encontramos con otra máscara, tan ficticia como la primera, más desconcertante aun.

En este estudio veremos cómo el paso de los años incitó a José Bianco a ir dando diversas modulaciones a su diá-

logo con la obra de Marcel Proust.

El año 38 Bianco accede a la secretaría de redacción de *Sur*, transformándose en una figura clave del campo cultural argentino en la medida en que funcionó como promotor de lo mejor de nuestras letras. Transcurridas dos décadas de sus primeras aportaciones a la crítica proustiana, sucedido el peronismo, que fue bastante más que una incomodidad expresiva para Bianco y su grupo de relaciones, excusándose en la aparición de la *Correspondencia* de Proust con su madre⁷, escribió un trabajo en el que aborda ciertos tópicos de la personalidad de su admirado escritor. La muerte de la madre en 1905 significó para Proust dos décadas de semiclausura “y la *Summa* novelística más admirable que se haya producido en Francia” –escribe. “Nadie mejor que Proust ha demostrado el beneficio espiritual del sufrimiento” – sostiene Bianco, para quien “este recurso por excelencia de las personas poco inteligentes” ha sido explotado por Proust con infinita inspiración poética merced a la cual el escritor descubre en sí mismo verdades que de otro modo permanecerían ocultas. Las “enseñanzas implacables del dolor” son escuela proustiana de conocimiento, de ascesis. El “precioso desgarramiento que llamamos desgracia” es la puerta de ingreso; “las tristezas son servidores oscuros, aborrecibles”, que conducen a la verdad y a la muerte. Pero todo, incluso el dolor, se desvanece: Bianco leerá en términos éticos su apuesta literaria. Pese a su permanente proclamación de un laicismo radical para la literatura, a la que pretende autónoma de todos los órdenes que tientan heteronomizarla, la dimensión ética de los textos y su entramado con el mundo vital será una constante en sus abordajes críticos.

Leyendo la *Correspondencia* sostiene que no hay en Proust voluntad de

oscurecimiento, de mistificación, sino de verdad, pero recuerda la afirmación de Arnaud Dandieu⁸ mediante la que aclara que en el autor de la *Recherche* la metáfora conserva el carácter religioso de las fórmulas primitivas.

Ha dejado de ser una figura retórica, es un angustioso intento de yuxtaponer el pasado al presente, de convertir la reminiscencia en presencia –cita–. Aunque va dirigido contra el tiempo y el espacio, continúa situado en el tiempo y el espacio.

Por lo que tanto la memoria involuntaria como su forma, la metáfora, constituyen intentos frustrados:

la correspondencia entre sensación y recuerdo o entre objetos dispares no conduce a la unidad ni tampoco a la identidad, sólo puede expresarse por una analogía.

Pero, acota Bianco, “la debilidad irreparable de la metáfora constituye su grandeza”. La calidad estética estriba allí, en su incompletud, en su radical imposibilidad. Algo similar ocurre en la propia vida de Proust, quien sólo al perder la figura de la madre, contrariamente a lo que pensaba, puede dar con su destino.

Resulta interesante enfatizar este corrimiento hacia la lectura alegorista que termina apresando sus razonamientos críticos: Bianco, que anhela la soberanía de la crítica como género, de continuo pasa de la novela a la vida y de ésta a la moral, perdiendo su radicalidad tex-

Acota Bianco “la debilidad irreparable de la metáfora constituye su grandeza”. La calidad estética estriba allí, en su incompletud, en su radical imposibilidad. Algo similar ocurre en la propia vida de Proust, quien sólo al perder la figura de la madre, contrariamente a lo que pensaba, puede dar con su destino.

tual. Vale decir: es un moderno cabal, un lector decimonono. Lo cual desde los años setenta, con el giro estructural y textualista hegemónico, rápidamente daría pie a su exclusión del gremio por los críticos que se postulan autárquicos, encastrados en la costumbre de la sumisión a la materialidad de la letra que

[Bianco] es un moderno cabal, un lector decimonono. Lo cual desde los años setenta, con el giro estructural y textualista hegemónico, rápidamente daría pie a su exclusión del gremio por los críticos que se postulan autárquicos, encastrados en la costumbre de la sumisión a la materialidad de la letra que prescinde de las otras dimensiones en las que interviene la literatura a su paso por el mundo.

prescinde de las otras dimensiones en las que interviene la literatura a su paso por el mundo⁹.

Centrado en la relación vida/obra, Bianco puntúa en la *Correspondencia* la figura de Mme. Weil —la abuela de Proust, incitadora e iniciadora en las percepciones estéticas del nieto, a la

que sigue en su variada peripecia—, y de la madre, colaboradora y protectora de aquel; así como detalla los momentos de las cartas que traspasarán transmutados a la obra del *petit* Marcel. Pero el núcleo de su artículo es la auspiciosa catástrofe que significaría en la vida de Proust la muerte de la madre, de quien dependía de modo excesivo hasta en los más mínimos detalles de la vida cotidiana, al punto de no poder llevar a cabo su proyecto novelístico, fallido tras dos intentos —el *Jean Santeuil* y el *Contra Sainte-Beuve*— sino hasta su desaparición. El “desamparo afectivo, moral, espiritual, intelectual y material” en que lo sume la muerte de Mme. Adrien Proust —sostiene— “induce al escritor al abandono de la vida mundana y le insta a una reclusión cuasi monástica”. “Ha comenzado la expiación de Marcel”, escribe Bianco, postulando una idea salvífica de la literatura; Proust,

quien según el argentino se ciñe de continuo al concepto de *justo castigo*, daría en la escritura con la práctica curativa de su mal existencial. Así, algo del orden de la verdad reveladora alumbra en la palabra.

Una mujer es de mayor utilidad en nuestra vida si en vez de ser un elemento de felicidad es un instrumento de tristeza, porque no hay amor que no nos sea tan precioso como las verdades que nos descubre cuando lo perdemos.

En el episodio de la muerte de la abuela en la *Recherche*, supone Bianco, Proust ha ficcionalizado la muerte de la madre:

Antes de morir Proust, ya en los últimos volúmenes de esas memorias ejemplarmente noveladas, muere su madre por segunda vez, irrevocablemente. Proust, junto con él mismo, la ha sacrificado a su obra.

La verdad es superior a la muerte y al amor, que se desvanece mediante la palabra escrita. Ese credo ético, aprehendido en la lectura de Proust, será la clave de su mirada crítica sobre la literatura y su ligazón con la vida.

Pocos años después, en 1959, Bianco brindará en la Sociedad Hebreaica una clase sobre “El sentido del mal en la obra de Proust”, luego editada en la revista *La Torre* de San Juan de Puerto Rico. Su lectura recorre *En búsqueda del tiempo perdido* puntuando la imposibilidad de asignar a los caracteres de la novela valores absolutos:

en Proust, los llamados monstruos no carecen de sensibilidad, de imaginación, de inteligencia (...) las naturalezas proustianas atormentadas por el mal son aquellas en las cuales los sentimientos más nobles — la generosidad, la solidaridad, la piedad, la delicadeza, la ternura—

se dan en formas ejemplares; aquellas en las cuales el problema moral se plantea en toda su intensidad, acaso por horror a ese mismo mal cuyo poder de atracción han comprobado tan a menudo.

Un maridaje con el mal que funciona como principio dinamizador, como “energía que fecunda la imaginación”, sostiene Bianco, permite a personajes como Bergotte y Elstir ser “eficazmente buenos”. A su vez, la imaginación es condición de la bondad; allí nace la relación al otro, el sentimiento moral. El ejercicio del arte, como en Elstir, redime, ennoblece las almas.

En este punto el crítico, como respuesta al pedagogismo moral en el que el personaje proustiano deriva tras la depuración de sus maldades por la vía del arte, supone –construye– un diálogo entre el pintor y el narrador. Es decir, se coloca en la posición del autor. Elstir ha de corregirle al narrador las sospechas sobre su bondad adquirida, antes impensable debido a la mediocridad de los ambientes que frecuentaba: es un momento extraordinario de la crítica, que súbitamente vuelve al texto ficcional, en el que el artilugio de un personaje que interviene la andadura de una pesquisa moral del autor es tomado como voz reflexiva propia. Para Bianco, como para Proust –tal es su epigonismo– el camino de la sabiduría no admite atajos de la experiencia, que sólo revela la verdad a costa de dolor y desazón. Sacar del mal un partido benéfico es la lección que proponen las vidas ejemplares de Bergotte y Elstir, que metaforizan las del propio Proust. En este punto el amor homosexual da ingreso al mal en las consideraciones del argentino: Mme. Vinteuil y Charlus, sádicos y homosexuales, se estancan en el mal por no saber hacer de la mezcla

de bondad y perversión una ocasión de superación. El placer es sacrílego, un privilegio de los malos, sostiene, consecuentemente proustiano.

Mme. Vinteuil es buena: no a la manera de Odette, la ex cocotte, con una bondad visceral, fisiológica, sino con una bondad humana, inteligente, hostigadora; esta bondad le exige un esfuerzo de creación que no tiene la energía de realizar. Entonces sucumbe a los reproches de su propia bondad, se deja aturdir, ensordecen por ellos. El fatalismo romántico que la induce a creerse un monstruo le impide, al mismo tiempo, ver claro en su naturaleza, aceptar su desequilibrio sexual, sobrellevar sus limitaciones, y después luchar con ellas, y después vencerlas, trascenderlas, operar la síntesis creadora de sus virtudes y de sus vicios, síntesis propia del hombre, que no es ni ángel ni bestia.

Esta doxa que matiza el maniqueísmo moral y le abre las compuertas de la legitimidad a la transgresión, a la manera de un Bataille criollo¹⁰, será una constante en la obra ficcional de Bianco, y tiñe sus apreciaciones críticas de una cierta pertinencia filosófica. Escribe:

Mme. Vinteuil, buena, inteligente, sensible, habría podido ser, si no una gran artista, pongamos por caso, como ese padre a quien tanto se parece, una artista decorosa. En vez de una artista, se resignó a ser una sádica. O, como dice Proust, una artista del mal.

Por su parte, en Charlus (sobre cuyo modelo real, el conde de Montesquiou, Bianco traza pinceladas precisas), que ha convertido en “una especie de poesía” la estupidez del ambiente aristocrático dando cabida a un “delicado

mito”, señala su bondad como reverso complementario de su sadismo. Su ociosidad “lo hunde en la tristeza, y, de rebote, en los abismos del mal que lo seducen con todo el falso esplendor del vicio”. Concluye: “estas enseñanzas morales (...) han sido inferidas por Proust de su propia naturaleza, que quizá, o sin quizá, debió de sentirse terriblemente atraído por el mal”. Su grandeza es acorde a esa atracción y al poder de resistencia que supo oponerle con su alquimia creadora: “la capacidad de asimilarlo para transmutarlo en bien que le permitió escribir *En busca del tiempo perdido*”.

Años más tarde, insistiría tanto en sus textos críticos como en su novela sobre esta valuación moral del texto proustiano, en la que ampararía sus propias opciones.

La percepción acabada que posee Proust de la distancia entre el yo público y la personalidad más íntima del autor hace a su oposición a Sainte-Beuve, sostiene Bianco una década más tarde en *El Centenario de Proust*; texto elaborado en el ánimo de descreer de la prolífica producción exegética sobre su vida y su obra para reivindicar la soberanía de la ficción. “¿Qué puede importarnos que Montesquiou sea Charlus? Charlus es mucho más que Montesquiou” —escribe—. “En la novela, todos los seres que la han conformado, dejan de existir.” A quien por entonces, ya en el ocaso de la vida, se encontraba dando coronación a su propia experiencia narrativa y vivencial proustiana con su novela *La pérdida del reino*, los personajes de la *Recherche* se le antojan pobres peles despojados de historicidad en manos de un Mefistófeles perverso que, como declarara el propio Proust, “en la segunda parte harán exactamen-

te lo contrario de lo que se esperaba de ellos”. La mirada displicente que echa sobre el por entonces ya impresionante *corpus crítico* que ha levigado en torno de nuestro autor, lo lleva a describir una deriva tendiente a revalorar lo que aparece entramado en la sola ficción, punto de sutura y condensación de los diversos registros —históricos, biográficos, sociológicos, filosóficos, etc.— que convocan a los críticos.

La obra de Proust suscita a través de los años las más dispares reacciones, argumenta Bianco, pero la más perdurable estriba en el conjunto de múltiples sentidos que admite y propone.

Según Revel, Proust confunde amistad con brillar en la conversación, aunque se diga poco y nada. Pero brillar en la conversación es un sacrificio que Proust hace en aras de la amistad y que responde a una inclinación profunda de su naturaleza: tratar de seducir, llevado por la necesidad de apoderarse del prójimo. Con los años, ese prójimo será el prójimo, en la acepción más amplia de la palabra, el interlocutor por antonomasia, el lector, y entonces, a través de su obra, a ese hombre silencioso le transmitirá su pensamiento metódicamente, sin caer en equívocos de ninguna clase.

Nuevamente, aquí la ética que asume al otro como condición del propio decir. Sólo que en Bianco esta dimensión aparece resistiendo al abordaje crítico, desfundándolo subrepticamente. “Singular destino el de Proust”, concluye.

Tan pronto han visto en él una especie de filósofo visionario, metafórico, que se ha elevado por encima de la observación y ha hecho el proceso del realismo, volcando en su novela un mundo de imágenes previas a su experiencia e independien-

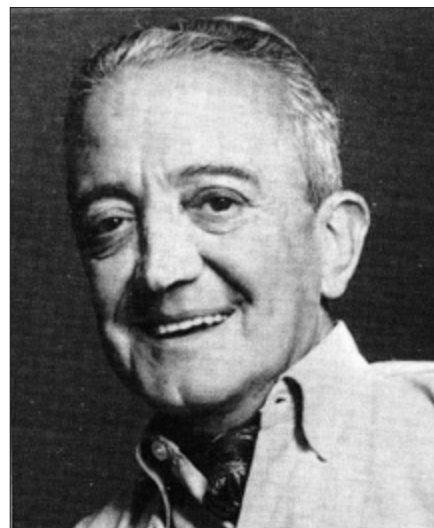
tes de ella, tan pronto un narrador en contacto permanente con la realidad, que extrae de la observación sus mejores hallazgos. Proust es ambas cosas. Su obra fundamenta todas las admiraciones, todas las indagaciones. ¿Puede pedirse una más justa sobrevivencia?

Al año siguiente Bianco volvería sobre su autor favorito con un ensayo magistral, que obtendrá varios galardones, el cual funcionará como adecuado acompañamiento para su novela, *La pérdida del reino* (la cual, tras editar en *La Nación* un fragmento bajo el título *Trelles* en 1953, se había visto interrumpida en 1955 hasta ser retomada por esta fecha, “por puro aburrimiento”). En su ensayo *El ángel de las tinieblas*, de 1972, Bianco contrapone dos impedidas amistades literarias que no llegaron a tales más que en su propio deseo personal: la de Paul Lèautaud y Marcel Proust. En uno de los volúmenes sucesivos de sus *Diarios*, refiere Bianco, el singular crítico teatral de la *NRF*, mientras declara su voluntaria ignorancia de la obra de Proust no vacila en proclamar su admiración al leer el número de homenaje que la revista dedicó a su muerte —y que, al postergar el hecho la publicación de su crítica semanal le cuesta, según apunta con sorna, 250 francos: “una buena corona”. “Siento también, por instantes, cuántas cosas deben disminuir de interés al lado de la obra de Proust”, exclama, tras haber recorrido sólo un par de páginas —y haberse bastado con ellas: será todo lo que en su vida leerá de él— de la novela, allí reproducidas. Hasta ahí Lèautaud, su acentuada reticencia admirativa del autor de *Les plaisirs et les jours*.

Bianco ha rastreado en la *Correspondencia* rescatada, es decir, no enviada o que quedó en estado de borrador y que los especialistas —Phillip Kolb, centralmen-

te— fueron inhumando con el tiempo, y dio con una carta de Proust a un amigo de Henri de Regnier —quien estaba en relación con Lèautaud— de fecha tan temprana como 1907, en la que el futuro autor de la *Recherche* abomina con furia y asco inusuales del comentarista, cuyos libros autobiográficos conoce. Y es que en ellos Paul Lèautaud ha referido la peculiar historia de su vida amorosa, pletórica

en irregularidades de todo tipo, siendo el incesto consumado con su madre la no menos atendible de ellas; una vida familiar que, como dice Bianco, evocando irónico a Lévi-Strauss, “no encuadra dentro de las tradicionales estructuras del parentesco”. A Proust, cuyo ferviente laicismo sólo se ve atenuado por una pasión cuasi mística por su madre, se le antoja tan deleznable semejante personaje que lo conducirá a equipararlo con el Mal, y, en una muestra más de sus melindres, a no atreverse a revelar esta opinión, “... Pues me parece que tendría que batirme con el ángel de las tinieblas”, según augura. Pero “no soy bastante puro para esperar vencer”, agrega. Bianco otorgará a esta última afirmación poco menos que el rango de una confesión, una declaración de paridad moral con Lèautaud, cuando, merced a las investigaciones realizadas por Maurice Sachs —que, por lo demás, el mismo Bianco intentará corroborar infructuosamente en la Francia de



José Bianco

posguerra, entrevistando a sus apócrifos cómplices—, sean reveladas ciertas costumbres del *petit Marcel* no menos perversas que las que trazaron el destino de su abominado admirador, que incluyen escenas de profanación erótica de la imagen materna y cruentos sacrificios de animales. (Esto último, anota Bianco, sin duda hubiera suscitado un previsible odio ilevantable en Lèautaud, que en su isla del Sena criaba a centenares de perros y gatos.) Y tratará de explicar el encono de Proust precisamente por esa secreta afinidad electiva que los empardea a ambos, y que supondrá una cifra moral profunda, radical, cuando su pasaje a través de la experiencia de la literatura adquiera ribetes de ordalía de la cual saldrán, autor y lector, más sabios¹¹. Venciendo su costumbre, ese infatigable proustiano que fue José Bianco, amparará en profusas

El trabajoso e intangible tono neutro, deliberado, con que Bianco teje su trama, continuamente deja adivinar, promete, anuncia enclaves dramáticos, pero esta alternativa esperada jamás sucede en el relato; apenas se trasluce a través de lo insulso, de lo trivial del devenir cotidiano cierto desmayado hálito melancólico que enrarece y a la vez presenta en su más palmaria y perceptible objetividad la sorda tragedia amorosa que anuda los destinos de los personajes.

“La verdad no se entrega, se traiciona; no se comunica, se interpreta, no es deliberada, es involuntaria”, cita. Y colige: “En suma, para decirlo con palabras de Lévi-Strauss, *la naturaleza de lo verdadero resplandece en el cuidado que se pone en ocultarlo*. La muerte de su madre,

o más bien la dolorosa liberación que supondrá, recuerda Bianco, le permitirá a Proust ficcionalizar lo que ingresará sin contención en su vida: sadismo, masoquismo, homosexualidad. Facetas todas que aparecen en su texto de modo traspolado con sorprendente fidelidad, con escasos enmascaramientos. Pero dado que es el problema de la salvación por las obras, de la purificación por la literatura lo que le interesa destacar como central en la —su— lectura de Proust, esta presencia inalienable del mal —voluntaria u ocasional— en la obra de ambos le induce a preguntarse si, como en los ambiguos personajes de *A la Recherche du Temps Perdu* —como Charlus o Mlle. Vinteuil—, que acaban redimiéndose al encontrar un sentido estético a sus actos más abyectos, en sus textos no habría una oportunidad de comprensión matizada de los dilemas éticos que atosigan nuestra época. Citará a Gide: “No hay obra de arte sin la colaboración del demonio”. Y agregará: “El demonio ha colaborado en las obras de Proust y Lèautaud, pero esas obras están del lado de Dios”. “Porque es fácil hablar de la malevolencia, del cinismo, del impudor, de los sarcasmos de Lèautaud: la vida de ese loco, e insisto en ella porque Lèautaud nos cuenta su vida en casi todos sus libros (...) hace pensar por momentos en la vida de un santo.” Pero, agrega, “... También es fácil decir que Proust ha comunicado los gérmenes que lo infectan a todo un mundo novelesco: en ese mundo novelesco resplandece la verdad”. Y concluye: “En resumen, Proust y Lèautaud obedecen a una moral y persiguen un bien, para suerte del lector, muy distintos de la moral y el bien convencionales. No son, ni uno ni otros, *el ángel de las tinieblas*”.

Esa moral es la que Bianco tratará de construir en sus demoradas estrategias

estilísticas –que Borges llamara “invisibles”– y en la construcción de sus delicados argumentos. Antecedida en varias décadas por sus escuetos relatos de *La pequeña Gyaros* (1932), *Las ratas* (1943), y *Sombras suele vestir* (1944), textos todos de una tersura que torna prácticamente imperceptible su laboreo de la lengua, *La pérdida del reino* (1972) es sin duda la mayor de las novelas argentinas que, recostadas en este sesgo de lectura de la obra de Proust, se cobijan para realizar sus preguntas a lo real. Y Bianco lo hará de un modo conmovedor, un modo del que, sabedor de los maltratos que el acontecer prodiga a una vida, no excluirá lo patético sino que más bien lo comprenderá dramáticamente, lo incluirá entre las inflexiones ineludibles de un destino. Como una especie de prolongación extenuada de la idea que Proust baraja en su estudio sobre *El estilo de Flaubert*, mediante la cual concibe a *La educación sentimental* como “un largo informe de toda una vida sin que los personajes tomen, por decirlo de alguna manera, parte activa en la acción” –premisa que, como lo ha sospechado Ortega y Gasset, bien podría considerarse un declarado principio metodológico que rige la construcción de la *Recherche*–, Bianco ha entregado su indagación del lacio declinar de un mundo urbano íntimo con serenidad técnica y precisión estilística en el seno de una arquitectura prosaica impecable, de un modo que bien podría resumirse en la palabra *mesura*.

La novela refiere la vida –o, más bien, habría que decir la historia de cómo se construye una sensibilidad a partir del sufrimiento y de su gobierno o modulación morigerada por medio de la literatura, tema filosófico que torsiona la propia *Recherche*–, de un

modesto escritor que ha resuelto confiarla, inconclusa, al cuidado de otro que no lo es menos, en un clima social ligado a los sectores de una vetusta aristocracia liberal que ya roza su decadencia, en un Buenos Aires –por lo demás, apenas sugerido y por ello mismo reconocible–, que remite sin ambages al universo social y cultural de *Sur*. El trabajoso e intangible tono neutro, deliberado, con que Bianco teje su trama, continuamente deja adivinar, promete, anuncia enclaves dramáticos, pero esta alternativa esperada jamás sucede en el relato; apenas se trasluce a través de lo insulso, de lo trivial del devenir cotidiano cierto desmayado hálito melancólico que enrarece y a la vez presenta en su más palmaria y perceptible objetividad la sorda tragedia amorosa que anuda los destinos de los personajes. Finalmente, el lector entiende que es su propia subjetividad la invocada, la involucrada involuntaria en una trama en la que se opera un juego de ocultamientos y develaciones; y en el pendular del cual se acabará por entregar, merced a su colaboración –en la espesura de lo que el bergsonismo, tan vinculado a la impronta proustiana en torno del Tiempo, el gran protagonista velado y eminente del texto proustiano, llamó la *durée*–, el secreto de una vida carente de secretos. La historia de Rufino Velásquez, la narración de su vida y de su muerte, construida con nudos de tensiones sutiles entre fuerzas sensibles más que con las fáciles y reconocibles peripecias de la experiencia, toma su poderío precisamente de su simpleza, de su engañosa simpleza, en la que intuimos la tersura de lo que Nietzsche llamó “la inocencia del devenir” y que acuna en su vientre lo trágico y lo terrible.

Presumiblemente el mismo Bianco ha contado, como Proust, su propia búsqueda del tiempo perdido en esta novela, que demoró un cuarto de siglo en escribir; en ella asistimos a la narra-



Marcel Proust

ción de sí misma, y a Bianco, en el meditado torbellino de la creación de un destino, escribiéndose a sí mismo en el ventriloquismo de una interpósita *personae*. Y sospechamos, como en el texto proustiano, como en la propia trama de *La pérdida del reino*, que sólo la muerte segará la novela. Mas tam-

bién, al finalizar el libro, la certeza de que el autor –y nosotros, lectores, con él– ha triunfado de la muerte por la resurrección que le provee el arte –y he aquí un dilecto motivo redencionista, subrepticio, en Proust–, cobra la fuerza de una verdad, de una evidencia incontestable. Y es ése, sin duda, el mayor indicio de que Bianco ha hecho suya la lección del maestro¹².

Una larga y dolorosa década transcurriría antes de que el antiguo secretario de redacción de *Sur* nos entregase la que sería su postrera y más personal meditación sobre Proust. “Como si hubiese sabido que era la última ocasión en la que daba testimonio del vínculo dichoso que lo unió a Proust por más de medio siglo”, escribe Alberto Giordano en *Imágenes de José Bianco ensayista*, “se despide de su obra de una manera proustiana, tomándose a sí mismo como obje-

to de reflexión, transformándose él mismo (pero hay que ver de qué sí mismo hablamos) en espectáculo”. Se trata del ensayo *Proust a los sesenta años de su muerte*, escrito en 1982 y recogido en el volumen antológico *Ficción y reflexión*, texto que el crítico rosarino calificará como una “teoría en acto de la escritura ensayística”.

“¿Qué impresión tendrán las generaciones actuales que leen por primera vez a Marcel Proust?”, se interroga Bianco en la apertura de su ensayo, en el que tratará de reconstruir las condiciones de su primera recepción, medio siglo atrás. El “asombro mágico” ante el hecho de verse “transportados a una realidad análoga a la realidad en que vivimos pero más compleja, más rica, más ambigua y perfectamente inteligible”, se vería corroborado en el influjo que las “verdades psicológicas y metafísicas descubiertas por Proust” tendrían sobre el mundo. “El espíritu de muchos novelistas posteriores a Proust, su manera de ver y sentir las cosas, su punto de vista, se ha modificado. Y sus lectores están leyendo vicariamente a Proust”, afirma. Destino que, dirá siguiendo al Borges de *Kafka y sus precursores*, alteraría nuestra percepción de sus antecesores impensados. “Me ha ocurrido no hace mucho releer el primer tomo de las *Memorias de ultratumba* de Chateaubriand”, confiesa, no sin experimentar claras reminiscencias proustianas. Pero aquella percepción adquirida por su generación, por la misma existencia del texto proustiano en la literatura universal, se ha enriquecido para los mejor posicionados lectores actuales, reflexiona. “Han pasado el difícil aprendizaje que exige su lectura”, lo cual “no sucedía en Europa ni en América cuando intenté

leerlo". En este punto el ensayo asume el tono de un relato autobiográfico. Un verano, cuando contaba apenas 17 años –refiere–, sucedió su fracaso inicial en el abordaje de *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*. Nótese: se trata de un adolescente de 16 años que en 1925 lee con displicencia las revistas francesas, y se atreve con Proust. ("Había visto fragmentos de sus obras póstumas que aparecían por entregas en la N.R.F.", escribe; como en otras ocasiones Bianco asume un tono de esforzada modestia con el cual tratará de mitigar su íntima vanagloria no sin apelar a cierta clave de parodia ante la propia imposibilidad de comprender el texto en su primera lectura.) Poco después, refiere, "un amigo de Córdoba, que ahora es sacerdote", el enigmático Fray Mario Agustín X¹³, le habría guiado al indicarle que tratara de ingresar en Proust por *Un amour de Swann*. Allí se produjo entonces el milagroso deslumbramiento, paradójico por demás: "¿cómo era posible que un libro poblado de seres tan poco atractivos, un libro en que no sucedía nada, o casi nada, pudiera ser de un interés tan vertiginoso?" se pregunta mientras con perplejidad da cuenta de todo aquello que distinguía aquel texto de la tradición literaria preexistente y lo incitaba a tratar de ubicar la especificidad de la novedad proustiana. Es decir, como apunta con agudeza Giordano, Bianco muestra en su *racconto* un desplazamiento del lugar de lector al del ensayista con la construcción de un espacio de valores –una moral de lectura–, vecino pero distante de los ademanes de la crítica. Todos los movimientos que hemos mostrado a lo largo de otro estudio sobre la relación con Proust en nuestro país, y que la deriva de Bianco

muestra de un modo ciertamente paradigmático, aparecen resumidos en la observación del crítico:

Mientras que el lector lo único que hace y quiere es leer, el ensayista quiere saber por qué al leer ocurren ciertas cosas. A veces, por querer saber y escribir sus hallazgos, transforma esas cosas inciertas, esos afectos innombrables, en valores y se olvida de sí mismo como lector para representarse como crítico. Otras veces la fuerza de la pasión que lo liga a una obra resiste el olvido, se apodera de su voluntad de conocimiento y escritura, y lo hace entrededir, más acá de cualquier protocolo o estrategia, la rareza y ambigüedad de su sensibilidad y de lo que la conmueve.

El texto de Bianco se cierra con la actualización de aquella experiencia inicial:

Siempre recordaré la impresión que me hizo Un amour de Swann. Impresión que redundaba en beneficio de uno mismo, porque llegamos a olvidar la existencia del novelista. Éste, al prestarnos su mirada, conseguía desaparecer, y uno creía estar descubriendo las cosas por cuenta propia. [...] Por momentos olvidaba que estaba leyendo",

recuerda, hasta que la grandiosidad de un ciclo sintáctico nos advertía que estábamos viendo la realidad a través de un gran novelista y sentíamos hacia él tanta gratitud que cerrábamos el libro y por unos minutos dejábamos de leer. Bianco concluirá con una fórmula en que condensa su credo literario, y el de Proust: "Construir con materiales efímeros una obra perdurable que justifique [la vida] es el único medio que un escritor tiene a su alcance para salvarse", escribe.

NOTAS

1. Cfr., por ejemplo, *El cántico espiritual* (Agencia general de librería y publicaciones. Bs. As, 1923), que puede ser leído en contrapunto con *La literatura y el conocimiento: A propósito de Marcel Proust (El espíritu de aristocracia y otros ensayos)*. Buenos Aires, Agencia general de librería y publicaciones, 1924).
2. *Cuentos de la oficina*. Claridad, Bs. As. 1925, que hace juego con *Introducción a Marcel Proust*. *Nosotros* a. 21, vol. 56, Nº 215, pp. 16-23, abril 1927.
3. Los cuentos de *Europa* (Bs. As. Palacio del Libro, 1930) y la novela *Gente* (La Plata, 1936), fueron precedidos por el ensayo *Por el camino de Proust* (*Nosotros* a. 21, vol. 56, Nº 215, pp. 24-42, abril 1927).
4. Abocado desde 1931 a “difundir a Proust en la clase obrera” Anderson Imbert ofreció su primer abordaje crítico en “Retrospectiva de la creación literaria” (*La Vanguardia*. Bs. As., 14 de marzo de 1937).
5. Su conferencia *Una lectura de Proust*. (*Verbum*. Bs. As., septiembre de 1926. *Anales del Instituto Popular de Conferencias*. T. 12. Bs. As., 1926) y su ensayo *Marcel Proust (La Prensa*. Bs. As., 1º de mayo de 1926), acompañan la escritura de *La vuelta de las horas* (Bs. As., Viau y Zona. 1933).
6. Mas ello no se dio sin vacilaciones, sin tentativas iniciales frustradas. Restos desvaídos de un primer intento de construcción epigonal son dos fragmentos titulados *Siete años*, editados en noviembre de 1935 por la revista *Sur* (nº 14 y nº 15), presentados como el inicio de una narración autobiográfica, la cual fue malograda por carecer, a mi entender, de la distancia y la experiencia necesarias para llevarla a cabo. Un mimetismo vital involuntario con el propio Proust, en todo caso, es lo que ha efectuado Bianco, quien sólo tres décadas más tarde, con *La pérdida del reino*, podrá llevar a buen término esta intención primitiva, impedida incluso en los años cincuenta tras un fallido recomienzo en su narración *Trelles*. Pero para que ello fuese posible habría de construir primero un espacio de enunciación análogo al del *Narrador* proustiano a fin de dotar de autonomía al yo narrativo y conferirle mayor verosimilitud y presteza al discurso. Es decir, recorrer la distancia que en Proust va del *Jean Santeuil* a la *Recherche*, pasando incluso por el *Contre Sainte-Beuve*.
7. “Proust y su madre”. *La Nación*. Bs. As., 3 de junio de 1956. *Ficción y realidad, y Homenaje a Marcel Proust*.
8. “Marcel Proust: su revelación psicológica”. *Sur*. Nº 24. Bs. As., septiembre de 1936; Nº 25, octubre de 1936; Nº 26. noviembre de 1936; Nº 27, diciembre de 1936.
9. En relación a la entonces reciente edición del *Jean Santeuil*, Bianco se mostrará remiso: considera “censurable que manos extrañas se hayan permitido reconstruir originales que Proust desechó por no considerarlos dignos de su talento, máxime tratándose de un escritor que nos ha dejado una obra tan laboriosamente concertada”. Proust lamentaba obras imperfectas –recuerda– como las del “pobre Peguy, que busca su camino a la vista del lector...”, e imagina a Proust cayendo en una de sus terribles crisis si le fuera dado conocer su destino póstumo, escarbadas sus intimidades por “piadosos y minuciosos admiradores”. Posición ésta de literato, de escritor, sin duda, que desdeña los menesteres de la filología y la crítica.
10. Amigo, traductor y editor de Roger Caillois, Bianco será responsable de la aparición de *El erotismo*, el primer texto de George Bataille en castellano en la editorial *Sur*.
11. Hugo Beccacece, persistente cronista proustiano, ha dicho de Bianco que su aproximación a Proust nace de “esa especie de eticidad de la expresión que ambos aprecian, del hecho de que una frase bien dicha, un pensamiento bien expresado, un aspecto bien analizado de la naturaleza humana, por más siniestros que resulten, son precisamente un bien. Todo lo humano debe ser dicho, porque nadie debe avergonzarse de la propia condición, sino de la mentira, del ocultamiento”. Eugenio Montejo: *Recuerdos de José Bianco*. Vuelta Sudamericana. A. I, Nº 5. Bs. As., diciembre 1986.
12. Son múltiples los guiños encapsulados en el texto que Bianco le envía al lector proustiano: un personaje lateral lleva por nombre Marcel; el narrador/protagonista va decidiendo su vocación tardíamente tras un peregrinar estéril por los salones en los que descrece de las pretensiones de los escritores y demás figuras sociales que juzga fatuas; finalmente, en un *impasse* de la trama, mientras da una clase sobre literatura francesa, el narrador despliega una larga explicación sobre la memoria: “Entonces, con motivo de ese presente que es al mismo tiempo pasado y porvenir, sensación y movimiento, hablé de las dos formas de memoria que discierne Bergson. La primera, conquistada por el esfuerzo, dependiente de nuestra voluntad, y la segunda, espontánea, caprichosa, que le muestra a la primera las imágenes que han precedido o son consecuencia de situaciones análogas y que permiten la asociación de ideas. De allí, insensiblemente, pasó a la memoria afectiva de Proust. Para que lo entendieran mejor, les contó el episodio de la magdalena. Los alumnos escuchaban con interés, algunos tomaban nota”. Sin embargo, a Bianco esa notoria relación con el universo proustiano lo incomodaba en la medida que lo ponía bajo el estigma de la angustia de las influencias. En un reportaje concedido a Beccacece en 1982, expresaba: “No sé por qué [a *La pérdida del reino*] la asocian con Proust. Hasta han llegado a decir que es un relato muy proustiano. Hablando de eso con Victoria [Ocampo], ella me dijo: *los que dicen eso no han leído a Proust*. El libro de Proust se propone la recuperación del tiempo perdido, como señala su título; el mío tiene más que ver con la búsqueda de una identidad”. Denegación deliciosa que no hace más que confirmar cuánto la sombra del maestro les pesaba a los dos referentes centrales del grupo *Sur*, y, por extensión, a buena parte de la literatura argentina.
13. Para Giordano, verosímelmente, el paradójico gesto de omitir un apellido por discreción y reconocer esa omisión indica un voluntario énfasis a develar: se trataría no sólo de una iniciación literaria sino amorosa la revivida medio siglo después por el autor de *La pérdida del reino*.

Ciclo Panorama

Cine independiente
en frasco chico



Junio 2006
El amigo

Leonardo Favio y su único cortometraje
1996-2006

Panorama del corto argentino



Septiembre 2006
Metrajes

Historias a medida



Julio 2006
Autores en corto
vol. 1



Octubre 2006
*40 años de animación
en Rosario*



Agosto 2006
Autores en corto
vol. 2



Noviembre 2006
*Nuevo documental
argentino*

Un problema crítico: la historia de la literatura argentina

Por Horacio González

La historia de la crítica literaria argentina puede encontrar sus orígenes en un intento –vano y persistente al mismo tiempo– que mereció la reprobación de sus contemporáneos. Se trata de la Historia de la literatura argentina, cuya pretensión fundacional considera a la nación como un cuerpo material definido por su literatura, en la que el gaucho es el sujeto de una historia que se despliega albergando, en sus secretos y tradiciones, la emancipación de la conciencia estética nacional. La ironía borgeana respecto a la confusión de Rojas entre una habla real gauchesca, de carácter esencial, y una literatura gauchesca (“género como cualquier otro”) forjada en las plumas urbanas que hablaban en su nombre, sitúa un segundo peldaño en la historia crítica literaria, una crítica de la crítica. Pero –analiza Horacio González– el propio Borges no estaba a salvo en sus aspiraciones universalistas. Él mismo escucha las voces de un pasado legendario en cuya tradición se inscribe.

El dilema entre las pretensiones totalizadoras de la literatura y las invenciones singulares, parece recorrer la historia de la crítica en sus distintas estaciones. Así, González repasa estilos de escritura que conformaron este laborioso terreno: Enrique Pezzoni; Nicolás Rosa; las series viñescas; Beatriz Sarlo; Josefina Ludmer; Ricardo Piglia; Noé Jitrik y Martín Prieto son pensados minuciosamente. Sus señas, la cadencia de sus lenguajes, los trazos y ademanes personales van configurando la materia literaria sobre la que se talla la perseverante trama de la crítica.

En la *Historia de la literatura argentina* de Ricardo Rojas hay un apartado donde se estudia la oratoria, *único género literario en el cual el autor es vehículo de su obra*. No es la única originalidad de esta extensa historia, denostada ligeramente por quienes no se han tomado el trabajo, sino de leerla, por lo menos de comprender qué significaría para la fundación de la crítica literaria en la Argentina. Por ejemplo, uno de los héroes político-literarios de Rojas, Avellaneda, es definido en tanto orador a través de un elegante escorzo:

la adocenada compostura de los predicadores virreynales y la desmelenada espontaneidad de los tribunos demagógicos, quedaron extrañas a sus gustos.

Imaginar la oratoria como uno de los carriles de la literatura, destacar con refinado gesto un caso actual en contraposición al fastidioso pasado, habla del propósito totalista que abrigaba Rojas, que muy de inmediato fue criticado por sus contemporáneos.

De algunos cenáculos satíricos surgió la expresión de que los volúmenes de Rojas componían una escena más larga que la de la propia literatura argentina. Aún hoy se suele citar esta chanza injusta y perezosa. ¿Es obligatorio entonces ser minimalista, como se dice, o bien huir de los grandes frisos y panoramas en nombre de alguna investigación específica?

Lo cierto es que el intento de tomar el cuerpo nacional como definido por la literatura y a la vez ésta recibiendo el encargo de ampliar las fronteras mentales de la nación, son los fundamentos que esgrime Rojas a partir de su visión de la *historia cultural*, la ciencia alemana que había aprendido en su

viaje europeo y que tantas críticas le habían atraído de quienes vieron en él a un restaurador nacionalista, a pesar de que Jean Jaurés y Enrico Ferri aseguraran, luego de apreciar los textos de Rojas, que también para el socialismo europeo era más que justificable la cuestión de la nacionalidad.

Con la gauchesca, a la que se le dedica uno de los volúmenes, Rojas arriesga que los gauchos son los protagonistas de “nuestra historia interna”, trama íntima colectiva que para él equivale a una historia literaria. Y siguiendo este rumbo immanentista de la literatura

como figura inherente a la propia nacionalidad, declara a la gauchesca como “forma de la vida mental argentina” y lleva la cuestión un poco más allá al proclamar que ella, si es estudiada con un canon o reglas propias, *puede ser útil en lo futuro como emancipación de nuestra conciencia estética*.

De todos modos, con cierta convicción evolucionista, escribe que los gauchos son “nuestros primitivos”, lo que lo pone cerca de una elaboración de la conciencia colectiva en la que se desglosarían una serie de eslabones que en lírica culta irían a perfeccionar la primera figuración tosca pero esencial de la mentalidad nacional. La idea de una *kultur getschichte* opera aquí con toda su fuerza, y motiva las respuestas desconfiadas que hasta hoy se escucharían, comenzando por la muy notoria de Borges, que la escribirá en *El escritor argentino y la tradición*.

De algunos cenáculos satíricos surgió la expresión de que los volúmenes de Rojas componían una escena más larga que la de la propia literatura argentina. Aún hoy se suele citar esta chanza injusta y perezosa. ¿Es obligatorio entonces ser minimalista, como se dice, o bien huir de los grandes frisos y panoramas en nombre de alguna investigación específica?

Borges [...] imaginaría tardíamente un Lugones, precisamente como aquel al que “le hubiera gustado que le gustara un trabajo mío”, es decir, un trabajo de Borges, confundidos ambos en (nuevamente) la cronología, reconciliados en la eternidad. Pero esta historia de la eternidad no podría ser nunca una historia de la literatura, salvo que la practicase el propio Borges incluyendo a Coleridge, Carriego, Keats, Sarmiento y Whitman, todos nadando en el mismo vapor hipnotizado de las ruinas circulares.

En ese perdurable ensayo borgeano se lee que Ricardo Rojas comete la “astucia” –hay desdén aquí–, de presentar la poesía de los gauchos o de los payadores como la derivación de una preexistente raíz esencial que la poesía de los autores gauchescos recogería en forma literal. Así, serían elaboradas sobre

métricas y presuposiciones lexicales que generarían el artificio del “color local”. Sin embargo, embate Borges, solo es posible considerar la gauchesca como “género como cualquier otro”. Es que su base paradójica sería la exacerbación de criollismos sacados de un ficticio diccionario *ad-hoc*. Ricardo

Rojas, que postulaba la creación de una “filología argentina”, había cometido entonces “hábil errores” al confundir la lengua real de los gauchos con las poesías de escritores urbanos que pretendían exponer sus versificaciones no espontáneas como emanación del habla gauchesca.

Esta burla de Borges (terrible: elogiar a alguien por sus imaginadas deficiencias) tendrá largas consecuencias. En primer lugar, el establecimiento de los fundamentos del género gauchesco como una invención autónoma de sus actos dialogales efectivos, supuestamente originados en la carne misma del habla cotidiana. Esto es, una crítica al *continuum* entre la materia empírica de la práctica conversacional

y la creación poética que la dispone como obra. Ésta no podría ya postular una referencia en el mapa previamente experimentado de una lengua. Segundo, la crítica entendida como mordacidad, al señalar en Rojas ese “hábil error”, con lo cual elige un acto sobrador para referirse al autor de *Historia de la literatura argentina*. Era el “arte de injuriar” a través de sutiles construcciones retóricas –en este caso, la bofetada selecta de un oxímoron–, que recorrió un largo camino en el ejercicio de la crítica al que Borges se aplicó con entusiasmo.

Pero en su propia opción universalista, en apariencia tan alejada de la historia de la conciencia literaria nacional, Borges va a intercalar subrepticios elementos del “carácter nacional”. No solamente porque acepta que un enclave nacional como argentina, relativamente periférico de Occidente, pueda recoger todos los afluentes del legado, sin prejuicios ni desagradados. También por las menciones que hace al *pudor argentino, la reticencia argentina*, además de afirmar que la historia argentina *por la cronología y la sangre está muy cerca de nosotros*. No hay duda de que Borges reintroduce aquí los componentes particularistas y raigales que de otra manera su escrito intenta anonadar. Si el pudor, la sangre, el tiempo, no son ingredientes abisales del ser, sería muy difícil encontrar otros, lo que hace que Borges, criticando al pobre Rojas por creer que la gauchesca es un localismo o una coloración inherente a la médula y la grafía nacional, incurra luego en una mucho más embarazosa apología de la heráldica nacional (el linaje, la familia, las batallas, el sentimiento aristocrático de recato, etc.).

Si Borges hubiera escrito una imposi-

ble *historia de la literatura argentina*, se habría basado en la genealogía de un Enrique Banchs o en la onírica colecta de un indiferenciado “orbe de símbolos”, en la que igualmente imaginaría tardíamente un Lugones, precisamente como aquel al que “le hubiera gustado que le gustara un trabajo mío”, es decir, un trabajo de Borges, confundidos ambos en (nuevamente) la *cronología*, reconciliados en la eternidad. Pero esta historia de la eternidad no podría ser nunca una historia de la literatura, salvo que la practicase el propio Borges incluyendo a Coleridge, Carriego, Keats, Sarmiento y Whitman, todos nadando en el mismo vapor hipnotizado de las ruinas circulares.

Pero es lógico que Borges postulara al mismo tiempo una línea de sangre legendaria y un sueño de eternidad. De ninguna de las dos formas –por exceso y por carencia–, hubiera llegado a comprender los probablemente modestos propósitos que embargaban al hacedor de una historia de la literatura nacional, sobre todo si ésta debe acercarse a ciertos conceptos como el de conciencia estética colectiva. Lugones sólo hubiera entrado en el parnaso de Borges cuando *mañana yo también habré muerto y se confunden nuestros tiempos y la cronología se perderá en un orbe de símbolos*.¹

Lo que en Rojas era una colección de obras que remitían a una historia cultural situada y concisa, en Borges los autores son un diálogo en sueños frente a la perennidad literaria. Pero no por eso dejaría de ser una historia literaria homogénea, dependiendo de qué amplitud tuviese la capacidad soñadora de su autor. Es claro que en ese sitial onírico de “percibidor abstracto del universo” o de “un sueño

sin soñador” Borges podría conjugar una realidad de sangre y vindicta –*el íntimo cuchillo que obliga a describir un destino sudamericano*– con una realidad de la temporalidad –*la visión que obliga a refutar el tiempo a pesar de lo imposible que resultaría*–, lo que le daría un poder inusitado respecto a la literatura historicista y al lirismo de “los raros” del período anterior. Arrasaría a ambos.

En aquellos momentos, la *rareza* era cierta apología de la locura simbolista, pero se estaba lejos de sospechar la manera borgeana en la cual el tiempo pampeano se convertiría en eternidad

Ricardo Rojas,
por Juan Rearte



del mismo modo que una eternidad percibida en la campiña inglesa –por ejemplo, en *El jardín de senderos que se bifurcan*–, podría operar los mismos trazos de abstracción que un suburbio porteño de 1929. Este alegorismo radical, como veremos, deja un sendero abierto, libremente bifurcado a los intentos actuales de escribir una historia verosímil y crítica de la literatura argentina.

De ahí que el crítico Martín Prieto pueda seguir otro partido en su reciente *Breve historia de la literatura argentina*². Hay en él una importante alusión a Rojas, que se proyecta sobre muchos tramos de su libro y en los propios preludios de los capítulos. Pero sobre todo en el intento de interrogarse que habría que incluir o excluir hoy para seguir “el mapa de Rojas”.

Sin duda, en el problema de Rojas, hay un tema que en mucho evoca las disquisiciones de Adorno en su *Teoría estética* –ni más ni menos–, respecto al peso de la obra en la definición de la unidad del arte. Si no hay tal unidad, es porque las obras actúan como “si fueran enemigas unas de otras”. Pero al mismo tiempo, hay un hilo conductor que las trasciende, por lo menos en los métodos o materiales que les son inherentes. Prieto comprende estrictamente este dilema –que es el de Rojas–, y lo proyecta de un modo interesante a la consideración de qué sería hoy una valoración respecto a autores y obras argentinas que escriben argentinos en otro idioma o que escriben o traducen extranjeros en lengua nacional.

Así, si se hiciera el balance de lo que se incluiría o excluiría hoy de la literatura argentina siguiendo el criterio de intensidad idiomática más allá de lo que circunscribe el territorio y una nacionalidad, ya fijada, debería

mencionarse a Hudson aunque no a Bianciotti. Pero para Prieto es el caso Gombrowicz el que abre una relevante cuestión respecto a la condición nacional de su obra, que él ve con escepticismo prudente, aunque una lectura menos indulgente que interesada, no tanto de *Ferdydurke* como del *Diario argentino*, arrojaría resultados aceptables para la hipótesis de la “argentinización” de Gombrowicz, no sólo porque la literatura y la política argentinas del siglo XX serían cotejables en ciertos aspectos con el romanticismo polaco del siglo XIX. Lo cierto es que Rojas, para Prieto, merece una consideración mayor que lo que prefiguraba la mojiganga de señoritos zaheridos y divertidos –como Groussac y Borges–, y lo muestra escribiendo buenamente su propia, denostada historia de la literatura argentina.

Prieto festeja en Rojas las argucias de la periodización, ciertas postulaciones sobre la gauchesca y el atinado tratamiento de las fuentes, pero a cambio de la idea de nacionalidad cultural que mantiene el autor de *Eurindia*, es partidario del concepto de nación como una “construcción”, aunque sin gritería ni exhibición de jergas; no recaerá desde luego en las monsergas extraídas de los *cultural studies* con las que el tema se munió en los últimos tiempos. También romperá las marcas más rudas de historicidad, yendo y viniendo del pasado a la actualidad, y propondrá, Prieto, de un modo indirecto pero visible, una certera revisión de la historia de la crítica literaria en la Argentina. Por ejemplo, en las sintéticas entradas que preceden cada capítulo, se ocupa de anticipar los temas tratados con algunos cebos dirigidos al lector, como éste que alude a Cortázar: “*Lo que se pregunta Lezama Lima y*

lo que responden Enrique Pezzoni y Nicolás Rosa”. Con esto consigue evadirse de lo que en Rojas es el llamado a la construcción del cenotafio nacional por la vía de condecoraciones que sólo daría la historia literaria emanada del cuerpo precursor de la lengua.

Porque Ricardo Rojas atribuía por doquier títulos nobiliarios o simplemente condescendientes –como el que otorga a Vicente Quesada, notoriamente reticente, que reza “ciudadano virtuoso y útil historiador”–, no sin ponerlo en un complejo sistema de medidas y valoraciones que, aunque no lo favorecen, lo reinscriben en la colectiva trama previa de cualquier instancia literaria³. Prieto, cuando hace lo mismo –crea tramas con nombres a los que les solicita comparecer ante un mismo interrogante–, no pretende más que agrupar un núcleo problemático dado, que finalmente expande a lo largo del tiempo como un artificio válido para debilitar el peso de la explicación histórica y proponer, más que otra cosa, un conjunto de voces de críticos –en gran medida, de la generación del propio Prieto–, intentando lo que probablemente le interesa por encima de cualquier otra cuestión, una historia de la literatura argentina a través de una historia de la crítica literaria argentina.

Entonces, Prieto asienta en primer término aquella pregunta de Lezama Lima sobre Cortázar, respecto a si éste finaliza o inaugura un período literario caracterizado por formas vanguardistas, a lo que Pezzoni responde que *Rayuela* culmina las operaciones de la vanguardia –a diferencia de lo que dice Ana María Barrenechea– y Nicolás Rosa, a su vez, propone que no estamos ante una novela de vanguardia sino de descubrimiento de ciertos misterios vitales. Como se ve,

Prieto procede desde la urdimbre crítico-literaria en la que cada obra suscita sobre sí otra malla de enjuiciamientos que se enfrentan. No necesariamente para contradecirse, aunque mutuamente se encaran, como cuando a propósito de *La traición de Rita Hayworth* de Puig se compone una escena, una asamblea imaginaria donde opinan Juan Carlos Onetti, Ricardo Piglia y Alberto Giordano, en diferentes épocas y estilos, como por si acaso también hubiera una “historia de la eternidad” para enfocar las novelas y sus rupturismos.

Ha mencionado Prieto a Enrique Pezzoni. Es evidente que este crítico ineludible y sutil no se habría de proponer escribir una crítica argentina, pues su estilo rehuye el mundo de la cultura histórica –pero véase como lo adopta momentáneamente en el reconocimiento que hace de las apreciaciones de Murena sobre Borges⁴– sino que busca una secreta teoría estética en Borges a través de finas cosechas de texto, dándole real importancia al ideal borgeano de la “inminencia de una revelación”. Desea Pezzoni fijar allí la radicalidad del yo y del propio mundo borgeano, mezcla de enigma y develamiento que su prosa, con interna alegría y sin rastro de servidumbre, evoca también. Nombrar, denominar un libro *El texto y sus voces* parecería cierta concesión a una conocida modalidad de la crítica de los años 80, pero revelaba los alcances del

... Prieto asienta en primer término aquella pregunta de Lezama Lima sobre Cortázar, respecto a si éste finaliza o inaugura un período literario caracterizado por formas vanguardistas, a lo que Pezzoni responde que *Rayuela* culmina las operaciones de la vanguardia –a diferencia de lo que dice Ana María Barrenechea– y Nicolás Rosa, a su vez, propone que no estamos ante una novela de vanguardia sino de descubrimiento de ciertos misterios vitales.

proceder de Pezzoni, ya desde los años 50, en el sentido de ir desprendiendo ocultos titubeos de todo escrito y rozarlos apenas con tímidos, en apariencia reticentes añadidos personales.



Ricardo Piglia

Al afianzar ese diálogo, el crítico es y no es ese texto, y cuando captura sus voces las devuelve presto, pero dejándolas resonar en su propio escrito. Este método incon-sútil no sólo era el menos apto para una historia *completa* de la literatura; también la insinuaba por su reverso como proyecto supremo tendido sobre el vacío, pues en la recu-

peración de una frase, una “voz”, hay insinuaciones que nos dejan cerca de una valoración total de la obra. Pero a través de una distracción, quizás un deliberado descuido, que deja huecos o vacíos de los que empieza luego un nuevo escrito, esfuerzo de fingida diferenciación que sin embargo abre una distancia decisiva entre texto y texto, entre voces y voces. Esa distancia hace de cada texto no una continuidad en la historia de la cultura, sino una discordia que debe fundar despiadadamente su propia singularidad, su vida excluyente y caprichosa.

Había vinculado también Prieto a Nicolás Rosa en las propias voces enlazadas de su texto. Este último crítico lógicamente no tiene en su disposición declarada escribir una historia de la lite-

ratura argentina, que –recuérdese– es el tema programático del cual, a la manera de reflexión por el absurdo, partimos en este artículo. Entonces, poner tan alto y espectacular propósito indiviso como meta actual, no deja de ofrecer un gran contraste con la crítica verdadera que se hace entre nosotros, que no suele procurar proyectos englobantes, aunque además del propósito de Martín Prieto, ya tendremos ocasión, con la brevedad del caso, de referirnos a los proyectos explícitos de historia literaria de Viñas y de Jitrik.

Nicolás Rosa ha escrito sobre Sarmiento –sobre el linaje de los Oro– tanto como sobre Néstor Perlongher. Ese arco que va de *Facundo* a *Cadáveres* podría reunir un propósito totalizador, al sabor de aquella invitación viñesca que propone *de Sarmiento a Cortázar*, jugando con una secuencia armoniosa que luego se deshace como ilusión necesaria, pues simplemente aludía al concepto de *serie*, que en Viñas es esencial, y es evidente que no goza del favor de Rosa.

En efecto, Rosa labora con el reconocimiento de materias pringosas del texto, como si fuera un alquímico que sopesara en un balancín traductor las espesuras de un escrito con sus expresiones equivalentes en sustancias de la naturaleza. No hay cosa tal en Pezzoni, aunque de alguna manera Viñas repone la cuestión de las sustancias reales, pero a propósito de su idea de *cuero*. Nicolás Rosa, decimos, al emprender la tarea de ver, por ejemplo, el material perlongheriano, adopta un análisis sobre el modo en que se comportan las superficies físicas, en cuanto a su “lisura”, sus “limaduras fractales”, las “materias algodonosas o vaporosas”, que le parecen al crítico que son de tradición barroca. Estas equivalencias

entre ingredientes de la naturaleza y corrientes estéticas son tratadas por Rosa con una irradiación terminológica en la que surgen expresiones como “farfulleo protoglótico” o “glotología obscena”, todas formas del conocimiento que acentúan en acto el modo en que los materiales se retuercen en su letra, formando *hule* o *baba*.

La materia se hace grasienta, untuosa, debe aceptar que al ser mencionada como letra, lo es también como fluido, como escatología o sexualidad, con lo que surge no sólo una “lengua soez”, sino en lo que atinamos a interpretar de ese movimiento que Rosa denomina de “carie del significante”, sería un intento de hacer de la escritura un acto simultáneamente creador de repugnancia física. Llamar a esa repugnancia una forma poética supone también conjugar el verbo de la *physis* y del *eros* con la materia escatológica de la vida. El estudio de esas transfiguraciones, para Rosa, debe contar con un lenguaje crítico mimético, que en su extremo las reproduzca como una parodia de la parodia, o como un “fulgor del simulacro”, que para el caso, es título rosiano que reproduce en una asombración barroca de la crítica⁵, lo que para Pezzoni era lo que más sosegadamente podía decirse como el “texto y sus voces”.

David Viñas, por su parte, ha hecho del movimiento corporal un fastuoso paralelismo con las voces del texto. Su léxico cuenta desde hace mucho tiempo con conceptos como *respiración*, *codeo*, *ademán*, y otros que hacen de la crítica un recuento de las posibilidades del cuerpo, de lo que un cuerpo puede. Quizá no se sepa hasta qué punto llega la corporeidad encarnando un pensamiento, pero en Viñas hay una búsqueda de “materiales” y “actos

físicos” que sustentarían la verdadera crítica de la literatura en cuanto a que sus fundamentos últimos serían las sensaciones, la percepción encarnada en los sentidos que adhieren a los sujetos al acto vital. La literatura no es inocente, dice Viñas, y en esa capacidad de decir lo que al mismo tiempo percibe que dice, está su compromiso con las luchas históricas, lo que quizá quedaría mejor garantizado cuando las metáforas corporales se funden en el volumen de la escritura, aludiendo a un sensorialismo que puede ser burgués, como en Sarmiento o Mansilla, pero endosa un acceso a la verdad.

Viñas es un materialista del estilo, es decir, un estilista de la expresión sensual. Su fisicalismo sensorial admite en evocación lejana una encrucijada estilística en la que cruzan sus voces Jauretche y Roland Barthes, el yri-goyenismo y Sartre, Mansilla y Rosa Luxemburgo. No hay acercamiento a lo verdadero si no

hay una mediación de estilo, un complejo sistema de signos que destilan las formas de vida y las paralizan en su momento de mayor fulgor.

Una semiología iconoclasta y montaraz, que en su último extremo lleva a contraponer las “fachadas” que quieren ser interpretadas y la vida en su capacidad de recuperar sus *ademanos* más verídicos, es decir, aquello que conduce al honor. El hombre de honor, en Viñas, es el crítico que toma a su cargo todo contenido cultural o social como un

La literatura no es inocente, dice Viñas, y en esa capacidad de decir lo que al mismo tiempo percibe que dice, está su compromiso con las luchas históricas, lo que quizá quedaría mejor garantizado cuando las metáforas corporales se funden en el volumen de la escritura, aludiendo a un sensorialismo que puede ser burgués, como en Sarmiento o Mansilla, pero endosa un acceso a la verdad.

trazo de estilo. El honor sería el alma inversa del sudor, pero no cuando un sudor prorrumpe egregio del cuerpo. Ahí complementa.

Se piensa y actúa *dentro* de las compulsiones de una clase social, pero se lo hace a través del *estilo*, modo singular, biográfico, modo del fingimiento sintomático que torna imposible que ninguna vida se disuelva sin más en la totalidad social. Al contrario, ésta actúa *estilísticamente* en los sujetos literarios, y ese *estilo* será la verdad biográfica con la que cada vida se situará en la urdimbre de lo histórico-social. La crítica de Viñas, a partir de la idea de “que toda estética implica una moral”, adquiere el poderoso aparejo del develamiento: develar, *en el estilo*, las morales ambientes, historizadas.

En el proyecto de Viñas de historia de la literatura argentina, que toma el siglo XX y que recoge trabajos de diversos autores⁶, ya su título supone un compromiso con la conciencia histórica: *Yrigoyen entre Borges y Arlt*. Y comienza allí donde Rojas concluye. Pero no hay aquí ningún despliegue de la conciencia colectiva sosteniendo cada obra, sino que flota muy evidentemente el tipo de examen de rupturismos e historias en discontinuidad que los climas de los años 80 aconsejaban, y quizá reclamaban.

Ya desde el escrito inicial de *Yrigoyen entre Borges y Arlt*, David Viñas describe de esta manera el periplo de Leopoldo Lugones: “Se trata, mirando de más cerca, de una serie insidiosa que, en la franja de la producción lugoniana, va enhebrando el *Rubén Darío* de 1916 como homenaje al cierre más concreto del modernismo finisecular; y que si se prolonga en *La torre de Casandra*, explicitación de su desaliento ante los infortunios del presidente Wilson en

Versalles, empieza a exasperarse en *Acción* (1924), a través del impacto de Mussolini, se demora en el fracaso novelístico de *El ángel de la sombra* (1926), hasta tensarse definitivamente en *La patria fuerte* y *La grande argentina*, ya en las cercanías de 1930”. Se percibe en este párrafo la organización física y temporal que adquiere la mirada crítica. Precisamente, Viñas alude a un imaginario instrumento de observación óptico que se acerca o aleja del objeto como una cámara de cine o un aparato radiográfico (a veces, el lapso de fraseo es cifrado con los movimientos de otro instrumento: “apretando el bandoneón”). Las estaciones del vía crucis lugoniano se espacializan (es una *franja*, otras veces dirá *zona*) y se mueven a través de metáforas de articulación de pasaje o convulsión (*enhebrar*, *exasperación*), para concluir en las tragedias personales del sujeto involucrado (Lugones *fracasa*, *se tensa*, etc).

En Viñas hay, pues, una *serie*. Un intento de serializar en el espacio y en el tiempo un derrotero existencial. En el párrafo citado dice una “serie insidiosa”, que de algún modo recuerda la “malvada serie” borgeana. En el privilegio de la sensorialidad en la crítica viñesca, esto significa una visión de la verdad surgida de una lucha de due-listas (individuos que tienen la verdad porque sobreviven, no al revés). Y significa también una literatura de acción que debe preguntarse si el burgués conquistador (Mansilla, Sarmiento) derivará hacia un escritor recio, de hombría y regusto épico garantizado, capaz de actuar entre los herederos de la revolución del siglo XX. Pide Viñas *vehemencia* (es su palabra para asociar *frenesí* y *praxis*) en el intento de trasladar el esgrimista-dandy al proletario de la Semana Trágica. La crítica que de allí

surge será el emblema de un reconocimiento de las fuerzas (la clase social y el estilo, que a la larga serían lo mismo), que atrapan o encarcelan al escritor.

Escribir, género no inocente, supone así la búsqueda libertaria de una salida de esas prisiones. El burgués vehemente también lo intenta –la crítica de Viñas lo reconoce, en primer lugar en Sarmiento, quién escribirá palabras “como quien pega obleas en un vidrio”– y queda así pendiente la utópica construcción del legado de un escritor con ética de izquierda, pero con hipótesis de conocimiento basadas en el honor y en el héroe sacrificado. Se trata del programa de la crítica viñesca que tanto se parece al intento de romper ese mismo dilema por parte del Lukács de los años 20, aunque la *mittel-Europa* de los años soviéticos no compone la misma figura de la larga agonía de la Argentina yrigoyenista, que en Viñas debe pensarse mucho más allá de los episódicos nombres posteriores que la reemplazan en la *insidiosa serie* –a veces el peronismo, a veces el tragicismo de izquierda, que son sinónimos de un Yrigoyen “entre Borges y Arlt”, es decir, un caudillo comediante y mártir, escrito por otros mientras él escribe en ellos. Llegamos entonces a cruzar el fin de siglo con *Tartabul*, novela con las voces superpuestas de todos los planos heridos y monologales del crítico. En la novela *Tartabul* se hace manifiesto todo lo escuchado –en una lengua rota– mientras el país se cuarteaba. Máximo de criticismo, máximo de novela, máximo de hermetismo en clave doliente. *Vía crucis* viñesco, retórica cifrada de una hermandad de almas en desvarío.

En el mismo volumen de *Yrigoyen entre Borges y Arlt*, Graciela Montaldo

considera el problema de la relación Borges/Rojas en cuanto señala la virtualidad de un debate sobre la misma fundación de la literatura nacional, en principio ordenado bajo la contraposición fragmentarismo/monumentalidad. Desde luego, Borges intenta escribir otra versión de la *historia de la literatura argentina*, y como crítico –Borges es un crítico⁷–, a partir de su reelaboración de la gauchesca, donde fulgura su diferendo con Rojas, el reaprovechamiento mítico de los *detritus* de una historia nacional “montonera” y la traducción alegorizada de la literatura universal a un lenguaje criollista severamente enrarecido por una lengua artificial evocativa, en cuyo destino debía escucharse tanto el grito del asesinado Laprida como el punto final del *Martín Fierro* que a Hernández no le era dado escribir.

El trabajo de Montaldo pertenece a un estado del uso del lenguaje de la crítica, que madura –con éste y otros trabajos– hacia el final de los años 80. Por ese mismo tiempo, se publica uno de los más importantes libros de crítica de Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Pero este libro pertenece en verdad a uno de los momentos altos de la sociología cultural practicada en el mundo universitario argentino⁸. El período analizado por Sarlo es el mismo que interrogan Viñas y sus colaboradores en *Yrigoyen entre Borges y Arlt*, y parte de utilizar un acervo terminológico en el orbe de la crítica, que roza por momentos el mismo vocabulario del área viñesca. En la terminología, hay “zonas”, desde luego, pero en Sarlo se extreman estas dicciones con las sombras proyectadas del lenguaje, más que de otros, de un Bourdieu, como en el caso de las “fracciones del campo

intelectual” y otras mensuras semejantes, propias del deseo de poseer una lengua crítica que sopesa atributos, los mezcla con fruición, pero de todos modos quiere hacerlos parte de un diccionario de ideas críticas momen-

táneamente bien establecido.

Josefina Ludmer, ante el desafío de escribir una historia de la literatura argentina, que no sea la de las mentalidades histórico-literarias de Rojas ni la de las series viñescas, inventa una lengua que cumple funciones de pureza retórica entre la lengua real hablada y la ley de formación de los cuerpos políticos.

Es así que en Sarlo las palabras críticas se extenuan, pero no cobran un valor escenográfico, un tanto novelero como en el caso de Viñas, que lanza conceptos como salidos de una fragua

retórica en actividad volcánica, entresacando vocablos de muchas obras pero ya digeridos y lanzados como parte de una convulsión personal que no obedece a rangos de citación ni a ponderaciones del “colectivo crítico”, sino a las estocadas personales y biográficas del agonista literario. Sarlo, en cambio, no puede evitar una designación para ese movimiento retórico, al que le saca desasosiego y incitación. Llama a su “modernidad periférica” un libro de *mezcla*, para analizar lo que asimismo se le aparece como *mezcla* en la cultura argentina. Este concepto que la sociología cultural de fines del siglo XX llevara al paroxismo —y que no es otra cosa que una matización o rebajamiento del que en los años de Lezama Lima se llamó *curiosidad barroca*, es decir, *mezcla*, pero a través de choques energéticos, fluidos contrapuestos en colisión incandescente—, no nos deja entre manos más que una idea de contraposición de sabor borgeano: un campo lineal que se escinde en su pro-

pia paradoja o contraposición. Dicho con un tecnicismo: el *oxímoron*.

En un momento de su libro, Sarlo juzga la poesía de Norah Lange con un movedizo acicate crítico, no sin concluir que las vacilaciones de la poeta “exhiben las marcas de una construcción oximorónica”. Este sonoro fraseo, que la crítica tamizaría, en sus futuros textos, con tiradas de economía glacial y sentenciosidad minuciosa, aunque ceñidas, sin sobras, no pocas veces de un charol despectivo, pertenecía a la selecta colección de ideogramas de aquel recordable momento de la crítica nacional. Aún pervive esa palabra, *oxímoron*, sin duda inquietante, pero cuyo uso por parte del parnaso crítico local hablaba del tenue atrevimiento al que se había llegado —en una crítica convertida en sociología cultural—, con logros tales como “modernidad periférica”, *oxímoron*, o “criollismo urbano de vanguardia”, otra vez, *oxímoron*.

Esta crítica sociológica, con todo, revelaba hasta qué punto la sombra del *crítico Borges* sobrevolaba sobre ella, pues sin decirlo con repertorio alguno, todo borgismo no dejaba de ser una serie salvaje de figuras retorizadas y a la vez encubiertas en tanto tales: oxímoros ocultos, reglas secretas para el uso de la metáfora, inversión de opuestos, desprecio imperceptible, además de metonimias sofocadas y risueñas a modo de burla del escritor consigo mismo. La teoría de la mezcla, de la hibridez, llevaba en Sarlo al reconocimiento de estas mismas figuras dentro del “campo intelectual”, lo que las politizaba en una lucha por predominios y recepción de influencias, rompiendo con el legado de Viñas sólo desde la dimensión más establecida de la crítica, pues del otro lado, esos mismos

conceptos aparecían erráticamente, pero con una fuerza que desde los imaginables prontuarios viñescos en mucho recordaban los más célebres barroquismos americanos.

Josefina Ludmer, ante el desafío de escribir una historia de la literatura argentina, que no sea la de las mentalidades histórico-literarias de Rojas, ni la de las series viñescas, inventa una lengua que cumple funciones de pureza retórica entre la lengua real hablada y la ley de formación de los cuerpos políticos. De alguna manera, su libro sobre la gauchesca⁹ es la extremidad del desafío de Borges respecto a que ella “es un género como cualquier otro”, y trata el concepto de Patria como una construcción absoluta que se da en el dominio de un poder lingüístico en el que *la alianza entre la voz sin escritura y la palabra letrada se constituye con la guerra*. Se trata de un esfuerzo por escribir la historia de la literatura argentina examinando las fuerzas violentas que componen tal concepto, tal como el uso de la voz y la incesante reversión de opuestos entre el género y el antigénero (la vida brutal en un mundo hostil).

De este modo, una guerra literaria que se mueve en el lenguaje vigilando su empleo práctico para identificar la ley, ser la ley o encarnar la antiley, lleva a Josefina Ludmer a escribir su historia literaria argentina sin Rojas ni Viñas –aunque con un Borges que parecería leído por Lévi-Strauss y sus cadenas de simetrías opuestas– buscando un punto tiránico y vacío que llamará *fiord* al *aleph*, y finalmente verá ahí –en el *El fiord* de Osvaldo Lamborghini–, todo lo que conduciría a contar la gauchesca y “los desafíos de la guerra del género” en el interior de una misma voz espontánea de la

lengua, al mismo tiempo tomada por los escritores cultos que habían leído a Sade, Freud o Bataille. Las guerras del siglo XIX en las del siglo XX, al promediar los años sesenta.

No existe aquí la hipótesis de las culturas híbridas, sino al contrario, la idea de que en la sustracción de la experiencia real para embarcarla en los modos de un género, sólo puede existir la nitidez de una gran colisión. Encuentro violento, sí, pero entre fuerzas diáfanas. Su único final sólo podría escribirse desde el género de la barbarie literaria. Precisamente, Ricardo Piglia había abierto en 1980 con *Respiración artificial* –hace 26 años–, estos problemas de la historia literaria nacional. Veamos lo que ahora parece obvio, pero no lo fue en ese momento.

Escuchemos cómo hablaban los personajes de esa novela:

Para nosotros, decía Borges, vos te debés acordar, Marconi, dice Renzi, para nosotros, se arrepiente ahora Borges, escribir bien quería decir escribir como Lugones. El estilo de Lugones se construye arduamente y con el diccionario, ha dicho también Borges. Es un estilo destinado a borrar cualquier rastro del impacto, o mejor, de la mezclanza, que la inmigración produjo en la lengua nacional. Porque este buen estilo le tiene horror a la mezcla. Arlt, está claro, trabaja en el sentido opuesto. Por de pronto, maneja lo que queda y se sedimenta en el lenguaje, trabaja con los restos, los fragmentos, la mezcla, o sea, trabaja con lo que realmente es una lengua nacional.

En primer lugar, este parlamento entrecruza los nombres de Borges, Renzi, Marconi, todos ellos personajes ficcionales (aunque Borges desde

Respiración artificial es una novela que pone una teoría en estado de ficción, y los hablantes aparecen como espectrales soportes de una invocación histórica basada en aquellos restos idiomáticos. Piglia, al formular duraderamente el problema de que una novela es un hablar crítico sobre los propios estilos ficcionales, tiene que postular una lengua mezclada, revuelta en sus propios escombros.

su nombre y existencia real) de una discusión metacrítica en el seno de una novela. El habla se encadena en citas eslabonadas, una ristra de voces que se apoyan unas a otras de

modo fantasmal: alguien dice lo que otro dice en un abstracto presente que borra los planos anteriores del habla. La novela reside en un complejo modo de escuchar *todo* lo que se dice. Lo dicho son las acciones. Por eso se respira allí artificial-

mente. Es una forma de significar lo artificioso del descubrimiento ficcional de Borges, aunque el tema sea la alquimia del verbo arltiano, ese trabajo con los restos que fundan la realidad de una lengua nacional.

Respiración artificial es una novela que pone una teoría en estado de ficción, y los hablantes aparecen como espectrales soportes de una invocación histórica basada en aquellos restos idiomáticos. Piglia, al formular duraderamente el problema de que una novela es un hablar crítico sobre los propios estilos ficcionales, tiene que postular una lengua mezclada, revuelta en sus propios escombros. Si Viñas constituye el habla en sus novelas como un ejercicio críptico, alusivo a diálogos ocurridos en un panteón nacional derruido, Piglia hace hablar a funámbulos que intentan definir el idioma nacional para que se escriban novelas en las que puedan hablar normalmente, no con “respiración artificial”, sino con planos tempora-

les que hagan del idioma una mezcla –un hibridismo, sí–, pero en el trasfondo de una historia posible de la literatura nacional. No son los tiempos de Ricardo Rojas, esa historia no podría ser una viga coherente que emane de una voluntad colectiva, a la manera gramsciana. Pero tampoco un renunciamiento tan irreversible de la historia que luego sea sólo posible pensar en la literatura a partir de la ilusión de un *punctum* que atraviesa todas las épocas, sea la gauchesca o un borgesismo que le pone a la crítica la camisa de fuerza del célebre escrito *El escritor argentino y la tradición*.

Noé Jitrik, en un temprano trabajo crítico¹⁰, citaba a Maurice Blanchot circunscribiendo aspectos de la poesía de René Char.

La búsqueda de la totalidad, en cualquiera de sus formas, es la pretensión poética por excelencia, una pretensión en la que está incluida, como su condición, la imposibilidad de su cumplimiento, de modo tal que si llega alguna vez a cumplirse, es en tanto ello no es posible y porque el poema pretende englobar en su existencia su imposibilidad y su irrealización.

Más de cuarenta años después, como director de una *Historia crítica de la literatura argentina* –obra de largo aliento que está en curso¹¹–, Jitrik vuelve a enfrentarse al problema de la totalidad postulando el deseo de que esos volúmenes de historia crítica se conviertan en una obra colectiva, preservando su unidad de dicción y de prosodia sin perderse el énfasis de cada autor que contribuye a la obra. Tal vez esa observación de Blanchot sobre una totalidad deseada pero imposible –que Jitrik procura en sus ensayos y nove-

las—, sea también el destino de toda historia literaria que apunta a recrear un sentido de máxima abarcabilidad, aun sin postular como en Rojas una estética secreta de la nación, y que en algún momento percibe que esa totalidad es un espejismo que debe atenderse con un colectivo histórico convertido en sueño, por lo tanto, en un juego de irrealidad donde quede la disparidad de nombres y circunstancias, ya sea para dejar que éstas sean verdaderas y aquéllos falsos, o para que aquéllos sean banderas localistas

que descubren de repente el alma universal, nominalista de los relatos.

Borges, así, sobrepondría el poder de su práctica crítica encima de lo literal y evolucionista de la historia de Rojas. Pero éste no admite cualquier refutación, y por eso mismo, como totalidad desarrollada, como mito moral colectivo ninguna imputación de su probable y molesto fárrago alcanzará para suprimir el gusto por las leyendas. Ellas son la literatura hablando de la literatura, lo que a veces llamamos *crítica*, con palabra próspera y audaz.

NOTAS

1. Borges, Jorge Luis, *El Hacedor* (1960).
2. Prieto, Martín, *Breve historia de la literatura argentina* (2006). Este libro, que fue festejado por el reseñismo periodístico como una afectación del “canon”, en la medida que hace intervenir un juicio continuo y relevante sobre los poetas, no innova en eso, pues lo toma del modelo que trata con atinado criterio a la vez que lo revisa esencialmente (Ricardo Rojas). Su valor reside en que los panoramas de conjunto que releva nunca son superiores al peso que tienen las obras y los problemas que plantean. Escribe así una historia de problemas —por lo tanto una historia de la crítica reciente—, y un parecer sobre las obras que surgen de su lectura de primera mano, y a un tiempo, habitando ya en las críticas que las envuelven como si ya fueran carne de la propia obra.
3. Por ejemplo, escribe Rojas de Vicente Quesada: *Aun como publicista, no tiene la inquietud fecundadora de Echeverría, ni la pintoresca elocuencia de Sarmiento, ni el método objetivo de Mitre, ni la combativa dialéctica de Alberdi*.
4. Pezzoni, Enrique, *El texto y sus voces*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1986.
5. Rosa, Nicolás, *Fulgores del simulacro*, edición de la Universidad del Litoral, 1988.
6. Viñas, David (director), Montaldo, Graciela (compiladora), *Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930), Literatura argentina siglo XX*. Paradiso-Fundación Crónica General. 2006 (primera edición 1988).
7. Montaldo, Graciela, “Borges: una vanguardia criolla”, en *Yrigoyen entre Borges y Arlt*. Este artículo considera con gran propiedad el tema de la ruptura borgeana en el ciclo de la historización de la literatura nacional, y en gran medida, a partir de una verdadera perla —la apreciación de *Inquisiciones* de Borges por Valéry-Larbaud en 1925—, elabora un amplio panorama de la ubicación disolvente con la que el programa borgeano se sitúa ante la tradicional disyuntiva entre nacional y cosmopolita.
8. Sarlo, Beatriz, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Ediciones Nueva Visión, 1988.
9. Ludmer, Josefina, *El género gauchesco, un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988.
10. Jitrik, Noé, *Lugones, mito nacional*, Editorial Palestra, 1960.
11. Jitrik, Noé, director, *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Emecé, 2000.

Jaime Rest, hacia la reafirmación del hecho literario

Por Pablo De Santis

Ausente de las rememoraciones más frecuentes, Jaime Rest solía definir un sujeto para su escritura, que además de expresarse en sus libros orgánicos a menudo obraba con la “amabilidad” del prologuista: se trata de un lector “enterado pero no especializado”. Este tipo de utopía lectora buscaba preservar el hecho literario de sus expropiaciones más frecuentes: tanto las tendencias clasificatorias del campo cultural, en las cuales sobresalía un vigoroso estructuralismo al que denominaba “budinera” capaz de moldear la escritura, como cierta tendencia marxista a la atribución sociológica en la que la literatura se derivaría de las pertenencias a las clases sociales. Es por ello que –señala Pablo De Santis– el ensayo, sea en su forma ficcional o fantástica, es el estilo que conmovía a Rest en la medida de saberse capaz de guardar cierta distancia con las formas más organizadas del pensamiento y como modo de mantener viva esa tensión heredada del siglo XIX entre el racionalismo y el misticismo. Autónoma de las pretensiones encasilladoras, la literatura siempre logra fundar un orden en el vacío moviéndose entre los límites que impone la realidad, pero produciendo en ellos distintos estilos de “aferrarse a la vida”.

De todas las formas de la crítica, hay una que prefiero porque alcanza un equilibrio justo entre autoridad y timidez: es el prólogo. Esta introducción se justifica cuando hay alguna distancia entre el texto y el lector; el prólogo se convierte en mensajero entre ese reino todavía brumoso y el lector. Se dice que los libros se bastan a sí mismos, que toda intención pedagógica debe ser extirpada, que el texto es real, el autor no, y el prologuista menos: pero me agrada el gesto de amabilidad que significa el prólogo. La soledad esencial de la lectura tiene su contraparte en la comunidad que formamos con aquellos a quienes comentamos un libro recordado, un descubrimiento, aun el despertar de una aversión; el prólogo anticipa la aspiración a esa concepción utópica de la lectura, que no acepta como única condición la soledad.

Jaime Rest fue un maestro del prólogo, y aunque escribió varios libros orgánicos, en todos mantuvo la actitud amable de quien organiza las expectativas del lector frente a un texto futuro. Sus propios libros son casi imposibles de conseguir (en el fondo de alguna librería de Avenida de Mayo sobrevive algún ejemplar, entre restos de las colecciones del Centro Editor de América Latina); pero los lectores consecuentes han de encontrar una y otra vez su nombre en el umbral de libros ajenos. En *Conceptos de literatura moderna* (Centro Editor de América Latina, 1979) definió a quien estaba destinado su libro, y podemos decir, todos sus libros: el lector enterado, pero no especializado.

Rest nació en Buenos Aires en 1927. En 1953 completó la licenciatura en Letras en la Universidad de Buenos Aires, con la especialización

en Literatura Europea Septentrional. Entre 1956 y 1963 compartió la cátedra de Literatura Inglesa con Jorge Luis Borges, a cuya obra y sus cruces con la filosofía dedicó uno de los textos fundamentales de la bibliografía borgeana: *El laberinto del universo. Borges y el pensamiento nominalista* (1976). También fue profesor en la Universidad Nacional del Sur, en Bahía Blanca. *Literatura y cultura de masas* (1966), *Tres autores prohibidos* (1968), *Novela, cuento y teatro* (1971), *Conceptos de literatura moderna* (1979), *Mundos de la imaginación* (1979) y *El cuarto en el recoveco* (1982) completan su obra. Rest estuvo a cargo de la supervisión de la nunca superada enciclopedia Capítulo de la Literatura Universal, que publicó el Centro Editor de América Latina. La editorial de la librería Fausto lo tuvo como asesor: su catálogo ofreció ediciones exquisitas de Henry James, Italo Calvino, Joris-Karl Huysmans, Matthew Lewis o Joseph Conrad. Un ataque al corazón lo derribó el

8 de noviembre de 1979, cuando visitaba la redacción de una revista que funcionaba en la Universidad de Belgrano. Su viuda, Virginia Erhart, debió

poner en orden el original de *El cuarto en el recoveco*, que recogía un ciclo de conferencias que Rest había dado en la Sociedad Argentina de Escritores entre septiembre y octubre de 1978. Rest era un conferenciante experto, capaz de transmitir su conocimiento inclusive a un público masivo: dio varias charlas por Radio Nacional. El escritor Carlos Gardini, que estuvo entre sus alumnos

El rastreo de la obra de Rest no permite advertir ninguna afinidad a la polémica, pero al final de su vida arremete (...) contra la tendencia de la crítica literaria argentina a convertirse en una sociología de la literatura de inspiración marxista.

y que fue luego su amigo, lo recuerda como “un magnífico profesor, por su ironía, su buen humor, su clarísima dicción, su voz vibrante”.

La obra de Rest mantuvo un carácter disperso, no sólo porque gran parte de sus textos, publicados en revistas, nunca



fueron recogidos en libro, sino por la variedad misma de sus intereses. Y sin embargo, sus dos últimos libros, *Mundos de la imaginación* y *El cuarto en el recoveco*, nos tientan a leer un deliberado balance de las preocupaciones que habían agitado su pensamiento durante toda su vida. En todo se complementan:

uno es un volumen de 350 páginas; el otro, un libro muy breve. Uno recopila artículos publicados a lo largo de un cuarto de siglo; el otro, una serie de conferencias que abarcan poco más de un mes. Uno está dedicado a la ficción, en especial en lengua inglesa; el otro, al ensayo argentino. Pero en los dos libros, Rest —quizás impresionado por haber atravesado la barrera del medio siglo— detalla concepciones personales, su biografía intelectual, los maestros que lo formaron (José Luis Romero, Ángel Battistesa, el profesor de estética Luis Juan Guerrero, Jorge Luis Borges), su modo de entender la crítica.

En el prólogo de *Mundos de la imaginación*, Rest se desentiende de toda idea de “aplicación de un método a la crítica literaria”. Los excesos estructu-

ralistas están en su mira. Escribe Rest:

El objeto del crítico consiste en relacionar explícita y esclarecedoramente al artista con el mundo que elige o en que se inserta, y comprenderlo en función de esa compleja circunstancia; ese mundo puede ser real o fantástico, social o religioso, social y religioso, y cuantas variantes y combinaciones se puedan concebir. Lo importante es establecer de qué modo cada autor ha satisfecho plenamente su propósito en el ámbito que escogió. Lo contrario, que supone fatigarse buscando métodos o escuelas antes de saber a qué o a quién se los aplicará, consiste en fabricar budineras en los que los más variados propósitos artísticos se evalúan con un solo molde.

El rastreo de la obra de Rest no permite advertir ninguna afición a la polémica, pero al final de su vida arremete por igual, como vimos, contra los fabricantes de budineras (fundamentalmente los estructuralistas), pero también contra la tendencia de la crítica literaria argentina a convertirse en una sociología de la literatura de inspiración marxista.

Opino que la crítica ha insistido excesivamente en consideraciones sobre la misión social y moral de la literatura, lo cual significa —no nos engañemos— que a los valores poéticos se les ha conferido, sin eufemismos, una importancia relativa y puramente secundaria, como meros ornamentos destinados a decorar formas de militancia y compulsión.

La autonomía del hecho literario está en el centro de las preocupaciones de Rest, que veía con disgusto el uso de la literatura para la justificación de las más diversas disciplinas. Hoy ya nadie habla de “compromiso”, la lectura psicoanalítica ha perdido toda autoridad,

y después del *affaire* Sokal (y de su continuación, el demoledor libro de Jacques Bouveresse, *Prodigios y vértigos de la analogía*) nadie le firma un cheque en blanco a los herederos del estructuralismo; sin embargo la tentación a preferir unos textos sobre otros debido a su adecuación a la teoría que debe interpretarlos, o a la capacidad para convocar a ciertos fenómenos sociales o políticos, sigue distrayendo a la crítica del fenómeno estético. Por poner un solo ejemplo, *La fiesta del monstruo*, de Borges y Bioy Casares, es citado con harta frecuencia en *papers* y artículos, mientras un lector fiel a cualquiera de los dos autores (enterado pero no especializado, como definiría Rest) no habrá de darle, imaginamos, la menor importancia.

En cuanto a *El cuarto en el recoveco*, su tema es el ensayo. Este interés de Rest hay que situarlo dentro de su curiosidad hacia todas las otras formas no consagradas de la literatura (particularmente la literatura de género). No en vano, entre los textos que elige (el *Facundo*, los “ensayos de interpretación nacional” de Martínez Estrada, los artículos que Borges dedica a la filosofía) incluye las *Aguafuertes porteñas* de Roberto Arlt. A Rest le interesa el ensayo no por su oposición a la ficción, sino por la distancia que mantiene con los tratados, con las formas de pensamiento claramente organizadas. Lo característico del ensayo es la disposición de los materiales detrás de la búsqueda de un efecto:

Sean cuales fueren el tono y la dimensión del ensayo, éste debe resultar persuasivo, y ha de crear en torno del lector una especie de sortilegio verbal.

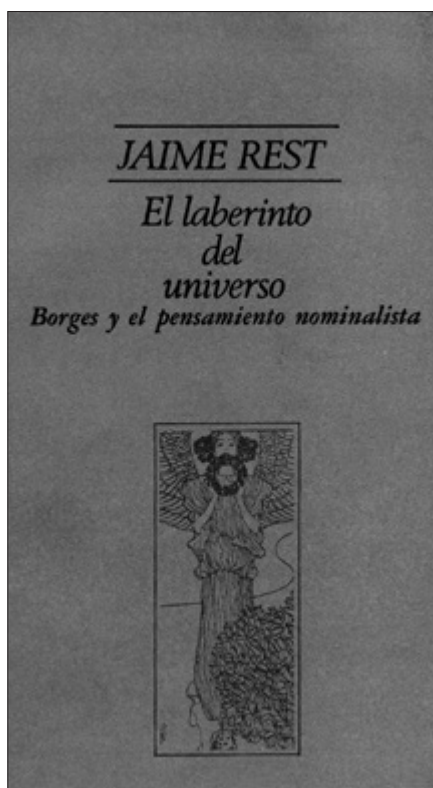
En *El cuarto en el recoveco*, Rest se pre-

ocupa por cruzar las diferentes definiciones del ensayo —que lo delimitan a través de la imprecisión, y lo objetivan a través de la subjetividad— para luego vincular ese juego de contradicciones con la obra de autores como Sarmiento, Martínez Estrada, Borges, Arlt en primer plano, pero también con Mansilla, Lugones y Mallea. Rest encara los temas nacionales desde una mirada universal: El *Facundo*, nos dice, es nuestro *Moby Dick*. El texto comienza con la metáfora inolvidable que da título al libro:

Quienes han frecuentado la mansión de la literatura saben que ésta posee multitud de aposentos. Algunos se muestran espaciosos, brillantes, activos, y en ellos se exhibe cuidadosamente alineada y clasificada una diversidad casi infinita de objetos denominados poemas, dramas o novelas. Otros, en cambio, revelan empañado su pretérito esplendor y desde hace tiempo permanecen casi olvidados y en penumbras, mientras el polvo se acumula sobre composiciones que a menudo son sólo completo desorden de nuevos materiales de la especie más dispar, habitualmente marginados y descuidados por los críticos o estudiosos cuya tarea consiste en mantener la pulcritud y organización de todo el edificio. Éste es el sitio que se reserva al ensayo, cuya naturaleza, variedades y dimensiones parecen imposibles de ser determinadas a causa de la abundancia y anarquía con que tales obras se han ido acumulando, provocan un interés erudito o arqueológico, tal como suele ocurrir con la habitación reservada a la épica. Pero

A Rest le interesa el ensayo no por su oposición a la ficción, sino por la distancia que mantiene con los tratados, con las formas de pensamiento claramente organizadas. Lo característico del ensayo es la disposición de los materiales detrás de la búsqueda de un efecto.

en algún recoveco hay un cuarto muy activo, en el que sin cesar se amontonan en completo desorden nuevos materiales de la especie más dispar, habitualmente marginados y descuidados por los cri-



ticos o estudiosos cuya tarea consiste en mantener la pulcritud y la organización de todo el edificio. Éste es el sitio que se reserva al ensayo, cuya naturaleza, variedades y dimensiones parecen imposibles de ser determinadas a causa de la abundancia y anarquía con que tales obras se han ido acumulando.

Rest dio cabal importancia a la literatura de género: la literatura fantástica, el policial, la ciencia ficción, la historieta, el ensayo, aun la literatura infantil. El género fantástico le debe páginas fundamentales, que se completan con la labor persistente de

autores como Elvio Gandolfo y Carlos Gardini (también notables narradores y traductores), que escribieron prólogos de tantas antologías; a estos autores agregaría, en el terreno de la ciencia ficción, el nombre de Pablo Capanna. Rest concibe al género fantástico, la ciencia ficción y el policial como hijos de un conflicto de la cultura del siglo XIX: la dificultad de conciliar el racionalismo científico con los elementos sobrenaturales del romanticismo. Los tres géneros fueron diferentes modos de reunir la razón y el fondo oscuro de lo inexplicable, a través de la ruptura de la realidad, la alucinación de la ciencia o la irrupción del crimen.

Una cita larga puede ser indicio de pereza, pero tal vez se nos perdone la extensión de la que sigue (del prólogo de *Mundos de la imaginación*) porque resume espléndidamente el credo literario de Rest:

Por último he de confesar que, para mí, la literatura, aun la más trivial, es una especie de fe que deben compartir escritor y lector. Nada en ella es gratuito, todo es intento de capturar un síntoma, afán de escapar al naufragio. La obra literaria siempre posee un margen de juego, de instauración de un orden arbitrario que se constituye en el vacío; sin embargo esta construcción tiene que cumplirse dentro de ciertos límites necesarios, dentro de las exigencias rigurosas que impone la vigencia o la crisis de una concepción de la realidad, dentro del conjunto de ideas que los hombres comparten a lo largo de la historia o en un determinado período para disimular el vértigo que produce el silencio. Aun contra toda ilusión, contra toda certeza, hasta la literatura más nihilista manifiesta una desesperada voluntad de creer en sus propios enunciados. Cada texto

poético declara una manera de aferrarse a la vida; su ausencia, en cambio, no es más que un circunloquio de que se vale la muerte —el anonadamiento— para anunciarse en nosotros.

El pensamiento de Rest no está lejos del Steiner de *Presencias reales*, aunque desde luego, *Mundos de la imaginación* es muy anterior. En cuanto al silencio (“el vértigo que produce el silencio”), ha estado en el centro de la poética de Rest: silencio y noche, nos advierte, son los términos que aparecen una y otra vez en la historia de la mística, para describir, a través de la negación, el acceso a una expe-

riencia para la cual nuestra lengua no tiene palabras. Todos los ensayos de Rest parten de una doble y secreta intención: por un lado, la de explicar el funcionamiento de la máquina literaria, de todo aquello que se deja ver a la luz de la lectura; y por otro, señalar aquellas zonas de indeterminación, de silencio, donde la literatura dice sin decir. La literatura es una fe compartida: las preocupaciones de Rest por la mística nos permiten leer “fe” como una mera confianza, pero también como un reflejo o metáfora de la fe verdadera, una nostalgia de la *presencia real*.

La otra Biblioteca

Homenaje a

Jorge Luis Borges

20 años después



*literatura
conferencias
narración lumínica
música
teatro*

La crítica de Masotta sobre Arlt: entre la conciencia y el destino

Por Silvio Mattoni

Buena parte de los misterios que sigue entrañando la figura de Oscar Masotta, reside en un trastrocamiento en el que los nombres circulan y se confunden para poder pensar un problema común que los atrae. De este modo, el dilema sartreano entre determinación y libertad, entre voluntad y destino, es repensado a partir de los nombres que acuden a su convocatoria. En Masotta el nombre propio se intercambia con otro (Roberto Arlt, yo mismo) para poder pensar el sí mismo en el otro. La búsqueda por desprenderse de las marcas de origen y producir la propia singularidad, se ve paradójicamente señalada en Arlt y sus personajes que expresan la (im)posibilidad de la libertad. Silvio Mattoni indaga en esta operación de pensarse en otro como otras inspiraciones también lo hicieron: Masotta se piensa en Arlt como Sartre en Genet, a fin de poder develar el dilema existencial que oscila entre la búsqueda de lucidez y la banalidad reinante en los personajes arltianos.

Es sabido que Masotta presentó su libro *Sexo y traición en Roberto Arlt* ocho años después de haberlo escrito. Entonces, un tanto alejado ya de las descripciones sartreanas de la conciencia de clase y de aquel modo en que podía leerse la literatura como intuición de una estructura social estratificada y como revelación de lo que las coberturas ideológicas escondían, Masotta describe la experiencia subjetiva desde la cual pudo escribir su ensayo sobre Arlt. Pero el problema había dejado de ser cómo descifrar el nudo de relaciones sociales atado alrededor de la literatura y se había vuelto lo que en aquella revisión ulterior llamaría el problema del destino. Parece preguntarse: ¿cómo escribí lo que escribí? O bien: ¿cómo llegué a ser lo que soy? Sin embargo, no se trata de interrogantes líricos, que apelarían a una intimidad, una fuente interior del sentido. Lo que ocurre, lo que pasa, lo que se escribe se presenta en el yo. El nombre de Masotta es el lugar donde se produjo un libro y también la reflexión sobre ese libro. Y ese lugar está sujeto a causalidades externas e internas, aunque sólo en apariencia, porque el sujeto precisamente se define por un pliegue de lo exterior que simula una interioridad hecha de palabras. Las determinaciones sociales, de clase, de ideología, los saberes pueden reducirse a eso que constituye lo más ajeno, lo más externo, el lenguaje, pero que en su distancia de superficie refractaria también da toda la vuelta y forma el interior de un volumen horadado. Masotta analizará pues, *a posteriori*, las causas de su libro a partir de consecuencias vitales que exceden cualquier libro.

Sin embargo, podríamos decir —el mismo Masotta lo dice— que todo estaba allí antes de la reflexión sobre lo hecho y lo escrito. Es decir que el paso de las descripciones de conciencia, de la fenomenología de las decisiones, las voluntades, a lo que no puede decidirse, a lo indescriptible de un destino, ya estaba dado en *Sexo y traición*. Allí veríamos cómo un intelectual, alguien que habla y en el mejor de los casos piensa, se convierte en escritor, un espacio donde las palabras reflejan y refractan el mundo incluyendo a las palabras adentro.

Así, desde un principio, Masotta señala que el hombre de Arlt, que surge de la masa, no apunta a la clase social, sino a la excepción, lo cual sería políticamente incorrecto desde una perspectiva ingenua de izquierda, aunque desde un punto de vista literario no habría novelas sin esa excepcionalidad. Pero si la literatura dice la excepción, ¿de dónde proviene? Lo político, que incluye obviamente la moral y la economía, puede explicar las determinaciones de un sujeto, pero no su singularidad. ¿Cómo se desprende lo excepcional de una generalidad que sin embargo está en su origen? No es posible separar lo interior de lo exterior, que la novela disocia en razón de su mismo procedimiento, es decir: por un lado la prosa de las relaciones sociales, por el otro la poesía de los sentimientos o las conciencias. Masotta aclara:

El paso de las descripciones de conciencia, de la fenomenología de las decisiones, las voluntades, a lo que no puede decidirse, a lo indescriptible de un destino, ya estaba dado en *Sexo y traición*. Allí veríamos cómo un intelectual, alguien que habla y en el mejor de los casos piensa, se convierte en escritor, un espacio donde las palabras reflejan y refractan el mundo incluyendo a las palabras adentro.

No hay política y economía por un lado y arte, vida y sociedad por el otro. Sólo hay un todo indiscernible: vida, política y arte a la vez; economía y vida a la vez.

No obstante, las condiciones generales de la clase, o aun de la masa, no explican lo particular. Lo que sucede es lo contrario, lo particular habrá de explicar lo general. En cierto modo, todo sujeto, al leerse en el personaje novelesco, contempla su propia excepcionalidad. Si bien el hombre, según una frase de Marx que comenta Masotta, es el “producto” de sus condiciones económicas, también sobrepasa “en mucho” esas condiciones. ¿Qué sería ese exceso del producto sobre sus condiciones, que Marx indica como un punto ciego donde los determinismos se suspenderían?

Frase difícil –interpreta Masotta– en la que el hombre es pensado como absolutamente libre y como absolutamente determinado a la vez.

Y justamente Masotta va a leer en Arlt el despliegue de esta contradicción entre libertad y determinación, entre voluntad y destino. Sólo que este aparente conflicto ideal se impregnaría de realismo debido a que las voluntades están circunscriptas, de alguna manera encerradas por lo patológico, por un origen traumático y olvidado que impide decidirse en el mismo momento en que fuerza la decisión, mientras que el destino está marcado por una estructura económica, el origen de clase. El principal hallazgo del libro de Masotta consistirá en leer la unidad de ambos factores: el trauma sexual y la conducta de clase, el dinero y la traición.

Pero esas determinaciones, ¿son las de

Arlt o son las de Masotta? ¿Cómo es que lo determinante encuentra su crítica en una conciencia que supera su origen aunque no pueda dejar de conservarlo dentro de sí? En el momento de escribir su libro, Masotta todavía cree en la posibilidad de modificaciones, en una especie de progresismo de la lucidez, de tal manera que escribe: “Para cambiar es necesario comenzar por no ser lo que se es y llevar en sí la posibilidad de convertirse en lo que no se es”. Por consiguiente, para que existiera esa posibilidad debería haber un momento puramente negativo en la conciencia, que se negaría a sí misma y se volvería otra. Dicho instante de autonomía, instante crítico, es el fundamento de la libertad que Sartre no podía dejar de salvar. Pero lo que expresan los personajes de Arlt sería el carácter ilusorio de toda libertad, debido a que las causas de los actos resultan demasiado complejas o se han sustraído de la conciencia. Así, Erdosain, por ejemplo, es lo que es, no puede cambiar, ha padecido un origen que no se revela y que nunca deja de volver. Aunque Masotta descarta rápidamente el lado subjetivo, la infancia escondida del personaje, y piensa lo traumático desde una óptica social, de clases. Si Erdosain parece tener una ventaja sobre los otros miembros de su comunidad secreta, porque pertenece a la clase media y desde allí contempla a esa banda de marginales, no obstante padece la máxima humillación porque su conciencia está fijada por el valor de las clases altas. En ascenso o en descenso, esa conciencia no puede desprenderse de lo que es, y por otro lado, no tiene lugar propio, siempre se ubica un poco más abajo de lo que supone que le corresponde y aspira a estar más arriba de lo que sabe que los

otros van a suponer que le corresponde. Así la clase se vuelve un destino, el movimiento de un péndulo que oscila sin descanso entre el resentimiento y el esnobismo.

El mismo Masotta, en esa revisión autobiográfica que se titula “Roberto Arlt, yo mismo”, hablará de la angustia por escapar de una fijación de clase, por dejar de ser lo que un origen podía determinar, y que acabará retornando como síntoma, como derrumbe cuando el padre traicionado ya no pueda seguirlo siendo. Pero antes también los personajes de Arlt luchaban en vano contra lo que eran, contra lo que pareciera un dictado social. Entre el individuo excepcional y el destino siempre se juega una tragedia. Aunque en este caso, el del enloquecido personaje de clase media, del apremiado escritor de clase media, del crítico revolucionario de clase media, el destino asume la forma de lo banal: las condiciones, los empleos y oficios, la escasez que impulsa hacia adelante una fuerza cuya merma todo el tiempo se anuncia. Sin embargo, en el acto crucial se asoma un rayo de soberanía. “Arlt encuentra en la práctica de la maldad un hálito de soberanía”, escribe Masotta. ¿Y qué actos se incluirían en esa práctica? “Inventar, crear, robar, imaginar, soñar, mentir, delatar”, ¿puede decirse que estos verbos designan cierto espacio de la literatura? Se trata de detener el tiempo social, cortarlo con el abandono de la clase, sea con la rebeldía, la revolución o la simple lucidez que revela sus contradicciones, pero también, y sobre todo, se trataría de interrumpir el lenguaje que instaura esa ilusión de tiempo, cortar con el plan escrito y hablado de una vida, no salir del presente en cada episodio. El derrumbe

de Masotta, justamente porque no era una decisión, indica esa posibilidad de dejar de ser lo que se es que sobrevuela como promesa o amenaza las condiciones materiales de un intelectual. Pero la locura, que tiene más lógica que la racionalidad cotidiana,



diría que el cambio es imposible. Se había creído alcanzar algo, cometer un delito absurdo, cuya pura gratuidad se elevaría a la trascendencia por consagrar la excepción del sujeto, o bien realizar una obra, escribir o pensar, pero enseguida ese acto revela su escasa significación. Hay condiciones que faltaron y siempre van a faltar. No se tiene un talento absoluto, una inteligencia absoluta, una maldad sin bordes. El acto, la obra o la crítica recuperan un sentido relativo, social, terminan comunicando algo, no se aíslan en tanto que siguen siendo palabras, actos como palabras. El sueño –para usar la retórica sentimental que aparece y desaparece en la cabeza de los personajes de Arlt– sería

inventar lo absolutamente nuevo, quebrar el tiempo, salir del mundo y ser un nombre que no se repetirá.

Ese aura de trascendencia, por otro lado imposible y atada a las mismas condiciones que la imposibilitan ya que ha surgido de su negación, es descripta así por Masotta:

El sentimiento de una carencia interna, de algo que le falta a su ser y que él debe lograr para sí, es el móvil que lo arranca hacia esos actos malos que debieran servirle de ascesis: en medio de las calles oscuras y tristes un pequeño fogonazo, una llamarada de maldad recortaría a la figura de su autor, un joven que

un instante antes permanecía achatado por las tinieblas de la noche.

Esa confusión entre valor y visibilidad impulsa a escribir y a leer, tratando de incrementar imaginariamente un valor que no podía permanecer en la intimidad del sujeto a riesgo de dejar de existir. Por lo cual el incremento del valor, lo que excede las condiciones, lo excepcional debe dar signos, hacer señas, en suma, escribirse. Y llegamos otra vez al instante del acto, vale decir, a la actuación. La farsa a la que se entregan los personajes de Arlt sin llegar a estar nunca convencidos, esos actos que caen en el desencanto apenas se cometen, ¿no representan la ficción, pero también la crítica, la fe y la falta de fe que les son inherentes?

finalmente habría que proyectar esa llamarada hacia el resto, habría que comunicar, de otro modo, ¿quién reconocería la excepcionalidad del acto? Y aun podemos bajar un círculo más, ya que ese mismo reco-

nocimiento, para ocurrir, exige que la excepcionalidad no sea absoluta. Tampoco el mal de las tentativas de Silvio Astier puede ser absoluto en tanto depende de su visibilidad, incluso de un desdoblamiento dentro de sí que solidariza imaginariamente al autor y al espectador del acto. En el mismo sueño de la obra trascendental, se sabe, anida la pesadilla prosaica de la impotencia. Porque justamente la negación de lo que se es por la vía trascendental no hace más que traducir esa superación del origen que lo conserva como ideal. El acto absoluto es una forma de elevar al nivel de la escritura lo que el resentimiento y el esnobismo expresarían en el nivel del habla, que a su vez es el nivel de la conciencia. ¿Sería ésa una manera en que el personaje, el escritor, el crítico explican su posición a la vez interior y exterior respecto de un conjunto dado? Porque si Astier y Erdosain son de clase media, y también Arlt y Masotta, no todos los sujetos de clase media cometen esos actos, esas obras. Así el exceso de alguien, con respecto a sus condiciones, llegaría a cristalizarse en un objeto o un hecho, llegaría a escribirse de alguna manera contra el flujo del habla social que todo lo borra.

Nuevamente la negación, la barrera, son las figuras para escribir y pensar. Pero, ¿pensar y escribir qué cosa? ¿Hay algo que decir? ¿Hay un momento afirmativo de la crítica? Tal vez sea, como dice Masotta después de su libro, su postración y su retorno a la escena pública, “una banalidad”, pero esa banalidad lo había acompañado desde el nacimiento, como un origen espurio, semiconsciente y por ello, aun más determinante. Masotta

parece decirnos: probablemente haya que decir otra cosa, el exceso mismo que nos haría excepcionales, pero no es posible hacerlo si se olvida este sombrío acompañamiento, eso que impide decir tanto y que fuerza a decir tanto, eso que somos para cualquiera, para una simple mirada ajena. Es decir, cito a Masotta:

la clase cuya condición de supervivencia parece ser la confusión del valor de la persona con lo que exteriormente se ve de ella.

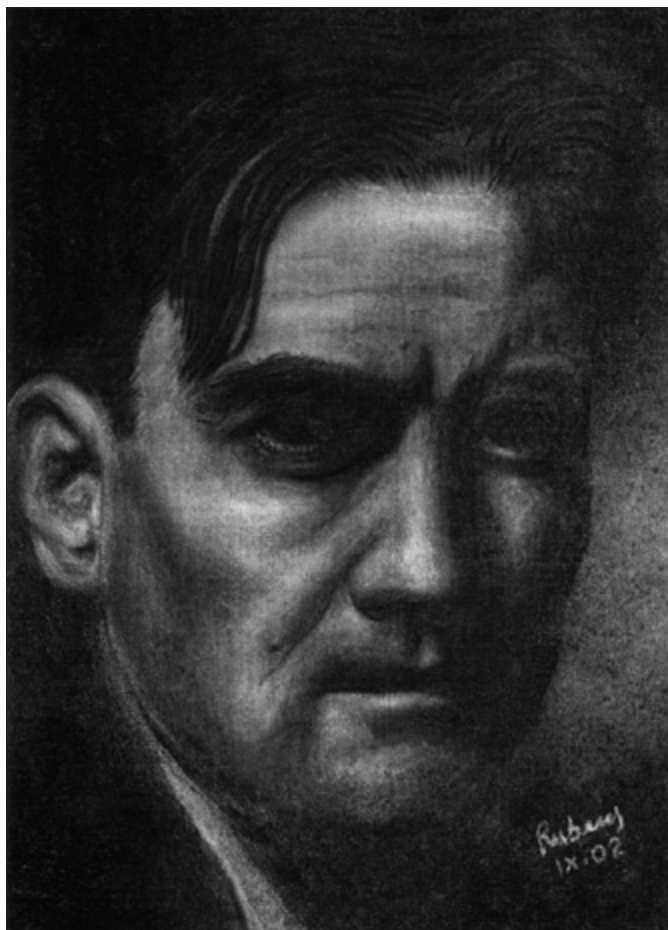
Sólo que esta clase tal vez sea la única posible, ¿o habrá acaso un valor que no pueda confundirse con lo aparente? La misma escritura puede, y acaso deba, adquirir los trazos de la impostura. Y tal vez Masotta estaba en este punto confundiendo la sinceridad ingenua, proclamada por Arlt, con su necesidad crítica de veracidad social, de significaciones literarias como intuiciones de las contradicciones de clase. Pero también esa confusión entre valor y visibilidad impulsa a escribir y a leer, tratando de incrementar imaginariamente un valor que no podía permanecer en la intimidad del sujeto a riesgo de dejar de existir. Por lo cual el incremento del valor, lo que excede las condiciones, lo excepcional debe dar signos, hacer señas, en suma, escribirse. Y llegamos otra vez al instante del acto, vale decir, a la actuación. La farsa a la que se entregan los personajes de Arlt sin llegar a estar nunca convencidos, esos actos que caen en el desencanto apenas se cometen, ¿no representan la ficción, pero también la crítica, la fe y la falta de fe que les son inherentes? Cuando Masotta cuenta, en aquella mirada retrospectiva, su abandono

juvenil de la ficción, su naufragio en el proyecto de novela, dice:

Lo que ocurría era que mi fe en la literatura se iba deteriorando. Quiero decir: lo que se deterioraba era la aceptación de la mala fe necesaria para creer en la palabra escrita.

Y aquello que se deteriora debe ser como apuntalado por el pensamiento. La reflexión crítica repite la obra en otro lugar, y en tal sentido disminuye lo inaceptable de su gratuidad. Si Masotta planteaba la alternativa “violencia o comunicación” cada vez que uno escribe o actúa, “para no confundirse con un ángel”, según decía, podríamos agregar que la crítica transforma parcialmente la violencia de la literatura, su soberanía, en comunicación. Pero justamente en la crítica de Masotta sobre Arlt lo que se comunicaba era un saber elegido, admirado, por ende siempre superficial, apariencia y representación para un público selecto: hablar de Arlt pensando en Genet leído por Sartre, aplicar los conceptos de Sartre intentando escribir a la manera fenomenológica y refinada de Merleau-Ponty. Es lo que se “elegía” leer en aquellos años para “ser” un crítico, pero eran los dispositivos de un sujeto, no su condición de posibilidad. De hecho, Masotta los cambia después por Lévi-Strauss y Lacan. En todo crítico se da ese círculo de cambios, de saberes mudables. Lo que no se podía elegir, aquello que alguien “era” o sigue siendo, delataba precisamente la negación originaria escondida en todas las elecciones de objetos y posiciones. La confesión de ese vacío en el saber y en el placer de la lectura como lo único que puede saberse, o sea que el saber siempre se

supone pero no existe, implicará para Masotta una posibilidad de relatar la angustia subsiguiente, anunciada, tras



Roberto Arlt

el goce de la crítica comprometida. Porque el problema de un destino que parece cumplirse, no por fuera del sujeto sino en sí mismo, en la apariencia de una libertad que siempre se expresa como exteriorización de condiciones, ya aparece en la supuesta materialidad de la lectura de las significaciones sociológicas de ciertas escenas. A la vez objeto del determinismo social, escribe Masotta, *ahí mismo el héroe se engarza en esa cadena causal por su voluntad libre de convertirse en efecto y de exteriorizar esas causas que*

de otro modo quedarían confinadas en su interioridad. Y esos actos de libertad que se engarzan y exteriorizan la determinación, ¿no son precisamente puro efecto, pura reacción, salvo por el hecho de que muestran el origen y el destino en su cumplimiento más lúcido, más autoconsciente? Curiosa libertad, la de saber que no se puede actuar de otro modo. Aunque en verdad se trataría de no saber lo que resulta necesario y escribir el compromiso del cuerpo en un tiempo que lo desgasta y en un lenguaje que lo ocupa y lo hace visible o decible. En el delirio pueril, en las imágenes de la angustia que caen como la sombra del destino y fijan en veredas demasiado creíbles, rotas, la figura de los pasos que se dan, está el origen. No obstante, antes que una economía, ese origen será siempre una moral, es decir, una forma de pensar en el sexo: *origen de esas estúpidas repugnancias que yacen en el fondo de nuestras historias y que no dejan de determinarnos*, escribía Masotta.

Para el origen, los ascos y la codicia que no pueden dejar de impulsarnos, da lo mismo tratar de ser un espíritu, un agente del pensamiento, que una conciencia, un agente de cambio social. Para responder por el origen habría que volver a lo negado, al punto de partida improbable, inalcanzable, donde el asco ante el nombre propio se convirtió en fetichismo. “Arlt”, una vocal y tres consonantes. ¿Qué hacer con eso y con lo que delata? “Masotta”, la doble “t” de un inmigrante. Cuando el resentimiento le impide repetir sus anteriores descubrimientos novelescos en *El amor brujo*, Arlt hará explícito ese núcleo opaco, casi fuera de toda literatura posible. Y Masotta lo cita:

Las hijas de tenderos estudian literatura futurista en la Facultad de Filosofía y Letras, y se avergüenzan de sus padres.

¿No estaba entonces ya todo ahí? Si así fuera, escribir sería imposible.

Si bien las ansiedades literarias, por así decir, parecieran la contrapartida exacta de una cadena económica, y el acto espiritual de un personaje o de un escritor le contesta a un efectivo sometimiento en el mundo dado, aun así, la respuesta, lo escrito excede en alguna medida toda determinación pensable. Igualmente, lo que supuestamente se sabe sobre el mundo debe ser excedido para que en lo improbable, en lo incierto de esos objetos y esos seres que lo atraviesan se abra algo. Porque uno está condenado a ser lo que es, pero el que es no puede más

que afirmarse con la mayor intensidad antes de desaparecer, aun cuando para hacerlo requiera un largo pasaje por la negación de lo que es, de lo que cree ser y de lo que quiere hacer creer.

La impostura de Masotta se resuelve en la imposibilidad de volver a escribir sobre Arlt, años después, y en la imposibilidad de seguir creyendo en aquella especie de libertad comprometida. Pero toda crítica no es más que eso: un saber que se supone para poder leer la verdad en la literatura, que no existe. Salvo que exista una verdad propia, para cada cual, única, cuyo brillo sólo sería perceptible a lo lejos, desde otra mirada, desde otro, como un pálido reflejo de la única experiencia imposible que el lenguaje sin embargo anuncia: la propia muerte.

BIBLIOGRAFÍA

- Masotta, Oscar, *Sexo y traición en Roberto Arlt*, Corregidor, Buenos Aires, 1998.
- Masotta, Oscar, "Roberto Arlt, yo mismo", en *Conciencia y estructura*, Corregidor, Buenos Aires, 1990. Anteriormente le he dedicado a Masotta un par de ensayos que no necesariamente coinciden con lo arriba expuesto; cfr. Silvio Mattoni, *Las formas del ensayo en la Argentina de los años 50*, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, 2003, el capítulo titulado "Masotta: ensayo, delación y clase media", que manifiesta su deuda con el libro de Alberto Giordano, *Modos del ensayo*, Beatriz Viterbo, Rosario, 2005 (nueva edición ampliada); cfr. también mi artículo "Estilos soberanos", en *Boletín 8* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria de la UNR, Rosario, octubre de 2000.

La crítica a principios del siglo XX: Roberto Fernando Giusti

Por Verónica Delgado

Desde la redacción de la revista *Nosotros* —espacio de difusión de las letras argentinas que junto a Alfredo Bianchi dirigió entre 1907 y 1943— Roberto Giusti desempeñó un papel fundamental en la producción cultural de nuestro país.

En un contexto general de modernización, Giusti participó activamente en las polémicas contemporáneas, fundamentalmente en aquellas vinculadas al debate acerca de la constitución de una identidad nacional. Para Giusti, fervoroso creyente del rol del intelectual, la intervención de los críticos era decisiva para llevar a cabo esa empresa modernizadora. Por eso hacía oír su voz en distintos medios que, reproduciendo el eco de sus enseñanzas, transmitían a los lectores una concepción de la crítica entendida sobre todo como una manifestación didáctica. Verónica Delgado nos invita a recordar ese momento adánico y optimista —quizá, por eso mismo, de cierta ingenuidad propia de toda vocación fundacional— en el cual, investidos de un deber, los críticos asumían el desafío de educar a una nación joven y de moldear sus preferencias estéticas.

1. En 1965, en la colección “Cristal del tiempo” de editorial Losada se publicó *Visto y vivido, anécdotas, semblanzas, confesiones y batallas*¹, libro en el que su autor, Roberto Fernando Giusti (Luca, 1887, Buenos Aires, 1978) organizaba gran parte de la memoria común del colectivo cultural al que perteneció, de un modo menos autorreferente, aunque también menos detallado, del que lo había hecho hasta ese mismo año Manuel Gálvez en los cuatro tomos de sus *Recuerdos de la vida literaria*, de Hachette. Inmediatamente después de la “Justificación” con que se abrían estas memorias y en la que se señalaban los problemas vinculados con la verdad que pudieran encerrar las evocaciones de ese género dudoso, a veces testimonio, otras casi novela, Giusti afirmaba: “Mi mayor virtud ha sido durar”. Esa frase que podría leerse como guía de un pensamiento resignado y conformista, resaltaba un valor asociado al modo de intervención intelectual y literario que definió los anhelos de muchos de los miembros de un mundo cultural en emergencia en el pasaje del siglo XIX al XX. Actualizado en la realización de una empresa de cultura como lo fue la revista *Nosotros* que entre 1907 y 1943 dirigió junto con Alfredo Bianchi, dicho valor se tradujo en rasgo de longevidad un tanto accidentada, que por momentos, hizo posible pensar en *Nosotros* como una sobreviviente, si se la compara con otras numerosas revistas anteriores y contemporáneas. Fue en las páginas de su revista donde Giusti reflexionó acerca de las atribuciones de la crítica en el ejercicio sistemático de una labor que llevó adelante principalmente desde la sección “Letras argentinas”, algunas de cuyas notas luego formarían parte de

Nuestros poetas jóvenes. Revista crítica del actual movimiento poético argentino (1911) y de *Crítica y polémica. Primera serie* (1917). El análisis de esas primeras intervenciones entre 1907 y 1913 en *Nosotros* muestra un momento decisivo de la historia de la crítica argentina, género que no siempre tuvo su sede en el soporte material del libro. En ese sentido, se vuelve evidente la importancia de las revistas como espacio de configuración de un saber específico sobre la literatura, en el contexto de una modernización cultural respecto de la que las mismas fueron vehículo y encarnación. De esta evidencia dieron cuenta quienes las hacían y coincidieron en traer a un primer plano la reflexión sobre las revistas que, como productos culturales propios de una fase del desarrollo de la vida intelectual y artística, eran consideradas como su medio inherente de manifestación. Esta apreciación no era nueva y en ella coincidieron miembros de la fracción intelectual de la elite liberal (Ernesto Quesada, en su ya clásico “El movimiento intelectual argentino” de 1882², Paul Groussac en “La biblioteca de Buenos Aires”, 1896)³, los modernistas (Rubén Darío, Ricardo Jaimes Freyre, Luis Berisso, etc.) y los jóvenes de principio de siglo XX. En algunos casos dentro de los que debe incluirse a *La Revista de América* de Darío y Jaimes Freyre (Buenos Aires, 1894), *El Mercurio de América* (1898-1900) dirigida por Eugenio Díaz Romero, *Ideas* (1903-1905) fundada en 1903 por Manuel Gálvez y Ricardo Olivera,

Se vuelve evidente la importancia de las revistas como espacio de configuración de un saber específico sobre la literatura, en el contexto de una modernización cultural respecto de la cual las mismas fueron vehículo y encarnación.

y *Nosotros*⁴, el énfasis se concretó en la presencia de secciones destinadas a dar cuenta de las revistas editadas no sólo en el país y en el continente americano sino también en las metrópolis de Europa, que funcionaron como modelos indudables para las capitales latinoamericanas. En ese sentido, las revistas como productos culturales modernos llevaron adelante una tarea de importación y difusión de la modernidad cultural europea, de la cual muchos de los escritores latinoamericanos formaron parte en su calidad de viajeros, residentes o cronistas y ejercieron la crítica en los géneros asociados a la prensa periódica como los relatos de viaje o las crónicas. Aquel afán de difusión era una prueba efectiva de lo que Ángel Rama denominó “un cierto *isocronismo*”, al que señaló como característico de la transformación de la literatura latinoamericana⁵. Definido como el grado de proximidad con que desde Hispanoamérica se siguió la producción de las grandes capitales culturales, tal isocronismo en los primeros años de *Nosotros* tuvo como referencia a Madrid, antes que París. Como partícipes de una modernización marcada por el internacionalismo⁶ y, como hacedores de revistas en las que no sólo informaban sobre las obras recientemente publicadas o daban a conocer textos inéditos, sino también en su tarea fundamental de traductores, los críticos mostraron al público literaturas, autores y movimientos hasta entonces escasamente conocidos para el espacio nacional en el que intervenían.

En el desempeño de una función crítica que no eximió de cierto pedagogismo a sus escritos, Roberto Giusti insistió en la necesidad de la crítica como discurso disciplinar y específico,

en un mundillo literario de dimensiones todavía exiguas, pero que se ampliaba y a la vez se democratizaba por —entre otras razones— la acción de la institución universitaria, en cuyo ámbito Giusti se había formado⁷ y donde ubicaba el comienzo de *Nosotros*, y se encontraba el público preferencial de sus artículos. Esa insistencia estuvo acompañada de un imperativo indeclinable de actualidad que testimonian sus notas en *Nosotros* y su primer libro, *Nuestros poetas jóvenes* de 1911, publicado a la edad de 25 años⁸. Giusti fue pródigo en los gestos de una sociabilidad literaria en la que sin duda se asentaron los valores de su acción intelectual a la que otorgaba un alcance no circunscripto a cuestiones exclusivamente disciplinares, sino que, inserto en la discusión dominante sobre la identidad nacional y como sería común a muchos otros jóvenes —como Rojas— otorgaba a la crítica, a la literatura, a los intelectuales y a los escritores un papel preponderante en la construcción de dicha identidad nacional a la que entendía en términos culturales. Así afirmaba:

*[Nosotros] somos todos quienes creemos que a la patria se la sirve tanto con la labor intelectual como con el esfuerzo material (...) Nuestra aspiración no es la de dormir gloriosamente en las bibliotecas del futuro; es la de vivir, y muy despiertos, la vida del día, con todos sus afanes, sus contratiempos, sus satisfacciones morales*⁹.

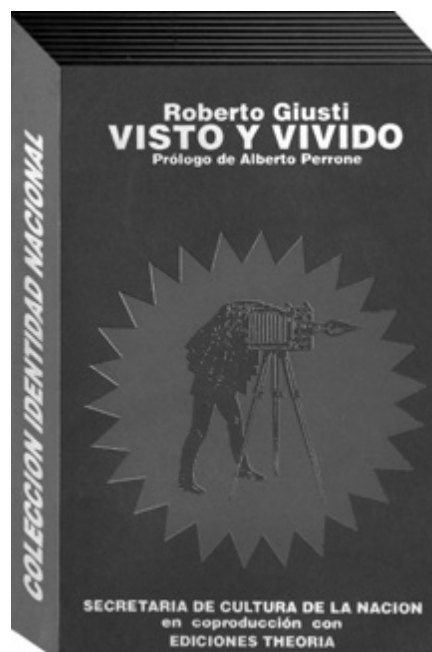
Inclusión, camaradería, comunión, fraternidad, hermandad, solidaridad, son términos definitorios de un tipo de vínculo entre escritores que desde su revista no dejó de promover y que de algún modo afectaron los modales de

una crítica que se decía imparcial y a la que se observaba siempre dispuesta a no escatimar el elogio cuando lo consideraba merecido. En ese sentido los términos crítica y polémica, con los que más tarde –y a partir de 1917– dio nombre a los cuatro volúmenes de la serie (1917, 1924, 1927, 1930), no guardaron una relación de implicación invariable, así como tampoco designaron operaciones e “intenciones” presentes en un mismo discurso en las mismas dosis. La crítica tomó en ocasiones una forma más cercana al consejo o la reconvención; otras, al elogio reticente o la disputa atemperada; otras veces, la confrontación directa.

2. Entre 1907 y fines de 1913 Roberto Giusti colaboró en distintas secciones de *Nosotros*. Estuvo a cargo de “Letras argentinas” hasta el número 28, en que lo reemplazó Álvaro Melián Lafinur. Antes y después escribió también sobre literatura argentina por fuera de la sección, para dedicar artículos más extensos que las reseñas a determinadas obras como *El imperio jesuítico* (N° 10-11, mayo-junio, 1908, segunda edición), *Lunario sentimental* (22-23, julio-agosto 1909), *La restauración nacionalista* (de 1909, N° 26, febrero, 1910), *Leopoldo Lugones y su obra* de Juan Más y Pí (N° 27, abril 1911), o a autores como Enrique Banchs o Ernesto Mario Barreda (N° 33, octubre de 1911). En todas estas intervenciones es posible leer la construcción del conjunto de valores en los que se fundamenta su práctica; éstos se ligan fuertemente con el señalamiento de una estética capaz de actualizarlos a la que se proyecta o transfiere sobre la figura del escritor, el lenguaje de la obra y el discurso del crítico.

Naturalidad, belleza, serenidad, sencillez, concisión, fuerza, originalidad, sabor castizo y riqueza del léxico, claridad, rasgos todos ellos contrarios de “la afectación y la retórica”¹⁰, se constituyeron en evaluaciones recurrentes y positivas, casi cristalizadas, que Giusti reconocía como cualidades deseables y que prescribía para la literatura y los escritores. De ese modo, y al referirse a sí mismo, Giusti hablaría satisfecho de lo que algunos críticos señalaran de su estilo escriturario definido

como prosa “relativamente limpia y significativa”¹¹. La preferencia por una literatura de corte realista se erige en parámetro de juicio tanto para la obra como para el autor elegidos y orienta la construcción de una imagen autoral marcada por los rasgos de la salud, la fuerza, el esfuerzo continuado, la serenidad, señalando una distancia explícita con los atributos de cierta imagen estereotipada y residual del escritor tardomodernista y decadente, principalmente aquel que Giusti caracterizó como el caso del escritor que se “encasti(lla) en sí mismo”¹². Del mismo modo, esas notas dan cuenta de la figura del crítico como especialista –más semejante al docente que al escritor o poeta con los cuales no establece una identificación¹³– que se distingue de



lo que podría denominarse crítico-artista más ligado a algunos modernistas argentinos, uno de cuyos casos paradigmáticos fue Luis Berisso¹⁴. En un mundo literario en el que los pocos libros de crítica no eran pensados como obras orgánicas sino que, tributarios del modo de producción

Según se planteaba en las páginas de *Nosotros*, la crítica debía acompañar en una misión estratégica las obras de valor a la vez que debía establecer criterios específicos para su legitimación, y realizar aquello que en palabras de Álvaro Melián Lafinur constituía el “ideal de cultura y difusión literaria y artística”.

periodística se formaban como recopilaciones –tal el caso de *Burbujas de vida* o de *Las nuevas tendencias literarias* de Manuel Ugarte¹⁵ y, en parte también, el de *Nuestros poetas jóvenes*–, un mundo en el cual ensayo y crítica, constituían según Giusti y en ese momento, géneros exóticos¹⁶, es decir, ausentes, el crítico debía plantear su tarea como estudio riguroso y extenso. La aparición de *Almafuerte* o de *Ideaciones* de Juan Más y Pí, libro este último a propósito del cual reflexionaba sobre el descuido y desinterés por parte de los críticos nacionales, de los estudios “de aliento” dedicados a escritores o temáticas particulares¹⁷, así como las opiniones sobre la severa educación literaria de Rojas y su labor sostenida, mostraban ese imperativo. Encuadrada en un marco de “amplitud y tolerancia” y la “más estricta neutralidad acerca de lo que en ella [la revista *Nosotros*] se piensa y se dice”¹⁸, la crítica era entendida como afirmación de tales valores y como discurso eficaz en la educación del gusto literario a través de un discurso especializado, entre cuyas premisas básicas se pudo contar aquello que

más tarde Giusti denominó “pasión comunicativa”, “anhelo de comprender y explicar”¹⁹. En *Visto y vivido* afirmaría que la crítica, en tanto “historia del espíritu, es *creación de valores*: descubre, fija, revisa”²⁰. Asimismo, y según se planteaba en las páginas de *Nosotros*, la crítica debía acompañar en una misión estratégica las obras de valor a la vez que debía establecer criterios específicos para su legitimación, y realizar aquello que en palabras de Álvaro Melián Lafinur –otro crítico de *Nosotros*– constituía el “ideal de cultura y difusión literaria y artística”²¹. Para Giusti dicho valor dependía y debía medirse según las propias condiciones de producción inherentes al estado del mundo cultural. Así, en 1907 podía escribir:

*Por más que el mérito de tal o cual libro sólo sea escaso, sin embargo se impone en estas notas bibliográficas el elogio, la frase de aliento para su autor, si es que el libro, en su valor meramente relativo, revela un digno esfuerzo o una sana aspiración de arte. Y la razón es obvia. Nuestra literatura –si es que existe– no tiene sino un valor relativo. Por lo tanto no se puede usar a su respecto el mismo criterio que se emplearía al juzgar la literatura europea*²².

Se trataba entonces de una crítica que sin dejar de polemizar mostraba su carácter estratégico, augurando porvenires “fecundos” cifrados en las correcciones de los errores del presente, o que apuntando al futuro promisorio de algún escritor, se detenía en el juicio sobre sus “intenciones” y sus características morales. Así, por ejemplo, en un gesto ambivalente (y burlón) Giusti se refirió a *El enigma interior*, libro marcado por la experiencia modernista

de la poesía francesa (simbolista), y a Manuel Gálvez, a quien, dicho sea de paso, fustigaría una y otra vez, no sólo en las páginas de *Nosotros*²³:

Otro libro más, El enigma interior, impregnado todo él de una indefinible melancolía. Diríase llegado del boulevard. Podrá haber en ello un motivo de censura, pero ésta no ha de ser sino relativa. Ciertamente es que esos versos suenan extrañamente en nuestro idioma, porque, en verdad, a pesar de toda nuestra buena voluntad por imitar a los demás —a los noruegos, a los rusos, a los japoneses, ¡qué sé yo!— y por dejar de ser americanos, aún no hemos logrado acostumbrarnos a ese parisienismo excesivo. (...)

El defecto fundamental de El enigma interior es su carencia de originalidad. Verlaine sobre todo —dejo de lado otras visibles influencias— pesa sobre este libro. Pero Gálvez es sincero consigo mismo. Él siente a sus poetas predilectos, con ellos se ha compenetrado y como ellos se expresa. En sus versos se advierte la sinceridad de los sentimientos que canta. No es, pues, un vulgar imitador.

Mas, dejo ya de hacer hincapié en este lamentable defecto de El enigma interior, para pasar a considerarlo desde otros puntos de vista más interesantes.

Es un libro delicado y a ratos intenso. Rasgos hay en él que revelan toda un alma de artista. Pero es un libro desigual. Felices expresiones, bellos versos, codéanse en él con tropiezos verdaderamente lastimosos.

En general, luego de los análisis sobre aspectos disciplinares, como podían serlo la cuestión del verso libre a propósito de *El enigma interior* de Manuel Gálvez²⁴, el uso o la elección del epíteto en *Las Barcas* de Banchs, o la realización a veces defectuosa del soneto en *Joyeles* de Juan Aymerich, muchas de las notas

contenían —sobre todo si se trataba de autores noveles— una especie de coda en la que Giusti, desde su propia poética crítica, aconsejaba abiertamente o solicitaba a los escritores la depuración de la lengua literaria o el abandono de ciertos tópicos. Verdaderos actos de habla, estos envíos, explicitaban un tipo de valoración que franqueaba los límites del gusto y del saber literarios. Así, por ejemplo, en relación con Enrique Banchs, cuyo descubrimiento como poeta nunca dejaría de enorgullecerlo²⁵, Giusti anticipaba:

Si a su imaginación desbordante, a su potente inspiración, comparables con las de los más grandes poetas, une, como parece que está en camino de hacerlo, el estudio, un arte refinado, la nitidez en todo, sin concesión alguna al desgano intelectual, Banchs no tardará en ser un poeta completo.

También, opinaba (pedía o recomendaba) sobre la conveniencia de que narradores y poetas cultivaran determinadas temáticas en desmedro de otras. La explicación que Giusti no daba, había que buscarla no solamente en cuestiones propias de la lógica de funcionamiento del mundo literario que mostraban la declinación del modernismo, sino además en una concepción de la literatura y de la cultura de signo clásico, a las que reconocía un papel básico, formativo, modelador

También, opinaba (pedía o recomendaba) sobre la conveniencia de que narradores y poetas cultivaran determinadas temáticas en desmedro de otras. La explicación que Giusti no daba, había que buscarla no solamente en cuestiones propias de la lógica de funcionamiento del mundo literario que mostraban la declinación del modernismo, sino además en una concepción de la literatura y de la cultura de signo clásico, a las que reconocía un papel básico, formativo, modelador de la sociedad a la que pertenecían.

de la sociedad a la que pertenecían; al mismo tiempo, estas peticiones podían vincularse con una creencia aún arraigada —más allá de los matices e incluso de las contradicciones— en un evolucionismo optimista de base científica, a partir del cual era posible pensar la literatura como una forma más o menos directa de conocimiento²⁶.



A propósito de *Misas herejes* de Evaristo Carriego, Giusti decía: *Nuestros poetas de América deben proponerse el apostolado de una poesía sencilla, honda y, no de enfermizos credos, flores de un día regadas con ajeno. Lo cual no significa que hayan de cantar eternamente la patria, la bandera, los Andes o Manco-Capac*²⁷.

La misma situación se registraba al ocuparse de los cuentos de Atilio Chiappori, en la que además, se ponía de manifiesto el valor del humanismo que también podía funcionar como un elemento positivo a verificar en los textos²⁸:

Este Borderland es una flor extraña: es un libro demasiado doloroso. Sobre sus páginas se cierne una atmósfera malsana. Por eso, expresando una opinión puramente personal, sin pretensiones de despacharla como receta, gustaríame que el señor Chiappori se apartara desde ya de esta literatura anormal, y nos diera con su estilo tan propio, tan inconfundible, algún otro libro —¿cómo decirlo?— más sano, más humano..." (pág. 333).

Si en relación con Horacio Quiroga, Giusti elogiaba la sencillez de la historia de *Historia de un amor turbio*, que su autor "desarrolla con sólida lógica y sana naturalidad" y consideraba a esta novela digna de alabanza por el "noble verismo que sinteti[za] las realidades de la vida interior o exterior"²⁹, no sucedía lo mismo con respecto al relato "Los perseguidos" por su "índole patológica, sobre la cual Quiroga tiene especial dominio" (pág. 316). El párrafo final, y aun habiendo reconocido la pericia escritural de Quiroga, reiteraba el consejo para demandar a la literatura la inclusión de personajes y el cultivo de una temática tributarios de los parámetros de normalidad de la psiquiatría, que confirmaban algunos otros pasajes de la nota sobre *Borderland* (Nº 5).

Y si al terminar me permitiera hacerle a Quiroga una indicación (siempre es conveniente dar consejos para mantener alto el prestigio de la crítica) le diría que, ya que se ha revelado maestro en ambas psicologías, la normal y la mórbida, resultarían sin duda más simpáticos sus libros si se inclinara con preferencia por la primera...

Como es evidente, los nombres (y esos textos) de Chiappori o Quiroga, dos

cultores del cuento modernista, remitían al gusto por lo raro, la alucinación, la locura, los sueños, los personajes que mezclan lo demoníaco con lo patológico³⁰; el de Gálvez, y en la reseña citada, a la influencia dominante de la poesía francesa a la que Giusti se oponía tanto en esta mala realización como en “las estimables aplicaciones” de Lugones en *Los crepúsculos del jardín*³¹. Por su parte, Banchs y Carriego además de encarnar una lengua literaria del gusto de Giusti, indicaban en poesía la preferencia por las geografías y personajes urbanos contemporáneos. Los poemas “El café”, “Rincón de patio”, “El Cristo del juzgado” y “Bajo la lluvia”, publicados en el primer número de *Nosotros*, al igual que “Hombre de

la plaza” del N° 12, todos de Banchs, dan cuenta de esto. La joven tísica de “Bajo la angustia”, la costurera decente y trabajadora de “Al pasar” (N° 5) y la escena de “El camino de nuestra casa” (N° 31) de Carriego se leen en el mismo sentido. Finalmente, a estas figuras habría que agregar al menos otras dos, cuya presencia en *Nosotros* fue central en los años que analizamos, tanto por razones estéticas como por el tipo de subjetividad que representaron. Ellas son: Florencio Sánchez para el teatro, y, sobre todo, Roberto J. Payró, quien para Giusti personificaba con su “vida de trabajo” y con su vasta obra “inspirad(a) en la realidad” una literatura destinada a “exponer, criticar y remediar”³².

NOTAS

1. En 1994 la obra fue reeditada por la Secretaría de Cultura de la Nación junto con Ediciones Theoría, con prólogo de Alberto Perrone.
2. Según Ernesto Quesada, a la prensa diaria “(n)o se le puede pedir que lleve a cabo una empresa que no entra evidentemente en sus fines, la de llevar adelante una labor crítica –la “sana crítica”– que inculque en el público el gusto por las letras (p. 125)”, *Reseñas y críticas*, Buenos Aires, Félix Lajouane editor, 1895, pp. 119-141.
3. *Nosotros*, Año I, T. 1, julio de 1896, pp. 161-193.
4. La sección en *Nosotros* se llamó “Revista de revistas” y su encargado fue Alfredo Costa Rubert. Si bien fue anunciada desde el primer número, su aparición tuvo un carácter errático.
5. Rama, Ángel, *Rubén Darío y el modernismo*, Caracas-Barcelona, Alfadil ediciones, 1985, p. 36.
6. Dentro de lo que llama modernización, Rama plantea la existencia de un macroperíodo al que denomina de la *cultura modernizada internacionalista* que se extiende desde 1870 a 1910, año en que se inicia otro macroperíodo, el de la *cultura modernizada nacionalista*. Dentro del primer macroperíodo 1870-1910, distingue tres momentos: el de la cultura ilustrada (1870-1890), el de la cultura democratizada (1890-1900) y el de la cultura prenatalista (1900-1910). Rama, Ángel, *Las máscaras democráticas del modernismo*, Montevideo, Fundación Internacional Ángel Rama.
7. Giusti había ingresado en 1904 y concluyó sus estudios ocho años después.
8. En esta revisión crítica de la producción “actual” y joven se ocupa, sorprendentemente, de Carlos Guido y Spano, Rafael Obligado, Calixto Oyuela, Martín Coronado, Leopoldo Díaz, Enrique Rivarola, Joaquín Castellanos. Como se ve, bajo el nombre de “La Vieja Guardia” aparecen escritores ya reconocidos de distintas escuelas. En ese mismo capítulo y con otro criterio de agrupamiento –no solo cronológico–, hace referencia a aquellos poetas consagrados “por el favor popular y las antologías”. En tal grupo reúne a Diego Fernández Espiro, Francisco Soto y Calvo, Pedro J. Naón, Osvaldo Magnasco, Alberto del Solar, y a los uruguayos Victoriano Montes y Víctor Arreguine. Entre los más jóvenes objeto de su interés se encuentra, en primer término, Leopoldo Lugones a quien dedica tres escritos (el segundo capítulo y los dos artículos del Apéndice). Luego, en el capítulo que da nombre al libro, “Nuestros poetas jóvenes”, Giusti realiza un catálogo crítico del conjunto de poetas, principalmente argentinos, en el que incluye a algunos hispanoamericanos. La lista es abultada y casi todos ellos han sido publicados en la revista *Nosotros*: Ernesto Mario Barreda, Enrique Banchs, Eugenio

Díaz Romero, Luis Doello, Ángel de Estrada, Ricardo Rojas, Evaristo Carriego, Rafael Arrieta, Edmundo Montagne, Ricardo Jaimes Freyre, Alberto Ghirardo, José Maturana, Manuel Ugarte, Domingo Robatto, Alejandro Sux, Federico Gutiérrez, Mario Bravo, Carlos F. Melo, Luis María Jordán, Juan Aymerich, Juan Julián Lastra, Gustavo Caraballo, Tomás Allende Iragorri, Carlos Alberto Leumann, Leopoldo Velasco, Arturo Ponto Esaclier, Ernesto Turini, Manuel Gálvez, Álvaro Melián Lafinur, Fernán Félix de Amador, Eduardo Talero, Luis Reyna Almandos, Daniel Elías, Salvador Debenedetti, Luis González Calderón.

En la primera serie de *Crítica y polémica* escribe sobre José E. Rodó, Giovanni Pascoli, Carducci, Unamuno, Gálvez, Fernández Moreno, Luis Ipiña, Juan Más y Pí, Florencio Sánchez, Belisario Roldán, Rojas, Ernesto Mario Barreda, y en relación problemas como la enseñanza y la metáfora.

9. *Nosotros*, Año IV, N° 27, abril, 1911.

10. A propósito de *El libro de los elogios* de Enrique Banchs, *Nosotros*, N° 15, p. 102.

11. *Visto y vivido*, p. 26.

12. *Nosotros*, N° 6-7, enero-febrero, 1908, pp. 5-6.

13. Giusti mismo realiza esta distinción en “Generalidades”, en *Nuestros poetas jóvenes*, p. 9.

14. Fue justamente sobre Luis Berisso que Víctor Pérez Petit en el prólogo a *El pensamiento de América* del mismo Berisso afirmó que se trataba de “uno de esos caballeros medievales, esclavos de su lema, completamente extranjeros en nuestras civilizaciones modernas”, Buenos Aires, Félix Lajouane, 1898, p. XII.

15. Tanto en la reseña de *Burbujas de vida* como en la nota sobre *Las nuevas tendencias literarias*, que son elogiosas, Giusti hacía referencia negativa al modo en que se concebían los libros de crítica en el país. Cfr. las secciones de “Letras argentinas” de *Nosotros* de abril de 1908 y enero-febrero de 1909, respectivamente.

16. *Visto y vivido*, p. 93.

17. *Nosotros*, Año I, T. 1, N° 5, diciembre, 1907, p. 333.

18. Año V, T. VI, N° 32, septiembre, 1911.

19. En el prólogo de la segunda serie de *Crítica y polémica* (1924) Giusti había definido la extensión de su práctica y su concepción de la literatura: “Crítica, si no siempre de libros, siempre de ideas, sentimientos y costumbres que encuentran su expresión en la obra literaria” (p. 5).

20. *Visto y vivido*, p. 28. Cursivas mías.

21. Melián Lafinur, Álvaro. *Nosotros*, Año V, N° 41, pp. 153-154. Con estas palabras establece la continuidad entre su labor y la de Giusti, a quien reemplaza en la sección de “Letras argentinas”.

22. Año I, N° 4, noviembre, 1907, p. 264.

23. En *P. B. T.* escribió sobre “El mal metafísico”; el artículo apareció después en la primera serie de *Crítica y polémica*.

24. “Una cuestión que este libro levanta es la del verso libre, cuestión que ya desde el prólogo el poeta se apresura a plantear y discutir brevemente. No es éste el lugar para volver sobre tan debatido asunto, cuya discusión requeriría una amplitud que no puedo darle aquí. Pero es el caso de observar, muy a la ligera, muy dogmáticamente si se quiere, puesto que a continuación va sin pruebas, que hay composiciones en verso libre en *El enigma interior* y en otros libros, nuestros y extranjeros, que, a pesar de todos los artificios tipográficos no pasan de estar en prosa, en sencillísima prosa. Esa cuestión del ritmo interno es cosa muy delicada y que nos se resuelve con meras palabras preliminares”, pp. 119-120.

25. En realidad lo había descubierto Bianchi, aunque Giusti llevó adelante su campaña de legitimación desde la revista. En la primera crítica Giusti lo compara con Almafuerte y Lugones. Sus dos primeros libros *Las Barcas* (1907) y *El libro de los elogios* (1908), fueron publicados por la editorial de la revista *Nosotros*.

26. Según Giusti, este pensamiento encontraba en Ameghino su figura más representativa.

27. *Nosotros*, Año II, T. 3, agosto-septiembre, N° 13-14, 1908, pp. 114-116.

28. Giusti se refirió retrospectivamente a este humanismo: “Sin duda la cálida onda de humanismo que circuló por las venas del Ochocientos, la que incendió en individuos y pueblos el sentimiento de la libertad, impulsó las revoluciones redentoras de las nacionalidades y los movimientos emancipadores del proletariado, avivó la exaltación poética del romanticismo y renovó la fe en la fraternidad pacífica de los hombres, esa onda llegaba ya a nosotros, jóvenes argentinos de principios del Novecientos, lenta, enturbiada y tibia; pero (...) aquella mágica fuente de energía espiritual todavía alcanzaba a calentarnos la fantasía y el corazón” (p. 347). Las palabras pertenecen a “Una generación juvenil de hace cuarenta años”, escrito en 1942 con motivo de la muerte de Alfredo Bianchi, y reproducido en 1946 en *Siglos, escuelas y autores* y en *Visto y vivido* bajo el título levemente modificado de “Una generación juvenil de comienzos del siglo”.

29. Cursivas mías.

30. A esta mezcla se refiere Guillermo Ara, en su breve presentación del relato “La corbata azul” de Chiappori, perteneciente a *Borderland*. Cfr. *La prosa modernista. Antología*, CEAL, 1980.

31. Año I, T. 1, N° 2, septiembre, 1907, pp. 119-120.

32. Giusti, Roberto F., “La obra literaria de Roberto Payró”, *Crítica polémica. Segunda serie*, Buenos Aires, Cooperativa Editorial Limitada Buenos Aires, Agencia General de Librería y Publicaciones, 1924, pp. 9-36. El artículo se publicó por primera vez en *La Nación* en octubre de 1917.

Fotografía 2006

BIBLIOTECA NACIONAL



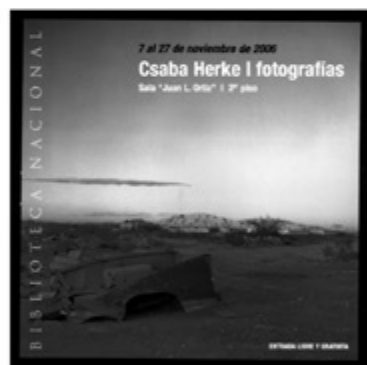
Julio 2006
El Baldío Móvil



Agosto 2006
Sebastián Friedman
Natalia Iguíñiz Boggio



Septiembre 2006
Cinco Miradas sobre la Argentina



Noviembre 2006
Csaba Herke



Diciembre 2006
Proyecto Yeca

Trazos malditos

Como cualquier otra denominación, lo maldito es una suprema arbitrariedad. Todo nombre es maldito. Pero sólo por convención, y por respeto a Baudelaire –no a muchos más que a él– decimos maldito como pronombre personal. Pero si lo maldito nos emociona, es por el instante de peligro que atravesamos cuando ese concepto se nos cruza como una centella venida del pasado. Luego, al mirar lo que ha sido tocado por ese nombre, percibimos que era un objeto o una persona apacible, placentera. Lo maldito, así, es lo que nos toca y pasa, cualquiera sea la superficie rozada. Estos artículos persiguen lo maldito en la acción de ese toque fugaz, en un Murena, un Perlongher, un Puig, una Victoria Ocampo. Los malditos siempre precisan de un no maldito, una no maldita para mostrar que no se trata de una elección permanente, sino de una promesa luctuosa que flota encima de todos y a todos alcanza sin haber hecho nada para ganarlo.

Adrián Cangi dibuja los contornos de Néstor Perlongher, una biografía que obra por oscilaciones bruscas. Mutaciones corporales tramadas de afectos y preceptos que no cesan de interrogar las posibilidades materiales de afirmar la vida. Una cuerda deseante que vibra al ritmo del “autoexilio erótico” que practica en su experiencia brasilera, persiguiendo el destino de construir una “comunidad emocional”.

Ariel Schettini recupera la obra de Manuel Puig a partir de sus

lecturas y de los trabajos más destacados que sobre él se han escrito. Desde las más diversas perspectivas concluye que siempre hay un Puig disponible para las más diversas propensiones hermenéuticas. Lectores críticos que rehacen la obra agregando interpretaciones desde las que siempre se parte cuando se explora un autor.

Ambigua y polémica, tanto por sus lecturas explícitas como por sus omisiones recurrentes, la obra de Héctor Murena recibió reprobaciones frecuentes. Su inclinación hacia un anacronismo que eludía tratar los problemas que la hora reclamaba con urgencia suscitaba la desaprobación de la crítica. Así, concluye Diego Poggiese, desarrolló un pensamiento que admitía sus propias contradicciones y, sobre ellas, una persistente búsqueda de absolutos.

Su prolífera obra es retomada por Luciano Carniglia, quien analiza el filo punzante de sus aseveraciones polémicas, a menudo apocalípticas, que luchaban por restituir un sentido sacro para una América secularizada.

María Celia Vázquez repasa la particular lectura que Victoria Ocampo desarrolló sobre la obra de Virginia Woolf. Una curiosa vinculación a partir de la cual se pueden desentrañar los misterios que rondan las biografías literarias. Afinidades electivas entre un autor y un lector que componen una geografía común desde la que pensar las atmósferas como paisajes que prolongan el sí mismo del escritor.

Retrato de un pensador materialista

Por Adrián Cangí

Situado entre aquellas vertiginosas páginas literarias y la invención de estilos de vida, Néstor Perlongher procede por oscilaciones, brusquedades y mutaciones. Un “pensamiento materialista” que no se interroga sobre las finalidades de su acción, sino que da cuenta de las errancias corporales lanzadas a la búsqueda de nuevas intensidades. Cuerpos que piensan por percepciones y afectos y que no cesan de impedir, una y otra vez, quedar atrapados en el dualismo cuerpo-mente. Una escritura compulsiva que expresa el mundo tal y como queda expuesto en la carne, en sus marcas y pliegues que atraviesan sus líneas. Cuerpos que intentan extraer de sus vidas existencias singulares, desplegándose sobre un fondo común, su poder creativo. Adrián Cangí analiza las “operaciones gramaticales” que desvanecen los sustantivos a partir de una poética sensual que reconstruye las escenas, explorando las fuerzas que se expresan en ellas. Una descomposición de la sintaxis que revela la intimidad de los más remotos rincones corporales.

El “autoexilio erótico” que Perlongher profesa en su experiencia brasilera bajo el influjo del tropicalismo, le permite lograr un nivel de conexión con un social deseante que vibra como fondo de sus prácticas estéticas. Una auténtica “comunidad emocional” capaz de obrar como materia inspiradora de una resistencia donde la calle y los submundos carnavalescos destilan los sabores de la creación.

1. Cuerpo

Este retrato es obra del trazo o de la mancha de color. Se propone un movimiento motivado por toda clase de espacios empíricos que hacen real una presencia corporal. Se trata de una impresión determinada por el motivo obsesivo que la anima. La intención última de un retrato es hacer ver, trazar una silueta, ensayar un contorno, definir un ritmo. Entre el linaje de nuestros pensadores materialistas quisiera detenerme en Néstor Perlongher y en las relaciones que traza con otros escritores. En nuestras tierras al pensador materialista hay que buscarlo entre las páginas literarias y la invención de estilos de vida. Aquello que lo define, en una pincelada gruesa, es la preferencia por el cuerpo y el tránsito. Su movimiento no pregunta por el punto de partida o por el fin. Su naturaleza y carácter es conflictivo. Se encuentra dispuesto a cambiar de rumbo y a transformarse. Sus prácticas se abren a la irrupción de lo otro, de lo extraño. Sus modos buscan las lindes y las discrepancias de valor. Evoca lo múltiple, habita entre tierras diversas, afirma la oscilación sin fin. Siempre a mitad de camino destila afiebrado una experimentación como potencia activa y selectiva. Reconoce que lo experimentable es una vida y nada más... pero cada vida tiene su ritmo y modo de modificarse, su duración y poder. Dice en la escansión de su escritura que una vida es el camino de sí misma y que su esplendor se debe a su potencia expresiva, a su estilo.

Para el pensador materialista todos son cuerpos. Cuerpos enmarañados, náufragos, abandonados, desdichados, gloriosos e incluso siempre pudriéndose, siempre derrumbándose. Cuerpos que habitan en tránsito como frágiles pero insistentes proyectos de piltrafa. Cuerpos que deambulan erráticamente buscando intensi-

dades en las localidades singulares. El cuerpo es la gran razón que formula los conceptos. Es el que impulsa a pensar por percepciones o por afectos. ¿Qué es aquello común a los que enaltecen el cuerpo? Parten por interrogar la teatralización de la carne y la herida como azar configurante de la expresión. El retrato del cuerpo es una cicatriz del alma. Un sustrato, resto o color que impulsa las potencias de creación. Un catalizador que transforma la carne en verbo y donde por su intermedio se opera la inversión de los valores. El cuerpo duda entre

la dureza del cristal geoméricamente ordenado y la fluidez de las moléculas blandas y deslizantes. Se dice como material intermedio, como envoltura que evoca superficies planas o alabeadas en el espacio. Por ello, Perlongher puede predicar como tarea de la literatura un escribir/inscribir en los cuerpos. Como si dura y suave, resistente y blanda, la carne dudase entre fluido y sólido.

Tanto la piel como el soporte de la escritura son tejidos. Superficies, al fin, en las que se inscribe el tatuaje o el tajo como presión de un objeto punzante. En el germen de una forma hay una marca de pluma o de puñal. Los caminos del pensamiento y de la existencia son trazados e inscriptos en la carne. La carne es la potencialidad de la existencia, la condición de posibilidad de las cualidades del mundo, la materia cargada de una intensidad apasionada e igualmente intelectual. En el movimiento de su obra, Perlongher no evoca

Entre el linaje de nuestros pensadores materialistas quisiera detenerme en Néstor Perlongher y en las relaciones que traza con otros escritores. En nuestras tierras al pensador materialista hay que buscarlo entre las páginas literarias y la invención de estilos de vida. Aquello que lo define, en una pincelada gruesa, es la preferencia por el cuerpo y el tránsito.

el término carne en sentido directo sino que propone un procedimiento para desollar y extender los órganos del cuerpo. Como si el término cuerpo resultara insuficiente por estar aprisionado en el funcionamiento jerárquico de los órganos y de la conciencia. Se trata primero, de desollar el cuerpo prisionero del dualismo “mente/cuerpo”. Luego, se trata de extender los órganos allí donde la realidad y la apariencia se confunden, donde la profundidad y la superficie se mezclan. Carne es el nombre de una profundidad superficial, de una apariencia real de la existencia. El mundo existe irremediabilmente expuesto en la carne. En la exposición erótica de ésta los límites y discontinuidades entre el sí mismo y el otro son traspasados. El yo es vaciado y abandonado anónimamente como carne. Este abandono del cuerpo como materia indiferente pone en movimiento una anomalía salvaje. La de multiplicación de zonas erógenas y modos de intensidad que estallan en la superficie entre los cuerpos. La carne expuesta como materia indiferente niega las reglas de la propiedad privada del cuerpo y abre en la búsqueda de continuidad

Perlongher busca en la escritura un teatro de fuerzas en pura exterioridad que no cesa de afirmar el acontecimiento como herida en la carne. Sus procedimientos de escritura y de crítica son evaluaciones inmanentes de experiencias vividas.

de la vida, lo común. La comunidad de la carne expuesta. La carne, para Perlongher, es la superficie donde se raspa o se tajea. Superficie plegable, desgarrable, extensible que duda entre el líquido y el sólido. La duda del cuerpo entre dureza y fluencia lo es también entre la masa inmensa y el movimiento de los átomos. El materialismo de Perlongher se debate entre la masa y el pliegue, la

unidad y el detalle, la macroscopía y la microscopía de las fuerzas. Por un lado, se evalúa lo social maximizando las propiedades como acumulación y riqueza, stock y flujo, circulación y capital; por otro, se avanza minorizando en el análisis del átomo y el *clinamen*, de la mónada y el pliegue, del individuo y el fractal. Las dos caras del materialismo parten del cuerpo y permiten trazar dos series diversas. Está la que se desarrolla por un movimiento dialéctico distribuyendo identidades y funcionando por contradicciones lógicas y la que lo hace sabiendo que todo se repite y que no existe más que afirmación como repetición diferencial. En ambas series lo primero que encontramos son cuerpos y efracción, pensamiento y violencia bajo el imperativo del cambio. Hay un materialismo dialéctico y también hay un materialismo aleatorio. Perlongher cree en este segundo como aquel que puede comprender la violencia de la carne como intensidad y alegría trágicas, como el que puede extraer de la vida el poder de creación, como el que puede transformar el resentimiento en potencia vital. Por ello, su gesto indica una doble sustracción: del examen de las verdades como forma del juicio y de las lógicas de la identidad como presencia de unidad. Intuye que el movimiento se dice como imagen del pensamiento y como materia del ser. Que todo es siempre la misma cosa y que no hay más que un solo y mismo fondo. Que todo se distingue por el grado y difiere por la manera en la superficie de los cuerpos. ¿Qué es lo que evalúa el materialismo aleatorio en la materia? Que no existe una esencia ontológica que se encuentre mas allá del mundo sino que todo se expresa completamente en la carne. Que la condición de posibilidad del ser se afirma en la superficie material reivindicando que

no existe necesidad de mediación entre lo trascendente y lo inmanente sino una estrecha complementariedad. Si hay trascendencia es sólo inmanente y ésta se dice como exterioridad del ser, como potencias del cuerpo. ¿Cómo afecta este pensamiento a los procedimientos de expresión? Perlongher encarnó en los sucesos en nombre de la mutación corporal del deseo, imprimiendo en la escritura una zona de mezclas e imprecisiones. Instaló operaciones gramaticales que concretan la subjetividad política creadora de estilos de vida con la materia preindividual. Sintácticamente utilizó nexos disyuntivos y formas pronominales neutras como el *ni*, el *se* y el *lo*, que atraviesan su poética en tanto rasgos de estilo que afirman procesos impersonales y mutantes. Lo indecible se inscribe en la gramática como un desvanecimiento de los sustantivos y una oscilación de los pronombres personales hasta fundirse en lo neutro. Perlongher busca en la escritura un teatro de fuerzas en pura exterioridad que no cesa de afirmar el acontecimiento como herida en la carne. Sus procedimientos de escritura y de crítica son evaluaciones inmanentes de experiencias vividas. Del mismo modo que dice “yo creo que los espacios están dados para que vos entres en las leyes del mercado sexual o para que los uses para crear nuevas formas de nomadización” definiendo un modo y una orientación de la práctica política, afirma que la tarea de la escritura poética consiste “simplemente en reinventar escenas tratando de captar lo que había por abajo o por adentro” definiendo un modo del teatro de las fuerzas. En las prácticas políticas crea tensiones al nivel del deseo, en la poesía hace del poema un cuerpo. Las experiencias vividas son épicas sensuales que insisten en la creación de formas, en la multiplicación de

espacios, en la descomposición de la sintaxis para alcanzar la intimidad de los recovecos. El cambio que profesa Perlongher en el pensamiento materialista es político al nivel de las fuerzas y no lógico al nivel de las esencias.

2. Tránsitos Encarnación

Los relatos de tránsitos que evocan el nombre Brasil funcionan como crónicas de una experiencia tanto mental como corporal. Se producen como prácticas de un ir hacia el otro y entretejen sensaciones donde la motivación última es una voluntad de encarnación entre los cuerpos y una mutación física y moral de la experiencia. Será con los viajes de autoexilio erótico o de iniciación deseante que el movimiento hacia el otro alcance el fondo sensible de lo social. Carella, Puig y Perlongher en las décadas del sesenta y ochenta alcanzarán en el tránsito un desvío de los fines, donde resultaba posible el encuentro de la libido con la energía social. El otro asegura los márgenes y transiciones en el mundo, la expresión de un mundo posible. En los grandes tránsitos todo se expresa en la carne. Encarnación significa que la unicidad absoluta del ser coincide con el constante devenir de todas las modalidades de la existencia. Carella, Puig y Perlongher parten de un estado de agobio al que resisten, pasan por puntos críticos y terminan descubriendo en el tránsito la fusión con los cuerpos en la efervescencia social. Estos tránsitos no son huidas o evasiones sino actos de creación de sí. No se satisfacen en lo imaginario, se alcanzan en una transformación real. Pueden ser pensados como impulsos para crear mundos posibles o posibilidades de vida. Los aprendizajes que prometen son experimentaciones de

un camino que se aparta del camino, de una bifurcación o extravío, de un éxodo o una anábasis. El rodeo y el detalle, las estupefacciones y los descubrimientos se extraen de un paisaje donde se han mezclado mundo y cuerpo, verbo y carne. Brasil se transforma en una comunidad emocional y una nebulosa de afectos llamada por Carella: “*Estados Unidos do Fogo*”; por Puig: “*Siete pecados tropicales*” y por Perlongher: “*Paraíso*”. João Silverio Trevisan, autor de *Devassos no paraíso*,

Entre la brisa marítima, el olor a miel en el aire y el calor que diluye la sangre, un cráneo de color impone una fuerza erótica y un contacto corporal. Se trata de la sustancia vital de los trópicos, la misma que confunde pasión con pecado en Puig.

comparaba en su primera edición los tránsitos eróticos de Carella y Perlongher. Carella a comienzos de los sesenta había dejado registro en un diario de viaje ficcionalizado titulado *Orgía* (1968) de su paso por Brasil. Inédito aún en español, *Orgía* alcanza una inmersión en una centralidad subterránea para un especialista en picarescas porteñas, autor de *Tango, mito y esencia* (1956) y de *Antología del sainete criollo* (1957). Movido por potencias deseantes y a la búsqueda de una intensificación, Carella conoce el extravío de los juegos de la pasión y el acuerdo “simpático” con el genio colectivo del pueblo brasileño. El dramaturgo no llegaba como Puig a Río de Janeiro o como Perlongher a São Paulo, sino al nordeste brasileño para cumplir un contrato como profesor de Dirección y Escenografía en la Escuela de Teatro de la Universidad local. El encuentro entre él y Recife está atravesado por una mezcla de sensaciones sin matices: gestos de miseria y lujuria conviven con un atisbo de promesa de transformación social. Aquello que lo conmociona son las costumbres de los cuerpos. El tránsito del autor de la *Farsa de don Basilio mal casado*

busca transformar el encierro, entre beato y puerco, de una Buenos Aires descripta por Arlt como la “gusanera humana”. El amor y la sexualidad dejan de ser una “cosa negra” y una práctica repugnante. Descubre una vitalidad eléctrica que toma los cuerpos y los envuelve en flujos e intensidades. Practica las mezclas de la carne y acepta la impureza de los deseos sin represiones. Quedan atrás las conductas descoloridas de la “gente fatigada, fantasmas apenas despiertos que apestaban la tierra con su grávida somnolencia, como en las primeras edades los monstruos perezosos y gigantesco”, narrados por Arlt en *Los siete locos* (1929) y *Los lanzallamas* (1931). Un delirio afirmativo toma el cuerpo y exalta la personalidad. Bajo la luz del trópico los cuerpos revelan su forma inocente y bestial al mismo tiempo. Lúcio, el personaje de *Orgía*, circula por Recife como en una Sodoma tropical y siente que como entre los pájaros, “el macho es más atractivo”. Entre la brisa marítima, el olor a miel en el aire y el calor que diluye la sangre, un cráneo de color impone una fuerza erótica y un contacto corporal. Se trata de la sustancia vital de los trópicos, la misma que confunde pasión con pecado en Puig. Fascinado por los “sarárs” (negros rubios del nordeste caracterizados por una ausencia de pigmentación), Lúcio termina agotadoras caminatas en la desnudez de su cuarto, después de haberse perdido prisionero de atractivos nunca antes imaginados. En las calles siente que las personas lo miran, lo abordan con propuestas, lo siguen en un movimiento expectante.

E de repente surge uma nítida imagem em sua mente: dois forasteiros chegam a Sodoma e pedem hoppedagem a Lot. Os sodomitas, acoçados pela luxúria, querem gozá-los. É em vão que Lot lhes ofe-

rece suas filhas. Êles querem a carne nova, desconhecida, que lhes proporcionará um prazer estranho. Lúcio pensa com melancolia que não é um Mensageiro.

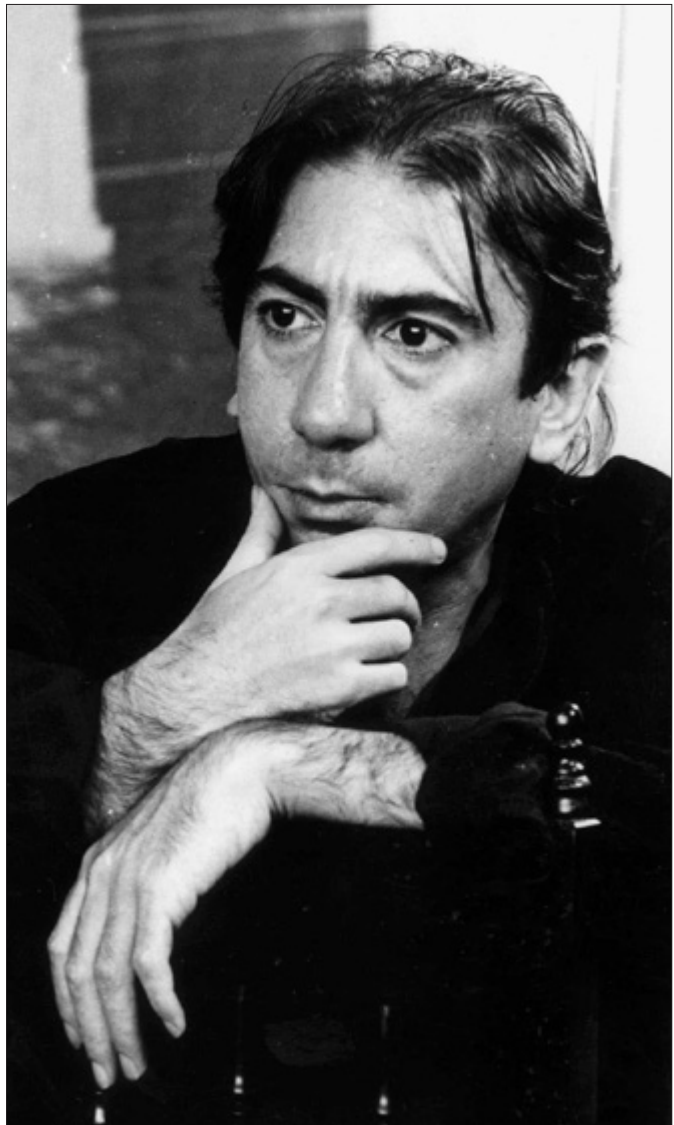
El tránsito imprime la plenitud de una carne radiante y nueva que mueve poderosas intensidades. La curiosidad de la carne es táctil *pois tocam em suas roupas para certificarem-se que tecido é, e sua carne, como se fôsse por descuido...* Lúcio imagina que debe haber pocos extranjeros para que él atraiga tanta atención. Todo parece invitar al contacto.

A franela não é desconhecida aqui, pensa Lúcio. E não pensa mais porque um jovenzinho literalmente cai em cima dêle, apalpando-o como se fôsse uma mercadoria à venda. É negro, é lindo e em silêncio toma-lhe a mão entre as suas. A chuva que volta a cair quebra o contacto e o jovenzinho desaparece no tumulto.

Los encuentros del trópico se mueven al ritmo de la lluvia y del tacto como si la geografía fuera tanto una experiencia mental como corporal. Lúcio descubre que el medio lo implica en el ritmo de una experimentación proxémica. El espacio subjetivo se habita afectivamente al ritmo del tacto y un enigma del tiempo se abre en el resplandor de los cuerpos. El encanto reside en una cotidianidad donde el movimiento y el contacto van creando una propensión al acontecimiento.

Agora, Lúcio sente que uma mão se apóia em suas cadeiras. Será casualidade? Veste uniforme e olha para o outro lado. Habilmente maneja as mãos que traz metidas nos bolsos. Chega até mesmo a beliscar Lúcio, suavemente. Também é negro e, ao sentir-se observado, fica quieto. Depois, olha sua prêsá, sorri e diz-lhe que é quentinho, e que o deseja...

El tacto vibra y busca. Describe trayectos en una danza bajo la ley del cuerpo mestizo. Incesantemente expuesto, siempre desviado en el lugar, Lúcio descubre el nexa que une lo íntimo a lo colectivo. “Uma excitação sexual se apo-



dera de todos...”, la fuerza vibratoria del medio vence las desconfianzas y crea un clima alucinatorio. Lúcio arde de vida mezclado en un espacio inexplorado que da lugar a la preposición “entre”. En el

Néstor Perlongher

“país da brasa”, envuelto en las “potencias do fogo” practica la conversión y la encarnación. Conversión de las calles de Sodoma en las veredas del Paraíso. Encarnación en los giros por las calles, en los baños de los bares, en las declaraciones de amor susurradas. Como si viviera sobre un balancín, Lúcio vence las melancolías de sus recuerdos y afirma que “*viver não era apenas uma frase*”. En un vagabundeo erótico consumado son las flexiones o declinaciones del cuerpo

Escribir se asemeja a una caminata que salmodia el cuerpo. Testimonio de un vértigo corporal y de un pasaje continuo de un estado de equilibrio hacia otro estado paradójico y refinado.

las que se registran como crónicas en la gramática. El “entre” que João Cabral de Melo Neto alcanzara en *El perro sin plumas* (1950) en la sección IV “Discurso del Capibaribe” (“viver / é ir entre o que vive / O que vive / incomoda de vida...”); Carella lo descubre en *Orgía (O clima moral de Pernambuco é particularmente turbulento, o meio destaca-se pela sensualidad brutal)*. Como en las narraciones de Reinaldo Arenas la voracidad sexual de Lúcio supera todos los prejuicios, represiones y prohibiciones.

Todos êses rapazes... dispõem de uma liberdade que de outro modo não teriam.

El calor afrodisíaco diluye la sangre y propicia las mezclas. El tacto toma y crea libertad como una fuerza persuasiva. Descubrimos que el “entre” tiene nombre de “sarará”, forma de sensualidad brutal y es práctica de una libertad sexual sin frenos. La promiscuidad va haciendo del deseo una mezcla que da nacimiento a un tercero, a un nosotros. Carella, Puig y Perlongher descubren a “Urano en las esquinas” y alcanzan el residuo emocional en el callejero. Y es en éste que también

se pierden en la naturaleza de fuerzas misteriosas como sutiles inflexiones de una vivacidad fisiológica. Recife encarna a Carella rodeado de un deseo festivo e incesante. Aunque terminara preso y sospechado de traficar armas a Cuba para miembros de las Ligas campesinas de Pernambuco, requisado policialmente en su propiedad, incluso en su diario, y chantajeado por la institución escolar, Carella prefigura la escena del deseo como la captura de acontecimientos fugaces e instantáneos y registra atisbos de un movimiento de mutación.

Declinación

El Brasil mítico de los años ochenta con sus carnavales que emulsionan una eclosión de sensaciones e intensifican una multiplicación de simulaciones permite ver una cadena de imágenes de cuerpos vibrantes. Liberación sexual del “desbunde”, travestis, taxiboy y noches interminables del Baixo Leblon conjugan alcohol, *trips* y lujuria. Río “liberado” adonde llegaron tantos argentinos y latinoamericanos escapando de los años de plomo y represión. Contra la postal de morros y costa, en un crisol de gentes, descubrimos a Puig viviendo su propio exilio mientras escribe en “letra de mujer” *Cae la noche tropical* (1988). Su camisa colorida se deja ver entre putos y poetas en el arrastre de las conversaciones sin rumbo. Nadando por las mañanas y caminando atardeceres aplaca su soledad. Vive amores a los que desea perdurables, aunque pasen fugaces portando como todo “garoto de programa” una única filosofía: apenas una buena apariencia. Puig vive en Río, pasados los 50 años, el amor y el sexo pasional mientras registra la íntima consistencia de la vida en las conversaciones con sus amantes. El entredecir doméstico revela

un tránsito de implicación, donde un vendedor ambulante o un muchacho que pinta muebles serían los lazos con la creencia amorosa y con un dejarse estar. El impulso de agregación resulta contrariado en la continuidad amorosa pero festejado en la superficie de la cartografía de los cuerpos. Puig busca en lo semejante y lo cercano, lo lejano y lo diferente. Busca en los garotos, divas y galanes de celuloide. Descubre en los lapsos de lo cotidiano lo extraño y lo exótico. Los lugares comunes de una voz de mujer carioca son la materia prima de una tolerancia que el propio narrador dice no haber encontrado nunca en otros sitios. “De alguna manera nadie te ve ni te observa. La mirada carioca es otra cosa, no es crítica pero jamás es indiferente.” En esta mirada practica un “estar ahí” y un “pasaje hacia el exterior”. Habita “a través de” la mirada, en la “chatura” de la lengua y en la superficie de los cuerpos. Habita un umbral que nombra al mismo tiempo el estar “adentro-afuera” y el tránsito mismo. Busca sustantivos y verbos que le devuelvan zonas semánticas estables y encuentra flexiones gramaticales como expresiones elásticas e inestables. Como lo es un encuentro entre un pederasta y un revolucionario que sólo puede sostenerse en las declinaciones del detalle. Puig encuentra en Río de Janeiro un vivir presente que sostiene el continuo con sus amores cinematográficos. El tránsito oblicuo conquista el recorrido general donde el engendramiento de las mezclas descubre las miniaturas singulares. Tan singulares porque alcanzan el *humus* cotidiano en la fidelidad a una mirada caleidoscópica y banal. Como en las conversaciones de dos hermanas que en el crepúsculo de sus vidas viven de prestado la historia de amor de una vecina más joven:

A todo esto, dijiste que había cosas muy picantes que me iban a escandalizar. Yo estoy esperando y todavía de picante no hubo nada.

Las hermanas conversan en el exilio donde Río y Buenos Aires son comparadas en sus contrastes gruesos. Nidia le pregunta a su hermana:

¿ella por qué se vino a Río?

Luci responde:

Ya te dije, por amenazas de las tres A, ¿te acordás?, la Triple A.

O la referencia al clima:

¡Qué feo vivir en un país frío, ya me acostumbré al calor de acá.

A nuestra edad eso no tiene precio, un lugar donde nunca llega el invierno. No sabés cómo sufro cuando vuelvo a la Argentina.

Y la distinción entre bares que tampoco escapa a la mirada de las señoras:

Yo te llevo a un bar, pero no es lo mismo que en Buenos Aires. Acá son mas para tomar cerveza, y por eso es toda juventud, o si no hombres solos. Pero señoras no van, y es un bochinche loco. Río no es para gente mayor, ya viste que en la playa somos nosotras las únicas.

Siempre en la búsqueda del hombre verdadero y del amor durable, Puig es movido por la melodía “senda florida” de Gardel, *uma lembrança* (1987):

Un muchacho solo y extraviado / que también está buscando / la vuelta hacia el hogar / (...) / El destino... / era adverso... / mas nos sonreirá... /

Camino sobre un ritmo cuya inclinación se eleva suavemente y conserva la ilusión de los placeres efímeros de la sensualidad: (...) *había imaginado que en ese paseo él podía desvestirla para verla a la luz de la luna, ella se moría de ganas de ver si quedaba mejor, más fresca, más*

Si el funcionamiento social expulsa al deseo y condena el afecto a la privacidad, los trayectos del deseo descolocan y conectan zonas de circulación pulsional. Evocar el tránsito es experimentarlo en una multiplicidad de fugas donde deseo y violencia conviven.

joven, con la piel iluminada por esa famosa luz plateada de la luna (...)

Escribir se asemeja a una caminata que salmodia el cuerpo.

Testimonio de un vértigo corporal y de un pasaje continuo de un estado de equilibrio hacia otro estado paradójico y refinado. Puig escribe tránsitos que son hábitos complejos del cuerpo en los que encuentra la embriaguez del amante. *Cae la noche tropical* es sensualidad y vértigo en la flexión y declinación del cuerpo. El vértigo funciona como una atracción cuyo primer efecto abrumba al instinto de conservación. Destruye la autonomía del ser y abre la experiencia del abismo. El gusto por el fondo secreto trama una complicidad íntima e implacable. Descubrimos que el paraíso también es el infierno donde no hay tránsito real sin las violencias irreparables del cuerpo. Perlongher cartografió las calles, plazas, saunas, zaguanes de los bajos fondos, guaridas clandestinas, discotecas, pensiones de mala muerte, experimentando ceremoniales sórdidos, esporádicos y brutales del deseo. *Visión del paraíso* (1984) presentaba a São Paulo como

un sistema de laberintos propicios para las aventuras eróticas (...) ciudad decididamente fea. Arroja un efecto de sordidez quizás atribuible a un ruidoso urbanismo que acumulaba automóviles veloces en

callejas estrechas. Hay cierta vocación de monumentalidad: la ciudad presume de ser la Nueva York de Sudamérica. Desde lo alto de sus súper vigilados bunkers, una clase media observa y teme a un pueblo en andrajos, marginalizado pero no melancólico. Este abismo social guarda un dejo imperial: el esclavismo derogado en títulos se ostenta en las ropas y en las pieles. Todo ello en una heterogeneidad abigarrada. Así, en el centro de São Paulo, familias american way coexisten con putas, lúmpenes, conejeras de inmigrantes nordestinos, tugurios de travestis...

Perlongher describe los medios y la escena donde el deseo parece contener una prefiguración que se actualiza en la captura del acontecimiento instantáneo. *O negocio do Michê* (1987), *Territorios Marginais* (1988) y *Poética urbana* (1989) suman una trilogía de textos donde los medios y la escena permiten alcanzar las nociones de vida e invención. “Vivir la ciudad es sentirla y en ese sentimiento inventarla.” Se trataría de una invención que conecta lo individual con lo colectivo: la ciudad vivida es imaginada e imaginante. Aquello que interesó a Perlongher es un desplazamiento de la óptica de los territorios, monumentos y espacios físicos a las comunidades que ellos viven. A estas comunidades las llamó “itinerantes” y procuró sus tránsitos implicándose en las líneas de deseo que describen. Estas líneas pueden ser pensadas por sus códigos de funcionamiento, a través de una economía del deseo y de una cartografía y topología de sus peripecias como de la producción de subjetividad que crean. Los tránsitos describen espacios de transición en los que Perlongher alcanza la noción de “comunidad sensorial” y la trama de sus lazos secretos. El ojo del etnólogo

está puesto en la válvula de escape de las regiones morales, en los territorios donde se juegan los pactos de carne y las “condensaciones instantáneas”. “Lo primero que se ve son cuerpos provocativamente machos: ciñe un *blue jean* gastado la escultura de esa teatralidad del virilismo; telas rústicas, antes opacas que brillosas, que se adhieren viscosamente, a una protuberancia que destacan: hay en esos cuerpos sobreexpuestos toda una escenificación de la rigidez, de los varios sentidos de la dureza.” Una etnografía urbana que capte los tránsitos vibratorios es una erótica que se desplaza del “yo” al “nosotros”. Las relaciones y posiciones son el principio óptico de la intensidad que irá a fundirse en el afecto de las mezclas. Recuperar el afecto en el tránsito es una de las motivaciones de Perlongher porque los climas afectivos y sensuales permiten que “cada instante sea más de lo que es”. Si el funcionamiento social expulsa al deseo y condena el afecto a la privacidad, los trayectos del deseo descolocan y conectan zonas de circulación pulsional. Evocar el tránsito es experimentarlo en una multiplicidad de fugas donde deseo y violencia conviven. La violencia festiva es la que pone en peligro y exige la superación de sí mismo. Todo acontecimiento en el tránsito es topográfico porque en el “aquí” se abre la singularidad de un mundo y de un cuerpo. Describir procesos y movimientos produce una mezcla entre lo semejante y lo diferente, entre lo cercano y lo lejano. La intersección de estas dimensiones define una cartografía de los cuerpos o una “corpografía”. Para los viajeros fantásticos, el viaje es una declinación de lugares quiméricos; para los naturalistas lo es de lugares físicos. Las cartografías fantásticas hacen de lo semejante y lo

cercano lo más extraño, así como las naturalistas hacen de lo lejano y lo diferente lo exótico. Para Perlongher el tránsito es una experimentación de los cuerpos como mezcla y del espacio como secreto singular donde reside lo vivo. Si consideramos que lo infinito vive en lo finito en un atomismo del deseo, esto confunde las fronteras entre clases de tránsitos y tipos de viajeros. Los geógrafos y los antropólogos son cartógrafos y topólogos especialistas en espacios y en trayectos. Si la noción de espacio vincula trayectorias geométricas a procesos vitales, la noción de tránsito despliega topologías dinámicas complejas con un número variable de dimensiones. Todo viajero extrema una experimentación posicional y relacional que pasa “por”, “en” y “entre” los cuerpos. Para describirlos hay que decir que son los que viven “a través de”, expresiones preposicionales más que zonas semánticas estables. Como en Carella y en Puig, las flexiones y declinaciones del cuerpo se corresponden en Perlongher con expresiones preposicionales. La crónica ficcional, la novela o el ensayo se traman de restos y excedentes que tratan a la posición y la relación como un ensanchamiento de la ficcionalidad de la ley. Los exilios forzosos y las *giras* carcelarias se desplazan de un lado a otro de las fronteras. El habitar turbulento enhebrado de traiciones crea el sedimento de los restos donde lenguajes carcelarios se unen a viajes lúmpenes y la indistinción es la única fidelidad. Caprichos, desvíos y errores de los lenguajes transmutan las miserias cotidianas. El tránsito afirma el desliz y la mezcla, la indistinción y el error de los lenguajes a la deriva que no respetan a los idiomas estabilizados. La literatura siempre ha vivido de los restos y saca partido de las declinaciones.

Lectores argentinos de Manuel Puig

Por Ariel Schettini

Toda obra literaria es también un conjunto de lecturas y discusiones que se suscitan alrededor de ella. De este modo, Ariel Schettini valora la escritura de Manuel Puig recuperando la historia de sus lecturas, a partir de las más importantes tesis que en nuestro país se elaboraron sobre el escritor. Aquellas que reconstruyeron su objeto levantando las armas de la crítica cultural del marxismo, y aquellas otras que vieron en el autor de *El beso...* una construcción de objetos narrativos exteriores a la propia cultura literaria; a menudo fetichizada y autorreferencial. Escritor que liga determinadas prácticas sexuales con valores sociales específicos; adscripto al universo del cine, el musical y las demás artes visuales; o como erudito de la cultura pop, siempre hay un Puig que, a través de las más diversas máquinas hermenéuticas, se fragmenta y se disuelve precisamente para ser reconstruido. Héctor Schmucler, Ricardo Piglia, José Amícola, Alberto Giordano, Jorge Panesi, Alan Pauls, Graciela Speranza, César Aira y Daniel Link son los nombres que Schettini nombra a la hora de recortar un conjunto de lectores críticos. Lectores que rehacen la propia obra al agregar capas interpretativas luego de las cuales ninguna escritura vuelve a ser la misma.

La primera escena de la historia de las lecturas de la obra de Manuel Puig es un relato que se transformó en una leyenda y es, al mismo tiempo, el lugar común del joven escritor postergado por el establishment. En 1968, el jurado del concurso de novela de la revista *Primera Plana* se divide entre Severo Sarduy (que defiende *Boquitas pintadas* como la ganadora) y Mario Vargas Llosa y Juan Carlos Onetti que la desestiman. Finalmente, se dice que Onetti dio el veredicto final: la voz del escritor estaba tan fundida con la de sus personajes que se corría el riesgo de que el escritor mismo tuviera el registro verbal de sus personajes.

*Cuando la presenté a un concurso de novela en Buenos Aires, Juan Carlos Onetti no quiso darme el premio porque dijo que yo copiaba a tal punto la cultura popular que no se podía saber cómo era mi verdadera escritura.*¹

La historia o el mito quieren que ese juicio del máximo escritor rioplatense del momento selle el destino de la obra de Puig. En ese juicio oral, que está a mitad de camino entre la valoración estética y el comentario insidioso, Onetti se convierte en un personaje de Puig para mostrar el desprecio sobre una obra en ciernes del mismo modo en que previsiblemente, un personaje de Puig tendría dificultades en entender *La traición de Rita Hayworth* como literatura y, mucho menos, como la gran literatura argentina del siglo XX. La novela es recompensada con la primera mención...

Pero aun cuando el mismo Puig no perdió oportunidad para lamentarse por el tibio reconocimiento que tenía su obra en Argentina, lo cierto es que la crítica no cesó (no cesa) de ubicarlo

en un punto de inflexión de la literatura después del cual no hay retorno. Casi inmediatamente después de ese episodio (en 1969, 1971 y 1972) aparecen tres lecturas que sellan por largo tiempo el destino de la lectura de Manuel Puig.

Héctor Schmucler, Josefina Ludmer y Ricardo Piglia, respectivamente, construyen no solamente los marcos dentro de los cuales se leerá la novela de Puig sino que le dan la legitimidad de un objeto inteligible por la academia.

En el caso de Schmucler² se trata de leer en *Boquitas pintadas* una estrategia del lenguaje que implica a los sujetos en un lenguaje alienado (la clase y las construcciones simbólicas de la clase) que impide hablar a los sujetos y hace que siempre “sean hablados”. Piglia³ lee en *La traición de Rita Hayworth* y en *Boquitas pintadas* un destino de la burguesía nacional que niega, rechaza y oculta todos los gestos que impliquen al cuerpo y sus estrategias de placer. La novela de Puig se trata, entonces, de un debate en el interior de la cultura en la cual el libro mismo, en tanto memoria del pasado y reconstrucción de los hechos, no es sino la traición imaginaria a una ley irrecusable. En ambos casos se trata de usar los instrumentos de la crítica cultural del marxismo para ponerlos en una escena nacional.

Ya David Viñas en 1969⁴ había adelantado en un artículo sobre la nueva narrativa argentina el lugar de Puig como uno de los epígonos de Cortázar, cuyo valor residía en un tipo de uso y sustracción del cuerpo mediante la

Héctor Schmucler, Josefina Ludmer y Ricardo Piglia, respectivamente, construyen no solamente los marcos dentro de los cuales se leerá la novela de Puig sino que le dan la legitimidad de un objeto inteligible por la academia.

técnica cinematográfica. En esa lectura precursora Puig es un nuevo momento de la construcción de la vida íntima moderna en Argentina.

Josefina Ludmer⁵ es la primera lectora que hace de Puig un escritor que reflexiona sobre su propio trabajo y su propia escritura: *Boquitas pintadas* es una colección de tipos de narrador y de estilos de escritura. Según Ludmer, en los intercambios de cuerpo y lenguaje se cuelan dos formas correlativas y alternativas de leer a Puig: la lectura del folletín y la lectura *camp* de la cultura. Josefina Ludmer repone sobre la obra de Puig aquello que aparece nombrado como el primer escándalo de su obra: las novelas de Puig no fetichizan la literatura del modo en el que lo habían hecho los grupos alrededor de las revistas *Sur* y *Contorno*. Sus objetos narrativos son exteriores a la literatura y sus debates no tienen la cultura letrada europea como su centro de focalización. Y aun así, es narración (que habla sobre los modos de narrar) al mismo tiempo que es juicio y valoración (que pone los juicios y los valores en escena).

A partir de estas lecturas, se puede decir que esa doble mirada de y sobre Puig se sostuvo casi de modo constante: la crítica no ha cesado de pensar el modo en el que aparece el valor en las novelas de Puig.

De hecho, dos de las tesis más importantes que se escribieron sobre la obra completa del autor, las de José Amícola y las de Alberto Giordano⁶, polemizan y luchan por el lugar exacto donde aparece el juicio de valor en las novelas.

Amícola fue acaso el primer crítico en construir para Puig un linaje y una serie de precursores en la historia de la literatura, ubicándolo en una historia de la heterodoxia literaria. De acuerdo

con su tesis, la obra de Puig se lee desde la crítica social de Roberto Arlt y las experimentaciones vanguardistas de Julio Cortázar. Los tres casos son una serie de exposición de los ideales pequeñoburgueses (del lado de la crítica social) y una continuidad de exploraciones sobre los géneros (del lado de la construcción literaria).

Esa tesis de Amícola es impugnada por Giordano desde la distancia de los escritores frente a sus propias textualidades. Para Giordano, no se trata de apenas “representar” el discurso del folletín o del cine o de la burguesía: se trata de poner la mirada en un punto crítico, de hacer de esos géneros no sólo instrumentos de representación sino, también, instrumentos de la crítica de los espacios culturales que ocupan esas representaciones y el modo irónico, paródico o abiertamente crítico con el que se construyen las lecturas.

En ambos casos los críticos tratan de darle a Puig un contexto y un modo de valorar el contexto dentro del cual se pueden leer sus obras. Más allá de la polémica, los trabajos de Amícola y Giordano tienen un valor fundamental en la historia de las lecturas de Puig. Son las primeras tesis que ponen sobre la obra de Puig una lectura ordenadora, comprensiva y detallada sobre la obra completa. Establecen, en sus dos estilos divergentes, el marco de lectura de una obra que se ofrece para el estudio. Colmado de legitimaciones teóricas y filosóficas en el caso de Amícola o relejendo, revisando y poniendo al día la bibliografía sobre el autor, en el caso de Giordano, ambas obras son ineludibles para el establecimiento completo de la obra de Puig.

Si el valor ético y estético de las novelas de Puig es un problema para la crítica, también lo son los acercamientos

a la sexualidad. Desde la crítica de Piglia, las diversas aproximaciones a la sexualidad como problema no han dejado de ser un asunto recurrente de la crítica. En 1983 Jorge Panesi⁷ construyó el espacio de debate sobre lo que sería el tema de la crítica que explora el mundo de los sexos y los géneros en la obra de Puig. Lo masculino y lo femenino es entonces una guerra que se combate en los espacios ocupados por los personajes (la familia, la cárcel y otras instituciones de control), en el vocabulario de los géneros y en los campos de batalla elegidos por ambos bandos. Desde *El beso de la mujer araña*, un texto donde claramente Puig toma posición con respecto a los debates sobre el género, el tema de la homosexualidad no ha cesado de formar parte de una discusión tan ardiente como equívoca.

José Amícola⁸ lee en el discurso de la homosexualidad el primer discurso modernizador de la literatura de Puig: un nuevo tipo social y un nuevo modo de evaluación de ese tipo social. Pero también encuentra en las notas al pie una verdad “científica” del narrador y una toma de posición didáctica que interviene sobre el vínculo entre prácticas sexuales y valores sociales.

Años después, Daniel Link⁹ hará del tema de la sexualidad un problema de construcción desestabilizante del lenguaje: ni Molina ni Valentín tienen una identidad *per se* (el homosexual o el terrorista finalmente son modos de la clasificación y siempre es “otro” el que los nombra). Ambas nominaciones no son sino nuevas “cárceles” para dos tipos de subjetividad que sobrellevan su nombre. De modo que la cárcel no es sino una metáfora de los modos de identificar (las voces de la ciencia en notas al pie no son sino otra cárcel lin-

güística) y la conversación de los personajes sólo trata de desidentificar o de desmarcar un campo minado. En ese contexto y a partir del modo en el que Puig se acerca a nombrar las sexualidades, Link encuentra una nueva familia de autores para comprender su obra: su rasgo distintivo sería la subversión de todo aparato identificador, de toda posición de clase y del sistema de representación. Puig pone en escena la voz de Arlt, podríamos decir siguiendo a Link, para construir un nuevo desmoronamiento del lenguaje y una renovada crítica del discurso que impugna toda clasificación y toda mirada ordenadora de la identidad social y de las prácticas sociales. Ahora se trata de leer a Puig junto a Walsh y junto a Lamborghini.

En uno de los trabajos más minuciosos de análisis sobre una obra de Puig, Alan Pauls¹⁰ analiza *La traición de Rita Hayworth* con todos los instrumentos de la crítica cinematográfica: lee la novela como si se tratara de una película que mira al cine. Planos, encuadres, secuencias, montajes y continuidades narrativas le permiten a Pauls señalar el lugar donde Puig, entonces, se vuelve, como si no hubiera sido un escándalo su gesto pulverizador de la literatura, un erudito y un coleccionista de cine. Pauls ubica a Puig en una galería del consumo cultural moderno: el cine de Joseph von Sternberg, la filosofía de Benjamin sobre la reproductibilidad técnica o la filosofía de los planos y las secuencias de Deleuze. Esa nueva erudición de Puig, leída por otro erudito del arte, le permite a

En uno de los trabajos más minuciosos de análisis sobre una obra de Puig, Alan Pauls analiza *La traición de Rita Hayworth* con todos los instrumentos de la crítica cinematográfica: lee la novela como si se tratara de una película que mira al cine.

Pauls descubrir en Puig una máquina narrativa como nunca antes se conoció en la cultura argentina. Una máquina que involucra al cine de Hollywood, tanto desde la revisión de géneros discursivos en el policial y el chisme, en el diario íntimo y las cartas, como en el modo de construir personajes y la construcción de un *star system* y sus mitologías que discuten el límite entre la vida privada y la vida pública.

De esa adscripción del universo de Puig a las artes visuales y a las formas modernas de reproducción es de donde parte la tesis de Graciela Speranza para repensar la obra “después del fin de la literatura”¹¹.

Speranza pone el foco en ese aspecto de la obra de Puig que había sido soslayado: lo lee como un erudito de la cultura pop. Puig es entonces el más conspicuo representante de un nuevo modo crítico de evaluar la cultura que puede releer toda la literatura y todo el arte desde nuevas tecnologías. Pero tomar en cuenta el nuevo universo de la tecnología pone, entonces, a los

Al final del siglo y después del fin de las novelas de Puig, Aira lo condena a ser un clásico: ahora es demasiada literatura. Aira lo remite a una cultura del pasado y le da un lugar hiper literario.

autores en una nueva instancia política. La cultura pop mezcla y rechaza categorías como las de lo alto y bajo, lee el psicoanálisis como una de

las formas del melodrama y disuelve mediante el *pastiche* las fronteras entre la cultura popular y la cultura de elites. El gesto hace de Puig un autor con un sello personal y un estilo propio de las dimensiones de Borges en la literatura argentina. Después de su obra sólo se puede pegar un salto hacia adelante.

Cuando Onetti descartó la novela de Puig, se trataba del gran escritor lati-

noamericano que ocupando su lugar magistral no puede ver el canon del futuro. Muchos años después, el nuevo escritor canónico le rinde el homenaje necesario y lo convierte, entonces, en el héroe de toda la literatura; pero ese espacio de “indiscutible consagrado” Manuel Puig no lo ocupó jamás.

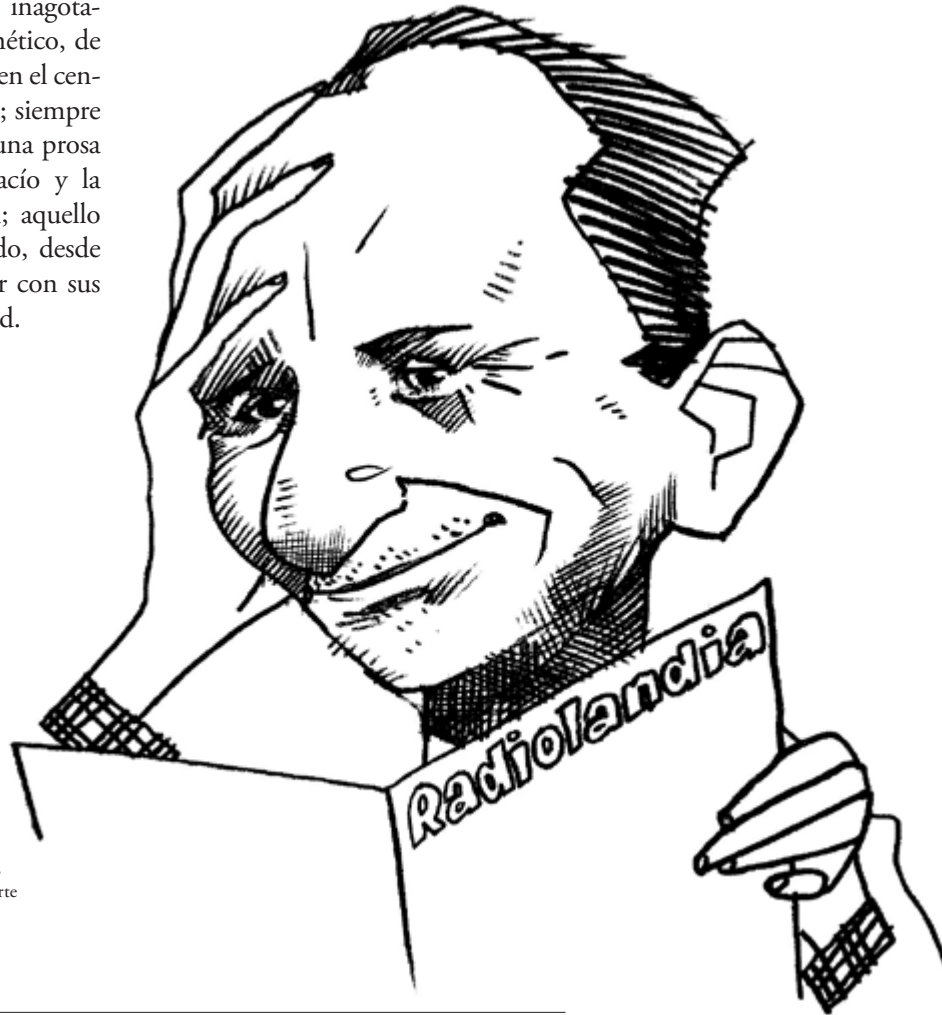
César Aira hace de Puig un escritor clásico¹². Sea bajo la forma de la representación de la escena originaria de la literatura y la muerte en “El sultán” (*El beso de la mujer araña* vendría a reponer el vínculo mortífero entre Sherezada y el Sultán, el intercambio de narración que pone en juego la vida) o bajo la forma de una figura retórica (*La prosopopeya*) que le sirve a Puig para hacer hablar a una cultura (y al universo moral de esa cultura): el mundo visto a través de los ojos de la madre joven o, mejor dicho, del universo simbólico que rodea a la madre joven. La obra de Puig es un ejercicio de justicia poética en la que el mundo de los objetos sale a contar historias para impartir una moral sobre los personajes y una moraleja sobre las narraciones.

Como si se tratara entonces de un puro acto de magia, la literatura de Puig encuentra ahora su “modo de ser” en la historia de la cultura occidental. Aira lo compara con Diderot (*Jaques el fatalista* y *El sobrino de Rameau*), con *Las mil y una noches*, con Kafka, con el *Quijote* y con el *Tristram Shandy* de Sterne.

Cuando Puig comenzó a escribir, Onetti lo condenó por haber construido un objeto dudosamente literario... como si hubiera padecido de un déficit de literatura.

Al final del siglo y después del fin de las novelas de Puig, Aira lo condena a ser un clásico: ahora es demasiada literatura. Aira lo remite a una cultura del

pasado y le da un lugar híper literario. Entre lo insuficiente y el exceso, la obra de Puig perdura como objeto inagotable y consecuentemente magnético, de la literatura argentina. Nunca en el centro ni en la proporción exacta; siempre una fuerza desequilibrante y una prosa fluctuante entre el objeto vacío y la exuberancia de identificación; aquello que los lectores no han dejado, desde la primera vez, de puntualizar con sus lecturas: desasosiego y felicidad.



Manuel Puig,
por Juan Rearte

NOTAS

1. Almada Roche, Armando, *Buenos Aires, cuándo será el día que me quieras*, Buenos Aires, Editorial Vinciguerra, 1992.
2. Schmucler, Héctor, "Los silencios significativos", *Revista Los libros* N° 4.
3. Piglia, Ricardo, "Clase media cuerpo y destino" en *Nueva Novela Latinoamericana* (Jorge Lafforgue comp.) Buenos Aires, Paidós. T. II.
4. Viñas, David, "Después de Cortázar: historia y privatización" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 234, Madrid, junio 1969.
5. Ludmer, Josefina, "Boquitas Pintadas, siete recorridos" en *Actual. Revista de la Universidad de Los Andes*, enero-diciembre de 1971, Año II, N° 8/9.
6. Ver Amícola, José, *Manuel Puig y la tela que atrapa al lector*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1992; y Giordano, Alberto, *Manuel Puig. La conversación infinita*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2001.
7. Panesi, Jorge, "Manuel Puig, las relaciones peligrosas" en *Críticas*, Buenos Aires, Norma Grupo Editorial, 2000.
8. Amícola *Ibid.*
9. Link, Daniel, *Clases. Literatura y disidencia*. Buenos Aires, Norma Grupo Editorial, 2005, Parte 4, cap. 1973.
10. Pauls, Alan, *Manuel Puig: La traición de Rita Hayworth*. Buenos Aires, Hachette, 1986.
11. Speranza, Graciela, *Manuel Puig. Después del fin de la literatura*. Buenos Aires, Norma Grupo Editorial, 2000.
12. Aira, César, "La prosopopeya", 1994, en www.beatrizviterbo.com.ar/ineditos; Aira, César, "El sultán", en *Revista Paradoxa*, 1991, VI, 6, pp. 27-29.

Ecós lejanos, voces tenues: apuntes para la crítica de H. A. Murena

Por Diego Poggiese

A menudo la crítica literaria evidencia cierta pereza cuando evita formularse sus preguntas fundamentales: por qué leer a algún autor, y por qué hacerlo en el momento en el que el crítico lo reclama. Diego Poggiese nos recuerda la importancia de estas preguntas cuando él mismo se pregunta por el sentido de retomar una obra ambigua y polémica, tanto por sus lecturas explícitas como por sus omisiones recurrentes. Se trata de Héctor Murena, cuyas provocadoras voluntades incitaron impugnaciones sesentistas, reprobatorias de su manifiesto gusto por el “anacronismo”, que eludía pronunciarse sobre el tratamiento de los problemas que la época reclamaba con urgencia. Murena también despertó silencios en los setenta, quizá por su intolerable pesimismo capaz de sospechar del socialismo, al que equiparaba con el capitalismo tardío, como un designio fatalista de la razón instrumental de occidente. La indiferencia de los ochenta tampoco pudo encontrar allí un estímulo inspirador en un pensamiento que procede por sus propias contradicciones, torsionándose sobre sí mismo y obsesivo por los efectos polémicos de los que emergerían verdades en un improbable, aunque empecinado, camino hacia la búsqueda de absolutos.

*El arte devuelve la angustia
a la boca de los hombres,
toda obra (incluso maestra)
desalienta al autor,
humilla a quien la prueba,
pues estanca el río del tiempo
mediante la implacable forma
que es del tiempo
miedo.*

H. A. Murena "Toda obra, toda vida"
F. G. Un bárbaro entre la belleza

A veces, la crítica literaria tiene en el tiempo un aliado que corroe como un ácido: su decurso pone al descubierto una mayor cantidad de elementos de juicio, de apreciación, para interpelar una obra; y al mismo tiempo modera las voces que se convocan en esa lectura. El paso de los años amplifica los ecos, vuelve más sutiles los efectos, modera las pasiones y los disgustos, puede *explicar* mejor. Hasta cuenta con algunas muertes, otras vejezes e incluso, en contados casos, mejores y más confortables condiciones de vida y de trabajo que asordinan los chirridos que suponen la tensión entre la subjetividad de un lector crispado y una obra polémica, o bien explican el enmudecimiento y la torpeza de un lector fascinado frente a la obra que lo desborda. El tiempo le da al lenguaje crítico el espacio necesario para que la voz se torne audible; le da a la obra la distancia para que se ilumine desde una perspectiva reveladora o, al menos, justa; le da a los escritores involucrados un desfasaje que los libera de urgencias y contingencias. Algunas veces el ejercicio de la crítica encuentra en estas condiciones las posibilidades de rescate para un autor maldito, injustamente

olvidado o silenciado. Otras, se permite la canonización de una obra postergada. Otras más, la domesticación de una obra revulsiva en la consagración de un museo escolarizado. En los vaivenes del paso del tiempo, podríamos leer las preguntas que atraviesan la historia de las lecturas críticas de la literatura argentina: "¿Y ahora, por qué leo esto?"

Nos permitimos una reflexión impertinente, que supone extender a la crítica las inquietudes

que nos interpe-
lan sólo a veces,
en el encuen-
tro con algunas
manifestaciones
puntuales de la
literatura. Tal
es el caso de la
obra de Héctor
Álvarez Murena.

El tiempo le da al lenguaje crítico el espacio necesario para que la voz se torne audible; le da a la obra la distancia para que se ilumine desde una perspectiva reveladora o, al menos, justa; le da a los escritores involucrados un desfasaje que los libera de urgencias y contingencias.

Escritor argentino que transitó con suerte dispar las décadas que van desde mediados de los cuarenta hasta mediados de los setenta en que murió, y cuya tenue pervivencia se dio en un sentido más o menos similar. La pregunta "quién es Murena" aún es más o menos pertinente, aunque durante un tiempo fue casi indispensable en el inicio de cualquier lectura, ya que sus libros no se reeditaron durante más de dos décadas¹, y las referencias al escritor aparecían ensombrecidas por el recelo o el misterio. Hugo Savino² da cuenta de este silencio, con un enunciado provocador:

*Murena murió en 1975 –en mayo–.
No sé si hartó de ver. (...) Nadie lo cita.
A los diez años de su muerte sólo leí un
breve y bello artículo de Juan Liscano.
No lo citan pero tampoco lo olvidan.
(Savino, pág. 158)*

Hay diferentes maneras de presentar a Murena como escritor. Una posible es seguir *progresivamente* (el término es injusto con el autor, por más que intente remedar la idea de *currículo*) el recorrido de su obra. En estos términos podemos sintetizar su producción en el cruce, más o menos arbitrario, de un criterio genérico y otro temporal. Murena publicó cuentos, novelas, ensayos, poesía y una obra de teatro³ en las casi tres décadas en que se dedicó a escribir. Su labor puede seguirse en la vinculación con diversas revistas y editoriales, desde una celebrada participación en la revista *Verbum*⁴ o el fallido intento de su propia revista *Las ciento y una*⁵, hasta los años en que participó activamente en *Sur* (en la revista como colaborador al principio, más tarde en la editorial) y *La Nación* o en *Cuadernos, Mundo Nuevo* y editorial Monte Ávila, ya en la década del sesenta. Recibió algunos premios por sus textos y hasta fue bien recibido por el público.

Una segunda forma de presentarlo es la de recuperar sus efectos de lectura. Esto es bastante frecuente en los ensayos que, a partir de la muerte de Murena, propusieron más o menos periódicamente una recuperación y un ajuste de sus lecturas. Durante las décadas en que su obra apareció más escuetamente mencionada, muchos de los ensayos más lúcidos sobre su obra recurrieron a este hecho para iniciar sus lecturas. Las razones por las cuales fue incomprendido, los modos en que fue injustamente leído, los aspectos de su obra que fueron dejados de lado en función de una lectura apresurada o mezquina, son suficientes como para que a partir de ellos pueda remontarse una lectura que dé cuenta de la riqueza y coherencia de esa obra, de esa búsqueda en la escri-
tu-

ra de una verdad agobiante e inalcanzable. Américo Cristófolo⁶ señala su llegada tardía a Murena en relación con las condiciones de recepción en que se encontraba su obra:

Los jóvenes del setenta no alcanzamos a leerlo. Murena había dicho cosas insoportables que no leímos a su tiempo. Estuvo ostensiblemente fuera del campo de lecturas de esos años. O en todo caso fue leído en una clave esotérico-romántica que lo deformó y lo situó al borde del absurdo. Nada más antirreligioso que el teísmo sin nombre de Murena, nadie más despojada de fórmulas y cultos de idolatría. Si es fácil entender por qué el clima político cultural de los sesenta y setenta le fue hostil, que la generación de Contorno lo impugnara y viera en él una polémica inadecuación con el espíritu de la época, es en cambio más extraño, en cierto modo más perturbador, que hacia mediados de la década del ochenta, los dueños de Benjamin en la Argentina, no lo leyeran, no vieran a quien “en más de un sentido –como señala Schmucler– repitió a Benjamin en América Latina” (pág. 105).

El destiempo, la llegada tardía, el anacronismo pueden ser una tercera manera de presentarlo. Es cierto que la inadecuación con las urgencias de la época era una de las premisas desde las que Murena desarrolla su obra, y la plantea desde sus primeros ensayos. El anacronismo de un escritor que lee y piensa la obra de Walter Benjamin desde sus primeros ensayos, es una línea de lectura interesante y que permitiría explicar gran parte de sus decisiones de escritura⁷. Nos interesan, sin embargo, dos lecturas más cercanas al escritor, que conducen este anacronismo a un espacio vital

que trasciende ese resto que nos deja en libros. Recientemente la editorial Ópera Prima publicó una compilación de escritos de diversos escritores cuyo punto en común es el final de sus vidas en un suicidio⁸. Sin detenernos en lo complejo del criterio (por arbitrario y por lo que debería deducirse de él), y en la discutible decisión de incluir a Murena en la selección, nos detenemos en la breve reseña biográfica que se agrega al final del volumen:

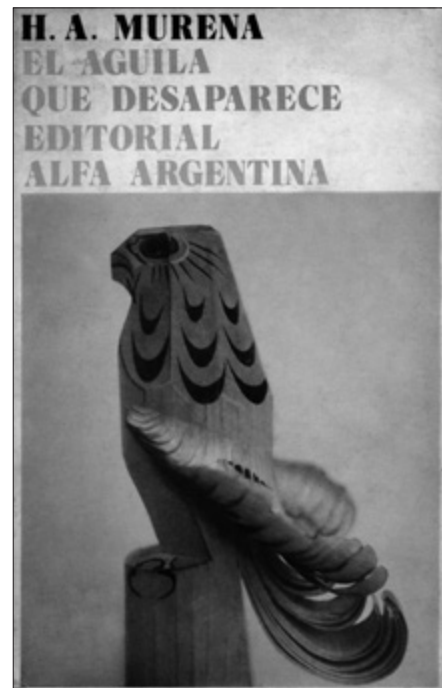
Héctor Álvarez Murena (1923-1975)
Este poeta, dramaturgo y novelista fue un gran conocedor de la realidad argentina a la que criticó con pesimismo. Trabajó como gerente de la editorial Sur y fue colaborador del diario La Nación tras realizar estudios de ingeniería y filosofía. Con fama de huracán y trato difícil, veía la vida con una sensibilidad poco frecuente. En 1975 se halló su cuerpo sin vida en su cuarto de baño, acompañado de un número considerable de botellas de vino. Su propia mujer le dedicó la siguiente nota necrológica: "Personaje absurdo, casi fuera de nuestra época, interesado por las ciencias esotéricas, dotado de una memoria prodigiosa y de una extraordinaria cultura, por señales para otros inadvertidas logra captar la realidad que lo circunda con admirable exactitud".

La referencia nos interesa tanto por lo que aporta como por el enunciador: Sara Gallardo introduce y reedita el último libro de Murena, que consiste en la transcripción de los diálogos de Murena con D. J. Vogelmann en Radio Municipal, en un espacio que tuvieron entre 1971 y 1972⁹. El libro ve la luz en 1977, cuando ambos habían muerto, y el prólogo, breve, se centra en lo más anacrónico para esa circunstancia: la *respiración* de ese diálogo.

De manera tácita queda en estos diálogos también aquello que el oyente de radio no suele adivinar: la tempestad silenciosa que a veces los acompañaba, hecha de ademanes vehementes, de gestos de negación o afirmación por parte de Murena; de pausados movimientos de cabeza, de un fruncir de ojos, de un sonreír por parte de Vogelmann. Y las risas, a veces mudas, a veces abiertas.

Está aquí esa respiración que es el ir venir de un diálogo de dos amigos... (pág. 7-8).

Las dos afirmaciones de quien fue la mujer de Murena sitúan otras preguntas respecto de su obra: "por qué leerlo (ahora)" y "cómo leerlo (ahora que, quizás, irrite menos)". Al menos son las formas en que podemos sintetizar las inquietudes que surgen desde Cristóbal, en la medida en que se supone que ahora sí sabríamos cómo leerlo. Algunas lecturas intentan registrar las muestras de esa sensibilidad sobre la realidad que el paso del tiempo permite observar con la distancia necesaria. Otras encuentran las sutiles marcas de singular mirada de la cultura americana y occidental de fin de siglo. Otras más pueden revisar de qué manera introduce y comprende lecturas que tardarían años y hasta décadas en ingresar en los espacios de saber, los debates, discusiones culturales en Argentina.



Para decirlo en términos más precisos, podemos mencionar algunos ejemplos. Así, en relación con la contingencia, podemos leer las observaciones que hace sobre las recurrentes revoluciones cada vez más violentas, y los cambios de signo político que no modifican demasiado el destino, aparentemente inevitable, de un país como Argentina¹⁰, dejan de ser de un “pesimista, determinista, denunciante sin voluntad de cambio”¹¹ para transformarse retrospectivamente, en las sutiles inflexiones de una voz casi profética. En otro sentido,

Pueden desprenderse dos ideas que recurrentemente afirma Murena. Una es la idea de desplegar un pensamiento que a fuerza de contradecir(se) en absolutos pueda irritar o caer en su propia negación, pero también hacer aparecer un grano de verdad o la valentía para enfrentar, sin autocomplacencias, las limitaciones de la razón frente a una realidad que la desborda.

en relación con su filiación política, es necesario desbrozar la desasosada descripción que hace del capitalismo tardío, el comunismo y la iglesia como formas de opresión en un punto homologables¹², ponen en evidencia su compromiso con la indagación de la realidad antes que cualquier componenda o adscripción con lo que él llamaba las “facciones de poder”¹³. En términos de la afección que supone ponerle el cuerpo a la indagación de una realidad que lo desborda, podemos leer la convicción de hacerse cargo de las limitaciones de su intelecto y su saber al desplegar como premisa sus “ejercicios de contradicción consigo mismo”¹⁴. Finalmente, es posible recostar su obra contra voces con capacidad de legitimación, y entonces el pensamiento de Adorno en relación con la idea de *industria cultural*¹⁵, los postulados lingüísticos de Walter Benjamin¹⁶ o la mirada sobre la técnica y la ciudad de

Martin Heidegger o Lewis Mumford¹⁷, *cubren* explicativamente afirmaciones de Murena que, en su momento fueron incomprendidas por arbitrarias, anacrónicas o descentradas respecto de las cuestiones que estaban en discusión. Cualquiera de estas lecturas cuenta con la colaboración del paso del tiempo, que permite trazar perspectivas con corroboraciones más certeras.

De todos modos, el punto de mayor coincidencia entre sus lectores más lúcidos está en su voluntad de provocación como modo de interpelar un espacio por resquicios incorrectos. Para ser más precisos, nuevamente, señalan su capacidad para serlo. Y, en ese sentido, el paso del tiempo juega un papel diferente. La posibilidad de provocar, de irritar, de generar una discusión o una inquietud inesperada, de despertar reacciones ambivalentes, tiene dos planos. Por un lado, en la concordancia entre su proyecto de escritura y los efectos que genera entre sus contemporáneos. Por otro, en la relación a establecer entre ese mismo proyecto y la pérdida que puede suponer para él una explicación que lo vuelva menos irritante.

Vamos por partes. En primer lugar, existen en la obra de Murena una serie de tópicos recurrentes y preocupaciones que se mantienen, más o menos constantes, a lo largo de su obra. Uno, la perspectiva metafísica sobre el ser americano, sostenida en la idea de que el destierro original del americano se constituye en una culpa, un *pecado original*, que determina su destino. Otro, la condición secular y desacralizada del mundo occidental, tecnificado y deshumanizado de la segunda mitad del siglo XX. Un tercero, la función del *hombre de letras* en la sociedad. Este último es quizás

el más persistente, aunque sus manifestaciones a veces se reduzcan a un enunciado en un prólogo, una nota, un *excursus*¹⁸ en una recopilación. Dos de esas notas nos sirven como medida de ese proyecto que pone la *profesión* del hombre de letras como un acto de fe destinado a una subversión permanente de los valores culturales contra los que se recorta. El primero tiene que ver con uno de sus primeros textos, un diario que publicó entre 1949 y 1950 en *Sur* y que tituló “Los penúltimos días”. En la primera anotación del diario anuncia un proyecto de difícil concreción, que se va a extender al resto de su obra:

Abril 4. Todo verdadero diario se escribe con decisión de criminal y con íntima voluntad de santo. Es una repetición de los propios asesinatos no exenta de soberbia, pero disparada –misteriosamente– hacia la humildad y la perfección. Escribirlos es la valentía de afrontarlos y aceptarlos como culpa; interpretarlos significa esforzarse por hacer desaparecer la fuente de la culpa. Intento una experiencia que puede resultar provechosa: aplicar este espíritu a la consideración de los acontecimientos públicos más que a los privados con la convicción de que todos somos igualmente responsables por todo lo que ocurre. La duda: respecto al grado en que ello podrá resultar tolerable para los partidistas de cualquier orden, para los que creen que la verdad está sólo en alguna de las facciones de la vida.

De la propuesta pueden desprenderse dos ideas que recurrentemente afirma Murena. Una es la idea de desplegar un pensamiento que a fuerza de contradecir(se) en absolutos pueda irritar o caer en su propia negación, pero también hacer aparecer un grano

de verdad o la valentía para enfrentar, sin autocomplacencias, las limitaciones de la razón frente a una realidad que la desborda. La otra, la que no interesa en tanto marca la audibilidad de esa *respiración* del pensamiento, es la de aceptar que un proyecto así resulta intolerable: o mejor, debería resultar para saber que se va por buen camino. En su libro *Ensayos sobre subversión*, Murena presenta más claramente esta idea en un ensayo completo: “La subversión necesaria”¹⁹. Allí recurre a una metáfora, la del portero que mira desde atrás del vidrio las figuras que pasan por la calle y evalúa desde allí su grado de amenaza, para explicar el rol del hombre de letras en una sociedad deshumanizada. Entonces, dice, misión es la de provocar, aguijonear, punzar las cristalizaciones y barrer con todo lo muerto que ellas generan, y eso debe conseguirlo a partir de una escritura que no le reditúa ningún beneficio, ya que, si alguna vez logra imponer sus ideas, tiene que enfrentarse inmediatamente con ellas. Llevar adelante un proyecto así, con un temperamento que conspira contra las posibilidades de éxito (un horizonte que se manifiesta deseado y se resuelve como si se despreciara), le hace anunciar en el prólogo de ese volumen su misión como escritor:

Este temperamento es además responsable de algunos de los defectos que el lector hallará sin tardanza en el libro: repeticiones, contradicciones aparentes entre lo que se dice en una página y otra respecto al mismo asunto, etc. El autor ofrece a las críticas un blanco fácil y lo sabe. No obstante, ha dejado que así fuese. Tiene la esperanza de que sus hipótesis –aunque cuestionables en los detalles– encierran en el fondo un adarme de alguna

indiscutible verdad. Y, como autor, está persuadido de que la misión de los autores, más que la de tiranos que dentro del espacio impreso que ocupan procuran hipnotizar y maniatar al lector, debe consistir en provocar a éste a costa de disensiones. Por lo menos, lectores capaces de disentir son los únicos que busca el autor de este libro (pág. 12).

Éste es el punto de mayor continuidad en la obra de Murena: un pensamiento que se construye a fuerza de torsionarse sobre sí mismo, una interlocución que contempla como inicio el desencuentro. Escribir para ser discutido y que en esa discusión aparezca una

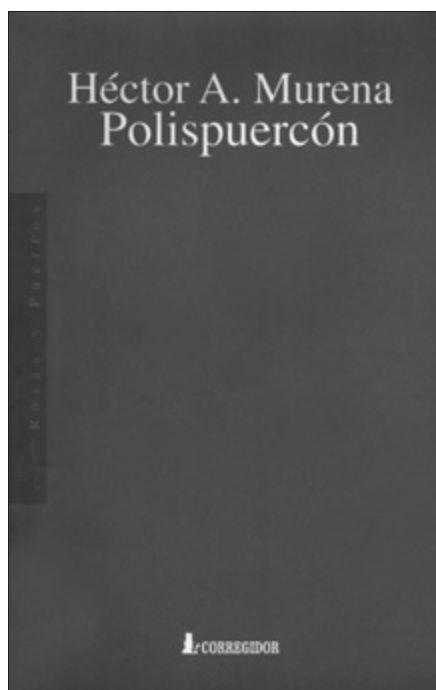
verdad, en lugar de pretender sostener a cualquier costo una verdad indiscutible.

La crítica sobre la obra de Murena encuentra aquí la posibilidad de un punto ciego. Es decir, si Murena proclama que la misión de un intelectual es la de subvertir un conjunto de valores vigentes, sean éstos los que sean, por el hecho de que allí generará ese disenso necesario para

que una cultura se mantenga viva, la pregunta es cómo leerlo. Mejor dicho, cómo leerlo sin aplanarlo sobre saberes legitimados (con lo que podría ser un mero importador de discursos, algo torpe, algo ecléctico) y cómo leerlo sin domesticarlo (imaginando que al

fin de los tiempos una forma de comprensión consensuada sería un horizonte deseado para esa obra), cómo legitimarlo sin congelarlo (si eso fuera necesario, a riesgo de que se transforme en una excéntrica pieza de museo). Es cierto que las discusiones en las que intervenía Murena eran anacrónicas en su momento y deben ser reconstruidas para que esas intervenciones cobren sentido. Y también es cierto que con el paso del tiempo y los cambios en las condiciones de recepción, la obra de este escritor moderadamente maldito, puede ser mejor comprendida, explicada, justificada en sus puntos más difíciles de sostener. Y entonces, ahora que su obra parece entrar definitivamente en el campo de lecturas que se le había negado *ostensiblemente*²⁰ en los sesenta, ahora que el paso del tiempo parece haber propiciado la recepción, parece que esas capacidades de irritación corren riesgo.

La provocación en Murena puede tener diferentes planos en el orden de las preocupaciones, tópicos o apuestas estéticas: algunos de ellos son irrepetibles fuera del contexto histórico de publicación, otros son directamente irrecuperables. La apuesta por remontar el ejercicio de la contradicción entraña el riesgo de la incompatibilidad con un ejercicio de discurso crítico que sostiene sobre una lógica demostrativa. Sin embargo hay, al menos, un plano retórico en el que la obra de Murena parece configurar su crítica y dispararla en el mismo sentido en que ella podría haberse proyectado. La comprensión de un pensamiento a veces supone la voluntad de captar su respiración, el horizonte incierto hacia el que se dirige, el sonido desacompañado de una marcha que no tiene por qué ser lineal y progresiva. Si no hay



que hacer de Murena un criminal ni un santo, tampoco es necesario forzarlo a ser más justo ni certero de lo que se propone y puede ser. Murena inscribe su actividad intelectual en el terreno de la búsqueda de absolutos sabiendo el riesgo del fracaso que entraña y con la vacilación propia de quien es consciente de ese riesgo. Y consecuentemente con esa decisión, los ensayos críticos más lúcidos sobre Murena, que lo mantuvieron más o menos dentro del campo de lectura (un lugar marginal, pero al menos un lugar) encontraron que más allá de la posibilidad de rescatar sus sutilezas o aciertos debían ahondarse en el riesgo de reposicionarlo con enunciados condensados y provocadores. Así podemos leer tres diferentes, de distintos períodos²¹, que tienen la capacidad de abrir discusiones a partir de su obra:

Tampoco se fascinó con el chuf-chuf de Saadi-Carnot. Ni con las conversaciones de escritores. Ni con las incursiones en el género chico. Ninguna ambición por fundar la esperanza. Nada de andar por los escenarios. (...) Todos van y vienen y nadie se olvida de él. Es lógico. Uno que logró escapar en "el crisol de la metáfora". Uno que no se hizo escritor para gozar sino por mandato, por interés. Y no parece que entre sus intereses estuviera el de rendir cuentas al género humano (Savino, pág. 166).

[Murena] en más de un sentido, repitió a Benjamin en América Latina (...) no eludió la pobreza ni la soledad. Fue un hombre de coraje: se obstinó en atravesar los cantos de sirena sin atarse a ningún mástil, como Ulises para evitar los peligros de su encanto (Schmucler, pág. 8).

Describe allí un nexo lógico entre el

marxismo clásico, la política leninista y la forma histórica del socialismo soviético: esa articulación fue naturalmente ofensiva para la cultura de izquierda de los años sesenta y setenta. A su vez, el énfasis con que incriminó las creaciones del liberalismo democrático, las formas culturales del capitalismo central, las derivaciones nacionalistas y totalitarias de la política moderna, tenían naturalmente que afectar el gusto de la ruda derecha argentina e incomodarla. No decimos esto a favor de esa débil comodidad intermedia con que tres décadas más tarde se redefinen los revolucionarios de entonces y, los otros, tullidos doctores, juristas cómplices. Murena no escribió para ninguna iglesia (Cristófalo, pág. 101).

Los resaltados son nuestros, y pretenden señalar, no más, aquellos puntos en que el tono de la afirmación continúa aquella persecución del enunciado condensado y provocador. En la escritura de sus críticos más lúcidos se prolonga esa voluntad de jugar con los absolutos, ese ejercicio de riesgo que pone la escritura al borde de la arbitrariedad, la desmesura y el error, pero que también ataca la ausencia de discusiones, busca la ebullición en las aparentemente tranquilas aguas de la conversación académica, revuelve con voluntad de polémica. Seguramente no son justas las diatribas de Savino contra el campo de los escritores, probablemente es desmesurada la posibilidad de repetir nada menos que a Benjamin, y es irritante el juicio generalizado que descerraja Cristófalo. Pero no hay por qué ser ecuánime, desapasionado ni bienintencionado en la lectura de una obra que no pretende concesiones y pone en duda las certezas de un pensamiento sin fisuras.

(...) he tratado de mostrar momentos distintos de su pensamiento, diverso y uno. Intolerable para un tiempo donde todo parece ser comprendido para ser tolerado, consensuado; donde todo es negociable. He intentado mostrar lo que podrían ser las llaves de entrada para leer su obra. Tal vez sea nuestra tarea más relevante: leer a Murena (Schmucler, pág. 9).

Como una descarga eléctrica residual que vulnera el apaciguamiento de los años, también en la escritura de algunos de sus críticos, la obra se prolonga para que el “por qué ahora”, “por qué esto”, que sostiene cada nueva lectura, mantenga la capacidad de dar sentido resistiendo la corrosión adormilante del tiempo que a veces canoniza y ordena las voces, como mariposas pinchadas en un telgopor.

OBRAS DEL AUTOR

CUENTO

- *Primer testamento*, Buenos Aires, Sudamericana, 1946.
- *El centro del infierno*, Buenos Aires, Sur, 1956.
- *El coronel de caballería y otros cuentos*, Buenos Aires, Tiempo Nuevo, 1971.

NOVELA

(Serie “Historia de un día”)

- *La fatalidad de los cuerpos*, Buenos Aires, Sur, 1955.
- *Las leyes de la noche*, Buenos Aires, Sur, 1958.
- *Los bereberes de la promesa*, Buenos Aires, Sur, 1965.

(Serie “El sueño de la razón”)

- *Epitalámica*, Buenos Aires, Sudamericana, 1969.
- *Polispuercón*, Buenos Aires, Sudamericana, 1970.
- *Caína muerte*, Buenos Aires, Sudamericana, 1971.
- *Filosofía*, Caracas, Monte Ávila, 1976 (reed. Buenos Aires, EUDEBA, 1998).

POESÍA

- *La vida nueva*, Buenos Aires, Sudamericana, 1951.
- *El círculo de los paraísos*, Buenos Aires, Sudamericana, 1958.
- *El escándalo y el fuego*, Buenos Aires, Sudamericana, 1959.
- *Relámpago de la duración*, Buenos Aires, Losada, 1962.
- *El demonio de la armonía*, Buenos Aires, Sur, 1964.
- *F. G.: un bárbaro entre la belleza*, Buenos Aires, Tiempo Nuevo, 1972.
- *El águila que desaparece*, Buenos Aires, Alfa Argentina, 1975. (reed. Revista *Nombres*, Nº 7, abril-junio, 1996).

ENSAYO

- *El pecado original de América Latina*, Buenos Aires, Sur, 1954 (reed. Buenos Aires, Sudamericana, 1965).
- *Homo Atomicus*, Buenos Aires, Sur, 1961.
- *Ensayos sobre subversión*, Buenos Aires, Sur, 1962.
- *El nombre secreto*, Caracas, Monte Ávila, 1969.
- *La cárcel de la mente*, Buenos Aires, Emecé, 1971.
- *La metáfora y lo sagrado*, Buenos Aires, Tiempo Nuevo, 1973.

TEATRO

- *El juez*, Buenos Aires, Sudamericana, 1953.

DIÁLOGOS

- *El secreto claro (diálogos con V. J. Vogelmann)*, Buenos Aires, Fraterna, 1979.

NOTAS

1. Recién en los últimos años se reeditó más de la mitad de su obra, a saber:
El águila que desaparece. Revista *Nombres*, N° 7, abril-junio, 1996;
Filosofía, EUDEBA, Buenos Aires, 1998;
Ensayos sobre subversión (seguido de “*El nombre secreto*”), Octaedro, Barcelona, 2002;
El pecado original de América Latina, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2006;
Visiones de Babel, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2002 (compilación al cuidado de Guillermo Piro, que incluye la novela *Caína muerta*, el relato *Primer testamento*, una serie de cuentos, los libros de ensayos *La cárcel de la mente* y *La metáfora y lo sagrado* y una selección poética).
2. Savino, Hugo, “Murena. La palabra injusta”, *Innombrable*, N° 1, 1985. Publicado en la edición de EUDEBA de la novela *Filosofía*. Las referencias pertenecen a esta última edición.
3. Para la obra de Murena agregamos una lista de sus libros publicados al final del artículo.
4. “Reflexiones sobre el pecado original de América”, *Verbum*, N° 90, 1948.
5. Único número en 1953.
6. Cristóbal, Américo, “Murena, un crítico en soledad” en Jitrik, Noé (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*. vol. X. *La irrupción de la crítica*, Buenos Aires, Emecé, 1999.
7. En ese sentido, cf. Schmucler, Héctor, “H. A. Murena”, *La Caja. Revista de ensayo negro*. N° 10 noviembre-diciembre, 1994.
8. A. A. V. V. *Suicidas. Antología / Prólogo de Benjamín Prado*. Madrid. Ópera prima. 2003.
9. *El secreto claro (diálogos con V. J. Vogelmann)*, Buenos Aires, Fraterna, 1979.
10. “Notas sobre la crisis argentina”, *Sur*, N° 248, septiembre-octubre de 1957.
11. Y con eso, cómplice: *Afrontarse explícitamente con los adversarios me parece mucho mejor que confrontarme secretamente conmigo mismo. Al fin de cuentas ‘el argentino silencioso’ de Mallea o el ‘teatro del silencio’ de Murena responden a la misma coartada que los ‘silencios decretados’ por los Mitre*. Viñas, David, *El grillo de papel*, N° 2, 1960.
12. Nos referimos a lo que llama “la parábola del soldado” en “El estridor del conformismo”, *Ensayos sobre subversión*, Buenos Aires, Sur, 1962.
13. “Ensayos sobre subversión”, “Los penúltimos días” *Sur* N° 175, mayo de 1949; N° 176, junio de 1949; N° 177, julio de 1949; N° 178, agosto de 1949; N° 179, septiembre de 1949; N° 181, noviembre de 1949; N° 183, enero de 1950 y N° 186, abril de 1950.
14. Prólogo a *El pecado original de América*.
15. “El espíritu hacia las catacumbas”, *Cuadernos* N° 76, septiembre 1963.
16. “Sobre la naturaleza del verbo”.
17. En este sentido es interesante el dossier dedicado a Murena en la revista *Artefacto. Pensamientos sobre la técnica*, N° 4, octubre 2001, pp. 97-129.
18. *La cárcel de la mente* es una recopilación que hace Murena de sus propios ensayos en la década en que no publica nuevos de ensayos, sólo reedita ensayos ya publicados (*El pecado original de América*, *El nombre secreto*, *La cárcel de la mente*). El período va de 1962 a 1973. Este volumen en particular se caracteriza por poner la escritura en una serie de pequeños prólogos a cada ensayo, que van formando una escritura paralela que traza una especie de autobiografía intelectual del escritor.
19. *Op. cit.*, pp. 14-48.
20. Cristóbal, p. 105.
21. Hasta el artículo de Cristóbal los ensayos y artículos acerca de la obra de Murena son espaciados, relativamente pocos y, en general, parecen dialogar entre sí, formando un corpus bastante particular.

Matar o morir. Murena y la transfiguración del espíritu

Por Luciano Carniglia

Traductor, editor de libros y revistas dispares, novelista, poeta, ensayista y hasta conductor de radio, Héctor Murena desempeñó un papel decisivo en la cultura argentina de los años cincuenta. Tanto, que se recurrió a su nombre para rotular cierta corriente de pensamiento forjada en el exilio del aplauso: *el murenismo*, que buscó restituir el destino sagrado de América en un mundo cada vez más orientado hacia la secularización. Con una clara vocación fiscalizadora de lo existente, Murena hace del anatema su recurso principal. Luciano Carniglia da cuenta de los bordes punzantes de sus juicios, que hallaban en la revelación apocalíptica una profecía de la tan anhelada conciliación. Analizando la apropiación crítica que Murena hace de Poe, de Martínez Estrada y de Roberto Arlt, Carniglia repone el movimiento mureniano que sienta las bases para el surgimiento de una hermenéutica argentina y americana. En el transcurso de estas páginas, el afán disruptivo de Murena se revela como exhortación a crear, por sobre la cartografía heredada, nuevos horizontes para las fuerzas vernáculas.

Extraña figura dentro de la historia intelectual argentina, la obra de Héctor Álvarez Murena portó desde sus comienzos la atracción y el estigma de lo inclasificable. Desarrollada a lo largo de tres décadas, sus incursiones en la novela, la poesía y el género ensayístico lo llevarán al ejercicio de una crítica lúcida, involucrada en el marco mayor de las cuestiones relevantes a su propia época.

Siendo América su foco de atención predominante, la apropiación crítica que Murena realiza de ciertos autores americanos reproduce o más bien prefigura, con algunos matices, la actitud fundamental que el crítico Emir Rodríguez Monegal atribuía, allí por los años cincuenta, a la generación de los contornistas:

Ese análisis, esa demolición, presuponen algo más que el mero ejercicio de la crítica literaria. Y en realidad, quienes la practican suelen ser más creadores que críticos¹.

En el caso de Murena, dado que “las figuras que un artista forja expresan a la vez en la forma más secreta y más clara los términos decisivos del problema que su existencia afronta”², la literatura será el ámbito propicio para desarrollar una búsqueda articulada en clave metafísica, pujante por esclarecer la posición y el destino del hombre americano. Tales interrogantes lo llevarán a desvincularse de especialidades aisladas como la política, la economía o la sociología, en tanto discursos estructurados a partir de la categoría de totalidad³, ilusoria pretensión de lo que denominará “pensar titánico”, el cual, mediante rígidos sistemas explicativos, sume al hombre en el anonimato existencial no resignándose a admitir que “la creación entera se halla envuelta en los paréntesis de un misterio que el hombre no franqueará

pero que laten contra esta creación”⁴. Señalando, de este modo, un punto ciego en los alcances explicativos de la discursividad científica imperante, legitima su incursión en el ámbito literario como espacio de manifestación privilegiado “de las fuerzas humanas y sobrehumanas que hacen que el trozo de orbe llamado América milagrosamente ande y que su andar sea a la vez tan extraño y dificultoso”⁵.

El recorrido que iremos trazando visita las estaciones principales de un peculiar ejercicio crítico del abordaje literario que, en su andar, desembarcará en una interesante elucidación en torno al arte, la literatura y al rol que juegan en la gesta de una nueva espiritualidad americana.

I. En *El pecado original de América Latina*, libro de 1954 reeditado en el 65 por Sudamericana y que recién ahora vuelve a estar disponible en una tercera reedición⁶, encontramos un primer artículo dedicado a la obra de Edgar Allan Poe.

Titulado *Los parricidas*, introduce de lleno al lector en la incursión mureniana dentro del ensayo de interpretación de la realidad argentina y americana. De este modo, se inscribe en la serie de debates y discusiones en torno a la profunda crisis de valores de posguerra que reconfigura el ámbito en el que se batalla por una definición de lo nacional.

En la lectura de Murena, la escritura de Poe irrumpe en la escena americana como un grito que demanda una restitución. La de la historia que le fue amputada a todo el grupo humano que emigra hacia inhóspitas tierras americanas.

Poe es la voz de ese misterioso drama del alma occidental, el de toda vida humana que tiene que avanzar de lo histórico hacia lo ahistórico.

Compartiendo el exilio humano del Paraíso, América es culpable de un segundo pecado. Los americanos viven en su continente un nuevo destierro, el espiritual. Europa, reino de la historia, ha quedado atrás condenándolos a poblar un mundo ahistórico, un destino ajeno al cobijo espiritual de la humanidad y al de sus grandes tradiciones culturales. Para Murena:

*Las figuras de Poe componen en total un monólogo de lucidez delirante pronunciado desde el mirador de los expulsados (...) Significan estrictamente los estados que padece el alma europea en el destierro*⁷.

Los frecuentes emparedamientos vivos y los casos de catalepsia serán representaciones del sentimiento de muerte en vida que el espíritu experimenta “entre las rejas del mundo brutal y ahistórico del exilio”. Así también, la culpa “constante, encubierta e inexplicable” que atraviesa todos los relatos y que el destierro obliga a presuponer. Pero será sólo a fuerza de reconducir la escritura de Poe al corazón de una hermenéutica americana, es decir, desde la óptica de los desterrados, que Murena hará brotar el gesto íntimo, el sentido profundo y verdaderamente disruptivo de sus narraciones. Bajo esta luz, su obra simbolizará una voluntad de parricidio espiritual, histórico, de aniquilación de la paterna Europa.

[Pues] *cuando el parricidio no se ejecuta, es porque algún resorte decisivo se ha quebrado, es porque los hijos llevarán una vida frustrada e impersonal a la sombra de los padres o porque los padres están muertos de antemano. Todo el que quiere vivir tiene que matar, y sólo después del asesinato podrá reconciliarse con los muertos (...) Matar o morir, no hay otra alternativa*⁸.

Voz que anuncia la declinación del espíritu de Europa, era de esperarse que la obra de Poe fuera recibida por aquellos europeos exiliados en la propia tierra. Baudelaire, Mallarmé y Rimbaud simbolizan la aversión al propio padre; el violento aflorar del cansancio por la historia y la declinación europea de la idea de progreso. Murena cifra en el escritor norteamericano esa tarea negativa y necesaria que abrirá juego a una afirmación. Asesinar al padre para poder vivir; destruir la patria cultural europea como desautorización espiritual y búsqueda del punto de partida a partir del cual enarbolar la propia palabra. No otra será la lección fundamental que emerge de la obra y figura de Edgar Allan Poe.

II. Pero si Poe representa el alma europea que “refluye sobre sí misma para minar y romper la vieja residencia”, Martínez Estrada será esa voz que entre nosotros vuelca sobre sí una aguzada facultad interpretativa. Como un nuevo jirón dentro de la crítica a la que Murena somete la cultura americana, Martínez Estrada condensa ejemplarmente la extenuación y el clima intelectual de los años treinta. El hombre que había escrito esas páginas había sufrido también las devastadoras experiencias que nosotros acabábamos de pasar. ¡Pero qué revelaciones había sabido arrancarle a su propia destrucción!, dirá Murena, tras el encuentro con dos de los principales textos del conspicuo miembro de *Sur*: *Radiografía de la Pampa* y *La cabeza de Goliat*. Era la afamada Década Infame; los años en que un joven y compungido Murena experimenta esa nulidad e “inexistencia espiritual” ante la imposibilidad de suplir la falta que representaba, para todo joven aspirante a *homme de lettres*, el haber nacido en el exilio

histórico-cultural, en la tierra sin nombres ni tradiciones, ajena al “solar originario de la cultura”. Imposibles de compensar, las desventajas y el tiempo perdido, el plagio y la repetición se erguían como destino inevitable para la intelectualidad americana. La vedada originalidad tornaba imposible un capítulo vernáculo como continuación de la tradición cultural europea. Para Murena, este panorama abría dos caminos posibles y humillantes:

proseguir leyendo, manipulando lo trillado o precipitarse en la trivialidad, en el dinero” y conseguir así el olvido de aquel fervoroso trance de la juventud. El miedo a la orfandad sumía la vida cultural americana en la compulsión enfermiza por tragar pensamientos “ya hechos y olvidar la inaudita valentía que significaba pensar por uno mismo”⁹.

Pero la acumulación frenética de conocimientos dista de aquello que Murena entiende por cultura. “Ésta es para el hombre el título que lo declara amo de la realidad”, un pensar sobre las cosas tan necesario a él como su alimento. De su falta brotan la ilegitimidad, la angustia por la erudición, el vivir pendientes de lo que “se dice acerca de”. Esta acumulación irreflexiva de conocimientos es precisamente el vicio, la enfermedad de los desposeídos de la cultura.

Sobre la conciencia de ese vicio se alza la obra de Martínez Estrada —escribe Murena en La lección de los desposeídos—. (...) Advertir que el eclecticismo era un vicio, vislumbrar a través de él la paralizante verdad de la desposesión, y aceptarla: entender que la cultura viva, la tan necesitada cultura, es el fuego que se inicia con la chispa de un acto de valentía, del acto que cumplió el primer hombre cuando se irguió y se atrevió a mirar el

*horrendo mundo, a recoger en sus ojos las imágenes hirientes, a pensar.*¹⁰

Como escribe Américo Cristófolo, “Murena reconoce en Martínez Estrada la génesis de una conciencia en torno del mal, de un método, “el virus contra el virus”, y de un horizonte: “la obra de Martínez Estrada (...) es de naturaleza profética”¹¹. En efecto, su voz asestará el primer duro golpe al mal y a la pestilencia que aquejan a todo americano y, bajo la forma de una pormenorizada descripción desde el punto de vista de un observador interno, constituirá el tan necesario primer paso hacia la apertura de la posibilidad de una cultura propia. Proféticamente “anuncia con anatemas el advenimiento de un orden superior”. Sin tapujos, la obra de Martínez Estrada simboliza para Murena “el surgimiento de la conciencia americana”.

*Se dice que su obra es de carácter sociológico, se dice que la vigencia de su palabra esta limitada a este país. (...) No y no. Los libros de Martínez Estrada no son de índole sociológica, sino ontológica. Pues no se refieren a una accidental situación por la que atraviesa una comunidad, sino a una instancia de ser o no ser, a un problema de vida o muerte, a una deuda que hay que pagar antes de arribar a lo universal.*¹²

Casi pregonando una filosofía trascendental, Murena recupera la palabra profética de aquellas escrituras que, como

Para Murena, este panorama abría dos caminos posibles y humillantes: proseguir leyendo, manipulando lo trillado o precipitarse en la trivialidad, en el dinero y conseguir así el olvido de aquel fervoroso trance de la juventud. El miedo a la orfandad sumía la vida cultural americana en la compulsión enfermiza por tragar pensamientos “ya hechos y olvidar la inaudita valentía que significaba pensar por uno mismo”.

él mismo dirá, hicieron posible el hecho de escribir entre nosotros. Martínez Estrada, Jorge Luis Borges, Eduardo Mallea y Leopoldo Marechal, “estos hombres son los que han tenido la valentía de desplazar nuestra actividad espiritual hacia las bases inquietantes y exigentes pero por primera vez fértiles y verdaderas. Es por eso que se han convertido en nuestros padres. Nuestros primeros padres”¹³. Constituirán aquel espacio mítico, el panteón patrio sobre el cual comenzar a erigir, para América toda, una verdadera cultura literaria. Héroes y profetas como Poe y Martínez Estrada, la lectura martiroológica de Arlt y Horacio Quiroga trazan, en la ensayística de Murena, ese espacio fundamental sometido a profunda controversia.

Pero el don de la profecía entraña asimismo el peso de una condena. Y esta también tendrá su cumplimiento en Martínez Estrada. Pues si “el profeta, para poder anunciar un nuevo espíritu, debe tornarse un poco extraño, un poco ajeno a su gente y a su tierra”, esta ascensión, este escape al refugio prístino de la zona celestial tomará la forma, en Martínez Estrada, de un pronunciado desdén hacia los “seres apestados que somos nosotros”. Se resguardará en una idea de salud imposible, sin ver cómo ella es otro brote del mismo padecimiento.

Murena se separará entonces de su maestro, consciente de “que vivir es aceptar la enfermedad”¹⁴. Que para salvar a Jerusalén hay que permanecer en ella y no pretender evitarla con la fuga o la destrucción”¹⁵. Y si el mal consiste en la adopción acrítica de una cultura ajena, si nuestro vicio radica en la renuncia de un pensamiento autónomo y autoconsciente, batallar por una cultura legítimamente americana consistirá en un osado ejercicio de la invención”¹⁶.

III. Son estas últimas, precisamente, las palabras elegidas por Murena para delinear la característica más destacada de Roberto Arlt. Lo hará en un brevísimo pero esclarecedor ensayo titulado *El sacrificio del intelecto*, donde el autor de las *Aguafuertes porteñas* es presentado como un héroe, un héroe mártir, un héroe del fracaso.

*Héroe y mártir constituyen las dos caras de una misma aspiración: la de ser más hombre, la de cumplir al extremo el mandato que la vida significa.*¹⁷

La obra de Arlt es leída por Murena como aquella que apuesta a *inventar* en el espacio abierto por el reconocimiento de la desposesión y el mentado parricidio, al tiempo que asume la necesidad de aceptar la enfermedad, de “permanecer en ella y no pretender evitarla con la fuga o la destrucción”, ni, como Martínez Estrada, renegarla buscando refugio en la zona celestial, neutra, de la naturaleza y la universalidad.

La Novela arltiana con mayúscula, ese conjunto de narraciones que proféticamente Murena identificará como uno de los antecedentes principales de la novela argentina, es planteada como crítica al realismo, como recuperación de la esencia del género novelesco. Pues si ésta consiste en tornar verosímil un hecho que rompe el orden vulgar, maravilloso, su inversión, el relato realista, al buscar exponer lo maravilloso que hay en lo vulgar recurriendo a la psicología, la caracterología y la verdad, logra naturalmente plausibles resultados sociales, descriptivos, filosóficos, pero ahoga la imaginación en lo real, ocluye, según Murena, la “irrupción de lo profético en lo cotidiano, de lo fabuloso y distinto de la imaginación del hombre”¹⁸. Recuperar la “mirada apocalíptica”, aquella que hizo estremecer a los cronis-

tas de la Antigüedad y que consiste en “tener siempre presente la idea de que la creación puede acabar en cualquier instante”¹⁹, abre para Murena una puerta al misterio, a la libertad de lo divino y, dando cuenta de su profunda vocación antitotalitaria, hiende en el cuerpo sólido del sistema una fractura sólo subsanable por un ininterrumpido ejercicio de la violencia²⁰. Ni el relato histórico, ni la explicación sociológica podrán dar cuenta de la no pequeña medida en que los hechos son símbolos de lo sobrenatural; ni tampoco del carácter de destino, llamado o misión que para América y los america-

nos comporta el haber sido culpables de un segundo pecado original. Pero éste no es un destino exclusivo de los americanos. “Cada tierra guarda en sí un mandato de Dios.”²¹ Preguntará, entonces, Murena: ¿qué sentido parece tener el de la nuestra? Sólo resta al hombre presumirlo. Pero, en todo caso, de la privación espiritual, del descendimiento que reviste el carácter pecaminoso del sino americano, bien vale recordar el dinamismo que ha ocupado el mal como motor del universo, allí donde el hombre ha emprendido todas sus construcciones. Así, “nuestra situación pecaminosa parecería indicar una elección de



H. A. Murena,
por Juan Rearte

índole positiva, señalaría aparentemente una batalla de importancia a librar. Pero, ¿qué batalla, en qué campo?”²². Pues bien, la batalla deberá librarse en el campo del espíritu, y la lucha será por una nueva forma de la espiritualidad; por la posibilidad del trance en que la articulación de la propia palabra forje una más plena humanidad.

Casi en diálogo con este último ensayo del libro, cuyo título da nombre a todo *El pecado original de América Latina*,

Así, para los americanos, la metaforicidad del ámbito literario, les permitirá entrever el carácter no definitivo de su dependencia cultural y, finalmente, matar, acometer el parricidio e inaugurar nuevos horizontes interpretativos al calor de los cuales consumir la osadía, como invención creadora.

podríamos probablemente cifrar la apropiación crítica que en *El sacrificio del intelecto* Murena realiza de la escritura de Roberto Arlt. Pues si el pecado y la desposesión son tantos otros nombres para un

llamamiento, el de América a gestarse un lugar en la historia espiritual de la humanidad, el mismo Murena encontrará en Arlt un adalid de esta batalla.

*Porque el arte, desde lo cómico hasta lo trágico, es la alegría por el triunfo de la invención sobre lo natural, por el desagotamiento del dolor del hombre a través de las formas que impone en el caos mecánico de las cosas en bruto. Y esa prueba de fuego de la alegría la pasa Arlt a cada momento, porque sus patéticas y truculentas historias están siempre aureoladas por el contagioso entusiasmo de una energía en marcha, pero más que nada salva esa prueba porque él fue el extrañísimo hombre capaz de exclamar entre nosotros a un camarada, en un subterráneo atestado, con humilde maravilla: “¿Qué suerte la nuestra, hermano! Nosotros somos creadores, inventamos cosas”.*²³

A “golpe de mazo”, escribirá Murena, consume Arlt ese impulso profético como artesanía de la lengua. Golpeando sobre las viejas palabras, forjará el “lenguaje de un nuevo espíritu”. Mezquinas, entonces, serán aquellas críticas por las cuales su escritura fue denostada. “Son esos viriles errores los que constituirán en el futuro la base para los aciertos de otros novelistas.”²⁴ Pero no todos supieron ver la novedad espiritual que entrañaban las páginas del escritor de Boedo. Y porque “un nuevo espíritu se paga caro”, Roberto Arlt, dirá Murena, recogerá sobre su rostro “las flagelaciones de la duda respecto de sí, los golpes, las bofetadas del fracaso, el intolerable desconcierto ante la tarea de recomenzar; en fin, las graves enseñanzas del silencio de los que deberían entenderlo”²⁵. Mártir, “héroe del fracaso”, Arlt logrará, justamente por eso, alcanzar “el sabor de cada calle de Buenos Aires, el gesto íntimo de cualquier porteño, el rostro de la ciudad entera, ese rostro secreto que la ciudad alza de noche en alguna parte para decir con palabras próximas a él: Señor, Dios, dame fuerzas para poder seguir sufriendo, haz que no evite con engaños el dolor, para que pueda ser más, para que pueda ser lo que debo”²⁶.

IV. Si la literatura fue en la obra de Murena el ámbito privilegiado para el despliegue de una profunda vocación disruptiva, hacia el final de su obra ensayística, en el contexto de una crítica al arte en general (*La metáfora y lo sagrado*), dicho impulso se consumará como irrupción de lo Divino. Pues el arte, mediante el transporte metafórico, disloca la osificación del ser, lo cuestiona poniéndolo ante la posibilidad de su ser-otro, de su no-ser. “La metáfora deja ver que no existen ni la materia ni la metáfora, muestra la posibilidad general de la no existencia, lo no existente, lo

infinito, Dios.”²⁷ En Murena, lo sagrado como sustracción, conjura la pretensión aniquiladora de “encarnar lo absoluto en fuerzas terrenales”. De este modo, la literatura, como arte de la palabra, “viene a cambiar todos los lugares y las criaturas del mundo, para que cada cosa viviente, al comprender que no es lo que creía, pueda ser más, pueda ser cualquier otra cosa, todo lo que se debe. El arte viene a salvar al mundo”²⁸. Así, para los americanos, la metafóricidad del ámbito literario les permitirá entrever el carácter

no definitivo de su dependencia cultural y, finalmente, matar, acometer el parricidio e inaugurar nuevos horizontes interpretativos al calor de los cuales consumir la osadía, como invención creadora, que Murena leía en la obra de Roberto Arlt. “Ser más, tener que ser lo que se debe, comprender que no se es lo que se creía”, son quizá las más preciosas enseñanzas e invalorables exhortaciones que, al cerrar las páginas de su obra ensayística, persisten como legado singular en la escritura de Héctor A. Murena.

NOTAS

1. *El juicio de los parricidas*, Buenos Aires, Deucalión, 1956, p. 83.
2. Murena, Héctor A., *El pecado original de América Latina*, Buenos Aires, Sur, 1954, p. 19.
3. Cfr. Djament, Leonora, “El intelectual ultranihilista: H. A. Murena, antisociólogo”, en *Historia crítica de la sociología argentina*, Buenos Aires, Colihue, 2000, p. 473.
4. Murena, Héctor A., *El pecado*, pp. 172-173.
5. Murena, Héctor A., *El pecado*, p. 11.
6. Editado recientemente por el Fondo de Cultura Económica.
7. Murena, Héctor A., *El pecado*, p. 19.
8. Murena, Héctor A., *El pecado*, p. 24.
9. Murena, Héctor A., *El pecado*, p. 121.
10. Murena, Héctor A., *El pecado*, pp. 122-123.
11. Cristóbal, Américo, “Murena: un crítico en soledad”, en *Historia crítica de la literatura argentina (La irrupción de la crítica)*, vol. 10, Buenos Aires, Emecé, 1999, p. 114.
12. Murena, Héctor A., *El pecado*, p. 125.
13. Murena, Héctor A., *El pecado*, p. 126.
14. Cf. Murena, Héctor A., *Ensayos sobre subversión*, Buenos Aires, Sur, 1962, p. 70. Permanecer en lo enfermo y hacerlo estallar desde sus adentros será aquello que Murena denominará, con inconfundible sabor nietzscheano, ultranihilismo: “asunción voluntaria del nihilismo ambiente para promover una reforma vertical de la sociedad”. Sobre las influencias nietzscheanas en la obra de H. A. Murena ver Galiazo, Evelyn, “Siempre en el límite”, en *Instantes y azares. Escrituras nietzscheanas 2*, Buenos Aires, EUDEBA, 2003, pp. 199-212.
15. Murena, Héctor A., *El pecado*, p. 128.
16. Murena, Héctor A., *El pecado*, p. 100.
17. Murena, Héctor A., *El pecado*, p. 100.
18. Murena, Héctor A., *El pecado*, pp. 100-101.
19. Murena, Héctor A., *El pecado*, p. 173.
20. Cf. García, Luis Ignacio, *Murena, el aguafiestas*, 2005 (inédito). En esta indagación esclarecedora en torno al vínculo entre violencia y política en la obra de H. A. Murena, García suma sus esfuerzos a aquellos que en nuestro país, y como él mismo afirmará, “reconducen el pensamiento a su vibrante dramatismo histórico”.
21. Murena, Héctor A., *El pecado*, p. 178.
22. Murena, Héctor A., *El pecado*, p. 178.
23. Murena, Héctor A., *El pecado*, p. 102.
24. Murena, Héctor A., *El pecado*, p. 102.
25. Murena, Héctor A., *El pecado*, p. 103.
26. Murena, Héctor A., *El pecado*, p. 103.
27. Murena, Héctor A., “La metáfora y lo Sagrado”, en *Visiones de Babel*, México, 2002, p. 440.
28. Murena, Héctor A., “La metáfora y lo Sagrado”, en *Visiones de Babel*, México, 2002, p. 441. Ver también Murena, Héctor A. y Vogelmann, D. J., *El secreto claro*, Córdoba, Alción, 2005, p. 58. En estos entrañables diálogos, Murena ejemplifica el carácter redentor del arte con la escritura de Kafka: *me parece que es la única respuesta (...) a la catástrofe religiosa de los seres humanos en el sentido de que procura que la figura de sus narraciones sea polivalente, metafórica, tratando de abarcar al mundo y de salvarlo*.

Carácter y destino: en busca del modo de leer de Victoria Ocampo

Por María Celia Vázquez ()*

Lecturas gobernadas por el placer. Pasiones y conmociones corporales que rehuyen del método y de la erudición, son los rasgos que distinguen a Victoria Ocampo en su voraz indagación de Emily Brontë y Virginia Woolf. Una curiosidad –sugiere María Celia Vázquez– que intenta desentrañar el misterio del carácter del escritor en su relación con el destino inexorable que rige las biografías literarias. Desde una geografía común, desde el paisaje como prolongación del ser del autor, puede hallarse una experiencia enraizada en “afinidades electivas”, en la subjetividad de escritor y lector. En esas atmósferas, que tanto fascinaban a Ocampo, se despliegan las intensidades capaces de liberar a los personajes novelescos de sus aprisionadas formas estáticas.

Inspirada en la inhóspita monotonía pampeana, Victoria Ocampo encuentra su verdad perdiéndose en las sensaciones de alguien que no cesa de explorar las posibilidades de imaginar una relación virtuosa entre literatura y vida.

Voy a hablarles como una lectora común. No esperen ustedes oír crítica literaria pura; se decepcionarían, nos advierte Victoria Ocampo al comienzo de una conferencia sobre la vida y la obra de Virginia Woolf. Aunque suenen a retórica, a declaración “cumplida” de falsa modestia, estas palabras, en verdad, encierran una declaración de principios a favor de una lectura gobernada exclusivamente por el placer y completamente desentendida de la preocupación de tener que transmitir conocimientos. En efecto, Victoria Ocampo es una lectora común, en el sentido en que piensa Woolf a esta figura para distinguirla de la del crítico y del erudito, ya que su modo de leer se caracteriza por no tener “un método sino una pasión: la lectura”, en virtud de la cual las conmociones del cuerpo están presentes, mezcladas, enredadas: la fascinación, el dolor, la voluptuosidad” (Barthes, 1987: 46). “El campo de la lectura, dice Barthes (refiriéndose a la experiencia de leer), es el de la absoluta subjetividad: toda lectura procede de un sujeto” del que no se separa “más que por mediaciones escasas y tenues, por ejemplo, el aprendizaje de las letras, unos cuantos protocolos retóricos” (Barthes, 1987: 49). Sin duda la afición de Victoria por los libros siempre la lleva a fascinarse con la literatura, a leer con voracidad, sin embargo, a veces sus lecturas parecen no encerrar nada “fuera de sus gustos, sus inclinaciones y sus instintos”, por lo que pueden resultar “insustanciales y por demás discretas”, para usar los adjetivos que Aira dedica a los tomos de su *Autobiografía*. Más allá de estas objeciones, y también de los casos excepcionales en los que resplandecen brillantes intuiciones (pienso, por ejemplo, en el libro sobre Lawrence

de Arabia), una puesta en valor de sus ensayos demuestra el interés que tiene el modo en que Victoria lee la relación entre el escritor, la vida y la literatura, para explorar, en torno a la subjetividad y la experiencia, cuestiones de las que se han ocupado en el campo de la teoría, autores como Barthes, Benjamin, Deleuze, entre otros. Sin duda la relación entre la literatura, el escritor y la vida constituye un factor clave en la definición de la peculiaridad del modo de leer de Ocampo, más específicamente la manera que tiene de comprender la vida en el marco de esta relación. Para empezar, en sus lecturas la dimensión biográfica, como sabemos, predomina sobre la estética, y sobre la base de este predominio se define su particular concepción de la literatura y, además, se configura la forma del ensayo literario como una ceñida trama en la que se entretejen las minucias del relato biográfico con los comentarios de la obra; casi a la manera positivista, Victoria comienza con la descripción de la época, sigue con la biografía del escritor y finalmente se ocupa del comentario de las obras (“Virginia Woolf, Orlando y Cía” aporta un ejemplo paradigmático de esta estructura de cajas chinas). Una interpretación apresurada de esta constatación, sin embargo, podría llevarnos al doble equívoco de asimilar su modo de leer al método biográfico, y de confundir el sentido de la vida con el de la biografía del escritor. La crítica de Victoria, al contrario de lo que podría suponerse, se desvía de la estela de Sainte-Beuve. De la misma manera, dista de los postulados positivistas que exigen establecer correlaciones entre la biografía y el “medio” entendido como un conjunto de determinaciones (la raza, la lengua, el

género). Aunque con frecuencia alude a diversas circunstancias que podrían resumirse bajo el denominador común de factores sociales, éstas no aportan datos concluyentes ni son primordiales para su lectura. Victoria no encuentra en la matriz histórica y social



Victoria Ocampo

su clave de interpretación; no es que ignore o desconozca las consecuencias que tienen, por ejemplo, las restricciones que impone el medio social en las condiciones de posibilidad de la literatura (ella misma, en tanto mujer, las ha padecido), sino que el norte de la lectura se orienta hacia la experiencia

y la subjetividad, en una dirección que la lleva a creer en una fuerza natural, a la que llamaremos destino, en relación con la cual, para Ocampo, se define lo singular de la vida y de la obra.

El destino es la fuerza que gobierna los acontecimientos de la vida y, además, el que influye en la configuración del modo específico de reaccionar, que identifica el carácter de una persona. Ambos conceptos, carácter y destino, son piezas claves para comprender en qué consiste la relación que establece Ocampo entre la literatura y la vida; a partir de ellos se hace evidente que establecer una correlación entre la biografía y la obra no es el objetivo primordial de sus comentarios, sino que dicha correlación está al servicio de aportar pistas que permitan localizar, en el bosque de signos, cuáles son los que encierran las cifras del destino y cuáles los que insinúan el carácter del escritor.

El destino, como el carácter (advierte Benjamin), puede ser observado sólo a través de signos, no en sí mismo –pese a que este o aquel rasgo de carácter, este o aquel encadenamiento del destino, puedan ser inmediatamente visibles–, porque la conexión indicada por estos conceptos no está nunca presente más que en los signos, debido a que se halla por encima de lo inmediatamente visible (Benjamin, 1999: 131).

Así es como la lectura de Victoria –por focalizar en los conceptos de destino y de carácter– “queda ligada a una práctica hermenéutica no ajena por completo a las artes adivinatorias” (Benjamin, 1999: 135). En el ensayo que le dedica a la autora de *Cumbres borrascosas*, “Terra incógnita (Emily Brontë)”¹, pareciera que la escritora inglesa le tiende la obra y la biografía, como las

palmas de la mano, para que Victoria descifre los signos del destino a través de un arte quiromántico algo paradójico, ya que en lugar de predecir lo que vendrá, adivina retrospectivamente el destino ya cumplido: “Cuando Emily a los nueve años elige para reino suyo una isla que es pura roca soberbia azotada por las olas y los vientos, ya ensaya la escena, el drama, para los cuales ha venido al mundo” (pág. 116). Si la elección infantil de esta isla imaginaria “pura roca soberbia azotada por las olas y los vientos” encierra, para Victoria, la cifra de la vida futura de Emily, es porque ella puede ver, del mismo modo que Benjamin, la tensión dialéctica entre el presente y el futuro que está implícita en los signos del destino, en tanto es imposible que éstos no “estén ya en su lugar” antes de que el futuro acontezca: “quien pretende predecir a los hombres su destino, sobre la base de determinados signos, sostiene la tesis de que ese destino, para quien sepa ver (para quien tenga ya en sí una noción inmediata del destino en general), está ya de alguna forma presente, o dicho con más cautela, está ya en su lugar” (Benjamin, 1999: 131).

La idea de destino, para Victoria (no para Benjamin), connota fatalidad en el sentido del cumplimiento de una ley inexorable que rige el curso de la vida; el destino como la ley, sabemos, se funda en el principio de regularidad: “Cada ser lleva dentro de sí la misma escena, el mismo drama desde que nace a la conciencia y por todo el resto de su vida; y representa su escena, su drama, cualesquiera que sean los acontecimientos o los personajes que le salgan al paso hasta dar con su acontecimiento, su personaje” (Ocampo, 115). Pensar en la repetición de una única escena a lo largo de la vida lleva a hacer coincidir carácter

y destino, y en este sentido, podríamos decir que para Victoria, igual que para Nietzsche, “quien tiene carácter tiene también una experiencia que siempre vuelve”. En el caso de Emily Brontë, “la experiencia que siempre vuelve” se relaciona con la naturaleza, más precisamente, consiste en la experiencia vital de una geografía peculiar, como es el páramo, que posee todos los atributos del paisaje sublime. Sin duda Victoria siente una particular fascinación por los paisajes sublimes y en todos los casos, desde su perspectiva, éstos forman parte de una experiencia vital vinculada al destino y al carácter de quienes lo experimentan. Pensemos, por ejemplo, en el desierto para Lawrence de Arabia, o en la pampa para la propia Ocampo. Por otra parte, es la experiencia de la pampa como un paisaje sublime, enorme, vacío, infinitamente repetido en su monotonía, lo que le permite establecer vasos comunicantes entre su subjetividad como lectora y la subjetividad del autor. Esta suerte de diálogo entre dos subjetividades mancomunadas por la experiencia de una geografía común, tan sublime como inhóspita, garantiza, a su juicio, una verdadera comprensión basada en las afinidades electivas: “nos hemos encontrado (se refiere a Lawrence de Arabia) en los libros, en la música que prefería, pero sobre todo en la llanura, en esa llanura donde él se perdía y se buscaba y que pronto se convirtió para él en desierto” (Ocampo 1944: 15). En idéntico sentido, hay que leer la escena repetida con la que se abre y se cierra, dibujando un círculo, el ensayo “Terra incógnita (Emily Brontë)” (en la primera escena aparece Victoria “inclinada sobre un mapa de Inglaterra” buscando las referencias de las pequeñas aldeas donde nació y murió la autora de *Cumbres borrascosas*; en la última

se imagina a ésta buscando la pampa en un viejo atlas). La repetición de la escena sugiere una sensibilidad compartida entre las dos mujeres en torno al espacio vital, a la vez, el parecido entre el páramo y la pampa las aúna, aunque la tierra de cada una resulte distante y misteriosa para la otra. En este esquema, la subjetividad se funde en el sentido de fusionarse con la naturaleza, así como el carácter y el destino (de nuevo Benjamin) son fuerzas naturales en el sentido en que conciernen a la condición natural del hombre, o a la naturaleza en el hombre.

De aquí, entonces, el enorme potencial simbólico que adquiere el páramo en la interpretación de Ocampo: el espacio natural, la geografía de Brontë, y las formas que tiene de habitarla, se transforman en la metáfora de su experiencia vital y literaria: “ese páramo que ella conoce, en el cual vive, en que ha crecido como los brezos, en que el viento ha gemido y ha aullado al unísono de su corazón. Ese páramo no es para ella un paisaje, (...) sino una prolongación de sí misma que es imprescindible expresar” (pág. 141). Victoria identifica, reconoce esa “prolongación de sí misma que (según ella, para Emily) es imprescindible expresar” en una atmósfera, en el clima de violencia y aspereza continuas en el que viven los protagonistas de esa pasión tan intensa como inusitada, cuya irrupción representa “algo muy nuevo en la novela inglesa” (Williams, 1997: 71), y por la que Dante tendría que inventar un nuevo círculo si quisiera condenar a estos amantes al infierno. Sin duda “el acento puesto en la intensidad del sentimiento, en una suerte de compromiso hacia lo que, directamente, podríamos denominar pasión”, al que alude Raymond Williams a propósito de

Cumbres borrascosas (Williams, 1997: 71) constituye un elemento vital para la conformación de la atmósfera junto al acento con el que se narra “esta intensidad del sentimiento, llamada pasión”, un tono tan intenso como sombrío, tan desolado como furioso. En la peculiaridad del tono que caracteriza a esta novela, por lo demás, peculiarísima, “sin historia: sin antecedentes ni descendientes”, según Williams, se vislumbra como un espejismo el carácter de quien narra, “esa mezcla de infierno y de cielo”, como resume Victoria al conjunto de rasgos disímiles (la austeridad, la pasión, la desnudez), que conforman la subjetividad de Emily marcada a fuego por la experiencia del páramo y sus formas de habitarlo.

Esos páramos, como nuestra pampa, son un paisaje monótono, aburrido y repetido, pobre de pintoresco para quien no los lleva en sus entrañas. La imaginación capaz de complacerse en él no puede ser de tipo “suave paloma”, asegura Charlotte, sino más bien del tipo “cuervo amante de la soledad”. Emily va a nutrirse de este paisaje, a identificarse con este paisaje de tal modo que ya no podrá prescindir de él (pág. 117).

El carácter superlativo que le asigna a la experiencia del paisaje natural en relación con la cual se juega el destino de la literatura y la vida, hace que el clima social en el que le tocó vivir y escribir a Brontë, ese mundo de estricta moral y de fuertes restricciones para la mujer, quede relegado a un segundo plano. Si bien repara en el papel que juegan la familia y la época victoriana en el destino literario de Emily, estos factores sociohistóricos le resultan insuficientes para explicar la atmósfera de emociones e intensidades afectivas, la que, como vimos, representa lo más característico de la novela, y es la razón por la que

alcanza el rango de obra excepcional. Aunque en su lectura, Victoria incorpore datos e indicios del contexto social y de la biografía, y aun cuando los relacione con elementos de la obra, éstos no son decisivos para su interpretación, como tampoco lo eran para la autora de *Cumbres borrascosas* quien, como dice Woolf, posee “el más raro” de todos los dones, el que le permite “liberar la vida de su sujeción a los hechos”, o como dice Victoria “sus manos rápidas amasan como un nuevo pan para el mundo, lo conocido y lo desconocido; lo que ha visto y lo que imagina; lo que ha sentido y lo que presiente; lo que sabe y lo que adivina; lo que posee y lo que nunca le será cedido” (pág. 140).

Podríamos decir que el modo de leer de Ocampo comparte ese raro don de liberar la vida de su sujeción a los hechos, que elogia Woolf en la literatura de Brontë, y al que Proust, por su parte, incluye entre los placeres que procura la experiencia de la lectura. Decimos que cuando lee Victoria libera la vida de su sujeción a los hechos, porque cuando se pregunta por la intensidad inusual de la novela, piensa en la atmósfera más que en los personajes, la trama, el argumento. Las atmósferas que fascinan a Victoria en los libros no son algo distinto a “la esencia misma de esta cosa, de alguna manera, sin espesor —espejismo detenido sobre una tela— que constituye una visión” de la que habla Proust, “La bruma que nuestros ojos ávidos quisieran penetrar” (Proust, 2000: 44). Ella, como él, quisiera penetrar la bruma de ese espejismo detenido sobre una tela, o lo que es lo mismo, ese “poco de espuma, de imperceptible espuma” a la que se refiere a propósito de la novela *Orlando* de Virginia Woolf. Es que una atmósfera sólo puede cautivarnos cuando nos

encantamos —en el sentido de vivir un encantamiento— como los niños con los libros y por un momento ponemos entre paréntesis el mundo externo y, por consiguiente, la literatura como documento social. Justamente, la imagen que Victoria rescata del personaje Orlando², quien “al leer, se quedaba solo, desnudo” como un “evadido del tiempo, evadido de los sexos, evadido de la carne”, alegoriza al lector que experimenta la lectura. Aunque sin

llegar a evadirse por completo del tiempo, ni del sexo, ni del cuerpo como hace Orlando, Victoria, cuando lee la obra de Woolf, no circunscribe ni reduce el valor de la literatura a la problemática de género, sin

que por eso deje de reparar con cierta insistencia en los guiños que hace la novela acerca de la situación de la mujer. El “polvo de arco iris” que se desprende de los materiales de los que está hecha la literatura de Woolf, creando una atmósfera etérea, casi imperceptible, la fascina tanto, o quizá más, que los avatares a través del tiempo del personaje andrógino de la novela, aun cuando muchas de las vicisitudes que le acontecen en su fase de mujer poseen evidentes resonancias autobiográficas. En el mismo sentido, prefiere como metáfora de *Cumbres borrascosas*, la imagen del páramo antes que la de la jaula. La diferencia entre estas dos imágenes se refiere a la oposición naturaleza/cultura en relación con la cual la metáfora del páramo explota su causal simbólico. Mientras la jaula como

Aunque sin llegar a evadirse por completo del tiempo, ni del sexo, ni del cuerpo como hace Orlando, Victoria, cuando lee la obra de Woolf, no circunscribe ni reduce el valor de la literatura a la problemática de género, sin que por eso deje de reparar con cierta insistencia en los guiños que hace la novela acerca de la situación de la mujer.

imagen, en tanto objeto fabricado por los hombres, está mediada por la cultura, y por ende, sugiere las determinaciones histórico-sociales (la falta de libertad que padecen las mujeres en la época victoriana), el páramo, en cambio, identifica la subjetividad con un elemento de la naturaleza, el paisaje natural con el que aparece consustanciada. La identificación entre subjetividad y naturaleza sobre la que se apoya la metáfora del páramo alude a la existencia de rasgos comunes al paisaje y al carácter, y además sugiere que estos rasgos son naturales en el sentido de esenciales. El carácter (al que Victoria denomina temperamento y alma) se define a partir de rasgos que son constantes, inmutables, fijos, como las rocas. “El concepto de carácter deberá estar referido a su vez a una esfera natural y deberá tener tan poco que ver con la ética o con la moral como el destino con la religión” (Benjamin, 1999: 135). Cuando Victoria compara el carácter de Brontë con la naturaleza del páramo, no se refiere a la “vida interior empíricamente hablando”, es decir, al objeto de la psicología, porque lo que le interesa es subrayar la correspondencia entre lo arisco de su temperamento y lo desértico del paisaje y no indagar la trama psicológica compleja de la personalidad. “El carácter se despliega luminosamente en el esplendor de su único rasgo, que no permite subsistir a ningún otro visible junto a sí, sino que lo anula con su luz” (Benjamin, 1999: 136). Victoria no busca identificar en la obra la proyección de la personalidad de la autora en términos psicológicos (es archiconocida su aversión por las teorías psicoanalíticas), sino descifrar los signos del carácter, al que Deleuze define como “esa cifra secreta en lo profundo de la subjetividad,

la composición singular, una idiosincrasia” (Deleuze, 1996: 167). La imagen del páramo, porque “lleva consigo como un reflejo imperceptible la impresión que el genio le proporcionó” como dice Proust, connota la idiosincrasia (la aspereza del carácter, el deseo desenfrenado de libertad, el ansia infinita de soledad), es decir, la naturaleza esencial de Emily, en la que se encierra toda la fuerza espiritual. De este modo se produce un movimiento circular entre la literatura (la obra) y la vida (el carácter), según el cual el páramo del mundo exterior es arrastrado al espacio interior y el mundo interior se exterioriza. Las emociones y las intensidades afectivas en torno a la soledad y la libertad habitan un páramo íntimo que se aplica al paisaje exterior, y que proyecta en él imágenes a través de los cuerpos, los brezos, el viento. En definitiva, el enorme potencial simbólico del páramo se explica porque para Victoria, como para Proust, “la realidad verdadera es interior”; Adorno leyendo a Proust advierte:

el mundo es arrastrado a ese espacio interior, y lo que ocurre en el exterior se presenta como un trozo de interioridad (Adorno, 2003: 45).

La fascinación que siente Victoria por el páramo (“el hechizo que tienen para nosotros ciertos lugares”) no proviene de la hermosura o de su riqueza, sino de “una misteriosa relación”, que no es otra que la que se establece entre el trozo de interioridad de Emily y el paisaje, y entre éste y la subjetividad de la lectora:

El carácter, las dimensiones que hallamos en ellos (se refiere a los lugares) son como el reflejo del paisaje interior que se en-

ciende en nosotros cuando nuestros ojos, cerrados o abiertos, se vuelven ciegos a cuanto los rodea. (Ocampo, 1944: 11)

Kafka dice: *mis historias son una forma de cerrar los ojos.* Y Barthes aclara:

la subjetividad absoluta sólo se consigue mediante un estado, un esfuerzo de silencio (cerrar los ojos es hacer hablar la imagen en silencio (Barthes, 1999: 104).

En la patria de Proust, la lectura (el modo de leer) de Ocampo liga experiencia con memoria cuando intuye que el pupitre de Emily, un objeto cualquiera de la vida cotidiana, conserva las huellas del pasado y de la experiencia mejor que toda su bibliografía:

No me proporcionaría datos nuevos, desde luego; pero me daría un modo de emoción, semejante al de una repentina y muda presencia (pág. 96).

Según Benjamin, en Proust el azar gobierna la memoria, por consiguiente, el

pasado queda fuera de su control y de su poder, “el pasado está en cualquier objeto material (o en la sensación que tal objeto provoca en nosotros)” (Benjamin, 1999: 9). Memoria íntima, experiencia, son palabras afines al mundo de la lectura en el caso de Victoria Ocampo, quien para conocer la realidad interior no necesita datos nuevos (como lo demuestra la fascinación por el pupitre de Emily), ni tampoco cuadernos de notas, ni cámaras ni anteojos, ni métodos experimentales ni artilugios, más bien, sensibilidad, sensaciones, porque, como dijimos al comienzo con Barthes, el campo de la lectura es el de la absoluta subjetividad. La ética de la lectura, de su experiencia, incita al lector a encontrar la verdad, su verdad, que no tiene nada de conceptual, de moral, porque es enteramente sensación vivida. Por eso, cuando Victoria encuentra la suya, se queda “ciega y sorda a todo lo demás”, “anonadada de felicidad durante días enteros”.

(*) **Universidad Nacional del Sur**

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor W., “La posición del narrador en la novela contemporánea”, en: *Notas sobre literatura*. Madrid, Akal, 2003, pp. 42-48.
- Barthes, Roland, *La cámara lúcida, Notas sobre la fotografía*. Barcelona, Paidós. 1990.
- Barthes, Roland, “Sobre la lectura”, en: *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona, Paidós; 1987, pp. 39-49.
- Benjamin, Walter, “Carácter y destino”, en: *Ensayos escogidos*. México, Ediciones Coyoacán, 1999, pp. 131-137.
- Benjamin, Walter, “Sobre algunos temas en Baudelaire”, en: *Ensayos escogidos*. México: Ediciones Coyoacán, 1999, pp. 7-41.
- Deleuze, Gilles, *Crítica y clínica*. Barcelona, Anagrama, 1996.
- Ocampo, Victoria, *Testimonios. Segunda Serie*. Buenos Aires, Sur. 1941.
- Proust, Marcel, *Sobre la lectura*. Buenos Aires, Leviatán, 2000.
- Williams, Raymond, *Solos en la ciudad. La novela inglesa de Dickens a D. H. Lawrence*. Madrid, Debate, 1997.

NOTAS

1. “Terra incógnita (Emily Brontë)”, en: *Testimonios. Segunda serie*. Buenos Aires, Sur, 1941, pp. 95-165. Citamos por esta edición.
2. Nos referimos al ensayo “Virginia Woolf, Orlando y Cía”, en: *Testimonios. Segunda serie*. Buenos Aires, Sur, 1941; pp. 13-93.

Ficciones críticas

Suele afirmarse, con cierta seguridad, que todo escritor es al mismo tiempo un crítico. Podríamos tomar este enunciado y trocarlo diciendo, con algo de pudor, que todo crítico es también un escritor. La crítica alcanza tal pretensión al realizar un

ejercicio de ficción. El crítico atribuye preocupaciones, compara y asocia estilos, deslinda tradiciones, analiza y establece géneros, pero sobre todo imagina al escritor. Y al hacerlo, se imagina a sí mismo en el acechante mundo que lo perturba. La crítica es una inquieta búsqueda que, por esta vía, desarrolla formas de escritura ficcional; siempre que logre evadir la tentación de repetir modelos estandarizados. Un acto de escritura que, al interrogar otras escrituras, propone un texto en el que fluyen virtuosas las potencias del ensayo —polémico, pero también solidario— en el que sus personajes son protagonistas imprescindibles del diálogo literario. Esta sección presenta un conjunto de escritos que indagan esos nombres, los valoran y examinan, estableciendo alrededor de ellos meditaciones que componen verdaderas ficciones críticas.

Susana Romano Sued se pregunta por las formas en que la escritura acude al auxilio de otros textos. No sólo este reconocimiento se da a través de un uso instrumental (la cita como autoridad), sino también —y esto interesa especialmente a la autora— bajo la modalidad de la hospitalidad y reciprocidad que desgarra el continuo cronológico. Bajo esta intuición, analiza la presencia de Marta Riquelme, de Martínez Estrada, precursora de Rayuela de Cortázar.

Tomás de Tomatis intenta explorar una vía imposible: la de establecer una relación entre los diversos estilos de la crítica a partir

de sus nombres e invenciones singulares. Las distintas figuras se precipitan en un encadenamiento infinito en el que reaparecen las preocupaciones que animaron a los críticos y sus influencias capaces de exceder el estricto campo literario.

Sergio Pastormerlo recuerda la felicidad experimentada por Borges cuando interrumpía su trabajo crítico frente a la sorprendente irrupción del impulso narrativo. A partir de ello, piensa la ruptura de las fronteras rígidas entre crítica y ficción que el autor transgredía sistemáticamente, volviendo indistinguibles ambos géneros.

Carlos Bernatek compara las peripecias vivenciales de Conrad y Dal Masetto desde un dilema común: la adopción de una lengua que interrumpe el habla original y el viaje como un campo de experimentación que confunde ambas biografías desde el reconocimiento de haber sido encontrados por el horror en dos tiempos y lugares diferentes.

Evelyn Galiazo analiza la obra de César Aira en tanto crítico literario. Evasivo de los consensos tranquilizadores que ese mundo ofrece, el autor habita un cotidiano imperceptible que sólo es desbordado cuando la irrupción de violentas afirmaciones visibilizan su existencia. Crítico de sus contemporáneos, también piensa a los clásicos por sus afinidades con las corrientes de la historia literaria.

Ana María Rodríguez Francia adopta como metodología el enfoque propuesto por Paul Ricœur para estudiar la tensión entre la obra poética de Alejandra Pizarnik y su biografía. Una relación que no logra armonizar la presencia de los signos del mundo y los intentos descifradores de la poeta.

Carolina Orlando sitúa su interés en reflexionar sobre aquellos autores que se mantuvieron en el terreno ficcional sin sostener su producción en ambiciosos proyectos narrativos. Un conjunto de autores es agrupado y reflexionado en plumas que hacen hablar a sus personajes el tono de la crítica.

Crítica y hospitalidad. *Marta Riquelme* de Martínez Estrada: genealogías, linajes e intertextos

Por Susana Romano Sued (*)

Las formas en las que la escritura usualmente acude a otros textos suele estar acompañada por vocaciones instrumentales: la cita como la alusión que persigue un gesto de autoridad. Sin embargo, estas remisiones pueden ser pensadas bajo otras modalidades más próximas a la reciprocidad y la hospitalidad que nos permiten, en el acto literario, alojar en un texto otras presencias que obraron como precursoras inspiraciones o contemporáneas interlocuciones. Textos que nacen de otros textos, presencias centelleantes que no son derivables de un continuo cronológico, estallidos capaces de desarreglar la sucesión del tiempo. Disrupciones fechadas en las que Susana Romano Sued piensa para ubicar zonas de eclipse de nuestra literatura.

Marta Riquelme, nouvelle de Martínez Estrada, de órdenes confusos e ilegibles, fue predecesora de *Rayuela* en la prolífica década del 50 que alberga una buena parte de la obra del autor de *Radiografía de la Pampa*. Pero ¿cuál de ambas novelas sería el borrador y cuál la versión definitiva en una relación que se escurre a la linealidad narrativa? Tal es el dilema que brota de una imposibilidad de establecer secuencias en un horizonte esquivo a la comprensión lógica.

0. Hospitalidad versus tolerancia

Otros títulos posibles del presente trabajo podrían haber sido: desmoronamiento o destitución irónica de los conceptos de la crítica, “teoría fragmentaria de la escritura vacante”, reducción al absurdo del género de las *Memoires* por oposición a las operaciones de memorización o mnemotecnias; declive de la ilación narrativa; humillación de las categorías y las preceptivas de la narratología; fracaso de la ordenación enunciativa; estallido y anulación de la *función autor*; crispación destituyente de la dupla textual enunciadador-enunciatario. Con ello estaría yo haciendo de la negatividad una materia de consistencia, al modo del enunciado de Deleuze en *Diferencia y repetición*.

Preferí pensar la crítica como el gesto amigable, la seña que puede hacerse al visitante inesperado, para que el relato que puse bajo mi mirada se hospedara en el presente ensayo de una manera casi irrestricta. He aquí entonces lo que entiendo junto con Derrida como hospitalidad. Pero sobre todo junto con Martínez Estrada, hospitalario, anfitrión por excelencia de la literatura, y anticipador eficiente de los aparatos críticos al uso académico de hoy.

Es el momento de enunciar la noción de hospitalidad, su alcance, y distinguirla de la tolerancia, siguiendo los pasos del pensamiento derridiano. La tolerancia supone un otro radicalmente diferente, a quien consentiríamos su existencia, a pesar de lo que es, forzando una aceptación de aquello que jamás seríamos.

Hay muchas variantes de este concepto, que van desde lo religioso incluido el derecho canónico, hasta lo más cotidiano, pasando por los sistemas categoriales de la crítica literaria, es decir lo que en ella se denomina justamente canon. Es así que la fijación de términos y conceptos para

abordar el fenómeno literario acumula, desde el siglo XX, un sinnúmero de esquematismos, casi siempre intolerantes por su tendencia a la imposición de lo homogéneo, eso que detestaban tanto Adorno como Mukarovsky y Bajtin¹.

La hospitalidad, por el contrario, alberga sin prevenciones lo que llega inesperado, hace lugar sin cita previa; es utópica y por eso su misma existencia corroe los casilleros fijos del canon, prefiere la Banda de Moebius a la planilla excel, o al cuadrado semiótico, o al listado infinito de *Figures* palimpsestuosas de Genette, y las exégesis clasificatorias de todo método que se quiera exhaustivo, captor del Todo.

La hospitalidad la podemos encontrar *dentro* de los textos², bajo el término-saco (escaso de todos modos) de la *intertextualidad*, y de las peripecias de las diégesis y lepsis, en las heteroglosias triunfantes sobre las actancias modales de los ritos interpretativos de la academia. La hospitalidad se promete, para mí, ni más ni menos que en la crítica; aquella crítica que restaña las heridas discriminatorias causadas por el canon. Es la que me alienta a la exposición presente. Y es la crítica que acoge la vacilación entre lo clasificable y el borde; que capta lo discontinuo para que haya serie.

1. De autorías y precursoridades

*... el objetivo no es recobrar, sino combinar, mezclar y construir otros cuerpos y otros acontecimientos, las operaciones esperan que nuevos y diversos sentidos conlleven la memoria y la invención de las andaduras*³.

El discurso paradójico habita lo corporal, es huésped, y distribuye los sentidos, impugnando la sucesión, el origen, la propiedad sobre los textos. Es un discurso

que no se capta de un solo golpe, requiere de la intelección imaginativa, del desentrenamiento de molicies canónicas.

La precursoriedad de los textos, la originalidad de las ideas, han sido temas propios de la discusión moderna (para algunos “posmoderna”), con sus heterotopismos, teorías de la cita, de la intertextualidad, a veces empleados como eufemismos del plagio.

La precursoriedad de los textos, la originalidad de las ideas, han sido temas propios de la discusión moderna (para algunos “posmoderna”), con sus heterotopismos, teorías de la cita, de la intertextualidad, a veces empleados como eufemismos del plagio.

El plagio en sí, tomado desde una perspectiva cínica, es consentido de una manera alegre: Foucault inaugura en 1967 un lugar legalizado para la remisión a otro texto, un gesto de *auctoritas*, en este caso realizando el ademán eficaz de doble consagración, la propia y la de Borges, en las palabras y las cosas. Y así se inscribe también como eslabón en la larga cadena de los legados intelectuales, disciplinares de la cultura occidental. Este libro nace de un texto de Borges, se nos dice en la obra mencionada. Su inclusión allí aparece luego como salvoconducto del desorden, o del desarreglo fantástico que instituye una dimensión —u orden *otro*— al tiempo que la *figura de autor*, convertida luego en muerto carnal pero resucitado como *pliegue de discurso*, participa de la paradójica condición de ser consentido y expulsado de la escritura, por efecto de la alocada enumeración wilkinsoniana y de la enciclopedia china.

La precursoriedad, sin embargo, ya nos la había presentado y destituido el mismo Borges cuando, en “Kafka y sus precursores”, su ensayo trajinado, colocaba en la misma (a)- posición a Kafka y a Browning, mejor dicho a sus obras, para

que se supiera cómo una hace luz a la otra, es decir revelando cómo trabaja la literatura: a relámpagos de iluminaciones que no hacen caso de la cronología.

Eliseo Verón es quien tuvo el mérito de explicar de una manera didáctica (es como nombro a la transferencia de conocimientos en el circuito del lazo social) cómo son en determinados momentos de una cultura, las miradas y los pensamientos en torno de una obra o conjunto de obras, en lo que él llama la dialéctica entre los textos fundadores y las gramáticas de reconocimiento, esa incesante producción de sentido en la semiosis social⁴. Cualquiera sea el instante de suspensión del flujo discursivo que elegimos para prestar atención a un texto, instauramos de inmediato el orden aludido, efectuamos un reconocimiento en pleno ejercicio de la gramática; de modo que hacia atrás (*nachträglich*), y hacia adelante se despliega un recorrido, una lógica.

Todo este prolegómeno para introducir mi comentario sobre la lectura de un relato, una *nouvelle* acaso, de Ezequiel Martínez Estrada, *Marta Riquelme*⁵, que aspira a ser tratado según las inteligencias con que años después Kristeva empezaría a nombrar a los textos literarios o del tipo: “mosaico”, “lugar de encuentro”, “de cita”, de varios y variados textos, y que más tarde Genette organizaría como sistema teórico-metodológico.

Mosaicos, injertos, repeticiones, rizomáticas, linajes, parásitos imagológicos: una vitrina para el goloso lector, modelizado ya desde las inquietantes máquinas con las que Umberto Eco empezó a hostigarnos, para sacarnos del ocio o la pereza, y hacernos entrar de un saque a la interactividad con los textos.

Me autorizo, entonces, a situarme en la instancia de *abrir la obra*, en el campo de posibilidad; al respecto Eco nos dice que se trata de una expresión

que conjunta la noción proveniente de la física, “campo”⁶, y de “posibilidad” que proviene de la filosofía; la primera ya institucionalizada en la crítica literaria y *sobreentendiendo una renovada visión de las relaciones clásicas de causa y efecto unívoca y unilateralmente entendidas implicando ahora una constelación de acontecimientos; la segunda, indica el abandono de las visiones estáticas y hace lugar a las decisiones individuales, subjetivas, ligadas a sus circunstancias históricas e historizadas de los valores que la atraviesan*⁷.

La tradición es, sin embargo, más vieja: hago una caótica genealogía y recuerdo que Schleiermacher, José Hernández, los epitafios de la Antigüedad clásica, interpelaban desde hace mucho a los lectores, al viator, a la audiencia. La cita del texto mesiánico, su injerto en los pasajes bíblicos de *Lucas* o de *Hechos del Nuevo Testamento*⁸, podrían ser considerados una forma primitiva consagratoria de la intertextualidad precursora y *avant-la-lettre*. Con lo cual —y vuelve, en la repetición, Borges— todo lo que hay sería un *après-la-lettre*.

Suscribo la hipótesis de Verón antes citada: deberíamos decir que nos hallamos en el momento gramatical de reconocimiento de M. E., dada la efemérides típicamente funeraria acaecida en su ápice en el año 2004, al cumplirse las cuatro décadas desde su fallecimiento. Pero es una gramática fallida, en vista de la llamativa escasa voluntad de internarse en la narrativa de M. E. —ni hablar de su poesía— y su canonización en el no poco restaurado honor del género ensayo.

2. Síntesis argumental

Marta Riquelme, figura ambigua, equívoca e inquietante, es el título y perso-

naje central de la *nouvelle* de M. E., el nombre de la autora, *doncella cautiva* de unas *Memorias* escandalosas sobre su propia familia, escritas desde su pubertad y durante casi una década. Son unas memorias cifradas, en las que se muestra y se oculta al mismo tiempo la peripecia atroz y candorosa, perversa e inocente de las figuras familiares. El manuscrito, comentado largamente en el prólogo —que es en sí mismo la *nouvelle* de Martínez Estrada— es declarado ilegible por el enunciador (“Martínez Estrada”, narrador protagonista, quien tiene el rol de editor de las *Memorias*, en cumplimiento de un encargo de “Orfila Reynal”). Las memorias tienen casi dos mil páginas, pero la numeración es caótica, arbitraria, su orden es pesadillesco: faltan párrafos y páginas, otros se duplican o triplican; la caligrafía es confusa e ilegible; todo lo cual obstaculiza la laboriosa y agobiante tarea del editor y sus compañeros de descifrado, quienes deciden cada vez la movida-significado de las piezas-escrituras en simultáneas partidas de ajedrez, modelo de las combinatorias de los significantes. Más de tres años lleva la tarea del grupo para *establecer* el manuscrito, ahora perdido en algún recoveco absurdo de la imprenta. La edición de la obra, entonces, debe hacerse a partir del registro mnemotécnico perfecto que ha hecho “Martínez Estrada”, para dar cumplimiento al encargo y también hacer lugar al vaticinio que la propia autora de las *Memorias* ha formulado en sus páginas: “*comprendo, por mi destino, que este libro nunca se publicará*” (M. E., 1956, 10).

Así, el prólogo —anuncio permanente de una inminencia suspendida— imbrica los contenidos del relato y las vicisitudes de la imposible existencia de los sentidos infinitamente probables de las páginas, y se instala en el discurso paradójal. La

historia de la familia transcurre en una casa monstruosa figurada cual laberinto en el tronco central de un enorme árbol, un magnolio, que multiplica y mezcla espacios y miembros de la familia en términos de crímenes, incestos, suicidios. Pero nada ha quedado del manuscrito; sólo unas huellas que, como las huellas mnésicas de Freud, deben atravesar

Así, el prólogo –anuncio permanente de una inminencia suspendida– imbrica los contenidos del relato y las vicisitudes de la imposible existencia de los sentidos infinitamente probables de las páginas, y se instala en el discurso paradójal.

sucesivas barreras para su establecimiento como recuerdo autorizado en la conciencia, ordenándose en dirección a un sentido.

Hago mío el enunciado de

Camblong referido al prologuismo de Macedonio Fernández, canjeando el nombre de Macedonio por el de Martínez Estrada:

Si se instala la máquina de leer en estos mundos prologantes, es factible relevar diversas configuraciones discursivas que van armando los complejos teóricos del universo estradiano. Por lo pronto cabe reiterar que el pensamiento paradójal no acata las diferencias ni la dialéctica de los contrarios; los principios de identidad, contradicción y tercero excluido, no lo rigen, ni lo determinan. Dicho de otra manera, la discursividad paradójal hace juegos alternativos, no intenta ni refutar ni contradecir; su sentido se orienta a problematizar, poner en crisis⁹.

3. Marta Riquelme, precursora

Marta Riquelme fue publicada primero en 1949 y luego en 1956 en la editorial Nova¹⁰. Estamos en los prolíficos años 40 y 50 que cobijaron tantos proyectos ejemplares de la cultura argentina,

período en que se produjo la expansión del psicoanálisis y su absorción en la literatura¹¹. Estas décadas albergan una buena parte de lo que llamaríamos la producción literaria de Martínez Estrada, para distinguirla mínimamente de su ensayística, haciéndome perfectamente cargo de que los ensayólogos airados discutirán esta categorización. Ojalá.

Es decir que *Marta Riquelme* es muchos años anterior a *Rayuela*¹², novela esta última constituida para la crítica en signo mayor y modelo de la destitución del *continuum* narrativo y del formato convencional de *libro*. Señalo que ambas novelas no hacen sino habitar el mismo horizonte en el cual el proceso de des-escritura de la herencia decimonónica de la narratividad llega a su apogeo, y que por lo que conocemos como efectos de la larga duración, es un proceso que no puede fecharse a modo de efemérides¹³. La tematización metadiscursiva de tiempo y espacio como dimensiones *sui generis* de la ficción del relato con sus responsabilidades en la construcción de la historia y sus personajes, proporcionan en *M. R.* un testimonio de dicho proceso, según puede apreciarse en este párrafo, anticipatorio a su vez de teorizaciones de la disciplina:

Hago esta advertencia porque la sensación del tiempo en la novela es falaz. Un autor poco avezado en estas cuestiones podría suponer que abarcan medio siglo y por lo que cuenta ella en muchas de sus páginas, que la autora ha llegado a la ancianidad. No es así. Pero esto tampoco quiere indicar que esos ocho años no equivalgan, no a medio siglo, sino a un siglo entero, por la intensidad con que ha vivido su vida ya saboreándola minuciosamente, ya como si cerrara los ojos en un vértigo. Si el lector observa cuidadosamente advertirá también que por la naturaleza de los aconteci-

mientos, por la índole de las personas y por mil detalles que se precipitan en la lectura, el tiempo no tiene ninguna importancia. Tampoco la tiene el lugar. Creo que el pueblo de Bolívar es apacible y de población no muy grande; pero si uno olvida que esos hechos ocurrieron allí y en nuestro tiempo, podría caer en la falsa idea de que se trata de una ciudad inmensa y de tiempos muy lejanos (M. R., 21).

¿Cuál de ambas novelas sería el borrador, y cuál la versión definitiva?

Tanto da, si vamos a pensar con el maestro Borges, que no hay razón para suponer que el borrador H es mejor o más correcto que el Q en el infinito fluir de las *versiones* —que así llama él a la literatura—, según se nos aclara en el ensayo “Las versiones homéricas”. Esto atañe a críticos, teóricos, traductores, en el incesante traducirse de los textos, unos a otros¹⁴. Los exégetas de las memorias de M. R., han hecho lo que se hace normalmente para traducir un original lejano: el *establecimiento* de un texto¹⁵. Han procedido a su descifrado palabra por palabra incluso con la ayuda de un perito calígrafo, y grafólogo para más (el señor Limperalta), figura a través de la cual se hace hablar la doxa psicológica y psicologista ingresada en forma masiva en la cultura porteña, en la misma década en cuestión¹⁶. Como se ve hay aquí una teoría de la traducción, entre las muchas metatextualidades o metapoéticas que como un *doppelgänger*, desfilan por la *nouvelle*¹⁷.

4. De prólogos y umbrales

Macedonio, Borges, Eco y Genette se han ocupado de prólogos y de sus teorías más o menos explícitas: su discurrir instaura una relación privilegiada entre

el lector y el escritor, revelando y propiciando un deseo fundamentalmente lúdico. Se habilita de este modo la complicidad del lector para el engaño, el placer, la hospitalidad, el entretenimiento.

He mencionado el término *umbral* puesto que es así como titula Genette, en francés, su estudio teórico sobre los prólogos: *Seuils*. La utilidad de conservar ambos términos para mi propósito de abordar *M. R.*, se puede ver de inmediato en la siguiente cita —primer párrafo— del libro:

La obra inédita de M. R. —el nombre me era conocido, hasta familiar, no recuerdo por qué lecturas— que el lector encontrará a continuación fielmente reproducida y que por este prólogo se le presenta, ha sido escrita por su autora con la intención de que llegara a conocimiento de muchas personas. Quiero decir, que se publicara, y es lo que hago yo ahora obediente a su voluntad y al interés del relato. Pero debo advertir que M. R. no es una escritora. Hasta diría que casi no sabe escribir. Los originales me fueron entregados por el Dr. Arnaldo Orfila Reynal, quien los obtuvo a su vez de un amigo de la autora con recomendación de que los revisase y que, en caso de encontrarlos de interés los publicara con un prólogo que es el que estoy escribiendo (M. R., 1956, 9).

Se nos introduce en el *umbral* de un relato, el *prólogo*, que nunca será abandonado en cuanto tal. Radicado al modo de un atractor extraño, centrípeto, absorbe toda la narración, y cumple al

Macedonio, Borges, Eco y Genette se han ocupado de prólogos y de sus teorías más o menos explícitas: su discurrir instaura una relación privilegiada entre el lector y el escritor, revelando y propiciando un deseo fundamentalmente lúdico. Se habilita de este modo la complicidad del lector para el engaño, el placer, la hospitalidad, el entretenimiento.

mismo tiempo la función que Borges signó para el género *prólogo*. Pues hace posible la buena relación entre su objeto y su receptor: las apelaciones continuas al lector, sea en términos de una increpación directa, “tú”, sea en la condición neutral de la tercera “sepa el lector”¹⁸; y porque establece las pautas a las que todo prólogo debe ajustarse.



Julio Cortázar

En concreto, tanto desde el punto de vista de los contenidos como de la forma, este prólogo performativiza las funciones a las que todo prólogo debe aspirar, y los compromisos que todo prólogo debe contraer. Habría entonces aquí una estética del prólogo, una poética, que a su vez vuelve a hacer vivo, presente, el linaje que comenzaría con el Museo de la novela de la Eterna¹⁹. Allí como aquí, en la dimensión para y metatextual, se trata de una función literaria y normativa, práctica y teórica, en tanto el prólogo-*nouvelle*, se constituye en un paradigma de creación, de teoría y de crítica literarias. Después de la presentación de ese umbral, todo lo que sigue en el relato es la construcción paradójica de un discurso que oscila en el vacío: se vuelve difuso

el límite entre ficción y realidad, entre narración e imposibilidad de narración, entre escritura y su negación, entre enunciación y enunciado, entre registro escrito y memorización, entre diégesis y mundo, entre manuscrito y libro, entre paratexto y texto. Las puestas en abismo acosan al lector, lo intranquilizan; haciéndolo entrar y salir fatigosamente de los circuitos de estas dimensiones que acabo de enumerar en forma de pares. En fin, que la fusión y fisión de los mundos intra y extra textuales, ponen en escena la confusión:

Debo advertir que M. R. no es una escritora. Hasta diría que casi no sabe escribir (9).

A partir de estas primeras marcas paratextuales —en las que lo extra e intratextual se conectan como por una banda de Moebius—, se desencadena la *nouvelle* de Martínez Estrada atravesada por la imposibilidad “extra” e “intratextual”:

se diría que Marta Riquelme previó tantas dificultades en un estado de clarividencia profética... Aunque éste es episodio extraño al texto, no lo es en cuanto coincide en su semántica con el destino de la autora y aún refleja una faceta pavorosa de su misteriosa existencia (Ibid 10).

De lo que está consignado como extratextual por el narrador, sus estrategias de verosimilización, señalo el mundo editorial, con sus etiquetas semánticas, sus espacios, sus funcionarios, con nombres propios, parlantes y enciclopédicos (“Martínez Estrada”, el editor-prologuista; “Finderalte”, en alemán “el viejo encontrador”; “Orfila Reynal”, editor por excelencia; el linotipista, el gerente, etc.). Allí es por donde el narrador busca: por los laberintos kafkianos de depósitos y oficinas, como un detective iría tras el autor de un delito (de acuerdo a lo que

nos sugiere Eco en su relectura de Peirce, para quienes la captura del sentido de un texto seguiría por los senderos detectivescos de Sherlock Holmes) y/o del rastreo abductivo de un Freud tras los dichos de la subjetividad inconsciente.

En tanto continuó diligencias para rescatar el original de sus indignos poseedores... Fui la semana pasada repetidas veces a la casa editora y de allí a la imprenta, sin poder dar con la copia dactilografiada y corregida por última vez en jurado reunido en pleno, para evitar lapsus (que aparecieron a pesar de todo demasiado numerosos por desgracia). En la editorial daban a entender que no tenían la más remota idea del libro... (Ibid).

Nadie tenía conocimiento de las Memorias de Marta Riquelme, ni de libro ninguno de la índole del que yo les explicaba (Ibid,11).

—Discúlpeme —le dije— ... Necesito cotejar algunos pasajes del libro de Marta Riquelme, Memorias de mi vida, de la Editorial Tierra Purpúrea. Es estúpido que me lo oculten a mí, desde que yo soy el verdadero editor responsable (11).

Se trata del mundo que va a contener (o des-contener) lo intratextual, el texto, el manuscrito perdido, extraviado en todos los sentidos de la palabra; un extravío signado por la contradicción: pues por una parte los manuscritos *ya han sido un libro*, ahora perdido, extraviado, lo mismo que el destino de extravío que acusa la memoriosa autora de las *Memorias* y sus personajes.

Mundo a su vez que contiene la multiplicidad equívoca de los entramados y peripecias oscuras de sus vidas, enlazadas al tronco memorioso de la escritura de la autora. Mundo textual que enlaza la

aventura de su descifrado por parte de los verosímiles descifradores de la caligrafía, de los sentidos, del orden, los establecedores de la compaginación. Del jurado, en seminario, que capitulando, capitula ante el sinsentido de la historia.

Otro aspecto interesante de esta aventura es la de descifrar el manuscrito, y todo es tan endiablado en ella que hasta el papel y la tinta parecería que se hubiesen puesto al servicio de los demonios. El trabajo de descifrar la letra o los logogrifos de ese manuscrito de cerca de dos mil páginas ha sido una tarea superior a las fuerzas humanas, y yo no hubiera podido realizarla sin el auxilio y la colaboración de un grupo de amigos que, interesados profundamente, tanto en el contenido del manuscrito como en el ejercicio de la paciencia que significaba ir descifrándolo, no me hubiesen ayudado. Su colaboración ha sido heroica (17).

La historia contenida en esas monstruosas memorias nos introduce en el mundo de la familia, de sus vicisitudes siniestras, ambiguas, inquietantes, en la que abundan incestos, seducciones, suicidios, robos, estafas, según uno de los derroteros significantes atribuibles al escrito.

Durante tres años nos hemos reunido casi diariamente para realizar en comisión, o mejor dicho en seminario, ese trabajo. Aunque a la verdad, muchísimas de esas noches la tarea, que se prolongaba hasta el

Allí es por donde el narrador busca: por los laberintos kafkianos de depósitos y oficinas, como un detective iría tras el autor de un delito (de acuerdo a lo que nos sugiere Eco en su relectura de Peirce, para quienes la captura del sentido de un texto seguiría por los senderos detectivescos de Sherlock Holmes), y/o del rastreo abductivo de un Freud tras los dichos de la subjetividad inconsciente.

amanecer, giraba más bien que sobre el texto sobre alguna interpretación o comentario que se nos ocurría y que nos llevaba hasta los mismos lindes de la metafísica (17).

La caligrafía, ilegible, y causa de la intervención del grafólogo, origina la situación de enigma, de secreto, que queda, sin embargo, irresuelto en el plano del verosímil, aunque justificado en el de la ficción, explícitamente enunciada en la siguiente cita:

Era una letra imposible, y de ahí que haya anticipado que la autora no sabía escribir. No solamente su letra representaba grafológicamente las infinitas complicaciones del laberinto de su alma, una de las más complejas y diabólicas de las que se conocen en la historia de la literatura, sino que las grafías amontonadas y en trazos muy personales, dificultaban la tarea hasta convertirla en una solución de acertijos. La f, por ejemplo, la g y la p están escritas con un trazo tan semejante que si se las considera aisladamente, no podrían ser discernidas. Y lo grave fue que en muchas ocasiones confundir una con otra letra significaba alterar por completo tanto

La novela *M. R.* propone en su prólogo una instrucción para su lectura que está construida sobre la pura paradoja; es decir la imposibilidad de articular un sentido que permita la pacificación imaginativa del lector desplazándose por un camino que empieza, sigue, y concluye.

la palabra como el sentido total de la frase. Por lo demás es una "letra fingida", acaso trazada con la mano izquierda o con el deliberado propósito de enredar la interpretación, dificultando la lectura con lapsus y ambigüedades que ponían en los pasajes decisivos una insalvable alternativa. Sin contar las páginas sin numerar, sueltas, que pueden ser colocadas en diferentes lugares sin alterar el orden lógico del discurso, pero sí el sentido, y esto de modo fundamental. Otras veces, nos deteníamos en una especie

de éxtasis, sin decir palabra, horas enteras, rumiando una frase aparentemente absurda pero que prometía, una vez captada a fondo, revelaciones que compensaran tanta cavilación (17-18).

5. *Marta Riquelme-Rayuela:* versiones intertextuales

Según otra de las posibles lecturas alentadas por el mismo texto, ahora *establecido*, nada de eso ocurre y se trata más bien de las peripecias de una familia de un barrio de Buenos Aires que son pura inocencia carente de toda perversión o tinte sexual. Todo depende de qué parte del manuscrito se coloca o se inserta junto a qué otra para ser leído en algún sentido según un probable —o improbable— "tablero de dirección".

Lo cierto es que muchas noches las hemos perdido jugando al ajedrez. Porque cuando ya nos fatigaba el trabajo de clasificar y descifrar, tomábamos el tablero y los trebejos para alejarnos de nuestras preocupaciones más que para distraernos. Y así ocurría que, al mover una pieza, en vez de anunciar el jaque dijéramos: "Debemos entender hebillas en vez de temblaba"; a lo que el otro le respondía, cubriendo el jaque con un alfil: "Yo estaba pensando en trastornada; tiene más sentido" (M. R. 34).

Para no abusar de una causalidad genealógica entre una y otra novela, propongo establecer un sitio para hacer dialogar a ambas obras apelando a ciertas analogías y a ciertas discrepancias. Por ejemplo, el principio de incertidumbre y de indeterminación presente en ambas obras, es decir su condición de abiertas, constaría, sin embargo, de distintas salidas que a mi juicio terminan oponiéndose o bien divergiendo.

La novela *M. R.* propone en su prólo-

go una instrucción para su lectura que está construida sobre la pura paradoja; es decir la imposibilidad de articular un sentido que permita la pacificación imaginativa del lector desplazándose por un camino que empieza, sigue, y concluye. Si bien el tablero de *M. R.* es una figura material que podría organizar, estructurar, por el contrario empuja al lector hacia el delirio, tomando el término en su significado literal: apartamiento del camino. Llevando al extremo la bifurcación borgeana, e iconizando los senderos de la memoria, M. E. hace del tablero una multifurcación infinita de los sentidos-senderos de la obra de M. R.

El lector habrá caído en la cuenta —después de tener presente la integridad del texto—, que según el sitio en que se la intercale altera inclusive el sentido de la historia que se refiere al personaje de que trata. La supresión era inacabable, por tratarse del pasaje de mayor inspiración, por decirlo así, dentro de la veracidad del tema. Mas, adviértase, por sí misma esa página no dice nada —no aclara nada—, y sin embargo, ¡cuan profundo es el trastorno que provoca según el lugar en que se la lea! Podría decirse que más que altera, perturba el sentido de uno de los “destinos”, como Marta dice, de ese personaje tan atrayente (M. R. 35).

De esta manera se instituye el tambaleo delirante del sentido y se pone en cuestión toda coherencia narrativa en la que podría refugiarse el lector haciendo uso de sus competencias para andar por un camino indicado:

Haga la prueba el lector, leyéndola primero donde va inserta y después leyéndola a continuación de la línea 6 de la página 422; de la línea 26 de la página 105; de la línea 9 de la página 14. En todos los casos

el texto concierta perfectamente también con lo que sigue en el párrafo sucesivo. Pero con esta diferencia: donde está, significa que el hurto de la billetera debe atribuirse a que Florindo era jugador, había contraído deudas y no encontró mejor recurso que penetrar de noche en la habitación de D. Indalecio y sustraerle la cartera donde guardaba el sueldo y los ahorros; en la página 422 indicaría que Florindo, al jugar al poker en un garito habría ganado la fortuna de que lo vemos poseedor, no se sabe cómo, en ese pasaje; en la página 105, que fue el quien pudo salvar, mediante el socorro en dinero, a la pobre muchacha que fue a pedir un préstamo de urgencia para evitar que remataran un campo del padre, y en la página 14, sería simplemente un episodio en la vida del joven disipado, pero que tanto podría ser Florindo, como se colige que es, como Mario. Y con eso variaría por completo el concepto que se nos da de él en el resto del manuscrito. (M. R., 33-34).

Rayuela por su parte propone una disolución de las causalidades narrativas y de los dispositivos del género, aunque acompaña al lector en el diseño de dos caminos posibles, lo que se ve claramente en este paratexto, la contratapa del libro:

La clave de su ruptura con el orden clásico del relato radica en la postulación de una estructura inorgánica y lúdica en la que el lector juega un papel de primera importancia²⁰.

Sin embargo, el enunciado “estructura inorgánica” no equivale estrictamente a una inorganicidad tal que el lector pudiera quedar confundido, totalmente despistado. Se añade además:

Este espacio abierto a las sugerencias y resonancias internas de la novela, a la búsqueda de la complicidad de quien recorre sus

*páginas, está configurado por los materiales mismos con que se construye la obra y por la reflexión del autor acerca de la novela en sí y de la relación del arte con la vida*²¹.

Es decir que las variantes en *Rayuela* están predeterminadas puesto que la invitación al diseño de un itinerario “direccionado” permite sostener un campo relativamente acotado de posibilidades para los senderos de la narración. Los “muchos” posibles se predeterminan como “dos”, y se habilita

Es decir que las variantes en *Rayuela* están predeterminadas puesto que la invitación al diseño de un itinerario “direccionado” permite sostener un campo relativamente acotado de posibilidades para los senderos de la narración. Los “muchos” posibles se predeterminan como “dos”, y se habilita la pacificación de la lectura sin por ello disminuir el entusiasmo lúdico del receptor.

la pacificación de la lectura sin por ello disminuir el entusiasmo lúdico del receptor.

A su manera este libro es muchos libros pero sobre todo es dos libros. El lector queda invitado a elegir una de las dos posibilidades ... el primer libro se

*deja leer en la forma corriente, y termina en el capítulo 56, al pie del cual hay tres vistosas estrellitas que equivalen a la palabra fin. Por consiguiente, el lector prescindirá sin remordimientos de lo que sigue. El segundo libro se deja leer empezando por el capítulo 73 y siguiendo luego en el orden que se indica al pie de cada capítulo. En caso de confusión u olvido bastará consultar la lista siguiente*²².

Junto con el desarrollo fragmentario o continuado de sendas historias, se discute sobre distintos aspectos de la teoría de la literatura, la narratividad misma, la función autor, la función lector, discursos de la cultura que duplican, en muchos casos fantasmáticamente, las historias que

se van contando hasta formar una telaraña de indicios y huellas que son justamente lo que compone el tejido siempre actualizable de la memoria.

Tejido que se arma con la inteligible creatividad de los actores del campo de la recepción, en tanto asumen su condición de buscadores-detectives en los laberintos del texto.

Es la condición de *obra abierta* constatada ya: en el caso de *M. R.* en tanto precursora de la teoría de Eco, y en el caso de *Rayuela* porque manifiesta el reclamo cortazariano del lector cómplice, dispuesto a la interactividad. En ambos casos queda evidente la filiación borgesiana y macedoniana, en la medida en que por la vía del humor y de la discursividad paradójica la ficción se vuelve para el lector una práctica conjetural de interpretaciones, de confrontaciones y sorteos con trampas que confunden, mezclan y tornan inciertos los límites entre verdad y mentira, entre ficción y realidad, entre intra y extra textualidad.

6. Tradición, linajes, descendencias

Marta Riquelme es el título de un relato de Guillermo Enrique Hudson. Ya hemos visto antes cómo la existencia de un libro llamado *Memorias de Marta Riquelme*, editado por Tierra Purpúrea, descoloca el extravío de la obra, por una parte, y por otra parte y al mismo tiempo, intertextualiza sus contenidos en cuanto a la condición de cautiva que la doncella-protagonista de nuestra *nouvelle*, remite a aquella Marta Riquelme hudsoniana, una muchacha que fuera cautiva de los indios, y que muriera presa de la locura o de un hechizo, convertida en el bicho monstruoso de cuyo nombre, “kakué” según leyenda, derivaría el nombre de la provincia Jujuy²³.

Cabe recordar que Hudson fue una figura señera en la hospitalidad crítica del mismo Martínez Estrada, que lo inmortalizó en el clásico ensayo *El mundo maravilloso de Guillermo Enrique Hudson* (1941). La repetición del nombre para dos historias muy diversas, aunque emparentadas, ratifica el enunciado de Deleuze, de que el ejercicio de la repetición genera la diferencia. La repetición idéntica rehace asimismo el gesto borgiano de “Pierre Menard, autor del Quijote”, personaje que ejecutaría la traducción de la obra de Cervantes mediante la *repetición palabra por palabra* del original²⁴. En un mismo gesto M. E. reúne a un antepasado y a un contemporáneo en un hospitalario recinto como es la novela. El mencionado estudio sobre Hudson, si bien está referido al género ensayo, hace visible el diseño de una escritura cuya estructura sería la digresión:

(Hudson) *siempre hace incursiones digresivas... tal como al pensamiento se le ocurren aún en la labor más ceñida a un propósito concreto, y como acontece sin excepción al que camina de un lugar a otro cuando no duerme en el trayecto sino que procura observar cuanto hay de interesante y de novedoso en la ruta* (M. E., 1941, 307)²⁵.

7. El eterno novelista Macedonio

Vemos aquí la indiscutida filiación que liga a Hudson y M. E., articulados ambos en la genealogía establecida con Macedonio (y con Borges), especialmente con respecto a la destitución del orden clásico para el argumento, la *dispositio*, el *continuum*. El desvío arborescente de la digresión, propio de los discursos paradójicos ya apuntados, constituye el hilo de sangre que emparenta a estos hacedores de nuestra literatura.

Para documentar la pertinencia de ese antecedente, cabe recordar que la antinovela de Macedonio, la de la Eterna, opera sobre la incesante injerencia de la voz autorial, que se ocupa de la postergación continua, a través de sus 56 prólogos, de la “verdadera” narración, así como de las reflexiones, antes mencionadas, metatextuales, metaficciones. Vías por medio de las cuales quedan al descubierto los artificios, los dispositivos narrativos, abismados, desarticulados.

Dice Macedonio:

*... tú lector, que podrías ahora enternarte en mis páginas, perderte del ser y librarte de la realidad y de estos problema (...) –Autor: No debo decirle al lector: “Éntrese a mi novela”, sino indirectamente salvarlo de la vida. Yo busco que cada lector entre y se pierda a sí mismo en mi novela, ésta irá asilando, encantando lectores, vaciándolos.*²⁶



Ezequiel Martínez Estrada

8. Constelaciones psíquicas: mujeres, familias y memorias

Las constelaciones psíquicas, en especial las referentes a la construcción de “la mujer”, evidencian la circulación de las tesis freudianas en el horizonte cultural argentino de la época, establecen los vínculos literarios legitimando los linajes y sus extensiones hacia los parentescos. Los personajes protagónicos femeninos son todos “cautivos”, particularmente

de sus mundos psíquicos, expuestos al “diagnóstico” de la locura.

He acatado las indicaciones detectivescas del enunciador y reconstruyendo a partir de las pistas textuales que el narrador nos proporciona, fui tras las huellas de otra mujer de existencia histórica, María Bashkirtseff, introducida como “referente” en el relato. El narrador rebate una hipótesis del calígrafo Limperalta que ayudó a establecer el manuscrito:

Las constelaciones psíquicas, en especial las referentes a la construcción de “la mujer”, evidencian la circulación de las tesis freudianas en el horizonte cultural argentino de la época, establecen los vínculos literarios legitimando los linajes y sus extensiones hacia los parentescos. Los personajes protagónicos femeninos son todos “cautivos”, particularmente de sus mundos psíquicos, expuestos al “diagnóstico” de la locura.

Debo advertir que, a mi juicio, estaba equivocado en su hipótesis arbitraria, al suponer que se trataba de un caso de reencarnación de María Bashkirtseff. Un absurdo descomunal. No logrará aclarar nada de este misterio, estoy seguro (13).

Según datos verificados, esta mujer, una joven rusa nacida en la segunda mitad del siglo XIX, escribió un diario íntimo a lo largo de doce años, cuya edición sufrió varias peripecias escandalosas, así como sus traducciones al francés en las que hubo supresiones, omisiones, disimulos, críticas negativas, denuncias. María Bashkirtseff fantaseó, como nuestra Marta Riquelme, en el destino que tendría su diario pensando en los lectores, y también como la primera *Marta Riquelme* de Hudson fue sospechada de locura, perversión sexual y otras patologías. La locura femenina, las histéricas de Freud están aquí representadas en el discurso estradiano, en el cual lleva al extremo de la ironía el recurso psicologista de

una catalogación, tributaria también de la inestabilidad de la narración:

Ya sé que ése es un tercer aspecto en que puede abarcarse la obra, “una tercera lectura” y hasta la más interesante; mas ello obligaría a representarnos a Marta como a una histérica –o una pervertida–, lo cual es casi un sacrilegio frente a su luminosa figura angelical (44).

Esta cita nos lleva irremediablemente a los dichos que el narrador de la *Marta Riquelme* de Hudson enuncia en su relato; primero en relación con su propio manuscrito (memorias), y luego en relación con la figura equívoca de su personaje Marta Riquelme.

*Y si yo asentara en esta relación cualquier cosa que pudiera perjudicar a nuestra santa Religión, debido a nuestro pobre entendimiento y nuestra poca fe, ruego que el pecado que cometo en ignorancia se me perdone, y que este manuscrito perezca milagrosamente sin que nadie lo haya leído (Hudson, *Marta Riquelme*, www.elaleph.com, 3-4).*

(Marta) a veces trataba de ayudar en los quehaceres de la casa... pero de repente, en medio de lo que estaba haciendo, dejaba caer el atado de leña y, arrojándose en el suelo, prorrumpía en los gritos y lamentos más desgarradores... (Ibid, 19).

La sintomatología histérica, los dichos acerca del “método” interpretativo de la psicología, circulan en el caso de la *nouvelle* de M. E. con una explicitud extrema:

Para juzgar del alma de Marta Riquelme, resulta un auxiliar útil el examen de sus emociones tal como lo haría un psicólogo, siempre tan espontáneas y generosas. Todo la conmueve y la inclina al amor. Tras la avalancha que a veces la hace girar y

la recobra, vuelve a renacer en ella esa tranquila bondad que todo lo ilumina a su alrededor. Tampoco debemos pensar en nada freudiano. Es una hipótesis que después de obsesionarnos más de un año, todos desechamos avergonzados y resueltos. A no ser que pudiéramos admitir que, en conocimiento de las obras mismas de Freud, Marta hubiese construido una formidable e inaudita fantasía de su vida, mistificando con alusiones de doble y hasta de triple sentido lo más sagrado y lo más vil. (M. E., M. R., 43-44).

La descendencia en la estirpe literaria que estoy proponiendo podría llevarnos a una interminable reticulación. Antes de caer en esa afebrada tentación y salirme del espacio, hospitalario, que se me ha ofrecido en esta publicación, extiendo la referencia a otro monumento de la literatura, *Cien años de soledad*. Esta vez, haciendo lugar a la palabra crítica de un “latinoamericanista”, Ernesto Volkening, de quien tomo en forma textual el siguiente comentario:

Hay muchas luces que pueden iluminar las posibles genealogías o parentescos en los que se inscriben obras excepcionales. Un conocedor de la cuentística de nuestro Martínez Estrada, ¿cómo se podría sustraer a la tentación de relacionar Cien años de soledad con el relato que nos ocupa y del que se podría decir que es una variación anticipada? ¿No es su tema la historia de la familia (no nuclear) Riquelme; el ambiente sórdido de una casa que en sí misma conforma un pueblo llamado Bolívar; el símbolo de una dinastía, un árbol centenario (la magnolia); el manuscrito donde se cifra toda la estirpe con caracteres ilegibles, las relaciones sexuales situadas en la zona del incesto y la promiscuidad, el peso específico de la gran familia donde la mujer constituye el eje vital? Todo

*ello hace más que coincidencias, una premonición y hasta un prototipo de la obra del colombiano?*²⁷

Y dejo al lector las pistas abiertas para ulteriores o anteriores parentescos, pues

“Todo lo que sigue es sencillamente estudiando” (M. R., 45)²⁸.

9. Breve comentario-huésped-conclusión

Concluyo que *Marta Riquelme* de Martínez Estrada puede entenderse como un homenaje múltiple a la línea genealógica, a la estirpe que se inauguraría con Hudson, pasando por sus contemporáneos, que son los nuestros, como Macedonio, Borges. Quiero pensar la *nouvelle* como una precursora botella al mar de sus descendientes, pródigos también, como Cortázar, García Márquez y tantos otros que tal vez hoy no notemos pero que asomarán a la ventura crítica por mor de alguna otra hospitalidad. Y preparan, de algún modo, la teoría crítica, que induce sus parámetros, sus modelos, de estas propuestas anticipatorias que la genialidad del creador entrega para su elucidación a los estudiosos.

Quiero pensar la *nouvelle* como una precursora botella al mar de sus descendientes, pródigos también, como Cortázar, García Márquez y tantos otros que tal vez hoy no notemos pero que asomarán a la ventura crítica por mor de alguna otra hospitalidad. Y preparan, de algún modo, la teoría crítica, que induce sus parámetros, sus modelos, de estas propuestas anticipatorias que la genialidad del creador entrega para su elucidación a los estudiosos.

(*) Universidad Nacional de Córdoba, CONICET

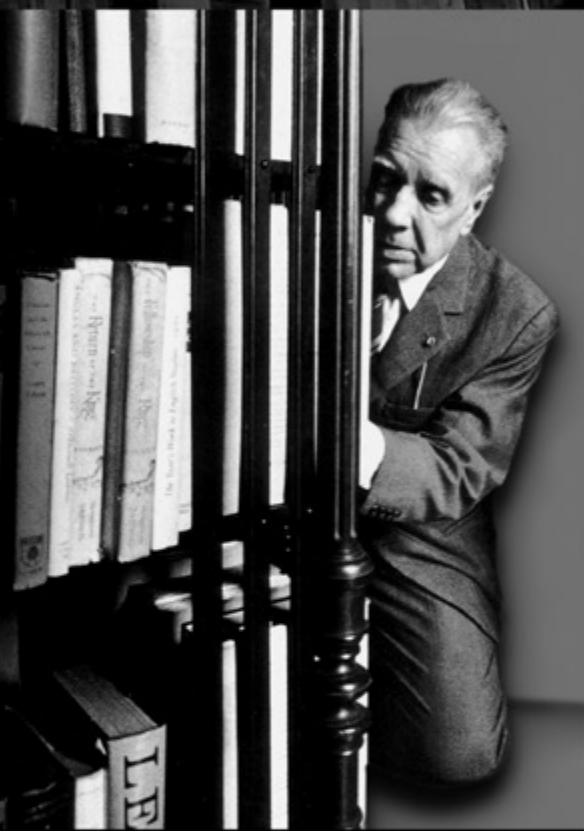
NOTAS

1. Véase Romano Sued, "Crítica y traducción: el sujeto y el otro en la periferia", *Nomos Verlagsgesellschaft*, Baden Baden, 2000, y *Jean Mukarovsky y la fundación de una nueva estética*, Epoké, Córdoba, 2001.
2. Véase mi extenso estudio sobre el acogimiento de las autorías, entre ellas la de Martínez Estrada: Romano Sued, Susana "Retóricas de la resistencia y mitos de la nación: *Restos pampeanos* de Horacio González", en AA. VV., *Umbrales y catástrofes: literatura argentina de los 90*, Epoké, Córdoba, 2003, pp. 47-112.
3. Camblong, Ana, Macedonio. *Retórica y política de los discursos paradójicos*. EUDEBA, Buenos Aires, 2003, p. 115.
4. Recuérdese que *la localización histórica de una fundación es en sí misma un producto del proceso del reconocimiento*, una fundación es inseparable del reconocimiento retroactivo del hecho de que efectivamente, ocurrió, siempre se reconoce después. Véase Verón, Eliseo, *La semiosis social*, Gedisa, Buenos Aires, 1987 pp. 36-37 y 73-79.
5. En adelante *M. R.*
6. No me ocupo aquí de la extensión concentracionaria de la semántica de "campo".
7. Eco, Umberto, *Obra Abierta*, Seix Barral, Barcelona, 1965, p. 92
8. Véase Preveraro, Octavio, "Escritura y camino", revista *Anatellei*, Buenos Aires, 2006.
9. Camblong, Ana, Macedonio. *Retórica y política de los discursos paradójicos*. EUDEBA, Buenos Aires, 2003, p. 132.
10. Se trata de la edición con la que estoy trabajando y que incluye un segundo relato titulado "Examen sin conciencia"
11. Véase Ben Plotkin, Mariano, *Freud en las Pampas*, Sudamericana, Buenos Aires, 2003.
12. Publicada en 1962.
13. En los 50, el semiolvidado Carlos Mastronardi reconocía los desmoronamientos ejercidos por Valéry en sus lógicas escriturales y metódicas: un atajo hacia afuera de la tradición francesa. Véase de Mastronardi: *Valéry o la infinitud del método*, Raigal, Buenos Aires, 1955. También en esa década Sabato planeaba minuciosamente destituciones de los planos narrativos y discursos psicologizantes en *Sobre héroes y tumbas*.
14. Véanse, Romano Sued, Susana, *La escritura en la diáspora, poéticas de traducción*, Narvaja Editor, Córdoba, 1998, y "Mundos, textos, lenguas: identidad latinoamericana y traducción", revista *Estudios*, Vol. 14, Universidad Nacional de Córdoba, Primavera 2003, pp. 77-90.
15. Y si así pensamos, el manuscrito, la copia mecanografiada tras el *establecimiento* exegético, o el libro supuestamente editado por Tierra Purpúrea, o finalmente la versión transcrita de memoria de las memorias gracias a la extraordinaria capacidad de memoria del prologuista, serían todos originales, todos borradores, o todos versiones del discurrir de *M. R.* Véase al respecto, Sued, Susana Romano, "Cantos Paralelos", en *El hilo de la fábula*, revista de la Universidad del Litoral, Nº 5, Santa Fe, 2006, pp. 79-86.
16. Véase nota 11, y más adelante, las consideraciones del apartado 8: Constelaciones psíquicas.
17. Véase Romano Sued, Susana, *Consuelo de lenguaje*, Ferreyra Editor, Córdoba, 2005.
18. Resulta, además, evidente la figura del lector previsto, tematizado hasta el cansancio en las diversas teorías de la recepción y del lector implícito que arrancan con Jauss y Eco, pasando por Iser, Link, Schmidt, acogidas ampliamente por la crítica vernácula desde el último cuarto del siglo XX.
19. Véase más adelante en el apartado 7 las observaciones sobre Macedonio.
20. Texto de contratapa de *Rayuela* de la edición de Bruquera, Barcelona 1981.
21. *Ibid.* Nota 12.
22. Del "Tablero de dirección", Julio Cortázar, *Rayuela op. cit.*, p. 5.
23. *Tierra Purpúrea*, es a su vez otra novela de Hudson, escrita originalmente en inglés a fines del siglo XIX, traducida luego al castellano en Argentina.
24. Véase Romano Sued, Susana, (ed.) *Borgesíada*, TopGrafía, Córdoba, 1999; asimismo, "Duelo y melancolía en la traducción: La busca de Averroes, ficción y metatextualidad", en *Docta*, Revista de Psicoanálisis, Nº 1, A. P. A. ediciones, Córdoba, 2003.
25. Eco al referirse a Mallarmé con su *Livre* nos recuerda que éste "debía ser un monumento móvil... donde gramática, sintaxis, y disposición tipográfica del texto introducían una poliforme pluralidad de elementos en relación no determinada. En el *Livre* las mismas páginas no habrían debido seguir un orden fijo: habrían debido ser relacionables en órdenes de diversos según leyes de *permutación*" (Eco *O. A.* 1965, 42-42); y continúa "Abriendo el *Livre* a una serie amplísima de órdenes a elegir... /que/ el autor tendía a proponer al /lector/ a través de ofrecimientos de ciertos elementos verbales y de la indicación de sus posibles continuaciones". (*Ibid.*)
26. *Museo de la novela de la eterna*, Corregidor, Buenos Aires, 1975, pp. 180-181.
27. Juan Guillermo Gómez García, Los pasos perdidos de Ernesto Volkening, <http://www.lablaa.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti1/bol40/bol40tres.htm>*
28. Con esta frase termina la *nouvelle*.

Inventario 2005-2006

BIBLIOTECA NACIONAL

BIBLIOTECA NACIONAL



*Concluido el Programa Inventario
2005-2006 ordenamos y registramos los
762.000 libros y folletos.*

CULTURANACION

Secretaría de Cultura
PRESIDENCIA DE LA NACION



BIBLIOTECA
NACIONAL

Diversos ejercicios de la crítica cultural argentina

Por Tomás de Tomatis

La crítica cultural no cesa de reaparecer como una noción inevitable emanada de una singular combinatoria. Una convocatoria tramada de una pluralidad de afluentes –literarios, filosóficos, antropológicos, psicoanalíticos y sociológicos– que acuden, precipitándose, a la invitación que el crítico les formula. Ella respira al ritmo de estilos portadores de nombres propios con los que pueden identificarse.

Tomás de Tomatis traza un recorrido exhaustivo, urdido de una meditación refinada y atenta sobre los modos que destilan esos nombres de la crítica. Una paciente revisión de los ademanes y las lenguas que inventaron formas de percibir la realidad a partir de aquello que se les escurría y amenazaba con corroer sus propias certidumbres. Un mosaico heterogéneo que se compone de ritmos, problemas y apuestas existenciales, unas veces rozando el pesimismo, otras la ironía y otras tantas imaginando promesas redentoras. De Tomatis reconoce lo absurdo de su empresa: intentar recomponer la crítica cultural a partir de evocaciones que se eslabonan en una infinita cadena de ensayos desde los que pensar el oficio del crítico como vocación emancipatoria, pero también como errante persistencia.

No es tan vieja la noción de crítica cultural, pero en ella se reconoce el antiguo sesgo de la historia cultural o de la historia intelectual, a la que luego –con digno fervor faccioso– se le adjuntará un condimento adicional, lo *crítico* o la *crítica*, con esa vieja palabra severa y prestigiosa. La cultura, sí, pero corroída por dentro por el bacilo de la crítica.

Estaríamos entonces en el ámbito cercano al de la historia de las ideas –para decirlo con otro nombre–, pero matizado con un impulso de intranquilidad sobre las épocas o los tiempos, lo que Sartre denominó “el gusano de la Nada”, para averiguar de ese modo los resultados reales de la práctica humana en el seno de toda estructura estable, cuyo destino es la verdad de su inconsistencia. Toda época trazaría un horizonte de angustia o de sorpresa por sus novedades no necesariamente apropiadas al curso de la civilización, lo que habilitaría el espíritu de incertidumbre o de pesar. De ahí la crítica, exploración de ese desconsuelo.

Pero si el pesimismo cultural –más aun si dicho con la devota expresión *kulturpessimismus*– suele cargar con la mayor posibilidad de ser el sello de una hipótesis recurrente, la crítica cultural que percibe que todo movimiento moral, espiritual o intelectual introduce sacudidas colectivas, no necesariamente es hija de las teorías del colapso civilizatorio.

Nicolás Casullo ronda, con todo, esos pretilos. Ha apuntado con una escritura rica en alegorías y recursos expresivos, hacia una gran investigación de las lógicas bajo las que se produce y reproduce una época. En efecto, la noción de época es fundamental en los ensayos de Casullo, pero no la ve como una determinación final en el crisol de los sujetos culturales, sino

como un tejido de conocimientos astillados, como un sueño cercano a la pesadilla, que introduce lógicas de miedo, hipocresía o fraude en la conciencia colectiva. La “época”, entonces, no será otra cosa que una forma de la razón quebrada, equivalente al mismo sujeto envuelto en una reproducción degradada de valores ya anulados pero formalmente vigentes. A ese sujeto sólo le queda, para Casullo, la descripción sarcástica de su entorno cultural vaciado.

La obra crítica de Casullo se expone especialmente en la revista *Pensamiento de los confines*, que dirige, la que examina con preferencia las formas que una época adquiere en la subjetivización colectiva, bajo el amplio lienzo de las fuertes evocaciones críticas que provienen de lecturas del romanticismo alemán, de la crítica religiosa a la religión, de una sociología de los sentidos o del gusto, de una reubicación de las filosofías del mal o sobre el mal, de una problematización del concepto de época que menos proviene de las “epistemes” de raíz francesa que de un magma conceptual en que se traducen formas que van del sujeto heroico –a la manera de momentos sociales épicos, como los 70 argentinos–, hacia una *razón simbólica* o a una *filiación de lo “sagrado social”*. Ambas ideas, sin mencionárselas más que quedamente, son el cimiento de la reflexión más elocuente de lo que sin duda –y no hace falta evocar a Bataille o a Goethe, entre tantos– sería el aproximado sinónimo de la idea de “pensar en los confines”.

En ese marco, escritos y obras como las de Ricardo Forster y Alejandro Kauffman revelan lo fructuoso del método de la sacralidad como napa interna del pensar; en el primero, con amplias reflexiones –con prosa cauta-

mente redentista— en torno a una laica religiosidad del existir, con las figuras de la reparación moral, el sufrir como pensar y el mal como síntoma obstruido de la historia; y en el segundo, con meditaciones que buscan el reverso de toda frase cultural para reescribirla en el idioma del sufrimiento humano y de la crítica a los procedimientos de sujeción y humillación de personas.

La crítica cultural, sea éste un buen nombre o no, es una mixtura que desea ser de naturaleza fina, entre la crítica literaria y la teoría de las civilizaciones. El colapso seduce y vierte miel en el pensar. La mejor crítica cultural se hace con un oído en el colapso, el Gran Hotel del Abismo del que habló el Lukács joven. Pero resta el otro oído para un saber de reparación. Quizá cuando la crítica cultural huye hacia el famoso abismo, el crítico literario que subyace en todo crítico cultural intenta el salvataje.

No se trata en estos trabajos de mentar al colapso civilizatorio, sino de tomar las esquirlas de un fracaso que flotan en el aire y detallarlas en una escritura que apela a imágenes complejas capaces de referir el espectáculo de la razón en crisis.

En verdad, la idea de colapso cultural —esencial en varias de las

direcciones de la crítica que estaremos considerando— cruza la actualidad intelectual argentina. Si tomamos ese concepto con la amplitud retrospectiva de varias décadas, podemos reconocer la crítica cultural (que de él se ocupa) como colindante con la crítica literaria. La crítica cultural, sea éste un buen nombre o no, es una mixtura que desea ser de naturaleza fina, entre la crítica literaria y la teoría de las civilizaciones. El colapso seduce y vierte miel en el pensar. La mejor crítica cultural se hace con un oído en el colapso, el Gran Hotel del Abismo del que habló el Lukács joven. Pero resta el otro oído para un saber de

reparación. Quizá cuando la crítica cultural huye hacia el famoso abismo, el crítico literario que subyace en todo crítico cultural intenta el salvataje.

A propósito de uno de estos salvatajes, véanse como ejemplo los trabajos de Josefina Ludmer. El punto de partida es este cruce ineluctable entre crítica literaria y análisis de la fuerza discursiva de los mundos culturales. En algún punto de esa encrucijada, Ludmer lleva hasta las últimas consecuencias la idea del “fin de la escritura de estilo”, en nombre de un abandono de su primer macedonismo (el lúdico estilo del escribir sustrayendo el motivo literal de la escritura). Correspondiendo a ciertos movimientos en la literatura de ficción hecha en Argentina desde los 80 —Piglia y Puig simulando vastas planicies de escritura en donde sólo se trataría de realizar informes objetivos de situación, descripciones de apariencia indiferente o burocrática, mientras en la piel interna de lo escrito rebulle la tragedia—, los últimos libros de Josefina Ludmer, *El género gauchesco* y *El cuerpo del delito* —de gran repercusión en los medios de la crítica argentina y latinoamericana—, muestran cierta revalorización ironista de los idiomas científicos y matemáticos, cierta reescritura fisional de universos geométricos del pensar, y en general, el juego con un extraño renunciamiento a la escritura llamémosla así, literaria.

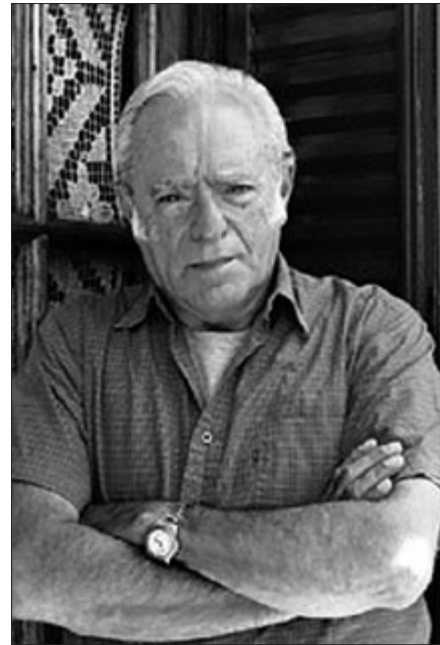
Esos libros exhiben los poderes del texto dentro de un sistema de oposiciones invertidas y metáforas que aluden a simetrías y continuidades en un conjunto nomológico que parece traernos un cuadro cientista para interpretar los textos, pero en verdad dejan la impresión de que el signifi-

cante se vacía para convertirse en un equivalente general de la cultura, lo que de inmediato lleva a explorar el crimen como fundación social y la guerra como contrapunto exquisito de la ley, del texto y de la voz. Este realismo discursivista que busca la facticidad última en los textos no deja de asemejarse a la empresa retórico-lógica de Ernesto Laclau en el seno de las tradiciones políticas clásicas y modernas. Y por un flanco inesperado, recuerda los trabajos de Nicolás Rosa –tan distantes de los de Ludmer en su manera escrita–, que se acercan en el hecho de ver en el espejo de la metáfora y los vocablos científicos todo el andar de la crítica literaria.

Dígase que Ludmer quiso forjar un gran contrapunto a los recuerdos de sus comienzos en la revista *Literal*, donde el macedonismo estaba elocuentemente despierto, o siempre por despertar. No es posible afirmar que las complejas combinaciones de oposiciones simétricas a las que ahora apela en sus ejercicios críticos más avanzados, no sean retraducciones macedonianas en un nivel aun más abstracto, y desde luego, fuertemente enigmático a pesar de sus diáfanas estructuras de sostén. El macedonismo no se ha extinguido. Hasta hoy, la obra y los ensayos periodísticos de Noé Jitrik lo recuerdan en la cita o en el tono. Una crítica a lo Macedonio, en Jitrik, sigue la senda de tomar como objeto irónico el propio ejercicio de la crítica y al “lector saltado” como un espectro que vuela encima de todo escrito. Entretanto, la obra de Germán Leopoldo García sirve también para verificar que no se ha agotado el resuello macedoniano. Este autor posee una erudición de gran amplitud que abarca todo el legado del psicoanálisis y de la literatura

contemporánea, en la cual inspira sus obras (novelas y ensayos críticos). En ellas se notan las marcas de frecuentar extensas bibliotecas y de un uso picaresco de la teoría, cuyo tema final es el mundo intelectual haciendo gala de malos, pasables o a veces interesantes intentos de dialogar con el legado universal, traerlo a estas playas y hacerlo objeto de recepciones no vicarias ni apocadas en el intento de medrar con el prestigio ajeno.

Urticante crítica la de Germán García, un psicoanálisis crítico de la cultura progresista, sin rastros reduccionistas ni de improvisación; con rápidas metáforas freudianas, sino con la angustia efectiva del pensar (aunque en este autor, la angustia viene combinada con la risa hedónica del mundo). Otros autores de la veta psicoanalítica en su intervención decisiva junto a la cultura contemporánea, Juan Ritvo, Jorge Jenkins o Luis Gusmán, dejan percibir el nivel que alcanzó en Argentina una de las grandes vertientes de la crítica y el análisis de significados culturales. El primero con apuestas a una escritura espesa, con planos que van de una estética delicada del pensar al modismo coloquial de deliberada brusquedad; el segundo con hallazgos de escritura y reflexión de refinado polemismo, y el tercero



Anibal Ford

con un ensayismo sutil que en nada va a la zaga de sus grandes novelas, fruto de un trabajo celoso y recatado, en medio de sus temas ligados a lo espeluznante del existir.

Visto de este modo, encontraríamos en la *crítica cultural* un vasto rol de autores y publicaciones ante los cuales el reseñista vacila como todo lector

... Martínez Estrada sí hubiera desdeñado la incorporación de su obra a la especie de la crítica cultural, aunque no debería ser su *Análisis funcional de la cultura* un mal programa para ella en Argentina. Corrían los años 60 y ese mohíno autor, bajo aquel título, escribe lo que quizá sea una de las insinuaciones reflexivas más relevantes al estado del mundo regido por el descubrimiento y la praxis técnica.

en las puertas de una interminable hemeroteca de babel. Nada de esto es de extrañar en el país del *Facundo*, texto de crítica cultural si es que este anacronismo no lo hubiera extrañado —aunque quizá nunca encolerizado— a su propio autor.

Desde luego, Martínez Estrada sí hubiera desdeñado la incorporación de su obra a la especie de la crítica cultural, aunque no debería ser su *Análisis funcional de la cultura* un mal programa para ella en Argentina. Corrían los años 60 y ese mohíno autor, bajo aquel título, escribe lo que quizá sea una de las insinuaciones reflexivas más relevantes al estado del mundo regido por el descubrimiento y la praxis técnica. No en vano la revista *Contorno* hereda bajo ese influjo un estilo de crítica que muy bien puede acompañarse a la que aquí llamamos “cultural”, representada tanto por artículos como el de Oscar Masotta, *Sur o el antiperonismo colonialista*, el de León Rozitchner, *Comunicación y servidumbre* (una penetrante crítica a Mallea), y *Los dos ojos de Martínez Estrada*, de

David Viñas, gemas persistentes de la herencia crítica argentina a las que se vuelve una y otra vez. Es lástima que Jorge Abelardo Ramos, dotado de una perspicacia sobradora y penetrante, haya preferido en *Crisis y resurrección de la literatura argentina*, a mediados de los 50, dejar una colección de risueños denuestos contra Martínez Estrada y Borges, en vez de desviar esa crítica que no estaba despojada de intuiciones válidas, hacia una nueva perspectiva en la relación entre literatura y política, que no abusara del papirotazo condenatorio, propicio para forjar genéricos conceptos, como *colonialismo pedagógico* (tomado de Spranger), que planchaban los dramáticos bajorrelieves que poseían las escrituras de los autores que se enviaba al patíbulo.

Precisamente, Viñas poseía esas nuevas perspectivas. Puede ser considerado el gran maestro de la crítica cultural —originador de corrientes interpretativas, estilos de trabajo y nuevas vocaciones intelectuales—, aunque no es autor que reclame o acepte rótulos para comentar su actividad, o como suele decir, su “faena”. Escritura con una teatralización de la voluntad de escribir, fuertemente monologante, y con implícitos que son cada vez más abundantes a medida que Viñas va escribiendo a través de severos recuerdos de su escritura anterior, gloriosamente astillados. Viñas fusionará finalmente su retórica agitadora (que surge de su práctica agónica, cuestionadora) y su semiótica poderosa (fruto de su observación entre scalabriniana y barthesiana de la ciudad de Buenos Aires). Todo Viñas es la expresión de un proyecto inconcluso de hablar *de una sola vez* y en un *único cuerpo de afirmaciones*, a través del manejo simultáneo de los

“dos paños”, el de la política y la literatura. Esto es, los paños de la aventura en el choque interpersonal y el de las poéticas, un poco lugoniano en esto, pero con punzadas libertarias y de un etéreo anarquismo yigoyeniano, que da un lado (un “fleco”) insurrecto a su coloquialismo desafiante, duelístico.

De ahí la inmersión de Viñas en una memoria arcaica que nunca aparece completa sino a través de diálogos partidos, frases espectrales, mascullos que extraviaron su hablante, detritus perdidos de formas de vida, que tienen una sobrecogedora expresión en *Tartabul*, resumen probable de su linaje crítico existencialista y de su politicismo épico con no muy distante sabor jauretcheano, y de su monologuismo atormentado, inspirado en la gran novela del siglo XX que a falta de nombre mejor, muchas veces se la consideró como instrumento del “río de la conciencia”.

María Pía López retomará un legado crítico desde una ecuación donde el ensayismo adelantado convive con un modelo de lectura e investigación de más en más riguroso –su *Lugones* es mostración de eso–, y del mismo modo, Eduardo Rinesi, quizá como sino de nuevas voces, configurará el relevante cauce teorizador en que está empeñado, con fintas expositivas en las que el teórico convive con una secreta comicidad intelectual –a veces con logros expresivos únicos–, que coloca el espíritu y la crítica ante dimensiones operativas insospechadas. Todo lo cual nos conduce hacia la obra que dejó inconclusa Oscar Landi.

No hubiera vacilado Oscar Landi en considerar su trabajo como apto para serle adjudicado a los anaqueles de la crítica cultural. Landi había comenzado en los dominios del marxismo

más o menos hegeliano, reluctantante a pasar sin más a las filas del estructuralismo althusseriano u otros similares. Su propensión al humor –entendido como una manera irónica de ver el mundo y declararlo inestable o cómico, en el sentido de Bajtin–, lo llevó a un cambio de frente filosófico, en consonancia con los reclamos de apertura de conciencia que se originaban en las movilizaciones políticas de los años 70. Volcado luego al examen de los medios de comunicación desde un punto de vista que mucho le debía a sus atentas lecturas de Merleau-Ponty, se especializó en el estudio antropológico de la mirada y en una interpretación existencial de los más antiguos legados retóricos de la humanidad.

Su perspectiva interesó y fue manantial de conflictos: a muchos no les parecía que la ambiciosa expresión *crítica cultural* debiera refugiar, como acaso lo hacía Landi, una visión auspiciosa de los medios de comunicación. Pero él, sin perder el sentido de lo cómico que albergaba su fenomenología de la percepción, al estudiar los síntomas de precariedad existencial del mundo televisivo, no sólo no se situaba frente a ellos de manera apologética, sino que deseaba hacerlos un capítulo avanzado de lo que sus autores favoritos habían llamado una “ontología salvaje”.

En su momento, Beatriz Sarlo cuestionó la evolución de Oscar Landi desde la filosofía crítica hacia el análisis optimista de los medios, señalando que el pasaje del legado cultural a la era de la televisión tuvo un poder de shock –o de desbarate–, que el pasaje a la imprenta no había tenido, pues ésta mantenía continuidades ostensibles con la cultura anterior mientras aquella interfería con un caudal de invenciones retóricas desmantelado-

ras. En esta polémica, todos han ido y venido con afirmaciones de condena a los *midia*, luego ultramatizadas al punto de aceptarlos en *pars* o *toto*. Hay que reconocer que los medios comunicativos circundan desde siempre la actividad intelectual como conciencia segunda, o segunda naturaleza, si se puede decir así. Por eso, una crítica cultural asentada firmemente, no tiene otro tema que ése, y no sólo se abre polémica a diario respecto a qué porción de la conciencia intelectual está inducida por los medios, sino que parte se le “regala” y cuál debe oponérsele como última pizca de autenticidad de la palabra viva remanente.

Se notan estas oscilaciones en la autora antes mencionada, simultáneas o extensivas en el tiempo, lo que lejos de

La crítica cultural de raíz realista y dialéctica, decimos, tiene un sesgo meduloso en Agosti. Ayudado por lo que serían las primeras lecturas argentinas de Gramsci, que también en sus discípulos —como Juan Carlos Portantiero, autor temprano de *Realismo y realidad en la narrativa argentina*, publicado alrededor de 1960— darían algunas evidencias de que ése podía ser un camino fructífero —antes que la sociología cultural sin más— para justipreciar la novela realista argentina en el clima vital de los compromisos sociales de mediados del siglo XX.

quitarle agudeza, la convierte en uno de los terrenos más relevantes —en su textualidad y en sus intervenciones públicas— para observar la construcción de una escritura ascética y enjuta. La realidad epigramática de Sarlo, la breve extensión de su fraseo, sucinta en la definición punzante de un problema, a la manera de una abreviatura o una cifra brevemente revelada, son artificios álgidos con los que se lanza a un polemismo que elige cuidadosamente sus blancos —no sin una llamativa dureza en la expresión de sus aversiones personales o

teóricas—, sea para llamar a un *oublier Benjamin* o para afirmar las diversas maneras por las cuales se debe relativizar el *testimonio personal* en la elaboración del sentido de una época y su verdad profunda.

La influencia de Sarlo, notoria en el actual *common sense* intelectual, se expresa en el giro a veces apresurado que adquieren ciertos trabajos de este momento académico argentino, que se decidían en primera instancia a entonar un cántico hacia la memoria como sujeto sin más, en virtud del rehacimiento de la verdad social, para pasar ahora a relativizarla como un orden testimonial o experiencial fundado frágil y meramente en la “primera persona o en el recuerdo de lo vivido”. Con estas acepciones, se entiende que finalmente —es lo que queríamos decir— aquella polémica con Landi no fuera enteramente algo referido al papel que éste hacía cumplir a ciertos comediantes de la televisión en la elaboración del momento incierto del vivir, sino que era una confrontación en ciernes sobre la consideración de lo “vivido” —Landi apreciaba ese concepto y su raíz filosófica—, en el armazón entero de la vida humana, colectiva o social.

Otros rumbos de la crítica cultural no se presentan tan hurgados por el afán polemista. Investigativa, erudita y atildada es la obra de Adolfo Prieto, con sus indagaciones cuidadosas y meditadas —lindantes con la *sociología cultural*, pero menos gárrula y más rigurosa que ésta—, entre las que encontramos su trabajo pionero sobre el público de arte, en 1955; sobre el criollismo —realizado mediante lecturas de las colecciones de Lehman-Nitsche existentes en el Instituto Iberoamericano de Berlín— y sobre los viajeros ingleses

del siglo XIX. Estas investigaciones recordables y permanentemente consultadas hoy, establecen un horizonte que no es fácil de superar en materia del uso y la interrogación de los “documentos de cultura”.

A su vez, Jaime Rest consigue dar un Borges notable con su ensayo sobre el nominalismo, que de un modo inicial liga a Borges con las tendencias filosóficas que lo acompañan y lo sostienen, aunque sea a fuer de una interpretación irónica por parte del propio Borges.

Que Jaime Rest hubiera llamado la atención sobre la potencialidad del concepto de *nominalismo* —tan arcaico y tan moderno en Borges— es una pedrería perdurable de la reflexión intelectual en los dominios de la cultura crítica argentina. Murena, el gran antagonista de *Contorno*, por la misma época, o quizás un poco antes que Rest, no hacía más que demostrar que las observaciones de cuño ensayístico respecto a lo sagrado, el nombre secreto, el pecado original rigiendo la historia de los pueblos o el peligro de las tecnologías sin raíces culturales, eran el complemento remoto —pero que una generación después se apreciaría— entre la crítica histórico-política que Viñas, Jitrik, Masotta o Rozitchner invocarían —con mayor o menos adscripción a los lenguajes filosóficos, o en su defecto, con una fuerte readaptación argentina del lenguaje existencialista—, y la crítica al mundo de dominación inhumana implicado en la razón vacía y meramente planificadora, que con el pretexto de apaciguar la temporalidad inquieta, intentaría cuadrificarla con fórmulas econométricas como “corto, largo y mediano plazo”, etc.

En este mismo camino, alumbrado por las críticas “materialistas” a Murena

y Martínez Estrada (éste, el implícito maestro del primero), surgen obras como las de Héctor Agosti, que en su defensa del realismo logra dar una versión más amena de las doctrinas oficiales del arte en los ámbitos de la izquierda, y consigue con *Nación y cultura* una pieza mayor que no pasaría inadvertida al propio Hernández Arregui, siempre reacio a brindar

reconocimientos y elogios, sobre todo a escritores provenientes de trincheras políticas que cuestionaba. Pero de este último, es obligación caballeresca —si no fuera reclamo del verdadero abanico de la crítica argentina—, no dejar caer la reflexión sobre sus grandes escritos, *La formación de la conciencia nacional o Imperialismo y cultura*.

La crítica cultural de raíz realista y dialéctica, decimos, tiene un sesgo meduloso en Agosti. Ayudado por lo que serían las primeras lecturas argentinas de Gramsci, que también en sus discípulos —como Juan Carlos Portantiero, autor temprano de *Realismo y realidad en la narrativa argentina*, publicado alrededor de 1960— darían algunas evidencias de que ése podía ser un camino fructífero —antes que la sociología cultural sin más— para justipreciar la novela realista argentina en el clima vital de los compromisos sociales de mediados del siglo XX.

Por otro lado, la vía de una crítica adusta de la obra de Martínez Estrada —cierto que no implacable ni arbitraria—, como la de Bernardo Canal Feijóo, demostraría que *también* con la antropología profesional era posible



Beatriz Sarlo,
por Paola Rizzi

obtener obras más atractivas y conmovedoras —como el ya clásico *Burla, culpa y credo en la creación anónima*—, explorando el camino siempre abierto de la coalición entre ensayismo penetrante e investigación académica. Es que Martínez Estrada es el confín, y no tiene claros herederos —quizá no debería tenerlos—, salvo el breve intento de Murena y los destellos de la pluma cincelada por silenciosas orfebrerías de Christian Ferrer, repleta de hallazgos de un alegorismo que pone a los objetos del mundo en un museo imaginario, en un devocionario hipnótico. Canal Feijóo mantendría hasta hoy su legibilidad —aun entre el breve puñado de curiosos activos que nunca



Noé Jitrik

decaen— es cierto que por su estilo abierto y libre, atento al psicoanálisis tanto como en Martínez Estrada, y al igual que éste, su criticado, lleno de alternativas de escritura y de impaciencia por comprender la vida en un cosmos social festivo y doliente. Murena ha dejado temas y abonado

caminos para la escritura basada en la crisis de la conciencia moral, y en este rumbo vemos la obra, fruto de décadas de labor, de Héctor Schmucler, que vinculada formalmente a una interpretación auspiciosa de las ciencias de la comunicación (que no se verificó necesariamente en las fundadas carreras que con ese nombre crecieron luego de los años 80), desplegó finas consideraciones sobre las escenas de dominación cultural, interrogándose por las secretas y oscuras potencialidades de la memoria reconstructiva del vivir común.

Para Schmucler el sujeto se funda en una iluminación radical de su propia precariedad (y por tanto, el ejercicio de la violencia es retráctil, puede agravar la interinidad del vivir sin presentar anuncios del mundo nuevo). La tarea intelectual es cargar con el peso de este dilema. La crítica cultural que de aquí emerge, entonces deberá ver el conjunto de la urdimbre mundial como si fuera ésta la encarnación de un sujeto individual en peligro. Sujeto ampliado ante un abismo, tentado en penumbras por un modo de recuperación de la raíz humana del existir, que pendula en Schmucler entre un cauto salvacionismo lúcido y la refundación realista de los estilos comunicacionales de la humanidad.

En el terreno abierto por la reflexión en los medios de comunicación —sus posibilidades para la expansión del sentido de lo popular y también sus fórmulas inhibitorias para que lo popular despliegue su capacidad autorreflexiva—, se sitúan las obras de Jorge B. Rivera, Eduardo Romano y Aníbal Ford, que de alguna manera retoman experiencias notables de la revista *Crisis* y del Centro Editor de América Latina, interrogando con agudeza el patrimonio

cultural argentino surgido de las vetas masivas y populares, siempre aledañas a los modos finalmente eruditos de la cultura popular. Tal parece ser el fino hilo paradójico –erudición y culturalismo del pueblo– que conduce exploraciones decisivas hechas por estos investigadores, que recopilaron sus trabajos en un recordable libro en común –*Cultura popular y comunicación de masas*, editorial Legasa, a mediados de los años 80–, y en sus obras personales prosiguieron indagando los distintos ramales de esta veta. Un verdadero programa de acción, investigación y crítica cultural.

Jorge Rivera, recientemente fallecido, se destacó como conocedor profundo de todo el ciclo de las culturas populares del siglo XX en el Río de la Plata, dueño de una inalcanzable erudición, de la que obtenía resultados de valiosa originalidad, al exponer las infinitas ramificaciones del periodismo con la crítica, de la crítica con el ensayo social, del ensayo de denuncia con sutiles autores olvidados, de los autores secretos y poetas menores con la historia editorial del país, de la historia editorial con los suplementos culturales y de las biografías marginales con los grandes panoramas de las ideologías de época (y sus autores canónicos). Rivera fue un investigador del inagotable folletín popular en su relación con todas las formas de cultura, y su tarea logró ser más elocuente gracias a la fina ironía que desplegaba al comentar los modos en que la cultura se modifica a sí misma recorriendo tanto máscaras sublimes como grotescas, en un sinfín que – como gran promesa teórica– Rivera se lanzó a detectar.

Eduardo Romano, por su parte, se ha especializado en investigaciones culturales de las poéticas argentinas

que subyacen en el mundo revisteril –sobre todo de principios del siglo XX–, en el cine, en el cancionero popular, en las literaturas nativistas, en el efecto de la televisión sobre el habla popular, en las letras de tango, en fin, en la obra de narradores como Arlt o Borges. Sus trabajos constantes y eruditos combinan detalladas descripciones de su objeto de estudio y conclusiones que surgen armoniosamente del material consultado.

Aníbal Ford, a su vez, se destaca en la investigación del poder oclusivo de los medios de comunicación, las redes telemáticas y las manifestaciones de las tecnologías de información en la creación de nuevos sujetos lacrados por cartillas virtuales de consumo cultural. Ford ha escrito varias novelas en las que reivindica una voz narrativa que sostiene un viaje mágico por el territorio para extraer significaciones culturales nostálgicas, que a su vez reapropian adecuadamente las tecnologías. Semejantes experiencias etnográficas y etnometodológicas le sirven para estudiar la vinculación entre la trama comunicacional y los sujetos que ven atomizados sus relatos vitales. El modo crítico de Ford parte de la descripción de los elementos de estas nuevas culturas (“la marca de la bestia”), pero deja que el lector obtenga conclusiones que no se hallan especialmente inducidas por un proyecto crítico específico.

En un sentido semejante, los trabajos de Jorge Lafforgue aceptan la veta del interés por los géneros populares, al que le dedicó decisivos estudios, pero pasados por los anteriores signos de la preocupación de este autor, asentados en discusiones filosóficas que en su momento tuvieron expresión en revistas como *Cuestiones de filosofía*,

dirigida por Eliseo Verón, también un expresivo crítico cultural —no aceptaría tampoco este rótulo—, que se elevó a las cumbres de la semiología y del análisis del discurso, adaptando la teoría del *soporte* subyacente en la revolución informática.

Si es para decir algo muy breve sobre Verón, se puede observar un refinamiento extremo de las teorías de la enunciación hasta llegar a un deslumbrante análisis de los “contratos de lectura”, que pretende, sin que su logro quede enteramente a la vista, sustituir las antiguas teorías contractualistas de la política por un nominalismo (el “soporte”: la materialidad del discurso)

En las áreas no estructuralistas de la cultura crítica argentina, sigamos ahora brevemente el estallido del planeta *Contorno* [...] que nos deja advertir la criticada obra de Juan José Sebreli, que se inició en el seno de las “cuestiones de método sartreanas” y en verdad abandonó la tradición dialéctica, lo que le permitió elaborar un sencillismo de gran repercusión consistente en postular una crítica al irracionalismo cultural en cuyo concepto pudo alojar sucesivamente a la obra de Martínez Estrada, a la política militarizada de ciertas facciones del peronismo, a las vanguardias artísticas del siglo XX o al ideal tercermundista...

que linda con- subsumir toda la realidad a lo que llama “efectos de agenda”, es decir, la realidad tomada por el discurso del discurso, una forma más cruda de la hegemonía de lo que se estudiaba desde el realismo maquiaveliano con los importantes conceptos renovadores de Croce-Gramsci, como el de “hegemonía”. Sin dejar la temible apariencia, como en Verón, de que las teorías de la enunciación que se describen *constituyen por entero* la realidad efectiva que se despliega ante nosotros (un kantismo y un hegelianismo sin sujeto, estado o sociedad), los trabajos de Oscar Steinberg y Oscar Traversa

muestran una versión de la semiología que atinadamente no se ha desasido de originarios parajes literarios, por más remotos que sean.

Rodolfo Enrique Fogwill, precisamente un lector atento de Verón, plasma en sus novelas un estilo encubierto de crítica cultural, una sociología al revés, que ve a los sujetos inermes en sus cápsulas lingüísticas, intentando realizar inútilmente una teoría de la enunciación que les devuelva la libertad que les sacó el lenguaje. Este autor es fundamental por su crítica desgarradora al acto mismo del habla, buscando en la abyección una verdad poética que al emerger, cautiva y ofende, agasaja e irrita.

En las áreas no estructuralistas de la cultura crítica argentina, sigamos ahora brevemente el estallido del planeta *Contorno* —en el que pudo convivir un sutil y retirante Rodolfo Kusch— que nos deja advertir la criticada obra de Juan José Sebreli, que se inició en el seno de las “cuestiones de método sartreanas” y en verdad abandonó la tradición dialéctica, lo que le permitió elaborar un sencillismo de gran repercusión consistente en postular una crítica al irracionalismo cultural en cuyo concepto pudo alojar sucesivamente a la obra de Martínez Estrada, a la política militarizada de ciertas facciones del peronismo, a las vanguardias artísticas del siglo XX o al ideal tercermundista que sacudió la mitad de ese mismo siglo. Su obra se halla entre la divulgación mediática y la filosofía que preserva, sino su lenguaje estricto, por lo menos un aproximado vocabulario. El lenguaje de Sebreli conservó una dicción evocativa y sumaria, pero eficaz, la que había obtenido en sus años sartrismo, corriente que siempre expuso en dimensiones públicas sus descubrimientos.

Sebreli adecuó la frase y el argumento a las necesidades de un público amplio

y fue desde la crítica a los “asaltantes de la razón” hacia una complaciente visión de las fuerzas del neoliberalismo que caracterizaron el pensamiento político de los 90. Nada de esto puede ser visto como un malbaratamiento del pensar, como muchos dijeron, sino como un dificultoso intento de presentar una herencia intelectual junto a la lógica expositiva reclamada por grandes públicos producidos por la televisión. Creemos que ese intento ha fracasado en él y en tantos que se lo propusieron, pero la valoración de este magno y chasqueado encuentro entre los medios de comunicación (y su *tempo* específico) y las filosofías de época más ambiciosas (las que precisamente refundaron la idea de *temporalidad*), puede valorarse como parte de una polémica nunca enteramente dada, y en el caso de Sebrelí, con el sesgo adicional de que su lengua cortante colabora para mantener el interés de sus últimas publicaciones memorialistas y testimoniales, en particular, su autobiografía, no necesariamente absorbida por la lógica inmediata de sus intervenciones públicas.

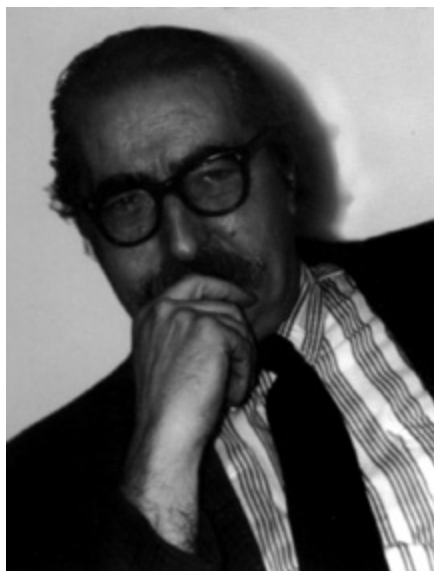
Otra perspectiva ofrece la obra de Eduardo Grüner, escrita desde un *yo* ensayístico que recuerda las grandes jornadas de este género de promoción de ideas, desde un sujeto que saca fuerzas de su fragilidad política. A la Montaigne. Los movimientos de la escritura de Grüner retroceden morosamente hacia lo ya escrito en un momento anterior de su propio texto y matizan con un remoquete la frase apenas antepasada, sea para agregar una meditación última sobre lo aparentemente ya dicho, sea para relativizar una afirmación fuerte anterior injertándole un coloquialismo o un *petit sarcasme*, nunca rudos.

En el fraseo de Grüner, amante del jazz, se mantiene un juego de improvisación y variaciones, de fina erudición y de una elegante consideración en el momento en que incluso se pone la pica de la refutación en el cuerpo del adversario teórico, como sus recordadas impugnaciones de los *cultural studies*. Sin ceder en nada su apresto crítico, la escritura de Grüner expone sus citas desde el enorme cofre de la filosofía moderna: también Sartre, pero pasado por Adorno, y éste por Jameson, y éste a su vez por Benjamin, y donde todo puede resolverse en las colinas de una bibliografía antropológica, que va desde Clifford Geertz hasta Dumezil, sin abandonar del todo a Martínez Estrada. Un caldero del que Grüner extrae galantemente sus delicias, sin excesos ni superposiciones.

Grüner está elaborando una teoría política contemporánea en tanto crítico cultural y literario: la llamará antropología crítica o como fuere, en donde los ritos de violencia, la violencia ritual o la violencia a secas aparecen dando una inquietante voz interna a toda la construcción social. Detectar ese hilo interno y a veces secreto de la vida colectiva exige una reflexión sobre los ritos de fundación, la extrema simbolización de los pensamientos, y Grüner se lanza a ella con lo que precisamente podríamos llamar un alto ritual de escritura. Escribir para Grüner es la observancia de un rito donde cada enunciado, cada estocada pertenece a la cartilla literaria del gentleman polemista, que no por mantener elevadas *manners* deja de decir lo que conviene al régimen del duelismo intelectual.

Otro costado, en cuanto a las mencionadas *manners*, ofrece la obra y el

estilo de participación pública de Tomás Abraham. Así como Carlos Altamirano aparece con su estilo exacto y cultivado por toques últimos de una casi imperceptible ironía, donde el foro o rasgo polémico de sus escritos recién aparece al final, luego de recorrerse ámbitos de



Jorge B. Rivera,
por Ernesto Monteavaro

fina artesanía en la escritura y en la cita —sea meramente cortés, sea obtenida como perla decisiva en la economía del razonamiento—, Tomás Abraham convierte la filosofía en un ejercicio práctico en pos de construir un arte de imputación. En Abraham, todo problema —el fútbol o una discusión filosófica sobre la muerte— exige lenguajes de irritación. Como si el *cogito* cartesiano por fin pudiera ser reemplazado por un pensamiento que sin perder su proveniencia encumbrada debiese poner la consigna de un nuevo método querellante. Hay Nietzsche, Foucault y Sartre masticados como finas hierbas ya digeridas, maceradas sin regurgitar en el estomago filosófico de Abraham, de donde salen fustazos que no necesariamente están previstos en la lengua de esos autores.

Es la querella que zahiere, como forma de despertar el pensamiento, sacudir a los adormecidos con el impulso de un epíteto destemplado, un verdadero *cogito depretiatoris*. Este modo filosófico, desde luego, no cuenta con muchos cultores en el modo polémico nacional y son mayoría los que no le ven consistencia filosófica. Es nuestro deber decir que la tiene, sin por ello recomendar su uso. Pero quisimos relevar aquí los estilos de la crítica cultural argentina, y no podía dejar de mencionarse el estilo Abraham, que de su filosofar a mano alzada hasta su estilística para la libertad de despreciar, no deja de señalar severas cuestiones de un orden moral e intelectual en ruinas, tanto de individuos como de sociedades.

Del mismo modo, Fogwill —novelista y poeta, claro, pero abrupto opinador en cuestiones básicas del orden cultural—, persigue una tesis sobre el poder desencarnado y desnudo, pero lo ve en las instituciones productivas, en los asentamientos tecnológicos y en los infinitos modos en que se superponen en el hablante los planos de lenguaje. ¿Es posible llegar a la verdad con el lenguaje y la técnica? Tal el problema de Fogwill, lo que lo lleva a una anti-crítica cultural, pues condena con ingeniosas razones el armazón intelectual culto, o el culto a las armazones intelectuales, pero su crítica vive de la irreparable duda —y de ahí también su interés— sobre si hay que conciliar con ese mundo de sustentáculos intelectuales, o destrozarlo al mostrarle el espejo de sus omisiones en cuanto al íncubo que regula la vida, los hipnóticos empirismos del dinero, de la técnica o del sexo. Ante la duda, Fogwill realiza ambos movimientos, a veces simultáneamente, de integración y de denuncia.

El modo crítico fogwilliano “no puede

con su genio”. Pero es un genio de alguna manera clonesco. Cuando encuentra el hito de su dentellada, olvida el cuidado de las *manners*, a pesar de que toda su obra es un llanto por un paraíso cortés estallado, como revela en el fondo su gran novela malvinera. Ejemplo: cierta vez, escuchando que un “panelista” que le precedía en el uso de la palabra recordó el ejemplo de Carlos V alcanzándole el pincel caído a Tiziano, esgrimíó a su vez el no menos apócrifo incidente de Menem alcanzándole un chorizo al Soldado Chamamé, en un asado en la Quinta de Olivos. El arte de la injuria así practicado no se detenía ante nada, en la confianza de que descubriría un mundo sarcástico, de que ejercía cabalmente el desprecio y de que sería perdonado. De esas tres cosas, se dice que todas están por ocurrir, sin que especialmente ocurran nunca. La esencia de su novelística y de su crítica cultural es agarrar distraídas a sus víctimas y luego advertir –en secreta religiosidad del lírico apenado– que es necesario absolver(lo).

A diferencia de estos derramamientos irrefrenables del ser angustiado, Emilio de Ípola maneja la comicidad teórica como un modo crítico que parte de una complacencia con el mundo –su gran teoría reza sobre *las creencias*, como si dijera: sería bueno poder creer, si los lazos socialmente construidos nos dejaran, y a fe que nos impulsan hacia ello–, para luego descubrirnos las fisuras del mundo, tanto en todo texto como en el orden inventado por los hombres para convivir en sociedad.

La obra de De Ípola se halla adentrada en ejercicios retóricos heredados de la postulación de estructuras enunciativas que recaen en la vivacidad del “significante”. En este caso, para trasladar al significante no tanto hacia un estatuto

de vacío operativo, sino a la ironía de la escritura, en el interior de su propio bastidor de lógicas contrastantes. La ironía conduce entonces a una teoría del obstáculo de la teoría. La teoría existe sólo bajo el obstáculo metafórico de su imposibilidad creadora. Con estos utensilios, recrea De Ípola, como en una alucinación teórica extraordinaria, los comienzos mismos del pensamiento social general y de una no asumida, pero efectiva, crítica cultural.

Para terminar, la crítica cultural argentina –con o sin ese nombre: sabemos que si se lo saca, todo este artículo cae irrisoriamente, pero fue bueno ponerlo–, mucho le debe a la mirada juguetona y trágica de María Moreno, en la que luce una opción fuerte por la picaresca de las márgenes sociales, la filigrana que tuerce el texto hacia un tierno ridículo del existir y el escorzo que redime a vidas golpeadas, en las que un sublime gesto de risa lleva a descubrirles, en el subsuelo, una sabiduría enigmática y profunda.

En el número anterior de esta revista, Tomás Abraham –tocayo nuestro: casi sólo en eso coincidimos– imaginó un recorrido de un *alter ego* suyo, el filósofo N. E. Perdomo, a fin de retratar las mecas filosóficas que debían ser visitadas a fin de una buena formación en el mundo esquivo de la filosofía. Este artículo, en cambio, tomó otro rumbo, aunque ha hecho sus visitas. Pero no las apimentó con ninguna prevención o reparo. Convocó a muchos, olvidó seguramente a unos tantos –el tema de siempre, ante la omisión, perdón–, y realizó un *tableau* descriptivo, casi pintoresco, conviviente, sereno. En verdad, cercano a una ecuanimidad gallarda, al útil diccionario civilmente respetuoso. Por el honor de los De Tomatis.

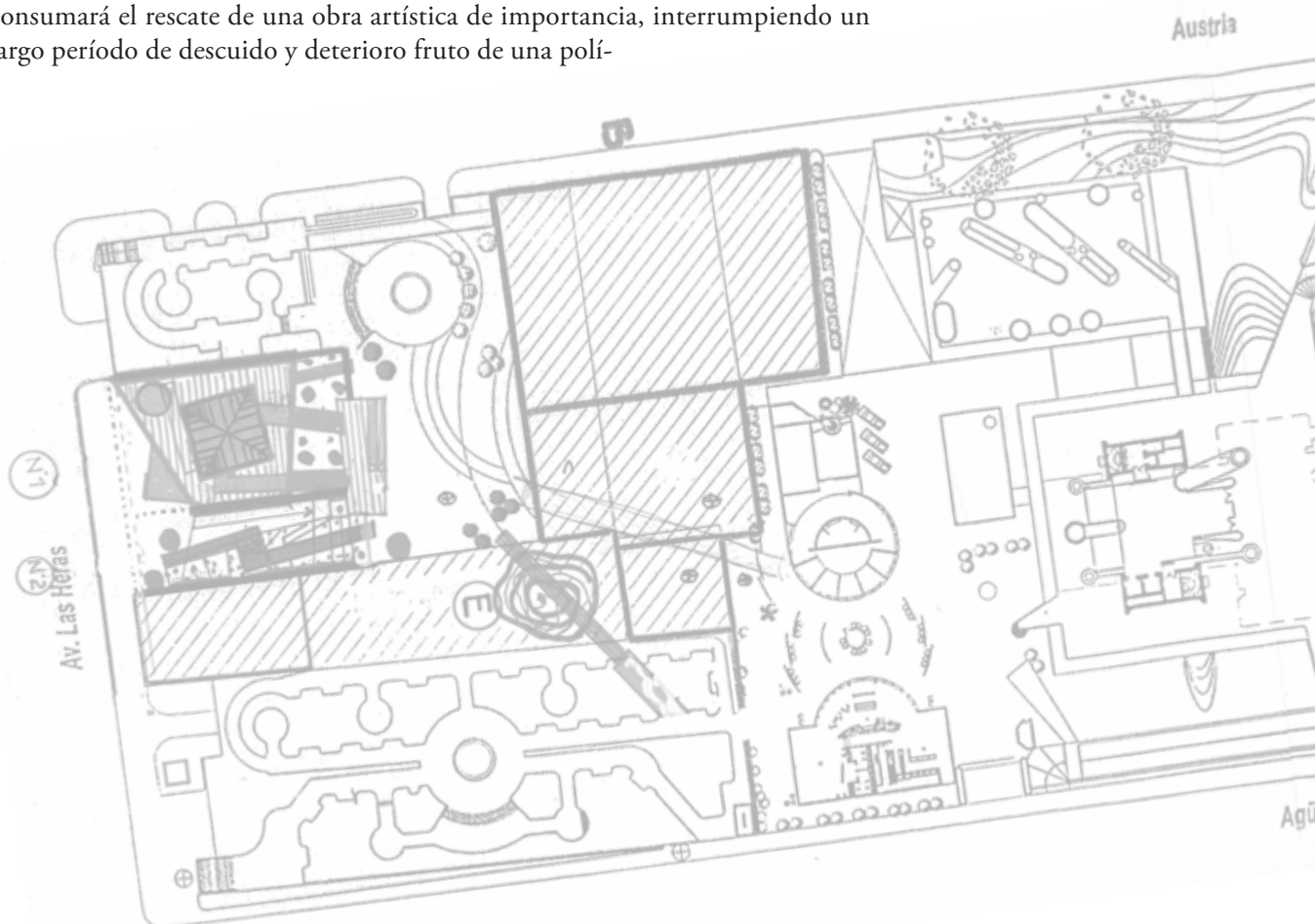
PROYECTO LAS HERAS

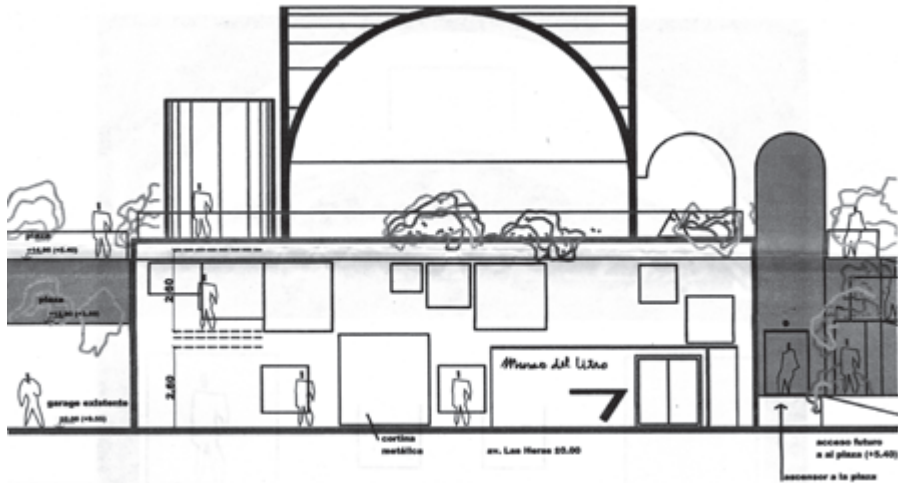
Construcciones del Bicentenario

El “Proyecto Las Heras” significa, en primer término, la efectiva finalización de las obras de la Biblioteca Nacional, de acuerdo a como fueran esbozadas en sus trazos originales. El diseño de este espacio cultural, largamente demorado e incluso por momentos desviado de su curso inicial, plantea una mayor integración de la Biblioteca a la trama urbana, orientándose hacia el sur de la ciudad, a través de su proyección sobre la Avenida Las Heras. Un proyecto cuya demorada concreción hace de aquellas postergaciones y dificultades un desafío fundamental. Se trata de reanimar el complejo arquitectónico y cultural de la Biblioteca Nacional de cara a su principal necesidad: producir sus propios lectores y acudir a la imaginación intelectual y crítica para reconstruir la cultura del libro y los legados culturales pretéritos que la animan y que reclaman ser reavivados por una nueva interrogación contemporánea.

Luego de efectuar la demolición por medios mecánicos y manuales –minimizando cualquier perturbación ambiental– de los edificios hoy degradados e irre recuperables que se encuentran entre las calles Austria y Agüero, los arquitectos Clorindo Testa y Francisco Bullrich, autores del proyecto original, estarán a cargo de la nueva edificación permitiendo de ese modo, una continuidad conceptual y estética con el edificio principal de la Biblioteca.

La nueva construcción, que contará con un espacio para la reflexión sobre la historia de la escritura, el libro y la imprenta, albergará un templete donde se exhibirán al público las lunetas murales provenientes de las Galerías Pacífico – actualmente en restauración– de autoría de los pintores Demetrio Urruchúa, Manuel Colmeiro, Juan Carlos Castagnino y Lino Enea Spilimbergo. Así, se consumará el rescate de una obra artística de importancia, interrumpiendo un largo período de descuido y deterioro fruto de una polí-

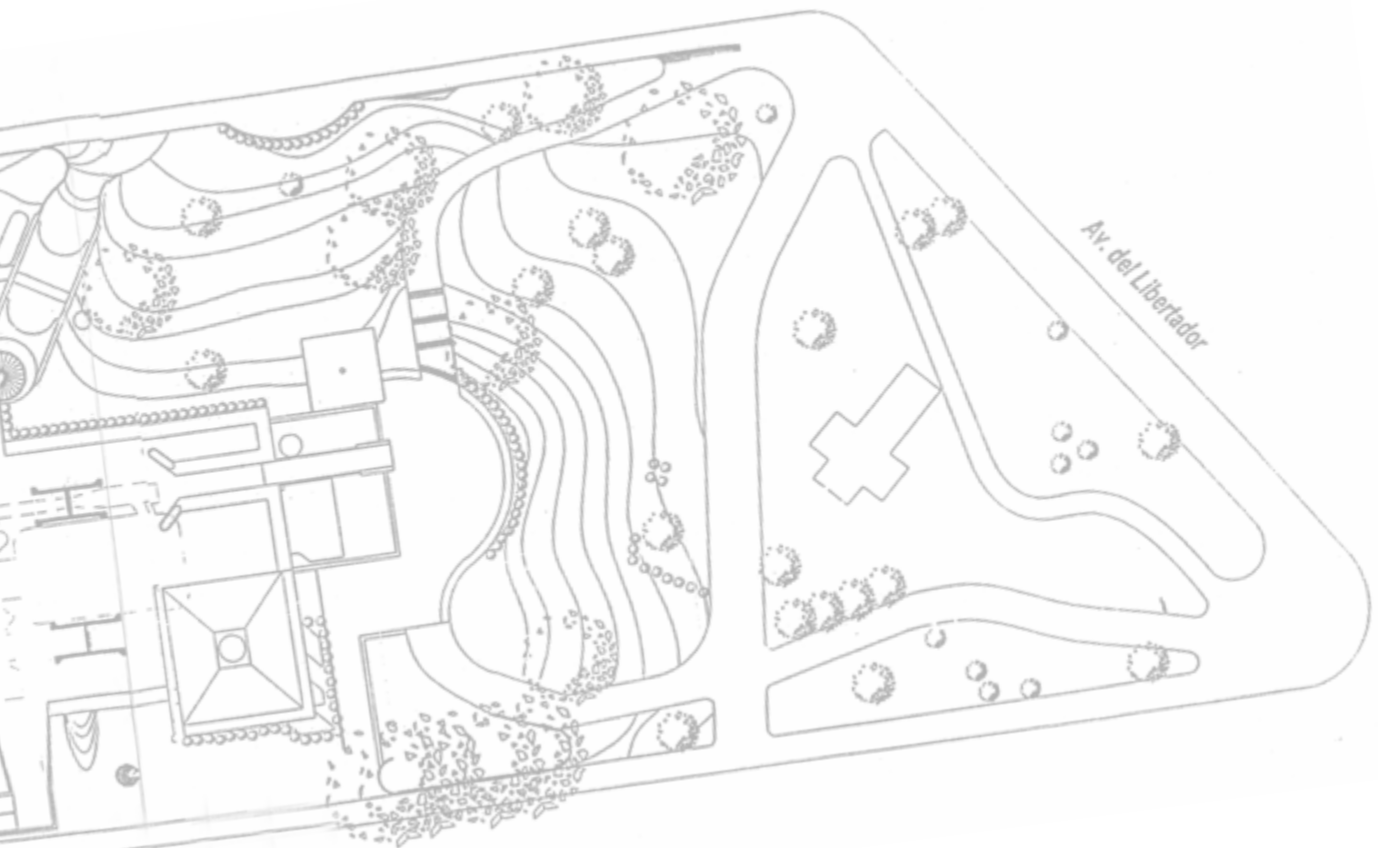




tica restrictiva y mercantil del espacio público, poniéndola nuevamente a disposición de la visita curiosa de este fundamental testimonio del movimiento muralista argentino.

El nuevo espacio pretende producir un aporte cultural innovador ofreciendo una aproximación a la historia del libro; la lengua, la escritura y la imprenta, a través de diversos métodos y desde diferentes puntos de vista.

Con estas obras y proyectos, la Biblioteca expresa una voluntad constructiva y esperanzada, que se articula con otros esfuerzos de recuperación de su acervo; la adopción de una nueva perspectiva organizativa y bibliotecológica y la ampliación, en un sentido profundamente democrático, de su disposición a reencontrarse con el mundo lector y cultural en las vísperas del bicentenario.



¿Borges crítico?

Por Sergio Pastormerlo

A Borges le gustaba recordar una anécdota en la que Hudson confesaba haber emprendido muchas veces el estudio de la metafísica y haber sido interrumpido, en cada ocasión, por el imprevisto de la felicidad. Críticos y analistas de variadas perspectivas han percibido que el propio Borges tuvo una ocurrencia similar. Dedicado durante toda su vida a la tarea del crítico, solía ser sorprendido súbitamente por el fervor narrativo, a cuyo impulso cedía una y otra vez.

Sergio Pastormerlo recrea el camino borgeano que va de un género al otro y el espacio que en este recorrido cifra ambos conceptos: “crítica” y “ficción” como zonas permeables, de difícil delimitación, que escapan a todo afán clasificatorio. Borges era un especialista en diluir sus fronteras. Los bordes y las orillas constituían su pasión. Desde estas periferias supo construir un singular punto de vista crítico y una posición política que evitaba complacencias y convocaba perturbaciones. Como él solía meditar, los hechos políticos proceden de especulaciones anteriores, mientras que la llamada realidad candente no es otra cosa que la coagulación de viejas discusiones.

Como sucede siempre en la definición de un género, trazar los límites de la crítica borgeana es una cuestión de verdad y a la vez una cuestión de decisión. Uso las palabras “crítica borgeana” para referirme a sus ensayos literarios, reseñas, prólogos y conferencias editadas. No excluyo las ficciones críticas, como “El acercamiento a Almotásim” (1935), ni los textos escritos en colaboración. Así definida, la crítica borgeana comprende una amplia serie de textos heterogéneos en su forma, algunos muy breves, como las notas publicadas en la revista *El Hogar*, y otros con la extensión de libros, como *Leopoldo Lugones* (1955) o *Literaturas germánicas medievales* (1966).

Defender la tesis de que Borges fue un crítico parece, en realidad, la mejor manera indirecta de cuestionarla. Quizá convenga probar, aunque sólo sea a modo de ensayo, una tesis más fuerte: una tesis que afirme que Borges fue, ante todo, un crítico, y que la poesía y la narración ocuparon un lugar relativamente lateral en su literatura. No la planteo para argumentar a su favor o en su contra, sino para poner a prueba su verosimilitud e imaginar qué razones emplearía, en esa discusión estéril, un defensor de la tesis.

La crítica fue el único género presente en todas las etapas de su producción literaria: Borges no siempre fue un narrador (década del 20), no siempre fue un poeta (décadas del 30 y del 40), pero siempre fue un crítico. Más allá del anecdotario infantil, el primer texto publicado por Borges fue una reseña¹, y su muerte interrumpió la escritura de la serie de prólogos de la “Biblioteca personal”. Otro argumento podría referirse, sin escrúpulos aritméticos, a las dimensiones de la crítica borgeana, integrada por algo

más de mil textos. Un tercer argumento podría sostener que, en el marco de su literatura (que hablaba incesantemente sobre la literatura misma), la crítica funcionó como un género dominante que invadía el territorio de otros géneros. Siempre se ha repetido que en Borges se esfumaban las fronteras entre la ficción y la crítica, entre la narración y el ensayo, pero ese cruce de géneros tuvo, por así decirlo, un punto de partida y una dirección: del ensayo a la narración, de la crítica a la ficción. Cuando abandonó la poesía alrededor de 1930, se inició en la narración a partir del único género conservado del período anterior. Aquel Borges fue un crítico que narra y ficcionalizaba. Los ocho textos de *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941), su primer libro de ficciones si dejamos a un lado las reescrituras de *Historia universal de la infamia* (también moldeadas por la distancia propia del discurso crítico), fueron la obra de un escritor que, al pasar de la crítica a la ficción narrativa, se detuvo en el límite entre esas formas. Por último, cabría sostener que la vasta gravitación de Borges sobre la literatura argentina procedió fundamentalmente de esa zona de su obra, la crítica. Voy a retomar este posible argumento más adelante.

Algunos críticos se preguntaron por qué la crítica borgeana recibió menos atención que sus cuentos y poemas². La pregunta no es interesante porque conocemos la respuesta de antemano.

Defender la tesis de que Borges fue un crítico parece, en realidad, la mejor manera indirecta de cuestionarla. Quizá convenga probar, aunque sólo sea a modo de ensayo, una tesis más fuerte: una tesis que afirme que Borges fue, ante todo, un crítico, y que la poesía y la narración ocuparon un lugar relativamente lateral en su literatura.

La crítica prefiere no adoptar como objeto otro discurso crítico: el hecho de que sus relatos hayan sido más comentados que sus reseñas no constituye una anomalía y no parece necesario, por lo tanto, buscar una explicación. La pregunta que quisiera considerar es otra: ¿por qué Borges terminó por ser un crítico sin imagen de crítico? En los estudios generales sobre su literatura, ese tercer género recibió casi invariablemente la denominación de “ensayo”. Y en algunos de los trabajos dedicados específicamente a esa zona de su obra fue notable la voluntad de eludir el término “crítica”. Rodolfo Borello, para no llamarlo “crítico” ni repetir demasiado las palabras “ensayista” y “lector”, apeló a circunloquios tan insólitos como “jugador de la literatura”, “gustador de la literatura” o “pensador

El propio Borges contribuyó a debilitar su imagen de crítico, no sólo por la negativa a reeditar los primeros libros de ensayos o por haber excluido de los siguientes muchos de sus textos críticos, sino también por el desdén que no pocas veces exhibió contra la crítica, definiéndola como un obstáculo entre los lectores y la literatura.

relacionado con la literatura”³. Hasta su muerte, la mayor parte de los textos críticos borgeanos permaneció dispersa en diarios y revistas. Borges nunca permitió, como es sabido, que se reeditaran sus tres primeros libros de ensayos. Es cierto, también, que fuimos lectores intempestivos de la literatura borgeana: para sus contemporáneos, lectores ocasionales de sus frecuentes colaboraciones y testigos de una obra inicial predominantemente ensayística (a fines de la década del 30 llevaba publicados seis libros de ensayos, tres de poesía y uno de relatos⁴), su crítica literaria pudo resultar más visible. El propio Borges contribuyó a debilitar su imagen de crítico, no sólo

por la negativa a reeditar los primeros libros de ensayos o por haber excluido de los siguientes muchos de sus textos críticos, sino también por el desdén que no pocas veces exhibió contra la crítica, definiéndola como un obstáculo entre los lectores y la literatura. Esta opinión, sin embargo, sólo figura en el último Borges y es el reverso de lo que escribió y practicó durante toda su trayectoria anterior. Una cuarta parte de las reseñas que publicó en *El Hogar* estuvieron dedicadas a textos de crítica. Su introducción a la *Divina Comedia* (1949) terminaba con estas palabras: “Bárbaramente se repite que los comentadores se interponen entre el lector y el libro, dislate que no merece refutación”⁵. Aunque admiraba, desde luego, el poema de Dante, no deja de resultar sorprendente cuánto lo seducían y qué especial placer de lectura le proporcionaban los comentarios de las numerosas ediciones anotadas que consultó. Lo admitió en muchas oportunidades: al leer por primera vez la *Divina Comedia*, en la versión de Longfellow, comenzó por las notas⁶. También *Otras inquisiciones* (1952) vino a atenuar su imagen de crítico, porque muchos de sus ensayos ignoraban con ostentación la voluntad de verdad atribuida a la crítica. Como lo advirtieron enseguida quienes reseñaron el libro, estos ensayos proponían una especie de pasión pura por las ideas y una indiferencia por las realidades que esas ideas representaban⁷. Borges, experto en adelantarse a las objeciones, fue el primero que lo señaló: en el epílogo afirmaba que al corregir las pruebas había notado una tendencia a considerar las ideas, escépticamente, “por su valor estético, y aun por lo que encierran de singular y maravilloso”. Por otra parte, durante

los años 40 (la mayoría de los textos de *Otras inquisiciones* fue redactada en esa década) se había ido acentuando una tendencia borgeana que alcanzaría su culminación en libros como el *Manual de zoología fantástica* (1957): Borges se transformaba, cada vez más, en un coleccionista de curiosidades literarias, pequeñas rarezas y erudiciones superfluas.

*Borges y la nueva generación*⁸, en tanto primer libro dedicado a su obra, supuso un acto crucial de consagración. Al mismo tiempo, el libro quería condenar enteramente la literatura borgeana. Al examinar a Borges como crítico, Adolfo Prieto se concentró en el análisis de *Otras inquisiciones*, el libro que más se apartaba de las normas exigidas al discurso crítico. Prieto veía en Borges un crítico literario, y veía, también, un mal crítico. Dos o tres décadas más tarde, estas miradas llegaron a invertirse. Por un lado, se produjo una fuerte revalorización de la crítica borgeana. Sin perder los atributos de “caprichoso”, “fragmentario”, “impresionista”, “asistemático” o “arbitrario”, que se iban volviendo más aceptables, Borges pasó a ser considerado un notable anticipador de algunos de los caminos que la crítica y la teoría literaria recorrerían muchos años después. Su condición misma de crítico, sin embargo, comenzó a resultar menos evidente.

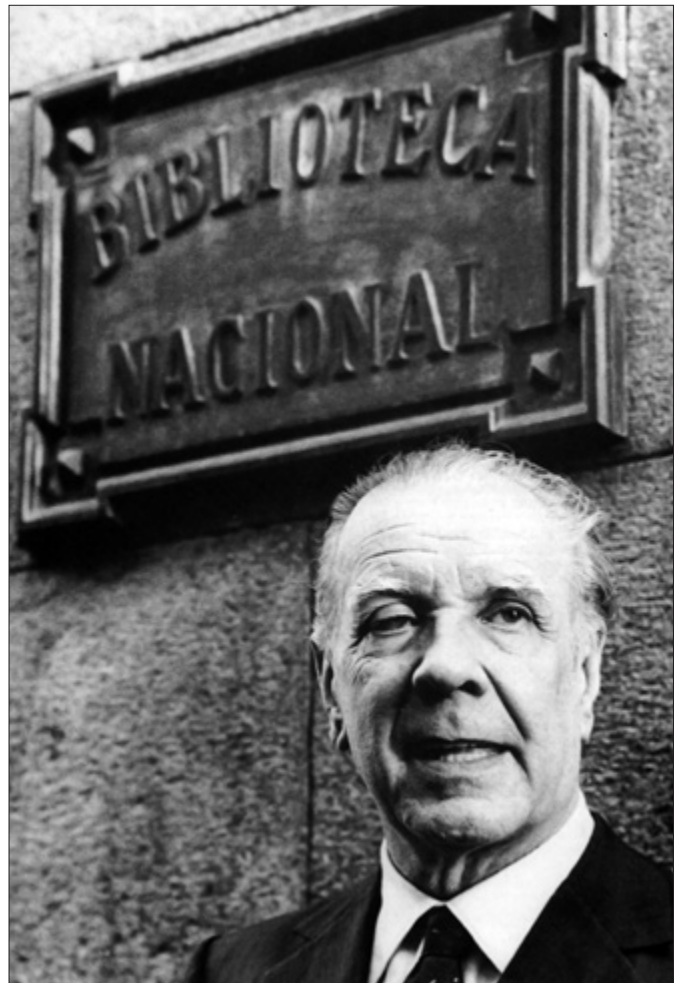
La *Historia de la literatura argentina* dirigida por Rafael Arrieta incluía un capítulo titulado “La crítica y el ensayo”. El capítulo estaba dividido en dos partes: el nombre de Borges, ausente en la primera (“La crítica”), figuraba en la segunda (“El ensayo”). Veinte años más tarde, Nicolás Rosa escribió el capítulo “La crítica literaria contemporánea”¹⁰ para la segunda *Historia de la literatura argentina* editada por Centro Editor y

dirigida por Susana Zanetti. El nombre de Borges no aparecía entre los muchos críticos considerados, pero en la introducción Rosa reconocía enfáticamente su difusa gravitación en el espacio de la crítica argentina:

Si bien el campo es heterogéneo y complejo, hay una presencia que, en mayor o en menor grado, se hace sentir en toda la crítica contemporánea: la obra de Borges, leída globalmente como un tratado de retórica y como una crítica de la literatura...

Los límites del mapa de la crítica literaria en Argentina parecen haber

Jorge Luis Borges



Para Borges la crítica fue un lugar de intervenciones, y los cambios que introdujo en la literatura argentina no hubieran sido posibles sin la violencia de la polémica.

quedado demarcados por figuras como Jaime Rest o Enrique Pezzoni: críticos universitarios que retuvieron, quizá conflictivamente, algo de la figura tradicional del hombre de letras. Se los suele retratar como críticos de dos caras: una de ellas mira hacia la academia;

la otra, hacia el ensayo, hacia *Sur*, hacia Borges. Si esta dualidad los ubica cerca del borde de la crítica, como figuras más o menos excéntricas,

a Borges parece corresponderle el otro lado del borde¹¹.

Quizá sea ocioso discutir qué nombre resulta más adecuado para ese tercer género borgeano, pero parece indudable que el prestigio del género ensayo ayudó a disolver la imagen de Borges como crítico. Casi la totalidad de sus ensayos son ensayos de crítica literaria. Menos específico, el rótulo “ensayo” no compensa esa menor especificidad con una mayor amplitud. Aunque parece más comprensivo, dirige nuestra atención hacia textos como los de *Otras inquisiciones*, y en la práctica resulta inaplicable, por ejemplo, a las brevísimas notas publicadas en *Síntesis*, *Selección* o *El Hogar*.

Aunque la crítica argentina emplea abusivamente la crítica borgeana, se trata de un abuso distanciado, el de las citas y las alusiones. Son muchas las fórmulas borgeanas que circulan como refranes, pero utilizar la crítica de Borges como un repertorio de citas aisladas puede ser una forma de olvidar la existencia de principios que articulen el conjunto de sus textos y le otorguen consistencia a su crítica.

¿En todos los ejemplos hasta aquí referidos no ocurre básicamente lo mismo?

Una revalorización de la crítica borgeana que al mismo tiempo borra su carácter de crítica; un homenaje, como el de Nicolás Rosa, que compensa una exclusión; una promoción, que es también un destierro, de la crítica de Borges a la categoría, más distinguida, del ensayo literario; y el roce de las citas y las alusiones, que confirman su autoridad mediante un reconocimiento tan constante como elusivo. ¿Se celebró la crítica de Borges para no otorgarle credencial de crítico?

Imaginar a Borges como crítico exige recordar otra tradición de la crítica: la de los “críticos practicantes”, como los llamó Eliot, la de los “escritores críticos”, como los llamó Todorov, o simplemente “la crítica de los escritores”, como la llamó Piglia. Su pertenencia a esta tradición se advierte en los nombres preferentemente citados por su crítica: Poe, Arnold, Swinburne, Chesterton, Valéry, Eliot. Todos sus ensayos sobre la gauchesca o el *Martín Fierro* dialogan con Rojas, Lugones y Martínez Estrada. Quizás el mejor texto para ver en qué espacio de la crítica se movía Borges sea su *Introducción a la literatura inglesa*: la mayoría de los comentarios ajenos citados proceden de los mismos escritores allí comentados.

Es difícil describir la crítica borgeana sin confrontarla con las modalidades más académicas de la crítica universitaria. Decir que no disimula las huellas de la subjetividad, que está escrita en una primera persona de autobiografía, que expone las valoraciones de una manera bien directa, que se desentiende de los aparatos conceptuales de época y los circuitos de lecturas obligatorias, que sus argumentaciones avanzan rápidamente, que está regida por el arte de la brevedad y la simpli-

ficación, que es entretenida, ¿no equivale a decir, reiteradamente, que es un negativo de la crítica académica?

Las objeciones que Adolfo Prieto formuló contra la crítica borgeana procedían de una concepción universitaria de la crítica. Borges era un mal crítico porque desconocía las normas que regulaban la producción crítica universitaria. Se lo acusaba de tomar sólo aspectos aislados y hasta marginales de los textos, de practicar una crítica gobernada por el hedonismo, de formular observaciones puramente retóricas, de usar los textos como pretextos. El libro de Prieto, aunque Prieto se haya arrepentido de su escritura, es uno de los mejores estudios existentes sobre la crítica de Borges: no es fácil compartir sus valoraciones, pero desde un punto de vista descriptivo las acusaciones siempre aciertan. Cuando desaprobaba sus “observaciones puramente retóricas”, por ejemplo, captaba una característica importante de la crítica borgeana, su interés por los procedimientos. Cuando le reprochaba su vocación polémica, iluminaba otro rasgo significativo y relativamente común en la crítica de los escritores. Para Borges la crítica fue un lugar de intervenciones, y los cambios que introdujo en la literatura argentina no hubieran sido posibles sin la violencia de la polémica.

Quizá lo más interesante de la crítica sobre Borges de las últimas décadas se encuentre en los textos que lo abordaron desde esta perspectiva, ubicándolo en la trama de relaciones de la literatura argentina contemporánea y analizando sus textos como intervenciones. Esta forma de leerlo se deja resumir en una pregunta: ¿qué operaciones estaba llevando a cabo Borges sobre la literatura argentina mientras escribía *Evaristo Carriego*, el prólogo a *La invención de Morel* o “El escritor

argentino y la tradición”? ¿Qué estuvo haciendo Borges, al escribir su literatura, con la literatura argentina?

Se ha dicho que al escribir su literatura Borges estaba escribiendo una versión en miniatura de la literatura argentina en la que sus principales líneas aparecían reproducidas. La tensión conflictiva propia de nuestra tradición cultural entre lo criollo y lo europeo aparecería en Borges, por ejemplo, como una oposición que divide su propia obra. Según lo señaló Piglia, la literatura borgeana se bifurca en dos series de textos que corresponden, tanto en el plano temático como formal, a aquellas dos líneas antagónicas: la serie de los textos como “Hombre de la esquina rosada” (la oralidad, el culto del coraje, la *gauchesca*) y la serie de los textos como “Pierre Menard” (la lectura y la

escritura, el culto de los libros, la erudición enciclopédica)¹². La elección borgeana de las orillas de Buenos Aires recibió una lectura similar. Al ubicar su literatura en esa zona intermedia entre el campo y la ciudad, Borges elegía un espacio simbólico entre el criollismo y el europeísmo. Y al mismo tiempo, su literatura ori-llera era una imagen de la literatura argentina, ella misma periférica¹³. El primer Borges y el Borges clásico intervinieron en casi todos los debates relevantes para la literatura argentina del siglo XX y sus intervenciones tuvieron efectos decisivos. Con “El escritor argentino y la tradición” (1951), para

El hecho de que hoy sólo podamos intentar imaginar el sobresalto con que en 1939 algunos lectores leyeron “Pierre Menard” en las páginas de *Sur*, indica hasta qué punto modificó un sistema de creencias y valoraciones. Lo más raro es que llevó adelante estas rupturas sin el gesto de la ruptura: sin énfasis ni reticencias, sin vacilaciones ni aclaraciones.

volver a uno de los ejemplos mejor recordados, torció un largo debate cultural. En lugar de añadir una participación más, tomó el debate mismo como objeto y lo redujo a un simulacro, como si desatara un nudo imaginario. La transformación de una condición impuesta y restrictiva (la marginalidad de la literatura argentina) en una elección y una libertad podría haber sido percibida como un soborno a la

gratitud, pero estaba avalada por el ejemplo de su propia literatura. Las opiniones que allí se ridiculizaban no parecen repuestas, y las paradojas que en su lugar proponía Borges parecen haberse vuelto transparentes.

Cuando se introdujo en la narración, a principios de la década de 1930, lo hizo con una poética que entonces parecía el atajo más corto al fracaso, y que hoy resulta familiar. Atacaba lo inatacable y defendía lo indefendible. Afirmaba que el gran género, la novela, era una superstición de época. Se aburría con Proust, mientras festejaba a Ellery Queen. Despreciaba la nove-



Borges en el sótano de *El Aleph*, por Juan Rearte

la psicológica y valoraba el cine de Hollywood. El hecho de que hoy sólo podamos intentar imaginar el sobresalto con que en 1939 algunos lectores leyeron “Pierre Menard” en las páginas de *Sur*; indica hasta qué punto modificó un sistema de creencias y valoraciones. Lo más raro es que llevó adelante estas rupturas sin el gesto de la ruptura: sin énfasis ni reticencias, sin vacilaciones ni aclaraciones.

Cuando se lo lee a partir de la pregunta ¿qué hizo Borges, al escribir su literatura, con la literatura argentina?, se presupone que la literatura argentina, tal como la concebimos hoy, es una invención en la que Borges participó crucialmente. Si se lo quitara de esa historia, quedaría el vacío dejado por sus textos, pero también se produci-

ría una compleja serie de cambios, muchos de ellos anteriores a 1920. Para comprender el lugar que ocupó en esa historia fue necesario analizar sus estrategias, sus apropiaciones, sus manifiestos, sus polémicas, los efectos de sus trabajos editoriales, su relectura de la gauchesca, su intervención en debates como el de “El idioma de los argentinos”, sus reordenamientos de las tradiciones y las jerarquías. La gravitación de Borges sobre la literatura argentina, escribí antes, procede principalmente de su crítica, ese espacio de intervenciones desde el cual llevó adelante sus operaciones y rupturas. No leer a Borges es un buen método para no entender la literatura argentina, y en esta afirmación “Borges” significa, antes que nada, Borges crítico.

NOTAS

1. “Chronique des lettres espagnoles. Trois nouveaux livres”, en *La Feuille. Journal d’Idées d’Avant-Garde*, II, 306, Ginebra, 20 agosto, 1919, p. 6.
2. Hart Jr., Thomas, “The literary criticism of Jorge Luis Borges”, en *Modern Language Notes*, LXXVIII, Baltimore, diciembre 1963; Rodríguez Monegal, Emir, “Borges como crítico literario”, en *La palabra y el hombre*, N° 31, Veracruz, julio-agosto 1964; Alazraki, Jaime, “Borges: una nueva técnica ensayística”, en *El ensayo y la crítica literaria en Iberoamérica*, Toronto, Universidad de Toronto, 1970.
3. Borello, Rodolfo, “Borges, lector de las letras argentinas”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 505-507, Madrid, julio-septiembre 1992.
4. La primera edición del *Quién es quién en Argentina. Biografías contemporáneas*, aparecida en 1939, lo definía así: “Borges, Jorge Luis: escritor (especialidad: Crítica Literaria)...”. Tomo la referencia de Annick Louis, *Jorge Luis Borges: oeuvre et manoeuvres*, París, L’Harmattan, 1997, p. 67.
5. Estudio preliminar a Dante Alighieri, la *Divina Comedia*, Clásicos Jackson, v. 31, Buenos Aires, Jackson, 1949.
6. “Quiénes me acusan de pedantería comprenderán que no se equivocan si les confieso que, antes de entrar en el poema, leí con deleite las notas.” (“Mi primer encuentro con Dante”, en *Quaderni italiani di Buenos Aires*, a. 1-2, vol. 1, Buenos Aires, 1961.)
7. Jitrik, Noé, “Otras inquisiciones, Jorge Luis Borges”, en *Centro*, a. 2, N° 4, Buenos Aires, diciembre 1952.
8. Prieto, Adolfo, *Borges y la nueva generación*, Buenos Aires, Letras universitarias, 1954.
9. Giusti, Roberto, “La crítica y el ensayo”, en Rafael Arrieta (dir.), *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Peuser, 1959.
10. Rosa, Nicolás, “La crítica literaria contemporánea”, en Susana Zanetti (dir.), *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980.
11. Bardaui, Pablo, “El excéntrico Jaime Rest” y Estrin, Laura, “Enrique Pezzoni: la lectura, un ejercicio de intensidad”, en Nicolás Rosa (ed.), *Políticas de la crítica. Historia de la crítica literaria en la Argentina*, Buenos Aires, Biblos, 1999; Panesi, Jorge, “Enrique Pezzoni: profesor de literatura”, en *Críticas*, Buenos Aires, Norma, 2000.
12. Piglia, Ricardo, “Ideología y ficción”, en *Punto de vista*, a. II, N° 5, Buenos Aires, marzo 1979.
13. Sarlo, Beatriz, “Borges y la literatura argentina”, en *Punto de vista*, a. XII, N° 34, Buenos Aires, julio-septiembre 1989.

El viaje circular

Por Carlos Bernatek

Los universos vivenciales de Joseph Conrad y Antonio Dal Masetto padecen recíprocas usurpaciones cuando se conforma un paralelismo otorgado por la lectura de Carlos Bernatek, quien rastrea con una curiosidad minuciosa, los entornos de *El corazón de las tinieblas* y *Fuego a discreción*.

La renuncia a la lengua dada es un litigio con el origen que no puede ser ignorado en ambos escritores. Instituye una intuición que posibilita proyectar la idea de viaje. Experiencia iniciática y destino forzoso, territorios reales e intangibles se confunden en una circularidad inmanente que recorre un itinerario que va de una lengua a otra. Un tránsito –en la comparación amistosa que traza Bernatek– entre el Congo Belga (la selva conradiana profanada por la civilización) y una Buenos Aires dictatorial (acechada por espectros insoportables sobre una aparente superficie calma).

Trayectos que modifican las perspectivas preteritas en sus encuentros con el horror. Marcas sobre el cuerpo que se verifican en un regreso despojado de todo aquello que quedó atrás pero persevera desarreglando las coordenadas que “nos mantenían a flote”.

Si Conrad anduvo en barcos aventureros por el mundo, donde aprendía el inglés, en tanto habitaba los horizontes literarios de Kipling, de Stevenson, virando hacia mundos más oscuros, Antonio Dal Masetto, muchos años más tarde, se detuvo en esos mismos patrones textuales, y en Salgari, y en Verne, en una biblioteca de Salto, en la provincia de Buenos Aires, para zarpar desde la lengua italiana hasta aprender el idioma argentino. El idioma y todo lo que connotaba ese aprendizaje. Pero, ¿qué pueden tener en común estos autores, aparentemente inconciliables, extemporáneos? En principio, no sólo la adopción literaria de una lengua distinta de la de origen. Se me ocurren ciertas cuestiones vinculadas al itinerario, al tránsito, y en particular al rumbo, específicamente en *El corazón de las tinieblas* del polaco, y en *Fuego a discreción* de Dal Masetto.

No son muchos los casos de aprehensiones literarias significativas, en ese aspecto fundante que convierte la lengua en herramienta, en instrumento dúctil. Podríamos considerar, respecto de ese *viaje simbólico*, a una etapa inicial del periplo que va de una lengua a otra, a esa adquisición forzosa o deliberada que no se limita en estos casos al habla, sino que traza un objetivo más ambicioso: el empleo literario de un código y una construcción cultural ajenas. Los modelos prestigiosos —además de Conrad, Nabokov y Beckett por caso, o el modo revertido en Wilcock— dan cuenta de que el cambio de idioma acarrea, paralelamente, una modificación de perspectivas referidas al pasado que señalan un contrabando, y quizás, una forzosa traición.

El antiguo Congo Belga —actual Zaire— para Joseph Conrad o la Buenos Aires dilatada en el suburbio de la dictadu-

ra en Dal Masetto, ofrecen *a priori* una vista escenográfica. Francis Ford Coppola pudo trasladar en el film *Apocalypse now* el paisaje de Conrad a Vietnam, sin alterar el sentido “odiseico” del viaje, porque el exotismo en el texto no vertebraba la historia de Marlow y Mr. Kurtz, sino que el ámbito donde se desarrolla la trama refiere a lo desconocido para las culturas centrales, a ese sector del mundo donde la norma “civilizada” pierde toda validez y sentido de referencia. Los horrores que el propio Conrad presenciaba hacia 1890 como oficial de marina mercante en la antigua Leopoldville, constituyen una visión cruda e impiadosa sobre la deshumanización en los bordes mismos en que lo real tiende al derrame. Y la palabra “horror”, tanto en el libro como en la posterior película mencionada, no es un simple adjetivo; en realidad constituye el verbo que articula la acción.

En *Fuego a discreción* de Dal Masetto, el horror no se menciona con esas características, pero planea sobre la escena temporal —innominado como el protagonista— en un vagabundeo errático. No es aquí el río Congo y su vegetación salvaje, ni un barco remontando la corriente hacia un destino incierto donde se halla el protonazi Kurtz. El horror porteño y suburbano en este caso toma la peculiaridad tácita de la escena de la dictadura: aquélla en

Dal Masetto, en pasajes precisos del relato, instala a los personajes en la deriva. Puntualmente, la “nave” es aquí un Citroën destartado, una amenaza en sí mismo por su estado, en lo específico, por un particular agujero en el piso —que se torna casi metafísico— amenazando “tragar” al pasajero hacia el asfalto. Esa chapa podrida que permite ver el camino desplazándose por debajo, juega con el riesgo de perder pie, como una metáfora de un río que traga cuerpos.

la cual las cosas discurren por debajo de lo cotidiano aparentemente habitual, de cierta armonía ritualizada en la superficie, que encubre la temida y fantasmal escena oculta. Emerge la consecuencia –los desaparecidos– en tanto el horror reviste la condición de lo innombrable.

Dal Masetto, en pasajes precisos del relato, instala a los personajes en la deriva. Puntualmente, la “nave” es aquí un Citröen destartado, una amenaza en sí mismo por su estado,

en lo específico, por un particular agujero en el piso –que se torna casi metafísico– amenazando “tragar” al pasajero hacia el asfalto. Esa chapa podrida que permite ver el camino desplazándose por debajo, juega con el riesgo de perder pie, como una metáfora de un río que traga cuerpos. En esa ciudad los nazis no se muestran, sobrevuelan el

fuera de escena (por consiguiente, embozados en el adentro), en un todo monolítico que conforma la imagen estética de la dictadura como urdimbre del mal.

Conrad inicia la obra en un crepúsculo en la desembocadura del Támesis, sitio en el cual Charlie Marlow cuenta la historia del viaje a unos compañeros: “Y también éste –dijo de pronto Marlow– ha sido uno de los lugares oscuros de la tierra”¹.

El protagonista de Dal Masetto comienza su periplo en Santa Fe y Coronel Díaz. En ambos casos se trata de sitios “centrales”, enclaves urbanos lejanos de cualquier barbarie ulterior. “Lo civilizado”, en este punto, demarca una primera frontera con lo que va a ocurrir, cuando aparezca la zona más sombría (interior/exterior) y marginal de los agonistas.

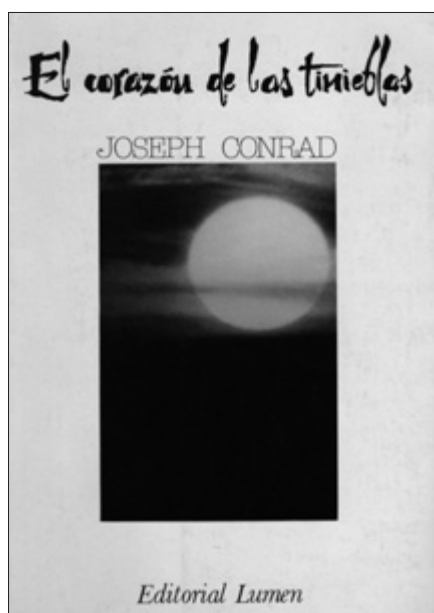
El texto de Dal Masetto está en primera persona; el de Conrad en tercera, pero el modo de relato a que referíamos (Marlow contando), remeda en la práctica la primera persona.

Mr. Kurtz es un agente del monarca belga, una bestia temible que esclaviza y tortura a los nativos, que expone sus cadáveres empalados para el escarmiento público. Ha acumulado una gran fortuna mediante la explotación del marfil, lo que le concede una elocuente autonomía feudal. Dal Masetto prescinde de esta figura “del mal”: no personaliza al sistema quizá por su omnipresencia en el contexto de la época. Eso ya existe por fuera del texto, donde cualquiera podría referenciar fácilmente la figura de Kurtz en los siniestros y paradigmáticos personajes de la dictadura, con el agravante de su concreta realidad. Narra Dal Masetto:

*Calles sin fondo, destellos cegadores, asfalto humeante, señales de una civilización condenada [...] los pequeños desechos de los hombres, cosas inútiles, vergüenzas, también aquella sangre que había buscado el declive en las baldosas acanaladas y se estaba secando al sol*².

Ésta es “su” selva conradiana.

En ambos textos la penumbra –mencionada o sugerida– supera la escala de la anotación. Cuando Conrad remite a “oscuridades” no se está refi-



riendo a tempestades tropicales, a fiebres, a junglas brutales, malarias, ríos cenagosos o puertos amenazantes. Siempre es mucho más grave y temible –por analogía– la sombra que se despliega en los entresijos de sus personajes³, ese entramado de la lobreguez interior que sólo admite la referencia sesgada. Acorde con ello, viene al caso la anécdota de filmación de la película de Francis Ford Coppola. El actor Martin Sheen había padecido hasta físicamente –tuvo un infarto– las alternativas del rodaje en Filipinas –muy accidentado–, particularmente por la construcción emotiva de su personaje de *Marlow* –en el film, el Capitán Benjamin L. Willard–. La escena opresiva con que abre la película, transcurre en una habitación de hotel, con Martin Sheen ebrio, que rompe un espejo y se lastima la mano. Ésta fue una situación real, incorporada a la película por el director, que subraya aquello que apuntábamos sobre las características del personaje. La interpretación de la transformación que sufre Willard/Marlow/Sheen cuando remonta el río nos hace comprender el cariz del viaje emprendido. Esa escena intramuros, curiosamente, podría corresponder a la lógica del personaje que narra *Fuego a discreción*.

El protagonista de Dal Masetto también se transforma y se despoja. Lo que Conrad se propone es infundir a su protagonista la complejidad moral a la que está sometido. Así, la materia fluvial y aventurera entorna al laberinto de Marlow con el *pathos* de la tragedia griega, donde el destino y la suerte se relativizan.

Ambos textos parecen confluír en ciertas imágenes comunes. Dice Dal Masetto:

Me encontré vagando por tierras tormentosas, entre ruinas, muros de historia antigua, grietas de epopeyas, marcas de algún tiempo heroico, cuyo polvo arrastrado por el viento ocultaba turbulencias de relinchos y golpear de cascos. Me perdí entre columnas de templos custodiados por efigies de dioses o demonios y descendí a galerías cuyos ecos seguían reproduciendo fórmulas mágicas de ritos y conjuros, sacrificios humanos, mutilaciones, ceremonias de sangre⁴.

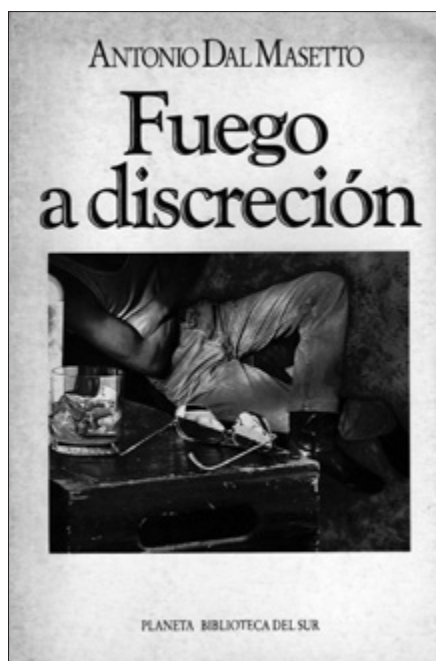
Lo que no parece muy distante a:

Una sombra insaciable de apariencia espléndida, de realidad terrible, una sombra más oscura que las sombras de la noche [...] la multitud salvaje de obedientes adoradores, la oscuridad de la selva, el brillo de la lejanía entre los lóbregos recodos, el redoble de tambores, regular y apagado como el latido de un corazón...el corazón de las tinieblas vencedoras.⁵

El periplo heroico clásico, en estas y otras novelas, suele señalar una circularidad. Historias blancas o negras, respetan ese itinerario elíptico de los personajes con diferentes matices de tránsito y distintas posibilidades de salida del dédalo trazado. Todas las alternativas ofrecen, de algún modo, una forma de medir el tiempo y el espacio. Aun la ruptura temporal o espacial, al plantear una lógica propia de mensura, considera como parámetro –por oposición– a la norma clásica que nos dejara Homero. Y los protagonistas de estos dos textos regresan transmutados

El protagonista de Dal Masetto también se transforma y se despoja. Lo que Conrad se propone es infundir a su protagonista la complejidad moral a la que está sometido. Así, la materia fluvial y aventurera entorna al laberinto de Marlow con el *pathos* de la tragedia griega, donde el destino y la suerte, se relativizan.

por el despojamiento que el viaje les ha impuesto a modo de cicatriz indeleble. Respecto de la medida, al modo arbi-



trario y al recurso de mensurar lo humano en la literatura —y para proseguir con Antonio Dal Masetto— cabe mencionar en particular al cuento titulado: “Tema: la muerte”. Se trata de un diálogo sencillo de bar, donde uno de los personajes se propone graficar la magnitud de la muerte a través de la referencia a los cuerpos de los desaparecidos.

Toma aleatoriamente la cifra estimativa del *Nunca más: unos nueve mil*, para hacer la imagen más elocuente:

Trate de pensar 9.000 cuerpos acostados en el suelo, uno a continuación del otro,

*la cabeza de uno contra los pies del siguiente ¿tiene idea de qué distancia podrían llegar a cubrir?*⁶

La línea comienza en la Casa de Gobierno y atraviesa paulatinamente la ciudad, hasta excederla brutalmente. La dilución de un horizonte visible, de la noción de límite, vuelve más ominosa la cuantificación de la muerte. Los cuerpos, en tanto medida de lo humano, fracturan la geografía de la ciudad en ese trazado. El “paisaje” cae en un irremediable segundo plano abstracto, se objetiviza y se resume en el simple hito referencial ante la visión de esa humanidad violada. Nuevamente la imagen connota al itinerario, al punto de partida y al destino.

La lengua de origen y la adquirida aluden al viaje iniciático que la narrativa posterior va a apostrofar. El descubrimiento discurre así desde el territorio real hacia otro intangible que percibimos al comprobar la ruptura del marco de referencia, esa línea del horizonte que nos mantenía a flote y que, de pronto, se vuelve errática en su circularidad.

NOTAS

1. Conrad, Joseph, *El corazón de las tinieblas*, Ediciones del Sur, 2004, p. 8.
2. Dal Masetto, *Fuego a discreción*, Editorial Planeta, 1997, p. 182.
3. Conrad, Joseph, *...para él (Marlow) la importancia de un relato no estaba dentro de la nuez sino afuera, envolviendo la anécdota de la misma manera que el resplandor circunda la luz...* p. 9, *op. cit.*
4. Dal Masetto, *op. cit.*, p. 197.
5. Conrad, Joseph, *op. cit.*, p. 126.
6. Dal Masetto, *El padre y otras historias*, Editorial Sudamericana, 2002. p. 140.

IHS
 COGNOMINUM
 AVTHORVM
 IN INDICE
 CONTENTORVM.
 Anno Dñi

Programa nacional de
 bibliografía colonial

Un proyecto de la
 Biblioteca Nacional

Proyectos en curso

Catálogo nacional unificado de libros anteriores al año 1800

El catálogo reúne más de 4.000 registros de diversas bibliotecas públicas y privadas. Quienes quieran sumar nuevas colecciones al catálogo pueden hacerlo contactando a la Bibl. Analía Fernández Rojo al 4808-6071. Se puede acceder al catálogo en www.bibnal.edu.ar/paginas/pnc.htm.

Revista virtual *Bibliographica americana*

La revista, que puede ser consultada en www.bibnal.edu.ar/revistavirtual/, ofrece desde 2004 artículos especializados sobre aspectos culturales de la historia colonial americana.

El libro en el protopaís

Se trata de un libro virtual consultable en www.bibnal.edu.ar/protopaís/inicio.htm, que reconstruye la circulación de libros e ideas en el territorio argentino durante los siglos XVII y XVIII.

Artes ciencias y letras en la América Colonial

Está en curso la edición del libro homónimo que reúne las actas del simposio internacional sobre historia colonial americana desarrollado en la Biblioteca Nacional en 2005.

Officium parvum gothicum

Está en curso la edición ilustrada de la investigación del Prof. Francisco Corti sobre el manuscrito más valioso de la Biblioteca Nacional, un bellissimo libro de horas iluminado del siglo XV.

La creación es el verdadero poder. César Aira y la tenacidad de lo imposible

Por Evelyn Galiazo

Si en todo escritor hay un crítico que destila valoraciones y relee desde su propia escritura las obras que dialogan con él, es posible –como propone Evelyn Galiazo– considerar la obra de César Aira bajo el prisma de un crítico.

Enigmático y sustraído de las visibilidades públicas cuando éstas reclamaban exceder la propia escritura, Aira evadía su inscripción en los tranquilizadores consensos del mundo literario alimentando un aura misteriosa sobre sus silencios, sólo interrumpidos para emprender violentos juicios sobre la obra de escritores argentinos contemporáneos. Pero sus reflexiones también orillaban los clásicos a quienes examinaba por su afinidad con las vanguardias: Pizarnik leída desde el surrealismo, Arlt desde el expresionismo y Kafka desde Duchamp y el exotismo.

El escritor reúne un conjunto de fugaces pensamientos. Emite una mirada dispersa sobre los hechos que en su dinámica van diluyendo los significados en procura de nuevos símbolos. Una mirada que, cuando rebasa los límites de la imaginación, otorga vida a la experiencia.

Independientemente de aquello a lo que en particular se dedique, todo escritor es de alguna manera un crítico. Sea cual sea su *métier*, la escritura, esa pulsión por transmitir la sutileza que cada cosa oculta, dejará traslucir, más o menos explícitamente, tanto los juicios del autor sobre otros escritores, sobre la literatura y su función, como sobre la crítica misma. En el caso de César Aira no es necesario tomarse el trabajo de rastrear estas concepciones en el apabullante volumen de su obra; al margen de que también se hallan dispersas en todas sus novelas y relatos, sus postulados críticos aparecen delineados con nitidez en el conjunto de ensayos que desde fines de los 80 viene publicando. Entre la experiencia de la lectura y la práctica de la crítica fue conformándose una constelación de reflexiones literarias que aparecieron y siguen apareciendo en suplementos culturales, revistas especializadas, libros de otros autores —a modo de introducción—, y en forma separada, como el temprano *Copi* o el más reciente *Las tres fechas*, donde expone un personal y novedoso método de análisis.

La mayoría de estos textos abundan en declaraciones terminantes: Aira es incisivo, polémico y muchas veces enigmático. Quizás, éste haya sido uno de los motivos por los que se puso de moda. En uno de sus últimos libros, Tomás Abraham destaca esa relación inversamente proporcional que se da entre su producción escrita y su imagen mediática. La desaparición supo ser una de las principales características del escritor, que se mantuvo oculto hasta la década del 90. No se dejaba ver ni daba entrevistas, era casi un desconocido. Esta evasiva estimuló el surgimiento de un mito: comenzaron a propagarse ciertos rumores en torno

a su talento, e incluso en algunos círculos especializados llegó a afirmarse *que guardaba escritos en un cajón*.

Junto a Laiseca, Peyceré y Zelarayán era parte de un submundo de las letras que brillaba en la oscuridad”, cuenta Abraham¹. A la seducción que ejerce la clandestinidad se le agregó después otro entusiasmo: el de la indignación. Cada vez que aparecía un artículo suyo rodaban unas cuantas cabezas. En una nota de 1981 donde esboza el mapa de la narrativa argentina contemporánea, descalifica en un solo movimiento a Luisa Valenzuela, Rodolfo Rabanal, Juan Martín Real, Jorge Asís y Ricardo Piglia. Según su diagnóstico, nuestra novelística es en términos generales, “una especie raquítica y malograda².

Las voces críticas que por aquella época comenzaron a hacerse oír fueron efecto de estas características, ya que buscaban develar el misterio de Aira, corregir sus injusticias, o ambas cosas a la vez. Más o menos obnubilada por sus encantos, escandalizada en mayor o menor medida, del lado de la aprobación o del reproche, la bibliografía que hasta la actualidad continúa circulando se congrega en torno a una cuestión respecto de la que hay consenso: las vanguardias históricas constituyen la clave interpretativa con la que el prolífico escritor lee. Resultaría difícil negarlo porque un primer acercamiento a los textos corrobora esta afirmación como cierta y evidente: para Aira, Pizarnik se comprende desde el surrealismo, Arlt desde el expresionismo, Kafka desde Duchamp, y el exotismo, desde Raymond Russell y la lógica del *ready-made*. Entender por qué las vanguardias se le imponen como necesidad

requiere, en cambio, encarar un rodeo que reponga el circuito a través del que Aira considera la historia de la literatura en general, y particularmente, la de nuestro país. Una fugaz genealogía de lo que esta impronta vanguardista implica en su pensamiento permitirá, a su vez, dar cuenta del aparato crítico que Aira establece a la hora de enfrentarse no sólo con la tradición sino también con sus contemporáneos y simultáneamente, atisbar el alcance de la controvertida discusión que establece con ellos.

1. Un hábito crepuscular

Belleza, ¿por qué todo es tan cálido cuando está perdido?

¿Por qué seremos nosotros tan de último momento?

Ariel Schettini

La creación es todo, y más que todo porque es la fuente de la que mana todo.

César Aira

Convertirse en clásico consiste, entonces, en superar al género desde el cual se escribe. De este modo, la relación entre género y clásico se asemeja a la que establece un buen discípulo con su maestro: para corroborar el talento del segundo, el primero tiene que traicionarlo, porque los mejores epígonos son siempre apóstatas.

Adorno señala que una obra forma parte del canon cuando no es reconocida como perteneciente a un género determinado y a la inversa, porque canon y género suponen aparatos de lectura diferentes³. Borges no debe ser considerado cuentista ni Shakespeare dramaturgo, porque no sólo son mucho más que eso sino que son algo *distinto* de eso. Según Aira, si al hablar de novelas mencionamos como ejemplo al *Quijote*, comete-

mos una gran injusticia contra esa obra. Referirse a las peripecias del ingenioso hidalgo de la Mancha como a una novela implica sacarlas de contexto y ubicarlas en la estantería del museo o del supermercado.

*El Quijote –afirma– no es una novela entre otras sino el fenómeno único e irrepetible (...) del que deriva la definición de la palabra ‘novela.’*⁴

Convertirse en clásico consiste, entonces, en superar al género desde el cual se escribe. De este modo, la relación entre género y clásico se asemeja a la que establece un buen discípulo con su maestro: para corroborar el talento del segundo, el primero tiene que traicionarlo, porque los mejores epígonos son siempre apóstatas. Es probable que tengan razón quienes afirman que el don de la imaginación proviene de la perversidad del espíritu. Si es así, el laberinto viviente de la literatura se levanta sobre las ruinas de todos los impulsos generosos. Ya lo decía Aira: de los buenos discípulos nunca podrán surgir buenas novelas.⁵

Por otra parte, cada género tienen su historia particular; un devenir que obedece tanto al momento concreto en el que los textos se producen como aquel en el que se leen. Durante el siglo XIX, la novela alcanza su forma plena y en el XX da un paso más en esa misma dirección. Con Flaubert –esa mano profesional que pule perseverante las perlas del estilo– la novela realista arriba al cenit de la literatura. Pero sigue avanzando. ¿Hacia dónde? Hacia su propio abismo, evidenciando que todo punto cúlmine suele ser, también y simultáneamente, un punto culminante.

Sin embargo, lo que ha muerto no es la novela sino su forma clásica. La deca-

dencia del realismo burgués está lejos de revelar el fin de la literatura; más bien anuncia la irrupción de una nueva realidad, sustentada por las vanguardias. Al cuestionarse el agotamiento del género la institución literaria gira sobre su propio eje y da otra vuelta de tuerca a la maquinaria combinatoria de las posibilidades narrativas. Y del colapso de una forma se alimentan otras, como quien hace leña del árbol caído, o en términos de Aira, como quien aprovecha el reloj de un pariente difunto⁶.

Las vanguardias históricas se abren paso fagocitando la crisis del realismo y de sus pretensiones representativas. El movimiento vanguardista hace de la reacción estética y política su programa. Repudia el estilo individual, la obra y la autonomía artística; desacraliza la esfera del arte; lleva sus convenciones al absurdo y, parodiadas, las transforma en *literatura de último momento*. Pero, al mismo tiempo, transgrede los antiguos interdictos en pos de la utopía de decirlo todo: su proyecto también supuso enunciar el inconsciente y el sueño (tentativa surrealista), el sin sentido y la locura (tentativa de Artaud), la imposibilidad y la nada (tentativa de Beckett y de Blanchot).

A esta altura de las circunstancias parece que no quedara nada en pie ni nada por decir. Amanece entonces la pregunta: ¿cómo seguir escribiendo después del final? Por un lado, ante la magnitud de la biblioteca surge la melancólica sospecha de que ya todo está escrito, inmejorablemente escrito. “Algunos de los autores canónicos son desalentadores —dice Aira—. Son casi demasiado buenos”⁷. Por otro, cuando la vanguardia se canoniza, es decir, cuando la institución flexibiliza y modifica su propia identidad hasta el punto de absorber la protesta e incorporarla a su seno, el gesto vanguardista deja

de funcionar como tal. “Una vez que la escurridera firmada ha sido aceptada en los museos, la provocación pierde sentido, se convierte en lo contrario”, resume Bürger⁸. Del mismo modo, Aira denuncia: por más subversivos que sean los enunciados, la Historia se encargará de asimilarlos serenamente, ya que en eso consiste su ser: la historia [de la literatura] es una acumulación apabullante de enunciados desprovistos de todo poder subversivo o innovador⁹.

Su lectura de Alejandra Pizarnik es consecuencia de esta perspectiva aparentemente desalentadora.

Para Pizarnik, la calidad es un mandato. Este requisito cualitativo determina la selección del tono, de las palabras, y de los temas con los que la poeta ensayará sus inquietudes. Construida exclusivamente de términos elevados, su poesía trata siempre de la noche o el amor, de las sombras o la muerte. En vano rastreamos en sus versos la presencia de un colectivo, un cigarrillo o un desayuno. Ni una sola trivialidad en su discurso, que sólo admite intensidades.

Para Alejandra, el trabajo poético era una búsqueda, y estaba convencida de que buscar no es un verbo sino un vértigo, un arrebato peligroso que no puede ni debe ser empobrecido por la inercia opaca y el aburrimiento de la vida cotidiana. Derivadas de la temática nocturna y angustiada, tales restricciones imponen una práctica basada en la constante reescritura, es decir, en la reaparición de los bosques, los muros y los ojos tatuados, que vuelven en distintas configuraciones una y otra vez. Limitándose a un número acotado

Por otro, cuando la vanguardia se canoniza, es decir, cuando la institución flexibiliza y modifica su propia identidad hasta el punto de absorber la protesta e incorporarla a su seno, el gesto vanguardista deja de funcionar como tal.

de términos, la combinatoria opera teniendo ante la vista el horizonte de su agotamiento, se llena de oscuros presagios que conjuran tanto la clausura de la obra como la muerte de la poeta¹⁰.

A su vez, el repertorio garantiza la construcción de un mito personal que con-

diciona, desde el principio, el contenido de toda la obra, acabada ya desde antes de tomar la palabra. El mito funciona como síntesis biobibliográfica: condensa una imagen de sí y coagula un destino tanto para la poeta como para su poesía. La *pequeña viajera con pies de pájaro* permanecerá siempre fiel a este

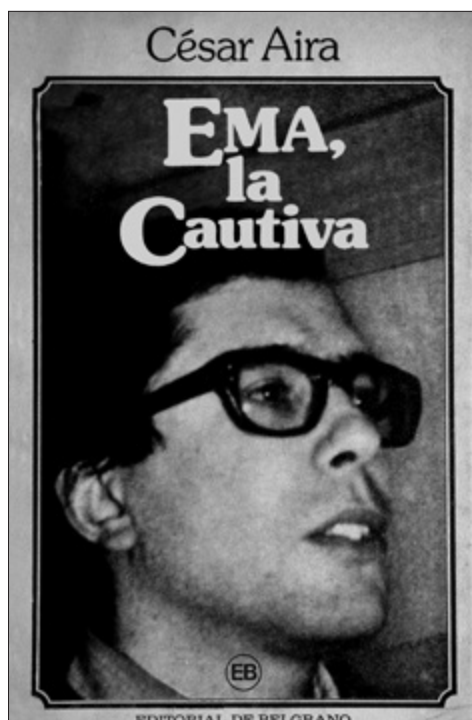
precepto pesimista y vampírico. A lo largo de toda su existencia, Alejandra no hará otra cosa que revivir ese momento adánico en el que, seleccionando sus materiales de trabajo, se crea a sí misma. Su vida será la repetición constante de su propio mito de origen. La atracción del origen se identificará con la fascinación que provoca la infancia, cuyo reflejo especular invertido es el vacío que vendrá después –la muerte–, incorporado a sus poemas. Cito a Aira:

El origen actúa como pulsión de muerte. (...) Primero, 'antes', está 'la vida', desnuda, animal, edénica, infantil.

*La palabra que viene a cubrirla la transforma en 'poesía'. Pero cuando la palabra cese, cuando la poesía se agote, al retirarse dejará a la vista no ya a la vida, sino a la muerte.*¹¹

El análisis enfatiza la condición póstuma de la poeta, aquello que le permite escribir desde su propia posteridad. Como *la ardiente enamorada del viento*, a quien tanto admiraba, Aira pertenece a esa clase de escritores tardíos, que aparecen cuando no quedan ni espacios vírgenes ni caminos por descubrir, y más que conocer esta condición, la viven, sintiendo como un imperativo la necesidad de empezar de nuevo.

Así lo entiende Sandra Contreras, para quien el rasgo distintivo del lugar que fue ganando Aira en la literatura argentina es lo que llama la vuelta *al* y *del* relato. Vuelta *al* relato después de la parálisis y la saturación de sus procedimientos, y vuelta *del* relato, en tanto periódica insistencia del acto narrativo, en tanto proliferación¹². La piedra fundamental sobre la que se sustenta dicho regreso es un proyecto de signo positivo: la promoción de una potencia soberana: el supremo poder de la invención. Plasmada tanto en su literatura como en su producción crítica, la posición de Aira instaura una dimensión plenamente afirmativa. Sus textos defienden cierto optimismo inherente a la escritura, una suerte de euforia que destila la narración. Pero el relato ¿no estaba muerto, acaso? En esta instancia surge la necesidad de asumir nuevamente la mirada de las vanguardias, cuyo mérito consistió en rehabilitar el conjunto de técnicas artísticas, obturadas por su automatización. John Cage y el surrealismo, Duchamp y Raymond Russell, el constructivismo ruso y Dadá son los



evangelistas de una fe inexplorada, los portavoces de la mejor de las noticias: “el triunfo del arte sobre la mezquindad mercantil de la obra de arte. La victoria del proceso sobre el resultado. (...) La Buena Nueva no es un ejemplo, sino que es el procedimiento en sí para crear historias”¹³.

Aira no deja de advertir que si bien el surrealismo empezó siendo puro proceso —un presente absoluto que se mantenía siempre en el grado cero del sentido—, “Breton terminó dando el mayor precio a la frase objetivada, (...) es decir, al resultado”¹⁴. Sin embargo, aunque la Historia se apropie de los enunciados, aunque congele el instante de arrebatos y momifique los versos más lábiles cosificando su sentido, lo que no puede ni podrá nunca asimilar es el gesto inasible de su enunciación. La enunciación es la intensidad, el entrecruzamiento de las fuerzas en fuga, y el enunciado, su mera representación. La enunciación es lo que permite transmitir lo único que vale la pena de ser comunicado: eso que se expresa en el lenguaje, pero que nosotros no podemos expresar mediante él. Por lo tanto, no importa que Breton se volviera archivista en la estela de Dadá. Instrumentalizar el legado de una escuela muerta sigue siendo una fértil posibilidad. “Desvanecida la ideología del procedimiento, la mecánica de éste puede servir para nuevas creaciones”, sentencia Aira¹⁵. Todos los recursos valen para llegar lo antes posible a ese estado de resurrección en vida que es condición para hacer poesía una vez que toda la poesía ya ha sido escrita.¹⁶

Harold Bloom sostiene:

los muertos poderosos retornan (...) con nuestros colores y hablando en nuestras voces, al menos parcialmente, al menos en ciertos momentos, momentos que ates-

tigan nuestra persistencia y no la suya”¹⁷. Después de todo, anacrónica no sólo es Alejandra sino toda la literatura¹⁸. Pero no hay que rasgarse las vestiduras ni ponerse de luto sino más bien todo lo contrario. A la luz de esta verdad se des-

vanece como un espejismo el encandilamiento que generaban los colosos y resurge la posibilidad de escribir.

Con el destino de grandeza de la novela cae la autoexigencia y nace la libertad, la plena libertad de escribir cualquier cosa.

Si los muertos se llevaron el genio, los vivos

podemos jugar a inventar historias; podemos experimentar con las formas, crearlas y destruirlas siguiendo únicamente la rutina de nuestro capricho, sin más censura que la que nos impongan los límites de nuestra propia fantasía. Despojado de la misión sublime que había heredado de la tradición, el escritor recupera la esencia lúdica e infantil del arte. Como señala Abraham, “muerta la obra de arte nace el artista niño que hace masitas de arena en el borde del mar”¹⁹.

Luego de Balzac y Flaubert, de Proust y de Joyce, cualquier pretensión de excelencia se vuelve irrisoria; la seriedad se transmuta en ridiculez y la frustración en oportunidad. En este contexto, “el pesimismo es inconducente. (...) Lo que importa es hacerlo”²⁰. Porque nos

... aunque la Historia se apropie de los enunciados, aunque congele el instante de arrebatos y momifique los versos más lábiles cosificando su sentido, lo que no puede ni podrá nunca asimilar es el gesto inasible de su enunciación. La enunciación es la intensidad, el entrecruzamiento de las fuerzas en fuga, y el enunciado, su mera representación. La enunciación es lo que permite transmitir lo único que vale la pena de ser comunicado: eso que se expresa en el lenguaje, pero que nosotros no podemos expresar mediante él.

encontramos en el punto de inflexión entre los dos epígrafes propuestos al principio. El pasaje del primero al segundo se corresponde con el momento en que la tristeza por haber llegado tan tarde se convierte en esa alegría implacable que emana de la creación.

La creación llegaba hecha Literatura (...) Era ella, la Reina del Mundo, mi Reina personal intransferible. (...) No necesitaba lujos porque Ella es el lujo de mi vida. Es el lujo del mundo²¹.

La literatura como lujo. ¿Habrá leído Aira el hermoso libro de Bataille que lleva ese nombre? Curiosamente, el texto comienza diciendo:

*todo aquello que es humanamente posible se debe intentar, merece la pena hacerlo y se puede lograr con éxito*²².

La máxima de Bataille nos recuerda a Aira porque parece surgida del mismo vigor optimista que anima toda su poética. Pero si esta perspectiva afirmativa y vitalista es la marca característica de Aira, ¿cómo se concilia con la visión de las vanguardias, que se definen como poéticas de la ruptura y de la negatividad? Para lograrlo es preciso llevar a cabo una transmutación de carácter nietzscheano; una metamorfosis que, progresiva y subrepticamente, contamine la negatividad con el germen de lo positivo hasta convertirla en absoluta afirmación. No invertir sino más pervertir, porque –como sostiene Contreras– no se trata, simplemente, de afirmar en lugar de negar, sino de elevar la negación más allá de sí misma, hasta alcanzar el poder de la afirmación²³.

Un desafío inquietante para quienes no se dejan intimidar por los obstáculos. Imaginemos a una niña que, detenida frente a una pared, desea con fervor divisar el horizonte. Podría resignarse, pero la sumisión no es la

virtud de los espíritus poderosos, por lo que sabe intuitivamente que existe otra alternativa: treparse al muro y usarlo como medio para contemplar el mundo. Hay un universo posible en el que esta niña existe. Y aunque habla de sí misma en femenino responde al nombre de César. Lo que parece difícil es en realidad muy fácil para ella; puede lograrlo en una sola frase, una frase que dice simplemente:

*desde mi suprema impotencia tenía firmemente dominadas las riendas de lo imposible*²⁴.

2. Una política del humor argentino

Las interpretaciones no serán lecturas hermenéuticas sino interpretaciones políticas en reescritura política del texto y su destinación. Así ha sido siempre.

Jacques Derrida

Se trata, entonces, de pensar cómo es posible algo así como Aira en la literatura argentina. Adelantémos: Aira es imposible. O mejor dicho, ¿queda otro modo de concebir lo imposible mismo que no sea leyendo a Aira?

La imposibilidad es también su punto de partida. Como decíamos antes, las producciones literarias posteriores a la caída del realismo dan cuenta de distintos aspectos de esta imposibilidad. Uno de ellos alude a lo imposible de la representación. Siempre habrá que dar cuenta de una ineludible ausencia, de un resto en fuga que se sustrae a todo intento codificador.

Aira responde a esta situación desde la misma forma. Su narrativa se fragmenta y se disuelve precisamente para ser construida. De eso nos hablaba la niña-Aira, protagonista de *Cómo me*

hice monja: de un discurso que no se desentiende de sus debilidades sino que se aprovecha de ellas, para volverlas a su favor. Eso es tener, desde la suprema impotencia, firmemente dominadas las riendas de lo imposible. Algo que sólo podría ocurrir en el lenguaje, a través del lenguaje; esa suerte de no-lugar donde [no] es [im]posible que cohabiten “los animales (...) a) pertenecientes al emperador, b) embalsamados, c) amaestrados, d) lechones, e) sirenas, f) fabulosos, g) perros sueltos, h) incluidos en esta colección, i) que se agitan como locos, j) innumerables, k) dibujados con un pincel finísimo”²⁵. El insólito encuentro da cabida a toda clase de libros (según Aira: catálogos, epistolarios, manuales, ilustrados, de tapa dura, de veinte páginas, de mil setecientas, apasionantes, para niños, de poesía, de viajes, *best-sellers*, técnicos, troquelados, clásicos, en chino, en papel de arroz)²⁶ cuya escritura hace estallar el mundo de la representación. En su sitio aparece ese espacio siempre vacío que no hemos sabido llamar de otro modo que literatura. Porque todas estas cosas “¿en qué lugar podrían encontrarse, a no ser en la voz inmaterial que pronuncia su enumeración, a no ser en la página que la transcribe? ¿Dónde podrían yuxtaponerse a no ser en el no-lugar del lenguaje? Pero éste, al desplegarlos, no abre nunca sino un espacio impensable”²⁷.

A través de Borges, Aira consigue rendir homenaje a otro de sus favoritos: Lautréamont, el gran promotor de la exaltación que provoca juntar un paraguas y una máquina de coser sobre la mesa de vivisección. Su apología de lo imposible se apoya en dos lógicas: la reescritura como principio constructivo de lo nuevo y un artificio mágico

que transmuta los venenos en bálsamos. Por un lado, lo nuevo radica en lo ya hecho. Según Aira, la novedad es el *ready-made* y “no hay que preocuparse por la originalidad porque sería virtualmente imposible que no la haya”.²⁸ Por otro, allí donde el lenguaje se manifiesta como límite insuperable, ahí mismo se evidencia también como única salida. Este secreto de alquimista lo aprendió de Russell, a quien también tenía el vicio de leer y quien le transmitió esa maravillosa propiedad que tiene el lenguaje de enriquecerse con su propia miseria. De transformar la impotencia suprema en total potestad. En un ensayo de 1995 leemos:

*El ready-made es la mejor solución para encontrar lo Nuevo, que por definición es algo que no puede buscarse porque ya se ha encontrado*²⁹.

Lo viejo, lo que ya fue inventado, es, paradójicamente, lo que permite inventarlo todo. Quizá por eso a la hora de empezar, sintiendo el reto de hacerse un lugar en la historia de la literatura argentina, encaró lo que ya había sido un destino para otros. *Ema, la cautiva* y *Moreira, El vestido rosa y La liebre*, evocan relatos nacionales, convocan viejos estereotipos y reinventan la tradición³⁰.

Esta operación de reciclaje define una política de sentido específica en relación al problema de la literatura nacional. Más allá de los distintos objetivos que le atribuye la crítica, su reescritura busca

Lo viejo, lo que ya fue inventado, es, paradójicamente, lo que permite inventarlo todo. Quizás por eso (Aira) a la hora de empezar, sintiendo el reto de hacerse un lugar en la historia de la literatura argentina, encaró lo que ya había sido un destino para otros.

encontrar un tono nacional auténtico. Para gozar de cierta calidad genuina, dicho tono debe evadir la representación de lo obscuramente autóctono. En “El escritor argentino y la tradición” Borges señala que la ausencia de camellos en el

Inventar el dispositivo pero no cualquiera, sino uno por el que valga la pena reivindicarse argentino. Aira nos interpela desde una ética de la escritura. Su axiología narrativa pauta lo que se debe y lo que no se debe hacer con palabras; para qué y de qué modo, recalcando todo el tiempo que lo importante es insistir, hacerlo. Una y otra vez regresa, con Aira, la fuerza avasallante de la creación; el optimismo como mandato y tracción en virtud de la cual avanza el texto.

Corán constituye la prueba máxima de su procedencia árabe. De esa indicación se desprende que no se trata de *representar* sino de *presentar* o *construir* una lengua. Dice Aira:

La literatura es el medio (...) para que el Brasil se transforme en el Brasil, para que la Argentina llegue a ser la Argentina.

(...) *La autenticidad no es un valor que esté dado de antemano, esperando a un individuo que lo ocupe. Por el contrario, es una construcción como lo es el destino, o el estilo. No se trata sólo de ser argentino o brasileño sino de inventar el dispositivo por el que valga la pena serlo*³¹.

Inventar el dispositivo pero no cualquiera, sino uno por el que valga la pena reivindicarse argentino. Aira nos interpela desde una ética de la escritura. Su axiología narrativa pauta lo que se debe y lo que no se debe hacer con palabras; para qué y de qué modo, recalcando todo el tiempo que *lo importante es insistir, hacerlo*. Una y otra vez regresa, con Aira, la fuerza avasallante de la creación; el optimismo como mandato y tracción en virtud de la cual avanza el texto.

De este enfoque afirmativo surge el

repudio contra los escritores argentinos que según él apuestan por la negación: todos los mencionados al principio —esos nombres centrales de nuestro sistema literario— pero principalmente Piglia y Saer, dupla que según su lectura simboliza el más ferviente derrotismo. Ambos son responsables de una doble culpa: la de instalar al impulso negativo en primer plano y la de comprender a la praxis narrativa como un mero ejercicio de oposición.

Si Piglia piensa la novela como utopía negativa que se sustrae a las presiones del mercado y disputa con las envejecidas tradiciones dominantes, Aira rechaza la utopía deconstruyendo los supuestos sobre los que se apoya. La utopía es la descripción de una sociedad imaginaria que surge de la crítica a la realidad vigente. Su carácter ideal se complementa con un programa de acción concreta. La manifestación del desacuerdo subyacente para con la actual conformación del mundo se inscribe en la visión alternativa que la literatura opone a dicho estado de cosas. A este supuesto se debe aspirar ya que, sin la intención utópica, el pensamiento que la configura resultaría estéril. Pero, la negación de la época en nombre de un futuro feliz se identifica, al menos en parte, con la proyección de la historia concebida como el continuo rechazo del presente. En el impulso utópico, la utopía negativa “se concreta con mayor precisión (...) en la negación de lo que no quiere”³².

El problema del pensamiento utópico se desprende de la presión alienante que ejerce. Al negar la realidad nos somete al yugo de la necesidad teórica, a la perpetua búsqueda de una virtud que se nos escapa porque, como denuncia Aira, siempre estaremos cayendo en desfallecimientos de bon-

dad. Cuesta sangre, sudor y lágrimas volver a reincidir sabiendo que, como Aquiles contra la tortuga, volveremos a perder la carrera. Aunque odia los ejemplos, Aira se sirve de uno en este caso: el matrimonio, cuya exposición, no podemos pasar por alto:

El marido bueno complace a su mujer en todo. La rodea de comodidades, de consideraciones, de gentilezas, la escucha, la comprende, hace las camas, cocina, lava los platos, plancha, paga las cuentas, la lleva de vacaciones, se ocupa de los chicos, cambia los cueritos de las canillas. Su mujer vive descontenta, se queja, se pregunta por qué cometió el error de casarse con un hombre al que no puede querer ni respetar. Y si no lo dice por un sentido de la justicia que le pesa como una condena, basta que el infeliz cometa el menor desliz (que se le rompa un plato mientras lo lava) para que en ella estalle toda la amargura contenida en un torrente de injurias. (...) En cambio el marido malo somete a su pareja a toda clase de malos tratos y humillaciones. Tiene amantes, se emborracha, le grita insultos soeces, se va de viaje con excusas increíbles, se juega el sueldo de él y lo que puede echar mano del de ella, le hace ascos descaradamente a la comida, contrae deudas, deja que la casa se venga abajo. Y la esposa no se queja; ¿de qué serviría? Ya agotó su provisión de llanto, y además él no se lo permite: no le presta atención o se la presta para gritarle, y hasta podría darle un sopapo. Ella lo quiere y lo respeta (...) porque él le hace vivir intensamente el drama del matrimonio y de la vida en general^{B3}.

Las intenciones del marido bueno no dejan de naufragar porque la perfección nos está vedada por naturaleza. Adorarla es un vicio del pensamiento. Y no importa cuánto nos mantenga-

mos en una postura: siempre seremos juzgados por el mínimo opuesto. Por eso, con el menor gesto encomiable el marido malo brilla como un sol. Mientras que la idea del Bien paraliza, *el mal permite que la vida siga, devalúa las supuestas jerarquías de importancia, da la medida justa de la banalidad necesaria para que el hombre recorra su camino en el mundo. Empezar a ser malo equivale a entrar, ni más ni menos, al fin, en la realidad^{B4}.*

Por otra parte, insistiendo en el fracaso del empeño narrativo, Saer declara:

El único modo posible [que tiene] el novelista argentino para rescatar la novela consiste en abstenerse de escribirlas^{B5}.

Esta sentencia es ineconomizable en el sistema de Aira, que se hace monja, niña de ocho años, chica moderna o mosca violada sólo para poder seguir contando. Los personajes de ese corpus amorfo que llamamos literatura aireana podrán desarmarse en torbellinos de incertidumbre pero nunca se callarán. Sus voces son como fuerzas centrífugas de la dispersión; se afirman camufladas, valiéndose de la reptante relación que en los textos de Aira se da entre los cuerpos y los discursos. A esas voces, que convertidas en mil gotas de óleo ruedan libres por el mundo, les



A la teoría que formula para pensar la figura del buen artista, la vida le responde con una recompensa no tan surrealista como pretende. Si ser un escritor comprometido consiste en jugarse por el Arte-impulso sacrificando los resultados, la obra y la fama, entonces por más apasionada que sea, será una vocación trágica.

repugnan el compromiso negativo de la noción de estética y la moral de la frustración que de él se desprende. Su protector, Aira, es demasiado nietzscheano para tolerarlo. ¿Cómo alguien

puede postular una poética de la negatividad sin enfermarse o deprimirse horriblemente? ¿Y qué clase de obra resulta de esa enfermedad del alma? La bilis negra no sirve para nada bueno.

Pero hay más: el pretendido compromiso para con la sociedad oculta un interés personal. Aira necesita descargar toda su artillería contra Piglia. Declara entonces que el escritor comprometido no es simplemente el que denuncia los perversos mecanismos de poder, porque no alcanza con atestar los argumentos de guerrilleros en desgracia como si fueran parte del decorado. No es cuestión de apropiarse del material mítico que aportó la dictadura para asegurarse unos cuantos lectores. La causa es la literatura misma y hay que inmolarse por ella; hay que sacrificar el éxito, e incluso la obra, para que triunfe el proceso, siempre. Sin embargo, se necesita un santo para crearlo.³⁶ En términos de Aira, un santo es el que no usufructúa sus circunstancias sino que se deja llevar por el puro devenir de la escritura, sin corregir, aunque el resultado sea necesariamente un fracaso. El fracaso se refiere tanto a la calidad de los textos (consecuentemente desprolijos, descuidados, monstruosos, casi deformes), como a los beneficios que el escritor obtiene:

Los 'premios' al cabo de una vida dedicada a la literatura son bastante incoherentes, casi surrealistas. Nunca se parecen a lo que habría podido esperar en términos razonables. Por lo pronto, no he ganado plata. En ese rubro sigo donde estaba a los veinte años, es decir en cero³⁷.

El héroe que reclama Aira coincide con sus propios rasgos. Los reproches que le endosa a Saer y a Piglia tienen como reverso la apología de su propia política: Saer es el escritor bienintencionado y hacendoso que trabaja incansablemente sobre el texto persiguiendo la perfección³⁸; él, su contracara: el escritor alegre que se sacrifica no por las obras concretas sino por el Arte en sí, en cuanto pulsión. El que escribe desafortadamente, el que no corrige y publica sin filtros todo lo que produce, el que rescata de su parálisis la verdadera esencia del arte, que es acción e invención. Y que a nadie se le ocurra pensar que esta aceleración vertiginosa redundará en el beneficio de su carrera porque no es algo que Aira tenga en mente cuando escribe.

“No tengo una sola célula de oportunista”, se queja³⁹. No obstante, repetir en cada entrevista que *escribe mal* por amor a la literatura podría despertar cierta desconfianza en sus lectores. Primero, porque lo desmiente la destreza inocente y perversa de su estilo, y segundo, porque la mayoría de las veces, el mismo intento de aclarar, oscurece. Al reivindicarse como modelo pierde un poco de esa ironía que suele desbordarlo. El sarcasmo que tonifica sus palabras cede entonces su espacio a la seriedad, y ésta termina afirmando lo mismo contra lo que en un principio peleaba. Porque, como señala Barthes, “el acto último de todas las objetivaciones [es] la destrucción”⁴⁰.

A la teoría que formula para pensar la figura del buen artista, la vida le responde con una recompensa no tan surrealista como pretende. Si ser un escritor comprometido consiste en jugarse por el Arte-impulso sacrificando los resultados, la obra y la fama, entonces por más apasionada que sea, será una vocación trágica. Para su sorpresa, la justicia poética consiste en el reconocimiento de la crítica. Dice Daniel Link:

Aira es el escritor argentino por excelencia, como antes lo fueron (sólo) Borges, Cortázar, Puig⁴¹.

El mecanismo de lectura que le permite a Daniel Link incluir a Aira en la lista de clásicos parte de *Cómo me hice monja*. Link se pregunta cómo leer esa novela que desde el título promete una historia de revelaciones trascendentales, pero que luego, en su desarrollo, traiciona todas las expectativas canjeando la asunción de votos por una muerte. Para dotar de sentido al título, Link apela al habla popular rioplatense. Uno de los recursos más empleados por dicha estructura léxica es el famoso *vesre* según el cual *monja* es sinónimo de *jamón*, y éste, en tanto *fiambre*, significa *muerto* o *cadáver*. El truco de la novela se cifra en este demencial sistema de equivalencias. Descubrir las –hallazgo accesible únicamente para quienes dominen el horizonte de nuestra cultura popular– permite comprender el título no como historia hagiográfica sino como simple juego de palabras.

Según Link, Aira consigue construir el dispositivo por el que vale la pena ser argentino. Se trata de un artefacto sensible, semejante al que Aira le atribuye a Copi: un cierto realismo de la felici-

dad que le sirve, a su vez, para leer –con una suerte de alegría violenta– todo el espectro de la literatura nacional en el que se inserta. Si las instancias mediadoras de narrador y mediador son máscaras de una subjetividad que por

medio de la crítica literaria revela sus filiaciones y rechazos más ocultos, entonces es cierto que dicha práctica encarna el devenir de la autobiografía. La dificultad a la que debe enfrentarse dicho género es que nadie puede ser objetivo respecto de su propia persona. El aparato perceptivo gira

en falso cuando intenta convertirse en su propio objeto de estudio. Aira lo sabe bien y lo reconoce cuando afirma que los ojos nunca podrán mirarse a sí mismos⁴². Pero tomar la distancia necesaria (la mínima distancia que garantice visibilidad) exige un verdadero sacrificio: “para crearse como mito el escritor debe morir”⁴³.

3. Qué es la crítica, qué es la literatura, qué es la realidad

Escarbando en la osamenta del aire, la mosca, las nupcias de la mosca y el perro. Todo el verosímil caía estrepitosamente. Por culpa del lenguaje, de los códigos empleados.

Dante y Reina

Los que seguimos y perseguimos el sinuoso itinerario de Aira nos enfren-

Si las instancias mediadoras de narrador y mediador son máscaras de una subjetividad que por medio de la crítica literaria revela sus filiaciones y rechazos más ocultos, entonces es cierto que dicha práctica encarna el devenir de la autobiografía. El inconveniente al que debe enfrentarse dicho género es que nadie puede ser objetivo respecto de su propia persona, porque el aparato perceptivo gira en falso cuando intenta convertirse en su propio objeto de estudio.

tamos una y otra vez con el mismo interrogante: ¿qué es la realidad? Su insistencia en el tema ya no despierta ningún asombro. Sí, en cambio, el modo en que todas las veces elude dar una definición definitiva. Semejante a un concepto fino visto de perfil, la realidad –dirá– “siempre es ligeramente más extraña de lo que uno espera”⁴⁴. Como si se tratara de una cuestión de palabras para la que no hay palabras adecuadas, la realidad es una materia resbalosa, un problema de leyes incomprendibles e inexpresables. Podemos postular su posibilidad pero no su existencia. En síntesis, lo real es una mera hipótesis de trabajo. Dice Aira:

La falta de relato, la emergencia desnuda y fulminante de la imagen o la realidad

[...] asquea. Antes de la emergencia de cualquier resultado artístico debe haber un relato como procedimiento⁴⁵.

El mundo es un delirio y su consecuencia principal, la conjunción caprichosa de circunstancias incoherentes, dislocadas e incluso contradictorias; la suma mayor de todos los desvaríos. Enfrentarlo (soportarlo y sobrevivirlo) exige vocación literaria, precisamente porque la fuerza de lo imposible funda lo literario por excelencia.

Si la realidad es engeguedora, urge mediatizar la relación que se establece con ella.

Esta relación de carácter hermenéutico es un relato. Sin embargo, la realidad no supone ninguna clase de prioridad ontológica respecto de su representación; ambas instancias se constituyen juntas en un vínculo de mutua dependencia. Por eso, lo mismo da preguntarse por una o por la otra. Llevando el análisis a sus últimas consecuencias, obtendremos en ambos casos idéntica respuesta. Pero como sólo se puede hablar de realidad especulando sobre la literatura, hagamos un rápido intento a través de sus novelas.

En la narrativa aireana conviven al menos dos miradas acerca de lo real. Una de ellas se despliega en *La liebre*. Hay en esta novela “un regocijo escandaloso de lo imposible”. Literalmente, “el escándalo estaba en que, como todo el mundo sabe, lo imposible es lo primero en hacerse real”⁴⁶. En su incesante e infinito desarrollo, la realidad se está constituyendo todo el tiempo. Avanza sin cesar y “en su cascada cava una eternidad cada segundo”⁴⁷, haciendo que cualquier cosa pueda pasar. Por eso, únicamente podemos esperar lo insospechable. Desde esta perspectiva, la realidad manifiesta su perfil más absurdo y su rostro nos parece un verdadero descaro literario, tan poco previsible como el casamiento de la mosca violada con el perro que la agredió. Como bien dice Daniel Molina, *Dante y Reina* nos enfrenta sin anestesia a “la pura realidad en estado bruto, (...) tal como la percibimos cotidianamente durante una millonésima de segundo, antes de hacer el infame esfuerzo por ficcionalizarla, por agregarle siglos de olvido al instante”⁴⁸.

*En tanto fuerza surrealista, la realidad es una hiperimaginación de poderes tan exacerbados, que ninguna imaginación individual podría siquiera soñar con hacerle competencia*⁴⁹.

El mundo es un delirio y su consecuencia principal, la conjunción caprichosa de circunstancias incoherentes, dislocadas e incluso contradictorias; la suma mayor de todos los desvaríos. Enfrentarlo (soportarlo y sobrevivirlo) exige vocación literaria, precisamente porque la fuerza de lo imposible funda lo literario por excelencia.

Esta imaginación literaria debe ponerse al servicio de la erudición teórica.

Sólo su predisposición al disparate podrá librarnos de convertir a la crítica en una mera repetición de lo ya dicho. Siempre que el ensayista se someta a aquello que lee, y en nombre de la verdad o el autor tolere con docilidad los límites que éste le impone, sucederá exclusivamente lo previsible, es decir, lo que menos interesa. Si el objetivo de la escritura consiste en dinamizar anquilosadas estructuras y hacerlas fluir en una operación sin fin, el de la crítica no puede ser estancarse en los textos. La lectura, o es transformadora, o clausura el proceso del que lo escrito nace. Lamentablemente —se queja Aira— ése suele ser “el resultado corriente de críticos que pese a las mejores intenciones parecen empeñados en congelar la literatura en objetos”⁵⁰. Sin imprevisto no hay sorpresa, y sin sorpresa, no hay pensamiento. Alan Pauls comenta en un artículo delicioso que tiempo atrás Aira, excusándose, le dijo: “disculpame, lo que pasa es que cuando yo quiero pensar, no pienso. Y a veces, en cambio, me sucede pensar”⁵¹. Para Aira, el escritor no es más que el escenario de los pensamientos, su lugar de aparición, y no quien decide cuándo se presentarán. Las ideas que valen la pena no pueden perseguirse: irrumpen como los relámpagos.

A esta visión exaltada de lo real, la literatura y la crítica, Aira opone la letárgica mirada que textualiza *La luz argentina*. La novela narra las peripecias de una pareja singular durante la época en la que nuestro país sufría periódicos cortes de energía eléctrica. A lo largo de sus páginas Aira bordea constantemente esa disciplina sinuosa que los académicos llaman metafísica. Reynaldo, el protagonista, lleva una vida liviana y monótona, una vida que día tras día sigue su curso incesante sin antes ni después. Con su trabajo rutinario, su matrimonio tranquilo, su buen pasar económico, goza de

toda la estabilidad que se puede esperar. La indolencia con la que se contempla es también el impulso por el que se cuestiona sobre la [in]trascendencia de ese “gran acto indiferente que es la existencia”⁵²:

*La vida casi nunca tiene momentos únicos, sino que presenta sus desarrollos como una perpetua combinatoria, demasiado amplia como para suscitar la peculiar concentración del espanto. (...) Pensaba que la vida era una gran mollicie, aun para los más activos. No había nada que hacer.*⁵³

En su inocente frivolidad, Reynaldo tiene claro que la existencia es efímera y que la clave de la vida nos la da su fugacidad. Lo único importante son las experiencias, cuyo valor depende de su carácter excepcional e irrepitible, pero éstas se desvanecen en el aire si nadie las registra. De las meditaciones de Reynaldo, que demora sus cigarrillos viendo amanecer, inferimos que a la conciencia de esta verdad no se accede sin una cuota de melancolía:

*Un caracol en la jaula de vidrio deja su rastro plateado, y el hombre que ha pasado su vida estudiándolo mira con cierta nostalgia esa huella magnífica de la nada de la existencia; después de todo, puede decirse, ya sabía eso, y en consecuencia lo sabía todo. Pues la variedad del mundo se ha reducido, al fin, a un toque único, instantáneo. Y sin embargo, la mollicie increíble de la vida (...) exige siempre una mirada más: porque si la mirada no cruza el momento preciso nunca tendrá lugar, (...) la jaula se cubrirá de moho, (y) los animalitos presos morirán*⁵⁴.

Para Aira, el escritor no es más que el escenario de los pensamientos, su lugar de aparición, y no quien decide cuándo se presentarán. Las ideas que valen la pena no pueden perseguirse: irrumpen como los relámpagos.

Siguiendo el evanescente derrotero de esos pequeños seres, toda acción muere en el momento justo en que su energía se pone en juego. El rescate salvífico lo aporta la mirada; es la mirada que reconstruye los acontecimientos y les da sentido, revelando que el relato, incluso en sus detalles más triviales, no tiene otro objeto que la misma reconstrucción, y está dictado retrospectivamente por ella. La misión de la literatura consiste en materializarla.

No consigo evitar que las ensoñaciones de Reynaldo dejen de remitirme a un país encantado en el que, luego de un siglo de aventuras, una estirpe desaparece de la faz de la tierra. El ciclo se cierra cuando el último descendiente descifra el manuscrito mágico que predecía ese final. El relato entero depende de ese momento en el que se revela el significado de los antiguos pergaminos, porque lo que se narra es la historia de su desciframiento. En ese instante crucial el personaje lee exactamente lo que está ocurriendo: la

historia de su familia, los avatares de sus antepasados, y todo el microscópico entramado de causas que lo conducen a estar donde está, se condensa para hacer realidad ese momento en el que lee que lee mientras se lo devoran las hormigas. El misterio se disipa y, simultáneamente, adviene la catástrofe que precipita el desenlace. Por fin todo termina; dentro del círculo quedan una novela y cien años de soledad.

Me pregunto qué diferencias hay entre los caracoles y las estirpes condenadas a la desaparición. Creo que pocas o ninguna. Dicen que Aira detesta a García Márquez y seguramente así sea. Incluso podría presentarse el mismo Aira y decirme que no debería haber desempolvado esa novela, que estoy radicalmente equivocada. Poco importa si soy impertinente al evocarla. Como él, yo también prefiero la crítica impresionista y la introyección feliz de lo imaginario, a la hacendosa y consecuente proyección de lo simbólico.

NOTAS

1. Cfr. Abraham, Tomás, "Aira y Piglia" en *Fricciones*, Buenos Aires, Sudamericana, 2004, pp. 11, 135 y 137.
2. Aira, César, "Novela argentina: nada más que una idea" en *Vigencia* Nº 51, Buenos Aires, agosto de 1981, p. 12.
2. Cfr. Adorno, Theodor, *Teoría estética*, Madrid, Akal, 2004, pp. 265 y ss.
4. Aira, César, "La nueva escritura" en *Boletín/8* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Rosario, octubre de 2000, p. 22.
5. Aira, *La luz argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983, p. 80.
6. Aira, César, *Alejandra Pizarnik*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1998, p. 14.
7. Aira, César, *Alejandra Pizarnik*, pp. 45-46.
8. Bürger, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987.
9. Cfr. Aira, César, *Alejandra Pizarnik*, p. 62-63.
10. La equivalencia (o coincidencia) entre la muerte y el fin de la escritura se desprende de otra premisa surrealista: la fusión entre vida y poesía, que según Aira constituye el objetivo de los verdaderos artistas. Al respecto puede consultarse Aira, César, *Las tres fechas*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2001, pp. 49 y ss.
11. Aira, César, *Alejandra Pizarnik*, p. 44.
12. Contreras, Sandra, *Las vueltas de César Aira*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2002.
13. Aira, César, *La trompeta de mimbre*, Rosario, Beatriz Viterbo, p. 80.
14. Aira, César, *Alejandra Pizarnik*, p. 29.
15. Aira, César, *Alejandra Pizarnik*, p. 14.

16. Aira, César, *Alejandra Pizarnik*, p.72.
17. Bloom, Harold, *La angustia de las influencias*, Caracas, Monte Ávila, 1991.
18. “Se diría que el anacronismo es lo que pone en hora a la literatura” dice en *Las tres fechas*, p. 55. “La literatura ha muerto y yo soy la prueba viviente” había declarado antes (ver Aira, César, “El último escritor” en *El Banquete*, N° 1, 1997). También recrea esta idea en *El juego de los mundos*. La novela ficcionaliza el mundo del futuro, en el que la literatura corresponde al pasado.
19. Abraham, Tomás, *Fricciones*, p. 138.
20. Aira, César, *La trompeta*, pp. 20-23.
21. Aira, César, “Introducción y ensayo” en *La trompeta*, p. 83.
22. Bataille, Georges, *La literatura como lujo*, Madrid, Cátedra, 1993, p. 35.
23. Cfr. Contreras, Sandra, *Las vueltas de César Aira*, p. 22.
24. Aira, César, *Cómo me hice monja*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1993, p. 15.
25. Borges, Jorge Luis, “El idioma analítico de John Wilkins”, en *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, Emecé, 1983, p. 2.
26. Aira, César, “La trompeta de mimbre”, en *La trompeta*, p. 132.
27. Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas*, Madrid, Siglo XXI, p. 3.
28. Aira, César, *La trompeta*, p. 132.
29. Aira, César, “La innovación” en *Boletín*4 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Rosario, 1995, p. 28.
30. Nicolás Rosa, por ejemplo, se pregunta si vale la pena analizar *La cautiva*, sin remitirse a las cartas que Mansilla publicó un volumen con el título de *Una excursión a los indios ranqueles*. Cfr. Rosa, Nicolás, *Críticas de la crítica*, Buenos Aires, Biblos, p. 15. Del mismo modo, Sandra Contreras afirma que *La liebre* “reescribe una fábula de identidad nacional, el cuento clásico del viaje de la civilización a la barbarie”. Ver Contreras, Sandra, *Las vueltas de César Aira*, p. 55.
31. Aira, César, “Exotismo” en *Boletín*3, Rosario, septiembre 1993, p. 74.
32. Neusüss, Arnheim, *Utopía*, Barcelona, Seix Barral, 1971, p. 25. Los análisis en los que Piglia aborda la cuestión de la novela como utopía negativa pueden leerse especialmente en Piglia, Ricardo, *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Siglo XX, 1993.
33. Aira, César, “Diario de un demonio” en *La trompeta*, pp. 64-65.
34. Cfr. Aira, César “Diario de un demonio”, en *La trompeta*, pp. 65. Yendo un poco más lejos, Aira dirá que negar el mal implica negarlo todo: la realidad pero también el pensamiento. No en vano denuncia que, a pesar de que se plantearon todas las utopías imaginables, positivas y negativas, realizables e irrealizables, jamás se planteó una sociedad en la que todos fueran ricos. No se la postuló ni se la postulará jamás porque “ahí la utopía encuentra su límite infranqueable. Y basta pensar que el límite infranqueable de la utopía es también la realidad, y sumar dos más dos, para sospechar que en esta utopía imposible e impensable está el puente, quizás el único puente, que une el pensamiento y lo real”. Igual que la realidad, la utopía es tan buena para unos como mala para otros, “siempre hay alguien que cae bajo el golpe implacable del Bien”. Cfr. Aira, César, “Introducción y ensayo”, en *La trompeta*, pp. 84-85.
35. Saer, Juan José, “La novela” en *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Ariel, 1997, p. 130.
36. Aira, César, *La trompeta*, p. 80.
37. Aira, César, *La trompeta*, pp. 143-144.
38. En un artículo publicado en *El Porteño* lo acusa, por ejemplo, de aplicado y escolar. Cfr. Aira, César, “Zona peligrosa”, en *El Porteño*, abril de 1987.
39. Aira, César, “Introducción y ensayo”, en *La trompeta*, p. 88.
40. Barthes, Roland, “Prólogo” a *El grado cero de la escritura* seguido de *Nuevos ensayos críticos*; México, Siglo XXI, 1996, pp. 11-12.
41. Link, Daniel, “Introducción” a *La Chancha con cadenas. Doce ensayos de literatura argentina*, Buenos Aires, Ediciones del Eclipse, 1994, p. 10.
42. Aira, César. *Las tres fechas*, p. 63.
43. Aira, César. “Arlt”, en *Paradoxa* N° 7, Rosario, Beatriz Viterbo, 1997.
44. Aira, César, “Las dos muñecas”, en *La trompeta*, p. 152.
45. Aira, César, *Copi*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1991, pp. 13-15.
46. Aira, César, *La liebre*, Buenos Aires, Emecé, 1991, p. 19.
47. Aira, César, *La trompeta*, p.12.
48. Molina, Daniel, “Zoo/surrealismo”, en *La Gandhi*, N° 1, 1997, subraya el autor.
49. Aira, César, *La trompeta*, p. 8.
50. Aira, César, *Alejandra Pizarnik*, pp. 9-10.
51. Pauls, Alan, “En el cuarto de las herramientas”, *Página*12.
52. Aira, César, *La luz argentina*, p. 8.
53. Aira, César, *La luz argentina*, p. 12 y p. 38.
54. Aira, César, *La luz argentina*, p. 12.

Crítica interpretativa según el pensamiento de Paul Ricœur en la obra de Alejandra Pizarnik

Por Ana María Rodríguez Francia ()*

La relación entre literatura y vida ha sido planteada por el surrealismo como unidad capaz de indagar en ella la “presencia de lo humano” que obra como materialidad de este vínculo. Literatura y vida como los términos que suelen acompañar la crítica literaria son problematizados bajo el esquema metodológico de Paul Ricœur, que nos ofrece la posibilidad de escindir ambos términos de la relación. Tal es el enfoque que escoge Ana María Rodríguez Francia para analizar la obra de Alejandra Pizarnik a partir del desdoblamiento entre comprensión e interpretación que el propio Ricœur propone siguiendo la pista heiddegeriana y distanciándose de la perspectiva fenomenológica de Husserl. De este modo, los hilos que conectan la escritura de Pizarnik con su propia biografía son resquebrajados en la tensión entre poesía (que se cierra a la apertura) y mundo que suele aparecer como jeroglífico a ser develado por el poeta, pero que en el caso de Pizarnik no encuentra posibilidades de experimentar una relación virtuosa.

Introducción a la problemática

Dentro de la relación *literatura-intimidad* se observa la vinculación que algunos poetas, ligados al surrealismo en su actitud “en presencia de lo humano” (Breton, *Manifestes*, 169), asumen respecto de la unión *vida-literatura*. Tal el caso, en la literatura Argentina, de Alejandra Pizarnik quien manifiesta:

La vida perdida para la literatura por culpa de la literatura. Por hacer de mí un personaje literario en la vida real fracaso en mi intento de hacer literatura con mi vida real pues ésta no existe: es literatura. (Semblanza, 253).

Si observamos con atención, notamos que el texto presenta cierto antagonismo entre vida y literatura. Al menos, se trata de una oscilación, producto de cierta dificultad en la visión. La hablante no distingue, contradictoriamente, tal oscilación que ella misma explicita. Y se transforma a sí misma en una voz que no tiene lugar en la intemperie de la vida y el mundo.

Así, en esta fusión *vida-literatura* se visualiza un elemento primordial de escollo para que la palabra poética pueda transmutar esa vida que la trasciende y compromete: esto se evidencia en el acto mismo de escribir poéticamente; y a la vez le cierra el camino de apertura al mundo, anulando la propia noción de mundo.

Más hondo se presenta el escollo cuando en su poesía se observa que tal hablante pretende alcanzar lo prístino del lenguaje, y nos preguntamos si aposentando en el ámbito de aquello que ya está dado (pensamos en el *positum* husserliano), anterior a toda facticidad estética.

María Rosa Lojo, comentando a Baudelaire, define que el mundo, ya

desde el romanticismo aparece como un jeroglífico y el poeta como “traductor” o “descifrador” del fondo analógico universal, que califica de “inagotable”. (*El símbolo*, 14).

El texto pizarnikiano expresa:

Ni luz ni sombra. Una ausencia total. Esta creencia de que escribiendo veré una señal, algo con qué seguir. Nostalgia pura, en estado de fuerza apremiante. (Semblanza, 255).

“Mi búsqueda del lenguaje ‘puro’ es una prueba de mi impotencia” (*Ibíd.*, 270).

Esta inquietud deslumbró a los poetas franceses, los malditos, algunos de los cuales también entrevieron la posibilidad de la pérdida de la vida en esta batalla, pienso en Rimbaud, y otros que concretamente la perdieron, como es el caso de nuestra poeta.

Pensando entonces en el rol del crítico literario que, como se ha definido, en cierto modo corresponde a una suerte de copiloto del escritor, he reflexionado largamente en búsqueda de la aproximación a un acierto metodológico, para encarar el estudio de la obra de una poeta como Pizarnik, inmersa en esta problemática, creyendo haber hallado una vía satisfactoria, que paso a explicar a continuación.

En el enclave de una metodología

Entendiendo que un paradigma es

En esta fusión *vida-literatura* se visualiza un elemento primordial de escollo para que la palabra poética pueda transmutar esa vida que la trasciende y compromete: esto se evidencia en el acto mismo de escribir poéticamente; y a la vez le cierra el camino de apertura al mundo, anulando la propia noción de mundo.

La temática vida-literatura ha conducido, respecto de Pizarnik, en el marco de la crítica argentina, al planteo de un problema teórico específico como es el del biografismo, diferente de lo que sería la consideración del texto por el texto mismo. Por mi parte, he expresado que tal biografismo ha sido favorecedor de una crítica romántica, demasiado subjetiva entre la alabanza y la conmiseración, convirtiéndose en una suerte de voz de sonoridad univalente, definitivamente empobrecida.

un marco teórico de referencia más amplio, Mignolo señala cuatro paradigmas como elementos rectores de los estudios literarios: el semiológico, el fenomenológico, el sociológico y el psicoanalítico.

Dentro del elemento fenomenológico, se generan dos tipos de teorías basadas, respectivamente, en la fenomenología de Husserl (que a su vez comprende las teorías de estructura ontológica de la obra literaria), y en la de Martín Heidegger o teorías de la recep-

ción, cuya base se halla en *El ser y el tiempo*, donde comprensión-interpretación funcionan en lo que Mignolo califica como doble operación. Y hace alusión a Paul Ricœur expresando:

que en Ricœur se encuentra un fuerte desarrollo del segundo aspecto, el de la interpretación, o descripción fenomenológica de la comprensión. (Comprensión, 29).

Puesta entonces a la consideración metodológica, me pareció que el enfoque crítico ricœuriano convenía por dos razones: la primera, porque la temática *vida-literatura* ha conducido, respecto de Pizarnik, en el marco de la crítica argentina, al planteo de un problema teórico específico como es el del *biografismo*, diferente de lo que sería la consideración del *texto por el texto* mismo. Por mi parte, he

expresado que tal biografismo ha sido favorecedor de una crítica romántica, demasiado subjetiva entre la alabanza y la conmiseración, convirtiéndose en una suerte de voz de sonoridad univalente, definitivamente empobrecida (Rodríguez Francia, *La disolución*, 364-365/infra). La segunda, relacionada con lo anterior, y teniendo en cuenta que *fenomenología* en Ricœur significa permanencia dentro de los límites de una actitud "neutra" regulada por la epojé, puesta entre paréntesis de la realidad absoluta y de toda cuestión concerniente a lo absoluto, entendí que este método podía brindar herramientas singularmente útiles, a fin de adentrarme exclusivamente en los textos y aprehender el sentido de los mismos sin influencias subjetivas. Así, en mi ensayo *La disolución en la obra de Alejandra Pizarnik. Ensombrecimiento de la existencia y ocultamiento del ser*¹, me guío por este método fenomenológico interpretativo, al que he de referirme de inmediato.

El método fenomenológico-interpretativo de Paul Ricœur

Con sólido basamento que, como aludimos antes, afina en el pensamiento de Martín Heidegger, Ricœur establece la posición de la interpretación como relativa al sujeto empírico productor de textos, frente a la fenomenología husserliana, que sostiene la teoría del sujeto trascendental, fundante del saber sin supuestos (Ricœur, *Phénoménologie et herméneutique*, 31-75).

No entraremos aquí en pormenores acerca de la discusión ricœuriana respecto de Husserl. Sólo digamos que Ricœur sostiene que hay una

evidencia que se explicita y una explicitación que se torna evidencia. De esto se trata la experiencia fenomenológica, y es de esta manera como la fenomenología no puede efectuarse más que como hermenéutica.

De aquí se desprenden las tres operaciones a través de las cuales el método se vehicula, a saber:

1. De la pertenencia

La noción de *pertenencia* está ligada, para Ricoeur, irrecusablemente a la noción de finitud de conocer (leemos aquí su oposición al sujeto trascendental de Husserl). Y formula con Heidegger la noción de *ser-en-el-mundo* y horizonte propio, relacionado con la fusión horizontal de Gadamer (*Verdad y método*, 372 ss.). La posición de esfuerzo de *ser-en-el-mundo* instaura significaciones que reclaman interpretación y han de constituir una hermenéutica. Esta es la raíz última del problema, porque en ella reside la conexión primitiva entre el acto de existir y los signos que desplegamos en nuestras obras. Justamente la reflexión debe transformarse en interpretación, porque no se puede aprehender el acto de existir, sino en los signos dispersos por el mundo (Ricoeur, *Le conflit*, 325).

Resulta entonces invaluable, en esta etapa, a través de una exhaustiva profundización semiótica, compenetrarse con la *cosa* o *mundo* del texto, con todos sus alcances estructurales, por medio de una suspensión total de toda función referencial, exterior al texto.

2. De la puesta en distancia

Una vez efectuado ese paso, hallamos que el segundo, la puesta en distancia, es dialécticamente solidario con respecto al primero (*Phénoménologie*, 40). Porque toda comprensión ha de

ser mediada por una interpretación.

Se trata, en todo caso, del juego de la pregunta y la respuesta, por la que los interlocutores determinan los valores contextuales, que estructuran un diálogo; diálogo que sólo es un segmento dentro de toda una tradición cultural. Recordemos que Ricoeur asume esta posi-



Alejandra Pizarnik

ción, frente a textos tan antiguos como la Biblia y el estudio de mitos ancestrales. Entonces, como toda comprensión debe ser mediada por una interpretación, tal mediación, en el contexto referencial que venimos desarrollando, la puesta en distancia opera en el sitio donde se ubica el texto, expresión que fija la escritura, texto autónomo que corresponde a la intención de un autor y a una situación de discurso en relación con un primer destinatario. Es el momento de la exégesis, en el

que se abren posibilidades múltiples. Porque el texto abre múltiples proposiciones de sentido.

Interesa muy especialmente el desarrollo que Ricœur, a continuación despliega respecto de los textos literarios, en especial la poesía.

La poesía parece abolir toda referencia a la realidad cotidiana, a tal punto

El suicidio real, puesto que lo haya sido, pertenece a la vida de la autora. A los críticos, creo, nos cabe afincar en la revelación de los textos

que el lenguaje mismo se proyecta como suprema dignidad, glorificándose a costa de la función referencial de

primer grado, que “pone al descubierto” una referencia de segundo grado. En el sitio de la poesía, el mundo se manifiesta no ya como conjunto de objetos manipulables, sino como mundo de la vida, es decir, como *ser-en-el-mundo*. Lo que hay que interpretar es la proposición y el proyecto de mundo donde yo podría habitar y donde podría proyectar mis posibles más propios.

El desarrollo de la estrategia metodológica que estamos explicando conducirá al interpretante hacia la última categoría del proceso, vale decir, la de la apropiación.

3. De la apropiación

La instancia de la apropiación responde, sobre todo, a la cosa del texto, vale decir, a las proposiciones de sentido desplegadas por el texto; y funciona como contrapartida, a su vez, de la otra *puesta en distancia* por la cual el nuevo *ser-en-el-mundo* proyectado por el texto, se sustrae a las falsas evidencias de la realidad cotidiana. La apropiación es la respuesta a esta doble puesta en distancia y, relativo a la sub-

jetividad del interpretante, significa comprenderse delante del texto.

Porque apropiarse remite a que lo que era ajeno se torne propio y esto es la cosa del texto. Esto no puede suceder si no me desapropio de mí mismo, para dejar que sea la cosa del texto. Esta operación significa cambiar el “yo, maestro de sí mismo” contra el “sí, discípulo del texto” (*Phénoménologie*, 51).

A manera de conclusión

Remitiéndome entonces a los presupuestos metodológicos enunciados, y al puntual encuadre dentro de los mismos, escuchando atentamente los textos pizarnikianos y su entramado en relación con la vida de la autora, pero intentando a cada paso “suspender” esta valencia, creo que me ha sido posible iluminar de un modo original, todo lo que en mi ensayo /supra/ integro dentro del ítem: “Nuevas propuestas de lectura”.

Así, he evaluado el alcance que en la lírica argentina obtiene con esta poeta ese género *distinto*, al decir de Bernard (*Le poème*, 408) que es el poema en prosa.

Por otra parte, y seguro se trata de lo más meduloso, he podido llegar a descubrir, también de la mano de Bajtín, que esos extraños textos, *Los poseídos entre lilas* y *La bucanera de Pernambuco* o *Hilda la polígrafa*, donde el biografismo leyó sólo una destrucción lingüística en razón del estado mental de la autora, constituyen auténticas *menipeas* en el marco de la literatura argentina.

Más allá de estos ejemplos, que sólo son algunos, poder distinguir que el

tan mentado suicidio en la vida de Alejandra, respecto de los textos, no es menos “real” que su escritura desde la muerte, como se aprecia en *Extracción de la piedra de locura* que tanto nos hace pensar en *Igitur o la locura de Elbhénnon* de Mallarmé. En última instancia, el suicidio real, puesto que lo haya sido, pertenece a la vida de la autora. A los críticos, creo, nos cabe afincar en la revelación de los textos, sobre todo. /Supra/

No obstante estos desarrollos, no de-
sestimo la consideración de ciertas huellas autorales, cuando se trata, como en nuestro caso, de un poeta o escritor cercano en el tiempo y en la distancia. Tales huellas, como la

visita de Pizarnik al entonces llamado Musée des Thermes de l’Hôtel de Cluny de París, hoy Musée National du Moyen Age, que consta en una fotografía con Olga Orozco en el patio del museo, me ha permitido, visitando el lugar, vincular la poética pizarnikiana con el arte de los tapices del siglo XV –aludido en los textos–, intitulados “La dame à la licorne”.

Pero el considerar huellas, en el marco de suspensión que el método crítico propuesto impone, reclama del investigador y crítico especialísima cautela.

(*) **Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades (CIFI y H) Universidad Nacional de Córdoba.**

BIBLIOGRAFÍA

- Pizarnik, A., *Obras completas*, Buenos Aires, Corregidor, 1991 y 1993.
- ... , *Prosa completa*, Barcelona, Lumen, 2003.
- ... , *Semblanza*, Frank Graciano (introducción y compilación), México. FCE, 1984.
- Breton, A., *Manifestes du surréalisme*, París, Gallimard, 1962, 1992.
- Bernard, S., *Le poème en prose. De Baudelaire jusqu’ à nos jours*, París, A-G Nizet, 1959, 1994.
- Gadamer, H. G., *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, trad. de Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, Salamanca, Sígueme, 1984.
- Lojo, M. R., *El símbolo: poéticas, teóricas, metatextos*, México, Universidad Autónoma de México, 1997.
- Ricoeur, P., “Phénoménologie et herméneutique”, en *Phänomenologie heute*, Freiburg / München, Alber, 1976.
- ... *Le conflit des interprétations. Essais d’ herméneutique*, París, Seuil, 1969.
- Mignolo, W., “Comprensión hermenéutica y comprensión teórica”, en: *Separata de Revista de Literatura*, T. XLV, 90 (julio-diciembre, 1983).

NOTAS

1. *De la existencia y ocultamiento del ser*, Corregidor, Buenos Aires, 2003.

Crítica y ficción: otra literatura

Por Carolina Orlando

El conjunto de escritores que sustentan el edificio de sus ficciones sobre la base firme de un proyecto narrativo ensayístico es inconmensurable. Sin embargo, no son menos los que prefieren revelar sus reflexiones literarias sin abandonar el terreno dúctil de lo ficticio. Carolina Orlando se ocupa aquí de este último grupo, en el que ubica a Sarmiento, José Hernández, Macedonio, Borges, Cortázar, Arlt y Arturo Carrera. Quienes sepan leer entrelíneas descubrirán en las páginas de todos ellos la huella de un pacto referencial que se camufla: esas verdades acerca del mundo o la literatura que los autores ponen en boca de sus narradores y de sus personajes. La crítica, esa *otra literatura*, resulta entonces del entrecruzamiento de géneros permeables que se alimentan unos de otros. De este análisis se desprende que situarse *entre* la experiencia de la lectura y la producción literaria tal vez sea el modo en que el discurso crítico asume su condición de construcción ficcional.

[La escritura] se desarrolla como un germen y no como una línea, manifiesta una esencia y amenaza con un secreto¹

Todo texto está compuesto por un juego profundamente razonado con el lenguaje. La combinación acertada de palabras, oraciones, párrafos, ritmo son sólo algunas substancias de ese acacer lúdico. Por sobre esos aspectos visibles y audibles del relato, existe una coordinación armónica de elementos interpuestos que lo hacen único. Son una serie de reflexiones e ideas personales del autor integradas por vivencias, creencias, percepciones, hipótesis.

Todo ese bagaje es captado por cierto lector: uno que lee con suspicacia, que entra en diálogo con el autor, que sospecha, que discute, que se apasiona. Ese lector entiende, consciente o inconscientemente, que el texto es sólo un embrión, el germen del que nos habla Barthes, al que hay que darle vida. El autor y el lector entran en un diálogo íntimo para desarrollar el proyecto vivífico.

Ahora bien: si quien lee es, además, escritor, esa relación dialéctica no muere con el final del libro o con la resolución del *secreto*. Esa lectura crítica reaparecerá en cada momento de escritura de quien lee porque, y es indefectible abreviar, en ese escritor comprometidamente activo como lector existe, inherente, un escritor activamente crítico.

Es entonces cuando la literatura se convierte en un laboratorio donde crítica y ficción se transfunden creando "otra literatura". La escritura será un campo de experimentación. El autor creará personajes aptos para la discusión, escenas útiles al fin, escogerá palabras simples, entenderá relaciones

sociales, funcionamientos del lenguaje dependiendo de esas relaciones. Por medio de la ficción entenderá lo real de otro modo. Hará crítica en un espacio distinto: desde dentro del texto, agazapada en las tensiones, tajante en las discusiones, atemperada en las descripciones, abierta, múltiple. La metacrítica aporta esa apertura por dialéctica. Porque son los personajes los que hablan, la situación la que transmite, la voz del escritor la que nos murmura y es ese murmullo, oculto en los márgenes, lo que hace que el texto cambie, se desarrolle, adquiera una forma.

Esta relación incestuosa entre especies de la misma familia –hablamos aquí de entrecruzamiento de géneros: uno rígido, estructurado, verídico; el otro, maravillosamente falso–, hace que la rigurosidad del ensayo crítico gane flexibilidad. Ese intercambio con los aspectos fictivos de un relato lo refundan desembalado de la envoltura impermeable. La novela, el cuento, la poesía suman estructuras verdaderas de apoyo, se fortifican.

Muchos son los ejemplos en la Literatura Hispana. El caso de *Yo el Supremo* de Augusto Roa Bastos, como modelo al caso, es pura ficción crítica. Allí se integran todas las lecturas previas del autor desde la voz de un personaje totalmente antagónico en cuanto a ideología y accionar. El autor nos maravilla desde la negación como método crítico para entender desde ese otro lado sus hipótesis literarias, genealógicas, de relaciones entre las estructuras sociales.

La Literatura Argentina, particularmente, está dotada de una vasta tradición metacrítica. Desde el *Facundo*, Sarmiento aclama sus verdades y disertaciones políticas. Hernández somete a *Martín Fierro* a su rebelión.

Macedonio Fernández encauza sus teorías de avanzada en la escritura de ficción. Y un Borges que, inquisitivamente, desarrolla esta “otra-literatura” como género en sí. En su libro titulado *Ficciones*, y por ello ejemplo paradójico, se descifra un círculo analítico de amplia construcción reflexiva y el propósito de resolver con astucia vastas complejidades críticas.

También encontramos en Julio Cortázar esa relación de ficción-crítica. En todas sus novelas nos guía, nos conduce hacia su bagaje textual para que podamos entender la obra a su manera. Cortázar, a diferencia de Borges que utiliza la imitación como base intertextual, alude. Desde el comienzo, *Los Premios*, como primer ejemplo, nos advierte un devenir propio del entorno vanguardista del momento. El personaje intelectual, Carlos López, dice: “La marquesa salió a las cinco. ¿Dónde diablos he leído eso?”². Pues lo ha leído en Valéry quien, por medio de esta frase, se excusaba de escribir novelas y los novelistas franceses la evocaban en sus anti-novelas. Nos conduce, entonces, a su intento de ruptura con la novela tradicional. Siguiendo el camino novelístico cortazariano llegamos a *Rayuela* y con ella, a Morelli. Un crítico de existencia ficticia que, creado en la falsedad, desarrolla ideas, plantea hipótesis reales sobre lenguaje, estilo y literatura.

Cortázar, habiendo percibido el no logro de esa ruptura, llega a *62/modelo para Armar* con el objetivo de *armar*, esta vez desde adentro, su hipótesis literaria. Esta novela, que también comienza preguntando –la pregunta es inicio repetido y conductor de todas sus novelas– también alude. Recordemos el primer párrafo:

Quisiera un castillo sangriento, había dicho el comensal gordo.

*¿Por qué entré en el restaurante Polidor?
¿Por qué, puesto a hacer esa clase de preguntas, compré un libro que probablemente no habría de leer? (El adverbio era ya una zancadilla, porque más de una vez me había ocurrido comprar libros con la certidumbre tácita de que se perderían para siempre en la biblioteca, y sin embargo los había comprado; el enigma estaba en comprarlos, en la razón que podía exigir esa posesión inútil.) Y ya en la cadena de preguntas: ¿Por qué después de entrar en el restaurante Polidor fui a sentarme en la mesa del fondo, de frente al gran espejo que duplicaba precariamente la desteñida desolación de la sala? Y otro eslabón a ubicar: ¿Por qué pedí una botella de Sylvaner?³*

Aquí Cortázar nos entrega, aunque subliminalmente, los materiales necesarios para entender la novela o, al menos, para entender hacia dónde quiere dirigirse él, hacia dónde nos quiere conducir y qué es lo que quiere que leamos. En este primer párrafo aparece el castillo sangriento de Csejthe, donde habitó Ezebeth Bathory, más conocida como “La condesa sangrienta”; John William Polidori, amigo de Lord Byron, autor de *El Vampiro*; una Transilvania difusa en Sylvaner; y una crítica atenta al comportamiento de la sociedad con respecto al objeto libro.

En Arlt, en cambio, descubrimos una ficcionalización de la crítica audaz, independiente, apasionada; llevada hasta el límite de la discusión, hasta los trasfondos de la realidad social. Una crítica hábilmente atemperada por la ficción, sabiamente descentralizadora de los cauces literarios de la época.

Actualmente, e intentando un amplio surtido de ejemplos, la poesía de Arturo Carrera posee, como pocas, la capacidad de asimilar diversas corrientes del arte poética.

En todos estos casos, prosapia literaria y autobiografía se conjugan en secreto con el relato, pues su aparición tácita negaría el carácter fictivo de la obra. El valor autónomo de verdad literaria permanece intacto y es de su análisis que podrán deducirse todos los elementos latentes. Estos autores –y otros– pusieron en práctica sus hipótesis para discutirlos y abrieron el juego a sus lectores para que siguieran con el examen. No se encorsetaron en el lenguaje del ensayo crítico, llegaron a un público más amplio con su manera de decir, de escribir.

En esta “otra literatura” encontramos a autores negados, a literatura injustamente olvidada. El escritor como crítico no tiene la necesidad de criticar dependiendo de la economía de mercado o la obligación de escribir atado al discurso socialmente aceptado, no se limita al listado *Best Seller*. Actúa como

mediador entre la “buena” literatura y la sociedad, sin compromisos. No es su objetivo pontificar o defenestrar.

Recordemos, además, que en el conjunto de la Literatura Latinoamericana, el exilio, la persecución opresiva de intelectuales, el silenciamiento obligado de vastos escritores, la necesidad de transmitir una opinión cuando, de otra manera, esa opinión sería segada por voces ocultas, han aportado potencia al desarrollo de esta modalidad de escritura.

Ignorar el mundo del mercado y el intento de una revolución desde dentro del texto son aspectos que condicen la idea de que esta “otra literatura” es una de riesgo. Y el riesgo es elemento esencial en todo escritor experimental.

En fin, el escritor que arriesga, que experimenta, que critica, que dialoga, está guiado por una ética de intercambio magistral. De ahí que sus textos merezcan ser recordados, leídos, analizados, multiplicados. De ahí que llamemos al escritor-crítico, al hacedor de esta “otra literatura”, al que germina letras y esconde secretos, Maestro.

NOTAS

1. Barthes, Roland, “Escrituras políticas”, *El grado cero de la escritura seguido de nuevos ensayos críticos*, Siglo XXI Editores, 1997.
2. Cortázar, Julio, “Prólogo” en *Los Premios*, Editorial Sudamericana: duodécima edición, 1972, p. 11.
3. Cortázar, Julio, *62/ modelo para armar*, Buenos Aires, Alfaguara S.A., 1995.

Reflexiones sobre la condición intelectual

Los devenires de la aventura intelectual están asociados a la vocación crítica. Una incomodidad con la contemporaneidad de la experiencia en la que el intelectual crítico asumió los riesgos de una empresa, unas veces solitaria y otras en compañía amistosa, que se situó en los márgenes de lo pensable en cada época. Una actitud que no sólo consistió en repensar las formas de vida, sino que acompañó las luchas sociales, cuestionando banalidades y asumiendo compromisos emancipatorios. Sin embargo, las modalidades mercantiles actuales han aprendido de la crítica. Adaptaron sus formas y toleran la disidencia; es más, la incitan para luego ofrecerle un lugar reconocido y confortable desde el que seguir produciendo sus textos. La denuncia, aspecto fundamental de la historia intelectual, deja entonces de ser algo inadmisibile y censurable para pasar a formar parte del mercado discursivo. ¿Cómo no recordar entonces las invocaciones sartreanas a implicarse con la realidad de los sufrientes? ¿Qué nos queda de aquel espíritu intelectual? Indudablemente, la práctica del pensamiento debe encontrar nuevas imágenes del compromiso capaces de pensar un mundo de innovaciones tecnológicas, bélicas y de dominio que desafíen las propias posibilidades de la vida. Esta sección ofrece un abanico de textos que abordan esta cuestión.

Jorge Dubatti valora la importancia de que el texto teatral haya dejado su posición marginal en el terreno de la crítica y haya alcanzado la dignidad de su reconocimiento como un terreno fértil desde el cual pensar la sociedad. Aunque advierte sobre los riesgos de que su potencialidad sea obturada por los más habituales estereotipos de la literatura, augura un porvenir promisorio para la dramaturgia.

Mario Goloboff analiza los riesgos que corre el pensamiento crítico frente a la homologación que realiza el pensamiento publicitario. Abrirse a las rectificaciones de la práctica literaria puede resultar un buen antídoto para un autor que no deja de vivir su práctica como frágil y provisoria.

Miguel Vedda denuncia una creciente academización del pensamiento, perdiendo con ello su filo crítico. Esta situación hace de la crítica un ejercicio minoritario que resiste a su conquista, al tiempo que advierte la declinación de un modelo: el intelectual que juzga los acontecimientos de su época.

Alba Omil indaga en las nociones de intertexto, pacto, plagio, deuda e imitación para pensar en los modos en que ciertos autores son retomados para —luego— deshacer su peso en las rúbricas posteriores. Una estrategia de reconocimiento que aliviana el peso original de la producción literaria.

Reflexiones sobre el intelectual crítico

Por Miguel Vedda ()*

¿Es la crítica un hábito crepuscular? Tal como la entomología o la caza de halcones, la crítica ha devenido en un hábito minoritario. Mediante un recorrido que resalta momentos claves de la historia de esta praxis, Miguel Vedda reconstruye este diagnóstico, denunciando que la academización de la crítica es correlativa a la declinación de un modelo: el del intelectual que juzga los acontecimientos de su tiempo. Vivimos en un mundo donde el artista ha dejado de ser bohemio y el marxista, revolucionario; el primero se convirtió en investigador subvencionado y el segundo, en profesor de filosofía política. A través de Heine, Marx, Bloch, Benjamin, Brecht, y Marcuse entre otros, Vedda advierte que los momentos de mayor fervor crítico se desencadenan en el marco de diversas crisis. Estos autores perciben el perfume apocalíptico que emana de la coyuntura crítica en la que producen sin dejar de reconocer en ella cierto potencial liberador. Porque en el peligro propio de toda crisis se inscribe también la oportunidad que representa la inminencia de lo nuevo. Apropiarse de esta posibilidad es, según la lectura de Miguel Vedda, el futuro de una crítica genuina, símbolo de una cultura en la que intelectual deja de ser sinónimo de espectador pasivo.

I

A menudo se ha señalado y discutido que en las últimas décadas (y, en especial, a partir de los años setenta), la crítica ha abandonado sus ámbitos tradicionales de circulación para refugiarse en las universidades. En 1984 escribió Terry Eagleton:

La crítica carece hoy de toda función social sustantiva. Es parte de la rama de relaciones públicas de la industria literaria o una cuestión totalmente interna a las academias¹.

De un modo más lúcido y preciso señaló Russel Jacoby, en 1982, que los críticos más recientes ya no necesitan ni buscan un público amplio, ya que:

[...] son casi exclusivamente profesores. Los campus son sus hogares; los colegas, su audiencia; monografías y periódicos especializados, sus medios. [...] Sus trabajos, su progreso y sus salarios dependen de la evaluación de especialistas, y esta dependencia afecta las cuestiones expuestas y el lenguaje empleado. [...] Los profesores comparten un idioma y una disciplina. Reuniéndose en conferencias anuales para comparar notas, constituyen su propio universo. Un sociólogo o un historiador del arte "famoso" es famoso para otros sociólogos o historiadores del arte, no para alguien más².

Cabe añadir que la academización de la crítica a la que aquí se alude es inseparable del correlativo desvanecimiento de un modelo: el del *intelectual crítico*. Imposible discutir aquí en profundidad todo el complejo de cuestiones; estas notas –dispersas y tentativas– aspiran sólo a presentar algunas reflexiones en torno al problema.

II

Hablar del intelectual crítico moderno implica invocar una figura que tuvo su primera manifestación destacada en Europa en la era napoleónica y, sobre todo, durante la Restauración. Situada en los umbrales de la modernidad, enfrentada con la desintegración efectiva de las culturas tradicionales y con el avance del capitalismo, pero emplazada también en un mundo en el que la historia había dejado de ser materia de erudición para ingresar en la vida cotidiana, la *intelligentsia* del período sintió agudamente la necesidad de abandonar la perspectiva del espectador del mundo para tomar posición ante la realidad contemporánea; y este vuelco súbito de la contemplación a la acción se constata tanto en progresistas como en conservadores. Así, en el ámbito cultural alemán, el proceso de politización de la literatura que comenzó a cobrar intensidad a partir de la invasión napoleónica, y que se prolongó durante toda la primera mitad del siglo XIX, no sólo se expresó a través de la lírica y el ensayo comprometidos de los *Revoluzzer*, sino también en la obra literaria y publicística de la segunda generación romántica, que fue aproximándose paulatinamente al realismo estético y al político. La convicción de que se había cerrado una etapa marcada por el alejamiento idealista respecto del mundo –acrecentada a partir de la muerte de Hegel (1831) y de Goethe (1832)– ayudó a propagar la sensación de que se había entrado en *la era de la crítica*. En 1833 escribía Heinrich Laube:

Vivimos en una época crítica, todo es

*puesto en cuestión, hace ya mucho tiempo que ha comenzado el gran examen del mundo. Se despliega ahora un mundo en devenir; su bandera es la prueba; su cetro, el juicio. En un período evolutivo tal, rara vez se muestra el cálido sol; todo busca la guía de la luna, es decir: de la crítica*³.

Laube pensaba que en una era crítica el intelectual tiene que verse privado

Enfrentado con las tendencias antitéticas de restauración y revolución, colocado en un punto de transición entre la sociedad feudal y la burguesa, y entre el mecenazgo y el mercado, tensionado entre la autonomía literaria y la literatura de tendencia, Heine aparece como el escritor representativo de una etapa de desgarramientos que constituyó la prehistoria de la modernidad.

de los parámetros fijos de orientación que caracterizan las épocas dogmáticas. Entre estas últimas se encuentra la “época de Goethe”, y no es fortuito que el autor de *Fausto* resulte cuestionado desde el punto de vista de un presente que

acepta sacrificar la pasiva seguridad de un sistema normativo a fin de ampliar los espacios para la espontaneidad subjetiva. La objetividad goetheana cede su lugar al subjetivismo de un Heinrich Heine:

*El joven Heine es el más subjetivo; Goethe —más viejo— es el más objetivo de los poetas. Aquel descubre, revela sin miramientos su interior, como quiera que este se vea —lo más íntimo del hombre, su sentimiento [...] es siempre poético—; todo es poético, lo único que importa es la mirada que se orienta en esa dirección. Así habla aquel partido. Este, el objetivo, nunca abre el pecho; solo presenta el sentimiento una vez que este ha sido sustentado y ordenado por una mano ordenadora*⁴.

La intelectualidad crítica que nace de esta crisis histórica antepone su propio parecer subjetivo al marco orientador que proveen las instituciones. En su tesis de doctorado (1840), Marx cotejó su época con la antigüedad tardía: el pasaje desde la época de Goethe y Hegel a la suya propia era cotejable, en muchos aspectos, con el que lleva desde la “serenidad teórica” de los dioses representados por Homero y los escultores griegos al intenso dinamismo —al *bellum omnium contra omnes*— que cobra vida en la filosofía de Epicuro o en la poesía de Lucrecio; en el atomismo de estos se expresa la decadencia del mundo antiguo, pero también la exhortación para que la humanidad se emancipe de las cadenas impuestas por la tradición y abra los espacios para la espontaneidad individual. Relacionado de manera crítica con las instituciones de su tiempo, el intelectual de la época de la Restauración tenía que experimentar vivamente la alienación social y proclamarla en sus obras. Como un anuncio de esta relación con las instituciones nos suena aquel punto de la *Fenomenología del espíritu* (1807) en que Hegel contrapone la conciencia noble [*edelmütiges Bewußtsein*] del pasado con la conciencia vil [*niedertrachtiges Bewußtsein*] del mundo moderno; es decir, con una conciencia “que ve en el poder soberano una cadena y una presión del *ser para sí*, y por ello odia al soberano, sólo lo obedece con perfidia, y está siempre al borde de la rebelión”⁵. Una disposición tal podría atribuirse al escritor y crítico literario alemán más importante del período, es decir, al ya mencionado Heine. Enfrentado con las tendencias antitéticas de *restauración* y *revolución*,

colocado en un punto de transición entre la sociedad feudal y la burguesa, y entre el mecenazgo y el mercado, tensionado entre la autonomía literaria y la literatura de tendencia, Heine aparece como el escritor representativo de una etapa de desgarramientos que constituyó la *prehistoria de la modernidad*. Heine escribió:

El carácter general de la literatura moderna consiste en que en ella predominan la individualidad y el escepticismo. Las autoridades se han derrumbado; la razón es la única lámpara del hombre y su conciencia, su único bastón en los oscuros meandros de esta vida. [...] La poesía ahora ya no es objetiva, épica e ingenua, sino subjetiva, lírica y reflexiva⁶.

Es revelador que la palabra *desgarramiento* [*Zerrissenheit*] sea un término representativo de la vida y la obra de Heine, y la marca de un período de transición. Dividido entre principios contrapuestos —una verdadera *conciencia desgarrada*—, Heine se sentía, a la vez, alienado de todos los órdenes sociales. Gerhard Höhn, quien reclamó para Heine la condición de *primer intelectual moderno*, caracterizó el desgarramiento en estos términos:

Judío en Alemania, alemán en Francia, ha debido “pagar” la introyección del desgarramiento [...] con la ruptura o alienación respecto de todas las vinculaciones orgánicas con la vieja y la nueva sociedad: con su familia “opulenta”, con su comunidad religiosa, con la sociedad burguesa (carrera), con la patria atrasada y [...] con el país de acogida burguesa, hasta ser exiliado del lenguaje alemán. ¿No escribió en 1840 [...] que “También mis ideas se encuentran exiliadas, exiliadas en un lenguaje extranjero?”

Pero también se siente desgarrado Heine entre el riguroso cultivo del oficio de escritor y la necesidad de rebasar los límites del propio *métier* a fin de comprometerse con la realidad contemporánea; es sugestivo que el escritor no sólo haya sido blanco predilecto de la ofensiva conservadora a raíz de su radicalismo político, sino, además, cuestionado por algunos revolucionarios —ante todo, Ludwig Börne— que encontraban inadmisibles el culto de la perfección artística practicado por el autor de los *Cuadros de viaje*. Pero Heine también ha sido hostigado por no colocar su crítica al servicio de un partido y preservar su autonomía en tanto intelectual independiente. Perspicazmente anticipaba Heine uno de los grandes dilemas que habría de enfrentar el intelectual crítico a lo largo del siglo XX: la dificultad y, a la par, la necesidad de mantener la posición lúcida del *Einzelgänger* y de sostener, sin embargo, un compromiso ineludible con la realidad política y social.

III

Al margen de las ostensibles diferencias, la situación de la crítica en Alemania durante las primeras décadas del siglo XX presenta marcadas semejanzas con lo señalado a propósito de la “era de Heine”⁷. Una generación de intelectuales —Siegfried Kracauer, Ernst Bloch, Walter Benjamin, Bertolt Brecht, Herbert Marcuse, entre otros— sintió, como Heine, la necesidad de encontrar un camino que permitiera eludir tanto la reclusión en la torre de marfil como los zigzagueos determinados por los cambios de orientación en la línea

partidaria. La *Zerrissenheit* volvió a ser estigma de una intelectualidad que, resuelta a cuestionar la tradición anterior y dramáticamente enfrentada con una realidad signada por la crisis, decidió indagar a fondo los presupuestos de su propia labor. El título propuesto por Benjamin y Brecht para una revista que, finalmente, no llegó a editarse –*Krise und Kritik* [Crisis y crítica]– es en sí elocuente: se trataba de impulsar una crítica que

reformulase enteramente su campo de reflexión “en una crisis permanente; es decir, que concibiera la época como una ‘época crítica’, en el doble sentido”⁸. En Benjamin la conciencia de vivir en una época crítica era igualmente clara; lo testimonia ya nítidamente el “Anuncio de la revista: *Angelus Novus*” (1922); y, hacia fines de la década del veinte y comienzos de la del treinta –cuando planeaba escribir un artículo con el título:

Goethe,
por Juan Rearte



“Declinación de la crítica literaria en Alemania”—, atravesaban sus ensayos como un hilo rojo, como señala Momme Brodersen, las “reflexiones sobre la posición social, la importancia y la tarea del intelectual”⁹. Le interesaba entonces encontrar respuesta a las preguntas por “dónde se sitúa el intelectual, qué papel e importancia le caben en la sociedad, qué tareas tiene que buscar para sí mismo”¹⁰. El principio de *Gründlichkeit*, es decir: el imperativo de orientar el propio pensamiento hacia los problemas fundamentales de la crítica, antes que hacia las cuestiones superficiales y de acuerdo con la terminología *à la mode*, fue decisivo para los intelectuales de esta generación. La confluencia—sólo en apariencia paradójica— de una atención escrupulosa a los problemas del presente y de una determinación enérgica de sustraerse a las modas pasajeras en materia teórica y crítica se produce primordialmente en un grupo de intelectuales que se ven a sí mismos desde un comienzo, pero todavía más a partir de la vivencia del exilio, como *marginales*. Karl Mannheim acuñó la expresión polémica de “*intelligentsia* flotante” [*freischwebende Intelligenz*] para designar a los intelectuales modernos; Kracauer solía hablar de sí mismo como de un *extraterritorial*, y Benjamin presentó al autor de *Los empleados* como la encarnación misma del solitario [*Außenseiter*], pero no sin ver, al mismo tiempo, en ese ensayo de Kracauer un paso decisivo hacia la *politización de la intelligentsia*.

Este desgarramiento que atravesó la conciencia y la praxis de los intelectuales críticos durante la primera mitad del siglo XX, y que volvió a hacerse transitoriamente visible durante los

años sesenta, parece haber sido artificialmente recompuesto durante el último tercio del siglo XX. En 1966, Sartre señaló que “bajo la influencia de ideas norteamericanas” los intelectuales estaban desapareciendo: “los progresos de la ciencia harán que estos universalistas sean reemplazados por equipos de investigadores rigurosamente especializados”¹¹. La industria capitalista, opina Sartre, busca “meter mano en la universidad para obligar a ésta a abandonar el viejo humanismo perimido y a reemplazarlo por disciplinas especializadas, destinadas a dar a las empresas administradores de *tests*, cuadros secundarios, *public relations*, etc.”¹². Lo que aquí se lamenta, pues, es la extinción de aquellos pensadores que abusan de su fama “y critican la sociedad y los poderes establecidos en nombre de una concepción global y dogmática [...] del hombre”¹³. El modelo impusado es el de una envilecida conciencia noble, o —en términos sartreanos— el del falso intelectual.

IV

Que nos encontramos ante un fenómeno más complejo de lo que se sostiene en la “Defensa de los intelectuales”, es algo que queda demostrado por el empeño de Sartre en cerrar el desgarramiento que él mismo había experimentado durante la mayor parte de su vida. Hasta finales de los sesenta había concebido al intelectual “como un ‘técnico del saber práctico’

“Hoy la mayoría de los jóvenes ambiciosos y talentosos, dentro de la academia literaria, publica sólo en revistas leídas por sus colegas, y parece encontrar que ésta es una condición aceptable, e incluso normal.”

al que desgarraba la contradicción entre la universalidad del saber y el particularismo de la clase dominante de la que era producto; así encarnaba la conciencia desventurada, tal como la definió Hegel¹⁴; los acontecimientos del 68 lo convencieron de la necesidad de contraponer al *intelectual clásico* con el *nuevo intelectual* que busca fusionarse con la masa al riesgo de renunciar, por ello, a la condición de intelectual. Las generaciones posteriores procuraron borrar el desgarramiento en un sentido diverso: cortando los vínculos con la praxis y con los problemas del mundo social; adaptándose, al mismo tiempo, a un dócil institucionalismo. En tal sentido pudo hablar acertadamente Edward Said de una nueva *trahison des clercs*, quienes dejaron a los ciudadanos de la sociedad moderna en manos de las fuerzas del mercado, las corporaciones internacionales, las manipulaciones de los apetitos de los consumidores¹⁵; en lo que atañe a la crítica literaria, ésta sustentó su especialización en la “no interferencia con lo que Vico llama el mundo de las naciones, pero que prosaicamente podría igualmente llamarse ‘el mundo’”¹⁶. Said relacionó esta inflexión de la crítica con una serie de fenómenos políticos asociados con el ascenso de Reagan; fenómenos que hoy, desde una perspectiva más amplia, podemos identificar como rasgos definitorios del *neoliberalismo*. Todos estos cambios contribuyeron a que la *intelligentsia* dejara de flotar libremente para arraigarse –de ser posible– en las universidades, de modo que, como sostuvo Irving Howe, “hoy la mayoría de los jóvenes ambiciosos y talentosos, dentro de la academia literaria, publica sólo en

revistas leídas por sus colegas, y parece encontrar que ésta es una condición aceptable, e incluso normal”¹⁷. Pero la universalidad del fenómeno debería desalentar cualquier tentativa para hacer depender la “declinación de la crítica literaria” contemporánea tan sólo de la determinación individual de los autores. Afirmar esto equivaldría a desdeñar de manera voluntarista –o, incluso, moralizadora– las condiciones materiales que provocaron la academización de la crítica. De ahí que el afán sentimental de recuperar la ingenuidad del pasado suela resultar tan abstractamente utópica (y, por ende, inofensiva) como la añoranza conservadora de un mundo preindustrial. Cuestionar la crítica académica no supone adoptar la cómoda postura del alma bella, sino buscar otra forma de extraterritorialidad: adoptar una perspectiva que cuestione el *statu quo* sin ignorarlo. La crítica de las condiciones vigentes no puede limitarse a su mero rechazo ideológico; el compromiso genuino *no* consiste en situarse fuera de la historia, sino en rastrear las posibilidades innovadoras *dentro* de aquella realidad que se tiene en vista modificar.

Con excesiva frecuencia, el anhelo nostálgico y voluntarista de cultivar modelos de crítica anteriores a los que caracterizan a nuestra época, haciendo abstracción de las actuales condiciones socioculturales, se pone al servicio de una justificación de la pereza intelectual, de la vaguedad teórica, del reemplazo del análisis por una serie de afirmaciones generales y bombásticas. Por cierto que el mérito de un estudio crítico no se deriva directamente de la cantidad de notas al pie, pero es pueril pensar que la

inexistencia de notas es la real garantía de la calidad del análisis.

V

Hablamos más arriba sobre la Restauración como momento de surgimiento de la *intelligentsia* moderna. Es característico que la palabra crítica haya sido uno de los términos clave de esa época; un ejemplo de ello lo ofrece la obra de Marx, algunos de cuyos títulos son: *Para una crítica de la filosofía del derecho de Hegel*, *Fundamentos para una crítica de la economía política*, *Contribución a una crítica de la economía política*, *Crítica del programa de Gotha*. Algunos subtítulos no son menos elocuentes; así, el de *La ideología alemana* (“Crítica de la filosofía alemana más reciente”), o el de *El capital* (“Crítica de la economía política”). La insistencia sobre el término delata una estrategia recurrente en Marx, a saber: la que consiste en partir del punto de vista de la ciencia y la filosofía más avanzadas de su tiempo para luego adoptar, respecto de él, una posición superadora. En *La Sagrada Familia* (1845) –la primera obra escrita en colaboración por Marx y Engels; una obra cuyo subtítulo es, significativamente, “Crítica de la crítica crítica”– desarrolla Marx su estudio literario más exhaustivo: un análisis sutilmente irónico de la reseña que uno de los colaboradores de la *Allgemeine Literatur-Zeitung* había dedicado a los *Misterios de París*, la popular novela por entregas de Eugène Sue. Este análisis le brindó a Marx la ocasión de cuestionar aquella crítica literaria que recurre a un lenguaje abstruso a fin de expo-

ner trivialidades, o que desarrolla aventuradas tesis para las cuales no es posible hallar un fundamento ni en las obras literarias analizadas, ni en el mundo real. A esta ostentación de desdén hacia la inmanencia de las obras –en la que Marx veía un correlato inmediato de la indiferencia idealista frente al mundo material– suele aproximarse la crítica académica contemporánea, empeñada en convertir la propia metodología en un *Juggernaut* encaminado a triturar las obras. Los efectos de este proceso pueden verse en el obsesivo interés en construir modelos aplicables a cualquier contexto, de modo que los esquemas teóricos y críticos sean extraídos de sus condiciones históricas de surgimiento, y de su enlace con un *corpus* específico de obras para transmutarse en esquemas eternos, que han de funcionar como respuestas definitivas a los problemas que plantean las obras literarias.

Como en otros planos, también en el de la crítica reveló nuestro medio su distintiva propensión a importar productos prefabricados –con frecuencia: de los ámbitos académicos norteamericanos– sin presentar la menor resistencia. En las antípodas de semejante claudicación teórica se encuentra la mejor crítica literaria latinoamericana; un ejemplo destacado de esta lo ofrece una figura como la de Antonio Candido, en quien la apertura hacia las teorías europeas no conduce jamás a la parálisis crítica. Roberto Schwarz ha indicado en qué medida el proceder de Candido se sitúa “en la contracorriente de la especialización universitaria común”; ajenos a todo mecanicismo, los análisis del autor de *Formação da literatura brasileira* (1957) no se proponen

“la reducción de una estructura a otra, sino la reflexión histórica sobre la constelación que ellas forman. Estamos en la línea de la mirada *estereoscópica* de Walter Benjamin, con su acuidad, por ejemplo, para la importancia que el mecanismo de

mercado posee para la complejidad de la poesía de Baudelaire”¹⁸. Nada de esto impide que Antonio Candido sea, en el sentido más pleno de la expresión, un *intelectual* crítico.

(*) Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

NOTAS

1. Eagleton, T., *The Function of Criticism*, Londres, Verso, 1984, p. 7. Las traducciones son mías.
2. Jacoby, R., *The last intellectuals. American culture in the age of academe*, Nueva York, Basic Books, 1987, pp. 6-7.
3. Laube, H., “Die neue Kritik”, en Hermand, J. (ed.), *Das Junge Deutschland. Texte und Dokumente*, Stuttgart, Philipp Reclam, 1972, pp. 102-197, p. 102.
4. *Ibid.*, p. 107.
5. Hegel, G. W. F., *Phänomenologie des Geistes*, en: *Hauptwerke in sechs Bänden*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1999, p. 273.
6. Heine, H., *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland*, en –, *Heines Werke*. Ausg. und eingel. von H. Holtzhauser, Weimar, Aufbau, 1956, vol. 5, p. 54.
7. Razones de espacio nos impiden considerar aquí la importancia que tuvo la figura del intelectual crítico a finales del siglo XIX, ante todo en el contexto del *affaire* Dreyfus, durante el cual, como se sabe, se empleó por primera vez como sustantivo la palabra *intellectuel*.
8. Brecht, B., “Entwurf zu einer Zeitschrift *Kritische Blätter*”, en *Gesammelte Werke in 20 Bänden*, Frankfurt a/M, Suhrkamp, 1967, vol. 18, pp. 85-6.
9. Brodersen, M., *Spinne im eigenen Netz. Walter Benjamin: Leben und Werk*, Bühl-Moos, Elster, 1990, p. 197.
10. *Ibid.*, p. 198.
11. Sartre, J.-P., “Plaidoyer pour les intellectuels”, en *Situations philosophiques*, París, Gallimard, 1990, p. 221.
12. *Ibid.*, p. 229.
13. *Ibid.*, p. 221.
14. de Beauvoir, S., *La cérémonie des adieux. Suivi de Entretiens avec Jean-Paul Sartre août-septembre 1974*, París, Gallimard, 1981, p. 13.
15. Said, E., “Secular Criticism”, en *The World, the text, and the critic*, Cambridge, Massachusetts, Harvard U.P., 1983, p. 4.
16. *Ibid.*, p. 2.
17. Howe, I., “The Common Reader”, en *A Critic's Notebook*, San Diego, etc., Harcourt Brace & Company, 1994, pp. 117-130, aquí, p. 125.
18. Schwarz, R., “Adequação nacional e originalidade crítica”, en *Seqüências brasileiras: ensaios*, San Pablo, Companhia das Letras, 1999, pp. 24-45; aquí, p. 28.

Manchas de tinta.

el programa de la Biblioteca Nacional

Jueves de 14 a 15 horas

Radio Nacional Clásica FM 96.7

Los jueves de 14 a 15 se emite por Radio Nacional Clásica (FM 96.7) *Manchas de Tinta*, el programa dedicado a la difusión de los servicios y actividades culturales que se brindan en la biblioteca.

Producción:

Ana Da Costa, Osvaldo Gamba, Silvana Truant y Susana Szákvary.

Libros sin crítica

Por Jorge Dubatti

Una copiosa tradición editorial respecto de la crítica literaria teatral antecede al fenómeno devastador que tuvo la dictadura sobre esta producción. Sin embargo, un lento proceso de reconstitución, anuncia Jorge Dubatti, viene desplegándose desde la posdictadura, volviéndose más intenso en la actualidad, aunque la ausencia de una *bibliografía* capaz de compendiar el conjunto de publicaciones teatrales no permita tener una valoración adecuada de las dimensiones que ha alcanzado la dramaturgia. Aun así, es posible, para el autor, reconocer un avance “epistemológico” en la medida en que el texto teatral deja su posición marginal en el terreno de la crítica para situarse en una posición que reconoce la dignidad de su labor, tanto como la narrativa y el ensayo. Sin embargo, su potencia a menudo se ve obturada por imágenes generadas desde la propia literatura: “el escritor fracasado” de Arlt o “el perseguidor” de Cortázar proporcionan modelos que encorsetan la capacidad creativa. Dubatti confiesa su espíritu utópico a partir del cual enuncia los “principios del crítico”. No teme glosar los elementos que componen el “deber ser” del crítico y observa la distancia entre estos “axiomas” y las prácticas contemporáneas de la crítica signadas por el devenir del mundo periodístico y publicitario.

Argentina tiene una rica historia en materia de edición de libros de teatro, sostenida con intensa regularidad ya desde fines del siglo XIX. Si hasta la década del setenta nuestro país fue considerado uno de los centros de mayor producción editorial de Hispanoamérica, la dictadura de 1976-1983 produjo un vaciamiento del que aún hoy se pelea por salir, aunque en los últimos quince años se han observado nítidas señales de reconstitución, especialmente en cantidad de títulos. La literatura teatral se ha abierto caminos de publicación ya sea a través de las colecciones de los grandes sellos editoriales o de aquellas solventadas en forma independiente; están también las series diseñadas por instituciones oficiales y por las universidades, o las planeadas con un criterio masivo (como en el caso de las revistas-libro *Bambalinas* o *La Escena*)¹. Buenos Aires fue siempre, claramente, el centro principal de la actividad editorial, pero no deben desatenderse las publicaciones teatrales de las provincias, valiosas en número y calidad. Si bien existen trabajos de investigación parciales sobre esta historia, aún no se ha escrito un libro completo sobre el tema. Aprovechamos este espacio para recordar lo que está pendiente: una Bibliografía del teatro en la Argentina, que incluya un apartado especial dedicado al relevamiento de ediciones de textos dramáticos, ya sea de autores nacionales o extranjeros².

La posdictadura ha sido escenario de una auténtica conquista epistemológica en lo que a la definición de "texto teatral" respecta: en los últimos veinte años el concepto de dramaturgia se ha ampliado, han empezado a reconocerse dramaturgia(s) de autor, de actor, de director, de grupo, con sus múltiples

combinatorias³. Los nuevos criterios han modificado los hábitos de edición: no sólo se publican los textos de Florencio Sánchez y Alberto Adellach –en tanto exponentes de la dramaturgia de autor–, sino también los de Ricardo Bartís (*Cancha con niebla*), Alejandro Urdapilleta (*Vagones transportan humo*) o Los Macocos (*Teatro deshecho I*), ejemplos –respectivamente– de dramaturgia de director, de actor y de creación grupal. También se editan con mayor fluidez textos de narradores orales, de titiriteros, de teatro infantil/adolescente y de danza-teatro. De esta manera, en los últimos años el libro de teatro ha ampliado su registro y, en consecuencia, la composición y los intereses de su lectorado.

Sólo en 2004-2005, de acuerdo con los datos del *Anuario bibliográfico del teatro en la Argentina* (véase nota 2), se publicaron en nuestro país más de un centenar de volúmenes que recogen piezas teatrales nacionales o extranjeras. Sin embargo, ese movimiento editorial no está acompañado por una producción de discurso crítico que dé cuenta de él ni siquiera mínimamente. Los libros de teatro no tienen crítica, salvo muy esporádicas excepciones. El balance de cada año permite sumar escasos comentarios. El tema es complejo. Los directores y coordinadores de suplementos culturales y revistas literarias, en los que escriben críticos especializados, consideran la dramaturgia un género marginal y se centran en el ensayo y la narrativa, algo menos en la poesía. Suplementos y revistas sólo registran los nombres excepcionales del teatro mundial: Harold Pinter, Arthur Miller o Tennessee Williams, y los clásicos contemporáneos: Eduardo Pavlovsky, Griselda Gambaro o Roberto Cossa.

Todo el resto –muchísimo...– queda al margen: los nuevos exponentes, los menos consagrados, los latinoamericanos, los clásicos no contemporáneos, los no occidentales, el teatro infantil... Pero también ignoran estos libros los críticos especializados de los suplementos y revistas de espectáculos, que

El crítico brinda mucho más que información. No hay nada que ayude tanto a aprender a leer como ver leer a otros. El crítico tiene una formación privilegiada: ha leído muchísimo teatro, conoce la historia del teatro y a quienes la han hecho y la hacen, tiene una sensibilidad amasada por el ejercicio sostenido de la lectura.

consideran al teatro un acontecimiento escénico y la lectura literaria, su desnaturalización. De esta manera la dramaturgia transcurre entre dos ausencias, entre dos vacíos. Hay, sin embargo, un amplio público que compra esos libros, aunque según los cálculos de los editores, es marcadamente inferior al que consume novelas. El libro de teatro es doblemente liminal: está en la periferia de la literatura y en la periferia de la práctica escénica.

Algunas revistas especializadas en actividad escénica –*Teatro* del Complejo Teatral Buenos Aires, *Teatro XXI* de la UBA, *Palos y Piedras* del Centro Cultural de la Cooperación– poseen secciones de reseñas, pero su frecuencia de salida o su discontinuidad hacen que sólo den cuenta de unos pocos libros. Se opta en general por nombrar los textos publicados, sin crítica. Son en realidad espacios de información sobre la existencia de esos libros, pero no análisis o discusión, menos todavía de tendencia.

¿Quién es el crítico?

A estas variables se suma un problema

mayor: la pauperización del espacio del teatro en los medios masivos, la consecuente pauperización de la crítica especializada en materia teatral. Las revistas y suplementos ayudan a leer cuando dan cabida en sus páginas al ejercicio de la crítica. ¿Quién es el crítico que extrañamos? ¿A quién estamos dispuestos a llamar crítico? A un constructor de lecturas. El crítico brinda mucho más que información. No hay nada que ayude tanto a aprender a leer como ver leer a otros. El crítico tiene una formación privilegiada: ha leído muchísimo teatro, conoce la historia del teatro y a quienes la han hecho y la hacen, tiene una sensibilidad amasada por el ejercicio sostenido de la lectura. Sabe que “para conocer bien una literatura es preciso conocer lo mejor posible la mayor cantidad posible de literaturas. Y otras cosas” (Laura Cerrato)⁴. Su experiencia en el campo literario-teatral debería darle autoridad para producir un pensamiento elaborado y complejo sobre dicho campo, que lo libere de las sospechas y ataques a que se lo ha sometido desde hace décadas: la imagen del “eunuco” de Oliverio Girondo, la del “escritor fracasado” de Roberto Arlt (en el cuento homónimo), la del “suicida” de Manuel Mujica Lainez (en el cuento “Las alas”), la del “perseguidor” de Julio Cortázar.

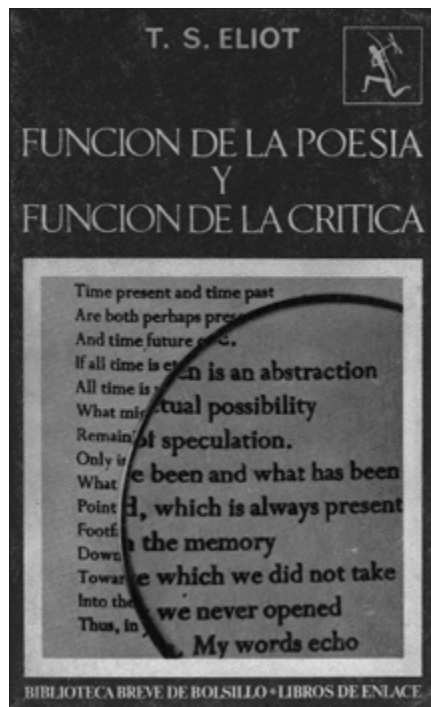
El crítico debe ofrecer visiones de conjunto del campo literario-teatral, y es consciente de su marco axiológico, de su escala de valores, que muchas veces es explícita. Sabe que cuanto analiza, interpreta y juzga debe ser argumentado rigurosamente, y que para ello debe formarse todo el tiempo. No hay descanso para el crítico. Debe otorgar dignidad intelectual a su práctica, a partir de la densidad de pensamiento.

Debe establecer conexiones del teatro con la cultura más allá de lo artístico. Debe cuidar su carácter de escritor y su uso de la lengua, privilegiando la comunicación y la transparencia expresiva sin perder la especificidad del lenguaje técnico de su materia, la estética y la poética literaria. El discurso del crítico sigue siendo, según Marcel Reich-Ranicki, “hasta hoy sobre todo una mezcla de periodismo y ciencia. Ambos componentes están distribuidos por igual tan pocas veces como ninguna, cada uno de ellos exige un espacio mayor o menor, pero no se puede renunciar a ninguno de ellos. Pues la ciencia sin el periodismo, en la crítica, es superflua... y el periodismo, sin unos fundamentos científicos, es francamente dañino”⁵. Aunque, como agrega Reich-Ranicki, no se le exige calidad literaria extremada:

¿Necesita la crítica esa calidad, debe ser literatura ella misma, la crítica de la literatura? No, no necesariamente. Por lo menos no se trata de eso. Que la prosa crítico-literaria de un Schiller, de un Heine, de un Thomas Mann, tanto si los autores lo quisieron como si no, es literatura de la más alta categoría, es algo que cae por su peso (op. cit., pág. 71).

El crítico debe tener conocimiento de un vasto corpus, debe manejar el teatro en escena y literatura como superposición de mapas de las técnicas, de las poéticas, de los artistas, de los públicos, en su campo teatral y en el extranjero. Debe superar las “trampas” de la crítica (como dice Anne Ubersfeld⁶): el horror del cliché lingüístico, el sentido común raso, el capricho del gusto. Debe prestigiar y defender la profesión con una ética intachable y estar siempre al servicio

de la verdad, como dice Said, “decirle la verdad al poder”⁷. Debe ser consciente de la propia tarea, reflexionar sobre ella y convertirse, por necesidad, en una suerte de teórico o filósofo de la práctica teatral. Debe



profundizar en el reconocimiento de su subjetividad y trabajar equilibradamente desde dicha subjetividad, consciente de que esa categoría es su instrumento máspreciado. El crítico vale más por su subjetividad que por su objetividad, en términos de Charles Baudelaire, quien reflexiona en torno de la crítica de arte:

Creo sinceramente que la mejor crítica es la divertida y poética; no esa otra, fría y algébrica que, bajo pretexto de explicarlo todo, carece de odio y de amor, se despoja voluntariamente de todo temperamento; siendo un hermoso cuadro la naturaleza reflejada por un artista, debe ser ese

*cuadro reflejado por un espíritu inteligente y sensible. Así, el mejor modo de dar cuenta de un cuadro podría ser un soneto o una elegía*⁸.

Y también debe reunirse a dialogar e intercambiar su pensamiento sobre el

En la gran lucha entre los deseos del crítico y las condiciones de posibilidad del medio, hay que capitalizar los pasos anteriores de su institucionalización, su grado histórico de desarrollo para seguir construyendo, a partir de lo ya conquistado, y no permitirse la pérdida de espacio y especificidad.

teatro y la literatura teatral con otros críticos, con los artistas y con los lectores. De allí la necesidad de crear espacios de encuentro convivial, de presencia, de persona a persona.

En Argentina la crítica literaria-teatral ha tenido por tradición una gran influencia en la sociedad. Sin embargo, en los últimos veinticinco años se ha pauperizado, fundamentalmente por los condicionamientos de las nuevas normas de los medios masivos. Ahora “hay que” usar un lenguaje poco técnico, y “se cuenta” con escaso espacio para los libros; “hay que” resumir las notas con recuadros e íconos de calificación que dispensen al público de leer la nota; “hay que” soportar la presión de la publicidad y la reducción de personal especializado. Guillermo Saavedra ha expresado inmejorablemente las nuevas condiciones de trabajo y su impacto en el discurso crítico:

Desde aquellos años próximos [se refiere a su tarea en La Razón, 1985] y a la vez, lejanos, el periodismo devino cada vez más espectacular, autorreferencial y oportunista. Sin duda acompaña el pulso de un estado de cosas más amplio, cuyo riñón es la vida política y el modo cómo la sociedad se desempeña —o se

*despeña— en ella. Se tiende, en todos los campos, a la homogeneización, la inmediatez y la simplificación, a través de la trivialización de la imagen visual. En este paisaje, el periodismo que sostenía que hay distintos públicos para diversos asuntos —que creía en la inteligencia y la disponibilidad de un público para la difusión y la discusión, en términos específicos, de la actualidad cultural—, ese periodismo carece de espacio; casi podría decirse que no ocurre*⁹.

Frente a estas nuevas condiciones, hay críticos que resisten, tratando de preservar el prestigio intelectual tradicional del oficio. Son pocos, cada vez menos. No sólo entonces libros sin crítica, también libros sin críticos. Por eso, tal vez hoy, la verdadera institución que mueve al lector a buscar un libro de teatro no son los críticos sino el “boca a boca” de los lectores: el “Leelo sin falta”, el “No gastes la plata en eso”, de un lector a otro.

La crítica es además una poética histórica, situada en un contexto y un proceso histórico de desarrollo. No se puede pensar la crítica sin pensar la realidad cultural. Todo crítico debe saber dónde está parado: cuáles son las condiciones culturales del presente en las que están inmersos él y los lectores. La tarea del crítico debe poseer el rasgo de la contemporaneidad, es decir, el crítico atravesado por la situación histórica. Una de las formas de esa contemporaneidad la imponen las limitaciones institucionales que determina el medio. El crítico debe saber que trabajar hoy en los medios significa luchar contra la pauperización y estar atento a los fenómenos de reacomodamiento y desvíos del discurso crítico, del achicamiento de los suplementos a las

mayores posibilidades de las revistas y especialmente de la web¹⁰.

Creo en la crítica como una práctica no abstracta sino histórica (forman parte de su actividad saber dónde escribir, cómo escribir) y en el concepto de profesionalización (como un trabajo estable y remunerado, realizado como especialización). En la gran lucha entre los deseos del crítico y las condiciones de posibilidad del medio, hay que capitalizar los pasos anteriores de su institucionalización, su grado histórico de desarrollo para seguir construyendo, a partir de lo ya conquistado, y no permitirse la pérdida de espacio y especificidad.

Un discurso presionado.

La crítica como género¹¹ debe definirse por sus condiciones de producción, ya que en el texto están inscriptas las marcas de su elaboración. Se trata de un género presionado por distintas tensiones, a saber: el centimetrage, la ilustración, el “reflejo” de actualidad, la situación del área en el diario o la revista, el estilo de redacción, las medidas del título y los cortes que obligan a recurrir a prioridades, a la brevedad y la síntesis para dar cuenta de un objeto complejo. La crítica literaria-teatral es, por lo tanto, un discurso presionado y el producto de un emisor complejo. En el producto final han intervenido diversos sujetos: redactor, editor, diagramador, a su vez influidos por intermediarios como los jefes de prensa, los departamentos de publicidad, la dirección.

Quiero, entonces, proponer un modelo ideal o utópico de una crítica literaria-teatral plena, que muchas veces no se resuelve en la práctica –víctima

de esas condiciones de producción–, pero que orienta permanentemente las opciones, criterios y luchas –metas por lograr– en materia de discurso crítico. En el marco de las condiciones institu-



T. S. Eliot

cionales de la poética crítica de libros, recorto mi utopía crítica.

Toda crítica debería tener capacidad de producción de pensamiento. Se trata de otorgar dignidad intelectual a la práctica crítica. Capacidad de articular pensamientos amplios y complejos. Ideas, mucho pensamiento e hipótesis.

Debería establecer conexiones con la cultura, es decir, con la vida, la política, la historia, la existencia integral del hombre. Conectar la obra con los grandes debates de la cultura actual.

Toda crítica debería evidenciar un alto grado de elaboración. Se trata de procesar los materiales con la mayor laboriosidad posible, en contra de la crítica del apuro o el desentendimiento.

Además, el crítico debería tener un amplio conocimiento de la bibliografía anterior al texto que está leyendo.

No se trata de ostentar erudición, sino más bien de descubrir la utilidad que se le puede dar a la bibliografía previa. Esto implica una formación permanente del crítico. Debe transmitir pasión, predicar con



T. S. Eliot

el ejemplo, conmover. Invitar a la discusión, al rechazo, al placer. El ideal lingüístico del crítico debería ser el de la transparencia, precisión técnica y alto grado de comunicabilidad. Una crítica debería tener al menos transparencia expresiva, precisión y concisión en un equilibrio entre términos del habla común y términos técnicos debidamente explicados. Hay que defender un lenguaje técnico específico, que diferencia la crítica literaria de otras formas del periodismo, como la crónica de deportes o el artículo de fondo sobre economía. El crítico debe tener la capacidad de

establecer relaciones y de leer tendencias, fenómenos amplios, no sólo particulares. A estos aspectos hay que sumarle: la lucha contra las preconcepciones, los prejuicios y clichés, la superación de los lugares comunes y los clichés, los prejuicios y los pre-conceptos estéticos e ideológicos. El crítico como un “laboratorio de percepción y autopercepción”, según las acertadas palabras de la crítica mexicana Luz Emilia Aguilar.

Y practicar la reflexión epistemológica, pensar cuáles son las condiciones de posibilidad de su discurso. ¿Cómo piensa la literatura? ¿Cuál es para él su rol de mediador? ¿Qué logros y novedades puede aportar desde la construcción de su lectura? ¿Desde dónde lee, con qué posibilidades y límites?

Y evitar las tautologías, no descubrir lo ya descubierto, no repetir lo ya muy conocido. Dar entidad a nuevos corpus/nuevos planteos. Favorecer la circulación, el movimiento y la recepción de los libros. Cumplir una función organizadora: construir mapas o imágenes de la literatura de una época, un país o el mundo, diseñar órdenes múltiples a partir de jerarquías en las que lo guían básicamente “las preguntas: ¿qué es la poesía? ¿es éste un buen poema?, [que] constituyen las dos metas teóricas de toda labor crítica” (T. S. Eliot)¹².

Debería entablar estrecho contacto con el campo literario-teatral, frecuentar a los artistas y las instituciones del campo, “vivir” dentro de él.

Finalmente, asumir un rol intelectual: decirle la verdad al poder. El crítico de literatura debería cumplir, en tanto intelectual, una función en la sociedad en la que vive: estar atento a los manejos del poder, estar en guardia contra las manipu-

laciones editoriales o comerciales de los libros. Contra el mero negocio, contra el mero mercado. Contra el negocio de los editores, contra el negocio del medio, contra el negocio del crítico o de la “banda” de amigos a la que el crítico pertenece. Las revistas y los suplementos ayudan

a leer cuando sus críticos fundan con sus lecturas nuevas territorialidades de subjetividad. Expuesta en estos términos, la crítica de libros de teatro es hoy en Argentina, salvo contadísimas y honrosas excepciones, una materia en retroceso, una ausencia. Y un deseo que permanece.

NOTAS

1. Destaquemos entre los grandes sellos editoriales la labor de Losada, Sudamericana. Emecé, Losange, EUDEBA, Nueva Visión, Centro Editor de América Latina, Corregidor, De la flor y Colihue, entre otros. Claridad, Talía, Atuel, Artes del Sur, Adriana Hidalgo, Nueva Generación, Teatro Vivo, son algunos de los independientes. En materia de instituciones oficiales, han publicado teatro de la Academia Argentina de Letras, el Fondo Nacional de las Artes, el Teatro San Martín, y especialmente el Instituto Nacional de Teatro (fundado en 1997). En cuanto a las universidades, es sobresaliente el trabajo de los Institutos de Literatura Argentina y de Filosofía Hispánica y del Centro Cultural Ricardo Rojas de la UBA.
2. Algunos de los trabajos ya realizados, primeras contribuciones a materia tan vasta y que debe enfrentar un equipo de investigadores, son: Pepe, Luz, y María Luisa Punte, *La crítica teatral argentina (1880-1962)*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1965 (Serie Bibliografía Argentina de Artes y Letras, Compilaciones especiales, N° 27-28); Zayas de Lima, Perla, *Contribución bibliográfica al estudio del teatro argentino*, Buenos Aires, Asociación Argentina de Actores, 1985; Mazziotti, Nora, “*Bambalinas*: el auge de una modalidad teatral periódica”, en Diego Armus (comp.), *Mundo urbano y cultura popular. Estudios de Historia Social Argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 1990, pp. 69-89; Dubatti, Jorge, *Bibliografía sobre teatro argentino*, Informe CONICET, 1995 (inédito); Maunás, Delia, *Boris Spivacow. Memoria de un sueño argentino*, Buenos Aires, Colihue, 1995; Sabsay, Fernando, *Sin telón. Losange Teatro*, Buenos Aires, Ciudad Abierta, 2003; Dubatti, Jorge (dir.), *Anuario bibliográfico del teatro en la Argentina*, dos tomos correspondientes a 2004 y 2005 (inéditos).
3. Sobre la distinción conceptual de diversos tipos de dramaturgias (de autor, de dirección, de actor, etc.), véase Dubatti, Jorge, “La escritura teatral: ampliación y cuestionamiento”, *Nuevo teatro argentino* (antología), Buenos Aires, Interzona, 2003, pp. 5-18.
4. Cerrato, Laura, “La vuelta a la literatura”, en su *Doce vueltas a la literatura*, Buenos Aires, Botella al Mar, 1992, p. 9.
5. Reich-Ranicki, Marcel, “La doble óptica de la crítica. Discurso de agradecimiento con motivo de la concesión del Premio Ludwig Börne”, *Humboldt*, a. 38, N° 117 (1996), pp. 71-73.
6. Ubersfeld, Anne, “Las trampas de la crítica teatral”, *Teatro/Celcit*, a. 1, N° 1 (1990), pp. 62-63.
7. Said, Edward, *Representaciones de intelectual*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 17.
8. Baudelaire, Charles, “¿Para qué sirve la crítica? Fragmentos del Salón de 1846”, en su *Pequeños poemas en prosa. Crítica de arte*, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1948, p. 147.
9. Saavedra, Guillermo, “Sobre el periodismo cultural”, en Jorge B. Rivera, *El periodismo cultural*, Buenos Aires, Paidós, 1995, pp. 210-211.
10. Dubatti, Jorge, “El teatro frágil. Procesos de pauperización y de cambio en el teatro argentino actual”, en su *El teatro laberinto. Ensayos sobre teatro argentino*, Buenos Aires, Atuel, 1999, pp. 25-40.
11. Nos referimos aquí tanto a la crítica literaria como a la teatral.
12. Eliot, T. S., “Introducción” en su *Función de la poesía y función de la crítica*, Barcelona, Tusquets Editores, 1999, p. 44.

El escritor como crítico

Por Mario Goloboff

Las motivaciones que subyacen en la compulsión crítica se nutren de diversas anomalías del espíritu. La disconformidad con la realidad que vive el escritor, en tanto crítico potencial, suele expresarse a partir de manifestaciones estéticas no siempre toleradas e incluso en ocasiones condenadas. De este modo es difícil superar el pensamiento uniforme (publicitario) que homologa y subsume la diferencia.

Diversas acciones, solapadas o explícitas, soporta la propensión literaria y su obra. Reacciones que a la vez sustentan los textos enfrentados, no en tanto objetos sino más bien como destinos, con los preceptos que enmarcan lo establecido en la práctica social. Conciente de estas adversidades, Mario Goloboff sugiere intentar un reconocimiento de esta convergencia entre escritura y crítica que encuentra al autor encausando su texto a partir de inevitables y sucesivas rectificaciones. Ellas, después de todo, son capaces de desentrañar la naturaleza cuestionadora de su pensamiento.

El escritor es siempre un crítico. Del mundo, de la realidad, de los sistemas, de los gobiernos, de las sociedades que eligen y/o aceptan a éstos, de los demás hombres y mujeres que conviven con él.

Del mundo, porque, si no, no dedicaría su actividad a crear otros mundos, a llevarlos durante mucho tiempo en su cabeza, a componerlos y a recomponerlos según sus deseos, según sus insatisfacciones frente al mundo real.

De la realidad, porque, si no, no estaría creando otras realidades, imaginando otras realidades, futuras, irreales (o irreales para aquellos según los cuales la realidad tiene una precisión y una limitación acorde con los postulados del racionalismo y de la lógica kantiana).

De los sistemas imperantes y de los gobiernos, porque el escritor es un descontento radical, para quien todo orden, toda coerción, toda sujeción a la libertad individual cercena los poderes de la mente y, por ende, de la producción estética, literaria.

Esto no quiere decir que el escritor, para quien la literatura es sólo fuente de más trabajo y de pasión (aquel que, naturalmente, se sitúa fuera de los vaivenes del mercado y de la publicidad), escriba porque sepa como ningún otro de dónde viene y hacia dónde va; escriba porque tenga, como se pretende, un mensaje claro, algo que enseñar, que “decir” a los demás. Por el contrario, lo hace, justamente, porque su mensaje no termina en él, porque sus textos son una apelación hacia los otros para encontrar todo lo que le falta. Y, fundamentalmente, porque siente que tiene algo que hacer; que hay un impulso interior irresistible alojado en la delgada sombra que todavía lo separa de la muerte.

En sustancia —apuntaba Cesare Pavese— ¿por qué deseamos ser grandes, ser genios creadores? ¿Para la posteridad? No. ¿Para circular entre la multitud, y que ésta nos señale con el dedo? No. Para sostenernos en la fatiga cotidiana, en la certeza de que vale la pena cuanto hacemos, de que es algo único. Por el presente, no por la eternidad.

Sí: escribir supone una disconformidad profunda con el mundo en que se vive; sin embargo, el pasaje del campo de ese desacuerdo a la mesa y la lámpara está sujeto a muy complejas mediaciones. Cuando Juan Carlos Onetti firmaba notas en *Marcha* bajo el seudónimo de “Periquito el aguador”, escribió estos todavía desoidos consejos:

Que cada uno busque dentro de sí mismo, que es el único lugar donde puede encontrarse la verdad y todo ese montón de cosas cuya persecución, fracasada siempre, produce la obra de arte.

Como en tantos otros casos semejantes, las posturas civiles de este escritor y sus textos demuestran hasta qué punto es innecesario que la literatura tenga que estar, casi constantemente, justificándose.

De ahí también que se transformen en dudosos, en contradictorios, en inconstantes, tanto el estatuto que nuestras sociedades reconocen a la literatura como las funciones que, a veces, ella misma se asigna. Vilipendiada y temida, silenciada y usada, halagada, cortejada, destruida, manoseada, incendiada, ella vacila entre tanta ausencia y tanta presencia,

Sí: escribir supone una disconformidad profunda con el mundo en que se vive; sin embargo, el pasaje del campo de ese desacuerdo a la mesa y la lámpara está sujeto a muy complejas mediaciones.

y no acaba por encontrar su verdadero sitio, mientras nuevos y refinados sistemas se combinan para mantenerla en una incómoda ambigüedad. Las “ilusiones literarias” retroceden día a día ante la indiferencia creciente de quienes necesitan y recompensan las cosas concretas, palpables, eficaces, evaluables. Pero también avanzan bajo las catacumbas de los hospitales psiquiátricos y de las antiguas y renovadas prisiones, descubriendo qué magnos rencores concita, qué altas potestades hiera.

Lo cierto es que sólo poquísimas democracias actuales toleran (y el uso casi habitual de este verbo es de por sí harto significativo) el ejercicio irrestricto de la libertad de escribir y de publicar. Pero, hasta en ellas, sectores muy importantes del poder social (y, en oportunidades, del oficial) inhiben, perturban, atacan o impiden

El escritor es también, y quizá sobre todo, un crítico del lenguaje. Porque está sometido a la extraña paradoja de tener que manejarse con la lengua corriente, con la lengua de la comunicación, para expresar aquello que él imagina, que él está produciendo, y para lo que no alcanza con la lengua de la comunicación.

el conocimiento y la difusión de determinadas obras o textos.

Hay también una censura (unas veces larvada, otras evidente, otras que, afortunadamente, quedan como intentos) en distintos

canales de exposición o de comunicación, que evita o demora el conocimiento de ciertas creaciones literarias, o que, desde el origen, es decir en la producción, mediante la presión económico-financiera, paraliza o coarta la libre expresión artística.

Pese a todo, en dichos regímenes democráticos nos encontramos, evidentemente, lejos de fenómenos del tipo de la censura nazi o franquista, o de “casos” como

los de un Boris Pasternak, un Heberto Padilla, un Breyten Breytenbach o un Salman Rushdie.

(Sería motivo de otras conjeturas el hecho, históricamente probado, de que el carácter bárbaro de ciertos regímenes haya comenzado a manifestarse, casi constantemente, por su velocidad y dureza en la represión de manifestaciones estéticas, ratificando de tal modo interesantes hipótesis sobre los componentes tan peculiares de esta actividad humana.)

(Y, aun, de otras conjeturas más, el hecho, en apariencia paradójico, de que los regímenes llamados socialistas hayan alentado durante su vigencia un arte obediente, compuesto y ordenado, temiendo toda prolongación de los desarreglos y utopías vanguardistas que, en sus orígenes, habían inspirado y acompañado las luchas revolucionarias.)

Los dilemas están entre los tantos (no los más graves, probablemente; sin embargo, significativos) que la época de las computadoras, el control de cuerpos y de cerebros, y la uniformidad en cadena, plantean al mínimo hombre. Pero así como éste siente que su trabajo, en medio del intrincado mundo, parece no valer nada (y constituye, no obstante, la base y el alimento de todo), otros tan comunes y tan problematizados individuos, dedicados en este caso a una práctica social específica, pueden llegar a sentir que si sus menguados movimientos ciertas veces alcanzan a irritar de ese magnífico modo, quizás alberguen en su propia textura, en su propia conformación, tal vez en su propio ejercicio, insufribles datos de una tarea de remoción del presente, huellas insoportables de un porvenir. ¿Acaso porque la ficción dibuja un

mundo donde las normas, las consignas, las leyes, importan por lo que no importa, pueden por lo que no puede, hacen “contar” lo que no cuenta? ¿Acaso porque, liberada de las compulsiones de “lo real”, la ficción pone en tela de juicio, desde el más alejado polo, las condiciones de producción y de reproducción de todo “lo real”?

El escritor es también, y quizá sobre todo, un crítico del lenguaje. Porque está sometido a la extraña paradoja de tener que manejarse con la lengua corriente, con la lengua de la comunicación, para expresar aquello que él imagina, que él está produciendo, y para lo que no alcanza con la lengua de la comunicación.

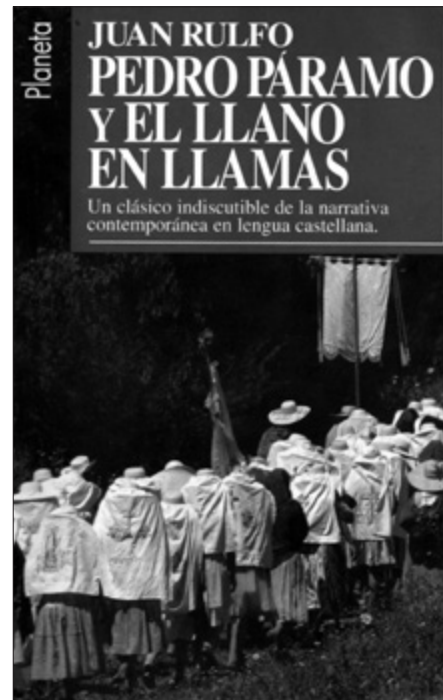
El escritor es el único artista que debe vivir en medio de esta contradictoria ambigüedad: servirse de un lenguaje que, aparentemente, ya existía antes, independientemente de su arte (lo que no sucede ni con la música ni con la pintura ni con la escultura ni con la arquitectura), el lenguaje que todos sus congéneres usan para la comunicación, y escribir, supuestamente, en la lengua corriente entre sus conciudadanos y contemporáneos, cuando en realidad está recreando esa lengua, distorsionándola, transformándola, inventando otra lengua en la que, como dice en uno de sus magníficos epigramas Ernesto Cardenal, quizá purifique en sus poemas el lenguaje del pueblo “en el que un día se escribirán los tratados de comercio, la Constitución, las cartas de amor, y los decretos”.

No hay probablemente nada que atente más contra un orden establecido, y bien o mal defendido, que la utopía: su empecinado horizonte es el de fundar nuevos mundos, nuevas reglas (o la falta de ellas), nuevos órdenes (o

la falta de ellos) que hagan más feliz la vida del hombre sobre la tierra. Pero, de todas las utopías conocidas, la de fundar un nuevo lenguaje es la mayor y la más radical porque, siendo la que da origen a las otras, está también en su fin:

sólo hablándose de otro modo, escuchándose y entendiéndose de otros modos, se realizará la fraternidad. Y puesto que no otra cosa es la literatura, un lenguaje nuevo, una permanente creación de lenguaje, una invención que cada gran escritor recrea personalmente ¿cómo no habría de ser transgresora?

Los malos entendidos son numerosos, pero (si la simplificación me es permitida) podrían ser reducidos a uno: desde ópticas a menudo distintas se ha tratado siempre de establecer una suerte de acuerdo entre literatura y moral. Y la primera, como no podía ser de otra forma, se ha resistido a lo largo de los siglos. Simplemente, porque las leyes que gobiernan la actividad estética y literaria no son las mismas que rigen el comportamiento social. O, en todo caso, determinados comportamientos del presente. Ésos que condenan a Sade, a Flaubert, a Michelet, en función de principios consagrados, fundamentos contra los cuales, es cierto, atenta la obra, que es, casi siempre,



una apelación al futuro, quizás a una nueva conducta moral.

En muchísimas ocasiones se ha hablado sobre el tema, pero en pocas se han explorado las razones que llevan al artista y su obra, poco menos que necesariamente, a tal encrucijada. ¿Por qué el arte y la literatura tienen que terminar revistiendo, en casos de grandes creadores, ese carácter transgresor, impío, profanatorio?

Por el momento, pienso que la única respuesta interna que puede ensayarse (al menos, en literatura) surge de su ejercicio mismo. Y en el núcleo más concreto: la lengua. Es como si el propio lenguaje, el

Finalmente, y como no podía dejar de serlo, el escritor es un crítico de los textos de otros. Entre los dudosos descubrimientos teóricos del siglo literario pasado (descubrimientos o invenciones que, además, poco a poco se han ido transformando en trivialidades), se hallan los de afirmar que todo escritor es ya un crítico literario, o que todo escritor es el primer lector y, por ende, juez de su obra, o que en la plasmación de la propia obra entran obligatoriamente consideraciones críticas que el autor se ha formulado sobre la obra de los otros.

trabajo con él, su exploración hasta el límite y más allá de los límites condujeran inevitablemente a la subversión, al enfrentamiento, al escarnio. Como si la invención de realidades verbales supusiera el obligatorio ataque a la realidad vigente, la violación de ciertos principios, la destrucción de todo dogma. En suma, una agre-

sión insoportable para cualquier autoridad que se precie de serlo. (Si no fuese así, no se comprendería la similitud en las reacciones de tan diferentes regímenes políticos, iglesias, credos.)

Todo hombre que escribe, siente, en algún momento de su vida, que las palabras conocidas no le alcanzan, que debe buscar, descubrir o inventar otras nuevas. Lo que exige la desme-

sura y la trascendencia no es sólo “la búsqueda sollozante” de un Baudelaire (quien, dicho sea no de paso, señaló, a mediados del siglo XIX, que es un pobre escritor aquel que no tiene un crítico dentro); no es sólo, tampoco, “el desorden de los sentidos” de un Rimbaud; también el racionalismo de un Rousseau, cuando emprende sus *Confesiones*, lo conduce a la desesperación en la empresa: “Para lo que yo tengo que decir –asienta– se necesitaría inventar un lenguaje nuevo, tan nuevo como mi proyecto”.

La legalidad, los sistemas, las religiones, los (y las) órdenes, el pensamiento totalitario, han creído encontrar remedio para tales violaciones: éste sería el del fuego purificador. Desde que ha habido libros, vienen incendiándose las bibliotecas y quemándose textos, real o metafóricamente, hasta hacerse carne en la historia de la cultura la idea de que la amenaza específica contra la transgresión literaria es ígnea.

No es casual que sea en Viena, y en pleno desarrollo del nazismo, donde Elías Canetti concibe su primera novela, *Auto de fe*, o que en *Fahrenheit 451* Ray Bradbury ilustre el avance totalitario con su empecinamiento por quemar lo escrito. Y su fracaso. Porque no basta con borrarlo, ya que lo que ha entrado por la letra en la memoria de los hombres, no sale jamás.

En nuestra América, Juan Rulfo, no menos impuro, ni menos transgresor, también interiorizó en sus textos tamaños pecados y tales castigos. Sabiendo cuánto infringía con su obra, colocó sobre las llamas al Llano, y en su única, breve e infinita novela *Pedro Páramo* designó Comala al pueblo de los grandes pecados y la dudosa purificación. Rulfo, justamente, que supo trabajar más con el silencio que con la

palabra; Rulfo, cuyos murmullos valen más que los gritos en la gran memoria, en la gran vigilia literaria.

Finalmente, y como no podía dejar de serlo, el escritor es un crítico de los textos de otros. Entre los dudosos descubrimientos teóricos del siglo literario pasado (descubrimientos o invenciones que, además, poco a poco se han ido transformando en trivialidades), se hallan los de afirmar que todo escritor es ya un crítico literario, o que todo escritor es el primer lector y, por ende, juez de su obra, o que en la plasmación de la propia obra entran obligatoriamente consideraciones críticas que el autor se ha formulado sobre la obra de los otros.

No sé de dónde exactamente proceden estas leyendas, tan fascinantes como inciertas. Quizá, para ser tales, de algunos dichos de aedos sobre sus contemporáneos y competidores, de más de un sobreentendido rabelsiano, de la implacable quema que efectúan el barbero y el cura en *El Quijote...* o, más cerca de nuestro espacio, de las disputas sobre Descubrimiento y Conquista entre cronistas (que jamás dejan de ser narradores y rivales). O tal vez, más cerca todavía en el espacio, el tiempo y la veneración folklórica, de aquel que “ha visto muchos cantores” que “se cansaron en partidas” aun antes de largar.

Conferir categoría crítica a esos arreglos de cuentas entre colegas (algunas veces, justos; siempre subjetivos e inestables), parece un exceso y una desviación del lenguaje, y tiene menos que ver con una tarea intelectual, reflexiva, reposada y ecuánime que con amistades y enemistades cuyos motivos generalmente desconocemos los de afuera. En todo caso, si esta práctica roza lo que llamamos “crítica” o “crítica de

arte” o “crítica literaria”, se vincularía más bien con la vilipendiada crítica del gusto, y con una rama de la psicología fantástica que alimenta cursos de liceos y universidades, y hasta columnas de revistas y diarios especializados, en los que profesores, alumnos e investigadores siguen empeñándose en revelar “qué habrá querido decir el autor”.

Sería preferible dedicarse a los textos (esos laboratorios, esas máquinas del inconsciente en los que tantas veces se escribe más y otra cosa que lo que se dice y, aun, que lo que se quiere decir). Y luego, si perseguimos las significaciones en lo que es el texto, no en lo que se dice que es, habría que preguntarse dónde puede verse, dónde puede registrarse, reconocerse, una auténtica actividad crítica, radical, profunda, no siempre programática, pero tampoco del todo espontánea; una actividad crítica que acompañe a la actividad creativa.

Es cierto que hay autores con alta conciencia y alto ejercicio de ambas prácticas, pero es también verdad que casos como el de un Henry James, un Ezra Pound, un Paul Valéry o un Jorge Luis Borges no son tan comunes, y aun en estos excepcionales ejemplos habría que determinar en qué medida se cubre, se edulcora, se transforma, se traiciona (hasta sin desearlo), se falsea, en fin, el relato de los antecedentes, los motivos, las intenciones, los procesos que llevaron a la constitución de un texto.

Por eso, me parece que, del mismo modo que tratamos de leer las significaciones de un relato o de un poema

... me parece que, del mismo modo que tratamos de leer las significaciones de un relato o de un poema en los elementos y en los procesos que los constituyen, más allá de lo dicho y de las referencias, podríamos buscar en esos mismos trazos las huellas de una actividad crítica.

en los elementos y en los procesos que los constituyen, más allá de lo dicho y de las referencias, podríamos buscar en esos mismos trazos las huellas de una actividad crítica.

Pienso que la primera, la más material de todas, la que además se asienta no en vagas ideas u opiniones sino en el elemento irremplazable de la lengua, y por otra parte la que más profundamente tiene que ver con la crítica literaria porque comienza con el texto propio, es el trabajo de los borradores, la corrección que hacemos de nuestras primeras versiones, la tachadura, el borrón, la depuración, el pulido del original.

Y que probablemente en esas marcas y en los signos de esas operaciones puedan verse, antes o después, los núcleos ideológicos de una auténtica actividad crítica. No probablemente del mismo nivel, ni con las mismas apoyaturas teóricas que sustentan la crítica literaria o el trabajo crítico, pero sí quizá como una tarea coadyuvante y, en todo caso, útil de dilucidar para saber lo que un escritor ha considerado desechable

o salvable, qué ha querido inscribir definitivamente y qué, criticándolo, ha decidido suprimir como si se tratara de las huellas de la imperfección.

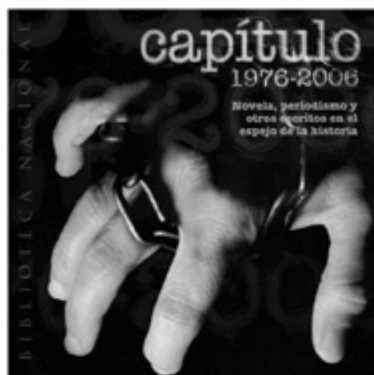
Claude Simon, el enorme narrador francés, ignorado premio Nobel, sostuvo al recibirlo en 1985:

Puesto que finalmente se ha denunciado tanto, aquí y allá, el egoísmo y la vana gratuidad de eso que se llama 'el arte por el arte', no es para mí una recompensa menor ver mis escritos, que no tenían más ambición que la de izarse a ese nivel, catalogados ahora entre los instrumentos de una acción revolucionaria y desestabilizadora.

Por eso es que en todos los sentidos que he venido tratando, pienso que la mejor crítica que puede hacer un escritor al mundo, a los sistemas y gobiernos, a las sociedades que eligen y/o aceptan a éstos, a los demás hombres y mujeres que conviven con él, al lenguaje, a la cultura y a la literatura misma es su propia obra de escritor.

Muestras 2006

BIBLIOTECA NACIONAL



Marzo-Abril 2006
Capítulo 1976-2006
Novela, periodismo y escritos en el espejo de la historia.



Marzo-Abril 2006
Capítulo. Homenaje
Apuntes sobre el Centro Editor de América Latina.



Mayo-Junio 2006
Isidoro Blaisten
Cerrado por melancolía.



Agosto 2006
F.O.R.J.A.
El comienzo de la política moderna en la Argentina.



Septiembre-Octubre 2006
El autor teatral argentino
1810-1940. De Alberdi a Discépolo.



Octubre 2006
Semana de homenaje a Antonio Di Benedetto
20º aniversario de su fallecimiento.
50º aniversario de Zama.



Octubre 2006
Mirala hasta que te guste
Homenaje a Oscar Díaz.



Octubre 2006
La revolución húngara
Su repercusión en la prensa argentina.



Noviembre-Diciembre 2006
Había una vez
Los libros para niños en la historia argentina 1890-1980.

La crítica literaria y el problema de los intertextos

Por Alba Omil (*)

Victor Sklovsky sostenía que “las imágenes son Dios”. Con esta frase, el formalista aludía a cierto problema tan antiguo como la literatura misma: el de la originalidad, la propiedad y la apropiación. Según Sklovsky, Dios es el único capaz de crear *ex nihilo* imágenes verdaderamente nuevas. El resto serán meras reescrituras, mejores o peores variaciones en torno a un mismo tema. Alba Omil indaga esta cuestión tal como se manifiesta en el presente, analizando los conceptos de *intertexto*, *pacto*, *plagio*, *deuda* e *imitación*. Si bien la autora analiza distintas versiones argentinas del Canto V del Purgatorio (como las de Leopoldo Marechal, Manuel Mujica Láinez y Victoria Ocampo), se detiene principalmente en la reelaboración que hace Borges del material dantesco. Su *Poema conjetural* da cuenta de cómo el estratega de la palabra es diestro en eludir el peso apabullante de sus precursores. Porque el verdadero poeta es aquel que no se deja perturbar por las influencias, aquel que, rindiéndoles tácito homenaje, las rubrica con el sello intransferible y único de su estilo.

¿Cómo encarar la crítica literaria en el caso de una relación evidente de co-presencia entre dos o más textos? A veces la situación puede volverse problemática y hasta llegar a los estrados tribunales... Acaba de pasar un caso así, de gran repercusión en este mundo globalizado. Bueno es, pues, reflexionar un poco sobre este tema.

Gerard Genette llama hipertexto a todo texto (B) derivado de otro anterior (A), hipotexto, por transformación o por imitación.

A esta terminología nos ajustaremos. Veamos un caso paradigmático, la *Commedia*, de Dante Alighieri

¿Cuántas transformaciones diferentes ha sufrido este poema a lo largo de los siglos? ¿Y no es la *Commedia*, a su vez, una transformación? ¿Hubiera existido sin la *Eneida*? ¿Y la *Eneida* sin la *Odisea*?

Renglón aparte para las leyendas cristianas medievales por un lado, y por otro para las leyendas musulmanas derivadas del Alcorán (Asín Palacios, M., 1943) y su presencia en la *Divina Comedia*.

El hipotexto (llamado tradicionalmente “fuente”) suele ser citado entre comillas, en nota de pie de página o en epígrafe. O no citado. Y no es infrecuente oír hablar de plagio, de imitación, de deuda.

A propósito de esto recordamos un admirable artículo de Amado Alonso (1965), maestro de la crítica, más allá de cualquier moda, quien señalaba acerca de los préstamos y de las fuentes:

Con mucha frecuencia el descubrimiento de una fuente se ha presentado y recibido como un hecho de policía literaria, un robo o una ratería [...] las fuentes no son más que materia-

les, uno de los materiales empleados para levantar un edificio estético. Lo esencial es estudiar qué es lo que el nuevo autor ha hecho con sus fuentes acarreadas [...] cosa de abejas, no de cornejas. Averiguar qué nueva esencia ha obtenido el poeta con sus viejos materiales ajenos, o contemplar cómo con la nueva forma se refleja la índole poética del autor-deudor con tanta eficacia como con la forma vieja, la índole del autor creador.

Podemos retornar a la *Divina Comedia* para verlo.

Tomemos el caso del “Poema conjetural” (monólogo de conciencia de Francisco Narciso Laprida antes de morir) donde Borges reelabora un fragmento del canto V del Purgatorio.

Toma la figura de Buonconte de Montefeltro, personaje fugaz, que sale al cruce de Dante y de Virgilio, y cuenta algunos hechos de su vida: su nombre, su lucha armada, la garganta herida, su fuga, su persecución y su muerte.

Todos estos elementos se reelaboran (y se recrean admirablemente) en el *Poema conjetural*, aunque no hay comillas ni cursiva, ni nota de pie de página, ni forma exterior de relieve alguna que remita a la *Divina Comedia*. Veamos:

81 Corsi al palude, e le cannuce e il brago
83 m' impigliar si, ch' io caddi; e li vid' io
84 delle mie farsi in terra lago.
94 ... A pie del Casentino
95 traversa un acqua ch' ha nome
l'Archiano,
96 che soura l'Ermò nasce in Appennino
97 dove il vocabol suo diventa vano
98 Arriva' io, forato nella gola,
99 fuggendo a piede e sanguinando
il piano.
100 quivi perdei la vista, e la parola.

(82 Corrí al pantano, mas el cieno aciago
83 y las cañas me hicieron caer al suelo
94 ... Al pie del Casentino
95 un agua pasa que se llama
Arquiano
96 y nace en Erno, cabe el Apenino
97 adonde su vocablo se hace vano
98 llegué con la garganta traspasada
99 huyendo a pie y ensangrentando
el llano.
100 Allí perdí la vista...)

Poema conjetural

*Como aquel capitán del purgatorio
Huyendo a pie y ensangrentando el llano
Fui cegado y tumbado por la muerte
Donde un oscuro río pierde el nombre.
La noche lateral de los pantanos*

En estos versos está reproducido el citado fragmento de la *Commedia*, casi en su totalidad, por lo que habría que formularse dos preguntas:

¿Cuáles son las razones de Borges para omitir la referencia?

¿Qué ha hecho con estos materiales de acarreo?

El lector común no advierte la transferencia, quizás porque no ha leído la *Divina Comedia*, o porque nada sabe de Buonconte de Montefeltro ni de su vida ni de su muerte, o porque disfruta del poema de otra manera y sólo ve a Laprida en su huida hasta el triste final. Posiblemente a Borges no le interesaba mucho este tipo de lector (acaso ningún otro y sólo el disfrute de escribir el poema, goce íntimo e intransferible) aunque tal vez sí, podía gustarle este tipo de lectura, no crítica sino hedónica.

O acaso le hacía un guiño a un lector competente que en el "Poema Conjetural" pudiera sobreleer otra cosa,

más allá de la circunstancia de Laprida, y participar con él, con Borges, del disfrute secreto de evocar la *Divina Comedia*.

¿Qué ha hecho Borges con los materiales acarreados?

Ha hecho una transferencia importante y ampliatoria: ha sobrepuesto la figura de Francisco Narciso de Laprida en la de Buonconte de Montefeltro, y ha agregado otro elemento, que no figura en el poema dantesco: "Como aquel capitán del Purgatorio" (aquí, para el lector competente, ya está plena la referencia), pero Borges ha salido del texto dantesco para escarbar en la historia: Buonconte capitaneó a los guerreros gibelinos de Arezzo, contra los Güelfos de Florencia en 1268. Murió en esa batalla entre cuyos vencedores figuraba Dante (Crespo, Á. 1977, p. 237. Nota).

Amplía la figura y su espacio y la revisite de una suerte de ironía trágica:

*Yo que estudié las leyes y los cánones,
Yo, Francisco Narciso de Laprida
Cuya voz declaró la independencia...*

*... Yo que anhelé ser otro, ser un hombre
de sentencias, de libros, de dictámenes
cielo abierto yaceré entre ciénagas.*

Laprida, hombre de leyes y de cánones, es asesinado por los montoneros de Aldao, figuras que en la memoria de los argentinos evocan el desorden y el desconocimiento de la ley, y también la barbarie.

Inscribe en las entrelíneas una advertencia sobre el peligro de esa barbarie, y al proyectarla en el poema, advierte que podría proyectarse también hacia el futuro:

*Vencen los bárbaros, los gauchos vencen.
Cambia el contexto: es América en
su guerra civil.*

Crea un clima sombrío, premonitorio y evocador, que no se advierte en el episodio dantesco y donde va agigantándose la imagen de la muerte:

*Zumban las balas en la tarde última.
Hay viento y hay cenizas en el viento.*

Inscribe su propia historia personal, ligada a la historia de la patria, un fragmento de su pasado, de su sangre, y con eso rinde su culto al coraje y a sus antepasados, entre los que se encontraba Laprida:

*... los pretéritos nombres de mi sangre:
Laprida, Cabrera, Soler, Suárez.*

Expone su propio sistema expresivo, conocido por todos.

Volviendo al tema de las fuentes y de los préstamos, no podemos elidir el nombre de Miguel Asín Palacios, de la Real Academia Española (1943) quien, en un libro memorable manifiesta:

Nuestra patria tendría el derecho de reivindicar, para algunos de sus pensadores musulmanes, una parte no exigua de los timbres de gloria con que la crítica universal ha decorado la obra inmortal de Dante Alighieri.

Claro que luego reconoce, apoyándose en los críticos del siglo XIX, *el rasgo esencial del genio no es la novedad u originalidad absoluta de la obra de arte, ni puede consistir en la facultad exclusiva de Dios, de crear de la nada, así la forma como la materia* (p. 14).

Asín Palacios analiza los paralelismos del poema dantesco con las leyendas derivadas de un versículo del Alcorán. Paralelismos innegables, encarados con seriedad por un estudioso que ha

trabajado años en la obra de Dante y que respalda cada aserto con los textos correspondientes. Pero, no obstante esos paralelismos, la *Commedia* no refleja el espíritu musulmán, ni el mundo musulmán, ni la cosmovisión musulmana. No. Refleja el espíritu del medioevo que se va alejando, y el del Renacimiento que irrumpe con violencia, y sus respectivos valores.

Refleja también el alma y la sabiduría de Dante Alighieri. Expresa su experiencia vital, su credo, su dolor y sus pasiones, la violencia de su ánimo, su destierro.

El sistema expresivo de la *Divina Comedia* nada tiene que ver con las fuentes musulmanas. El mundo que ha creado Dante es único, es dantesco. El deleite estético que provoca, no lo producen las leyendas derivadas del Alcorán; tampoco las leyendas cristianas medievales de viajes al otro mundo.

Hay en la literatura argentina diversos hipertextos de la *Divina Comedia* donde pueden advertirse recreaciones con muy distintos sistemas expresivos: Leopoldo Marechal, Manuel Mujica Láinez, Victoria Ocampo.

Es muy cercano el parentesco de la ciudad de *Cacodelphia* (Marechal, L.1948) con el infierno de Dante. Sin embargo en *Cacodelphia* late el espíritu zumbón de su autor, su concepción del mundo y su concepto de la literatura. Refleja también su propio contexto, la ciudad de Buenos Aires, sus figuras y su idiosincrasia.

Cacodelphia es a la vez que un símil en solfa del infierno dantesco, una gran metáfora entre sarcástica y risueña, dolorosa y lírica de la ciudad donde Marechal vive, ama, sufre, crea y da vida a sus criaturas literarias.

Adán Buenosayres tiene, sin duda, muchos materiales provistos por la *Divina Comedia*; también por la

Eneida (Sibila de Cumas-Doña Tecla, p. ej.), pero con esos materiales, el argentino levanta un edificio diferente, nacional y personal.

Otro tanto podría decirse del infierno de Mujica Láinez (1974) en *El viaje de los siete demonios* que de a ratos hace reír a carcajadas y que, en la hora de la lectura crítica, demuestra que le debe mucho a Dante. Pero su obra elaborada con tanto material prestado –no sólo de Dante– no pierde un miligramo de su originalidad ni sus sabrosos condimentos políticos argentinos ni el poderoso sistema expresivo de su autor.

Victoria Ocampo (1983) hace su propia interpretación tanto del poema dantesco como de dos de sus figuras: Beatriz y Francesca de Rímimi.

Si salimos del ámbito de la literatura argentina, y de la *Divina Comedia*, en este a veces vidrioso papel de la crítica frente al problema de los intertextos, no podemos dejar de referirnos a un caso actual, muy sonado: *El código da Vinci* (Brawn, Dan, 2003) que llegó hasta un juicio por plagio, dirimido finalmente a favor del autor norteamericano.

Hace más de veinte años leíamos –y releíamos con pasión– *El enigma sagrado* (Baigent, M. et al, 1985), libro

de investigación, con una tesis muy original, minucioso, denso, serio, bien escrito, bien traducido, perfectamente estructurado y con una formidable documentación y del que no se da ninguna referencia en el intertexto en cuestión: *El código Da Vinci*

Hace dos años, una lectora del común nos comentaba, no sin cierto embeleso, el *Código*, que ya estaba de moda...

A medida que avanzaban la conversación y el comentario, más nos embargaba la imagen del *Enigma Sagrado*, siempre vivo en nuestro recuerdo, renovado por los vívidos paralelismos. Después seguimos a través de los medios de comunicación el curso del juicio por plagio, al mismo tiempo que la desmesurada carrera del *Código* hacia el éxito.

Finalmente terminamos por aceptar –aunque sin mucho convencimiento– que el *Código* es una novela elaborada con materiales ajenos, pero con su propia estructura, su propio ritmo y su propia y formidable buena suerte. Pero al mismo tiempo, llegamos a la conclusión de que este problema de los intertextos tiene sus matices y exige sus justificaciones.

* **Universidad Nacional de Tucumán**

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, Amado : *Materia y forma en poesía*. Madrid, Gredos. 1965
- Asín Palacios, Miguel: *La escatología musulmana en la Divina Comedia*. Madrid-Granada. 1943
- Baigent, Michael; Leigh, Richard; Lincoln, Henry : *El enigma sagrado*. Traducción de Jordi Beltrán. Barcelona, Martínez Roca.1985
- Brown, Dan *El código da Vinci*. Trad. de Juanjo Estrella. Barcelona, Circulo de lectores. 2003
- Crespo, Ángel. Nota para su edición y traducción de la *Divina Comedia*. Barcelona, Planeta. 1977
- Marechal, Leopoldo, *Adánbuenosayres*. Buenos Aires, Sudamericana. 1948
- Mujica Láinez, Manuel *El viaje de los siete demonios*. Buenos Aires, Sudamericana, 1983
- Ocampo, Victoria, *De Francesca a Beatrice*. Bs. Aires, Sur. 1983



Programa
de
Inventario
de
Partituras



Groussaquianas

De origen francés, luego radicado en el país, Paul Groussac se transformó en un controvertido intelectual argentino. Llegó a dirigir los destinos de la Biblioteca Nacional

durante cuarenta años, desde donde libró grandes polémicas acerca de la historia –en buena medida hecha sobre los propios fondos bibliográficos de la Biblioteca Nacional– y del origen de ciertos escritos fundantes de la Nación, como la autoría del Plan de Operaciones de Moreno. Un filoso duelista que, desde las páginas de la revista La Biblioteca que él mismo había creado y cuyo nombre tomamos prestado, se convirtió en un personaje central de la política y la cultura argentina del período.

Un modernista ilustrado con fuertes inspiraciones europeas, que compartió el espíritu de la generación del 80. Un pensador oficial que, aun en esa condición elaboró un pensamiento de tono crítico, hecho desde los mismos pliegues de un Estado, que no se caracterizaba por aceptar el disenso.

Su incontrolable pulsión polémica le trajo sinsabores en su tarea como director de la Biblioteca, a la que modernizó dotándola de nuevos sistemas de catalogación y de un relevo inédito de sus volúmenes hecho a partir del Catálogo Metódico.

Su figura solía suscitar adhesiones y rechazos igualmente intensos. Llegó a ser un emblema de la cultura de la elite dominante. Desde los salones del nuevo edificio que él mismo inauguró en la calle Méjico, la institución que dirigía pasó a adquirir un carácter especial: la Biblioteca Nacional se transformó en el cen-

tro del debate científico, literario e histórico de la argentina de aquellos cuarenta años. A tal punto, que la dirección de Groussac trascendió cambios gubernamentales y procesos políticos de signo diverso, sobreviviendo a las convulsiones sociales y políticas desde su trinchera bibliotecaria.

Los artículos que presentamos en esta sección varían mucho entre sí. Expresan distintos tipos de escritura y diferentes preocupaciones respecto a Paul Groussac. Uno, escrito por un joven estudiante, se concentra en la historia y sus polémicas. El otro trae esa misma historia como refutación de investigaciones recientes con las que rivaliza desde la memoria familiar que busca resguardar.

Mariano Siskind trabaja sobre la polémica entre Paul Groussac y Rubén Darío que comienza con la reseña crítica en La Biblioteca, del entonces reciente editado Los Raros del poeta nicaragüense. Distintas sensibilidades estéticas y apuestas ideológicas intervenían en una clave discusión del momento: el destino de América Latina y su relación con el proyecto civilizatorio emanado de las revueltas revolucionarias europeas. La relación entre la universalidad europea y la particularidad latinoamericana y desde dónde interrogarla era el centro de esta polémica que el autor piensa y rescata.

Marta Elena Groussac reacciona contra la reciente publicación de un ensayo biográfico sobre Paul Groussac, publicado por Paula Bruno. Cuestiona el punto de partida de la autora por considerar la hipótesis como una confirmación de una presunción original. Así, un Groussac estratega que rivalizaba con los más destacados intelectuales en función de lograr notoriedad es rescatado de esa atribución instrumental por alguien que profesa la “admiración de nieta” al buscar restituir el honor mancillado de Paul Groussac.

La modernidad latinoamericana y el debate entre Rubén Darío y Paul Groussac

Por Mariano Siskind (*)

En el año 1896 Paul Groussac creó la revista *La Biblioteca*. Un emprendimiento editorial marcado por un fuerte estilo personal —el de su director— que a menudo obraba como tribuna desde la que Groussac, implacable polemista, lanzaba sus diatribas. En noviembre de ese año, publica una reseña crítica de *Los Raros*, obra del poeta Rubén Darío que contestó desde el diario *La Nación*, siendo replicado nuevamente desde las páginas de *La Biblioteca*. Poco tiempo después, estas querellas fueron recogidas por la revista *Nosotros*. La discusión revela una densa trama política y cultural que adoptaba la forma de una polémica estética. Uno francés y el otro nicaragüense discutían sobre las posibilidades de América Latina. El desacuerdo entre contendientes de sensibilidades estéticas y perspectivas ideológicas diferentes consistía en la modalidad concreta bajo la que asumir la modernidad: para Darío desde una particularidad que traduzca a los signos particulares ese universo fundado por la Revolución Francesa, mientras que para Groussac se trataba de inscribirse en esa corriente mundial sin esforzarse en banales imitaciones que nos condenaran a la marginalidad. Mariano Siskind encuentra en este debate un momento fundante de la cultura moderna del continente, cuyos ecos no cesaron de ser interrogados en los años posteriores.

En noviembre de 1896, pocos meses después de fundar la revista *La Biblioteca*, Paul Groussac publicó una reseña muy crítica de *Los raros*, que Rubén Darío acababa de editar en Buenos Aires. *Los raros* estaba compuesto de una serie de retratos literarios que ya habían aparecido en *La Nación*, a través de los que Darío —a la manera de Borges en “Kafka y sus precursores”— proponía una tradición estética simbolista y decadentista, en la que pretendía inscribir su propia intervención cultural. La crítica de Groussac era demoledora y Darío utilizó el espacio privilegiado del que disponía en *La Nación*, para responder con una defensa de su propuesta poética en un artículo que tituló “Los colores del estandarte”, y que constituye, junto con las “Palabras liminares” de *Prosas profanas* y el “Prefacio” de *Cantos de vida y esperanza*, un verdadero manifiesto cultural y estético de su modernismo. Dos meses más tarde, en enero de 1897, en el siguiente número de *La Biblioteca*, Groussac insistió con su crítica a la poesía de Darío y sus contemporáneos en una reseña del tercer volumen de poemas del nicaragüense, *Prosas profanas* (que había aparecido casi en simultáneo con *Los raros*), al que Darío, satisfecho con la elocuencia de “Los colores del estandarte”, ya no respondió.

Estos tres textos le dan sustento material a un debate que condensa varios de los núcleos problemáticos más importantes de los discursos sobre la modernidad articulados por las elites latinoamericanas hacia fines del siglo XIX. Aunque el debate entre Darío y Groussac es una puesta en escena de sensibilidades estéticas y perspectivas ideológicas radicalmente diferentes, éste es posible en función de una convicción compartida: la realización de un proyecto moderno en América Latina no pasaba por la actualización de un pre-

sunto espíritu moderno autóctono, sino —como señala Ángel Rama en *Las máscaras democráticas del modernismo*— por la inscripción de las aspiraciones modernas de la región en el mapa mundial de la modernidad, cuya configuración espacial estaba determinada en buena medida por la hegemonía global de la cultura de la burguesía europea¹. El desacuerdo entre Darío y Groussac consistía en la modalidad diferencial que esa inscripción debía adoptar para que el resultado final fuese una modernidad específicamente latinoamericana, y no una modernidad europea en América Latina. Pero, ¿cuál era la naturaleza de la particularidad cultural y social latinoamericana que supondría una inscripción particular de la región en las premisas universales sobre las que se recorta el mapa global de la modernidad? El modernismo se constituyó como una instancia fundacional de la cultura moderna latinoamericana, precisamente, al provocar este debate.

La escena intelectual hispanoamericana del siglo XIX nació atravesada por el deseo de la modernidad. Las elites criollas, cuya subjetividad burguesa se erigió en un espacio indecible entre la presunta universalidad de la cultura europea y la particularidad de las tradiciones locales (populares o indígenas), estaban constituidas por el deseo de una modernidad americana que fuera capaz de conciliar esos dos polos en tensión. El deseo de modernidad era la intersección simbólica del proceso político de organización de territorios y poblaciones en estados nacionales, y de proyectos estéticos y culturales que buscaban, a la vez, la especificidad que reforzara la ruptura con España, y un efecto modernizador que los colocara en el corazón de la historia universal, cuyos flujos globales emanaban desde París. París era, para estas elites intelectuales, uno de los referentes privilegiados alrededor del

cual se articulaban proyectos modernizadores dispares. Pero estos discursos no aludían necesariamente a la materialidad específica de París o de la cultura francesa; se trataba más bien de la invocación de lo que Ernesto Laclau y Chantal Mouffe llaman un significante vacío al que los intelectuales latinoamericanos le asignaban el contenido de “Lo Moderno”. En otras palabras, la construcción de París y la cultura francesa, como corporización de las premisas universales de la modernidad; París como concepto universal en relación con el que América Latina produciría su particularidad moderna. París, Francia, o mejor, la modernidad a la que se aspira, encarnada en un ideal francés sobrevuela el debate entre Darío y Groussac, porque sus deseos modernos de ninguna manera son vagos y abstractos sino que tienen a la cultura francesa como referente. En función de esto, propongo leer este debate sobre la posibilidad de producir una identidad cultural y estética moderna en América Latina alrededor del problema de cómo relacionarse con la hegemonía global de la cultura europea, en especial, la francesa².

Darío nunca dudó en admitir su “galicismo mental” (“Los colores del estandarte”, 162), y confiesa abiertamente el sacrosanto status que París tiene en la configuración de su subjetividad modernista: “Yo soñaba con París desde niño, a punto de que cuando hacía mis oraciones rogaba a Dios que no me dejase morir sin conocer París. París era para mí como un paraíso en donde se respirase la esencia de la felicidad sobre la tierra... E iba yo a conocer París, a realizar la mayor ansia de mi vida. Y cuando en la estación de Saint-Lazaire pisé tierra parisiense, creí hallar suelo sagrado”³. Por su parte, Groussac, que nació en Francia y emigró a Argentina a los 18 años, en 1866, sin acreditación intelectual alguna, llegó a

convertirse, veinte años más tarde, en el árbitro estético y la instancia legitimadora de la cultura argentina, en buena medida en función del prestigio que le daba su condición de francés. El campo cultural percibía el origen francés de Groussac en términos de lo que Derrida llamó la metafísica de la presencia: el origen como la cifra de la esencia que determina un privilegio ontológico⁴. En los 25 años que van desde su nombramiento al frente de la Biblioteca Nacional hasta el Centenario, cuando la xenofobia era quizás el único elemento aglutinante de la elite argentina, Groussac rara vez fue relegado por su condición de extranjero⁵; por el contrario, sus conferencias sobre historia y literatura nacional fueron recibidas como verdades reveladas, precisamente, en función de su origen europeo⁶. Un representante de la modernidad europea en un país en franco crecimiento, deseoso de legitimación moderna, Groussac fue la encarnación de la *mission civilisatrice* que la elite argentina abrazó como la realización de una promesa sarmientina⁷.

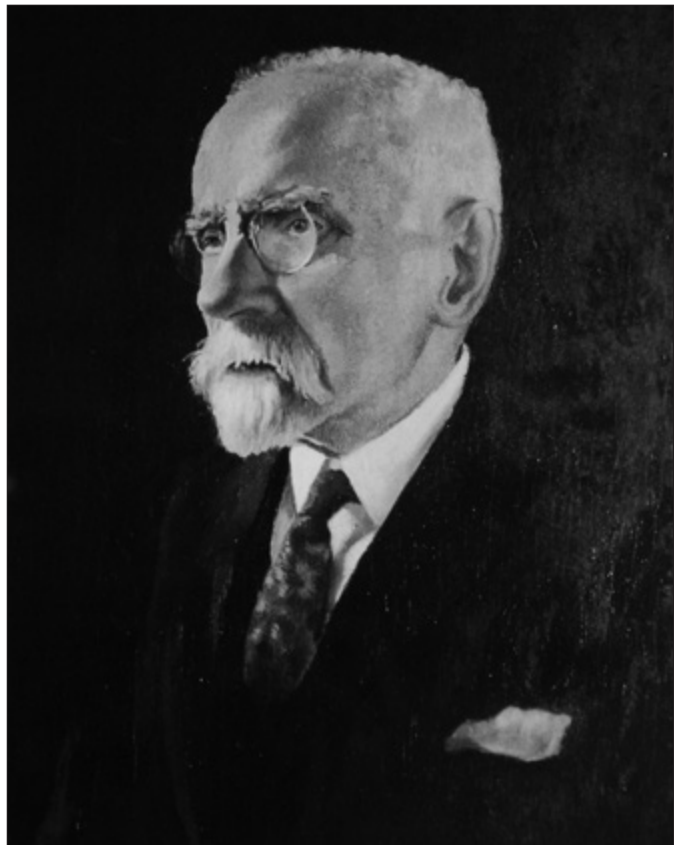
Por último, y antes de ingresar al análisis concreto del debate, una breve reflexión sobre la forma que adquiere el debate sobre el discurso de la modernidad de Darío, y en especial sobre sus reflexiones sobre la política cultural del modernismo. Mi hipótesis es que las intervenciones de Darío apuntan a la construcción de una identidad moderna para América Latina; o para decirlo de otro modo, que en América Latina –y en términos más generales en los márgenes del mundo–, el problema de la construcción de un proyecto moderno propio se articula en términos identitarios.

En el contexto del modernismo (pero también, en alguna medida, durante buena parte del siglo XX), el deseo de una modernidad específicamente latinoamericana

se articula a partir de dos movimientos: 1) el reconocimiento de una especificidad latinoamericana en el teatro mundial de la modernidad, que es conceptualizada en términos de marginalidad; y 2) la articulación del deseo moderno con la pregunta por la identidad: si nuestra situación histórica es evidentemente diferente de la de Europa (y/o Estados Unidos), ¿cómo podemos ser modernos, cómo podemos darnos una subjetividad moderna si nuestra particularidad social está, en principio, excluida de la hegemonía global a partir de la que ellos construyen su identidad como encarnación de esa universalidad? Formulada desde los márgenes del universal, la pregunta por la modernidad es una pregunta sobre el estatuto de nuestra diferencia.

Para Darío, la inteligibilidad de su deseo moderno dependía del reconocimiento de la relación asimétrica que determinaba la marginalidad de América Latina; conceptualizada como marginalidad, la diferencia de la región potencialmente ofrecía, para la mirada optimista del nicaragüense, la posibilidad de una modernidad original, propia. Así, el utópico proyecto modernista de Darío comienza con el reconocimiento de que el deseo latinoamericano de ser modernos no tiene por objeto a los enunciados emancipatorios universales del discurso de la modernidad francesa (cuyo sujeto es la humanidad toda), sino una modernidad marginal que tiene que dar cuenta de los problemas derivados del desarrollo desigual de América Latina. Mi propuesta es leer el modernismo de Darío como el proyecto cultural y político de construir una subjetividad a la vez universal y particular, capaz de participar de las mismas experiencias temporales y espaciales que Darío consideraba naturales para los sujetos europeos modernos de fin de siglo, sin resignar la particularidad cultural y estética de su latinoamericanismo. Éste

es el desafío que enfrenta el modernismo: producir una identidad que pudiera inscribirse, desde la particularidad latinoamericana, en el mapa global organizado por la universalidad hegemónica de la cultura europea, la realización de la trayectoria hegeliana que supone la actualización de lo universal en lo particular y la reconciliación de las exclusiones



Paul Groussac

históricas que marcan la marginalidad de América Latina en una totalidad dentro de la que la particularidad de la región y la universalidad del espíritu moderno fueran indistinguibles una de otra.

A finales del siglo XIX, el contenido histórico de estos términos era –tanto para Darío como para Groussac– definitivamente concreto. La presunta universalidad de la estética moderna de la poesía

que Darío admiraba y pretendía emular resultaba de una operación hegemónica, que consistía en la universalización de la particularidad burguesa del simbolismo y/o del decadentismo, y así, un poeta como Verlaine escribía, a los ojos de Darío, con la confianza de saber que la especificidad de su escritura era idéntica a la realización global del ideal estético moderno. Éste era el desafío que Darío se impuso: ser moderno, a pesar de que la particularidad cultural de su latinoamericanismo no fuera inmediatamente idéntica a la universalidad hegemónica de la cultura moderna de Francia⁸.

En el intercambio entre Darío y Groussac, el intento de articular lo universal y lo particular que está en el centro de las

Aunque el debate entre Darío y Groussac es una puesta en escena de sensibilidades estéticas y perspectivas ideológicas radicalmente diferentes, éste es posible en función de una convicción compartida: la realización de un proyecto moderno en América Latina no pasaba por la actualización de un presunto espíritu moderno autóctono, sino (...) por la inscripción de las aspiraciones modernas de la región en el mapa mundial de la modernidad, cuya configuración espacial estaba determinada en buena medida por la hegemonía global de la cultura de la burguesía europea.

discusiones sobre la posibilidad de una modernidad latinoamericana está formulado en términos de “originalidad” e “imitación”: ¿podemos construir una identidad moderna imitando a Francia? Si nuestra modernidad resulta de una imitación, ¿podemos considerar que esta *modernidad mimética* cumple con nuestras aspiraciones modernas/emancipatorias? O, para plantearlo en otros términos: si nuestra potencial identidad moderna es el resultado de una imitación de la universalidad de la modernidad, ¿esta identidad mimética nos vuelve sujetos universales o, por el contrario, acentúa la marginalidad de nuestra particularidad

latinoamericana? Creo que éstos son los problemas que están en juego en el debate entre Darío y Groussac.

En febrero de 1916, como homenaje a Darío que acababa de morir, la revista *Nosotros*, que dirigía Roberto F. Giusti en Buenos Aires, dedicó el número completo al poeta modernista. En esa ocasión, frente al pedido de un artículo recordatorio de su antiguo antagonista, Groussac envió una carta excusándose:

En las circunstancias presentes, me sería imposible escribir una página de arte puro. Por lo demás, en los años a que usted se refiere, expresé, sobre Darío y su talento juvenil, en mi Biblioteca (números noviembre 96 y enero 97), lo que sinceramente sentía, y por falta de lecturas posteriores, no sabría modificar. Puede usted reproducir de dichos artículos —sin gran valor— lo que convenga a sus propósitos, si es que algo le conviene. Darío contestó a mi primer artículo en La Nación del 27 de noviembre de 1896. Creo que nunca reprodujo dicho artículo en sus volúmenes de crítica, por haberle pedido yo que no lo precediera del mío, por su escasa importancia (Nosotros, febrero 1916, 150).

El tono despectivo de la respuesta de Groussac muestra que, a pesar de que habían pasado 20 años desde la polémica que había sostenido con Darío, su opinión del modernismo no había cambiado y seguía considerándolo una moda superficial y juvenil, carente de trascendencia estética e histórica. *Nosotros* decidió publicar el intercambio entre Darío y Groussac completo, y así, con esa primera yuxtaposición y compilación de los tres artículos, transformó lo que hasta ese momento había sido percibido como un mero intercambio en una polémica que (retrospectivamente)

resulta fundamental para entender las políticas culturales del modernismo.

Lo que Darío y Groussac discuten allí es la posibilidad o imposibilidad de articular el deseo de ser modernos *como* la cultura europea, participar de la universalidad de la que ella es parte, pero sin resignar la aspiración de ser originales: diferente en su particularidad y así, particularmente latinoamericanos. La posición de Groussac en el debate tiene momentos contradictorios, lo que vuelve necesario leer con atención las variaciones de los conceptos de “imitación” y “originalidad”. Por un lado, reconoce la relación asimétrica que el país en el que reside establece con el país en el que nació y, en función de este orden cultural jerárquico, afirma que la imitación es el único camino que tienen los márgenes para darse una identidad cultural moderna:

Me resigno sin esfuerzo a envejecer lejos del foco de toda civilización, en estas tierras nuevas, por ahora condenadas a reflejarla con más o menos fidelidad. Es, pues, necesario partir del postulado que, así en el norte como en el sud, durante un período todavía indefinido, cuanto se intente en el dominio del arte es y será imitación. Por lo demás, hay muy poca originalidad en el mundo: el genio es una cristalización del espíritu tan misteriosa y rara como la del carbono puro... el genio es la fuerza en la originalidad, toda hibridación es negativa del genio, puesto que importa una mezcla, o sea un desalajo parcial de las energías atávicas por la intrusión de elementos extraños, es decir, un debilitamiento; ahora bien, la presente civilización americana, por inoculación e injerto de la europea, es una verdadera hibridación. Et voilà pourquoi votre fille est muette (Nosotros, 158).⁹

Así, para Groussac, si las culturas mar-

ginales carecen de genio (la manifestación de una originalidad ontológica, esencial), si son incapaces de expresar su particularidad cultural a través de formas culturales modernas, civilizadas, entonces la identidad moderna a la que pueden acceder es de segundo grado: una modernidad mimética e impura. Para Groussac, la marginalidad de América Latina no supone la posibilidad de una modernidad diferente, específicamente latinoamericana, sino degradada y ajena a la racionalidad civilizada de Francia. En el caso de Groussac, la deformidad de la identidad moderna que construiría el modernismo estaría reforzada por la –para él– desafortunada elección de los modelos a imitar, especialmente en el caso de los simbolistas, “innovadores franceses, *fruits secs* universitarios en su mayoría” (155), en desmedro de ideales estético-ontológicos más valiosos como “el prerrafaelismo o espiritualismo inglés... que se ha preocupado mucho menos de los detalles exteriores que de la esencia artística” (153). Pero Groussac insiste en que el modelo simbolista y decadentista elegido no empeora la situación, sino que viene a reforzar un problema intrínseco a la condición marginal de América Latina, la certeza de que a la modernidad sólo puede llegarse a través de la imitación del ser social y cultural de un otro:

Dado el resultado mediocre del decadentismo francés, es permitido preguntarse: ¿qué podría valer su brusca inoculación a la literatura española, que no ha sufrido las diez evoluciones anteriores de la francesa y vive todavía poco menos que de imitaciones y reflejos, ya propios, ya extraños? (156).

Ambos antagonistas coinciden en que la imitación, como principio constructivo de las culturas marginales está directa-

mente relacionado con su “atraso”. El director de *La Biblioteca* tiene una perspectiva historicista que lo lleva a pensar que la utilización de procedimientos miméticos para la producción cultural tiene que ver con la juventud de una cultura latinoamericana que “no ha sufrido las diez evoluciones anteriores de la francesa” (156), y entonces está “por ahora condenada[s] a reflejarla con más o menos fidelidad” (158). En este sentido, la intervención de Groussac condena los intentos de imitativos de Darío y el modernismo, no por recurrir a la copia (cosa que justificaría si eligieran modelos más favorables), sino por su nociva aspiración a la originalidad, a producir una cultura moderna (es decir, universal) y específicamente, latinoamericana (es decir, particular), moderna y original:

Siendo, pues, un hecho de evidencia que la América colonizada no debe pretender por ahora la originalidad intelectual, se comete un abuso de doctrina al formular en absoluto el reproche de imitación europea, contra culaquier escritor o artista nacido en este continente (158).

En su rol institucional de árbitro estético del campo cultural, Groussac dictamina, para cerrar su reseña de *Los raros*, que para ser verdaderamente modernos, los modernistas debían imitar a Whitman. Para él, Whitman era el único poeta de este lado de Europa que comprendió que la originalidad americana reside en la naturaleza entendida como ausencia de cultura (por cierto, una lectura muy sesgada de Whitman que pasa por alto su canto a la democracia como construcción política, especialmente en *Leaves of Grass* y *Democratic Vistas*), y no, como pretendían los modernistas, en un espacio atiborrado de referencias culturales heterogéneas, impuras:

Y, finalmente, faltaría después averiguar si la imitación del neo-bizantinismo europeo puede entrañar promesa alguna para el arte nuevo americano, cuya poesía tiene que ser, como la de Whitman, la expresión viva y potente de un mundo virgen... El arte americano será original o no será. ¿Piensa el señor Darío que su literatura alcanzará dicha virtud con ser el eco servil de rapsodias parisienses, y tomar por divisa la pregunta ingenua de Copée? *Qui pourrais-je imiter pour être original?* (156).

Tal como aparece articulado en esta cita, el concepto de originalidad es muy problemático. La perspectiva de Groussac es profundamente fatalista: el arte en América Latina está condenado (“por ahora”, 158) a la imitación porque la originalidad no es una opción para la poesía hispanoamericana. Los poetas norteamericanos como Whitman pueden buscar la originalidad (aunque esa originalidad sea inferior a la de Europa en función de su distancia o proximidad a la esencia de la civilización)¹⁰, pero Darío y los modernistas están condenados a constituir su identidad estética y cultural como un mero “eco servil” de la modernidad europea. Y, entonces, si la originalidad no es posible (una vez más: “por ahora”, 158) y “[e]l arte americano será original o no será” (156), Groussac le niega a la poesía latinoamericana toda posibilidad de ser; esto es, de constituirse como poesía en función de su especificidad cultural, de inscribir su particularidad en la historia universal que es la temporalidad de la modernidad.

Es interesante notar que Groussac concluye su reseña preguntándole, sarcástico, a Darío si cree que exista la posibilidad de la originalidad en la imitación. Casi todos los críticos que analizaron el intercambio entre estos dos intelectua-

les, atribuyen la utilización retórica de la frase de Copée directamente a Darío, pasando por alto el hecho de que es Groussac quien hace ingresar la famosa cita al debate, un descuido que puede leerse como síntoma del ninguneo que ha sufrido Groussac en la historia intelectual del modernismo, como figura antagonista clave para la escritura de un texto programático como “Los colores del estandarte”¹¹. Darío absorbe la ironía de Groussac y la adopta como una descripción del giro estético modernista.

Darío toma como punto de partida precisamente la premisa central del razonamiento de Groussac: reafirma el privilegio ontológico moderno de la cultura europea (de Francia especialmente) que la vuelve un modelo a imitar para una América Latina deseante. Pero si para Groussac esta convicción resulta en una separación radical de la cultura que es percibida como universal y aquella que se representa como una singularidad pura e irreductible (y él se ocupará de sancionar cualquier

intento de subvertir o rearticular esta relación jerárquica entre lo universal y lo particular), para Darío va a ser la piedra de toque para la postulación de la posibilidad de una modernidad cultural latinoamericana. Apropriadose de la frase de Copée como un estandarte modernista, Darío toma el concepto esencialista de “originalidad” con el que Groussac lo reprende, para resignificarlo definiéndolo como una imitación creativa, proactiva. Ser moderno, dice Darío, es modular el carácter universal de la cultura europea (que él no desmiente) en nuestra propia lengua, en función de la historicidad de nuestra particularidad cultural. En “Los colores del estandarte” Darío lo expresa explícitamente:

Mi éxito —sería ridículo no confesarlo— se ha debido a la novedad: la novedad ¿cuál ha sido? El sonado galicismo mental. Cuando leía a Groussac no sabía que fuera un francés que escribiese en castellano, pero él me enseñó a pensar en francés: después,

Paul Groussac dictando una conferencia



mi alma gozosa y joven conquistó la ciudadanía de Galia... Al penetrar en ciertos secretos de armonía, de matiz, de sugestión que hay en la lengua de Francia, fué [sic] mi pensamiento descubrirlos en el español, o aplicarlos... Y he aquí como, pensando en francés y escribiendo en castellano que alabaran por castizo académicos de la Española, publiqué el pequeño libro que iniciaría el actual movimiento literario Americano... El Azul es un libro parnasiano, y por lo tanto, francés. En él aparecen por primera vez en nuestra lengua, el 'cuento' parisiense, la adjetivación francesa, el giro galo injertado en el párrafo castellano... Qui pourrais-je imiter pour

Darío explica que, para ser moderna y a la vez original, América Latina no podía limitarse a expresar su propia particularidad cultural, porque Darío compartía, hasta cierto punto, la idea de Groussac cuando definía la especificidad (la "originalidad") de América como carencia y negación de la civilización burguesa europea que ellos imaginan idéntica a la naturaleza humana.

être original? me decía yo. Pues a todos. A cada cual le aprendía lo que me agradaba, lo que cuadraba a mi sed de novedad y a mi delirio de manifestación individual. Y el caso es que resulté original (162-163).

Darío explica que, para ser moderna y a la vez original, América Latina no podía limitarse a expresar su propia particularidad cultural, porque Darío compartía, hasta cierto punto, la idea de Groussac cuando definía la especificidad (la "originalidad") de América como carencia y negación de la civilización burguesa europea que ellos imaginan idéntica a la naturaleza humana. Para ser moderna y original, América Latina debía traducir la universalidad de la cultura francesa a los términos de su propia particularidad cultural. El mandato modernista era ser original, aunque no en el estado de naturaleza

que, para ambos, es propio de la región, porque la subjetividad modernista se constituye en la interrupción y la crítica de aquello que se presenta, a priori, como particularmente latinoamericano: un estado pre-cultural del ser social. El proyecto, en cambio, era ser original en la construcción de un espacio cultural saturado de citas universales entonadas en una lengua propia y resignificadas en función del contexto local: particularizar la universalidad de la cultura francesa y universalizar la particularidad latinoamericana. O dicho de otra forma, Darío explica que, para ser modernos y originales, los latinoamericanos deben ser franceses, como su libro *Azul* es francés ("Azul es un libro parnasiano, y por lo tanto, francés", 163). Darío no piensa que *Azul* sea literalmente un libro francés; *Azul* es francés porque es moderno, porque realiza la universalidad moderna mejor que ningún otro artefacto de la cultura latinoamericana que le es contemporánea (y en este sentido podría haber escrito, aun más provocador, que "*Azul es el único libro francés de la literatura hispanoamericana*"). Pero con eso solamente no alcanza. Para ser modernos y originales hay que ser franceses, pero también latinoamericanos, latinoamericanos como Darío concibe su latinoamericanismo: un *ser en traducción*; una subjetividad que se constituye en el acto de traducir lo universal, que se reconoce como ajeno a códigos culturales propios. Porque ésa es la condición histórica de exclusión del margen, cuyo deseo de ser universal y particular, moderno y latinoamericano resulta de "el giro galo injertado en el párrafo castellano" (163), de la producción de una contigüidad e inmediatez artificiosa (*modernista*) entre lo moderno/universal y lo latinoamericano/particular.

Darío redefine el sentido del concepto

de “originalidad” como una imitación creativa, como traducción y como apropiación: pensar en francés, escribir poesía simbolista y decadentista en castellano, no son gestos miméticos y ciertamente no resultan en una identidad moderna degradada; por el contrario, suponen la realización, en la imaginación estética de Darío, de la utopía moderna hegeliana en la que lo universal y lo particular se encuentran en una totalidad reconciliada y homogénea. Es un error pensar la operación de Darío y el modernismo –tal como lo hace Groussac– como una mera imitación que denigra y refuerza la subalternidad latinoamericana; aun cuando éste sea el efecto final, no es el resultado que orienta la traducción modernista que, por el contrario, busca afirmar una identidad emancipada a partir de la traducción. No se trata de imitar a Francia en sí misma, copiar la materialidad concreta de su constitución cultural de Francia; se trata, por el contrario, de traducir el atributo moderno de la cultura francesa, los procedimientos y dispositivos históricos, a partir de los cuales construye su universalidad hegemónica.

La reformulación de la imitación como traducción y apropiación es la especificidad necesaria de las modernidades marginales. Si en el contexto de la modernidad original y verdadera que Groussac y Darío reconocen en Francia, la identidad de lo universal y lo particular se da de manera natural e inmediata, la especificidad marginal de América Latina requiere que esa articulación de lo moderno y lo latinoamericano (ya sea definido en términos esenciales o históricos y materiales) sea elaborada política y estéticamente. El optimismo y la soberbia de Darío se basan en la confianza que le inspira la traducción como principio constructivo de una identidad cultural emancipada,

que él percibe como una realidad palpable en su propia subjetividad modernista (y más aun: la idea de la imitación creativa entendida como traducción y apropiación puede servir como una clave interpretativa para entender la naturaleza cosmopolita del modernismo).

La traducción, entonces, es la solución que Darío propone para el problema que presenta el deseo de ser modernos en los márgenes latinoamericanos de la universalidad. Si en el uso que hace Groussac de

los conceptos de originalidad e imitación, la posibilidad de construir una cultura moderna desde y para América Latina es impensable (al menos “por ahora”), Darío entiende que no hay que lamentarse por la imposibilidad de *ser* europeos, y en cambio abocarse a la empresa cultural y estética de ser modernos *como* Europa. La operación de traducción creativa y apropiación de Darío –al fin y al cabo, un poeta– se vuelve visible en la presencia retórica del *como*; establecer una relación metafórica con Europa, ser modernos, sin dejar de ser latinoamericanos, ser universales por traducir la modernidad a nuestra particularidad; apropiarnos de la modernidad, o parafraseando las “Palabras liminares” de *Prosas profanas*, volver a la modernidad *nuestra en nosotros*.

La reformulación de la imitación como traducción y apropiación es la especificidad necesaria de las modernidades marginales. Si en el contexto de la modernidad original y verdadera que Groussac y Darío reconocen en Francia, la identidad de lo universal y lo particular se da de manera natural e inmediata, la especificidad marginal de América Latina requiere que esa articulación de lo moderno y lo latinoamericano [...] sea elaborada política y estéticamente.

(*) Harvard University

NOTAS

1. Rama explica que para el modernismo “el problema consistía en su inscripción cultural dentro del vasto texto universal al que habían sido arrojados y que ya no abandonaría el continente, sabedores de que esa inscripción no transitaba por el localismo romántico sino que debía funcionar en un nivel superior” (Rama, Ángel, *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo, Arca editorial, 1985, p. 173).
2. Digo que propongo leer este debate articulado alrededor de este eje porque no todas las discusiones y planteos sobre las formas concretas de la modernidad en América Latina que tuvieron lugar a fines del siglo diecinueve y principios del siglo XX estuvieron organizados alrededor de la relación específica de la región con la expansión global de la modernidad europea.
3. Darío, Rubén, *Autobiografía*. Madrid, Mondadori, 1990, p. 69. Las referencias a Francia en toda la obra de Darío son tantas que resultaría imposible hacer un catálogo medianamente completo de ellas. Una de las operaciones más interesantes en relación con la centralidad de la cultura francesa para el proyecto de una modernidad latinoamericana puede leerse en el poema “France-Amérique” (publicado en *Canto a la Argentina y otros poemas*), escrito en francés y que ya desde el título sugiere que una identidad marginal moderna depende de la resignificación de la relación jerárquica con Francia, para poder pensar en la posibilidad de una modernidad propia, producida mediante procesos de traducción.
4. Para una descripción del concepto de “metafísica de la presencia”, ver el artículo fundacional de la filosofía de la deconstrucción, Derrida, Jacques, “Structure, sign and play in the social sciences”, *Writing and Difference*. Trans. Alan Bass. Chicago, University of Chicago Press, 1978.
5. En un libro reciente que analiza la tarea de Groussac al frente de la Biblioteca Nacional durante más de cuatro décadas, el historiador Mario Tesler revela, en una investigación cuidadosa, las resistencias que generó la designación de Groussac en 1885. La lógica de las reacciones, en general tuvo que ver con las disputas de poder del campo intelectual (por ejemplo, la del anciano Sarmiento), sin embargo no faltaron aisladas reacciones marcadamente xenófobas, como por ejemplo, dos editoriales del diario porteño *El Nacional* que impugnaban la elección de Groussac por haber llegado a ese cargo “saltando por encima de muchos argentinos que tienen sobrados títulos para desempeñarlo con más competencia”. Ver Tesler, Mario, *Paul Groussac en la Biblioteca Nacional*. Buenos Aires, Ediciones de la Biblioteca Nacional, 2006.
6. Así también lo describió Borges en el artículo que publicó en la revista *Nosotros* en 1929, en ocasión de la muerte del director de la Biblioteca Nacional; Borges escribió que Groussac siempre se consideró a sí mismo “un misionero de Voltaire en medio del mulataje” (Borges, Jorge Luis, “Paul Groussac”. Discusión. Obras Completas. Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 233).
7. Alejandro Eujanián sees the enterprise of *La Biblioteca* as that of imparting civilization within a genealogy that goes all the way back to Sarmiento: “La apelación a la ciencia... expresará la pretendida soberanía de la razón de la cual estos intelectuales se creían portadores... En dicho marco, la revista *La Biblioteca* será el último eslabón de un proceso que se inicia a mediados del siglo XIX, ofreciendo un espacio propicio para la difusión de un ideario reformista, planteándose como función principal la de llevar a cabo a través de sus páginas una ‘empresa civilizadora’, respecto de la cultura argentina de fin de siglo”. Groussac quiso “convertir a la revista en una ‘empresa civilizadora’, tendiente al progreso cultural de un país cuyo desarrollo cultural consideraba inferior a esa civilización europea de la cual se sentía su máximo representante, mereciendo, en este sentido, el reconocimiento por parte de sus contemporáneos” (Eujanián, Alejandro, “Paul Groussac y una empresa cultural de fines de siglo XIX. La revista *La Biblioteca*, 1896-1898”, *Historia de revistas argentinas*. Buenos Aires, Asociación Argentina de Editores de Revistas, 1995, pp. 27-30). Para Paula Bruno, por otra parte, Groussac siempre “se autopercebía como pedagogo portador de una misión: puso en marcha múltiples estrategias que lo posicionaron en un lugar central en el ámbito de la cultura” [Bruno, Paula G., “Paul Groussac y *La Biblioteca* (1896-1898)”, *Hispanérica. Revista de Literatura*, 2003, pp. 32, 88, 94]. Es interesante pensar, a partir de la relación neocolonial (*mission civilisatrice*) que las prácticas de Groussac producen, en términos de una infantilización de los actores del campo argentino que deben ser educados por un francés, a la manera de las institutrices que abundaban en las familias de la elite local.
8. Las referencias en la obra de Darío a su voluntad de filiar su proyecto estético en la especificidad de la cultura latinoamericana son muchas. Por ejemplo, en *Historia de mis libros* confiesa: “En el fondo de mi espíritu, a pesar de mis vistas cosmopolitas, existe el inarrancable filón de la raza; mi pensar y mi sentir continúan un proceso histórico y tradicional; mas de la capital del arte y de la gracia, de la elegancia, de la claridad y del buen gusto, habría que tomar lo que atribuyese a embellecer y decorar mis eclosiones autóctonas. Tal día entender” (Darío, Rubén, *Historia de mis libros*. Managua, Editorial Nueva Nicaragua, 1988, p. 124).
9. Tomo las citas de los textos del debate, entonces, de su publicación conjunta en la revista *Nosotros*.
10. Es interesante anotar que Groussac dedica buena parte de sus energías a criticar a Mallarmé (y más veladamente a Verlaine), pero no hace ninguna referencia a Baudelaire, quien (como Mallarmé) construyó su estética traduciendo (y, entonces, en un sentido laxo “imitando”) a Edgar Allan Poe, una operación a todas luces impropia en función de las jerarquías culturales y ontológicas respecto de las que Groussac arma el mapa transoceánico de la modernidad.
11. En su artículo “En torno a *Los naros*. Darío y su campaña intelectual en Buenos Aires”, Beatriz Colombi presta atención a los temas más salientes del debate y aunque no profundiza en él porque el centro de su texto es el contexto de producción y recepción de *Prosas profanas* y *Los naros* (Colombi, Beatriz. “En torno a *Los Naros*. Darío y su campaña intelectual en Buenos Aires”, *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires. 1892-1916*. Ed., Susana Zanetti. Buenos Aires, EUDEBA, 2004). Además, en su libro *Viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)* (Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2004), Colombi es una de las pocas críticas contemporáneas que leen la figura de Paul Groussac desde los estudios literarios.



www.abanico.edu.ar

revista de letras de la Biblioteca Nacional,
todos los meses buena lectura.

Sobre una tesis que falla por la tesis “Paul Groussac: un estratega intelectual”

Por Marta Elena Groussac

Recientemente Paula Bruno ha publicado un ensayo sobre Paul Groussac. De estilo prolijamente académico, el texto realiza una amplia investigación sobre las distintas “estrategias de posicionamiento” de Groussac en el campo cultural argentino que articulaban –según la autora– dos modalidades. Por un lado granjearse amistades en los circuitos de poder, y por otro, seleccionar figuras prestigiosas del mundo intelectual con las que establecer litigios que le procuraran renombre. Marta Elena Groussac, quien profesa una “admiración de nieta” replica el estudio de Bruno criticando fuertemente la tesis que confiere una voluntad instrumental a los episodios más resonantes de la vida de Paul Groussac. Entre el encono y la ironía, Marta Elena Groussac se propone demostrar la “falla de la tesis” sospechando de su propia construcción: el prejuicio que Bruno se dedica a sostener durante toda la investigación. Unas veces denuncia inexactitudes, otras critica el lenguaje, pero sobre todo responde con virulencia al espíritu de linchamiento que atribuye a la autora. Dos estilos enfrentados, uno académico y otro que busca preservar la memoria familiar de interpretaciones “malintencionadas” alrededor de la figura de Groussac.

Introducción

El planteo está claro: nuestra nota será una crítica a un ensayo crítico. Recordamos que la crítica literaria soporta distintas formas de abordaje. El mío de hoy partirá de pedirle al estudio crítico que vamos a enfocar, una mecánica de trabajo inevitable pero simple, de sólo dos pasos:

1°) Reunir material básico, firme, sin fisuras.

2°) Derivar una tesis sin prejuicios ni tendencias, apoyada objetivamente sobre ese material reunido.

En el libro de la Prof. Paula Bruno me he encontrado con una mecánica equivocada, por la interferencia de un prejuicio que hay que sostener a raja tabla, aunque caiga resquebrajada la verdad y, en consecuencia, se desmonee toda la construcción.

No estamos, pues, ante una tesis que se resquebraja por su base sino, curiosamente para mí, ante el sorprendente caso de una tesis que falla por la tesis, casi como lo ocurrido con las torres gemelas de Manhattan, derrumbadas de arriba hacia abajo.

Sobre el tema, y por invitación de la Asociación Amigos de la Biblioteca Nacional, pronuncié en el mes de diciembre pasado y en la Sala Cortázar de la Biblioteca, una conferencia que ahora aquí reproduzco textual, más algún agregado que estimé de utilidad aclaratoria. La presenté bajo el siguiente título: “Disparen sobre Paul Groussac. Su probidad ante el poder: ni ‘estratega’ ni ‘piola’”. Esto decía:

Texto de la conferencia

En una vieja película policial fran-

cesa hay orden de disparar sobre el pianista de un piano-bar nocturno, personaje protagonizado por Charles Aznavour. Su director: François Truffaut. Su título: *Tirez sur le pianiste*: (“Disparen sobre el pianista”). En efecto, casi a la madrugada, se abren violentamente las puertas del local y Aznavour cae sobre el piano, abatido por una ráfaga de metralla.

En el caso que nos ocupa, el de Paul Groussac, yo espero, y casi me arriesgaría a decir, que Groussac no caerá abatido. No lo permitiremos, porque cubriremos su figura y su memoria con el chaleco antibalas de la verdad: la verdad

que surge, por una parte, paso a paso, de las dignísimas y probas acciones que jalonaron su vida en la patria argentina. Y por otra parte, la verdad que surge de las evidencias que han quedado sólidamente asentadas en su obra, sin duda argentina.

Pero el hecho es que, parecido a lo que sucedía con el pianista, de pronto abrieron la puerta de su descanso y su memoria, y tiraron a dos manos. Con dos libros de aparición relativamente reciente. Uno en diciembre de 2004: “Travesías intelectuales de Paul Groussac”; y el otro en febrero de 2005, “Paul Groussac: un estratega intelectual”.

Me ocuparé casi exclusivamente de este segundo, pues el otro es una selección de textos de nuestro pianista, presentada con un prólogo que, en forma abreviada, repite todo lo desarrollado en el primero. La autora de

La tesis que se intentó demostrar es que la carrera intelectual de Groussac fue una escalada logrera, trepadora, al calor del poder representado por sus amigos, interesadamente buscados y frecuentados por el intelectual. Por eso nos habla constantemente de sus “maniobras de posicionamiento”.

los disparos, a dos manos, es una joven profesora de Historia, egresada de la UBA, y graduada con un master en la Universidad de San Andrés, con una tesis después editada por el FCE, que hoy nos ocuparemos en rebatir. Me refiero a la Prof. Paula Bruno. Esta estudiosa, sobresaliente en cuanto a rastreo bibliográfico, reúne y conoce un muy completo aparato erudito sobre Groussac, aunque con algunos errores que ya señalaremos:

- Equivoca el apellido de la madre de Groussac, que ella da como Deval, cuando su nombre completo es Catherine Piquemal.
- Se equivoca en cuanto a la nacionalización de Groussac, insistiendo no sólo en que nunca ocurrió, sino afirmando rotundamente que jamás la solicitó. Y no es así: en el libro de feliz reciente aparición del historiador Carlos Páez de la Torre *La cólera de la inteligencia. Una vida de Paul Groussac* (Bs. As., Emecé, 2005) se da la fidedigna información y la fuente, que explican su naturalización.
- No llega a conocer a fondo el episodio de Roberto Levillier sobre un no concretado duelo con mi padre, Carlos Groussac.

¡Qué pena que semejante esfuerzo se haya malogrado por el obsesivo propósito de perseguir la demostración de un extraño prejuicio, que encontramos ya desde el título del libro: *Paul Groussac: un estratega intelectual*.

Pues sí, señores. La tesis que se intentó demostrar es que la carrera intelectual de Groussac fue una escalada logrera, trepadora, al calor del poder representado por sus amigos, interesadamente buscados y frecuentados por el intelectual. Por eso nos habla constantemente de sus “maniobras de posicionamiento

to”. Y algo más: a lo largo de las 260 páginas del libro, casi en un 90% el escritor no es nombrado por su apellido sino como “el francés”; y a veces, aunque menos, como “el personaje”. Y calculo que sólo en un 10% de las veces se lo nombra Grou-ssac. Por ejemplo: “el período en que se desempeña el francés” (pág. 20); “el trabajo del francés” (pág. 27); “el francés rememoraba” (pág. 29); “el instrumento predilecto del francés” (pág. 199); “las actitudes desplegadas por el francés”, ya en casi las últimas páginas del libro.

Podría ser comprensible y aceptable que pensara a Groussac como “el francés”, en los primeros tiempos de su vida en el país. Él mismo, en una breve autobiografía, se describe como “el muchacho pobre, extranjero y desconocido” que el ministro Avellaneda, para conocerlo, hizo llamar a su despacho en 1871: habían transcurrido sólo cinco años desde su llegada al país un 1° de febrero de 1866. Pero es inaceptable que en el recorrido sobre toda su vida, todavía al final (pág. 225) la autora continúe apresada, estereotipada y congelada en el concepto de “el francés”. En definitiva, y en contra de la veracidad y objetividad de su tesis, esa obstinación ya demuestra una terrible, y temible, distorsión de su óptica, pues Groussac bien pronto dejó señales como para pasar a ser considerado argentino, desde el momento mismo en que empiezan sus primeras acciones al servicio del país.

Así que ya estamos ante el identikit del pianista que ahora hay que ametrallar. El perfil del escritor a abatir, según la Prof. Paula Bruno *dixit*, es éste:

un francés, estratega intelectual, prolijo administrador de sus maniobras de posicionamiento ascendente, en el escenario

cultural argentino de fines del siglo XIX y comienzos del XX.

El ataque a Groussac. Antecedentes

El ataque no es novedoso. Aun en vida del escritor las primeras objeciones las activaron Calixto Oyuela y Manuel Láinez, en ocasión del nombramiento de Groussac como director de la Biblioteca Pública de Buenos Aires, que después sería la Biblioteca Nacional. Y lo hicieron argumentando que se ponía al frente de la institución a un extranjero. El tiempo supo decir si la elección fue desacertada o no. La labor de Groussac, cuarenta y cuatro años al frente de la BN, da un mentís rotundo al chauvinista argumento de los dos opositores. En estas funciones, bástenos recordar que a él se debe el haber obtenido, para la nueva sede, el entonces excelente edificio de la calle México que se destinaba a la Lotería. Consigue, pues, Groussac, que el presidente, el general Julio A. Roca, cambie de destino el edificio y lo asigne como sede de la BN. La institución se ahogaba en el ya precario y raquítrico edificio de Perú y Moreno, con los libros y revistas arrumbados por falta de espacio. Groussac, pues, logra el edificio. Se cumple el traslado del material bibliográfico, y así, el flamante bibliotecario se aboca al ciclópeo ordenamiento y catalogación del fondo recibido, participando, ya como mariscal de la empresa, ya como soldado amanuense: todavía hoy los viejos ficheros conservan tarjetas manuscritas con su inconfundible letra apretada y minúscula.

Un segundo momento de quienes se opusieron a Groussac lo constituyen

los jóvenes que hacia 1910 conformaron la Nueva Escuela Histórica, cuyas más destacadas figuras fueron los historiadores Diego Luis Molinari, Emilio Ravignani y Rómulo Carbia, si bien Carbia, unos años después, en cierta manera se retracta, modificando en parte su pensamiento anterior.

A mí, personalmente, no me molestan para nada los ataques de Molinari, ni de Ravignani, ni de Carbia, pues fueron basados y dirigidos a problemas del campo técnico: a la metodología de los estudios históricos. Pero sucede que de este grupo parte el ataque más virulento y vil contra Paul Groussac: el del Sr. Roberto Levillier, en un artículo publicado en la revista *Nosotros*, en el N° 86, del año 1916: “El aspecto moral de la obra del Sr. Groussac”. Y lo he calificado de ataque vil, por cuanto no se dirige a discutir la obra historiográfica de Groussac, sino a su persona, su moral intelectual y sus móviles, dudando de la dignidad de su carrera. En el serio estudio de Páez de la Torre, al que acabo de referirme —estudio sin fisuras, fruto de más de treinta años de lectura y relecturas de la obra de Groussac, y de investigación sobre su vida—, allí el historiador escribe, refiriéndose al ataque del Sr. Levillier:

denigraba toda su tarea... le atribuía frustradas ambiciones de ser ministro de Sáenz Peña.

Como vemos, el atrevimiento del Sr. Levillier se adentraba en siniestras y siniuosas suposiciones sobre los móviles y sentimientos íntimos de Groussac.

Comparando los prejuicios de este libro actual con el atrevimiento de hace noventa años del Sr. Levillier, la mecánica del prejuicio, en ambos agresores, luce tan parecida que casi podríamos

decir que, en estos vericuetos del pre-juizar, la Prof. Bruno parece no haber aprendido nada nuevo ni, lo que es peor, olvidado nada de lo viejo.

Al decir lo viejo lo hacemos en un sentido cronológico, refiriéndonos al artículo de Levillier, a quien la Prof. Bruno admira, tal vez por aquello de las “afinidades electivas” de que nos hablara Goethe. Y considera ella que aquel, su temerario antecesor fue, en sus juicios sobre Groussac “su más agudo crítico”. Se lo escuchamos en noviembre de 2004 en una conferencia dada en el Centro de Científicos y Técnicos Argentino-Francés (*CeCTAF*) sobre Groussac y las revistas que dirigió: *La Biblioteca* y los *Anales*.

Como en Levillier, esta tesis no discute posiciones académicas, sino que, por todas las formas posibles, trata de descubrir y demostrar las siniestras, y aquí leo textualmente, *maniobras de posicionamiento por parte del francés*.

Diré a ustedes cómo evoluciona y se resuelve el caso Levillier. En 1916, Groussac tenía a la sazón 68 años, y ya lo aquejaban las serias dificultades en su visión que, desafortunadamente, lo llevarían a la ceguera total. Según lo que autorizaba el código de honor, Paul Groussac delega su defensa en el brazo de su hijo mayor, Carlos, mi padre, quien envía una severa carta al Sr. Levillier. Hay encuentro de padrinos, que son, por parte de Carlos Groussac, el Dr. Carlos Rodríguez Egaña y el Dr. Francisco J. Beazley; y por parte del Sr. Levillier, el general José Félix Uriburu y el Dr. José Ignacio Llobet. Bueno, yo creo que al menos el gral. Uriburu no podía ignorar que Carlos Groussac era un eximio esgrimista, por cuanto integraba el equipo del Jockey Club, que en algún momento fue campeón nacional en

sable y florete, derrotando y relegando al segundo lugar, a subcampeón, al equipo integrado por cuatro oficiales de nuestro ejército. Y mi padre era, por otra parte, un muy buen tirador de pistola “a voz de mando”. Y destaco como detalle notable, que practicaba, tanto la esgrima como el tiro, con su mano derecha, pese a que le faltaban dos dedos, perdidos en un accidente. En casa todavía conservo alguna copa ganada en el Tiro Federal. Y medallas obtenidas como integrante del equipo del Jockey Club, campeón nacional de esgrima, como acabo de decirles.

Lo cierto es que el Sr. Levillier se avino inmediatamente a presentar sus excusas, desde luego por mediación de sus padrinos, manifestando que jamás había querido ofender a Paul Groussac. El lance Carlos Groussac-Roberto Levillier está referido en el libro de César Viale *Jurisprudencia caballeresca argentina* (Bs. As., 1937). Dispongo de la correspondiente copia, oportunamente enviada desde Tucumán por mi amigo Carlos Páez de la Torre. En las páginas correspondientes a este duelo constan los antecedentes, la actuación de los padrinos y el acta de terminación del lance. De modo que la vil bravata del ofensor se autodisipó, tal vez ante la firme presencia de un eximio esgrimista y diestro tirador.

Confieso que yo ignoraba todo lo referente a este duelo, ya que mi padre –caballero cabal y, por lo tanto, la antítesis del “miles gloriosus”– jamás habló de este episodio en nuestra bendita y hoy añorada sobremesa, la mejor y más cálida base de datos donde abrevábamos, con mi hermano, la tradición de los mejores recuerdos del país, de nuestros mayores y de nuestros padres.

Ya han transcurrido setenta y seis años desde la muerte de Paul Groussac.

Ahora no hay armas, no hay sable ni florete ni pistola, ni remota posibilidad de duelo entre dos señoras. También ha muerto hace ya largos años su campeón: Carlos, el hijo mayor y mi padre. Hoy, pues, reacciono yo.

Hago un paréntesis para disculparme ante ustedes por mi presentación con el pronombre “yo”. Les revelo aquí mis dos fobias, en este campo de las mane-ras en sociedad:

- Odio el encubridor “nosotros”, ese plural mayestático, que no es otra cosa que disimulo y falsa modestia.
- Odio la modestia, que generalmente es falsa.

Retomo aquí el hilo medular que me propuse para esta charla. Les decía que ante este nuevo ataque a Paul Groussac, reacciono yo. Traté de analizar por qué lo hacía: si en carácter de nieta; o como lectora y enamorada admiradora de la vida y obra de Groussac. Pues bien, pensé que lo hacía por este último motivo: como lectora y enamorada admiradora de la vida y obra de Groussac. Pero reconozco que es difícil separar los tantos. Me circula, seguramente, un buen porcentaje de afinidad sanguínea. De modo que, tal vez, más justo sería ubicarme como “admiradora-nieta”. De todas formas he procurado en todo momento mantener la objetividad de la crítica, tratando de contener mi indignación ante el ataque, injusto y equivocado, a la figura de Groussac.

El ataque a Groussac. Los malos frutos

Confieso que al tomar contacto con este libro quedé tan sorprendida que hasta dudé y me pregunté si no sería yo quien interpretaba mal esta tesis. Como me conozco bastante polvorilla

y leche hervida (me han dicho que lo que se hereda no se hurta) traté de sosegarme y equilibrarme, y enfriarme y parar la pelota. Pero al releer el libro mi primer impacto se confirmaba.

También me respaldaron en mi evaluación algunos de mis amigos, críticos y especialistas en Groussac. Me limito a nombrar solamente a dos: Carlos Páez de la Torre y León Benarós. Mis dudas, que ya se habían disipado casi por completo, fueron por fin totalmente aventadas por la evocación del aserto evangélico: por sus frutos lo conoceréis. Dijo Jesús: “El árbol malvado lleva malos frutos... así que por sus frutos lo conoceréis” (Mateo, cap. VII, v. 15 al 20).

En efecto, Paula Bruno no está sola. Su árbol ha empezado a dar los primeros frutos perversos. Es cuando surge la segunda balacera de la escalada, en la reseña sobre el mismo libro de la Prof. Bruno, publicada en el suplemento Radar de *Página 12* (17/07/05). El periodista firmante, Rogelio Demarchi, en el título se pregunta: “¿Estratega o ‘piola’?”. La pregunta no parece sincera: funciona para acentuar el heroico e ingenioso hallazgo, que es, precisamente, el adjetivo con que califica a Paul Groussac: “piola”. Tal es su heroísmo y su *trouvaille* lingüística. La pregunta enmascara una duda que no es tal: es evidente que está afirmando “la piolada” de Groussac. Se ve que al periodista no le cuesta descender, con su grosero vocabulario, a zonas muy inferiores, muy bajas, a las cuales pretende arrastrar la dignidad de Groussac. Pero ya hemos dicho que ni el árbol, ni este fruto ya pasado de maduro, prevalecerán.

Habíamos dicho que lo cubriríamos de la balacera con el chaleco antibalas de la verdad que surge de su vida y de su obra,

para lo cual, y dentro de los límites de tiempo de una conferencia, recorreremos a vuelo de pájaro su vida, deteniéndonos en los hitos que lo muestran siempre digno, ajeno a todo “cálculo”, “estrategia” o “piolada”, animándose a enfrentar el poder, cuando la defensa de sus ideas y sus sentimientos se lo exigirían.

Los pasajes más incisivos del ataque

Pero antes, a mucho más vuelo de pájaro, debo señalarles en este nuevo agravio, los pasajes que han generado mi reacción. Se entiende que el agravio parte, ya, desde el título: “estratega intelectual”.

Y ya adentrándonos en el libro, extraijo algunas de las constantes referencias prejuiciosas con que se presenta a Groussac como un calculador de movimientos y posiciones:

- “Puso en práctica múltiples estrategias que terminaron por otorgarle una preeminencia indiscutida” (pág. 62).
- “Ciertas ideas y acciones del personaje nos permiten tipificarlo como un estratega intelectual, en la medida en que sistemáticamente diseñó y ejecutó diversas operaciones destinadas a modificar la dinámica de la esfera cultural en la que estuvo inmerso” (pág. 64).
- “Centramos nuestra atención en algunas estrategias articuladas por el personaje que nos ocupa” (pág. 67).

Veremos que con frecuencia suele reaparecer lo que llamaríamos “la gran Levillier”. Y esto, ahora, por la atribución que se hace de móviles íntimos. Leemos en la pág. 67: “Con el fin de justificar su posicionamiento excepcional Groussac partía de una premisa”.

Acá le están atribuyendo fines no expresados por el escritor. La autora sospecha, y se atreve a exhibir su sospecha,

con una prejuiciosa aseveración, sin la menor señal dubitativa de su parte. Sin prudencia, esto es “sin sabiduría”, dispara sus tiros diciendo: “con el fin de justificar su posicionamiento, Groussac partía de una premisa”. Pero nosotros decimos que la tal premisa, en realidad, es hija del estado de sospecha, y de obsesivo prejuzgamiento serial con que se maneja esta tesis, pues tal premisa nunca fue declarada ni propuesta por nuestro ametrallado pianista.

Veamos lo que este libro hace permanentemente, como hilo conductor. Y lo haremos con las palabras textuales de la autora: “se presenta la reconstrucción del itinerario vital de Groussac”, frase que yo he traducido para mí, y ahora para ustedes: “se presenta la vida de Groussac”. Bueno, me adelanto a decirles que la autora se expresa siempre con una frase lo más complicada posible. Y digo yo: si la podés hacer difícil, ¿para qué la vas a hacer fácil?

Al respecto, permítanme Uds. una digresión, que introduzco aquí para mostrarles cómo ha sido juzgada “la mala prosa de la autora”. Y para que así ya quede este punto debidamente anudado con un ejemplo. Al respecto, les decía yo, esta oscuridad, este defecto de expresión, ya ha sido subrayado en otra reseña sobre el libro, publicada en el suplemento Cultura del diario *La Prensa*, en el mes de abril de este año. Inicialada G. B., corresponde a Guillermo Belcore, quien parece crisparse ante, y les leo textualmente:

la cacofónica jerga de los claustros... y los ripios narrativos en que incurre la mala prosa de la autora.

A veces nos encontramos ante parrafadas realmente intransitables. Yo he separado frecuentes ejemplos; pero hoy les voy a

ahorrar a ustedes –al menos por ahora– el martirio de escucharlos, y, créanme, encima, quedarse sin entenderlos.

¡Ay, Papá Paul! Parece que a setenta y cinco años de tu muerte te ha venido a salir en Buenos Aires, egresada nada menos que de la facultad de Filosofía y Letras de la UBA (cuyo Consejo Académico también integraste), una nueva cultora del “floripondio”; un rebrote del vicio, de la frase complicada que tanto te empeñaste en desterrar de nuestra lengua. Y bueno, parece que te falló el herbicida y perduran algunas malas hierbas que han logrado rebrotar entre nosotros, porque te cuento que no es éste el único caso de mala lengua idiomática que nos invade.

Los fundamentos de nuestra defensa

Para rebatir la óptica de esta tesis, vamos ahora a ir viendo la conducta de “nuestro estratega escalador de posiciones”.

En primer lugar nos referiremos a esas dos acciones de Paul Groussac que la tesis presenta como “maniobras de posicionamiento”. Son las que se refieren: 1°) al uso de sus amistades; 2°) a la artificial generación de polémicas.

Nos parece estar de nuevo ante “la gran Levillier”. El fantasma de quien en su momento debió replegarse ante el sonar de sables, floretes y pistolas, para terminar allanándose en forma incondicional y retirar la ofensa, parece hoy sobrevolar en estas páginas de la Prof. Bruno, por la manera en que se atreve ella a adentrarse en el terreno moral, juzgando íntimos móviles. Repito:

1°) los móviles por los que Groussac construía sus amistades;
2°) los móviles con que generaba artificiales polémicas.

Dos actitudes heroicas, no valoradas por la tesis

Nuestro aspirante a trepador no duda en arriesgar su vida en dos ocasiones notables, ambas referidas a su intervención heroica –sí, heroica– durante dos epidemias que azotaron a Buenos Aires: la del cólera (1868) y la de la fiebre amarilla (1871).

Conducta heroica: así también la han calificado Benarós y Páez de la Torre. Por supuesto, la tesis permanece insensible, y con opinión mezquina se limita a decir que es Groussac quien narra el episodio con tono heroico.

Conviene aquí recordar que, casi recién desembarcado, el joven había trabajado como peón ovejero en San Antonio de Areco, pasantía que le da dos llaves importantes para el aquerenciamiento del futuro argentino: empieza el aprendizaje del idioma, aun “entre vascos y paisanos”. Y aprende a montar a caballo, transporte en aquellos tiempos imprescindible para quien, después, recorrerá el país a caballo o a lomo de mula, como “Inspector de Enseñanza Secundaria”. Bien se ha dicho que la patria se hizo a caballo.

Epidemia de cólera (1868)

En esos días vive en una finca del oeste, posiblemente Morón, contratado como preceptor para los tres hijos de un rico comerciante francés. Y simultáneamente, todos los días que tiene clase viene al centro, al Colegio Nacional (después el Buenos Aires) donde dicta Matemáticas, aun careciendo de título. Sucede que antes de aventurarse a su viaje a Buenos Aires, a los 17 años acababa de aprobar el ingreso, severísimo, a la Escuela Naval de Brest, con tal

nivel en su estudio de las Matemáticas que, en verdad, estaba intelectualmente habilitado para enseñarlas.

Volvemos a Morón. Uno de los chicos enferma de cólera (1868) y el joven Groussac, ante la huida de todo el personal de servicio, permanece y colabora

Ante una pregunta del ministro, el joven francés (Groussac) responde que ya está dispuesto a regresar a Francia. Avellaneda se interpone en la decisión, proponiéndole que antes conozca el Jardín de la República. Le ofrece horas como profesor del Colegio Nacional de Tucumán, que el joven acepta. Ninguno de los dos escalones fueron premeditados por Groussac: ni la entrevista, que nació por iniciativa del ministro; ni el nombramiento de profesor en Tucumán, que tuvo el mismo origen.

sin desmayo junto al enfermo. Aquí tiene oportunidad de aplicar su destreza de jinete, ensillando y volando al pueblo a buscar los remedios que el médico va prescribiendo, en sucesivas visitas. Felizmente el chilquín se recupera, y, gracias a Dios, el joven preceptor no se contagia.

Y pregunto yo:

esta acción de haberse expuesto a caer él también alcanzado por el cólera, ¿no habría sido un primer peldaño de la escalera a la fama? Ahora me hacen dudar. Bromas aparte, digamos que desde entonces los dueños de casa lo presentarán a sus amigos con esta frase invariable: “Es de la familia”.

Lo convoca Avellaneda

Pero antes del caso de la fiebre amarilla, cronológicamente, nuestro joven “trepador”, por entonces profesor de matemáticas en el Colegio Nacional, se encuentra con el ministro Avellaneda. El joven “escalador” acaba de publicar su primer trabajo literario (su ya famoso estudio sobre José de Espronceda) en la *Revista Argentina*

de Miguel Navarro Viola. Avellaneda, ministro de Instrucción Pública de Sarmiento, lo hace llamar a su despacho para conocerlo. Al encuentro concurre acompañado por el rector del colegio, el profesor Alfredo Cosson. Ante una pregunta del ministro, el joven francés responde que ya está dispuesto a regresar a Francia. Avellaneda se interpone en la decisión, proponiéndole que antes conozca el Jardín de la República. Le ofrece horas como profesor del Colegio Nacional de Tucumán, que el joven acepta. Ninguno de los dos escalones fueron premeditados por Groussac: ni la entrevista, que nació por iniciativa del ministro; ni el nombramiento de profesor en Tucumán, que tuvo el mismo origen.

A todo esto, nuestro joven “escalador”, en vez de esforzarse por prolongar la visita al riñón del poder, según él mismo nos cuenta en *Los que pasaban*, literalmente no ve la hora de que Avellaneda “la corte” –diríamos hoy– de una buena vez y lo largue, pues para él es mucho más importante volar al encuentro de una joven, con quien tiene cita apalabrada en la Recoleta. ¡Vaya, pues, con el estratega alpinista, urgido por dejar rápido al ministro para poder llegar a tiempo a su cita!

De nuevo heroico. La fiebre amarilla

Bueno, entramos ya al episodio de la fiebre amarilla. Nuestro “trepador” deja la escalera a un costado y colabora con su amigo y colega del Colegio Nacional, el médico inglés David Lewis, que acaba de ser nombrado inspector de higiene de Catedral al Sur. “Groussac aceptó sin vacilar –nos dice Páez de la Torre– la función que lo ponía en riesgo de contagio” (pág. 37). El joven de

23 años, secundando a Lewis, se interna en los conventillos hasta que contrae la enfermedad, que le produce severa cefalea y afasia. El rector Cosson lo envía al campo, a Morón, donde, muy bien atendido, logra recuperarse. Sobre la fiebre amarilla nos ha dejado una de las páginas más impactantes de su prosa evocativa, en el capítulo dedicado a su amigo José Manuel Estrada, en *Los que pasaban*. Es en verdad una página de antología que se conoce, precisamente, como “el cuadro de la fiebre amarilla”. Vimos cómo ya en dos oportunidades nuestro joven escalador de posiciones desdénase conservarse sano, intacto y con vida para, en cambio, precisamente arriesgar su vida en contacto con tan graves enfermedades infecto-contagiosas: el cólera y la fiebre amarilla. ¿Qué pasó por su cabeza? ¿No calculó? ¿Nuestro especulador dejó de especular por un tiempo y no midió el peligro? Dejamos las preguntas abiertas. ¿O acaso contraer la fiebre amarilla habría sido también una juvenil maniobra especulativa? Respondemos: posponer el apego a la propia vida, para en cambio arriesgarla en dos actitudes de solidaridad social, no parece una conducta propia de un hombre con pasta y fibras de calculador.

Las maniobras de posicionamiento (según la tesis)

Ya habíamos adelantado las dos principales “maniobras de posicionamiento” que esta tesis le inventa a Groussac. Recordamos que son –su relacionarse con el poder, buscando calculadamente amigos en esa esfera– la generación de sus célebres polémicas. Así dice la Prof. Bruno: “salir al ruedo provocando a personajes conspicuos de la intelectualidad porteña en los periódicos de mayor difusión de

Buenos Aires”, para cobrar notoriedad. A ambos ítems nos referiremos ahora.

Su relación con el poder

En el prólogo a la selección de la Prof. Bruno titulada *Travesías intelectuales...*, leemos en la pág. 62: “su explícito galanteo con los hombres del poder”.

¡Ay!, nos reaparece el fantasma del Sr. Levillier que, en el artículo ya mencionado, se animó a querer presentar a Groussac como un cortesano, con estas textuales palabras: “supo hacer su corte, como privado del rey”.

La sospecha, el infundio y la difamación, en definitiva, son las mismas en el artículo de ayer y en la tesis de hoy: decir “privado del rey” es como atribuirle “galanteo con el poder”.

Es verdad que gran parte de sus amigos fueron ministros, ministeriales, presidentes y presidenciables. Pero no porque Groussac los buscara. Tanto Avellaneda como Pellegrini, son ellos los que piden conocerlo.

Tampoco todos sus amigos fueron exclusivamente de tan importante nivel de poder como pretende la tesis. Por ejemplo, los Estrada, destacadísimos en el mundo cultural y social de la época, no eran la encarnación del poder político, ni mucho menos: ni Ángel, ni Santiago, ni José Manuel. De haber sido así, a José Manuel no lo hubieran dejado cesante de sus cátedras en la Facultad de Derecho. Aquella cesantía que generará el emotivo despedirse de sus alumnos, con estas bellísimas palabras, pronunciadas por el brillante orador que fue este Estrada:

De las astillas de las cátedras destrozadas por el despotismo haremos tribunas para enseñar la justicia y predicar la libertad.

Tampoco fue poder el arquitecto francés Ulric Courtois, otro íntimo, quien proyectó y dirigió la construcción de la basílica de Luján; y fue administrador de *Le Courrier Français*. Ni fueron poder Enrique Larreta ni Jorge Lavalle Cobo, sus entrañables, hasta el punto de haber sido, hacia 1916, Enrique Larreta –por entonces embajador argentino en París– con su mujer Josefina Anchorena, los encargados de traer con ellos a Buenos Aires a Taita, la hija de Groussac que estaba en el noviciado del Sacré Coeur, y cuyo regreso reclamaba su padre, con motivo de la guerra del 14.

Y en el caso de Lavalle Cobo, el amigo de doble visita diaria, por la mañana y por la tarde, en el Hotel Lutétia de París, durante el postoperatorio que llevaría a Groussac a la ceguera definitiva. A pedido de su oculista, el Dr. Poulard, es Lavalle Cobo el encargado de darle a Groussac la mala noticia sobre lo irreversible de su ceguera. El incapacitado le pide que le procure un revólver: “¡Yo no viviré así!” Y el noble amigo será quien encuentre las palabras justas que darán a Groussac la fortaleza moral para reaccionar y abandonar su funesta determinación.

Ni puede decirse que otros entrañables como Carlos Ibarguren o el Coronel Napoleón Urriburu hayan sido poderosos.

Los profesores Wilde (1884)

Cronológicamente nos toca referirnos al caso de los profesores Wilde. En 1884, Groussac viaja a Salta en sus funciones de Inspector Nacional de Enseñanza. El ministro Wilde había ubicado en el Colegio Nacional a sus parientes Alfredo y Guillermo Wilde. Y seguiremos aquí a Páez de la Torre:

este último [Guillermo Wilde] dictaba Álgebra ‘con indolencia y falta de método’. Groussac lo comprobó en la mesa examinadora: sólo media docena de alumnos logró la nota mínima. El inspector pidió al ministro –y lo obtuvo– la separación de Guillermo, ‘por más Wilde que fuera’.

¿Qué pasó, Papá Paul? ¿Te olvidaste la escalera en Buenos Aires? ¿Te pusiste a enfrentar al ministro, pidiendo la cesantía de su pariente? Efectivamente, Wilde se la concede y deja cesante a su propio primo.

Otros enfrentamientos con el poder (1885)

Nuestro defendido empieza a enhebrar, uno tras otro, episodios no de galanteo con el poder, sino, por el contrario, de enfrentamiento con el mismo. Pero debemos aclarar que no son enfrentamientos gratuitos ni caprichosos, sino actitudes bien fundadas, que responden a reacciones de honorabilidad y dignidad. Tal es el caso, en 1885, de su alejamiento, junto con Delfín Gallo, del diario *Sud América*, cuya dirección ejercía el ya director de la Biblioteca Pública de Buenos Aires.

Es el tema de la sucesión presidencial, que divide a los cinco socios: Pellegrini, Lucio López y Roque Sáenz Peña apoyan a Miguel Juárez Celman. Gallo y Groussac prefieren a Bernardo de Irigoyen. Y yo me animo a pensar que su opción por Bernardo de Irigoyen contra Juárez Celman (el caballo del comisario, ya que era con cuñado de Roca, el presidente en ejercicio) no se debió a falta de olfato y de sensibilidad política de Groussac, a no haber vislumbrado de qué lado caería la suerte. Pienso, en cambio, que fue otro acto de su probidad y honradez intelectual lo que lo llevó a

apoyar al candidato que él simplemente juzgaba como la mejor opción para los destinos del país. Tal vez en esto, hoy, nosotros, con el diario del lunes —es decir, juzgando ex-post— nosotros, pues, analizando el desastre financiero, político y social que se desató durante el gobierno del candidato triunfante, Juárez Celman, tenemos que percibir que Groussac y Delfín Gallo habían optado no por lo más poderoso sino por lo más saludable para el país.

tor de la Biblioteca Nacional. También aquí seguimos a Páez de la Torre que, desde luego, se basa en las afirmaciones de Groussac en *Los que pasaban*.

En mayo y junio, Groussac pasa una temporada en la estancia santiaguense Lomitas, de sus suegros. La salida al campo le viene bien. Su vida de funcionario es cada vez más difícil. Según su testimonio, durante toda la presidencia de Juárez Celman fue 'tratado como



Groussac durante una reunión en su homenaje

Y pregunto una vez más en dónde está, pues, “el galanteo con el poder” que intenta demostrarnos esta “tesis que falla por la tesis”. Esta tesis que busca, con compulsión serial, presentarnos a un Groussac cortesano y trepador, y lo hace deformando la verdad, al menos por omisión, ya que olvida poner en la balanza, bien sopesados, bien destacados, sus inconfundibles gestos de dignidad. Efectivamente, este no apoyo al candidato Juárez Celman le acarrea el decreto de su destitución como direc-

enemigo’. Al punto que ‘esperaba siempre ser destituido’, medida que inclusive profetizaba el oficialista Sud América. Pero él se mantenía ‘sin hacer una visita privada al presidente ni a sus ministros’. (pág. 142)

Y pensamos nosotros: hubiera podido hacerla —sin necesidad de practicar una, en él, inimaginable adulonería— ya que jamás tuvo cerradas las puertas de la Presidencia, tal era entonces el peso de la personalidad del Director de nuestra BN.

Una cesantía evaporada

Retomamos a Páez de la Torre:

Llegó así el mes de julio. 'El ministerio me envió una comunicación que juzgué inconveniente: respondí y ahora de bonne encre¹, como debía. Hubo reunión de gabinete —la última del período— y fue resuelta mi destitución'. Pero el ministro Roque Sáenz Peña consiguió que la medida definitiva sobre el director de la Biblioteca se postergara por unos días. Fue suficiente: 'me desperté a la mañana por los cañonazos del Parque, y mi destitución fue arrastrada junto con los destituidores'.

Los hombres del poder

En cuanto a su proximidad a los hombres del poder, el hecho se dio por la coincidencia de que los espíritus más distinguidos del momento estrechan vínculos con este otro finísimo espíritu que fue Paul Groussac. Y esos hombres son quienes en esos tiempos administran los destinos de la nación.

En cuanto a los dos presidentes, Avellaneda y Pellegrini, ambos de su mayor intimidad, no fue Groussac quien buscó acercarse a ellos, sino todo lo contrario. Ya vimos cómo fue el ministro Avellaneda quien lo hizo llamar al muchachito escritor para conocerlo. En cuanto a Pellegrini, Groussac cuenta en *Los que pasaban* su primer encuentro. En un banquete de homenaje a Pellegrini, el amigo común de ambos, Julián Martínez —“ese gran zurcador de amistades”— se acerca a Groussac con estas palabras: “Dice el gringo que quiere conocerlo”. Así Martínez los presenta, y la inclinación del saludo protocolar por parte de Groussac queda desarticulada por “el zarpazo del

gringo que lo estrecha sobre su pecho”. Lo que hará decir a Paul Groussac, al evocarlo años después, y ya muerto Pellegrini: “quedé imantado para siempre”. Y después también dirá: *el hombre que más he amado en esta tierra.*

Cómo habrá sido la amistad con Pellegrini que, cuando se casó María Groussac, la hija mayor (que después con su marido Esteban Macías serán mis padrinos), justo en ese día su padre sufre una indisposición y la novia es llevada al altar por Carlos Pellegrini.

Les cuento estas anécdotas porque quienes me distinguieron invitándome para esta charla, me sugirieron que esperaban estos matices de cálida intimidad.

El cierre de la revista *La Biblioteca* (1898)

Retomamos el hilo cronológico de las actitudes de dignidad de nuestro defendido: ni “estratega” ni “piola”.

No podemos pasar por alto (1898) el enfrentamiento con el ministro de Instrucción Pública, Dr. Luis Beláustegui, a causa del choque Paul Groussac-Norberto Piñero sobre el Plan de Operaciones atribuido por éste a Mariano Moreno, y cuya autoría es negada por el director de la revista *La Biblioteca*. Ante una nota de apercebimiento del ministro, que es su superior jerárquico, Groussac responde en forma escueta que la revista no volverá a salir.

La profesora Bruno en nada valora la decisión de Groussac como un acto de dignidad y valentía ante su superior. Ella no lo ve así y se limita a interpretarlo como un gesto temperamental del director. En la conferencia en CeCTAF dijo: “nos muestra un poquito cómo era de carácter”.

Es evidente que así, la profesora se en-

rola en la leyenda del “ogro de Perú y Moreno”. Por nuestra parte aclaramos que el mote de “ogro” fue puesto como chanza y no como agresión por parte de Ángel Estrada, un entrañable amigo. Aunque enseguida lo cazaron al vuelo quienes estaban, ya desde entonces, al acecho de algo que pudiera servirles para denigrar y desvalorar a Groussac; y le pusieron al mote vidrio de aumento, y lo repitieron y repitieron hasta consolidar el prefabricado mito. Pero no debemos olvidar la explicación de la leyenda, que ha dejado el historiador Ernesto Palacio, confeso nacionalista católico, es decir, desde una vereda ideológicamente opuesta a la de Groussac. En su artículo “La herencia de Groussac”, publicado en la revista católica *Criterio*, inmediatamente después de la muerte (en junio de 1929) escribe Palacio (agosto de 1929):

Como todas las personalidades vigorosas y combativas que no temen alborotar las pasiones del clan, Paul Groussac sintió formarse a su alrededor, desde temprano, una leyenda. El odio y la envidia tejieron, con sus manos hábiles, la espesa trama de esa versión mentirosa cuyo objeto inconfesado era disimular, a los ojos del mundo, la verdadera fisonomía del noble escritor que acaba de morir. A través de dicha leyenda, Paul Groussac aparecía como un hombre irascible y malvado, incapaz de simpatía, despreciador de su patria de adopción, profesional de la diatriba interesada, vaso de hiel y de soberbia. Con el andar del tiempo, el mito fabricado por la vileza profesional de los literatos aborígenes, se fue sustituyendo paulatinamente a la personalidad real en la mente de las nuevas generaciones. Todos nosotros alentamos, durante nuestros balbuceos literarios, una decidida antipatía por el “ogro de la Biblioteca”,

a quien no habíamos visto nunca y a quien, por supuesto, tampoco habíamos leído... El amor por su obra nació, en algunos, varios años después; y recién entonces descubrimos la magnitud de la impostura que se nos había inculcado...

A Palacio (nacido en 1900) hay que ubicarlo como un joven de la generación del 22 (la de Borges). Sería una segunda generación posterior a la de Groussac: la del 80.

A este mentís a la leyenda, no está de más sumar el testimonio de Georges Clemenceau. Durante su estada en Buenos Aires para el Centenario visita a Groussac en la Biblioteca, temiendo el riesgoso encuentro con el “ogro”. Algunos repetidores de fábulas, que tal vez ni habían tenido la experiencia de encontrarse frente a un Groussac manso ni a un Groussac “ogro”, sin embargo se habían encargado de anticipar, al futuro presidente de Francia, una imagen áspera y agria del bibliotecario. En palabras claras y actuales: “le habían hecho el bocho a Clemenceau”. Pero esto dejaría escrito en sus *Notas de viaje por la América del Sud*:

Me arriesgué en el antro donde el monstruo más afable y sonriente me acogió a patas abiertas, con colmillos de azúcar y uñas de terciopelo. De esta manera quedé prisionero de la amable fiera (...)

Groussac y su visión de la Unión Cívica (1919)

Les traigo otra prueba contundente

La profesora Bruno en nada valora la decisión de Groussac (el cierre de la revista) como un acto de dignidad y valentía ante su superior. Ella no lo ve así y se limita a interpretarlo como un gesto temperamental del director.

sobre la falacia y la calumnia de la desplomada “tesis que falla por la tesis”. Si hubiera sido un cortesano, nuestro ametrallado escritor hubiera cortejado a los presidentes radicales: a Hipólito Yrigoyen y a Marcelo T. de Alvear, Nada de eso ocurre. Por el contrario en 1919, en pleno gobierno de Yrigoyen, publica *Los que pasaban*, que incluye la crónica evocativa sobre la revolución del 90, y sobre el nacimiento y evolución de la Unión Cívica.

Yo extraje algunas frases para que vean hasta qué punto él no fue un cortesano del poder sino que arriesgó nuevamente su cargo en la Biblioteca Nacional, enfrentando la posibilidad de ser dejado cesante por el radicalismo. Voy a leerles estas palabras y, si entre nosotros hay algún simpatizante del partido radical, me adelanto a pedir excusas porque traigo estos ejemplos con intención únicamente de ser clara y objetiva en mi defensa.

Groussac escribe:

Harto conocida es la evolución de ese curioso engendro político, que ha vivido veinte años sin más doctrina que la revolución como programa, con la conspiración como instrumento eficaz para cumplirlo (pp. 226, 227).

Las fuerzas crecientes de la Unión Cívica, sólo disciplinadas para el desorden (pág. 228).

Por declaración del mismo Del Valle, la propaganda cívica no tendió en ningún momento a la inscripción de sus partidarios para el triunfo electoral sino al engrosamiento de las bandas armadas para un programa de revolución (pág. 228).

Siguieron otras tentativas de disturbios, hasta rematar, menos de un año después,

en un vasto complot civil y militar, cuyo bárbaro programa no era otro, según el nuevo decreto declaratorio del estado de sitio, que la sustitución violenta de los gobernantes y principales jefes del ejército por una dictadura surgida del crimen y la anarquía (pág. 237).

Groussac en esto coincide con el escritor y periodista Roberto Payró quien, en su obra *Pago Chico*, que trata ese momento político, al referirse a los radicales opina: *su único programa de gobierno es el ‘Quítate para que yo me ponga’.*

Y seguimos con los últimos párrafos extractados:

Por cierto que los incorregibles sembradores de revueltas —que habían de cosecharse en 1893— pertenecían a la fracción radical de la Unión Cívica, de cuyas filas se había separado, en junio del 91, el grupo nacionalista y mitrista (pág. 238).

Fiel a su doctrina jacobina, el partido radical no podía conformarse decentemente con una solución pacífica (pág. 238).

Creo que para muestra ya bastan varios botones. Hemos traído estas palabras para recordar hasta qué punto se jugó Groussac por sus ideas, sin silencios estratégicos ni retaceos “piolas”.

La última prueba: su no adhesión a la masonería

La prueba es, para mí, la definitiva y suficiente, ya que aunque no hubieran ocurrido las situaciones que acabo de exponer, esta última bastaría para interpretar a Groussac como el hombre y el intelectual independiente y fiel a sus principios que siempre fue, sin renuncios ni desmayos.

Si Groussac hubiera querido ser “un cortesano o privado del rey” (Levillier) o hubiera practicado “su explícito galanteo con los hombres del poder” (Paula Bruno) se hubiera hecho masón. Nada se lo hubiera impedido: ni su propio pensamiento liberal, en un momento casi ateo (ver su testamento filosófico en el prólogo a *Los que pasaban*) ni lo hubieran rechazado los miembros de la masonería que por entonces administraban la conducción del país, y que dispensaban a Groussac alta consideración y respeto algunos, verdadera amistad los otros.

De modo que, pregunto yo: ¿dónde estuvo el galanteo cortesano perversamente atribuido a Paul Groussac? Y contesto: falacia pura del artículo Levillier y de la tesis Bruno.

Acabemos ya, pues, con estas deformaciones prejuiciosas de “estratega” y de “piola”. Acabemos con esta mala jugada, que parecería no inocente, de haber armado una tesis falsa y de haber buscado demostrarla omitiendo presentar y subrayar los hechos contundentes de la vida de Groussac que apuntalaron su conducta de hombre e intelectual sano.

Polémicas artificiales para buscar notoriedad

Tenemos ahora que referirnos al tema de las “Polémicas artificiales”. Les confieso que a esta altura de la charla que, por la necesidad de ofrecer pruebas ha resultado por demás extensa, el punto de las polémicas prefabricadas me desborda. Es superior a mis fuerzas, hasta para rebatirlas. Me niego a entrar en el Reino de “Doña Disparate” y me resisto a continuar,

ustedes y yo, estimados amigos que han venido a acompañarme, en este diríamos estercolero que me he visto obligada a enfocar para limpiar la memoria y figura de mi abuelo, poniendo las cosas en su lugar.

Sólo recordaremos que, en el terreno de la historia argentina, las más famosas fueron las que cruzó con Vicente Fidel López y con el general Mitre.

Ya habíamos anticipado el otro de los móviles que la fallida tesis le

inventa y atribuye a Groussac. Se pretende presentarlo como un desesperado buscador de imagen, un generador de polémicas artificiales que llamen la atención sobre su persona.

Para disipar los turbios humos de esta patraña, básteme recordarles la firmeza con la que Groussac pierde, “con las botas puestas”, nada menos que la vidriera del diario *La Nación*. Invitado en 1896, por el administrador Enrique Nicolás de Vedia, a retomar sus críticas de teatro y de música, por su parte Groussac fija tan exigentes condiciones que, en definitiva, le impedirán acordar con el diario el desempeño de esas nuevas funciones. No las aceptará a cualquier precio, sacrificando sus principios con tal de tener exhibición. Exige lo suyo, aún sospechando su costo. Ésa es su honradez. Y en esta presentación de las polémicas como modo de atraer notoriedad, la tesis está de nuevo avanzando a prejuzgar móviles íntimos. Una vez más, parece haber retomado la posta de aquel frustrado duelista del que ya nos hemos ocupado.

Nos quedaría referirnos a la descortesía y destrato hacia nuestro escritor. En la tesis, Groussac casi no es Groussac: en un 90 % es “el francés”; o, en las demás menciones, “el personaje”.

El francés y el personaje

Nos quedaría referirnos a la descortesía y destrato hacia nuestro escritor. En la tesis, Groussac casi no es Groussac: en un 90% es “el francés”; o, en las demás menciones, “el personaje”.

El personaje

Parece que Groussac fuera un muñeco tomado para estudio, destripado con cuchillo de matarife y paseado por un microscopio con lente de pobrísimo aumento, que impide a

El francés

Es, pues, “el personaje”. O si no, la mayoría de las veces, es “el francés”, nominación con que se le aplica una anacrónica y extemporánea ley de “expulsión de extranjeros”. (Entre paréntesis, pienso que algunas casualidades no son casuales. Mi padre, el campeón de aquel lance caballeresco con Levillier, se había doctorado en Leyes con su tesis “Expulsión de extranjeros”, apadrinado por Juan Agustín García (h)).

Así pues, se le aplica a lo largo de todo el libro, con la sola denominación obsesivamente serial de “el francés”, una



Paul Groussac expone ante el gabinete del presidente J. A. Roca

la autora ver con exactitud los perfiles de nuestro escritor y la verdad de su vida. Por eso a veces es “el personaje”, el títere innominado, menos aun que el afortunado Pulchinela napolitano, que siempre era reconocido por su nombre y por su inequívoca nacionalidad. Groussac, en cambio, anónimo y con nacionalidad equivocada (no le es reconocida la argentina: la de su arraigo y adopción), es “el personaje” exhibido en distorsión, como ante un espejo de parque de diversiones.

retrógrada ley de “expulsión de extranjeros”. Y se lo expulsa en lo civil y personal; y en lo nacional.

EXPULSADO EN LO CIVIL. Recordaremos que formó hogar argentino: casado con argentina de antiquísima raíz, Cornelia Beltrán Alcorta. Ella descendía directamente de Lino Beltrán, un pionero poblador de Santiago, ya presente junto a Diego de Rojas en el acto de fundación de la Madre de Ciudades. Padre, además, de siete hijos argentinos.

Por eso en varias oportunidades él de-

fiende su pertenencia argentina. Por ejemplo, en *Del Plata al Niágara*, refiriéndose a los pueblos hispanoamericanos, nos dice:

Sólo para con uno de ellos tengo que llenar una misión y cumplir un deber... a éste de quien soy, puesto que es suyo todo lo mío, dedico este libro.

Y en otra página –cuya ubicación, por el momento, me reservo– dirá: *el buen argentino que soy y el buen francés que yo era.* ¡Qué atrevido y temerario resulta seguir machacando con el estribillo de “el francés”, a lo largo de todo el libro! ¡Atrevido, temerario y equivocado!

EXPULSADO EN LO NACIONAL, a pesar de ser totalmente argentino por su obra y por su lengua.

Argentino por su obra

Debe considerársele argentino, por sus servicios al país, que enumeraré someramente:

- Por su obra de investigación y difusión de un panorama casi completo de la historia argentina.
 - Por su defensa irrefutable de los derechos argentinos a Malvinas (la primera defensa bien fundada, y publicada en momentos cruciales para el conflicto).
 - Por su dirección y organización de la Biblioteca Nacional.
 - Y argentino, hasta como asesor legislativo, ya que es el autor del proyecto de la primera ley de Propiedad Intelectual que tuvo el país.
- Por el ejercicio práctico y teórico de su carrera docente:
- Como profesor de matemáticas en el Colegio Nacional.
 - Como profesor de matemáticas en la Escuela Normal de Tucumán.

- Como Inspector y Director de Enseñanza de las provincias, con sede en Tucumán.
- Como participante del Congreso Pedagógico (1882).
- Como Director de Enseñanza Secundaria e Inspector de Colegios Nacionales y Escuelas Normales, recorriendo el país a lomo de mula cuando le fue necesario para no dejar sin control y consejo ni a la última escuela, la más inhóspita, la más incomunicada, la de más difícil acceso, en fin, esas “cabañas cerradas al aire y abiertas a la lluvia” que presenta en sus informes. En ellos, pese a la lógica frialdad profesional de la radiografía, deja traslucir la sensibilidad del hombre, del viejo profesor de colegios de ciudad, que se conduele ante las duras circunstancias del hábitat educacional que ahora le toca conocer, y en consecuencia alega por la corrección de ese desorden y esa injusticia.
- Como comisionado (con Estrada y Goyena) por el ministro de Instrucción Pública don Juan Carballido (1891) para formular el nuevo plan para la enseñanza secundaria, que dice: “finalmente redacté solo”.
- Como miembro del Consejo Académico de la Facultad de Filosofía y Letras, desde su fundación en febrero de 1896.
- Siempre, en toda su actuación docente, la concepción pedagógica es nacional y humanística.
- Bástenos, por ejemplo, destacar que en sus ponencias al Congreso Pedagógico (1882), “el francés”:
 - Aconseja descartar las comparaciones con otros países y centrarse en el caso argentino.
 - Pide 10.000 escuelas, después de denunciar las “cabañas cerradas al aire y abiertas a la lluvia” que conoció en sus funciones de inspector, desde su base en Tucumán.

- Confía en que “los educadores harán la democracia sentando al pobre al lado del rico”.

En cuanto al tema de la lengua, la tesis de la Prof. Bruno nos guarda todavía algunas sorpresas, pero todas concentradas en torno a su extravío inicial: su empeño en ver, en todo Groussac, únicamente “móviles” y “estrategias de posicionamiento”. Esto nos dice: *Podemos pensar en algunos móviles que condicionaron la adopción groussaquiana del castellano casi como primera lengua.*

Y asimismo, sus ponencias y planes se asientan siempre, por encima de todo, en el respeto al hombre, al agente de la educación, en tiempos en que todavía no se lo computaba “recurso humano” como ahora, en que se lo piensa casi como mercantil elemento de producción y consumo, casi un *commodity*, pero un *commodity* estimado en menos que el barril de crudo, en menos que el miligramo de uranio, en menos que el bushel de soja, su unidad de medida en el mercado de granos de Chicago. Por eso él repetía: *El mejor Plan Pedagógico es un maestro inteligente*, respetando al hombre por encima de todo, al individuo por encima de los *corsets* paralizantes de los planes sobreactuados.

Argentino por su lengua

Dijimos también que es argentino por su lengua. Pero no por la belleza difícil de igualar de su estilo, como lo han manifestado Rubén Darío, Alfonso Reyes y Jorge Luis Borges, entre otros. Aludíamos a su lengua en español, pero no peninsular, porque en ella fluyen, bien asimilados, voces y dichos típicos del habla de los argentinos. Ver, y sólo como un mínimo y aquí provisorio ejemplo, los diálo-

gos de los personajes tucumanos de *Fruto Vedado*; o de los porteños de la *La divisa punzó*.

Y ver también los dichos francos y sencillos que toma, con naturalidad, de la sociedad argentina de su tiempo: esa soltura descontracturada y ese señorío que encontramos también en lo más sabroso de la generación del 80: desde luego en Mansilla, en Cané, en Lucio López, todos, sus amigos.

Por eso preguntamos, haciendo un poco de literatura comparada: ¿a quién se le ocurriría hoy pensar que Joseph Conrad, orgullo de la literatura inglesa, es un autor polaco, según la ascendencia de su familia, aunque transitoriamente exiliada en Ucrania? ¿O que Wladimir Nabokov es un escritor ruso y no inglés, como la lengua adoptada? ¿O que Kazuo Ishiguro es un escritor japonés? La lengua es la patria del escritor y es la prueba de su radicación y ciudadanía.

¿En qué libro de literatura inglesa se hablaría del polaco-ucraniano Conrad, o del ruso Nabokov, o del japonés Ishiguro, el magnífico novelista de *The remains of the day*?

Y ya en el terreno militar, ¿quién podría pensar que el almirante Brown es un prócer inglés? ¿O que el barón de Holmberg, brillante oficial del ejército de Belgrano, es un prócer prusiano? Sus espadas estuvieron al servicio de nuestra nación y por eso son próceres argentinos. Como la pluma y la inteligencia y el corazón de Paul Groussac estuvieron al servicio de su patria adoptiva. Debe, pues, ser considerado totalmente argentino.

Por eso, León Benarós pregunta, en su medular estudio sobre Groussac (“Paul Groussac en el Archivo General de la Nación”):

¿Habrá alguien que aún se atreva a acusar a Groussac de un imaginario delito de porfiada extranjería?

Y sí, amigo León Benarós, aquí tienes a una joven profesora que da el mal paso –no como la costurerita de Carriego pero mal paso al fin– y pretende aplicarle a Groussac una retrógrada, anacrónica y trasnochada ley de expulsión de extranjeros, escamoteando su nombre y apellido, para nombrarlo, como ya vimos, casi en forma excluyente, “el francés”.

Otras sorpresas de la tesis

En cuanto al tema de la lengua, la tesis de la Prof. Bruno nos guarda todavía algunas sorpresas, pero todas concentradas en torno a su extravío inicial: su empeño en ver, en todo Groussac, únicamente “móviles” y “estrategias de posicionamiento”. Esto nos dice:

Podemos pensar en algunos móviles que condicionaron la adopción groussaquina del castellano casi como primera lengua (pág 163).

Pienso que no es así. Groussac adopta el castellano pero no “casi” como primera lengua. Lo adopta abiertamente, como primera lengua, sin “casi”.

¿Qué puede haber de más natural que el haber asumido absolutamente la lengua de la patria adoptiva? Es la lengua tradicional de su esposa y de sus siete hijos argentinos. Y es la lengua de la charla cotidiana con sus amigos, de quienes absorbe lo medular argentino, lo que lo vivifica y colorea su lenguaje con la frase... *con que a cada rato salpicamos nuestra conversación...* como tan bien lo señaló

Lucio V. López en su crítica a *Fruto vedado* (*La Prensa*, 10/10/1884). Es la lengua absorbida en la sala de profesores del Colegio Nacional; en las tertulias de su intermedio tucumano; en la redacción del *Sud América*; en los salones del Club y del Círculo; y en las prolongadas caminatas nocturnas con Goyena, casi interminables, porque después de haber comido juntos se acompañan varias veces uno a otro (como unos cuarenta años después lo harían Borges y Bioy Casares), sin decidir despedirse, para inquietud de los serenos de fin de siglo, que los ven pasar y pasar, deteniéndose a discutir en algún umbral.

¿Otra sorpresa más? ¡Ay, no, por favor, señora! No se me siga desbarrancando, carcomiendo sus propios cimientos. Por favor, sosiéguese, que esto ya va para demasiado:

... cuando escribía en francés, lo hacía con el objeto de obtener ciertos reconocimientos internacionales... (pág. 163).

¿Otra vez, señora, le inventa objetivos? ¿Otra vez “la gran Levillier”, el tic de su venerado antecesor?

Pues le recuerdo que, salvo *Les Iles Malouines* y *Une énigme littéraire*, lo escrito por Groussac en francés es menor, en cantidad y en importancia.

Lo importantísimo fue, sí, *Les Iles Malouines*, magnífica defensa de los derechos argentinos, que escribe y publica en francés (1910) porque el libro desarrolla los fundamentos de nuestros derechos, con destino al mundo internacional de la diplomacia, que se manejaba en esa lengua. Pero de ninguna manera, en francés, como búsqueda de un “reconocimiento internacional” para sí, sino como un nuevo servicio a la patria

adoptiva, como dice en la hermosa dedicatoria: *A la República Argentina, ofrece esta evidencia de sus derechos, un hijo adoptivo.*

Lea bien el prólogo y va a encontrar el objetivo real. Y no necesitará inventarle a Groussac falsos objetivos y móviles aviesos, como su tesis viene haciendo en todo el libro, con una insistente obsesión serial.

Dos observaciones curiosas

En efecto, me quedan por desarrollar dos curiosidades.

1) Sobre este tratamiento de “el francés” y “el personaje”. Confrontando la doble postura de la autora entre esta tesis y la conferencia en el CeCTAF –cuyo texto guardo grabado en casete– no deja de llamarme la atención que, en este acto –al que habíamos asistido invitados varios descendientes de Groussac– jamás la profesora se refirió a “el francés” y mucho menos a “el personaje”.

Ante nosotros siempre lo nombró por su apellido. Pregunta: ¿un doble discurso?

2) Sobre el eclipse transitorio de su obra. Antes de acabar su libro la autora se acercó a entrevistarme y naturalmente salió el tema de la, hasta ese momento, escasa difusión de la obra de Groussac. Yo le expresé mi opinión: lo atribuía (y lo atribuiré para siempre) a la inconsciente e involuntaria traba que ponían los herederos (mi padre y dos hermanas en representación de los otros cuatro hermanos) para autorizar la edición, sin medir las consecuencias que esta actitud traería para la difusión de la obra de su padre. En los 40, exigían ellos que la obra fuera impresa en papel de la misma calidad (Holanda o Japón) con que habían sido hechas las pri-

meras ediciones, salidas de Jesús Menéndez o Emilio Coni. Por supuesto que no se llegaba a ningún acuerdo y los libros seguían agotados, durmiendo el sueño de los injustos.

Y hasta recuerdo, como otra situación similar, que estuvieron en casa el director de cine Eduardo de Zavalía y su esposa Delia Garcés, solicitando autorización para llevar al cine *La Divisa Punzó* en la cual, desde luego, la Garcés sería Manuelita Rosas. Imaginen ustedes cómo habrían sido las condiciones de los herederos, que todo quedó en la nada.

Como buena (o mala) chiquilla metere, yo fui muda testigo de aquellas frustradas tratativas. Y de otros episodios similares. Más tarde –ya fallecido mi padre– y ya egresada yo de mi amada Facultad de Filosofía y Letras, y en contacto con destacados hombres de la cultura como Juan Carlos Ghiano, Gregorio Weinberg y Raúl Castagnino, me tocó ser intermediaria de otros proyectos entre editores (Hachette-Weinberg, por ejemplo) y mis tías. Proyectos entonces fracasados, “porque papá no necesita ni prólogos ni notas” (sic).

Me resulta curioso que la autora no haya recogido mi opinión, ni para rebatirla. Desarrolla su propia idea, culpando a la obra misma de Groussac como carente de interés:

La escasa difusión y reedición de sus obras es un hecho que insinúa la posibilidad de que Groussac no despertó demasiado interés.

Tiende, pues, a presentar la obra de Groussac como sin eco ni resonancia, condenada al olvido, a la penumbra y al eclipse, situación que considera intrínseca a la propia obra, que con el

tiempo habría dejado de interesar. Pero diremos que, en verdad, el olvido habría sido momentáneo (si bien por un largo momento de unos treinta años). Casi a partir del año 2000, en que vencieron los derechos de autor, en un lapso de unos cinco años, se suceden *Fruto vedado* (Siglo XXI), el *Liniers* (Elefante Blanco), *Los que pasaban* (Taurus), *El viaje intelectual* (Simurg), *La Divisa Punzó* (Quadrata). Y se rumorea el interés por otras reediciones en fecha muy próxima. Parecería, pues, haberse tratado de un eclipse parcial, que reafirma el juicio de Borges: “Groussac no puede no quedar”, cita con que comienza la agresiva tesis de Bruno, y que se contradice con la posterior suposición de la autora: *la posibilidad de que Groussac no despertó demasiado interés*.

El desenlace de la película

La película *Disparen sobre el pianista* termina con que se cumple la consigna: los mercenarios irrumpen en el piano-bar y ametrallan al pianista, que en ese momento ejecutaba una canción. Es decir que los malos van por el muchacho y se lo cargan.

Con el caso que nos ocupa, del ataque a Groussac, hay una diferencia. A Groussac es difícil que se lo carguen. Yo diría que es imposible, ni entre dos, ni entre varios. Porque en la historia de la cultura argentina Groussac es un peso demasiado pesado para que se lo puedan cargar dos peso pluma. Más bien vamos a pensar, recurriendo a un vocabulario argentino y hasta con cierto matiz lunfardo, que, con esta escalada que han disparado los malos, al final resultaron no cargándose, pero

solamente “cargando” un poco a Paul Groussac: la paciencia de Groussac y de sus admiradores. Tomaremos, pues, el intento como una broma, una humorada, casi como una chacota.

Pero ¡ay, Papá Paul! Los argentinos ya teníamos bastante con la interna de River-Boca y ahora venimos a reavivar las brasas de tu propia interna: estrategia-piola u hombre de bien; francés o argentino; personaje o persona.

Yo espero ante ustedes haber podido poner las cosas en su quicio, señalando los errores de esta tesis desquiciada. Y rescatando así del agravio, de la extranjería y del destrato –o diríamos abiertamente del maltrato– la limpia figura y la memoria de Groussac: ni estrategia, ni piola, ni el francés, ni el personaje.

Dos sugerencias

Me dirijo, para finalizar, a la Prof. Paula Bruno:

- 1) en cuanto a su modo de trabajo;
- 2) en cuanto a su expresión:
 - a. Modo de trabajo: le espera una interesante carrera. Está dotada de un importante radar para el rastreo de documentos y fuentes. Pero estaría mejor que se sosegara y no se lanzara a trazar líneas dictadas por sus propios prejuicios que, esta vez, no la han llevado a buen puerto. Ni la llevarán mañana, si insiste en violentar la verdad para respaldar temerarios prejuicios;
 - b. Su expresión: convendría que mejorara su prosa, por momentos intransitable. Y aquí volvemos al crítico del diario *La Prensa*, que le señaló: “La cacofónica lengua de los claustros” y “los ripios en que incurre la mala prosa de la autora.”

Para no quedar nosotros como invento-

res de falsas atribuciones, nos sentimos en la obligación de dar aunque sea un ejemplo de alguno de estos galimatías, trabalenguas, y/o trabapensamientos:

A pesar de este vigor natural y como consecuencia de la falta de una administración de fuerzas instituidas que habilitara una circulación articulada de los esfuerzos individuales en un espacio cultural eficazmente vertebrado... (pág 156).

Cierre de la conferencia

Para quienes todavía se animen a acompañarme pasado mañana, les anticipo que la próxima charla será más *light*, más descafeinada: les contaré anécdotas curiosas de la vida de Groussac, que confirmarían aquello que tanto se repite: no hay casualidades, sino causalidades. Es decir, relaciones causa-efecto, en la vida de los hombres.

BIBLIOGRAFÍA

De Paul Groussac:

- Archivo Paul Groussac (1874-1929) en Archivo General de la Nación (donación de la familia).
- *Fruto vedado. Costumbres argentinas* (1ª ed., M. Biedma, Bs. As., 1884).
- *Les îles malouines*, París, 1910.
- *Del Plata al Niágara*, Administración de la Biblioteca, Bs. As., 1897.
- *Los que pasaban*, (1ª ed., Jesús Menéndez, Bs. As., 1919). Para las citas se siguió la ed. de Librería Huemul, Bs. As., 1972.
- *La divisa punzó*, Jesús Menéndez, Bs. As., 1923.

Sobre Paul Groussac:

- Belcore, Guillermo, "Aquel ogro de Perú y Moreno. Paul Groussac" por Paula Bruno, *La Prensa, Cultura*, 17/04/2005.
- Benarós, León, *Paul Groussac en el A. G. N.*, A.G.N., Bs. As. 1998.
- Borges, J. L., *Lo mejor de Paul Groussac*, Fraterna, Bs. As., 1981.
- Bruno, Paula, "Paul Groussac y las revistas *La Biblioteca y Anales*", conferencia en CeCTAF, Bs. As., noviembre de 2004.
- Bruno, Paula, *Travesías intelectuales de Paul Groussac*, Universidad N. de Quilmes, Bernal, 2004.
- Bruno, Paula, *Paul Groussac: un estratega intelectual*, FCE, Bs. As., 2005.
- Cánter, Juan, *Contribución a la bibliografía de Paul Groussac*, El Ateneo, Bs. As., 1930.
- Clemenceau, Georges, *Notes de voyage dans l'Amérique du Sud...* Hachette, París, 1911.
- Cuffia, Raquel, *¿Conoces a Paul Groussac?*, De Los Cuatro Vientos Editorial, Bs. As., 2001.
- Demarchi, Rogelio, "¿Estratega o 'piola'?", *Página 12*, 17/07/05.
- Lavallo Cobo, Jorge, "La ceguera de Groussac", en *El Centenario de Groussac*, Coni, Bs. As. 1949.
- Levillier, Roberto, "El aspecto moral de la obra del señor Groussac", en *Nosotros*, Nº 86, 1916.
- López, Lucio V., nota sobre *Fruto Vedado*, *La Prensa*, 10/10/1884.
- Páez de la Torre, Carlos, *La cólera de la inteligencia. Una vida de Paul Groussac*, Emecé, Bs. As., 2005.
- Palacio, Ernesto, "La herencia de Paul Groussac", en *Criterio*, Agosto de 1929.
- Viale, César, *Jurisprudencia caballeresca argentina*, Bs. As., 1937.

OTRA BIBLIOGRAFÍA

- *Cambridge International Dictionary of English*, Cambridge University Press, 1996.
- *Diccionario de la Real Academia Española*, vigésima edición, 1984.
- *Evangelio de San Mateo* (Cap. VII, volúmenes 15 al 20).
- *Nouveau Larousse Illustré*, París, Librairie Larousse (sans date).
- Payró, Roberto J., *Pago Chico...*, Losada (6ª ed.) Bs. As., 1953.
- Rattjer, Anibal Atilio, *La masonería en la Argentina y en el mundo*, Editorial Nuevo Orden, 6ª edición, Buenos Aires, 1983.
- www.martaenagroussac.com.ar

NOTAS

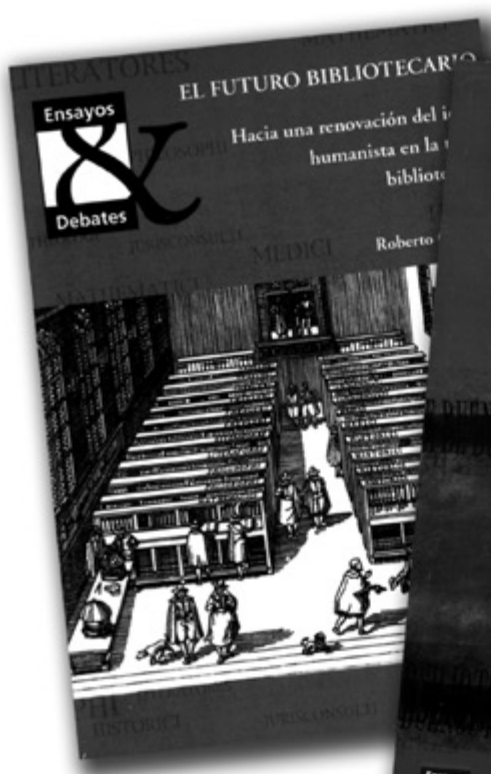
1. "De bonne encre": de manera clara y frontal, sin ahorrar palabras. [La traducción es nuestra.]

Colección Ensayos y Debates

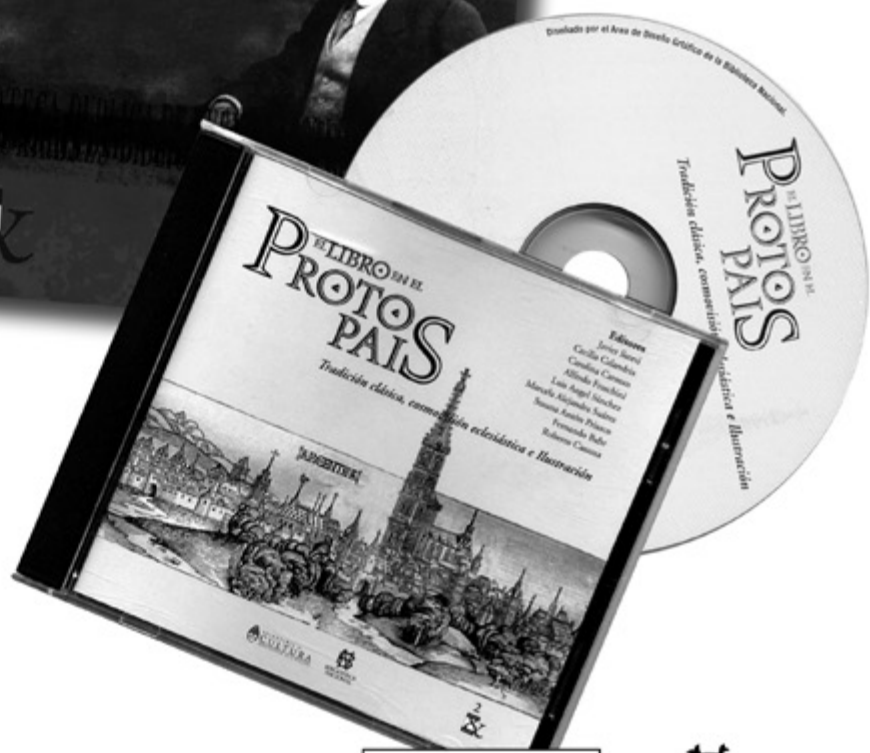


Roberto Casazza.
El Futuro Bibliotecario
Hacia una renovación del ideal humanista en la tarea bibliotecaria.

Mario Tesler.
Paul Groussac en la Biblioteca Nacional.



El libro en el protopais.



Tribunas literarias, memoria editorial

Cada voz que emergió de la crítica necesitó sus propias herramientas para poder ser dicha. Así, la historia de la crítica es inseparable de la historia de sus revistas y editoriales que posibilitaron la existencia de esas voces. Traduciendo autores, introduciendo lecturas, constituyendo colectivos editoriales y visibilizando autores despreciados por las elites literarias, estos emprendimientos –frágiles pero entusiastas– se fueron abriendo camino en

medio de una compleja realidad política y social. Conocieron la censura y la persecución, las dificultades económicas y los desgarros que, en sus propias experiencias, originaban las desavenencias políticas recurrentes. Revistas y editoriales que no sólo configuraban medios de expresión, sino públicos que descubrían el poder de la crítica. Varias generaciones de lectores se formaron en sus pliegues. Las páginas más bellas del pensamiento circularon por sus volúmenes.

Marcela Croce realiza un minucioso recorrido por la mítica revista Contorno. Repasa todos sus números, las discusiones que los animaron y las influencias de un colectivo compuesto por relevantes nombres de la cultura argentina a los que alude con valoraciones polémicas. Un hito ineludible para el pensamiento crítico argentino.

Juliana Cedro analiza el contexto de entreguerras del que surge el proyecto editorial Claridad. La edición de novelas, románticas y clásicas, colecciones científicas, y una revista de fuerte tono antibelicista, sus logros más destacados en ediciones económicas que perseguían objetivos democratizadores.

Juan Navarro recuerda el modo en que el editorialismo se erigió como respuesta discursiva a las restricciones del Estado elitista emanado de la generación del 80, en un período de conflictividad social

protagonizado por los nuevos habitantes —nativos e inmigrantes— de una ciudad que asistía absorta a esas mutaciones poblacionales.

Pablo Pérez, Hernán Villasenín y Liliana Jofre intentan pensar los rasgos más destacados de las publicaciones anarquistas, de gran difusión en las primeras décadas del siglo XX. Un pensamiento alternativo que podía leerse en sus páginas, dotado de proposiciones infrecuentes y un animado espíritu libertario.

Daniel Divinsky recuerda los orígenes y el recorrido de Ediciones de la Flor. Un relato que arroja luz sobre los dilemas y las contingencias de una editorial cuya consistencia actual impide ver la precariedad de sus impulsos iniciales.

En una extensa entrevista a Gregorio Weimberg, realizada antes de su fallecimiento, Gustavo Sorá compara sus esfuerzos editoriales con los de Coni y Mitre. Una serie en la que cada uno intentó definir lecturas “argentinas”, definidas por aquellos libros más importantes del país que todo lector debía leer. La colección Pasado Argentino que dirigió Weimberg y su breve paso por la dirección de la Biblioteca Nacional asociaron su destino a la cultura del libro.

Leandro de Sagastizábal hace un racconto del zigzagueante camino que siguió Eudeba. La editorial universitaria que nació con vigorosas pretensiones, bajo la dirección de Boris Spivacow, fue fundamental en la masiva difusión de pensadores e investigadores universitarios. Su errante historia bajo gobiernos de signo golpista puede homologarse al destino de la universidad que impulsó la iniciativa.

Ana Mosqueda resume el itinerario de la editorial Jorge Álvarez en su rasgo más destacado: la redefinición de un nuevo tipo de relación entre autor, editor y lector que su editorial logró construir.

Una apertura a la narrativa latinoamericana y a autores locales poco conocidos mostró una sensibilidad especial a la hora de conformar un ecléctico catálogo.

Quizá una biografía paradigmática de la relación entre el mundo editorial y las revueltas políticas del continente sea la de Arnaldo Orfila Reynal, quien desarrolla una intensa labor en Argentina y México, donde dirigió el Fondo de Cultura Económica primero, y Siglo XXI luego. Desde las jornadas estudiantiles hasta la revolución cubana, la edición se transformó en una herramienta política, tal como afirman Carlos Díaz y Alejandro Dujovne.

***Contorno* y alrededores: sucesiones, herencia y desvíos en 50 años de crítica argentina^(*)**

Por Marcela Croce

La mítica experiencia de la revista *Contorno* ofrece para Marcela Croce un conjunto de enigmas. Una publicación de escasa circulación, con una duración de una decena de números que, pese a ello, constituye una referencia ineludible a la hora de pensar en los debates de aquellos años. La presencia de un puñado de nombres por aquella iniciativa político-cultural, puede ofrecer alguna respuesta, aunque quien emprende un proyecto nunca pueda prever sus repercusiones posteriores. De este modo, los hermanos Ismael y David Viñas, Ramón Alcalde, Juan José Sebreli, Rodolfo Kusch, León Rozitchner, Adelaida Gigli, Noé Jitrik, Oscar Masotta, Adolfo Prieto y Carlos Correas entre otros nombres de *Contorno* se lanzaron a un desafío complejo: fundar una nueva figura del intelectual comprometido, de inspiración sartreana, que no se ajustara ni al peronismo acrítico ni al “antiperonismo colonialista” que profesaban –según sus integrantes– los intelectuales de la revista *Sur*.

Historia, literatura y política son componentes fundamentales de cada número de *Contorno* que la autora repasa con minuciosidad. Examina obras y trayectorias, señala afinidades y distancias a partir de lo que considera el alejamiento de algunos miembros de los propósitos originales del proyecto.

Que una revista que tiraba apenas un centenar de ejemplares con la irregularidad de diez números en seis años se haya convertido en un mito de la crítica tiene varias explicaciones posibles pero no todas igualmente relevantes. Sospecho que una de las causas que contribuyeron a la leyenda fue la presencia de David Viñas —luego novelista y crítico dominante en la producción intelectual argentina de los años 50 y 60—, o tal vez la conjunción inesperada de autores tan diversos como Juan José Sebreli, Rodolfo Kusch y Ramón Alcalde. *Contorno*, iniciada bajo los auspicios de Ismael Viñas —en cuyo estudio jurídico de Diagonal Norte se instaló la redacción—, representó en la Argentina de las postrimerías del peronismo una derivación, por afinidad ideológica antes que por vocación programática, de lo que en el campo intelectual francés se desarrolló a partir de la resistencia de la *rive gauche* y, fundamentalmente, de las tesis de Jean-Paul Sartre sobre el compromiso intelectual.

La “situación en el mundo” que reclamaba la fenomenología como punto de arranque tiene su traducción local en el título de la revista editada entre 1953 y 1959, que si en un principio se dedicó a un panorama de la literatura argentina o se especializó en algunas figuras —Roberto Arlt, Ezequiel Martínez Estrada—, en los últimos números dobles se empeñó en cuestiones políticas como el análisis del fenómeno peronista y la autocritica de la adhesión frondizista, luego de que uno de los *Cuadernos de Contorno* que se anexaron a los volúmenes esporádicos se esforzó en hacer campaña al programa desarrollista que aparecía a fines de los 50 como un impulso a la industria nacional.

León Rozitchner, Adolfo Prieto, Adelaida Gigli, Noé Jitrik y Oscar Masotta

serán los colaboradores más constantes de la revista. Aislados de este aparente núcleo, Francisco J. Solero y Rodolfo Kusch recordaban un proyecto de revista clausurado abruptamente en ese mismo 1953 en que se inicia *Contorno: Las Ciento y Una*, bajo la dirección contradictoria de Viñas y Héctor A. Murena. El título sarmientino parecía anunciar el distanciamiento entre ambos y la bifurcación consiguiente: mientras David le daba nombre a *Contorno*, Murena nutría las páginas de *Sur* y trocaba el materialismo a ultranza que reclamaba el contornismo por un acendrado espiritualismo que impregna las intuiciones de *El pecado original de América Latina*.

Con mayor capacidad de supervivencia en medios diversos, Juan José Sebreli daba a un mismo tiempo para dos rivales: mientras en *Sur* procuraba desarticular el maniqueísmo de “Celeste y colorado” que rige la cultura argentina, en *Contorno* pretendía descifrar los parentescos entre el grupo de los años 50 y el modelo vanguardista de los 20 en el manifiesto titulado “Los martinfierristas, su tiempo y el nuestro” con que se abre el N° 1. A partir de allí, todo serán disidencias: al encarnizado enfrentamiento de *Contorno* con el gobierno le responderá con una clara simpatía peronista que llegará incluso a proponer —en términos similares a los que Sartre dedicaba a Jean Genet— un análisis de Eva Perón como “¿aventurera o militante?”; a la reivindicación de Martínez Estrada por su condición denunciante le dedicará la defenestración de *Martínez Estrada: una rebelión inútil*, y a la voluntad filosófica y literaria de la mayoría de los artículos le opondrá una ambigua empiria sociológica que

una década después domina en libros como *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación* (1964) y *Mar del Plata: el ocio represivo* (1970). En los 90 se convertirá en figura estelar de *La Nación*, donde abandonará definitivamente los escarceos peronistas para pronunciarse por un liberalismo derechizante que le permite respaldar la candidatura presidencial de Ricardo López Murphy en 2003 y cantar su voto por Patricia Bullrich en las elecciones legislativas de 2005. El caso de Prieto es el de un crítico que si incurre en la polémica pretende fundamentarse desde la academia: la primera verificación de esa insistencia es su libro sobre Borges¹ seguido por su labor en la sede rosarina de la Universidad Nacional del Litoral, donde se dedica tanto a la revisión de su propia práctica dirigiendo la encuesta *La crítica literaria en la Argentina* (1963) como a la revisión histórica en el seminario *Proyecciones del rosismo en la literatura argentina* (1959). Si en este trabajo coincide con David Viñas en que “la literatura argentina empieza con Rosas”², en el libro sobre Borges discrepa con todos sus compañeros, ninguno de los cuales suscribe que se trate de un autor de “evasión” ni promueve su condena intelectual por no dedicarse a la “literatura social”. Menos aun cuando Sartre publica en *Les Temps Modernes* los relatos de *Ficciones* y *El Aleph*.

Parentescos y afinidades electivas

La revista más próxima a *Contorno* es *Centro*, órgano del Centro de Estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras en la cual casi todos los contornistas estudian o desempeñan alguna actividad, como ocurre con Ramón Alcalde en la secretaría de

redacción de la revista *Imago Mundi* dirigida por el inminente interventor de la Universidad de Buenos Aires, José Luis Romero. Pese a la serie de coincidencias, la politización creciente de *Contorno* la va distanciando de *Centro*, más proclive a los análisis literarios –como el que destila Rozitchner sobre el drama *El juez* de Murena– o a los relatos; será el caso de “La narración de la historia”, cuento que relata un episodio homosexual que logrará la clausura de la revista y una causa judicial para el autor y para el presidente del Centro, Jorge Lafforgue.

La indiferenciación que practica y promueve *Contorno* entre el plano político y el cultural es un principio de renovación crítica que, conjugada con el “intelectual comprometido” impregna los sucesivos números con una serie de matices que pasan del profeta denunciante que campea en los ensayos de Martínez Estrada, al porteño angustiado que revela las miserias de la pequeña burguesía en los textos de Arlt, hasta recalar en el estrabismo desde el cual Echeverría inaugura la literatura argentina.

El sartrismo de *Contorno* es ante todo un método para el estudio de los textos más preciso que las difusas propuestas marxistas en el plano estético. El marxismo opera como divisoria de aguas confirmada como tal por Oscar Masotta cuando dogmatiza que “quien dice filosofía ajena al marxismo dice, en nuestro país, filosofía universitaria”. Contra esa universidad de la que intentan desprenderse (aunque se mantienen en sus claustros y hacen circular sus publicaciones entre sus estudiantes) con la misma vehemencia con la que convocan a desgarrarse de la propia clase –conservando el lenguaje y las expectativas de intelectuales

pequeñoburgueses— se define la renovación crítica que establece la revista. Son inevitables, en esta voluntad de ajuste metodológico, ciertas vacilaciones: en términos puramente teóricos, las que conducen del marxismo al existencialismo que se verifica en las alternativas del concepto de “comunicación”, dominante en el análisis de Rozitchner sobre una de las *bêtes noires* del grupo: Mallea (“Comunicación y servidumbre: Mallea”). En términos políticos, antes que la nomenclatura o la ideología lo que resulta puesto en cuestión es una periodización que

responde a las alternativas políticas del país y repercute tanto en la postulación de una historia literaria—que para David comienza con la generación del 37 mientras Ismael se centra en el Centenario— como en la reacción a situaciones políticas inmediatas.

Si la “comunicación” permite caracterizaciones teóricas, es en función de ciertas “cuestiones de método” entre las que resuenan como dogmas el concepto de totalización y la exigencia dialéctica que revelan la adhesión tácita a un Lukács poco citado pero evidentemente conocido, y la cercanía explícita

CONTORNO

Diciembre de 1954

Av. Roque Sáenz Peña 651 — T. E. 30 - 2409 — Cinco pesos

Dirección: Ismael Viñas y David Viñas

Número especial dedicado a Martínez Estrada

Sumario

LOS OJOS DE M. E. Raquel Weinbaum

REFLEXION SOBRE M. E. Ismael Viñas

BIBLIOGRAFIA DE M. E. Orlando Suero

LO SUPERFICIAL Y LO PROFUNDO EN MARTINEZ ESTRADA Rodolfo Kosch

Nº 4 PRIMERA APROXIMACION A M. E. F. J. Salera

LA HISTORIA EXCLUIDA: UBICACION DE MARTINEZ ESTRADA David Viñas

LA POESIA DE MARTINEZ ESTRADA: ORO Y PIEDRA PARA SIEMPRE Abdoela Gigli

Los ojos de Martínez Estrada

El autor de *La insensibilidad* directa y subrepticiamente coloca sus ojos desapegados en el plafón de la iglesia de general Estrova—esa pueblita tirada en la pre-Patagonia (Ombúcuta, Fortín Viejo, Las Jarillas)— para captar una imagen tendida allí abajo, bajana, anegada en sí misma y tejida por hombres desvaídos en su propia impersonalidad. A esos seres descaecados que se rebullen sobre el piso del templo no les otorga un destino particular, apenas si les concede algo más o menos compacto: son “los fugitivos”, “la caravana” o “la turba”, “hombres y ranjeres” diferenciados solamente por su connotación genérica, “las familias principales” o los casi intangibles “seres”. La imposibilidad de los ojos de Martínez Estrada no se resuelve a identificarlos uno por uno o a ferirlos más estrechamente en un cuerpo quizá insignificante pero no ya insulivo como “las vocales”. Esas indígenas rondan dispersadas por la enumeración de tres o cuatro figuras que sólo sirven para rellenar cierto temor al vacío y que nunca se acomodan dramáticamente en tanto no reaparecen jamás. Martínez Estrada las nombra, las distribuye, las ubica en algún rincón, pero las condena a una rigidez fantasmal en cada una de esas sencillas hornacinas, sometidas a una fuerza desvanecida, transparente, inexistente. Por una sola vez esas suaves moduras que flotan sin rasgos ni contornos firmes parecen aglomerarse y seguirse sintiendo que algo les cubriera por dentro. Hasta las propias palabras que se enarcan sin nombre propio, sin saberse quién habla dicho eso o lo otro, se afirman en el reiterado impacto del oro. El párrafo habla, interroga, asegura, insulta, y lo que habla sólo una masa desintegrada, se encorcha y farfulla un idioma plural, sólido, como de unánimes cometas. Sin embargo esa “turba” no llega a constituir un pueblo agraviado. Para Martínez Estrada sólo es una “jauría bohemana”, cualitativamente igual a la jauría de perros que azaña la iglesia arrojando con todo. Sólo es lo número lo que parece contar para el escritor encaramado en el cielo: como los diálogos continúan en bastardía como si se tratara de la transcripción de un texto extraño o arcaico. Las palabras permanecen adormidas a esos rostros chatos, no rebotan, no se despliegan por sí mismas, no se desprenden de lo descriptivo, de esas cartulinas coloradas. El autor dice de los personajes (“El padre amonesta todo, comendador...”), de alguno que resalta algo por algún lado (“...Yo escuche la comida, oventurada alguna”), habla de la “promiscuidad”, de la “desesperación” y del “horror”, pero esas burbujas se estiran, parecen hincharse, pero sólo se balancean sin estallar. Toda posibilidad dramática se aquista en lo descriptivo. Los ojos de Martínez Estrada no opinan, no juegan; se limitan a ver y a contar lo que ven. Todas son interminables anotaciones para figuras que nunca se desprenden del dramatismo personal. Se sabe algo o todo de ellos, Martínez Estrada se encarga de informar con un recurso de pura escenografía adictiva: sus ojos se desliza suavemente por las columnas, a lo largo de los techos, ropan por las naves, a través de los vitrales y descubren hábiles “lonas”, diestros pero inocuos “tracoteros”. Los ojos de Martínez Estrada descienden con el mismo sabor dulzón y celestial de la música del Padre Demetrio. Se presenta que el autor apenas si no ha deslizado desde el plafón al lado del órgano, porque el mundo de los hombres sigue bullendo ahí abajo (“un mundo de personas constantemente en movimiento, como hormigas”) contra las lonas, entre la parrada hedionda, sobre los bancos mugrientos. En el valle de lágrimas parece y vislumbra como un fresco gigantesco. El mundo es lo que está ahí. Ahí abajo. Muy por debajo del escritor puro que describe. El otro mundo ancho y medido ha desaparecido. Todo se ha concentrado en ese islote; se asiste al espectáculo desplegado en ese escenario. Sólo sirven los ojos. Sólo se ven las causas de efectos exteriores. El universo se ha atornillado allí, y nada más. Únicamente Martínez Estrada sabe del adentro y del afuera. Sus ojos sabrosos y casi divinos le permiten alejarse del silencio y del hedor de los hombres. Es el mismo quien los ha sometido al aislamiento, a la promiscuidad, a la incomunicación, al poderío desolador de la mayoría, a la condena de los no culpables. Es el propio Martínez Estrada quien se ha reservado el papel del que mira, pero el azar es tan gigantesco que resulta implacable.

RAQUEL WEINBAUM

CONTORNO 1

a un Sartre que derivará hacia 1960 en la *Crítica de la razón dialéctica*.

Inconformismo con método, entonces, que continúa en publicaciones posteriores insistiendo en la necesidad de ajustes en ese terreno: en el caso del cuarteto reunido en Córdoba en *Pasado y Presente* (1962) –José Aricó, Oscar del Barco, Héctor Schmucler y Juan Carlos Portantiero– se postula la introducción del pensamiento gramsciano en el país, prosiguiendo y exacerbando la línea abierta por Héctor Agosti con la traducción de los *Cuadernos de la cárcel*, con el riesgo certero de exoneración por parte del Partido Comunista; en el caso de *Los Libros* (1969), la revista conducida por Schmucler dará paso a la crítica psicoanalítica hasta el desborde político a partir de 1971, cuando los números comienzan a organizarse alrededor de un país –preferentemente latinoamericano– donde la revolución es posible, antes del bochornoso final en el cual los directores Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano defienden el gobierno de Isabel Perón y exaltan la figura del siniestro ministro de Bienestar Social, José López Rega³.

Acaso la segunda etapa de *Los Libros* esté más vinculada con la orientación final de *Contorno*: no es ilegítimo especular que, después del N° 7/8 dedicado al peronismo y del N° 9/10 destinado al análisis del frondizismo, un eventual N° 11, ya en la década del 60, podría haberse ocupado de –e incluso acaso se hubiera enrolado en– la Revolución Cubana, que por esos años atraía por igual a la juventud latinoamericana (para cuya prevención el presidente Kennedy creó la Alianza para el Progreso, cuyos coletazos constituyen en la actualidad las becas y las ofertas laborales de las universidades latinoamericanas), al anárquico y

errante Martínez Estrada y al liberal –de arraigo radical– José Bianco, a quien su participación como jurado de Casa de las Américas en 1962 le costó la secretaría de redacción de *Sur* que ejercía desde 1937.

Totalización y dialéctica descartan las aproximaciones inmanentes a los textos y reclaman un contexto que elude la especialización. Por eso la historia de la literatura que esboza *Contorno* en el N° 5/6 está regida por la política antes que por un estado de lengua –como pretendía la filología spitzeriana–, por una cronología estrecha –que confiaba en que los siglos (o a lo sumo las generaciones) y los textos se correspondían y se explicaban en forma mutua y transparente– o por una sucesión de nombres.

Intelectuales: orgánicos y comprometidos

Con la caída de ese enemigo común que fue para la intelectualidad argentina el gobierno peronista, *Sur* convoca a un frente amplio en el N° 237 que expone un ambicioso programa de “reconstrucción nacional” reducido a título rimbombante y a invitación victoriana. Masotta rechaza el convite y condena las prácticas de la directora de la revista y de sus seguidores. Contra la imposición de la realidad que proclama la filosofía materialista que rige *Contorno*, *Sur* es vituperada como refugio espiritualista y albergue contra la realidad; contra la adecuación del método marxista al estudio de textos y autores, *Sur* reclama un inmanentismo ecuménico y una política gandhiana. No sólo no hay punto de acuerdo entre concepciones tan diversas, sino que tampoco existe voluntad por parte

de los contornistas de plegarse al lenguaje alambicado desplegado por *Sur*, uno de cuyos íconos es precisamente la figura de Mallea. El conflicto con el peronismo que sostiene la izquierda nacional en que se empecina la revista juvenil, arraiga en parte en la voluntad de captación de las masas para un programa político que no se resuelve en populismo benefactor sino en revolución efectiva. Y aunque algunos miembros de *Contorno* se entusiasmen con un efímero revanchismo –Ismael Viñas se siente aliviado por la ausencia del jefe de manzana del régimen pero no se inquieta por la presencia de los militares en el poder–, ninguno de ellos admite acercarse al “antiperonismo colonialista” con que Masotta etiqueta a las huestes de la Ocampo⁴. Sin postular una confusa “tercera posición” sino intentando aplicar el método dialéctico a su propia “situación en el mundo”, *Contorno* procura definir y legitimar al intelectual de izquierda, distante –sería excesivo decir equidistante– tanto del inmanentismo de *Sur* como del intelectual oficial que el peronismo instaló en la Universidad y que exasperó sus rasgos en la figura del ministro de Educación Oscar Ivanisevich. La legitimación de este nuevo tipo de intelectual debe superar la tensión entre dos alternativas, la sartreana y la gramsciana: el intelectual burgués que se desprende de su clase y el intelectual orgánico que establece y difunde la ideología de su clase⁵. La historia le permitirá a la revista plantear la función de los intelectuales. Una historia crítica, signada por la denuncia. Así la reconocía Masotta indagando la efímera *Las Ciento y Una*, desaparecida tras el primer número que “con artículos cortos, nerviosos, algunos grandilocuentes, responde a una necesidad: repasar, enjuici-

ciar y, por sobre todo, romper con una era de silencio, epidermis de una realidad informe sobre la que no se aventura la más mínima interpretación. ‘Quién hay que por lo menos denuncie ya que no modifica’, se escribió sintetizando lo más importante de la postura de la revista”⁶.

La historia sometida a una revisión que rechaza la indulgencia y las justificaciones, tal como se instala en el inicial “Los martinfierristas, su tiempo y el nuestro”, tiene su continuidad lógica en “La traición de los hombres honestos” de I. Viñas en la que alcanza resonancia el título de Julien Benda *La trahison des clercs* cuando las secuelas del caso Dreyfus reclamaban una impugnación por parte de la intelectualidad francesa. En el manifiesto, Sebreli ofrece los argumentos sobre los cuales Emir Rodríguez Monegal calificará a los contornistas de “generación parricida”⁷, justificando la empresa alrededor de grandes axiomas tales como “la juventud es ante todo la edad del resentimiento”. Los jóvenes se oponen no a los hombres maduros sino a los “hombres honestos” que estigmatizará I. Viñas con la generación formada durante la Década Infame, rechazados como modelo por quienes condenan toda etapa militar como “renuncia”. Los contornistas, situados en la década de 1950, no son –que no pueden ser, por sus orígenes de clase (sumados a la tradición radical en el caso de los Viñas) y por su condición histórica de estudiantes de una universidad controlada por el régimen– la generación peronista, sino la que reclama un movimiento crítico paralelo al de la Generación del 37 cuyo objetivo dominante era lograr en el plano cultural la misma independencia que en el plano político. Una insistencia performativa, hegemónica en el artículo de I. Viñas, exige acciones que desecha a los pasivos y define la

línea política de la revista exonerando la torre de marfil –la “especificidad” del escritor– que los “hombres honestos” reivindicaban en su aséptico retiro.

Hombres honestos y mujeres distinguidas son los adversarios ideológicos, clasistas y culturales que identifica *Contorno*. El correlato de los planteos de I. Viñas es el artículo de Adelaida Gigli sobre Victoria Ocampo, en cuyo despliegue encuentra tres operaciones dominantes: la inscripción de su propia literatura desde un modelo prestigioso (“De Francesca a

Beatrice, que es rondar a los grandes, seguir los ecos de voces definitivas, y lo hará parangonándose humildemente, orgullosamente”), la colocación de su propia vida como valor que la empresa cultural está obligada a exaltar (“No hará literatura, sino Victoria Ocampo. Los *Testimonios* serán su espejo, una manera de sobrevivir, de estar

presente”) y, final y confirmatoriamente, volver admirable todo lo que ingresa en su discurso (“¿Cómo no hablar de América, de moral, de arquitectura, de música, de cine, de buen gusto, de Mussolini, de... si todas estas cosas son admirables?”).

En el otro extremo aparecen las reivindicaciones. El Nº 2 de marzo de 1954 sale bajo los auspicios del nombre de Roberto Arlt, figura que en la década del 50 ni siquiera rozaba la atención desmedida y la proliferación crítica que alcanzaría a partir de los

70. La contracara del homenaje a Arlt –rescatado por el lenguaje porteño, la angustia del ciudadano, la voluntad de un teatro popular– es la resistencia al estilo tortuoso y churrigueresco del que abusa Mallea. Dos concepciones de la literatura exponen su mutuo rechazo: una de desborde estilístico que encuentra cobijo en *Sur*; la otra, de énfasis comunicativo, exigida por las adhesiones fenomenológicas de *Contorno*. Sobre la imposible confluencia de ambas tendencias se expedirá Rozitchner en “Comunicación y servidumbre: Mallea” (Nº 5/6).

La revisión contornista de Martínez Estrada, efectuada en diciembre de 1954, incluye todos los textos del ensayista hasta la fecha, sin prever en la exaltación de la figura denunciante e indignada su posterior inclinación hacia una alternativa radical en el viraje hacia la Revolución Cubana. Figura polémica, la cuya convoca una disputa hasta entonces impensable; entre *Sur* y *Contorno* se verifica un tensión por la proximidad con el profeta pampeano: mientras los espiritualistas enfilados tras Victoria Ocampo se lo apropian desde sus ideas deterministas –algunas de ellas aprendidas en el Conde de Keyserling– y sus recaídas intemperantes, los jóvenes de *Contorno* reclaman su actitud de intransigente.

Contra una planificación que centralizaba lo mayúsculo y se sostenía en el maniqueísmo (“el reino de los Santos frente al de los Abyectos”), Viñas formula una historia de la literatura donde son las prácticas individuales –insertadas, sartreanamente, en las filiaciones grupales– las que sobresalen. En el caso de Martínez Estrada, su rescate responde a su pertenencia a “la línea de escritores que en nuestro país asumieron la dramática ocupación de ejer-



cer la denuncia”. *Contorno* elige a un escritor vivo contra los muertos ilustres que se van alineando en los homenajes institucionales y en las historias de la literatura más o menos oficializadas.

Literatura argentina y juicio político

Si la historia de la literatura que se perfila desde la revista se va liberando de los errores de sus antecesores es porque los parricidas acentúan su condición en la resistencia a todo lo que presente visos de procerato, santidad y academia y ejercita cierto afán de presentimiento del futuro a través de la revisión del pasado, no sobre la sospecha conservadora de que la historia se repite sino sobre la convicción de que Argentina responde a ciertos modelos que pautan sus posibilidades. La revista no cesa de publicar –con diversas vehemencias– esos presentimientos, sin pretensiones mánticas sino con denuncias precisas que encuentran comprobación en los textos. La denuncia es el fundamento de *Contorno*: la verbalización más ajustada del compromiso.

El N° 5/6, dedicado a la novela argentina, despliega en sucesión histórica el propósito de la revista: el nucleamiento de revolución y cultura hasta entonces inédito en Argentina, sostenido en una comunidad de prácticas y de programas (“No nos oponemos absolutamente a la violencia. Algo de ánimo guerrero puede ser saludable en nuestra alta cultura”) que formula la historia desde el presente. El cierre del texto de apertura que oscila retórica y prácticamente entre el panfleto, la defensa y el editorial, insiste en reclamar un interlocutor con cuya coherencia ideológica sea posible entablar el diálogo.

“Los dos ojos del romanticismo”, artí-

culo inicial en el índice y central por su ubicación fundadora es el paradigma de la nueva fase en la que ingresa *Contorno* con los números dobles. La fama que barniza hoy al texto responde al menos a tres motivos: primero, porque desde la firma de Raquel Weinbaum pasará a integrar luego –con el mínimo agregado del nombre de Mármol en el título– esa historia literaria político-crítica que David Viñas designará *Literatura argentina y realidad política*. Segundo, porque el sintagma “los dos ojos” –utilizado por primera vez para Martínez Estrada en el N° 4– es recogido por Beatriz Sarlo a la hora de definir la revista⁸. Tercero, porque traza el sistema de referencias del que se nutre no solamente una discursividad preponderante en *Contorno* sino también el método dialéctico al que ajusta sus enunciados más provocativos.

Los “dos ojos” confirman el maniqueísmo romántico como manifestación de la dialéctica histórico-política –y en tal sentido habilita la figura retórica como esquema metodológico para una historia política de la literatura– en la cual la única alternativa válida frente al enemigo es enfrentarlo constantemente. La bipartición aquí/allá que domina la descripción en *Amalia* no se limita a dar cuenta de los respectivos dominios de la denotación y la connotación sino que también repercute en otros planos: por ejemplo, en la diferencia entre adjetivo y sustantivo, entre la indagatoria abusiva y agobiante y la penetración que se resiste a una saturación de la pura superficie. La retórica típica de Viñas se revela ya en este texto temprano, borrando las distinciones que hasta los números previos todavía podían sostenerse entre los artículos firmados con su propio nombre y aquellos cuya responsabilidad era atribuida a cualquier combinación de

la colección de seudónimos (Juan José Gorini, Diego Sánchez Cortés).

La prosecución de estos planteos tiene forma libresca: se efectiviza en el pasaje a *Literatura argentina y realidad política* y luego a su primera revisión, *De Sarmiento a Cortázar*: “La literatura argentina empieza con Rosas”, enuncia Viñas en su *opera prima*, antes de la precisión que alcanza en 1971 al reconocer a *El matadero* —desplazando categóricamente la *Ojeada retrospectiva*— como texto fundacional del estrabismo cultural:

La literatura argentina emerge alrededor de una metáfora mayor: la violación.

Mientras Viñas prefiere la metáfora para plasmar en la escritura la dialéctica, Ramón Alcalde optará por la polémica. En el cierre del Nº 5/6 la emprende contra Jorge Abelardo Ramos en “Imperialismo, Cultura y Literatura Nacional”, el más riguroso de todos los trabajos aparecidos en *Contorno* que se obstina en exponer una posición eludiendo las reducciones maniqueas. Es la primera intervención de Alcalde en la revista y será suficiente para marcar la ruptura irreconciliable de *Contorno* con la fracción cultural más cercana al régimen peronista en los umbrales de su caída. Y sobre todo: es la descalificación más convincente de esa protoizquierda nacional de la cual la revista necesitaba despegarse para ofrecerse como alternativa eficaz.

Parece legítimo que la continuación de este artículo, el Nº 7/8 de julio de 1956, desplace la crítica literaria —excepto en la sección final “De las obras y los hombres”— y se dedique a analizar el fenómeno peronista como núcleo catalizador de la historia argentina, cuyos efectos en el plano cultural inquietan especialmente al mismo comité de redacción responsable del Nº 5/6, como también a un

autor que se estrena en esta oportunidad —aunque reincidirá en el Nº 9/10—, Tulio Halperin Donghi.

La entrega se inicia con una extensa cita de Alberdi que inscribe al número en la línea en que Sebreli ofrecía a *Sur* “Celeste y colorado”. La reunión de literatura y política es convocada desde la frase inicial del fragmento, de la cual se desprende una serie de interrogantes que la toma de posición contornista procurará responder al menos momentáneamente, antes de que tanto Rozitchner como Sebreli se aboquen a ensayos más pormenorizados sobre el peronismo. La inserción de Alberdi comporta un compromiso mucho más próximo que el de los enunciados sartreanos al abundar en los fundamentos de los partidos locales. La segunda parte de la cita retrotrae nuevamente a las convicciones ya expuestas por Sebreli, no solamente en el artículo de *Sur* sino también en la inauguración de *Contorno*. La flexión frondizista se vislumbra en la adhesión a estos principios entre los que se recomienda al país:

Cuide de no confiar la menor de sus tentativas de regeneración a hombres que no harán sino malograrlas, porque han perdido la fe y la disposición al sacrificio, y han cesado, sobre todo, de comprender los instintos y los medios de acción de nuestras masas: han pasado como su tiempo.

En la serie contornista, este último párrafo adquiere carácter de acusación y no de análisis objetivo y equilibrado, y del mismo modo procederá la revista con todo el fenómeno populista.

El editorial del Nº 7/8 responde a la disyuntiva establecida por Masotta:

Sur o el antiperonismo colonialista” da la clave de la opción que rige “Peronismo... ¿y lo otro?”.

El texto analiza el papel que le toca cumplir a la izquierda comprometiendo en la generalidad del “nosotros” a todos los colaboradores de *Contorno*, quienes confiesan –en tanto grupo suficientemente estrecho como para justificar los alcances del pronombre pero sobre cuya homogeneidad no existen precisiones–:

Nos sentimos tentados de establecer que durante todos los años del peronismo no nos habíamos entregado.

Para *Contorno*, resistente a las consignas peronistas tradicionales, es obvio que la única verdad no es la realidad, como lo confirma la concepción del realismo desde la cual habían sido estudiados Manuel Gálvez y Benito Lynch en el N° 5/6. La verdad se deposita en un lenguaje cuya crudeza es la medida de su heterodoxia con respecto al régimen hegemónico.

Hacia la teoría de la revolución

La función del intelectual sigue ocupando el primer lugar en el orden de los cuestionamientos. En la serie de artículos que componen el número 7/8 *Contorno* esgrime sus desacuerdos con todos aquellos que de un modo u otro han colaborado con alguna de las facciones en pugna en vez de proponer una vía alternativa. En tales condiciones, ni la burguesía consciente ni el proletariado engañado son opciones valederas; mucho menos el recogimiento en la torre de marfil empeñada en desconocer todo lo que no se restrinja a ese espacio recolecto y ambiguamente protector.

La dicotomía burguesía/proletariado que centraliza Osiris Troiani en “Examen de conciencia” –anticipando

la disyuntiva que trastorna al Masotta de fines de los 60, fascinado con el estructuralismo inmanentista después de haber predicado el compromiso, “¿conciencia o estructura?”– repone en el texto la dogmática marxista, momentáneamente desplazada para beneficiar el desarrollo de la cuestión nacional. Este recurso revela que frente a un fenómeno de difícil caracterización lo más seguro es apelar a la doctrina aceptada como confiable.

Rozitchner, en “Experiencia proletaria y experiencia burguesa”, conjuga las dos posibilidades que acosan al intelectual marxista, como si el peronismo pudiera reducirse a tales categorías. El proletariado que ve Rozitchner está reclamando un guía y un vocero de sus posiciones –situación de protagonismo que desvirtúa la explicación pretendidamente sociológica de Gino Germani que atribuía el fenómeno a la captación de “masas en disponibilidad”–, función que *Contorno* se atribuye aunque sin evaluar su éxito. La única comunidad con un proletariado separado de la pequeña burguesía mediante un “abismo” es la confianza en la revolución como modo de liquidar a la clase que los asfixia, en un caso por explotación y en el otro por exigencias internas. Llegada la revolución, el proletariado abandonaría su condición de dominado mientras los intelectuales de izquierda perderían su ambigüedad, ese vaivén malsano entre las convicciones marxistas y los estigmas de formación. Halperin Donghi opta por abordar la relación fascismo/peronismo con los recaudos que comporta en un historiador riguroso toda importación de modelos, sin detenerse demasiado en la comparación con las revoluciones latinoamericanas –cosa que hará unas décadas después, en *Historia contem-*

poránea de América Latina— convocadas para contextualizar el fenómeno local. Eximido de las tesis extremistas de Martínez Estrada —y también de la brillantez de su prosa—, Halperin señala cómo Argentina incorpora de manera ridícula lo que para Europa revestía el carácter de la amenaza. El corolario es que el peronismo está más cerca del oportunismo que del verticalismo fascista; es más proclive a explotar las coincidencias que a exaltar las diferencias, salvo en los momentos en que siente debilitarse su propio poder y no vacila en recurrir a una retórica terrorista que por un lado le garantiza los apoyos tradicionales y por el otro logra amedrentar a los enemigos.

“Aventura y revolución peronista”, fragmento del libro de Sebreli todavía en prensa —como advierte una nota aclaratoria—, abunda en la fenomenología introducida por Masotta a las consideraciones de este número doble. Con pretensión testimonial, Sebreli apunta a la combinación de psicología y marxismo que la fenomenología erige en método, pero no por esas adhesiones teóricas renuncia a elementos literarios: así, por ejemplo, el melodrama acude a explicar el efecto de Eva Perón sobre las masas e introduce la posibilidad —tan burguesa y tan remanida en la literatura argentina, desde “Casa tomada” de Cortázar hasta “Cabecita negra” de Germán Rozenmacher— de que el peronismo sea una venganza; desde esa perspectiva, tendería a otorgarle fundamento al “resentimiento” que se le atribuye.

Por su parte, Alcalde se va afianzando: a su estreno combativo frente a Abelardo Ramos le sigue la discusión con *Ayer, hoy y mañana* del nacionalista de derecha Mario Amadeo, que si por un lado revisa las posibilidades de triunfo que tiene la UCRI, por el otro se esfuerza

en identificar las fracciones en las cuales conviene buscar apoyos para un candidato que se presenta como garantía para los intelectuales, cuyos desvelos más persistentes quedan plasmados en la novela de Viñas *Dar la cara* (1962). Pese a los deslices antiperonistas, Alcalde cierra el artículo con un reclamo de superación dialéctica condicionado:

La superación del peronismo no llegará desde el ‘nacionalismo’. Porque la única superación posible consiste en poner en el camino del poder real a los que lo ejercitaron sólo vicaria o imaginariamente.

Clausura del texto que coincide con la del número, y partida de defunción, simultáneamente, de una “izquierda nacional” que confiaba en poder desligarse de ataduras partidarias y de respaldos a programas y figuras que no provinieran del estricto círculo de los intelectuales “comprometidos”.

Y que se ratifica permanentemente en el *mea culpa* del número doble final de la revista, ya desde esa especie de editorial que denuncia el error de confianza depositado en el frondizismo como posibilidad extraordinaria tras la desazón peronista. Rozitchner aporta el análisis más riguroso en “Un paso adelante, dos atrás”, donde la resonancia leninista se pone al servicio de la demostración —sin entonación lamentosa— de la supresión política de la voluntad que ha operado exitosamente el peronismo. El “compromiso” exige en este punto el arrepentimiento: se perfila un “compromiso moral” que Rozitchner no abandonará en las páginas de *Contorno Moral burguesa y revolución*.

La clausura de la revista compete a Halperin Donghi. El oficio —y la memoria— de historiador le recuerda que la “traición” de Frondizi reitera

otras situaciones del pasado local. Y añade que ese desvío era previsible desde el comienzo, confirmándose como representante de la burguesía profética satisfecha de asistir a la comprobación de sus anuncios, más allá de las consecuencias que los mismos acarreen. Lamentablemente, su hallazgo es demasiado tardío como para que sea creíble atribuirle la función que le asigna retrospectivamente.

Corolario de la revista, el N° 9/10 muestra las consecuencias de haber desplazado el fundamento político de la crítica literaria a finalidad exclusiva del proyecto. Previendo sobre los presupuestos de la crítica que desarrollará desde los 60 David Viñas, en *Contorno* la literatura es considerada la sede más apropiada para leer la política, y no una práctica autónoma que procure hacer de ese rasgo un fundamento recoleto. Tratando de abrir una vía de comunicación alternativa a la académica, la revista terminó cayendo en la restricción inmovilizante de utilizar un lenguaje demasiado complejo –teorizante y doctrinario, por momentos– para apelar a un público que sólo podía ser reducido al pequeño círculo que usufructuaba ese instrumental, acrecentando así la distancia con el proletariado cuya vocería pretendió ejercer.

Los contornistas quisieron hablar por

boca de los dominados pero contradiciendo sus elecciones políticas y desbaratándolas en una compleja operación retórico-ideológica de la cual los “hablados” no podían sino mantenerse ajenos. Creyeron en la práctica como confirmación de los valores que defendían pero cuando se aproximaron a ella fracasaron menos por incapacidad que por el horror de encontrarse con “las manos sucias” de las que prevenía Sartre. Intentaron promover necesidades intelectuales y convertir a la revista en un instrumento para efectivizarlas pero dejaron trunca esta posibilidad en la adhesión a un programa político que terminaría defraudándolos.

En el saldo positivo es insoslayable que instalaron a la crítica, más que como una práctica efectiva o un performativo denunciante, como una posición indeclinable, reinsertándola en la filosofía, en procura de un fundamento para una historia de la literatura que tuviera a la política como fundamento de validez y simultáneamente como juicio de valor.

(*) La primera versión de este ensayo fue leída en la presentación de *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges y otros ensayos*, junto a Ricardo Piglia, en el Instituto de Cooperación Iberoamericana, Buenos Aires, el 13 de setiembre de 2000.

NOTAS

1. Pezzoni, Enrique, *El texto y sus voces*, Buenos Aires, Sudamericana, 1986, p. 7.
2. Viñas, David, *Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1964.
3. Sarlo, B. y Altamirano, C., “Editorial”, en *Los Libros* N° 44. Buenos Aires, agosto de 1975.
4. Masotta, Oscar, “Sur o el antiperonismo colonialista”, en *Conciencia y estructura*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1968.
5. Gramsci, Antonio, *Los intelectuales y la organización de la cultura - Cuadernos de la cárcel 2*. México, Juan Pablos, 1975. Cfr. también Sartre, Jean-Paul, *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires, Losada, 1992.
6. En *Centro* N° 6, septiembre de 1953.
7. Rodríguez Monegal, Emir, en los números correspondientes al 30/12/55, 13/1/56, 27/1/56 y 10/2/56 del periódico montevidiano *Marcha*.
8. Sarlo, Beatriz: “Los dos ojos de *Contorno*”, en *Revista Iberoamericana* N° 125 dedicada a *Literatura argentina. Los últimos diez años*, coordinada por Sylvia Molloy. Pittsburgh, 1983.
9. Germani, Gino, *Política y sociedad en una época de transición*. Buenos Aires, Paidós, 1966.

Claridad o la cultura a granel

Por Juliana Cedro

El proyecto editorial de Claridad fue un efecto surgente en el contexto de las grandes mutaciones experimentadas en el tejido social urbano a partir de la década del 20. Con vocación socialista y democrática, fue ganando terreno a partir de sus ediciones económicas que podían hallarse en los anaqueles de una biblioteca o de un conventillo. Novelas románticas y clásicas, publicaciones antibelicistas, colecciones científicas y de pensadores; y una revista que luego adopta el nombre de la editorial, van configurando esta experiencia capaz de conmover las ideas del período.

El objetivo de sus editores tuvo una amplia recepción, que permite confrontar dos etapas muy diferentes en su aspiración por democratizar la cultura: la primera es aquella época en la cual se imponía una nítida tendencia a restringir, o al menos apaciguar, el germen de un pensamiento crítico a través de publicaciones vacías de sentido, tendencia que subsiste más o menos marginalmente; y la segunda etapa en la que resaltan grandes necesidades de pensar a la lectura y al conocimiento como factores de una contra-hegemonía social ligada a una vocación emancipatoria.

Siempre que salgo de Buenos Aires me hago un tiempo, en general más largo del que había planeado, para hurgar en las librerías de usados con la ilusión de encontrar algo interesante, algo raro; en fin, algo. El año pasado, durante una corta estancia en Rosario, encontré en una de estas librerías un viejo ejemplar de *El origen de la familia y el estado*, de F. Engels, editado por Claridad¹; naturalmente lo compré. Una vez en Buenos Aires, mientras le contaba a un amigo mis hallazgos literarios, él me mostró, a su vez, un estropeado volumen de Nietzsche, también de Claridad, que había rescatado de la basura luego de la muerte de su dueño. Y es que basta con comenzar a prestar atención para que la imagen de *El pensador* de Rodin, figura emblemática del sello editorial de Claridad, se multiplique ante nuestra vista aún hoy... sesenta y cinco años después de su cierre.

Cualquiera que revise la biblioteca de un viejo tío socialista encontrará en ella un sinnúmero de libros con el sello de Claridad. Dado el perfil de su catálogo este dato tal vez no sorprenda a nadie; pero cuando el hallazgo se repite en la biblioteca de un maestro jubilado, en la pieza de obrero de un antiguo conventillo, e incluso en librerías de usados de numerosas capitales latinoamericanas, debemos preguntarnos cuáles fueron las condiciones culturales y materiales que posibilitaron tamaña difusión en una época en que las comunicaciones no conocían las maravillas de velocidad y el bajo costo actual.

Una empresa cultural

Permítanme contarles de qué se trató este proyecto de Claridad y cómo se

convirtió en una particular empresa cultural de notable vocación pedagógica.

El proyecto nace en febrero de 1922 cuando el primer número de la revista-libro *Los pensadores* sale a la venta. Según cuenta E. Corbière, en el ya clásico número especial que la revista *Todo es Historia*² dedicó a Claridad y a su editor Antonio Zamora, éste trabajaba en el diario *Crítica* cuando tuvo la idea de editar obras selectas de la literatura en un formato que le permitiera su venta a un precio muy inferior al de un libro y utilizando el amplio circuito de venta de los diarios y folletines de entrega semanal.

Edita entonces, en este novedoso formato, *Jerónimo Crainqueville* de Anatole France bajo el sello "Cooperativa Editorial Claridad". Con una frecuencia quincenal aparecieron en esta colección cien títulos entre los que se cuentan obras tan heterogéneas como *El ABC del comunismo* de Bujarin; *Imperialismo, última etapa del capitalismo* de Lenin; *La moral religiosa* de Voltaire; *Idilios y fantasías* de Pío Baroja y *Misas herejes* de Carriego. No fueron pocos los títulos que se agotaron velozmente. La idea había sido exitosa.

El precio del papel era muy bajo en Buenos Aires en aquel momento, y esto ayudó a que la experiencia de la Cooperativa Editorial Claridad no fuera un fenómeno solitario dentro del escenario cultural que se configuró en Buenos Aires durante el período transcurrido entre las dos guerras mundiales. El nuevo campo cultural porteño estuvo atravesado por numerosas revistas y empresas editoriales, pero a juzgar por sus huellas, Claridad debe haber sido la de mayor alcance y circulación.

Su éxito parece ser fruto, en principio,

... la Cooperativa (Editorial Claridad) propuso un discurso basado en una gran cantidad de traducciones de textos, tanto políticos como literarios, que desde la perspectiva del proyecto se consideran fundamentales para “educar” a la nueva sociedad e ilustrarla en las experiencias de cambio y progreso que estaban teniendo lugar.

de dos características distintivas de la empresa. En primer lugar el hecho mil veces resaltado de lo económico de sus publicaciones. Es conocida la comparación del costo de un ejemplar de Claridad con los \$ 0,20 que salía un “completo” –café con leche con pan

y manteca³– en cualquier bar de Buenos Aires.

En segundo lugar, mencionado pero no por eso menos importante, el hecho de que, desde sus inicios, tanto la política editorial –esto es la selección

de temas y autores que se editarían– como la comercial estuvieron destinadas a un público masivo que, aunque recientemente alfabetizado, no era ajeno al hábito de la lectura. El fenómeno de las novelas por entregas, entre 1917 y 1927, que ha sido tan bien analizado por Beatriz Sarlo en su libro *El imperio de los sentimientos*⁴, ayudó a crear en aquél el hábito de la lectura en el tiempo libre. El objetivo de Claridad era ahora poblar las primeras bibliotecas de ese público que no estaba invitado a las librerías del Centro⁵, circuito de distribución por excelencia de la cultura letrada.

El tipo de literatura que el grupo de Claridad deseaba divulgar no tenía nada en común con el difundido por las sentimentales entregas semanales; es más, desde las páginas de la revista opinaban sobre esa clase de publicaciones cosas como ésta:

... hay un veneno más terrible que la morfina que se expende libremente en

*todos los quioscos y librerías y contra el cual no se toman medidas de ninguna naturaleza. Es un veneno que corroe el alma del pueblo, que degenera al hombre, lo embrutece y lo aniquila. Es la literatura populachera. Esa literatura que hacen los idiotas mentales para sus colegas analfabetos (...) Hay literatura de este género para niños, para viejos verdes y para señoritas. Cada edad y cada sexo tiene su publicación especial. El veneno alcanza a todos*⁶.

En su lugar, la Cooperativa propuso un discurso basado en una gran cantidad de traducciones de textos, tanto políticos como literarios, que desde la perspectiva del proyecto se consideran fundamentales para “educar” a la nueva sociedad e ilustrarla en las experiencias de cambio y progreso que estaban teniendo lugar.

La selección de obras con alto grado de crítica social en su contenido, de jóvenes escritores de la vanguardia latinoamericana, balanceaba el catálogo.

Pero estos libros no hubiesen gozado de tan grande aceptación de no haber estado acompañados por un proyecto pedagógico que, con el soporte de la revista que el grupo siguió editando periódicamente, con los cambios que veremos, permitió a los compradores aprehender y comprender los libros ofrecidos.

Las publicaciones se agotaban alentando la expansión del proyecto. En diciembre de 1924, mientras los libros comienzan a editarse ordenados en pródigas y pedagógicas colecciones, *Los pensadores* deja de entregar una obra literaria completa para convertirse en una revista con diferentes secciones: literatura, arte, política nacional e internacional. Aunque tanto Zamora como muchos de sus colaboradores cercanos pertenecieron al Partido Socialista, esta revista nunca

se convirtió en un medio orgánico del partido. Puede decirse que se mantuvo fiel a su título como una *tribuna del pensamiento izquierdista* dando lugar en sus páginas a representantes de las más variadas vertientes del socialismo, anarquismo, comunismo, americanismo. La propuesta para las páginas de la nueva revista queda claramente expuesta en este primer número:

GUÍA DE LECTURA

Los Pensadores, *de acuerdo con el propósito cultural que viene sosteniendo desde su fundación, consagrará este espacio para recomendar a sus lectores el trato con determinados libros. (...) En todas partes hay bibliotecas públicas llenas de libros que no se leen; es preciso aprovecharlos leyéndolos y recomendando su lectura a los demás.*

Es con este criterio que aparecerá esta guía en todos los números de Los Pensadores⁷.

No es lugar éste para dar cuenta de la inmensidad de títulos publicados por Claridad, pero por lo que pudo reconstruirse de su catálogo, el criterio de selección de las obras a editar siguió siempre una clara línea política. ¿No editaron novelas entonces? Claro que sí, ¿cómo ignorar los gustos de las románticas jovencitas... o no tanto? Ya en el temprano 1926 llamaron a una de sus colecciones “Clásicos de amor”, pero la selección de autores y títulos consagrados por la literatura universal y considerados, tal como indica el nombre de la colección, “Clásicos”, marcó una gran diferencia con los folletines por entregas. La colección no fue tan prolífera como otras –“La biblioteca científica” o “Contra la guerra”– pero contó entre sus títulos, con obras como *El arte de amar* de Ovidio o *Así pasó el amor* de Turgeniev.

La elección de cada libro del catálogo estuvo orientada a generar en los lectores el conocido sopor romántico que lo aleja de los problemas cotidianos, conciencia sobre las injusticias de



la nueva sociedad que se estaba gestando, sobre los horrores de la guerra, sobre los problemas del mundo laboral y las heridas de América Latina y el colonialismo.

En julio de 1926 la revista cambia su nombre por *Claridad* en un explícito homenaje al grupo francés *Clarté* de Barbusse, Rolland y France; y los deseos del grupo fueron nuevamente publicados en el breve editorial que inaugura la nueva etapa:

Claridad aspira a ser una revista en cuyas páginas se reflejen las inquietudes del pensamiento izquierdista en todas sus manifestaciones. Deseamos estar más cerca de las luchas sociales que de las manifestaciones puramente literarias. Creemos de más utilidad para la huma-

nidad del porvenir las luchas sociales que las grescas literarias...⁸.

En esta línea se continuaron editando libros como *Pasos en la sombra* de J. Salas Subirat o *Cómo educa el Estado a tu hijo*, del maestro anarquista Julio Barcos.

Y las prensas seguían funcionando sin descanso. Para dar una idea, sólo en 1926 aparecieron más de cincuenta títulos nuevos, además de las frecuentes reediciones y la revista!

Tanto funcionaban que en septiembre de 1927,

Zamora considera rentable comprar la imprenta propia, que permitirá abastecer la gran demanda que sus publicaciones tienen. El anuncio en la revista fue un grito de victoria:

Ampliaremos nuestro radio de acción en todo lo que esté a nuestro alcance, siempre encaminados hacia la misma finalidad de hacer una vasta obra de difusión cultural con lo más selecto que ha producido y produce el espíritu humano⁹.

Siguiendo esta consigna, las actividades del grupo intentaron ir más allá de la edición y distribución de libros: en mayo de 1929, considerando que la hora actual de la civilización – fecunda en inquietudes espirituales e intelectuales– necesita de un órgano vital que las reproduzca, refleje y debata, ampliando su radio de acción y agitación ideológica¹⁰, inaugura el Ateneo Claridad.

A mediados de la década siguiente, y acorde a los vientos que corrían en la izquierda internacional, la revista

cambia su clásico epígrafe por el de “Tribuna del Pensamiento Libre”. Y es que las aguas estaban ahora divididas por el apoyo o no a las fuerzas democráticas del mundo frente al fascismo, que es considerado el mayor de los males. En el número 308 de la revista, publicado en diciembre de 1936, la tapa ilustrada con el rostro de Roosevelt da inicio a esta nueva época en la que también se editarán, por ejemplo, la vida de este presidente y varios títulos sobre los regímenes totalitarios, por ejemplo: *Mussolini, gran actor* de Beneri.

Pero en 1937 comienzan a aumentar los precios. La revista duplica su valor y pasa a costar \$ 0,40. Empiezan también las quejas por el aumento del papel que, según las palabras de la revista, aumenta de precio más que el oro. Sin embargo, durante ese mismo año el grupo celebra los 16 de obra y no parecen verse en el horizonte nubes de cierre: en el balance de 1937 publican orgullosos el alcance de la revista en América, detallando en el listado de canje con otras publicaciones del continente un total de 293 revistas y 66 periódicos de 21 países, cifra que enorgullecería a los encargados de prensa de cualquier editorial actual¹¹.

En 1940 los aumentos del papel hacen insostenible el precio de venta de los ejemplares y la base del proyecto se viene abajo. Zamora sigue editando libros, básicamente de derecho, pero bajo su propio sello editorial; el proyecto de Claridad había llegado a su fin.

Casi veinte años de historia, cientos de números de la revista editados y miles de libros que circularon por todo el continente hablan, sin duda, de un público receptor de cuyos intereses y posiciones cambiantes podemos encontrar reflejos en estas fuentes.

Casi veinte años de historia, cientos de números de la revista editados y miles de libros que circularon por todo el continente, hablan, sin duda, de un público receptor de cuyos intereses y posiciones cambiantes podemos encontrar reflejos en estas fuentes.

Pero, a pesar de todo, no es fácil pensar en quiénes fueron los lectores de este material: los datos de consumos culturales son muy esquivos, ¿Cómo reconstruir la circulación de una revista entre un círculo de amigos? ¿Cómo descubrir las lecturas múltiples y los sentidos que se les otorgaron? Imposible. Sin embargo, los textos con que la revista divulga los libros publicados, los comentarios bibliográficos, muchas de las notas, nos permiten bosquejar algunas respuestas, y el esfuerzo, sin duda, vale

la pena. Éste fue el camino abierto en la historiografía argentina por trabajos como los de Adolfo Prieto¹², Beatriz Sarlo¹³, Luis Alberto Romero, Leandro Gutiérrez¹⁴. Han pasado veinte años desde aquellos estudios pioneros, y seguramente quedan muchas preguntas por contestar y muchas fuentes por indagar con el objetivo, siempre renovado, de profundizar y analizar en toda su complejidad los violentos cambios culturales sufridos por la sociedad porteña durante el período de entreguerras.

NOTAS

1. Engels, F., *El origen de la familia y el estado*, Buenos Aires, Claridad, 1957.
2. AA.VV., Revista *Todo es Historia*, N° 172, Buenos Aires, 1981.
3. Esta comparación es mencionada en el citado número de *Todo es Historia*. Beatriz Sarlo menciona además que las ediciones de una editorial tan popular como Tor tenían un precio de venta que iba de \$ 1 a \$ 2, mientras que las novelas por entregas mantuvieron un precio estable durante el período de \$ 0,10 en Beatriz Sarlo, *El imperio de los sentimientos*, Norma, Buenos Aires, 2000.
4. Sarlo, Beatriz, *op. cit.*
5. Beatriz Sarlo ofrece una excelente descripción de este circuito que puede parecer tan extraño en estos días en que las librerías están ordenadas cada vez más de forma que facilite el autoservicio.
6. AA.VV., editorial en: *Los pensadores*, año IV N° 107, Buenos Aires, 10 de marzo de 1925.
7. Nota al final de la sección "Bibliografía" en *Los pensadores* N° 101, Buenos Aires, diciembre de 1924.
8. *Claridad* N° 1, Buenos Aires, julio de 1926.
9. *Claridad* NM° 145, Buenos Aires, septiembre de 1927.
10. Propósitos del Ateneo Claridad publicados en: *Claridad*, N° 183, Buenos Aires, mayo de 1929.
11. Síntesis de la obra de Claridad al cumplir una nueva etapa de su vida en: AA.VV., *Claridad* N° 322, Buenos Aires 1937.
12. Prieto, Adolfo, *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Sudamericana, Buenos Aires, 1986. (Existe edición 2006 de Siglo XXI Editores Argentina.)
13. Sarlo, Beatriz, *op. cit.*
14. Gutiérrez, Leandro y Romero, Luis Alberto, *Sectores populares. Cultura y política*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1995.

La revista *Martín Fierro* de Alberto Ghiraldo o un anarquismo (casi) nacional y popular

Por Juan Navarro

La instalación de un paradigma de nación desde ámbitos con propensión excluyente, obligó a redefinir la práctica de los actores culturales en las últimas décadas del siglo XIX; tal replanteo condujo a la bifurcación entre praxis política y vocaciones literarias. Desde esa reconstrucción, el editorialismo argentino se erige como base de operaciones contra-discursivas frente a la segregación institucionalizada que comenzaba a desgarrar el magma social heterogéneo, hecho de flujos migratorios y mayorías excluidas, que ha sido reflejado en las inquietudes literarias de la época. Multitudes capaces de despertar secretas pasiones que oscilaban entre la clasificación (apelando a los más variados recursos de la ciencia) y una épica redentora.

Sucesivas publicaciones fueron marcando la ruta de los enfrentamientos con el modelo erigido como parámetro de la argentinidad. El seguimiento de ese recorrido no sólo revela la lucha por la producción de enunciados alternativos, sino también la constitución de un inevitable disenso en la producción de un discurso contestatario, animador de revueltas incesantes.

Por cierto, poner la atención en lo episódico no tiene como objeto proponer la elaboración de pequeñas historias, sino que apunta a desentrañar una racionalidad que no es la vigente y avanzar desde ella hacia un discurso de intención performativa que nos ponga más claramente en el camino de la humanización.

Arturo Andrés Roig

Previo a la conformación de los estados nacionales, praxis política y prácticas discursivas estaban profundamente imbricadas. Existía una tenue separación entre establecimiento de leyes, administración del poder y legitimación en las letras; es decir, en un contexto donde las letras *eran* la política, quien tenía la palabra, tenía la autoridad. La creciente construcción y autonomía del aparato estatal irá conformando un discurso político específico y su diferenciación del discurso literario. Una vez establecidos como campos distintos, los intelectuales encontrarán en la literatura “una forma de praxis política separada –más bien opuesta– respecto a la esfera político-estatal”¹, ante la imposibilidad de una inserción real en la dirección del incipiente proceso de modernización. El itinerario de conformación de ese campo cultural está determinado por una serie de instancias (entre ellas las tertulias, las compañías filodramáticas, centros de estudios, bibliotecas) en las que el editorialismo es la de mayor visibilidad. La explosión de la prensa escrita, y en especial del *periodismo de ideas*, no sólo es un comienzo de consolidación del campo literario sino que también constituye un espacio de discusión programática de los nuevos actores sociales ajenos al aparato esta-

tal burocrático y, en consecuencia, una expresión contrahegemónica al proceso de modernización. Es decir, si bien comienza a delinearse una escisión entre lo político y lo literario, coexiste un conjunto de prácticas *estético-políticas*, en las que el *editorialismo programático* afianza la filiación política / cultura. En este marco, el movimiento anarquista está

inserto plenamente en este cruce estético-político y es una manifestación de aquella filiación.

A partir de *El Descamisado* en 1870, primer registro de publicación ácrata, la prensa libertaria inicia una prolífica actividad: revistas, periódicos, folletos, en castellano, en lengua materna de las comunidades de inmigrantes, fugaces, con mayor periodicidad, de gran tiraje, perdidos, de rotundo fracaso y un largo etcétera. Recién en la década de 1890 logran cierta estabilidad y continuidad: *El Perseguido* alcanza a editar 102 números consecutivos y así “se convirtió en el primer periódico relativamente regular de esa tendencia”².

Ahora bien, dentro de esta corriente contradiscursiva que es el anarquismo emerge una publicación soslayada: la revista semanal *Martín Fierro*, aparecida entre marzo de 1904 y febrero del año siguiente. Sin duda opacada por la posterior recuperación de Evar Méndez en 1919, y su segunda época erigida (como ícono del vanguardismo literario) entre 1924-1927, la inicial *Martín Fierro* se prolongó a lo largo de

La explosión de la prensa escrita, y en especial del periodismo de ideas, no sólo es un comienzo de consolidación del campo literario sino que también constituye un espacio de discusión programática de los nuevos actores sociales ajenos al aparato estatal burocrático y, en consecuencia, una expresión contrahegemónica al proceso de modernización.

48 números. Cumpliendo con la constante de las publicaciones del momento, la revista gira en torno a la figura del creador-director: Alberto Ghirardo (Mercedes, 1875, Santiago de Chile, 1946), quien ya era en cierta medida reconocido en el campo literario. Iniciado en las letras desde el periodismo, a los 20 años funda la hoja proletaria *El Obrero* (1896-1897, diario) y colabora esporádicamente en *El año literario*; luego continúa por esta senda a través de la poesía, el teatro, el ensayo y la novela, combinando siempre la literatura con la actividad militante y el tono de la denuncia periodística. El propio Ghirardo, en uno de sus manuscritos inéditos que sirvieron de prólogo de la recopilación de su producción teatral editada por América Lee, relata su llegada a la literatura:

Yo nací a la vida literaria –¡oh poder incontenible de la soberbia!– creyéndome algo así como un ungido de Dios, si en él pensara; como un ser providencial advenido en la tierra con misión redentora (...) Después me sentí poeta y luchador. Me creí Prometeo, y el símbolo esquiliano de rebeldía me sedujo al extremo de sentirme capaz de ir a robar de nuevo el fuego celeste para alumbrar con él la libertad de los hombres. (...) Para mí la poesía ha sido algo consustancial con la acción³.

En 1895 publica *Fibras*, su primer libro, y consigue que prologue su poemario un escritor nicaragüense que se desempeñaba como corresponsal del diario *La Nación*: se trataba de Rubén Darío. A pesar de la relación de amistad que logra establecer con el autor de *Azul*, Ghirardo se siente heredero más bien del romanticismo de Campoamor y de Almafuerde, antes que de los modernistas.

Tres años más tarde, con 23 de edad, funda la revista *El Sol* (semanario 1898-1903), donde colaboran su amigo Florencio Sánchez, Roberto J. Payró, José Ingenieros, su maestro Almafuerde, el propio Rubén Darío, Pietro Gori, que define en cierto modo el ideario del semanario, y Alfredo Palacios, luego primer diputado socialista, lo que marca la apertura de pensamiento de Ghirardo en la lucha proletaria. Desde esta publicación libertaria se levantó una de las primeras voces en contra de la ley 4144 de “extrañamiento de extranjeros”, creada por Miguel Cané, por la que se permitía la deportación de inmigrantes, incluso de los nacionalizados, a raíz del conflicto originado por las huelgas generales. Escribe Ghirardo al respecto:

Ayer el gobierno tenía miedo. Y fue en un momento de pánico que dictó leyes brutales, leyes que lo amparan para realizar actos de represión y castigo. En horas, en minutos, hizo reunir un congreso de hábitos lacayunos, y es claro, las leyes fueron; y la paz reinó en el mercantil emporio. Vino el estado de sitio con su corte de abusos y calamidades; la censura periodística se levantó enseguida sobre aquellos mismos que fueron los asesores e indicadores de las autoridades... todo este cuarto de infamia fue admitido con la complicidad de las altas clases sociales, por cuanto el abuso, la barbaridad se ejercitaban contra los pobres pero altivos trabajadores que volvían por sobre sus derechos hollados⁴.

Aquella denuncia y arenga tienen un resultado previsible: en febrero de 1903 es cerrada la redacción de *El Sol* y su director inaugura una larga serie de detenciones.

MANIFIESTO

DE

“MARTIN FIERRO”

Periódico quincenal de arte y crítica libre

Frente a la impermeabilidad hipotética del “honorabile público”.

Frente a la funeraria solemnidad del historiador y del caedriático, que monifica cuanto toca.

Frente al recetario que inspira las elucubraciones de nuestros más “bellos” espíritus y a la afición al ANACRONISMO y al MIMETISMO que demuestran.

Frente a la ridícula necesidad de fundamentar nuestro nacionalismo intelectual, hinchando valores falsos que al primer pinchazo se desinflan como chanchillos.

Frente a la incapacidad de contemplar la vida sin escalar las estanterías de las bibliotecas.

Y sobre todo, frente al pavoroso temor de equivocarse que paraliza el mismo ímpetu de la juventud, más angustiosa que cualquier burócrata jubilado:

“MARTIN FIERRO” siente la necesidad imprescindible de definirse y de llamar a cuantos sean capaces de percibir que nos hallamos en presencia de una NUEVA sensibilidad y de una NUEVA comprensión, que, al ponernos de acuerdo con nosotros mismos, nos descubre panoramas insospechados y nuevos medios y formas de expresión.

“MARTIN FIERRO” acepta las consecuencias y las responsabilidades de localizarse, porque sabe que de ello depende su salud. Instruido de sus antecedentes, de su anatomía, del medio en que camina: consulta el barómetro, el calendario, antes de salir a la calle a viviría con sus nervios y con su mentalidad de hoy.

“MARTIN FIERRO” sabe que “todo es nuevo bajo el sol” si todo se mira con unas pupilas actuales y se expresa con un acento contemporáneo.

“MARTIN FIERRO”, se encuentra, por eso, más a gusto, en un transatlántico moderno que en un palacio renacentista, y sostiene que un buen Hispano-Suiza es una OBRA DE ARTE muchísimo más perfecta que una silla de mano de la época de Luis XV.

“MARTIN FIERRO” ve una posibilidad arquitectónica en un baul “Innovación”, una lección de síntesis en un “marconígrama”, una organización mental en una “relativa”, sin que esto le impida poseer — como las mejores familias — un álbum de retratos, que hojas, de vez en cuando, para descubrirse al través de un antepasado... o releer de su cuello y de su corbata.

“MARTIN FIERRO” cree en la importancia del aporte intelectual de América, previo tije-

retazo a todo cordón umbilical. Acentuar y generalizar, a las demás manifestaciones intelectuales, el movimiento de independencia iniciado, en el idioma, por Rubén Darío, no significa, empero, que habremos de renunciar, si mucho menos, fijarnos desconocer que todas las mañanas nos servimos de un destrífico suizo, de unas toballas de Francia y de un jabón inglés.

“MARTIN FIERRO”, tiene fe en nuestra fonética, en nuestra visión, en nuestros modales, en nuestro oído, en nuestra capacidad digestiva y de asimilación.

“MARTIN FIERRO” artista, se refriega los ojos a cada instante para arrancar las telarañas que tejen de continuo: el hábito y la costumbre. (Entregar a cada nuevo amor una nueva virginidad, y que los excesos de cada día sean distintos a los excesos de ayer y de mañana! (Esta es para él la verdadera santidad del creador!... ¡Hay pocos santos!

“MARTIN FIERRO” crítico, sabe que una locomotora no es comparable a una manzana y el hecho de que todo el mundo compare una locomotora a una manzana y algunos opten por la locomotora, otros por la manzana, rectifica para él, la sospecha de que hay muchos más negros de lo que se cree. Negro el que exclama ¡cosmos! y cree haberlo dicho todo. Negro el que necesita encandilarse con lo cerusante y no está satisfecho si no lo encandila lo cerusante. Negro el que tiene las manos sobatadas como platinas de balanza y lo sopesa todo y todo lo juzga por el peso. ¡Hay tantos negros!...

“MARTIN FIERRO” sólo aprecia a los negros y a los blancos que son realmente negros o blancos y no pretenden en lo más mínimo cambiar de color.

¡Simpatiza Vd. con “MARTIN FIERRO”?

¡Colabore Vd. en “MARTIN FIERRO”!

¡Suscribese Vd. a “MARTIN FIERRO”!

Suscripción, por año, desde el primer número, pago adelantado, \$ 2.50. Páginas de avisos, por publicación, \$ 200; por fracción: proporcional.

“MARTIN FIERRO”, — periódico redactado por la más brillante juventud intelectual argentina, — se costea con el modesto peculio de sus redactores asociados, mediante la suscripción de acciones de \$ 10 m/n. Está disponible una serie. ¡Quiere Vd. ser uno de los dueños de “MARTIN FIERRO”? Suscriba una o varias acciones, y colabore a esta obra de bien.

Dirección y Administración:
BUSTAMANTE 27, D. C.

... este vínculo con lo popular, y en especial con la literatura gauchesca, da lugar a la tematización de lo nacional, en oposición a ciertas líneas dentro del anarquismo internacionalista, tal como puede leerse en el editorial del primer número: *Abrimos nuestras columnas al pensamiento nacional, entendiendo que a él puede aportar su concurso todo el que habite en esta tierra.*

Al año siguiente, *Martín Fierro*, aparecida con el subtítulo de *Revista popular ilustrada de crítica y arte*, marca la continuidad de su tarea editorial donde introduce dos giros destacables. Por un lado, la edición de una revista exclusivamente cultural, desde donde planteará un nuevo concepto de arte como factor necesario para el desarrollo de la sociedad, un arte “que se vuelque al pueblo, es decir, a la vida”⁵; por otro lado, a partir de la concepción sostenida

por el anarquismo de la categoría *pueblo*⁶, la correlación histórica de su opresión y su lucha, la conexión explícita con la cultura popular, aunque con una concepción instrumental de esta última ya “que en ningún momento se cuidarán de ocultar, pero también es cierta la valoración que ahí se produce”⁷. Es así que este vínculo con lo popular, y en especial con la literatura gauchesca, da lugar a la tematización de *lo nacional*, en oposición a ciertas líneas dentro del anarquismo internacionalista, tal como puede leerse en el editorial del primer número:

*Abrimos nuestras columnas al pensamiento nacional, entendiendo que a él puede aportar su concurso todo el que habite en esta tierra*⁸.

El propio título de la revista alude inevitablemente a esta asunción de lo popular y a la posición contrahegemónica. En un universo discursivo⁹, discursivo pero que encierra también una praxis política que gira en torno a la

dicotomía *civilización y barbarie*, y en donde esta última está cargada de una negatividad absoluta, Ghirardo elige rescatar el valor que significó la obra de José Hernández, y del resto de la poesía gauchesca, en cuanto a la incorporación de lo popular en la literatura.

Veamos ahora el contenido de la revista a partir de cuatro núcleos básicos¹⁰: los géneros utilizados, el personal permanente, los colaboradores ocasionales y las secciones. En cuanto al primero de estos elementos debemos mencionar que se mantiene a lo largo de toda su existencia la presencia de poemas, narraciones, ensayos y, a partir del décimo número, incluso textos teatrales (*Sobre las ruinas*, de Payró, o *Los isotas*, de Alberto Castro, en el Nº 46) y textos científicos (“El radium, Dos explicaciones de su energía”, Nº 9). Cuenta con los aportes permanentes de, por supuesto, Alberto Ghirardo (quien también escribe bajo el seudónimo de Marco Nereo), Roberto J. Payró, Carlos de Soussens, Camilo de Coussandier, José Cibils, Arturo Reynal O’Connor, Víctor Arregini, Alberto Castro, Osvaldo Saavedra, Ángel E. Blanco, Julio Molina y Vedia, Blanco Bombona, Manuel María Oliver, Manuel Ugarte, Francisco Latzina, Félix Basterra, Jaime Freires, Juan Más y Pi, y María Julia Ghirardo, entre otros. Asimismo recibe las colaboraciones más esporádicas y de mayor repercusión para nosotros en la actualidad, de José Ingenieros, Macedonio Fernández (Nº 36, “La tarde”), Evaristo Carriego (Nº 36, “De la vida”; Nº 42, “Cantares a Agustina”), Alfredo L. Palacios (Nº 8, “Libertad individual. A propósito de la Ley de Residencia”), Agustín Álvarez (Nº9, fragmentos de “Adónde vamos”; Nº 19, “El sentimiento de la justicia”), José Rodó (Nº 13, “La vida nueva”), Almafuerte y Rubén Darío (Nº 2, “A Colón”). Y a éstos debemos sumarles

los sugestivos seudónimos, frecuentes en la prensa anarquista, de los cuales no se tienen certezas; entre ellos, Juan Pueblo, Juanita Fierro, Jack the Ripper, X, Juan Alzao, Roca Vieja, El Infractor, Brocha Gorda, Río Claro, Alaricus, Camilucho Tresmarías, Roque Palos, Luis Bonaparte, Pastor Trébol, entre otros.

En cuanto a las secciones fijas, lo gaucho está presente, en primer lugar, en “Clásicos criollos” (en la totalidad de los números) donde se publican fragmentos de las obras de José Hernández, Estanislao del Campo, Hilario Ascasubi, Rafael Obligado, Esteban Echeverría, Bartolomé Hidalgo, Florencio Balcarce, Adolfo Lamarque y Olegario V. de Andrade. En segundo lugar, en la lectura de la realidad política en *Crónica gaucha*, de Camilucho Tresmarías, (*el país anda peor que mancarrón ciego. Güelta pa'cá, güelta pa'yá, rueda, se alza, costala á juerza é'caída acabará por tumbarse en cualquier charco*, N° 3, 17/3/04), diferente a la columna de Juanita Fierro donde, si el tema central también gira en torno al gaucho, el tipo de escritura de esta última no es coloquial.

A partir del N° 11 se suma, de una manera más definida, la crítica ya sea literaria o teatral; y en el N° 13 (2/6/04), a través de la sección “Lecturas”, se incorporan pasajes de obras de autores extranjeros como Pi y Margall, Victor Hugo, Émile Zola, Tolstoi, Ibsen, Reclus, Bakunin, Proudhon, Spencer, Stendhal, Pérez Galdós, Goethe, entre otros.

Por último, las ilustraciones¹¹ cuentan con varias secciones, presentes en la totalidad de los números. Aquí debemos marcar una diferencia ya que, si bien los dibujos de MF y Barrabás acompañan los textos (en la sección “Diálogos criollos” o en las narraciones), son las caricaturas de Pelele

(Pedro A. Zaballa) las que cumplen la función de crítica (tanto en *Los Figurones* como en *Conflictos y armonías*). Así se encarga de los políticos (el presidente Manuel Quintana caricaturizado en el N° 1), la democracia formal (–Ciudadano! Un votito, por favor. –Yo no doy limosna, en el N° 1), la oligarquía (en las portadas de la revista desde el N° 5) y, particularmente, la iglesia y los sacerdotes (por ejemplo en el N° 4, del 24/3/04).

–*Dicen, Padre, que con dos pesos se salva el alma.*

–*Sí, hermanita mía.*

–*Bueno, tome dos por mí y dos por mi hermano que es... socialista.*

–*Ah, no hermanita, si es socialista, no puedo... por menos dé cuatro. ¡Y si es anarquista ocho!*

Desde septiembre de 1904 Alberto Ghirardo ejerce la dirección del periódico *La Protesta* hasta su clausura en febrero del año siguiente y, para alcanzar una mayor difusión, la revista *Martín Fierro* queda incorporada como suplemento semanal del diario anarquista (N° 32 del 17/10/04). El fin de esta revista está marcado por la clausura del periódico como represalia por el levantamiento radical, aunque los anarquistas no hubiesen participado en él. En el boletín del 1° de febrero, Ghirardo anuncia en las páginas de *La Protesta* la revolución de Hipólito Yrigoyen de esta manera:

¿Estamos en estado de sitio? Sí. Estado de sitio quiere decir, entre nosotros, estado de barbarie. Barbarie radical, por un lado, manifestada en el levantamiento sin ideal y sin bandera, con un solo fin: el de arrebatarse el mendrugo político al adversario, más bien dicho al rival que la usufructúa

*sin tasa, para someterlo, a su tiempo, en provecho propio, único, personal; barbarie gubernativa en frente, de parte de la autoridad bellaca, que aprovecha el momento, sin un solo átomo de vergüenza, para afirmar su predominio sobre el pastel en peligro de ser devorado por mandíbulas ajenas*¹².

Finalmente el levantamiento se produce la madrugada del 4 de febrero. *La Protesta* desobedece el decreto firmado por el presidente Manuel Quintana y las recomendaciones del jefe de policía Rosendo Fraga de no informar sobre los acontecimientos. El resultado es otra vez previsible: otra clausura al diario y otro febrero de encierro a Ghiraldo.

El propio autor relata cómo el Departamento de Policía irrumpe en su casa a las 9 de la mañana para llevarlo a declarar. Una vez en la comisaría lo interrogan:

—¿Qué puesto ocupa usted en “La Protesta”?
—El de director.
—¿Qué color político tiene su diario?
—El que reflejan sus páginas.
—¿Qué puesto ocupa en el mismo Fulano de Tal?

—Escriba usted que me niego a suministrar dato alguno sobre otra persona que no sea la mía.

—¿De modo que interrumpe usted el interrogatorio?

—Así sea...

—¿Terminantemente?

—Sí, hombre; está dicho. (Al rato, insistiendo).

—¿Quiere usted decirme qué vinculación lo une con tal persona? (aquí el nombre de un conocido caudillo radical).

—No quiero.

—Este preso al número 4¹³.

De este modo, *Martín Fierro* desaparece del campo literario para ser recuperada casi quince años más tarde desde una posición absolutamente distinta. Ghiraldo, espíritu inquieto al fin, continuará su tarea editorialista con la revista semanal *Ideas y Figuras* (1909-1916 y su segunda etapa en Madrid 1918-1920), nueve obras teatrales, seis libros más de poemas, relatos y novelas y, algo por recuperar e investigar todavía, la tarea de recopilación y edición de las obras de José Martí, Rubén Darío y Benito Pérez Galdós, en lo que marca el tránsito desde el anarcosindicalismo a un editorialismo latinoamericanista.

NOTAS

1. Beigel, Fernanda, “El editorialismo programático” en Biagini, Hugo y Roig, Arturo (directores). *El pensamiento alternativo en la Argentina del siglo XX. Tomo I Identidad Utopía, integración (1900-1930)*, p. 446.
2. Suriano, Juan. *Anarquistas. Cultura y política libertaria en Buenos Aires 1890-1910*, p. 186.
3. Ghiraldo, Alberto, *Teatro Completo*, p. 4.
4. Castagnino, Raúl, *Sociología del teatro*, p. 181.
5. “El arte para el pueblo”, en revista *Martín Fierro*, N° 7, 14 de abril de 1904. Al respecto, Ghiraldo volverá a plantear el tema en los artículos “Credo estético” (“al pueblo, pues, la palabra”) y “Regionalismo en el arte”, aparecidos en *Crónicas Argentinas* y en lo que denominamos “el programa poético de dar al pueblo la palabra”.
6. El concepto de *pueblo* está determinado por su enfrentamiento con la burguesía, no utilizan el término proletariado ya que la lucha no es una determinada relación con los medios de producción, sino su relación con la opresión en todas sus formas. Pese a la divergencia al interior del anarquismo de tematizar lo nacional, mantiene el esquema del discurso ácrata de fuerte oposición al capitalismo y al Estado, anticlerical, antimilitar y, a diferencia del socialismo, de rechazo del sistema electoral.
7. Martín Barbero, Jesús, *De los medios a las mediaciones*, p. 23.
8. Revista *Martín Fierro*, N° 1, 3 de marzo de 1904.

9. Hablamos de universo discursivo en la "medida en que todo texto encierra de modo directo o velado el mundo de las voces sobre la cual el escritor enunció su propia voz". Roig, Arturo Andrés, *Rostro y filosofía de América Latina*, p. 32.
10. En cuanto a propuestas metodológicas para el análisis de revistas como fuentes historiográficas véase a Beigel, Fernanda, "Las revistas como documento de cultura", en *Utopía y praxis latinoamericana*, 21, Universidad de Zulia, 2003 y Ferreira, Florencia Las publicaciones periódicas y los problemas de su estudio, en *III Simposio de Epistemología y Metodología en Ciencias Humanas y Sociales*, Mendoza, ASAEM, 1997.
11. A esto debemos sumarle la historieta ("Juan Lanús entra al ejército", N° 47), por cierto inconclusa ya que el número siguiente es el último de *Martín Fierro*.
12. En Ghirardo, Alberto, *La tiranía del frac*, p. 9.
13. Ghirardo, Alberto, *Crónicas argentinas*, p. 15.

BIBLIOGRAFÍA

- Beigel, Fernanda, "El editorialismo programático" en Biagini, Hugo y Roig, Arturo (directores). *El pensamiento alternativo en la Argentina del siglo XX. Tomo I Identidad Utopía, integración (1900-1930)*, Buenos Aires, 2004, Editorial Biblos.
- Castagnino, Raúl, *Sociología del teatro*, Buenos Aires, 1973, Ediciones Nova.
- Ghirardo, Alberto, *Crónicas Argentinas*, Buenos Aires, 1912, Ediciones Malena.
- Ghirardo, Alberto, *La tiranía del frac*, Buenos Aires, 1972, Centro Editor de América Latina.
- Ghirardo, Alberto, *Teatro Completo*, Buenos Aires, 1946, América Lee.
- Martín Barbero, Jesús, *De los medios a las mediaciones*. México, 1987, Gustavo Gili.
- Roig, Arturo Andrés, *Rostro y filosofía de América Latina*. Mendoza, 1993, EDIUNC.
- Suriano, Juan, *Anarquistas. Cultura y política libertaria en Buenos Aires 1890-1910*, Buenos Aires, 2001, Ediciones Manantial.

Préstamos Personales Nación Posgrados Financiación para profesionales

**Línea de préstamos personales
creada para que los universitarios
se sigan capacitando en el país.**

- ▶ Para cubrir costos de matriculación, cuotas y gastos vinculados con el plan de estudios elegido. ▶ Hasta \$ 20.000.-
- ▶ Afectación de ingresos netos hasta el 25%. ▶ Plazos a elección: 12, 18, 24, 36 ó 48 meses.
- ▶ Cuotas iguales de capital e interés. ▶ Pago mensual por débito automático en caja de ahorros.

Las armas y las letras. Un recorrido por las ediciones anarquistas

Por Pablo M. Pérez, Hernán Villasenín y Liliana Jofre

Con una marcada fe en la ciencia, capaz de liberar a la humanidad del oscurantismo sombrío, el anarquismo se asumía como una respuesta a la opresión, ofreciendo posibilidades de pensar la emancipación a través del desarrollo de formas culturales que impregnaron la fluencia de ese poderoso movimiento hacia principios del siglo XX.

Los periódicos y las editoriales anarquistas conformaron un pensamiento alternativo dotado de lenguajes y proposiciones poco frecuentes, en el momento en que la llamada Generación del 80 proponía (propuesta que se confunde con una imposición) un modelo de nación instalado desde una elite. Frente a ese Estado (de cosas) los anarquistas unieron la pluma a la acción, a tal punto que convencieron a Borges (a cuyo pensamiento político se le atribuyeron posiciones ciertamente conservadoras) de que “algún día mereceríamos no tener gobierno”.

I.

Resulta imposible analizar la realidad política y social de las primeras décadas del siglo XX en Argentina sin hacer mención al movimiento anarquista. Los estudios sobre el mundo obrero lo ubican como la principal fuerza por lo menos hasta 1915 y destacan la importancia de su organización sindical, la FORA (Federación Obrera Regional Argentina), como también la de sus innumerables ateneos, núcleos culturales y agrupaciones, donde las ediciones de periódicos, revistas, libros y folletos cumplían un papel fundamental.

La larga empresa editorial mantenida por los anarquistas debe ser vista a la luz del interrogante sobre el papel que juega la cultura en su pensamiento. En este camino nos hallaremos con que la educación, el conocimiento y la ciencia eran considerados como herramientas para la liberación, en un doble sentido. Si por un lado podían ser utilizadas en la lucha contra los enemigos de “clase”¹, por otro lado, y en forma indivisible, el conocimiento era vivido como un ejercicio de autoemancipación.

La fe en la ciencia, uno de los tópicos principales de las publicaciones anarquistas, por ejemplo, no se relacionaba con el hallazgo de una “teoría” que demostraría el camino inevitable de la humanidad hacia la “anarquía”, sino que era vista como una luz liberadora de prejuicios, que desnaturalizaría las normas sociales y abriría el camino para descubrir posibilidades de cambios profundos y revolucionarios.

El conocimiento era visto como la ventana para asomarse mas allá de las posibilidades del presente y poder transformarlo, en lo cotidiano y en lo general; y todas las empresas editoriales ácratas viajaron bajo este signo, desde las dedicadas

a la sexualidad, el amor libre, la liberación de la mujer y el naturismo, hasta las luchas obreras y la acción directa.

Pero las ediciones anarquistas no se han destacado por sus innovaciones estéticas (aunque, en algunos momentos, se puede comprobar cierta porosidad hacia las vanguardias artísticas del momento), ni por sus descubrimientos

teóricos (aunque anticiparon la burocratización de los regímenes socialistas y la importancia del poder jerárquico como constante histórica y fuente de iniquidad –un aporte nada menor, por cierto–); su valor reside más bien en condensar ejercicios, de divulgación y de creación colectiva, en un diálogo fluido con su práctica. Su riqueza se encuentra allí donde es difícil medirla, en la interacción con el receptor y en el proceso de creación. Una característica distintiva del anarquismo reside en la gran creatividad desarrollada en sus modos de subjetivación. Al no considerar una teoría histórica como herramienta de su quehacer político (rasgo que ha sido criticado por irracional, pero que es su verdadero aporte), intenta, aquí y ahora, construir las formas de ser de la sociedad futura². Si pudiera resumirse, entonces, un ideal en las ediciones anarquistas, éste consistiría en que cada lector pueda convertirse en escritor, y que a partir de allí nadie delegue su pluma. La importancia

La fe en la ciencia, uno de los tópicos principales de las publicaciones anarquistas, por ejemplo, no se relacionaba con el hallazgo de una “teoría” que demostraría el camino inevitable de la humanidad hacia la “anarquía”, sino que era vista como una luz liberadora de prejuicios, que desnaturalizaría las normas sociales y abriría el camino para descubrir posibilidades de cambios profundos y revolucionarios.

del autodidactismo en las filas anarquistas da cuenta de lo anterior, y debe ser entendido como parte de su esencia política.

Un recorrido por las ediciones anarquistas argentinas desde el siglo XIX hasta nuestros días implica atravesar

El primer inconveniente que encontramos al intentar reconstruir la actividad editorial anarquista es el hallazgo de las fuentes. El resultado de la persecución constante, la clandestinidad, el allanamiento de las imprentas y los locales, el secuestro de las ediciones, junto al retraimiento del movimiento, llevó a que gran cantidad de publicaciones desaparecieran o sean prácticamente inhallables.

los periódicos de gran tirada como *La Protesta*, hasta los de menor circulación pertenecientes a pequeños círculos, publicaciones de combate y revistas culturales; libros por entregas y folletos incendiarios; suplementos de arte y revistas de

ciencia; manifiestos y fanzines. Todos han compuesto y construido la textualidad anarquista, que comprende un gran abanico difícil de encuadrar, pero que contienen los valores enunciados en el transcurso de este texto. La heterogeneidad de la producción resulta una constante, pero ésta nunca prescinde de un discurso que rechaza la existencia de jerarquías, toda forma de opresión y que emprende una búsqueda por la emancipación humana.

El primer inconveniente que encontramos al intentar reconstruir la actividad editorial anarquista es el hallazgo de las fuentes. El resultado de la persecución constante, la clandestinidad, el allanamiento de las imprentas y los locales, el secuestro de las ediciones, junto al retraimiento del movimiento, llevó a que gran cantidad de publicaciones desaparecieran o sean prácticamente inhallables. Muchas de ellas ya no se encuentran en el país y deben ser

consultadas en el Instituto Internacional de Historia Social de Amsterdam³, mientras las bibliotecas y archivos anarquistas como la Biblioteca Archivo de Estudios Libertarios (Bael), de la Federación Libertaria Argentina, y la Biblioteca Popular José Ingenieros hacen esfuerzos para preservar el material, editar catálogos y hacerlo accesible al público. La pérdida es enorme, sólo cabe recordar que no existe en el país una colección completa del diario *La Protesta*, la publicación de mayor tirada y una fuente ineludible para cualquier investigación sobre el tema⁴. Aquí sólo hablaremos de algunas empresas editoriales, un recorte mezquino que nos permite una primera visualización, y que implica inevitablemente dejar afuera una gran cantidad de material que contribuyó al campo editorial ácrata.

A su vez, si bien nos referiremos a las editoriales en cuanto a la publicación de libros y folletos, no podemos dejar de considerar su producción de periódicos y revistas, ya que en su mayoría han comenzado por estas publicaciones, y más tarde o simultáneamente han incluido y acrecentado su trabajo militante con la edición de libros y folletos.

II. *La Protesta*

La Protesta fue la publicación de mayor peso dentro del anarquismo argentino. Su relación estrecha con el movimiento obrero encarnado en la FORA (si bien ésta tenía su propio periódico: *Organización Obrera*) le otorgó un lugar privilegiado y un público potencial de gran envergadura.

Nace como *La Protesta Humana* el 13 de junio de 1897, primero en forma quincenal y luego semanal hasta 1904.

En 1903 pasó a denominarse simplemente *La Protesta* y en 1904 comenzó a editarse en forma diaria, en imprenta propia. En 1907 inaugura una sección en italiano y en 1908 otra en yiddish. Dada la potencia que había adquirido, el grupo editor decide sacar una doble edición diaria, y así nace *La Batalla*, el vespertino de *La Protesta*. Para esa fecha se había llegado a una tirada récord de más de 16.000 ejemplares y había producido un hecho único en el mundo hasta ese momento: la existencia de dos diarios anarquistas en un mismo país y una misma ciudad.

La gran represión vivida por el movimiento, unida a las transformaciones políticas y sociales que redujeron al anarquismo, no han impedido que *La Protesta* continúe editándose hasta la actualidad, aunque ya sin la riqueza que produce la interpelación de un gran auditorio militante. Más de un siglo de ediciones denota un ímpetu de raíces profundas, fertilizadas en las primeras décadas del siglo XX y en combate con incontables contrariedades.

El diario sufrió múltiples clausuras a lo largo de su existencia: en 1902 y 1903 fue cerrado bajo el estado de sitio; en 1905 fue clausurado tras el levantamiento radical, y de nuevo en octubre de ese año, otra vez por estado de sitio. En 1909, luego del atentado realizado por Simón Radowitzky contra el jefe de Policía Ramón Falcón en respuesta a la represión sanguiñaria al acto del 1° de Mayo, padece la destrucción del local por fuerzas civiles nacionalistas y policías de civil. Poco más tarde, en mayo de 1910, bajo la Ley de Defensa Social, es clausurado hasta 1912, aunque en 1911 comienza a editarse en Montevideo e ingresa clandestinamente a Buenos Aires, con una tirada de 7.000 a 10.000 ejemplares diarios. El gran

ataque siguiente se produce al finalizar la década, en enero de 1919, ante la huelga general por la Semana Trágica, cuando es asaltada por la policía y la Liga Patriótica, y es suspendido. En la década de 1920 se suceden secuestros del diario, y deben permanecer en la clandestinidad desde julio de 1920 hasta agosto de 1921. Y en 1930, luego del golpe militar que derroca a Yrigoyen, es suspendido hasta 1932.

A esta reseña de persecuciones debe añadirse una característica de todas las publicaciones ácratas: la falta de espíritu de lucro (con los consiguientes problemas económicos que esto conlleva), así como también la voluntad de no ceder en sus principios para adaptarse a un mayor auditorio. Por consiguiente su crecimiento dependía del retraimiento o ensanchamiento del movimiento anarquista, con el cual contribuyó mediante una extensa actividad que excedió al diario y que dio nacimiento a la editorial La Protesta. Su producción abarcó la edición de folletos, libros y suplementos culturales con una precisa línea editorial que da cuenta de sus características:

La Protesta se distingue fundamentalmente de todas las editoriales del sistema capitalista:

1° - *Porque no es una empresa comercial ni está inspirada por el atractivo de la ganancia.*

2° - *Porque no publica sino aquellas obras que merecen recomendarse a la atención de los trabajadores revolucionarios.*

3° - *Porque no subordina sus ediciones a fines bastardos, ni desnaturaliza o recorta las obras para ajustarlas a las conveniencias tipográficas y comerciales⁵.*

Resulta interesante recorrer los títulos

que publicó la editorial y visualizar el amplio espectro de temas y debates que se desplegaron en sus ediciones. Por un lado tenemos, previsiblemente, ediciones económicas de los clásicos del pensamiento anarquista: las *Obras Completas* de Bakunin, textos de Malatesta, Kropotkin, Proudhon, etc. Por otro lado aparecían también las producciones contemporáneas y los debates sobre la realidad del momento en las plumas de Luigi Fabbri, Rudolf Rocker, Max

Tal vez en *La Protesta* aparezca sintetizada una de las características más importantes de las empresas editoriales anarquistas: su estrecha relación con su receptor, a través de una cantidad de actividades que la rodean y que no son simples anuncios en sus páginas, sino una parte constitutiva de su ser.

Nettlau, Rafael Barret, Sebastian Faure, Ricardo Mella, Diego Abad de Santillán, Anselmo Lorenzo, etc. Podemos destacar las ediciones de literatura utópica, desde el clásico *Noticias de Ninguna Parte*, de William Morris hasta la original *La ciudad anarquista americana* de Pierre Quiroule, pasando por la extraña *El humanisferio: utopía anárquica*, de Joseph Dejacque. También se publicaban textos sobre sexualidad, amor libre, control de natalidad, en abierta contradicción con la moral burguesa y religiosa, como los del anarquista belga Jean Marestan. La edición de libros se complementó con la de folletos, que permitían la llegada a un público mas amplio y muchas veces en forma gratuita, como por ejemplo *La carta gaucha* de Juan Crusao (una exposición de las ideas anarquistas en lengua “gauchesca”) impresa por miles a principios de la década de 1920. A esto deben sumarse los suplementos culturales del diario, entre los que se destaca *Martín Fierro*, editado entre

1904 y 1906 y dirigido por Alberto Ghirardo; el suplemento mensual de 1908; la publicación *La Obra* de 1915, y el suplemento semanal en forma de revista desde 1922 hasta 1926, convertido en quincenal hasta 1930.

La propuesta de la editorial logró abarcar un amplio espectro y se constituyó en uno de los pilares de la construcción de una cultura alternativa. Pero su actividad sólo puede ser entendida como parte de este contexto, que incluía diversas actividades culturales y recreativas, como obras de teatro, veladas de canto, pic-nics, la edición de colecciones de novelas populares, lecturas grupales, escuelas y ateneos. Tal vez en *La Protesta* aparezca sintetizada una de las características más importantes de las empresas editoriales anarquistas: su estrecha relación con su receptor, a través de una cantidad de actividades que la rodean y que no son simples anuncios en sus páginas, sino una parte constitutiva de su ser. Toda edición militante y política posee alguna de estas características, pero lo que confiere un particular énfasis a las ediciones anarquistas es su impronta antijerárquica. De aquí la particular relación del movimiento anarquista con los intelectuales, ya que aunque es una de las corrientes de pensamiento menos antiintelectualistas, lucha sin embargo contra la división entre trabajo manual e intelectual y la constitución de jerarquías en torno al saber. Sólo recordemos que el primer director de *La Protesta* fue el carpintero Gregorio Inglán Lafarga, o que Severino Di Giovanni, encuadrado en otro sector del anarquismo y más conocido por su violencia, dedicó gran parte de su vida a realizar ediciones y fue atrapado en una imprenta cuando estaba preparando la edición de las obras de Eliseo Reclus. Ambos, con características distintas,

sintetizan el interés de los anarquistas por el desarrollo cultural a la vez que combinan su acción con otras actividades militantes, un rasgo que rodeó a todas las empresas editoriales ácratas.

La Protesta fue fruto de la dinámica anarquista, del despliegue de sus principios, como también presa de sus contradicciones. Por su vida pasaron todos los debates y tensiones del movimiento libertario argentino, reflejados en los cambios de los grupos de redacción, la muerte de su director en 1929, así como los avatares de su acercamiento y sus diferencias con la FORA. Recorrerla nos sumerge en un mundo que no se limita al trabajo periodístico ni a la edición de libros, sino que se expande hacia múltiples actividades culturales que comprenden la construcción de una sociabilidad alternativa.

III. *La pampa libre*

Ha existido sobre el anarquismo una imagen superficial, proveniente probablemente del marxismo, que lo hace portador de un escaso desarrollo teórico poblado de irracionalidad, cuyo discurso lo convierte en el portavoz de los sectores obreros más atrasados. Sin embargo, en Argentina puede constatarse que el desarrollo del anarquismo se efectuó en los sectores más dinámicos de la economía y en las ciudades más desarrolladas e industrializadas, como Buenos Aires y Rosario, y todavía queda por visualizarse el ascendiente que logró en las zonas rurales. Si el trabajo de reconstrucción del mapa libertario resulta difícil en las zonas urbanas, mayor dificultad presenta el hallazgo de fuentes del interior del país, pero resulta claro que su extensión no se limitó a ninguna de las dos áreas.

El periódico *La Pampa Libre* es una clara expresión del anarquismo en el campo y nos permite ver su raigambre, así como las contradicciones con los planteos anarquistas de la urbe. Nació como periódico quincenal, “Órgano de la Federación Obrera Comarcal”, en General Pico,

La Pampa, en agosto de 1922 y su presencia se extendió hasta 1930, cuando se produjo su allanamiento y clausura.

Su primer director fue Juan Stieben, un ferviente impulsor de la educación racionalista que buscaba la obtención de fondos

mediante la organización de eventos culturales, a la vez que promovía el encuentro y la difusión de las ideas a través de obras de teatro, música y oratoria. Desde sus páginas se difunde la actividad de bibliotecas, se promueven obras de literatura gauchesca, se publicitan actos y se informa sobre la situación sindical.

Al igual que muchos periódicos anarquistas que lograban sostenerse en el tiempo y acrecentar su auditorio, *La Pampa Libre* emprendió la publicación de folletos, ampliando su actividad editorial. Entre los folletos editados se encuentra también “La Carta Gaucha” de Juan Crusao, extendiendo su popularidad hacia la zona pampeana y sumándose a la divulgación de obras

... en Argentina, puede constatarse que el desarrollo del anarquismo se efectuó en los sectores más dinámicos de la economía y en las ciudades más desarrolladas e industrializadas, como Buenos Aires y Rosario, y todavía queda por visualizarse el ascendiente que logró en las zonas rurales. Si el trabajo de reconstrucción del mapa libertario resulta difícil en las zonas urbanas, mayor dificultad presenta el hallazgo de fuentes del interior del país, pero resulta claro que su extensión no se limitó a ninguna de las dos áreas.

gauchescas, como el *Martín Fierro*, el *Fausto* criollo y *Juan Moreira*. La utilización de la figura del gaucho dentro del anarquismo se remonta al siglo XIX y su expresión mayor se alcanza con el suplemento ilustrado *Martín Fierro* de *La Protesta*, editado entre 1904 y 1906. Por este camino puede vislumbrarse un intento de interpelar a un sujeto autóctono para ligarlo a las prácticas ácratas. Este trabajo con el localismo, a través de la temática gaucha, es un ejemplo interesante pero al mismo tiempo infrecuente en un movimiento fiel a una concepción internacionalista, que lo hizo muy vulnerable a los embates recibidos

Si bien la línea expresada por estas publicaciones (*La Antorcha*, *Ideas y Brazo y Cerebro*) rechazó el “antiorganizacionismo” tanto como el “individualismo” y no negó la lucha y la organización sindical, creyó que éstas últimas podían conducir sólo al mejoramiento económico y el ascenso social, pero no a la emancipación. La verdadera emancipación revolucionaria sería resultado de una transformación más compleja en los individuos y los grupos, para lo cual la propaganda cobraba una importancia fundamental.

desde el Estado, sobre todo a partir de la campaña de argentinización acelerada en la década de 1910, en torno a los festejos por el Centenario. Resulta difícil conocer el alcance real de este grupo en la zona, aunque sabemos que el periódico, al año de haber salido, tenía una tirada de 1.000 ejemplares de cuatro páginas. Pero ese mismo año decide separarse de la Federación Obrera Comarcal adherida a la FORA debido a diferencias importantes en la forma de construcción. De esta forma *La Pampa Libre* nos permite visualizar no sólo el despliegue del movimiento anarquista en el interior del país, sino también un debate importante dentro del anarquismo. Las disidencias con la

FORA y con *La Protesta* radicaban en la forma a adoptar para propagar las ideas y en el tipo de organización sindical de la región. La organización sindical propuesta por la FORA se hacía difícil en el área rural. Los trabajadores rurales, especialmente los estibadores, eran obreros golondrinas cuya movilidad producía la pérdida automática de las conquistas obtenidas, con la llegada de los nuevos a la región, poniendo al descubierto las falencias en la forma de organización y crecimiento. *La Pampa Libre*, junto a otras editoriales anarquistas como *La Antorcha*, *Ideas y Brazo y Cerebro*, resaltaron este problema y apostaron a otras formas de organización y propaganda. Si bien la línea expresada por estas publicaciones rechazó el “antiorganizacionismo” tanto como el “individualismo”⁶ y no negó la lucha y la organización sindical, creyó que estas últimas podían conducir sólo al mejoramiento económico y el ascenso social, pero no a la emancipación. La verdadera emancipación revolucionaria sería resultado de una transformación más compleja en los individuos y los grupos, para lo cual la propaganda cobraba una importancia fundamental. Estas diferencias se verán reflejadas también en las distintas empresas editoriales. Toda esta discusión, que en apariencia puede parecer menor, remite a discrepancias importantes y constitutivas de las distintas corrientes del anarquismo, que merecerían todo un apartado. Como resultado de las discrepancias, *La Protesta* anunció en 1924 su decisión de romper toda clase de relaciones con estas publicaciones, y en septiembre del mismo año la FORA resolvió en reunión de delegados aislar a los grupos de esos medios,

no consintiéndoles injerencia en los organismos federados y retirándoles todo concurso material y moral. De esta forma el 4 de agosto de 1924 la editorial cambió de sede y el periódico pasó a llamarse *Pampa Libre*.

Las discusiones violentas y los problemas que suponía el alejamiento de la FORA no impidieron que *Pampa Libre* continuara funcionando y creciendo. Hacia el año 1926 realizó un cambio en el diseño e incluyó nuevas secciones que incluían una página literaria, otra dedicada a la prisión de Sierra Chica, una sección sobre federaciones, otra sobre Latinoamérica, una más dedicada al antimilitarismo, llamada “Abajo las armas”, y un suplemento en italiano: “L’Aura dei Liberi”.

Complementando la tarea del periódico la editorial publicó, en 1924, *La Anarquía* de Enrrico Malatesta; en 1927, *El evangelio de la hora*, de Pablo Berthelot y en 1929, *El ideal humano* de Luis (sic) Fabbri, entre otros.

Tomar a *Pampa Libre* nos otorga, entonces, la posibilidad de ver el arraigo del anarquismo en el interior, así como también la riqueza de sus variantes. Pero es una pequeña muestra de un gran abanico de editoriales que deben ser recuperadas y estudiadas, para poder recomponer un entramado de ideas, que fueron muchas veces ignoradas o simplificadas.

IV. Editorial Reconstruir

Durante más de 150 años las ideas anarquistas fueron constituyendo diferentes vertientes que interpelaron la realidad con mayor o menor acogida. La corriente sindical y el anarcosindicalismo fueron la expresión de amplios sectores obreros en el mundo. En Ar-

gentina gozó de una posición mayoritaria hasta por lo menos 1915; a partir de allí las modificaciones en las condiciones políticas y sociales permitieron el avance de las tácticas sindicalistas, socialistas y más tarde comunistas. El anarquismo, en franco retroceso en el campo sindical (aunque la FORA supo protagonizar algunas acciones en la década de 1930), comenzó a variar su composición y a buscar nuevas formas que pudieran nuclear a sus militantes e impulsar una construcción renovadora. La cárcel de Villa Devoto, en 1931, fue el lugar que ofreció el marco para realizar un congreso de militantes (presos tras el golpe militar de 1930) de diferentes vertientes, para revitalizar el movimiento. Como resultado nació el Comité Regional de Relaciones Anarquistas (CRRRA) cuyo trabajo produjo, tras varios años, el congreso a partir del cual se formó la Federación Anarco Comunista Argentina (FACA), en octubre de 1935.

La FACA fue la primera organización específica anarquista argentina, y se constituyó en una nueva expresión del movimiento, tras varios años de debate entre los detractores y los defensores del “especificismo”⁷. Esta polémica se suma a las complejidades del pensamiento ácrata, sus variantes y posibilidades y nos alerta del error que podemos cometer con una mirada simplificadora y superficial del mismo.

La FACA comienza una intensa actividad que abarca desde campañas por los presos políticos (como el caso de los presos de Bragado), ayuda a la Revolución Española, hasta la formación de una corriente sindical. En el campo editorial, que es el que nos ocupa, creó el periódico *Acción Libertaria* como su órgano, que perduró hasta 1971; y en junio de 1946 impulsó la edición del

periódico *Reconstruir*, que se transformó en revista bimestral en agosto de 1959 y que llegó hasta abril de 1976. La revista fue impulsada por Fernando Quesada, sindicalista y periodista de formación autodidacta, como muchos anarquistas, que llegó a fundar el sindicato de artes gráficas y que trabajó en medios como *Clarín*, *Primera Plana* y *Todo es Historia*. El cuerpo de redactores y la administración estuvieron integrados por reconocidos militantes libertarios como Gerardo Andujar, Jacobo Prince (delegado de la FACA durante la Guerra Civil Española y director del diario *Solidaridad Obrera*), Jorge Ballesteros, Carlos de la Reta, Roberto Cúneo, Manuel Carreira y más tarde Dardo Batuecas, Fernando Bertral y Oscar Pereyra. La revista llegó a tirar más de dos mil ejemplares, con setecientos suscriptores fijos.

Como en el caso de las otras dos editoriales que tratamos anteriormente, *Reconstruir* nace como periódico y amplía su tarea hasta constituirse en una editorial. En este caso, la desaparición del periódico y la revista *Reconstruir* no produjo la disolución de la editorial, que pasó a convertirse

en el sello de la Federación Libertaria Argentina⁸ hasta nuestros días.

La mirada sobre la editorial *Reconstruir* nos ubica en otro momento del movimiento anarquista, muy distinto a las primeras décadas del siglo XX. Si en sus comienzos pudo perfilarse como una expresión de amplios sec-

tores obreros y populares, hacia la segunda mitad del siglo pasado su repercusión quedó acotada a sectores minoritarios de la escena política. Lo cierto es que esta nueva etapa, de lejanía con un gran auditorio, le imprime especiales características, teñidas por el peso del pasado y con la dificultad de articular un aparato reflexivo y constructivo que amplíe su inserción en el presente. Si bien sus planteos sobre la libertad y la igualdad, como su cuestionamiento al ordenamiento jerárquico como fuente de iniquidad, siguieron siendo aportes incuestionables, sus ecos no resonaban en una Argentina que sintonizaba mejor con la ola de los movimientos de liberación nacional, y que se sumergía en la militarización casi forzada.

La editorial *Reconstruir* no hizo hincapié en la reedición de los clásicos del anarquismo sino que recogió reflexiones teóricas contemporáneas sobre temas ideológicos o políticos. En esta vertiente podemos ubicar libros como *El anarquismo mas allá de la democracia* de Luce Fabbri, *Bolcheviquismo y anarquismo*; *La voluntad de poder como factor histórico* y *Artistas y rebeldes*, todos del historiador y teórico anarquista Rudolf Rocker; *Arte, poesía y anarquismo*, del escritor y teórico del arte Herbert Read, *Capitalismo, democracia y socialismo libertario*, de Agustín Souchy, *La ideología anarquista* del filósofo argentino Ángel Cappelletti, entre otros. También se buscó abordar temáticas actuales de cada período. Aquí podemos ubicar textos como *Testimonios de la revolución cubana*, de Agustín Souchy, en 1960, *La revolución popular húngara: hechos y documentos* (compilación de artículos sobre la revolución húngara publicada en 1957); *La solución fede-*

Reconstruir, con varias décadas de trabajo, es la expresión de una parte del anarquismo, que –aunque dado ya por muerto por muchos historiadores y estudiosos– persistió en la reflexión y recuperación de las ideas y las prácticas generadas durante más de un siglo, con el convencimiento de su riqueza y su utilidad para una transformación profunda de la realidad social.

ralista en la crisis histórica argentina de Juan Lazarte, etc. Una lectura sobre momentos de la historia argentina aparecen en *El otro Rosas* y en *Antes y después de Caseros* de Luis Franco, o en una biografía de Alejandro Korn escrita por Francisco Romero. También se editaron libros cuyos autores, sin ser exactamente anarquistas, se acercan a miradas libertarias, como *Homenaje a Cataluña* de George Orwell y *Ni víctimas ni verdugos* de Albert Camus. En una etapa más avanzada comienzan a aparecer, con la Colección Perfiles y la Colección Testimonio, las memorias y biografías de quienes fueron militantes significativos como Fernando Quesada, Jacobo Maguid, Jacobo Prince, Luis Danussi, Ángel Borda, y relatos sobre las vivencias en la Revolución Española o procesos carcelarios como *El proceso de Bragado* por Pascual Vuotto. Otra colección iniciada recientemente, Archivo, publica libros de carácter técnico y de consulta, como los catálogos elaborados por la Biblioteca Archivo de Estudios Libertarios (Bael).

La revista *Reconstruir* merecería una investigación aparte que escapa a las posibilidades de este artículo, ya que en sus 101 números bimestrales desde 1959 hasta 1976 retrata las intenciones y derroteros de este sector del movimiento anarquista. La nota editorial aparecida en el primer número da cuenta de un objetivo central que es la búsqueda de nuevas respuestas, desde el campo libertario, para una realidad que había cambiado profundamente desde los comienzos del movimiento local:

El Grupo Editor rehusa los repositorios doctrinarios, sobre los cuales mucha gente descansa indefinidamente. Los nuevos tiempos y –sobre todo– los que se avecinan, obligan no sólo a modernizar

costumbres y tradiciones que parecían inamovibles, sino también a modificar aquellas actitudes mentales que no son compatibles con las soluciones más racionales, tanto en lo cultural como en lo político, social y económico. Nuestra revista no desea más que contribuir a esa tarea, dentro de sus posibilidades⁹.

Reconstruir, con varias décadas de trabajo, es la expresión de una parte del anarquismo, que –aunque dado ya por muerto por muchos historiadores y estudiosos– persistió en la reflexión y recuperación de las ideas y las prácticas generadas durante más de un siglo, con el convencimiento de su riqueza y su utilidad para una transformación profunda de la realidad social.

V.

Hasta aquí hemos realizado un somero recorrido por algunas empresas editoriales anarquistas. Nuestro recorte intentó abarcar la editorial más importante de una época del anarquismo como *La Protesta*, dar una imagen de la existencia de emprendimientos en la zona rural pampeana mediante *La Pampa Libre* y avanzar en el tiempo hacia la segunda mitad del siglo XX, cuando para la mayoría de los investigadores el anarquismo resulta inexistente, mediante *Reconstruir*.

Pero como dijimos al comienzo, éste es un recorte mezquino, al que habría que sumar muchos otros grupos editoriales que merecen un estudio profundo, para poder así conformar un verdadero mapa. Una rápida enumeración nos retrotrae a las primeras décadas del siglo XX con las ediciones de Bautista Fueyo, las publicaciones de la Liga de Educación Racionalista,

la Editorial Argonauta, *La Antorcha*, *Nervio*, *La Palestra*, etc. Pero siguen quedando muchos trabajos editoriales afuera ya que el mundo libertario implica una cantidad de prácticas descentradas, esporádicas y discontinuas, que producen la imagen de un movimiento dispuesto a desaparecer, pero que retorna desde diferentes periferias. Las ediciones de Severino Di Giovanni, los libros y folletos edita-

dos por muchos periódicos a lo largo de todo el siglo y no sólo en Buenos Aires, la producción editorial alternativa en formato de fanzine y en la actualidad la colección Utopía Libertaria, con catorce títulos publicados en los últimos tres años, son partes diferentes de este mundo libertario que intentamos describir, y que seguramente merece una mirada cuya devolución resultará enriquecedora.

NOTAS

1. El concepto de clase en el pensamiento anarquista contiene connotaciones particulares. Si bien algunas corrientes se aproximan a una concepción clasista, ésta no es la característica principal de la idea. El anarquismo no otorga una esencialidad a la clase obrera, ya sea como sujeto histórico de redención o vanguardia portadora de valores universales; por el contrario, se piensa a sí mismo como una respuesta humana contra toda forma de jerarquía y opresión. A este respecto Suriano, por ejemplo, habla de heterodoxia clasista, donde se interpela al conjunto de los pobres y desposeídos (los oprimidos) sin distinción de clase. Suriano, Juan, *Anarquistas. Cultura y política libertaria en Buenos Aires. 1890-1910*. Buenos Aires, ediciones Manantial, 2001, p. 21.
2. *De modo que, a los efectos prácticos, el anarquismo no constituyó un modo de pensar la sociedad de la dominación. En la idea de libertad del anarquismo no estaba contenido únicamente un ideal, sino también distintas prácticas éticas, o sea, correas de transmisión entre la actualidad de la persona y la realización del porvenir anunciado*. Christian Ferrer, "Átomos sueltos. Vidas refractarias" en *Cabezas de tormenta*, Buenos Aires, Anarres, 2004, p. 19.
3. La sección sobre anarquismo del Instituto de Amsterdam está formada fundamentalmente por la colección que cedió el historiador anarquista Max Nettlau en 1937. El trabajo de recolección de Nettlau abarcó periódicos, folletos, volantes, carteles, revistas, libros y documentos anarquistas de todo el mundo, que suman más de 40.000 impresos.
4. La Biblioteca Nacional y el Cedinci guardan microfilmada una parte de *La Protesta*, mientras la Federación Libertaria Argentina y la Biblioteca José Ingenieros contienen muchos originales. Pero en ningún lugar se resguarda una colección completa original.
5. Guillaume, James, *Miguel Bakunin. Noticia Biográfica*. Editorial La Protesta, Bs. As. 1924. Nota editorial. (Original en archivo BAEL)
6. El antiorganizacionismo y el individualismo son otras expresiones del movimiento anarquista que habían alcanzado una mayor importancia hasta fines del siglo XIX.
7. El debate sobre la construcción de una organización específica anarquista ronda en torno a si son los sindicatos la forma más cercana al ideal ácrata, o bien los grupos ideológicos. Tuvo un antecedente en el Primer Congreso Regional anarquista en Buenos Aires, en 1922, aunque no llegó a concretarse la formación de una organización y la FORA siguió siendo el canal de expresión más importante del anarquismo local. La referencia más fuerte a una organización específica en el mundo seguramente es la Federación Anarquista Ibérica (FAI).
8. La Federación Anarco-Comunista Argentina (FACA) cambia de nombre por Federación Libertaria Argentina (FLA) en el cuarto Congreso Ordinario de febrero de 1955.
9. "Editorial" en *Reconstruir*, Buenos Aires, año 1, N° 1, agosto de 1959, p. 3.

Plaza Boris Spivacow.

En marzo de 2006, la Biblioteca Nacional ha recuperado un terreno de su predio, sobre la calle Austria, para destinarlo a una plaza pública que lleva el nombre del editor del Centro Editor de América Latina. Una experiencia editorial que ha formado generaciones de lectores, y que sufrió la prohibición y quema de sus libros durante la dictadura. A partir de una exposición de sus colecciones, un nuevo espacio fue reabierto a la comunidad, homenajeando, al mismo tiempo, su destacada tarea cultural.



Homenaje de la
Biblioteca Nacional



Breve historia de Ediciones de la Flor. Editar en la Argentina: ¿un oficio insalubre?

Por Daniel Divinsky

Las formas en las que se presenta habitualmente una editorial esconden en su *ser objetivado* la fragilidad de la propia experiencia. De este modo, las editoriales suelen valorarse por sus catálogos, por su influencia en el campo cultural y por el tipo de lecturas que promueve o introduce.

Daniel Divinsky narra las peripecias que conformaron la propia historia de Ediciones de la Flor que acompañó los vaivenes de la historia política argentina. Abogado de profesión y editor vocacional, el relato va repasando minuciosamente los detalles de esta empresa, desde el nombre hasta las anécdotas que recorrieron la edición de sus principales títulos en un emprendimiento que, nacido en las entrañas de la noche de los bastones largos, supo de censuras, cárceles y exilios. La flor, cuya denominación sintetizaba el espíritu de la época –el *flower power* del movimiento *hippies*– articulado a la picaresca argentina –simbolizada en el truco– y al irónico espíritu fundacional –“flor de editorial”– logró abrirse un lugar destacado, cuyo impacto puede corroborarse en sus célebres ediciones de *Mafalda*.

Los comienzos

El título de la primera parte de este texto también podría ser “De cómo la Revolución Argentina descubre una vocación oculta”, pero eso requeriría varias explicaciones.

En 1966 yo era abogado y trabajaba como tal con las limitaciones que impone la clientela de los jóvenes profesionales. El estudio jurídico que manteníamos con un socio, igualmente novato, nos suministraba lo necesario para la subsistencia “superflua”, siendo que lo esencial –casa y comida– seguía a cargo de nuestras familias. Y hasta la atención a la salud: los padres de ambos “letrados” ejercían la medicina.

Mis inquietudes intelectuales intentaron ubicarse en otro ámbito: comencé un curso para graduados de Sociología que ya habían culminado otros colegas con tan poca vocación como yo por el Derecho. Se dictaba en el Departamento de Sociología de Filosofía y Letras en el vetusto edificio de la calle Independencia, y constaba de diez materias. Yo tenía 24 años (“... y no permitiré que nadie diga que es la edad más hermosa de la vida”, completaba Paul Nizan la muy citada primera frase de su *Adén-Arabia*, que aludía a los 20, momento en que decide emprender su búsqueda en el Yemen: este libro habría de ser uno de los primeros de Ediciones de la Flor) y volver a la Universidad, codearme con compañeras y compañeros bastante menores, recibir clases de profesores brillantes (Tulio Halperin Donghi, Hugo Calello, Miguel Murmis, Eliseo Verón, Silvia Sigal, Analía Kornblit...) infundió tonicidad compensatoria de la atención a demandantes o demandados, la árida recorrida de Tribunales,

la conflictividad permanente que constituye el centro de la actividad del abogado pleitista.

No sabía que esa salida duraría poco: una de las primeras medidas de la dictadura militar encabezada por Onganía sería la violenta intervención a la Universidad de Buenos Aires materializada en la recordada “Noche de los Bastones Largos”. Los profesores con quienes estudiaba renunciaron o fueron cesanteados y terminó para mí el estudio formal de la Sociología. En mi época de estudiante de Derecho, por razones totalmente extrajurídicas me proveía de libros de texto en el local de Depalma, una editorial y librería del ramo que estaba instalada en Lavalle y Talcahuano, frente a Tribunales. Como muy aficionado al cine “de arte”, había ingresado al Cine Club Núcleo, donde entre mis consocios estaba Jorge Álvarez, por entonces empleado de Depalma, que me beneficiaba con descuentos especiales. Cuando Álvarez decide independizarse y establecerse como librero y editor en un local vecino, recurre a la colaboración –honoraria, por supuesto– de todos sus amigos. Como dijo alguien, se convierte en *cafishio* de nuestras veleidades intelectuales, lo que aceptamos de muy buen grado y con placer. Traduje del inglés para él uno de los cuadernos de la colección de *Monthly Review (Reflexiones sobre la Revolución Cubana)*, de Paul Baran, corregí pruebas, tuve a mi cuidado las ediciones del *Diccionario de los lugares comunes*, de Flaubert, y del *Diccionario del Diablo*, de Ambrose Bierce, traducidos con precisión y belleza por Alberto Ciria y Rodolfo Walsh respectivamente, y un libro de textos sobre Bertolt Brecht compilado también por Ciria.

No era precisamente mi debut en faenas editoriales. En la Facultad de Derecho me hice cargo, primero como subdirector y luego como director, de una colección que había creado Rafael Saiegh: los “Cuadernos del Centro de Derecho y Ciencias Sociales”.

Eran unos libros breves, cuya publicación financiaba Emilio Perrot –un editor jurídico que tenía una librería dentro de la Facultad–, escritos por profesores a quienes les interesaba en especial algún tema de su materia –sobre el que generalmente interrogaban en los exámenes– pero que todavía no habían encarado la redacción de un tratado o volumen más extenso. Como se tornaban imprescindibles para aprobar sus asignaturas, se vendían mucho: Perrot entregaba un porcentaje al Centro de Estudiantes y admitía que cada cierto número de títulos de ese tipo se intercalara alguno no jurídico, de contenido ideológico progresista, acorde con la orientación de la directiva estudiantil.

En ese trabajo –junto con quien luego sería mi socio abogadil, Oscar Finkelberg, que había devenido subdirector de la colección cuando pasé a dirigirla– me tocó corregir pruebas de galera, oler por primera vez el plomo caliente de las linotipias, el seductor perfume de la tinta de imprenta y el menos atractivo de la cola de encuadernación. Pero también tratar con los profesores como autores y controlar la tirada: para esto, en el sótano de lo que hoy es la Librería Histórica, de Azcuénaga casi Las Heras, frente a Ingeniería, entonces Librería Perrot, firmábamos uno por uno los ejemplares entregados por la imprenta, en agobiantes tardes de sábado.

De modo que, cuando la dictadura frustró mi proyecto académico y el

ínfimo capital del que disponíamos con mi socio nos impidió instalar una librería como había sido nuestra idea inicial, inspirada por Álvarez, no fue extraño que nos pareciera formidable la idea de lanzar una editorial. Jorge Álvarez aportaría el crédito –que todavía tenía– en imprentas y papeles, más la logística y administración a cargo de su personal; y nosotros, módicos 300 dólares –donación paterna por partes iguales–, todo el trabajo de organización, constitución de la sociedad, dirección literaria, prensa, publicidad y lo que cuadrara. En un *brainstorming* (literalmente, “tormenta de cerebros”, algo usual en la actividad publicitaria de la época) que se hizo en nuestro bufete, con varios amigos y la conducción orientativa de la brillante Piri Lugones, se llegó a decidir, luego de desechar los apellidos de los socios por difíciles, y otras propuestas vagamente poéticas, que se llamaría Ediciones de la Flor.

Confluyeron la idea del *flower power* (el poder de la flor de los *hippies* en boga), la suerte del truco con tres cartas del mismo palo y cierta idea elitista que al parecer teníamos: hacer una “flor de editorial” con nombres de primera línea y cierta exquisitez literaria.

La inversión original se dedicó a pagos muy concretos e identificables:

- 1) El diseño del logotipo, que se le encomendó al luego muy laureado Ronald Shakespear, quien no ha cesado –durante casi tres décadas– de proponer modificarlo sin cargo, porque había dejado de gustarle; amable oferta desechada, porque hubiera sido como renunciar a la camiseta del equipo amado.
- 2) La impresión de la papelería imprescindible.

3) La compra de derechos de traducción de tres libros: el ya mencionado *Adén Arabia*, de Paul Nizan, con prólogo de Sartre; una *Antología poética* de Georges Brassens –dos títulos nunca antes publicados en castellano– y, por sabio consejo de Álvarez, uno poco imaginable en el proyecto editorial original: *Cuatro teorías sobre la prensa*, de los norteamericanos Fred Siebert y Theodore Peterson.

La hipótesis de Jorge era que si se publicaba en los comienzos de la actividad de una editorial un libro de autores de Estados Unidos, se entraba, a los ojos del USIS (el Servicio de Informaciones de Estados Unidos, con sede por esa época en la Biblioteca Lincoln) en la categoría que se podría haber llamado *US friendly* y, en consecuencia el escrutinio del Hermano Grande sobre las ulteriores publicaciones debería ser menos severo. No hay que olvidar que por entonces la Guerra Fría se desarrollaba en escala planetaria y la Argentina del onganiato era un terreno muy abierto para el campo pro norteamericano.

Però como también era conveniente nutrir el catálogo de autores argentinos contemporáneos importantes –la década del 60 había despertado el interés por su lectura– y era imposible competir con los grandes sellos (por entonces nacionales), para contratar sus obras más recientes adquirimos, con módicos anticipos, los derechos de publicación de *Los años despiadados*, una novela de David Viñas bastante anterior a su consagración con *Los dueños de la tierra*, y *Vacaciones*, una *nouvelle* de Bernardo Verbitsky, quien en esos años habría de deslumbrar con *Villa Miseria también es América*.

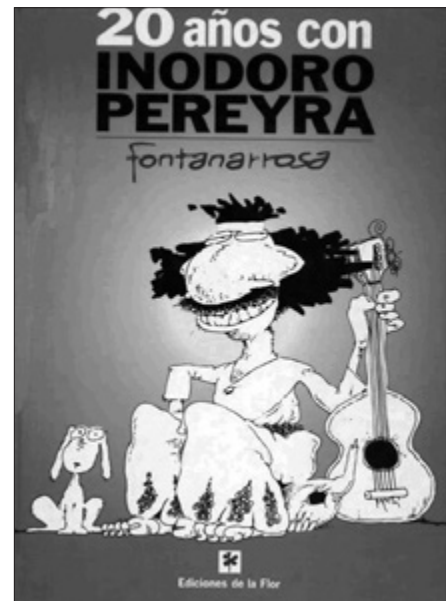
Como ninguno de esos títulos permitía una aparición impetuosa en

el muy poblado mercado editorial, con mi socio pergeñamos una antología de cuentos sobre Buenos Aires ambientados en diversas épocas. Con ayuda de muchos amigos recolectamos material poco conocido u olvidado; le pedimos a Cortázar algún texto inédito y nos envió desde París, generosamente y con buenos deseos, uno que habría de aparecer más tarde en *La vuelta al día en ochenta mundos*; y encomendamos a David Viñas un cuento para el cierre. Escribió así un

delirante “Sábado de Gloria en la Capital (socialista) de América latina”, ambientado en un futuro indeterminado, un relato de política ficción en el que las masas revolucionarias convergían sobre el Obelisco cantando poemas de Tejada Gómez.

El libro es, posiblemente, el más longevo de la historia editorial argentina: en la última Feria del Libro de Buenos Aires –mayo de 2006– se vendieron, a precio de oferta, 11 ejemplares. Y todavía deben quedar algunos en el depósito. ¡TREINTA Y NUEVE AÑOS DESPUÉS DE SU APARICIÓN!

No se trató de un fracaso editorial, sino de un error de cálculo de Álvarez, que era nuestro consejero experto en materia de tiradas. La primera –y única– edición, constó de 10.000 ejemplares, un número razonable entonces para un libro de éxito publicado por una



editorial conocida, pero desmesurado para una debutante. Aunque se deben haber vendido en su momento unos 6.000 –¡muchísimo!–, eso implicó que quedaran 4.000 –¡muchísimos!– para tratar de seguir vendiéndolos a lo largo de casi cuatro décadas.

Una genial intuición de Pirí Lugones –nuevamente ella– gestó el otro título del lanzamiento. Convencida de que nos sería muy difícil conseguir textos originales de los grandes escritores argentinos del momento, pero también de que el tamaño de sus egos les impediría rehusarse a lo que les propondríamos, “inventó” *El libro de los autores*. Para armarlo, les pedimos a Borges, Sabato, Mujica Lainez, Viñas, Abelardo Castillo y Rodolfo Walsh que eligieran su cuento favorito en la literatura universal y escribieran un pequeño prólogo explicando las razones de su elección.

No falló. Borges eligió “Wakefield” de Hawthorne. Sabato, “Bartleby” de Melville. Mujica Lainez, “El horror de Dunwich” de Lovecraft, un cuento que no estaba publicado en castellano y cuya traducción asumí, con la preocupación de que la versión debía ser aprobada por *Manucho* antes de publicarse. El mundo del Necronómicon me asedió durante semanas y llegué a soñar con los chotacabras, el nombre de diccionario que debí elegir para las aves a las que Lovecraft hacía graznar desenfrenadamente a cada momento. David Viñas estuvo nacionalista: eligió “El matadero”, de Echeverría. Castillo, clásico: “La sirenita”, de Andersen. Y Walsh creó un enigma: por muchos años sospechamos que “La cólera de un particular”, presentado por él como de autor chino anónimo y cuya procedencia ubicaba en una recopilación francesa de relatos de autores de ese origen

que habrían escrito entre los años 481 y 221 antes de Cristo, y que podía leerse como una metáfora de la heroica lucha de los vietnamitas contra el Imperio, era obra del propio Rodolfo. Pero estudios académicos recientes ubicaron el cuento y hacen pensar que era efectivamente auténtico.

Muchos años después, cuando vivía en Caracas, le recordé a Borges –que estaba de visita y firmaba sus obras en una librería–, que yo era el incipiente editor que le había pedido su participación en este libro. “¿Qué elegí yo?”, preguntó. Se lo dije y siguió: “¿Y Sabato?”. Tras mi respuesta, reflexionó: “El mío era mejor...”.

¿Cómo podía marcar su entrada al mundo una editorial sin dinero? Descartada la idea de una fiesta, una vez más fue Pirí quien encontró la solución. Encomendamos la elaboración artesanal de unas hermosas cajas forradas en papel blanco suntuoso de verdad, con el logotipo de la editorial impreso en dos colores, en las que cabían ajustadamente esos primeros dos títulos, y se las enviamos a doscientas personas entre periodistas, escritores y gente del medio que podía dar eco a nuestro nacimiento. La lista básica nos había sido suministrada por nuestro amigo Miguel Brascó, por entonces hombre de prensa y relaciones públicas de una gran empresa, en la que tenía azorados a sus jefes, sentado a su escritorio con una bufanda anudada al cuello. Corría julio de 1967 y Ediciones de la Flor exhibía su partida de nacimiento.

1967-1970: la etapa amateur

Los términos del contrato de distribución celebrado por Álvarez para De

la Flor con Librería del Colegio –que había sido adquirida por Editorial Sudamericana para asumir bajo ese nombre la venta a librerías de sus propios títulos y los de otros sellos–, ocultaban a mis ojos aún no expertos que el déficit crecía mes a mes. Sudamericana compraba en firme el 25 por ciento de la tirada que hacíamos de cada novedad, pagando esa compra con pagarés a largo plazo. Con el manejo financiero de esos documentos –que era impensable descontar en bancos, por lo cual caíamos en manos de la usura más despiadada– se cubrían los costos de los nuevos libros y los gastos generales, que eran muy pocos. Pero rara vez Del Colegio hacía un pedido ulterior de ejemplares, por lo cual la empresa sobrevivía como un enfermo mantenido a suero: no moría, pero tampoco adquiría fuerza.

Con *Los años despiadados*, la novela de Viñas, aprendimos una lección: nunca se debe dar a un autor para revisar las pruebas de un libro escrito por él mucho tiempo atrás, porque quien lo corrige no es la misma persona que lo escribió, algo que Heráclito ya había anticipado sin saberlo. Como la edición original era de 1956, Viñas agregó en las galeras, para esta reedición de 1967, todas las “malas palabras” que no resultaban aceptables doce años antes. El resultado fue que hubo que componer el libro –en linotipo, recuérdese– prácticamente de nuevo, con el costo consiguiente. Las pruebas corregidas con la trabajosa caligrafía del autor se conservaron como “prueba”, precisamente, de los cambios en las costumbres y normas sociales.

Aparecieron entonces los primeros títulos de poesía traducida: la ya mencionada *Antología poética* de Brassens; *Nueva poesía USA: de Ezra Pound a*

Bob Dylan, selección y traducción de Marcelo Covián; *El conferencian-te muerto*, de LeRoi Jones –quien luego de su conversión a la fe musulmana cambiaría su nombre–; *En el invierno de las ciudades*, de Tennessee Williams; *Últimos poemas de amor*, de Paul Éluard, en traducción de César Fernández Moreno, que obtendría un premio de la Fundación Éluard. También se editaron poetas argentinos, comenzando por una *Antología* de Leopoldo Marechal, preparada por Alfredo Andrés (cuya elaboración me permitió inolvidables tardes en la casa de Marechal y su mujer, la mentadísima Elbiamor); *Mate pastor*, de Horacio Salas; *El solicitante descolocado*, de Leónidas Lamborghini.

El libro de Brassens nos dio una lección acerca del mercado. Como los textos se componían en plomo, una vez impreso el libro el material volvía a fundirse, excepto que, previendo una reedición muy inmediata, se le pagara a la linotipia para que lo conservara por un tiempo. Los 3.000 ejemplares de la primera edición del poeta del arrabal parisiense se vendieron en pocos días, lo que nos impulsó a imprimir otros 3.000 para aprovechar la tipografía guardada. Parece que había 3.000 adictos a Brassens, pero no 3.001: la segunda edición duró en nuestro depósito más de veinte años...

También un poeta y, como se comen-

Con *Los años despiadados*, la novela de Viñas, aprendimos una lección: nunca se debe dar a un autor para revisar las pruebas de un libro escrito por él mucho tiempo atrás, porque quien lo corrige no es la misma persona que lo escribió, algo que Heráclito ya había anticipado sin saberlo. Como la edición original era de 1956, Viñas agregó en las galeras, para esta reedición de 1967, todas las “malas palabras” que no resultaban aceptables doce años antes.

zó a decir tiempo después, “cantautor”, integró el catálogo inicial. En enero de 1967, antes de que aparecieran los primeros títulos, durante unas vacaciones en la feria judicial pasadas en el Brasil con un amigo, conseguí contactar por teléfono a Vinicius de Moraes, cuya obra todavía no se había publicado en castellano. Ya famoso mundialmente a partir del premio que había obtenido en el Festival de Cannes *Orfeo Negro*, la película de Marcel Camus basada en su pieza teatral *Orfeo de la Concepción*, había abandonado la carrera diplomática y se dedicaba a escribir y a cantar en público las composiciones que compartía principalmente con Jobim, de las que *Garota de Ipanema*, ahora casi un lugar común musical (no por eso menos bella), era la más conocida.

Me citó en el bar del hotel Copacabana Palace, acordamos rápidamente las condiciones de un contrato –¡la audacia del poeta le hacía confiar en una editorial todavía prácticamente nata!– sin anticipo y con la única pretensión de un porcentaje de derechos algo mayor al usual. Dos serían los libros de Vinicius que publicaríamos inicialmente: una *Antología poética*, siguiendo una selección preparada por él mismo y ya aparecida en Brasil, y *Para vivir un gran amor*, que alternaba poemas y crónicas.

Encomendamos la traducción de este último a dos escritores diferentes: Mario Trejo se encargaría de la poesía; René Palacios More, de las crónicas. El libro apareció en 1968 y su presentación, apoteótica, coincidió con una visita de Vinicius a Buenos Aires, para actuar en el Ópera junto a Dorival Caimmy, Oscar Castro Neves, el fabuloso Baden Powell y el Cuarteto em Cy en un *show* patrocinado por el café

del Brasil, con un éxito enorme y la consiguiente repercusión en las ventas del libro, que seguimos reeditando aún hoy. El acto de presentación se hizo en el Instituto de Directores de Arte, un instituto de enseñanza de la calle Florida, con Vinicius cantando y diciendo sus versos; tanta gente se apiñaba alrededor, que Miguel Brascó tuvo que pedir espacio con una divertida intervención: esbozó una teoría acerca de la cantidad de aire que necesitaba un brasileño para respirar.

Corresponden también a esa época otros títulos de “larga duración”: un libro de poemas estilo *haiku*, de Yoko Ono, la famosa compañera de John Lennon (que lo presentaba con el prólogo más escueto que haya existido nunca: “Hola. Soy John. Les presento a Yoko”), titulado *Pomelo (Grapefruit)* en inglés). A pesar del gancho que significaba el nombre del “prologuista” en la época de auge de los Beatles, el libro no tuvo mayor éxito. Siguió vendiéndose, en su primera y única edición, hasta hace un par de años, pero ya ahora buscado como joya para coleccionistas. También se publica, pero sí con muy buenas ventas y reedición inmediata, *La guerrilla tupamara*, de la periodista y abogada uruguaya María Esther Gilio, que había ganado el premio de Casa de las Américas de La Habana en una nueva categoría, “Testimonio”, creada en 1970.

Tal vez la culminación de esa etapa loca y divertida –y poco racional, hay que decirlo, si el plan era seguir editando– fue una fiesta con decenas de invitados y servicio de la confitería “Los Dos Chinos”, que organizó Piri Lugones en la confitería del Jardín Zoológico a la que se convocó con una tarjeta que rezaba: “No deje que los animales sean más”. Durante muchos

años, periodistas y escritores evocaron esa reunión donde se festejaba... haber publicado “ya”... 30 títulos.

Llegan Mafalda... y Kuki Miler

Ese año basal para la etapa “profesional” de la editorial está marcado por la irrupción de dos mujeres. Casi simultáneamente. En julio comenzamos la convivencia con mi pareja, Ana María Miler, conocida por todos desde siempre como Kuki, una licenciada en Economía Política mendocina, quien también había vivido en San Luis y en Santiago de Chile. Y en octubre aparece por primera vez con el sello de De la Flor un tomo de la ya entonces mítica *Mafalda*, el número 6. Doscientos mil ejemplares vendidos en dos días dan testimonio de lo acertado de la incorporación, debida a litigios del autor con su anterior editor, Jorge Álvarez, para enfrentar los cuales Quino recurrió a los servicios profesionales de los abogados Divinsky y Finkelberg, en ese momento socios de la editorial. Álvarez había cedido sus cuotas sociales un año antes.

De la Flor había funcionado hasta ese momento mezclada con el estudio jurídico de sus dueños; después, en el entepiso prestado de un comercio mayorista de sombreros para damas y accesorios de moda, propiedad de unos tíos míos, y por fin se instaló en una minioficina de escasos doce metros cuadrados en la zona de Tribunales, que había sido originalmente el primer bufete que compartimos con mi asociado. Allí comienza a trabajar un pequeño equipo formado por dos amigos históricos, que hoy lo siguen siendo: Susana Appel, en la actualidad psicóloga, y Ricardo Nudelman, que se desempeña hoy como gerente gene-

ral de Fondo de Cultura Económica en México. Entre los cuatro hacíamos TODO lo que se hace en una editorial. En algún momento, Finkelberg vende sus cuotas sociales, que, tras pasar por varias otras manos, terminarán en las de Kuki Miler.

Ya con la nueva composición social, aparece *Paradiso* de José Lezama Lima, cuya primera edición fuera de Cuba publicamos, reproduciendo la original cubana, plagada de erratas, en virtud de la autorización genérica concedida por la Revolución, cuando se declaró que, así como

ellos no respetarían la propiedad privada de los derechos intelectuales, aceptaban que se reprodujeran libremente los títulos de autores cubanos. Nadie podría haber previsto que, a partir de la recomendación entusiasta hecha por Cortázar (“*Paradiso* es como el mar”) y su referencia a que debía ser abordada por lectores “machos”, dada su complejidad, pero sobre todo del reportaje al autor realizado por Tomás Eloy Martínez para la entonces todopoderosa *Primera Plana* que fue anunciado como un logro periodístico sin precedentes, la primera edición se vendería... en una sola tarde. Para reportear al hasta entonces misterioso poeta y narrador, Tomás viajó a Cuba vía Praga, tras ser alertado por el editor Eduardo Stilman de la inminente aparición del libro. Convinimos, eso sí, en demorar el lanzamiento hasta su

... aparece *Paradiso* de José Lezama Lima, cuya primera edición fuera de Cuba publicamos, reproduciendo la original cubana, plagada de erratas, en virtud de la autorización genérica concedida por la Revolución, cuando se declaró que, así como ellos no respetarían la propiedad privada de los derechos intelectuales, aceptaban que se reprodujeran libremente los títulos de autores cubanos.

regreso. La dilación fue bien recompensada: la nota fue tapa del número de la revista, con una caricatura de Lezama, creo que obra de Sábat, y se la anunció con bombos y platillos en la publicidad radial. La influencia de *Primera Plana* podía determinar la suerte de cualquier producto de la industria cultural.

El 16 de diciembre de 1970 se había producido en Buenos Aires el primer secuestro seguido de asesinato por motivos políticos, atribuible presumiblemente a comandos parapoliciales: el abogado Néstor Martins, defensor de presos políticos y de militantes gremiales y un cliente suyo, Nildo Zenteno, que lo acompañaba circunstancialmente, fueron secuestrados en la zona de Tribunales y no volvió a saberse nada de ellos. El poeta Vicente Zito Lema escribió una violenta diatriba en verso y prosa, *Blues largo y violento en memoria de Néstor Martins*, que publicamos en noviembre de 1971. Todavía se podía protestar virulentamente en un libro por la desaparición de dos ciudadanos, sin que eso generara una cadena de ulteriores desgracias. También editamos *Estancia modelo*, la primera novela del cantautor brasileño Chico Buarque, una fábula satírica sobre las dictaduras militares, que trasladaba al reino animal, como en la famosa *Rebelión en la granja*, de Orwell, el autoritarismo del régimen que gobernaba Brasil, perfectamente equiparable al argentino.

En 1971 partimos con Kuki en un viaje de exploración latinoamericana que combinaba lo turístico y lo comercial. Habíamos publicado una novela y una colección de poemas del ecuatoriano Alfonso Barrera Valverde, embajador de su país en Buenos Aires, y su agradecimiento se tradujo en

la posibilidad de comprar pasajes, con gran descuento, en la compañía Ecuatoriana de Aviación. Como Ecuatoriana no llegaba a Buenos Aires, los boletos incluían el tramo hasta Lima, adonde sí llegaba, por otra línea y un par de noches de hotel en esta ciudad para el trasbordo, cuyos días aprovechamos para conocer y visitar clientes. Luego hicimos escalas en Guayaquil y Quito, para terminar en México y regresar.

En realidad, por el lado comercial simplemente cultivamos las librerías que ya vendían módicamente nuestro catálogo a través de un legendario vendedor viajero que trabajaba para varias editoriales: Elcano Sidelnick, que tenía una vasta red latinoamericana de amigos a los que, además, les tomaba pedidos. De uno de esos libreros paradigmáticos, el alemán Bucholz de Bogotá, recibí uno de los más duros golpes iniciales a mi orgullo de editor de "exquisiteces". "Los suyos son libgos de capgicho", me dijo en su castellano de fuerte acento. "Si los tengo, los vendo, pego si no los tengo, vendo otgos."

Ese mismo año, el insólito éxito de una novela de título fuerte: *Me tenés podrido, Argentina*, de Alfredo Grassi, terminará en una prohibición del libro por la dictadura militar, con confusa fundamentación en un decreto ley de represión del comunismo, una ideología que no tenían ni el autor ni los editores. En realidad, la novela se centraba en episodios ocurridos durante el gobierno democrático de Arturo Illia, que eran de público conocimiento; lo que desató las iras uniformadas fue el título, desencadenado por el hastío que había producido en el autor y en muchos otros ciudadanos una campaña patrioterica de una fábrica de cale-

factores (“Argentina, ámela o déjela”) reproducida en miles de calcomanías que los taxistas, fieles portadores, en general, de ese tipo de mensajes, llevaban adheridas a sus parabrisas, Imbuido de fe en la justicia, y patrocinado por un experto en derecho administrativo, presenté un recurso contra el decreto de prohibición: el sistema jurídico funcionaba, porque el mismo Poder Ejecutivo de la dictadura, ya en su última etapa anterior a las elecciones de 1973, revocó por contrario imperio el decreto, acogiendo nuestros argumentos.

Mudanza y crecimiento

En 1972 nos trasladamos a oficinas más amplias, también en la zona de Tribunales: en el señorial edificio, algo decaído, de Uruguay 252, ocupamos parte del primer piso, con chimenea a leña y balcones a la calle. Aparece *Las tumbas*, de Enrique Medina, un joven autor que había elaborado una novela atrapante en la que se describía con mucho realismo la vida en las cárceles para niños y jóvenes. Originalmente se llamaba *Las marcas del frío* —un título que el autor cambió a sugerencia mía— y estaba muy mal escrita, lo que fue subsanado por la acción de un eficaz editor: Luis Gregorich. *Las tumbas* vendió muchas ediciones no sólo por su fuerza y sus valores literarios: el autor trabajaba como *cameraman* de TV y, entre los programas que enfocaba estaba el de la señora Valentina, en ese momento, muy popular conductora. Ella no dejaba de proclamar las virtudes del libro y recordar lo desgraciada que había sido la vida de su protagonista-autor, a quien convocaba para apa-

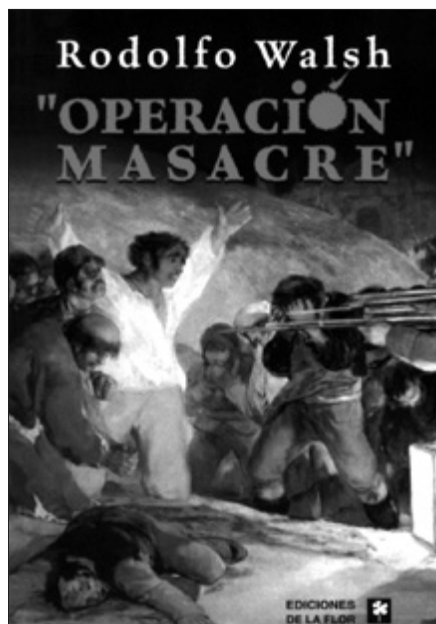
recer frente a la misma cámara que manejaba. La combinación resultó imbatible. Pero *Las tumbas* también se publicó en Brasil y se vendieron los derechos de edición en italiano a Bompiani (que finalmente no la editó). Y el autor, que había enviado un enorme ramo de flores a su editora con su agradecimiento, y a quien le habíamos aumentado el porcentaje de derechos que tenía convenido en su contrato por la sola voluntad de la editorial, premiando sus buenas ventas, fantaseó que se le mentía en las liquidaciones y promovió un juicio... que no terminó bien para él.

También en 1972 comienza la publicación de la colección infantil “Libros de la Florcita”, a cargo de Kuki y de Amelia Hannois: libros de grandes autores “para adultos” que habían incurrido ocasionalmente en este género. En la lista están Ray Bradbury, Umberto Eco —que en esa época sólo era conocido como semiólogo, mucho antes de su irrupción en la narrativa con *El nombre de la rosa*—, Silvina Ocampo, Ionesco, etc. Los ilustra un joven plástico argentino, Juan Marchesi, quien crea un estilo. Es tal la carrera comercial de estos libros, derivada de su calidad y originalidad, que siguen reeditándose más de treinta años después, levemente *aggiornados* en su colorido.

Otros títulos significativos:

Fatras, un libro rarísimo de Jacques Prévert (se optó por conservar el título en francés, en lugar de traducirlo, como hubiera correspondido, por *fárrago*, una palabra que sonaba anti-pática), que reúne poemas y *collages* fotográficos del autor de *Paroles*. A pedido del autor, a quien Picasso le había dicho que la traducción castellana de este libro publicada por Fabril

Editora era superior al original, se le encomienda la versión a Juan José Ceselli, estupendo poeta surrealista, con gran dominio del verso... pero poco del francés: elaboramos la versión definitiva a cuatro manos en su extraña casa del Pasaje La Selva 4040 (*La Selva 4040* fue el título de uno de sus poemarios, asociando una referencia cabalística a lo que sólo era un domicilio...).



En octubre de 1972 ve la luz nuestra edición de *La Inmaculada Concepción* de André Breton y Paul Éluard, un texto clave de los popes del surrealismo que tradujo magistralmente Alejandra Pizarnik. Una prosa poética lindante con el delirio en la que incluyeron hasta juegos de simulación de varias

enfermedades mentales. La edición tendría consecuencias casi igualmente surrealistas: la familia de Bretón protestó por carta, quejándose por el audaz diseño de la tapa, puramente surrealista, obra de Oscar Smoje, y porque en ella, sin respetar el orden alfabético, se incluía en primer término el nombre de Éluard (algo que decidimos por considerarlo más conocido por los lectores). Evidentemente la vena transgresora no era hereditaria...

También publicamos *Opio*, de Jean Cocteau (en traducción de Julio Gómez de la Serna y, como prólogo, un texto de su incomparable

hermano Ramón), el *Diario de una desintoxicación*, escrito y dibujado por quien había sido opiómano, además de poeta, autor teatral y teórico de la estética. La autorización para publicar el prólogo la concedió la viuda de Ramón, la escritora argentina Luisa Sofovich, a quien visité con unción en la casa donde había vivido con ese escritor extraño, al que yo admiraba. Este libro, impecablemente impreso en papel ilustración, cuya tapa de color plata había costado muchísimo realizar, recibió el premio al libro mejor editado del año en su categoría, otorgado por la Fundación Gutenberg, e inició una serie de distinciones de ese tipo que obtendría la Editorial más adelante, ya con la Cámara Argentina de Publicaciones como continuadora del certamen: *Podría ser yo*, de Elizabeth Jelin y Alicia D'Amico; *Recontrapoder*, de Luis Felipe Noé y Nahuel Rando y, en junio de 2006, la edición del *Martín Fierro* ilustrado por Fontanarrosa.

En 1973, *Orilla de los recuerdos*, una novela del brasileño Hermilo Borba Filho, primera parte de una tetralogía titulada "Recuerdos de un caballero de la segunda decadencia", que habíamos publicado por consejo de Bernardo Kordon, amigo del autor, despierta el "interés" de la División Moralidad de la Policía Federal, que secuestra ejemplares en los kioscos —un distribuidor había comprado los saldos de la edición y los había lanzado a la calle con una faja que la proclamaba "Joya de la literatura erótica"— y promueve la iniciación de un proceso por infracción al artículo 128 del Código Penal, que reprime las "publicaciones obscenas". La novela, un crudo relato autobiográfico ambientado en el Nordeste de Brasil, había obtenido excelentes crí-

ticas por sus valores literarios. Esto determina que el fiscal se abstenga de acusar: el proceso termina con un sobreseimiento definitivo decretado a regañadientes por el juez, que, según confesión de un funcionario del juzgado, se había excitado mucho con la lectura. Si bien los buenos comentarios bibliográficos no hicieron que el libro se vendiera, fueron útiles para mantener limpio el prontuario del editor.

Ese mismo año se produce mi definitiva profesionalización como editor: de común acuerdo con mi compañera y socia, abandono el ejercicio de la abogacía y viajo por primera vez a la Feria Internacional del Libro de Frankfurt, lo que sería el bautismo de fuego para esta actividad. Mi presencia allí, se supo después, habría de tener serias consecuencias en nuestra vida personal y en la de la editorial.

Fontanarrosa era conocido en ese momento principalmente por sus lectores rosarinos y los de la fundacional revista de humor cordobesa *Hortensia*. Pero tomamos contacto con él a partir de sus colaboraciones en la revista política *Desacuerdo*, que dirigía nuestro amigo Ricardo Nudelman, quien, como se dijo, trabajaba en De la Flor. La revista se titulaba así porque entre sus posiciones estaba la de oponerse a la convocatoria que había hecho —con escasa acogida— el gobierno dictatorial del general Lanusse al peronismo para un “Gran Acuerdo Nacional”. Y el libro de Fontanarrosa se llamó *¿Quién es Fontanarrosa?*, aludiendo a lo poco conocido que el Negro era en ese momento. Posteriormente, la colección de humor gráfico tituló con la misma pregunta las primeras recopilaciones del cordobés, Crist, de Limura, del mexicano Carlos Dzib, del venezolano Zapata, etc.

La primavera de Buenos Aires o se cierne la tormenta

Con 60 nuevos libros, 1974 será el año de mayor producción de la editorial, una hiperactividad alentada por los desarrollos políticos y la relativa bonanza económica del país, que continuará en el año siguiente. Aparecen textos transgresores para la época, como el *Diario de un educador*, de Jules Celma (un maestro que fue enjuiciado en Francia por haber permitido a sus alumnos la libertad total en clase, incluso para las aproximaciones sexuales); el *Diario de un homosexual*, de Giacomo Dacquino y *Aprendamos a hacer el amor*, el famoso “folleto del Dr. Carpentier”, un brevísimo texto dedicado a los muy jóvenes por el cual, también en Francia, fue procesado su editor original. Eso dio origen a una edición “colectiva” en la que muchos editores franceses se corresponsabilizaron por el libro. Ya en 1973 habíamos publicado un libro precursor de un tema que ni siquiera se debatía en público en Argentina: *Aborto. ¿Derecho de las mujeres?*, de Diane Schulder y Florynce Kennedy, dos abogadas de Nueva York que defendieron a mujeres inculpas por haber abortado en Estados Unidos violando las leyes que lo castigaban. Esto en la línea “educación, amor y sexo”. Porque en la línea política imperaba un eclecticismo que debería haber desorientado a los represores. En etapas previas habían coexistido en el catálogo *El recuerdo y las cárceles*, las deliciosas memorias de Rodolfo Aráoz Alfaro —un exquisito aristócrata que había sido por muchos años apoderado del Partido Comunista y que estuvo preso muchísimas veces porque, como bromeaba, hasta las *razzias* políticas

comenzaban por orden alfabético, y eso lo condenaba a ser de los primeros—, con *Falsos pasaportes*, de Charles Plisnier, un trotskista belga que había obtenido el premio Goncourt de Literatura en 1938 por esos relatos en los que biografiaba a los militantes reprimidos y encarcelados en la URSS y perseguidos por toda Europa por los comunistas. En ese momento publicábamos casi simultáneamente *La sociedad del espectáculo*, del líder de la Internacional Situacionista, de difícil encuadramiento ideológico, Guy Debord—aún hoy, mucho después de su suicidio, reivindicado como contestatario con ideas vigentes—; *Notas revolucionarias*, de Julius Lester, un cantante de blues representante un tanto folklórico del Poder Negro, y *Sobre el trotskismo*, de Kostas Mavrakís, un maoísta griego residente en Francia, que contenía una complejísima crítica teórica a las ideas de Trotski. Estos dos últimos libros habrían de traer cola pocos años después... Como también la traería *Cuba, vida cotidiana y Revolución*, una recopilación de crónicas de viaje del periodista Enrique Raab, tiempo después “desaparecido”, publicadas originalmente en el diario *La Opinión*: desencadenó un juicio penal contra nosotros que terminó en sobreseimiento. Antes, en 1972, *Angela Davis habla*, que reunía textos de la doctora en Filosofía y militante negra que fue juzgada y estuvo a punto de ser condenada a muerte en Estados Unidos, y otros sobre ella y su lucha en defensa del Poder Negro, vendió dos ediciones.

Rodolfo Terragno dirige la colección “Cuestionario”, que también era el título de su excelente revista mensual. Se inaugura con *Los 400 días de Perón*, del propio Terragno, que resume el

último período del líder político en el país. Siguió con *Multinacionales y Derecho*, en el que dos prestigiosos abogados, Corti y Martínez de Sucre, analizaron el fallo de la Suprema Corte de 1973-1974 en el que se consideró que las compañías transnacionales radicadas en el país no podían incluir como costo los *royalties* que pagaban a sus casas centrales.

La ola de exiliados expulsados por el golpe de Pinochet aporta a nuestro catálogo *Ensayos quemados en Chile* y *Patos, elefantes y héroes*, de Ariel Dorfman (nacido en Argentina, pero que se reivindica como chileno); *Periodismo y lucha de clases*, de Camilo Taufic, y los esclarecidos análisis de *Chile ¿sí?* del boliviano Ted Córdova-Claure, que también venía de vivir en ese país.

Pero eso no era todo: los *Poemas de amor y sexo* del dominicano Manuel del Cabral y *Todos los poemas* de Paco Urondo enriquecen la colección de poesía y Kuki inaugura una nueva colección infantil, “El Libro en Flor”, con obras muy ilustradas de escaso o ningún texto, destinadas a los más chiquitos, que todavía no leen. Primer título: *Los botones del elefante*, de la japonesa Noriko Ueno. Para aumentar el número de lectores de la colección, aportamos uno: en diciembre de 1974 nace nuestro hijo Emilio, quien se dedicará a la música desde su adolescencia.

El contrato de edición del libro de Paco Urondo fue tipeado en mi vieja máquina portátil Olivetti Lettera, y lo firmamos en París, donde Antonio Seguí, el pintor cordobés radicado allí desde mucho antes, pintó un caricaturesco retrato del autor que fue la ilustración de la tapa.

En 1975 se realiza la primera Feria Internacional del Libro de Buenos

Aires en la que participamos con un pintoresco *stand*, que tiene su historia. Cuando visitamos el predio en el que se realizaría la Feria —el municipal lindero a la Facultad de Derecho, donde hoy se realiza, entre otras exposiciones, la Feria del Libro Infantil— vimos que tenía un piso adoquinado, plagado de manchas provenientes de innumerables muestras industriales. Esto hacía imprescindible una tarima alfombrada que lo ocultara, algo que estaba totalmente fuera de nuestro presupuesto. Por eso imaginamos que, dado que el piso semejava una calle, había que utilizar algo que pudiera estar en la calle: alquilamos un kiosco de diarios usado a una fábrica que los proveía a los canillitas y donde nuestro pedido fue recibido con enorme extrañeza. No imaginábamos que trasladar el kiosco, pesadísimo como para aguantar la intemperie y hacerlo casi imposible de movilizar fácilmente, sería una tarea ímproba: de todos modos se hizo y el kiosco de De la Flor se convirtió por años en una especie de documento de identidad en la Feria, muy imitado posteriormente...

Seguimos con los kioscos, cada vez mayores porque el espacio rentado en la Feria se ampliaba, hasta 1997, cuando decidimos renovar el diseño, dentro de una estética que tuviera reminiscencias de lo callejero —y siguiera sin tener alfombra ni tarima— pero que se adecuara a las nuevas posibilidades de la editorial. El nuevo *stand* lo diseñó y construyó el arquitecto José María Caula, nada ajeno a la historia de De la Flor: había sido nuestro primer cadete casi 30 años antes. Y ese año obtuvimos el premio al mejor de la Feria en su categoría. El de Caula no es el único caso de fidelidad a la empresa por amor a los

libros: Eduardo Velázquez, que había ingresado también como cadete a fines de la década del 70, ya recibido de veterinario, investigador en su especialidad y profesor universitario, deja de lado sus tareas profesionales cada año en la época de la Feria para ayudarnos en la atención al público.

La muy ecléctica línea editorial provocó confusiones que resultarían peligrosas poco después. Así como un libro siniestro titulado *La red y la tijera*, cuyo autor yace en el olvido, nos incluía entre las editoriales subordinadas al Servicio de Informaciones de Estados Unidos, otro mamotreto no menos siniestro, de Roberto Aizcorbe, nos incluía entre los sellos vinculados al aparato comunicacional del Partido Comunista Argentino. En un reportaje radial que me hizo en esa época Odile Baron Supervielle, a la pregunta acerca de qué relacionaba libros tan diferentes en orientaciones políticas y estéticas, con ingenuidad y cuando la palabra no tenía connotaciones incriminantes, contesté, simplemente, que todos nos habían gustado y que eran todos “subversivos”. También el presidente de la Cámara Argentina del Libro en 1977, un brigadier retirado, nos contó con aire falsamente compungido en la Feria de Frankfurt, que las discretas gestiones emprendidas, según él, por esa institución cuando estábamos presos, tropezaban con el obstáculo de que, al no detectárenos ninguna militancia política... se sospechaba que podíamos ser “ideólogos de la guerrilla” (*sic*).

1976 y después: ya nada será igual

El golpe del 24 de marzo, que desencadenaría la tragedia represiva más

tremenda de la historia argentina, me encontró fuera del país: había partido en la minuciosa gira de ventas y cobranzas que emprendía cada año y, comenzando en Nueva York, imponía escalas en Miami, San Juan de Puerto Rico, México y muchas otras ciudades del continente. Comencé a enterarme de lo que sucedía por los diarios de Miami en el atardecer del 23, y el 24 me despertó en Puerto Rico una llamada de Augusto “el Nene” Bonardo, un conocido periodista argentino de radio y TV radicado allí. Me confirmó que el golpe ya se había producido y me pidió al aire mi punto de vista. Adormilado, pero sobre todo confundido, no fui lo suficientemente condenatorio: nunca imaginé las consecuencias que tendría para mi vida personal y familiar y la del país.

Poco después del 24 debía comenzar en Buenos Aires la 2ª Feria del Libro:

En ese clima (el de abril de 1976), agravado por la clausura de la editorial Siglo XXI, la detención del editor Alberto Díaz, y todo lo que sucedía fuera del ámbito del libro, se desarrolló esa Feria. Y sólo era el comienzo.

dos días antes de su inauguración, Kuki y Ricardo Nudelman, junto a muchos colegas, debieron enfrentar la inspección de los *stands* por misteriosos –o tal vez no– funcionarios, uniformados por sus anteojos oscuros, acompañados por los directivos de la Feria. Ellos señalaban qué libros no podían exhibirse y, por lo tanto, venderse. ¿En virtud de qué leyes? No lo aclararon.

En ese clima, agravado por la clausura de la editorial Siglo XXI, la detención del editor Alberto Díaz, y todo lo que sucedía fuera del ámbito del libro, se desarrolló esa Feria. Y sólo era el comienzo.

Ediciones de la Flor mantuvo, por obcecación o ingenuidad, su plan

editorial. Incluso hubo que discutir con un autor que, asustado por la lectura militar que pudiera tener su original novela *Joe Penas en Necroburgo*, rogó que no fuera publicada (y acataremos su pánico).

Aparece *La guaracha del Macho Camacho*, de Luis Rafael Sánchez, una estupenda novela con la que comienza la publicación de autores de Puerto Rico. Se convertirá en un éxito, conocerá ediciones para su venta en España y en Cuba y será traducida al francés, inglés y portugués. Al cabo de los años –hoy– sigue reeditándose y es uno de los títulos que se estudian en la carrera de Letras. Ante esa repercusión, llueven las propuestas de autores puertorriqueños: *Pasión de historia (y otras historias de pasión)*, un libro de cuentos de Ana Lydia Vega, será otro de los de muy buena repercusión, que “siguen en cartel” todavía.

Pero la represión se va agudizando y se prohíben muchos libros por resoluciones de diverso nivel o simplemente de hecho. Ordenanzas municipales van a prohibir o restringir la exhibición de títulos por razones de “moralidad”. En esta categoría, sin posibilidad de recurso alguno, nos incluyen *El gato en la sartén*, una brillante primera novela de Mónica Muller (y brillante no sólo porque su tapa reproducía la publicidad de un polvo limpiador, aludido en el título, en la que un gato se espantaba al ver muy nítido su propio reflejo en el utensilio citado), y *Feigüele y otras mujeres*, un excelente libro de relatos de Cecilia Absatz.

A comienzos de febrero de 1977 un decreto del Poder Ejecutivo Nacional, leído con inusual frecuencia por radio y televisión, prohíbe la circulación de *Cinco dedos*, un título de la colección “El Libro en Flor” creado por el

Colectivo de Libros para Niños de Berlín. Habíamos adquirido sus derechos en la Feria de Frankfurt de 1973. Según el decreto 269/77, era “un cuento destinado al público infantil con una finalidad de adoctrinamiento que resulta preparatoria a la tarea de capacitación ideológica propia del accionar subversivo”.

En realidad, la prohibición no me tomó de sorpresa: en octubre de 1976, en un cuarto del modesto hotel Zentrum en el que me alojé nuevamente para la Feria de Frankfurt, Osvaldo Bayer, que había partido al exilio hacia la Alemania de sus ancestros, me había advertido que el funcionario de la SIDE que, por agradecimiento a alguna gestión previa, le había avisado que debía dejar el país sin demora, le mostró con indignación el libro, como ejemplo de los extremos a los que podía llegar el “accionar subversivo”. Lamentablemente, subestimé la advertencia: ducho –creía– en represiones, le dije: “Bueno, lo prohibirán y listo”. Craso error.

El cuento no era sino una versión moderna de la fábula según la cual “la unión hace la fuerza”. Los cinco dedos de una mano –roja–, desunidos, son perseguidos y maltratados por otra mano –verde–; cuando descubren que cinco dedos bien unidos forman un buen puño, se defienden y triunfan sobre la mano castigadora. Si bien podía llegar a pensarse en una interpretación amenazadora del puño rojo triunfante en alto al final de la historia, que el color verde de la mano derrotada fuera visto como el del uniforme de fajina del Ejército argentino sólo cabía en la paranoia interpretativa militar del momento.

Por eso opté por presentar un recurso de reconsideración de la medida, tal

como lo había hecho en 1972, pero no tuve en cuenta que las circunstancias políticas eran otras, algo que debí haber sospechado cuando el abogado especializado en Derecho administrativo que me había acompañado con su firma la vez anterior se disculpó por no hacerlo ahora. La inmediata reacción de la dictadura fue decretar la detención a disposición del Poder Ejecutivo de tres personas: Kuki Miler y yo, y también Amelia Hanois, quien por entonces ya residía en Francia con su compañero, Augusto Roa Bastos.

Nuestra captura fue “legal” y no violenta: si bien los policías que la hicieron efectiva el 16 de febrero no estaban uniformados, y nos llevaron desde la oficina de la editorial a la Superintendencia de Seguridad Federal de la calle Moreno en un Falcon algo destartado y sin placas, en medio de todo lo que sucedía a nuestro alrededor podía considerarnos afortunados. Fue registrado nuestro ingreso y, al informar que éramos marido y mujer –en realidad, concubinos–, nos alojaron en la misma celda, y fuimos convocados por un oficial del Ejército, quien, en el marco de mesas repletas de armamento supuestamente secuestrado en otros procedimientos, se limitó a notificarnos severamente que estábamos detenidos en cumplimiento del decreto ya mencionado. Un lujo jurídico para ese año...



Nuestra detención, en diversas dependencias policiales y establecimientos carcelarios, sin los malos tratos “especiales” que la época deparaba a los detenidos políticos, habría de prolongarse 127 días, y su relato circunstanciado daría lugar a otro texto. El hecho es que se desencadenó una intensa campaña de solidaridad entre los colegas editores de todo el mundo –instada por amigos desde Buenos Aires, y coordinada magníficamente por Rogelio García Lupo–: las numerosas firmas estaban encabezadas por la del mítico Claude Gallimard. En el país, el miedo morigeró la reacción: un escrito prudente reclamando nuestra libertad que circuló entre los escritores durante la 3ª Feria del Libro, sólo comenzó a recoger firmas cuando lo suscribieron Silvina Ocampo y Eduardo Gudiño Kieffer, como si su prestigio y su posición ideológica cobijaran a los firmantes ulteriores y les dieran su protección.

La Feria de Frankfurt contribuyó significativamente a la presión internacional: nos designó “representantes de la Argentina” para la Feria de ese año, situó dos pasajes a nuestro nombre en la oficina local de Lufthansa, e hizo saber esa circunstancia al Secretario General de la Presidencia de la Nación, aclarando que, aunque la Feria comenzaba en octubre, los “invitados” podíamos partir hacia allí cuando lo consideráramos conveniente, haciéndose ellos cargo de nuestra estadía. El 23 de junio, la confluencia de estas gestiones con la inexistencia de antecedentes políticos nuestros, excepto mi módica militancia universitaria en el reformismo de la Facultad de Derecho, determinaría nuestra liberación.

En ese lapso de más de cuatro meses,

la editorial participó en la Feria de Buenos Aires y siguió funcionando dentro de lo posible. Otro decreto, dictado en abril, prohíbe la novela *Ganarse la muerte* de Griselda Gambaro, y establece la clausura de la editorial por 30 días, por ser “contumaz en la publicación de obras de este tipo”. En sus fundamentos se dice que la novela es “nihilista y contraria a los valores familiares”. A la autora se le “sugiere”, por otras vías, la “conveniencia” de abandonar el país: con su familia, se instala en Barcelona.

Esa clausura nunca se hará efectiva, pero de todos modos, Elisa de Miler, la madre de Kuki que había ingresado como voluntaria a la empresa tiempo antes para cumplir algunas tareas administrativas, toma el comando de hecho y, ante la amenaza, opta por rescatar chequeras y documentos y se autoimpone un cierre por ese período. Antes y después, con un equipo mínimo y a fuerza de imaginación y coraje, consigue mantener la actividad a flote. Cuenta con la colaboración de Norma Vich –una estudiante de cine que había ingresado a la firma como recepcionista hacía poco– y Susana Appel, que se ocupaba de prensa y producción. Ese mismo elenco, con ingresos y egresos, habría de mantener a De la Flor viva durante los siguientes seis años, porque una vez en libertad, partimos al exilio con nuestro hijo, sin saber todavía dónde nos radicariamos.

Restaurada la democracia, en 1984 promovimos un recurso de amparo para que se levantara la prohibición decretada sobre el libro de Griselda Gambaro (quienes quieran conocer el expediente completo de la SIDE que desembocó en la prohibición, una joya de la reflexión política paranoica,

pueden encontrarlo en la revista *Xul*, que lo publicó íntegro). El abogado que contestó la acción en representación del Estado sostuvo que debía rechazarse dado que el libro había sido prohibido en virtud de la vigencia del estado de sitio, por lo cual, levantado éste, no era precisa una declaración judicial dejando sin efecto la prohibición. Para nuestra sorpresa, era el mismo Dr. Bargalló Beade que había elaborado el dictamen previo: la permanencia en sus cargos de los funcionarios menos notorios de la dictadura fue un fenómeno generalizado. El amparo se rechazó, pero se impusieron las “costas por su orden” (cada parte debía pagar sus gastos judiciales y honorarios) porque se consideró que había razones para dudar acerca de la cuestión. Y la historia de nuestra edición de *Ganarse la muerte* tuvo un grato episodio final: por decisión de su director, el librero Elvio Vitali, la Biblioteca Nacional incorporó en 2004 un ejemplar a su Tesoro, en un acto cargado de significados para la autora y sus editores.

Antes de partir, hubo que enfrentar otra instancia policial: pocos días después de nuestra liberación debí presentarme a declarar en la Delegación Ezeiza de la Policía Federal, que obraba como instancia de instrucción en los procesos penales en la provincia de Buenos Aires: se nos había iniciado un proceso penal tras el secuestro de dos títulos incluidos en un pedido que debía salir del aeropuerto con destino a El Salvador: los ya mencionados *Sobre el trotskismo* de Mavrakis y las *Notas revolucionarias* de Julius Lester. Como dato pintoresco, el envío iba destinado a una librería cuyas propietarias eran monjas, y habían ordenado esos libros entre muchos otros. Como

dato patético, luego de tomarme declaración el oficial de policía debía comunicarse con el juzgado en La Plata para saber qué hacer conmigo: durante minutos interminables –para mí–, trató de establecer la llamada sin conseguirlo. Tras dudar un momento, me dijo que me fuera, que si el juez disponía que debían mantenerme detenido me irían a buscar...

Telecomando en tiempos sin e-mail

Los boletos aéreos que había enviado Frankfurt fueron desdoblados: como faltaba mucho para la Feria decidimos hacer juntos –hijo chiquito incluido– el periplo latinoamericano que ya era casi rutina, comenzando por Guayaquil. El relato de este viaje, que terminaría con la radicación en Caracas a comienzos de 1978, también sería materia de otro texto que tuviera que ver con nuestra historia personal, pero aquí me ciño a la de la editorial.

Con algunos cambios, el reducido equipo que la había sostenido siguió manejándola, orientado dentro de lo posible por nosotros al ritmo de nerviosas llamadas telefónicas –en Caracas, como en muchas otras ciudades latinoamericanas, no existía todavía el discado directo internacional, y comunicarse a través de las operadoras del 122 requería una paciencia infinita– y cartas llevadas por el correo, que se tomaba su tiempo, aun para las aéreas. El fax no estaba al alcance de casi nadie: cuando se experimentó con un aparato en *El Diario de Caracas*, en el que trabajábamos Kuki y yo, toda la redacción se reunió expectante para ver salir la primera hoja enviada por un corresponsal en Nueva York.

Felizmente, todos nuestros trabajos en el exilio tuvieron que ver con los libros y el papel impreso, en tareas editoriales o paraeditoriales o en el periodismo o vendiendo libros, como lo hice para varios sellos argentinos y españoles. Entre tanto, desde Buenos Aires – donde al elenco se habían incorporado Ivonne Gachet, sucediendo a Norma Vich, que había optado por regresar a su Córdoba, y Ricardo Perugorría en el lugar de Susana Appel– nos enviaban los manuscritos para leer, los bocetos de tapas para decidir, nos consultaban acerca de las reediciones y de la situación de los autores: era como estar sin estar, porque lo que decidiéramos



era aplicado por Elisa e Ivonne según lo que las circunstancias, y las posibilidades económicas aconsejaban.

La lealtad mantenida por Quino –cuyos libros lideraban absolutamente las ventas– y Fontanarrosa, ya en un firme segundo lugar en ese aspecto, fue, junto con la eficacia y prudencia en el manejo de la empresa, el secreto de la subsistencia en un contexto francamente desfavorable, no sólo por el ficticio mantenimiento de la cotización de la moneda nacional que alentaba las importaciones, sino por las condiciones muy gravosas del crédito, del cual Elisa, con gran sabiduría, optó por prescindir.

Antes de emprender el regreso definitivo, cuando la situación política argentina parecía descomprimirse hicimos varios aterrizajes de prueba. El primero fue de Kuki, nada menos que en abril de 1982, en un país bélico

y en el que la malvinización había calado hasta en insospechables amigos nuestros, para asistir a la muy afectada Feria del Libro de ese año. Luego el mío, llegando al país tras el infausto debut de la Selección de fútbol en el Mundial de España y en vísperas de la rendición en las islas, para presenciar la súbita reapertura de la actividad política, que volvía a ser legal.

La mejor prueba de la obsesión que tenía por el regreso es que lo emprendí aun afrontando el riesgo de ser detenido a mi arribo: la causa judicial penal en la que había prestado declaración en Ezeiza antes de partir, en 1977, seguía abierta y, al no haberme presentado ante sucesivas citaciones se había dispuesto mi captura, cursando la orden incluso a Interpol (una averiguación oportuna me permitió saber que Interpol la había desechado por no ser de su competencia los asuntos de contenido político). Esto hizo que viajara vía Montevideo para llegar en barco, lo que se me ocurrió generaba menor peligro. El proyecto debió ser desechado: los dos “vapores de la carrera” no estaban circulando porque uno había trasladado peregrinos uruguayos para la visita papal y otro oficiaba de buque hospital para los heridos de Malvinas. Por eso viajé en avión al Aeroparque, portando el “bolsito del preso” –toalla, jabón, desodorante, papel higiénico, mudas de ropa– por lo que putas pudiere...

No fue necesario usarlo: o los funcionarios de Migraciones se distrajeron comentando la derrota ante Bélgica o la orden de captura había dejado de estar vigente. Pero a los dos días viajé a La Plata con mi defensor –un abogado penalista a quien no conocía y que se había ocupado de casos similares–, presé declaración y se dispuso que siguiera

libre. El secretario del juzgado, tal vez imbuido del nuevo espíritu, comentó: “¡Qué barbaridad! Dictar una orden de captura por unos libros...”.

Hacia fines de año el grupo familiar viajó a Buenos Aires de visita, y volví a venir yo solo para la Feria de 1983, en la que comprobé en qué medida la dictadura se había instalado en las mentes, incluso (¿especialmente?) en el gremio del libro.

Como la inminente apertura electoral ya estaba en el aire, decoramos el *stand* con *graffiti* pintados por la propia gente de la editorial, provocando la reacción natural de lo que por entonces se llamaba “Comisión de Ética” de la Feria, que consideró que las leyendas podían resultar ofensivas, y nos citó para recibir —a Feria cerrada— a sus miembros, que seguramente exigirían su eliminación. Con diversas añagazas conseguí estar acompañado en ese momento por el fotógrafo de una revista semanal y un escribano amigo: el denuedo represor de la Comisión no se atrevió a desafiar su puesta en evidencia pública y certificada: los cambios políticos se aproximaban. Los *graffiti* quedaron en su lugar y para completar el reto, instalamos durante la Feria un atril con grandes hojas de papel y lápices, marcadores y bolígrafos, instando al público a escribir lo que quisiera, a hacerse “escritores por un ratito”. Los directivos de la Feria se escandalizaron, arguyendo que la gente “podía escribir cualquier cosa”... y eso era lo que queríamos.

La iniciativa se transformó en uno de los grandes hechos “paralelos” de la Feria y 7.000 personas se acercaron a cumplir la propuesta, que incluía la edición de un libro con las mejores contribuciones para la 10ª Feria, la siguiente. El libro se tituló, obviamente,

Escrito en la Feria, y la selección de las frases a incluir y su armado, un trabajo infernal, que requería minuciosidad y criterio, fue obra de Marta Merkin, quien, provista de resaltador y tijera, dedicó horas a revisar los centenares de folios.

Esto sería el prólogo de nuestro regreso, que se produjo en septiembre de 1983 para mí y al mes siguiente, después de las elecciones, para Kuki y nuestro hijo.

La felicidad es un viaje de vuelta

Cuando regresé me senté en el mismo sillón ante el mismo escritorio que ocupaba seis años antes, para encontrar hasta los mismos papeles en los cajones; si bien la oficina de la editorial era distinta, sentí que me calzaba como un guante y que había vuelto a **mi** lugar. Las finanzas estaban sanísimas, y empecé a actuar como si nunca me hubiera ido. El primer original que leí me entusiasmó y decidí publicarlo de inmediato con la temeridad del recién desembarcado proveniente de un país democrático. Era *Los pichy-cyegos*, de Rodolfo Enrique Fogwill, una excelente novela, la primera inspirada en Malvinas, de fuerte contenido satírico, que muy posiblemente otros editores habrían dudado en lanzar al mundo en las postrimerías del régimen militar, diciembre de 1983. El libro se vendió poco, lo que el autor atribuyó a que la tapa era poco atractiva, y volvió a editarlo varias veces años más adelante, cada vez en una editorial diferente, con el título modificado en su grafía, mientras él iba perdiendo sus nombres de pila...

Tras la asunción del gobierno por el doctor Alfonsín, me proponen dirigir

Radio Belgrano, una de las emisoras estatales, y me entrego en cuerpo y alma a lo que sentía era contribuir a la reconstrucción del espíritu democrático. ¿Y la editorial? Recae totalmente sobre los hombros de Kuki, con quien solamente puedo colaborar —poco— a la hora del almuerzo y durante algún fin de semana. Es mérito absoluto de ella la nueva puesta en el mundo de De la Flor.

Mi experiencia en la comunicación masiva dura hasta septiembre de 1985: una vez más, sería tema para otro artículo.

A partir de ese momento se reeditan títulos agotados largo tiempo —y prohibidos, como *Operación Masacre*, de Rodolfo Walsh— y se recuperan derechos que habían estado a punto de perderse durante nuestro exilio. En 1984, con el primer tomo de lo que será el *Teatro completo* de Griselda Gambaro, se inaugura una colección dedicada al teatro argentino y latinoamericano, donde luego se incluirán autores como Roberto Cossa, Carlos Gorostiza, Juan Carlos Gené, Ariel Dorfman y Eduardo Rovner.

En diciembre de 1985, ante el anunciado inminente paso del cometa Halley a una distancia de la Tierra que lo haría visible, publicamos *El Libro Oficial del Cometa Halley* de Brian Harpur, un serio y ameno trabajo de divulgación científica. Para promoverlo, durante la Feria de 1986, un actor aficionado, vestido de cometa por la imaginación voladora de Renata Schussheim, debía transitar los pasillos del predio ferial con un cartel de propaganda. Finalmente, ni el cometa fue visible, por factores climatológicos, ni el personaje pudo circular por la Feria: los celosos “comisarios” de ésta resolvieron que no se podía hacer publicidad fuera

del propio *stand*, lo que limitó sus movimientos a unos pocos metros.

No sería éste ni el primero ni el último de los encontronazos que mantuvimos con las rígidas autoridades de la Feria, imbuidas de un militarismo que hizo que, durante mucho tiempo, en los actos inaugurales se escuchara el Himno Nacional tocado por la banda del Regimiento de Granaderos, y que, todavía en los primeros años de democracia, bandas militares ejecutarán música marcial (que, como dijo alguien, es a la música lo mismo que la justicia militar es a la justicia) a la entrada de la exposición.

Una vez intentamos presentar *Sobras de arte*, un curioso y original conjunto de poemas y *collages* obra de Paul Kon y Martín Kovensky, con un *happening* protagonizado por los autores en el propio *stand*: emergiendo de tachos de basura con uniformes de recolectores, recitaban sus versos. El reclamo de una visitante por alguna palabra que juzgó soez desembocó, como siempre, en prohibición.

Durante otra feria instalamos en el *stand* al conocido organillero de la calle Florida, con su lorito “sacando la suerte”. También alguien se quejó de que el sonido sobrepasaba los límites y nos obligaron a que se fuera con la música a otra parte. En cambio nadie se atrevió, años después, a cuestionar al Irán de los ayatolás, que difundía letanías presumiblemente religiosas a alto volumen (y los teníamos de vecinos).

Siempre en las ferias, y cuando todavía no había en el país más concursos que gente, organizamos varios bastante originales. Antes del exilio fue uno de dibujos infantiles inspirados en títulos de la colección “De la Florcita”. Decenas de participantes dibujaron sentados o tirados en el suelo del

stand con los materiales que les suministramos y el jurado, integrado por Augusto Roa Bastos, Juan Marchesi –ilustrador oficial y único de esos libros– y Kuki, “sesionaron” en nuestra casa hasta la madrugada, con las obras desparramadas por el piso para arribar a la difícil decisión.

En otra oportunidad fue un cuestionario –“Qué sabe Ud. de Mafalda”– y en otra, una ruleta literaria –la “Rulite”–, ambos inventos de nuestro hijo. La inmensa rueda de madera que tendría que haber llevado como contribución a una *kermesse* de su escuela, se convirtió, pegándole tapas de los libros que se regalarían, en un atractivo juego que congregó colas enormes: hubo que limitar a diez minutos por hora los sorteos.

Seguimos...

En 1986 comienza su ciclo, que sería breve, la colección “Los Nuevos”, destinada a primeras novelas de autores casi desconocidos. Sólo incluyó cuatro títulos, en una modesta presentación (las tapas reproducían las de las carpetas en las que habitualmente nos traían los originales), pero sus autores harían buenas carreras: *Góndolas*, de Gabriel Báñez; *El palacio de la noche*, de Pablo de Santis –reeditada en 2002–; *Arnulfo o los infortunios de la gloria*, de Daniel Guebel, y *No velas a tus muertos*, de Martín Caparrós (una primera novela que aparecía luego de la segunda, publicada por Ada Korn), reeditada más tarde, ya en otra colección.

Esta vocación por el riesgo, sustentada en la solidez que le daban a la editorial sus “autores estrella”, no comenzaba ni terminaría allí. En diciembre de 1969 habíamos publica-

do *Griselda adolescente*, una deslumbrante historia contada en delicadísimos dibujos por Renata Schusheim: el libro fue impreso con clisés, como correspondía a la época, sobre un papel gofrado de origen argelino de gran calidad, cada dibujo rodeado de un marco rosado. En 1971, *Una sociedad colonial avanzada*, del artista plástico Luis Felipe Noé, una colección de aforismos irónicos sobre la condición de nuestro país, ilustrados por avisos publicitarios, dibujos humorísticos y *collages* de la época. Contratado con otro sello que no se atrevió a publicarlo, Noé nos lo derivó y... nos atrevimos. (En 2003, Asunto Impreso lanzó una nueva edición, como homenaje y prueba de su vigencia.) También de Noé y también en esa época, *Códice rompecabezas sobre Recontrapoder en cajón desastre*, una especie de novela llena de claves, que habríamos de reeditar en 2004 devenida novela gráfica: una especie de historieta con dibujos de Noé intervenidos por un joven artista, Nahuel Rando, y simplificado su título como *Recontrapoder*.

Un libro de recetas de cocina para preparar muy sencillamente con productos enlatados (y con paltas, consideradas como latas), fue el aporte de mi amigo, el escenógrafo y director de arte Aldo Guglielmone, a mi inepcia culinaria: *Viva la lata* fue ilustrado por Quino, que dibujó sobre platos soperos a sus personajes. El inmenso trabajo que esto le demandó fue poco visible: la impresión con clisés hizo aparecer el fondo como dos círculos concéntricos planos.

Sin perder la dimensión artesanal y nuestra conducción personal, la editorial crece y se comienzan nuevas colecciones: psicoanálisis, ensayo,

historia y biografías. A los nuevos títulos de humor gráfico de Quino, Fontanarrosa y Caloi se suman los de dibujantes más recientes y en ascenso, como Sendra, Rep, Daniel Paz (en colaboración con Rudy, que no dibuja), Nik y Maitena, cuyo primer libro, *Y en este rincón las mujeres...*, publica De la Flor.

Nuestro homenaje a Les Luthiers se traduce en un libro muy ilustrado, de gran formato: *Les Luthiers de la L a la S*, de Daniel Samper Pisano.

En 1992 celebramos los 25 años de la editorial, pero también nuestro regreso a la Argentina y la reinstalación de la democracia con una enorme y divertida fiesta cuyos invitados evocan todavía.

En 1993, con la conformidad de Quino, decidimos reunir en un único volumen, encuadernado con tapa dura, no sólo todas las tiras de Mafalda incluidas en los ya clásicos libritos, sino toda la restante producción del autor en la que aparecía el personaje: libros nunca reeditados—como *Al fin solos*, *Y digo yo* y *Adónde vamos a parar*—, dibujos hechos para campañas de bien público, para ilustrar la Declaración Universal de los Derechos del Niño o para invitaciones o despedidas de amigos. El gordísimo volumen, *Toda Mafalda*, prologado por el colombiano Daniel Samper Pisano (el mismo de *Les Luthiers...*), mafaldólogo reconocido, tuvo una exitosísima carrera y en 2006 aparece su 19ª edición. Sería el primero de una serie que incluye hasta ahora, en similar presentación, *20 años con Inodoro Pereyra* y *Todo Boogie, el Aceitoso*, de Fontanarrosa; *La historieta argentina*, una enciclopedia sobre ese género, de Judith Gociol y Diego Rosemberg, y una

antología “consultada” de la obra de Quino: *Esto no es todo*.

En noviembre de 1994 nos mudamos a las oficinas de Gorriti al 3600, donde esto se está escribiendo. En 1995 incurrimos, con poco éxito, junto a dos socios colegas, en el ramo librero, con *Librerío*, en la avenida Cabildo. En noviembre de 1996 lloramos la muerte de Elisa Miler, la madre de Kuki, una mujer inteligente y decidida, querida por todos, y a cuya eficaz acción se debió la supervivencia de la empresa durante nuestra prisión y exilio. Un dibujo que Quino le dedicó exalta su importancia y nos la recuerda todos los días desde la pared que lo ostenta.

La Feria Internacional del Libro de Guadalajara, organizada por la Universidad de esa bella ciudad de Jalisco, México, que inauguró la primera Maestría en Edición en Latinoamérica, había comenzado en 1993 a distinguir a un editor por su trayectoria como tal. El homenaje consistía en la edición de un libro con testimonios sobre la tarea profesional y la persona del agasajado que se entregaba cada año en la Feria. En 1993 fue Arnaldo Orfila Reynal, el editor argentino que, radicado en México, creó primero Fondo de Cultura Económica y luego Siglo XXI Editores. En el 94, Joaquín Mortiz (nombre con el que actuaba profesionalmente Joaquín Diezcanedo); en el 95, Neus Espresate, la editora de origen catalán que había creado Ediciones Era en México; en el 96, Jack McClelland, un canadiense.

En 1997 fuimos distinguidos Kuki y yo, y el conmovedor—para nosotros— volumen, titulado *Libros, personas, vida*, contó con contribuciones de firmas como las de Sabato,

Ariel Dorfman, Raúl Alfonsín, Tomás Eloy Martínez y Antonio Skármeta entre muchas otras, pasando, obviamente por autores “nuestros” como Quino, Fontanarrosa, Horacio Salas, Luisa Valenzuela y Liliana Lukin. La cronología histórica de Ediciones de la Flor fue escrita por Carlos Ulanovsky, y en ella ha abrevado sin remilgos el texto que están leyendo: hay muchas frases repetidas textualmente, con su permiso, evitando, también con permiso, las molestas comillas.

En 1999 publicamos las muy atractivas *Memorias de un alemán atípico*, subtituladas *Los años de formación de un manager de la cultura*, de Peter Weidhaas, el director de la Feria de Frankfurt que había dispuesto invitarnos en 1977, y con quien luego cultivamos una estrecha amistad. Quedan muchos autores y títulos significativos por citar. Así como Jorge Herralde, el editor español de Anagrama, dice que el libro de un editor es su catálogo, puede afirmarse que la mejor historia de Ediciones de la Flor surgiría de una lectura comentada del que se fue formando durante 39 años. Pero repasándolo velozmente, hay dos autores que no querría omitir ya sobre el final de este texto: Alberto Ciria y Homero Alsina Thevenet. A ambos los considero mis maestros en sentido estricto —y no en el indiscriminadamente ampliado con que hoy se prodiga el término—. Por la vastedad de la cultura de ambos, por su precisión, por la agudeza y el sentido del humor, por su exquisito uso de **todo** el idioma, por su exigencia, aprendí muchísimo de ellos y me enorgullece que varios libros de su autoría integren nuestra lista.

Esto no es todo

Este subtítulo, que cita el nombre con que bautizamos, de acuerdo con el autor, la extensa antología de Quino publicada por la editorial, sintetiza la situación actual. Se inspiró, contradiciéndola, en la frase con la que terminaban los dibujos animados de Terrytoons, que, sustituyendo al clásico *The End*, decía *That's all folks* (Esto es todo, gente).

Con una creciente nueva colección, “Manuales”, comenzada hace dos años con *Cómo se escribe un guión cinematográfico vendible*, de Christopher Keane, que incluye libros de aprendizaje sobre escenografía (Héctor Calmet), periodismo (Julio Orione) y animación cinematográfica (Rodolfo Sáenz Valiente); con la incorporación de nuevos humoristas gráficos como el ascendente Liniers de *Macanudo*; con la serie de “Clásicos Reilustrados” inaugurada por el *Martín Fierro* ilustrado por Fontanarrosa, al que siguieron el *Fausto* con los dibujos de Oscar Grillo y un *Pequeño Quijote Ilustrado* (Luis Scafati) a los que se sumará *El corazón de las tinieblas* de Conrad, por Crist; con diez títulos nuevos publicados en abril de 2006 para la Feria y la reedición constante de muchos títulos del fondo, nadie nos cuestionará que, a punto de cumplir 40 años en esta riesgosa profesión, en este complicado país nuestro, afirmemos que todavía se pueden esperar novedades, tratándose de Ediciones de la Flor. O sea, que, una vez más, **esto no es todo...**

Gregorio Weimberg y la edición. Estampa de un fundador de la *biblioteca argentina*

Por Gustavo Sorá (*)

Si la escritura y el libro fueron las formas predominantes de la producción del intelecto en la modernidad, tal como afirma Gustavo Sorá, puede considerarse la construcción de bibliotecas y colecciones como el modo en que se organizó la proliferación de las discursividades. De ahí que la función de editor adquiriera notoriedad, organizando nociones, introduciendo lecturas y promoviendo miradas sobre el pasado cultural que logran establecer linajes y campos de discusiones.

Gregorio Weimberg, recientemente fallecido, recupera esa tradición que se inauguró con el francés Coni en el siglo XIX, con Mitre en la biblioteca *La Nación* a principios del siglo XX y luego fue retomada por Ingenieros y Rojas en las primeras décadas de aquel siglo. Su labor como pensador de series y colecciones de distintas editoriales y su breve paso como director de la Biblioteca Nacional permiten asociar su biografía a la cultura del libro y a sus derivas históricas. Su colección *Pasado Argentino*, nos permite encontrar un modo original en el que se logra articular una mirada capaz de definir un conjunto de lecturas nacionales indispensables para conocer el país: lecturas “argentinas” que componen un entramado complejo que, sin aportes como los de Weimberg –tal como surge de esta entrevista– verían dificultadas sus posibilidades.

Las metáforas de la escritura, del libro y de los espacios que organizan esa herramienta del intelecto y ese objeto cultural, como la librería o la biblioteca, han acompañado la imaginación de las comunidades morales desde la Antigüedad. Hasta fines del siglo XIX se hablaba de *la biblioteca* y de *la librería* francesa o española para verificar el universo de textos escritos en esas lenguas y de los escritos en otras pero traducidos, domesticados y difundidos por las instituciones de esos imperios nacionales¹. La extensión de ese dominio intelectual entre los centros metropolitanos y los territorios de ultramar era una manifestación de la universalidad del genio nacional particular. En Argentina no se hallan referencias nítidas de esa forma de imaginación de la cultura nacional. Borges, se sabe, se sumergió como pocos en las metáforas del libro y la biblioteca. Pero lo hizo de un modo trascendente, sin raigambre histórica necesaria. Este panorama invita a recorrer el camino inverso y complementario: alimentar con esas metáforas la imaginación de la cultura para hallar dimensiones históricas y sociales del pensamiento nacional; para iluminar a individuos y grupos, instituciones, comercios y empresas que han balizado la historia del libro en Argentina².

Gregorio Weimberg es uno de los fundadores de la *biblioteca* argentina. Fundadores en el sentido que Foucault da a los “fundadores de discursividad”: si bien muchos escriben textos, pocos autores consiguen imponer formas de pensamiento que se tornan categorías de todos, que se diluyen en un inconsciente cultural colectivo³. Del mismo modo podemos pensar que si bien muchos han editado libros, han dirigido colecciones

y bibliotecas, pocos individuos, muy pocos, han dejado huellas indelebles para articular la historia colectiva: el francés P. Coni en el siglo XIX, Mitre y la Biblioteca La Nación a inicios del siglo XX, Ingenieros y Rojas con sus colecciones de los años 10 y 20, Gregorio Weimberg con su colección el Pasado Argentino, editada por Hachette en los 50, luego como colección Dimensión Argentina por su sello Solar, relanzada a fines de la década de 1990 por Taurus, como Nueva Dimensión Argentina⁴. En “nuestro diccionario” nos faltaría una palabra para concebir todo lo que representan esos esfuerzos

intelectuales y materiales, al modo como se usa *Brasilianas* en “el Brasil intelectual”⁵. Allí, desde la fundación del Imperio la palabra “brasileña” designa todo conjunto de libros indispensables para conocer el país. Hasta 1930, la brasileña era el sector más noble de la biblioteca de los bibliófilos. Ese año apareció la colección Brasileña dirigida por Fernando de Azevedo y editada por la Companhia Editora Nacional de São Paulo y en 1935 la colección Documentos Brasileiros dirigida por Gilberto Freyre y publicada por la Livraria José Olympio de Río de Janeiro. Estas “bibliotecas” permitieron que el público lector general que se estaba gestando a partir de las políticas educativas, pudiera leer interpretaciones sobre el país de autores de vanguardia de la época y retratos de Brasil escritos por viajeros extranjeros

Gregorio Weimberg es uno de los fundadores de la *biblioteca argentina*. Fundadores en el sentido que Foucault da a los “fundadores de discursividad”: si bien muchos escriben textos, pocos autores consiguen imponer formas de pensamiento que se tornan categorías de todos, que se diluyen en un inconsciente cultural colectivo.

y polígrafos del pasado, piezas hasta entonces atesoradas en algunas bibliotecas públicas y particulares⁶.

La colección *El Pasado Argentino* sería una de las “argentinas”, de esas cuatro o cinco bibliotecas fundadoras de una cultura argentina impresa. Este núcleo de la obra de Weimberg representa el último proyecto editorial capaz de hacerse un lugar en el linaje de las bibliotecas de Ingenieros y de Rojas: *La Cultura Argentina* y *La Biblioteca Argentina*. Han sido muchos los intelectuales que, como Gálvez y Quiroga con la Cooperativa de Buenos Aires, crearon colecciones o editoriales para enlazar sus libros entre otros que no tuvieran cabida en el mercado del libro. Pero, en estos casos, pocos han conseguido equilibrar una permanente actividad como editores y como productores intelectuales.

La edición se trata de una actividad cuyas huellas no son evidentes; una práctica compleja y específica cuyo conocimiento aún no ha forjado un campo de especialistas entre las ciencias sociales en Argentina.

Lafforgue, Schmucler y otros pocos pueden testimoniar al respecto. En esta clase de intelectuales, el conocimiento de sus obras no puede limitarse apenas a lo escrito, a los textos firmados. Las marcas materiales de su labor se sumergen por detrás de todos los textos de otros autores que hicieron públicos, razón de la edición.

El Pasado Argentino es una de las piezas reconocidas de la obra de Weimberg, es decir, una de aquellas que la buena historia cultural retiene como cuadro para una memoria colectiva. Pero las realizaciones de Gregorio Weimberg van mucho más allá. Entre sus legados que han caído en el olvido sobresale la colección *Tratados Fundamentales* editada en los años 40 por la editorial Lautaro: “ése es mi orgullo”, nos dice

en esta entrevista. Una colección que precedió a *El Pasado Argentino*, que la abarca y manifiesta el horizonte de referencias universales con las que habría que fundir el pensamiento de la cultura y la sociedad argentinas.

Aquí se presenta una edición de dos entrevistas realizadas con Gregorio Weimberg en torno a sus actividades como editor y a sus experiencias en el medio editorial⁷. Retratan apenas un aspecto de su obra. Pero la edición se trata de una actividad cuyas huellas no son evidentes; una práctica compleja y específica cuyo conocimiento aún no ha forjado un campo de especialistas entre las ciencias sociales en Argentina. En su origen fueron entrevistas de investigación; destinadas no a la edición como tales, sino a sumar evidencias para la historia del campo editorial, de la traducción y publicación de ciencias sociales y de otros temas conexos. Pero en este momento crítico, la figura de Gregorio Weimberg se revela única e indispensable para pensar que su obra continuará presente en alguno de los pliegues de nuestro pensamiento colectivo, en la filigrana de los cientos de libros en los que su nombre no aparece impreso pero que salieron al público gracias a sus proyectos intelectuales. En esas horas nos damos cuenta de que se ha tenido el privilegio de escuchar una historia profunda que vale la pena compartir. Pero la entrevista publicada se reduce por su edición, permanecerá apenas como un texto. Sólo el acompañamiento de imágenes permitiría dar densidad etnográfica a las charlas con Gregorio Weimberg. Todos los ambientes de su casa de Remedios de Escalada al 800 están abarrotados de libros. Para cada afirmación Gregorio tenía una evidencia material impresa. Eran entrevistas

caminadas, yendo de un lado al otro de la casa, de un tramo al otro de su biblioteca, en busca de sus libros. El andar perjudicaba la captura de audio y advertía sobre la importancia de describir ese escenario. Era como si sólo la interpretación del orden de esos estantes permitiera llegar a conocer la diversidad de proyectos pedagógicos, editoriales y de investigación del mentor de la biblioteca. Su casa, como la nación en su colección, se sintetizaba en libros. Las experiencias con libros de personas como Gregorio Weimberg nos muestran los riesgos de limitar la idea de biblioteca, de texto, de traducción, de archivo a meras metáforas. En ellos esas palabras se consuman y abarcan todas las relaciones elementales de una cultura universal en la cual el resto sólo participamos tan limitadamente.

Sorá: Usted trabajó en un amplio espectro de las ciencias humanas. ¿Cuál fue su formación universitaria?
Weimberg: Yo estudié derecho.

S: ¿Entre qué años?

W: Y... en el 38, 39. Después me dediqué a la filosofía. Derecho no terminé.

S: ¿A quiénes recuerda de Filosofía y Letras?

W: Antes que nadie a Francisco Romero.

S: ¿De ahí en más siempre estuvo ligado a la Universidad?

W: Siempre estuve ligado a la Universidad y en la época del eclipse de la Universidad, participé del Colegio Libre de Estudios Superiores.

S: ¿Y usted alimentaba sus proyectos editoriales en función de sus proyectos pedagógicos?

W: Sí. Nos reuníamos, conversábamos, hablábamos de que tal libro no era tan importante, que tal otro sí, etc. Francisco Romero fue muy generoso. Un día nos dijo: “Yo en Losada tengo muchos libros de filosofía que no puedo publicar. Si alguno de ustedes se anima a publicarlos, yo les doy ideas”. Él alentaba a todo el mundo.

S: ¿Cómo fueron sus primeras incursiones en el medio editorial?

W: Bueno yo me presenté a la editorial Lautaro allá por el 44 o el 45. Ellos habían comenzado a publicar una colección donde apareció un libro sobre Belgrano, luego otro sobre Sarmiento, etc. Yo fui así nomás y les ofrecí un

librito: *El pensamiento de Monteagudo*. Después quedé vinculado a ellos como asesor literario y empecé a hacer una colección de clásicos de la filosofía. No sé si la conoce Ése es mi orgullo. En la colección *Tratados Fundamentales* publicamos por primera vez *La mentalidad primitiva* de Lévy-Bruhl, que yo traduje⁸. Fueron muchos libros: *Teoría General del Cielo* y *El sistema de la naturaleza* de Kant; *El existencialismo* de Lefebvre; el ensayo de Bacon⁹; *La sociedad primitiva* de Morgan; el *Tratado teológico-político* de Spinoza; *Discurso preliminar* de D’Alembert;



las *Cartas filosóficas* de Voltaire; *La docta ignorancia* de Nicolás de Cusa; *Averroes y el averroísmo* de Ernest Renan. Aparecieron libros de Boas, de León Brunschvicg¹⁰. Después en una serie menor aparecieron Gordon Childe, *Magia y sacrificio en la historia de las religiones* de Huber y Mauss, que creo que es una de las primeras ediciones en castellano sobre el tema desde un punto de vista no religioso.

La editorial Lautaro y la colección Tratados Fundamentales

S: Y Lautaro, ¿cómo era?, ¿cuándo surgió?

W: Lautaro surgió durante la guerra mundial como una respuesta, digamos, progresista. Después fue caracterizada políticamente. Fue la obra de un grupo de personas. Participó un señor llamado Dreyfuss que trabajó como gerente, luego estaba el señor José Iturrac, que era exportador de papel, gente que no era exactamente de izquierda, pero sí era pro-aliada. Había socialistas, capitalistas, estaba Saslasky, que era gerente general de Bunge & Born, estaba Sarita Jorge, etc. El primer libro que se publicó y que fue presentado en una feria del libro, fue requisado por la policía. Se llamó *Las estrellas miran hacia abajo*. Era un alegato a favor de Inglaterra durante los bombardeos. Como le dije, yo me acerqué a ellos para ofrecerles mi libro sobre Monteagudo y enseguida me encomendaron algunas cosas. Poco tiempo después con Manuel Sadosky les propusimos la colección Tratados Fundamentales y quedé incorporado al trabajo de la editorial. Para sorpresa de todo el mundo, con la colección de filosofía nos fue muy, muy bien. Fue una de las primeras colecciones de Lautaro.

S: ¿Y el dueño de la empresa quién era?

W: La dueña era Sara Mariana de Jorge. El padre de ella era el abogado de Gath & Chavez, un abogado de mucho prestigio que había recogido capitales del grupo pro-aliado.

S: ¿Ella era académica, literaria?

W: No. Aunque era una muchacha muy culta. Era la mujer de Faustino Jorge, no sé si le dice algo.

S: ¿Y qué otras líneas tenía el catálogo de Lautaro?

W: El catálogo llegó a ser bastante heterogéneo. Después vinieron los Pingüinos. Se firmó un convenio con Penguin de Londres e hicimos un pequeño comité con María Rosa Oliver. Ella participaba por Penguin y yo por Lautaro. Don Pedro Henríquez Ureña actuaba de árbitro en el caso de que hubiera desacuerdos. Ahí se publicaron Penguin literarios, científicos, técnicos, publicamos una historia de la ópera, una historia del ballet, un libro sobre arte primitivo. Todos a dos pesos.

S: ¿El formato era parecido a los Penguin ingleses?

W: Sí, con otras tapa, claro. Fueron los primeros libros de bolsillo que se empezaron a sacar de modo sistemático. Algunos títulos tuvieron tiradas de 10.000 ejemplares. Además le dimos un color local. Por ejemplo lo reivindicamos a Horacio Quiroga. Nos hartamos de vender *Cuentos de la selva*.

S: ¿Lautaro llegó a ser una empresa mediana, con muchos empleados?

W: No. Lautaro era pequeña.

S: ¿Dónde funcionaba?

W: Funcionaba inicialmente en la calle Alsina, creo que en el 1949. Después

se trasladó a la calle Sarmiento y finalmente estuvo en la calle José Evaristo Uriburu 1225. Ahí sufrió sucesivas clausuras. Ahí yo ya no estaba, pero igual me dolía, ¿no?

S: Y de un modo general, ¿cómo era el control político en el mercado del libro durante el peronismo?

W: Hubo censura, persecuciones, clausura de editoriales, de diarios, de revistas. A mí me detuvieron por el libro *La docta ignorancia* del cardenal Nicolás de Cusa¹¹. Fue en el momento cuando Perón parecía que renunciaba a la reelección y que apoyaría a Alóe. Como sobre Alóe se hacían muchos chistes en los que se lo trataba como un bruto, entonces creyeron que el libro era una tomada de pelo. Estuve unas 48 horas detenido en la famosa seccional especial en la calle Urquiza. Y yo me gastaba en explicarles: “Miren, el señor Nicolás de Cusa es un cardenal del siglo XV...”. Después me pusieron en libertad. Imagínese que Casirer en su libro sobre historia del problema del conocimiento, cuatro tomos que publicó el Fondo de Cultura, comienza el pensamiento moderno con Nicolás de Cusa. ¡Esos brutos creyeron que era una impostura!

S: ¿Y Lautaro cuándo cerró?

W: Cuando se puso un poco espesa la situación política durante el peronismo, yo le dije a Sarita Jorge: “Dividamos la editorial porque la están persiguiendo”. Yo les había propuesto dividir la editorial en la parte vulnerable y la parte no vulnerable. Yo me quedaría con los Tratados Fundamentales y con los Penguin y que ella siguiera con los libros de política, los libros de función política pro-aliada, sobre revolución española, todas esas cosas. Ella creyó

que así Lautaro se debilitaría. La división no se hizo y se perdió todo.

S: Y al cerrar, ¿qué pasó con los directores, con los empleados de Lautaro? ¿Partieron para otros proyectos en el mundo de la edición?

W: Sarita Jorge se retiró. Me acuerdo de un chico que había empezado como cadete con nosotros y después se dedicó a la comercialización. Él se fue a vivir a Chile y se convirtió en un buen distribuidor. Cuando se cerró Lautaro a mí me dieron como indemnización los derechos de autor de varios libros. Entre otros *Qué sucedió en la Historia*. Yo se los vendí a Siglo XXI y ellos lo reeditaron muchas veces. *La mentalidad primitiva* pasó a publicarlo Siglo XX y así.

S: ¿O sea que hasta allí toda la obra de Lautaro se hizo en sólo cuatro años?

W: Nada más. Después Lautaro reabrió pero yo me alejé por motivos personales. Empezaron a publicar clásicos del marxismo y la editorial quedó marcada. Aunque mi problema no era la orientación política. Entre otras cosas inéditas que yo publiqué en Lautaro estuvo la traducción de *Cartas de la cárcel* de Antonio Gramsci, fue la primera traducción en otra lengua. ¡Apareció antes que en francés, antes que en inglés!

S: Un injusto olvido de la historia cultural, ¿no es cierto?

W: Sí. Yo creo que injustamente. En

Hubo censura, persecuciones, clausura de editoriales, de diarios, de revistas. A mí me detuvieron por el libro *La docta ignorancia* del cardenal Nicolás de Cusa. Fue en el momento cuando Perón parecía que renunciaba a la reelección y que apoyaría a Alóe. Como sobre Alóe se hacían muchos chistes en los que se lo trataba como un bruto, entonces creyeron que el libro era una tomada de pelo. (Weimberg)

ese sentido se me viene a la cabeza un recuerdo de Rex González, quien para mí es un patriarca. El año pasado –1999– hicimos un curso al que yo lo invité y habló del papel que desempeñaron los libros que yo publiqué. Por

de *antropología cultural*, porque mi gran objetivo era publicar el otro. En fin... me reconfortó el recuerdo de Rex González sobre la presencia de Boas, de Gordon Childe y todos esos libros como una bocanada de aire.



ejemplo el libro de Boas. En la época del predominio de Imbelloni, Boas era exactamente lo contrario.

S: *Cuestiones fundamentales de antropología cultural*. Me acuerdo que lo compré cuando estaba en cuarto año de la secundaria por sugerencia de un profesor de historia del arte.

W: También publiqué un libro de Gordon Childe que fue muy importante.

S: Para el campo académico argentino, sin duda, eran la izquierda.

W: Sí, exactamente a la izquierda de lo que se estaba haciendo. Lo mismo podría decirse de la función que cumplió la edición de Lévy-Bruhl. Con el libro de Boas me acuerdo que tuve muchos problemas. Boas tiene un libro que se llama *Raza, lenguaje y cultura*. A éste yo le puse *Cuestiones fundamentales*

S: En síntesis, ¿cuál fue la apuesta intelectual de la colección *Tratados Fundamentales*?

W: A mí desde entonces lo que me interesa son las nociones de tiempo y espacio. A pesar de las críticas que recibió el libro de Lévy-Bruhl por basarse en fuentes de misioneros, lo que a mi juicio es más importante en él es haber probado la historicidad de las categorías. Y eso yo lo dejé aclarado en una nota al pie de *Las funciones mentales*. Sobre el tiempo y el espacio yo después escribí *Tiempo, destiempo y contratiempo*. Primero salió como un ensayo en un libro de homenaje a José Luis Romero. Después lo convertí en libro¹². Aunque no refleja todo lo que yo pensaba.

S: ¿Y usted tradució los volúmenes?

W: Traduje los libros de Lévy-Bruhl, también el discurso preliminar de la Enciclopedia y un libro de Condillac. Fueron todas traducciones pioneras. Una vez tuve un disgusto. Un amigo encontró en una librería el libro *Qué sucedió en la historia*, que yo publiqué por entonces. Esa edición de 2002 tiene un prólogo de Josep Fontana, que es un gran historiador. Del prólogo se deduce que es uno de los libros más importantes del siglo XX, pero da la impresión de que lo descubrieron ese año, cuando en realidad yo lo publiqué en 1950. Yo le mandé una carta a Fontana diciéndole que lo admiro como historiador pero que desde el punto de vista académico cometió un grave error. Si él tiene

discípulos, podrían preocuparse de hacer un inventario de las traducciones que se hicieron cuando España no podía publicarlas. Nosotros publicamos el *Tractatus teológico-político* de Spinoza, por ejemplo, y la censura española rechazó su circulación¹³.

S: ¿Y cómo llegó usted a la lectura de estos autores, cómo se interesó por ellos?

W: El debate estaba en el ambiente. ¿Condillac, dónde estaba? En Hegel. ¿Platón?, en Schuhl. También estaba Mondolfo, después publiqué a Farrington¹⁴.

S: ¿Y cuántos libros llegó a editar por Lautaro?

W: Casi un centenar. Ahora (2005) estoy publicando en Santillana una nueva colección, que de cierto modo es continuación de aquella.

S: Usted me dijo que esas referencias flotaban en el ambiente de discusión. Pero, por ejemplo, ¿quién introdujo la lectura de Franz Boas en Argentina?

W: Resultaban de las conversaciones en nuestro grupo, con Manuel Sadosky y nuestros amigos con quienes nos veíamos cada tanto. Además leíamos las revistas francesas que llegaban, como *Les Temps Modernes*.

S: ¿Y cómo conseguían los libros originales? ¿Los traían cuando viajaban al exterior?

W: Sí. Algunos fueron difíciles de conseguir. Gramsci, por ejemplo, que yo lo publiqué por primera vez en castellano, mejor dicho por primera vez en otra lengua que el italiano, me lo trajo Berman. Y como premio, le di el prólogo. *Los cuadernos de la*

cárcel en Argentina tuvieron ocho ediciones; *La lógica* de Hegel tuvo seis, Gordon Childe ocho. A medida que uno se iba metiendo descubría que en la historia de la filosofía faltaban grandes libros. *La lógica* de Hegel no estaba traducido, el *Ensayo sobre el entendimiento humano* tampoco. Se tradujo, y cuando la edición crítica estaba a punto de ir a imprenta apareció la edición de Sudamericana.

S: ¿Quiénes hacían las traducciones?

W: La de Locke la hizo Hernán Rodríguez, un gran traductor que ya falleció. Murió en Ginebra, donde se había ido a trabajar.

S: ¿Eran filósofos?

W: Estudiantes de filosofía.

S: ¿Y cómo sustentaban económicamente esos trabajos?

W: Aunque a usted le parezca extraño, estos libros se vendían muy bien. Era la época en que no llegaban libros de Europa y por entonces existía algo que se llamaba “servicio de novedades”: las librerías conocían esta colección y decían “Bueno, del próximo título vamos a encargar 200”, sin preguntar cuál sería.

S: ¿Y cómo era la publicidad del servicio de novedades? ¿Aparecía en los diarios?

W: No, se enviaban cartas, a Colombia, Perú, a todos lados.

S: ¿De cuántos ejemplares eran las tiradas de cada título?

W: Eran de 3.000 ejemplares.

S: A los ojos de las actuales divisiones disciplinares, usted hizo algo único: combinó la publicación de

antropólogos y filósofos. No creo que hoy en día los filósofos lean a Boas o a Mauss.

W: En cierto modo, para mí ese conjunto de libros se alineaba como una reivindicación del racionalismo. Con esta colección introduje autores absolutamente desconocidos o totalmente olvidados como Nicolás de Cusa, a quien hoy se considera como uno de los precursores del Renacimiento. Cuando salió, en una publicación marxista dijeron “¿Cómo es posible que se publiquen cardenales del siglo XV, habiendo tanta gente importante acá?”. Pobres, no tienen la menor idea de que se trata de uno de los padres de la dialéctica.

S: Su afinidad con los filósofos es natural por su formación. ¿Pero cómo se dio su aproximación a los antropólogos?

W: Tenía amistad con Márquez Miranda y con Rex González. Pero en esos años no creo que hayan tenido influencia. A Fernando Márquez Miranda le publiqué un libro en Hachette: *Siete arqueólogos, siete culturas*. Es un librazo sobre siete culturas clásicas. Él me había prometido escribir otro sobre siete culturas de América, pero murió cuando lo estaba escribiendo. Los libros yo los conocía estudiando y conversando con la gente. Buscando un proceso no convencional. Por ejemplo, el caso de Hegel: yo quería algún libro de filosofía importante, alguno de los libros de primera magnitud, como la *Metafísica* de Aristóteles, santo Tomás de Aquino, Kant, Hegel y no sé qué más. Hegel y Locke no estaban, y entonces decidimos publicarlos.

S: ¿Y de algunos de los autores más contemporáneos como Lévy-Bruhl,

usted tenía que comprar los derechos a Félix Alcan, por ejemplo?

W: Eran sumas muy escasas. Si hoy en día en términos de derechos de edición se habla de miles de dólares, en esa época eran cientos.

S: ¿Y antes de sus Tratados Fundamentales y de la Biblioteca Filosófica que dirigía Francisco Romero en Losada, ¿en Argentina hubo alguna otra colección de filosofía?

W: No creo. Hubo tres bibliotecas filosóficas: la mía, combinada con antropología, la de Francisco Romero y la de Pucciarelli.

S: ¿La de Pucciarelli cuándo se inició?

W: Apareció por la editorial Nova, unos años después.

S: ¿Cuál era el horizonte intelectual de la colección dirigida por Pucciarelli?

W: Difícil de definir. Publicó Simmel¹⁵, publicó Scheller, una historia del humanismo.

S: ¿Y cómo era la coexistencia de su proyecto con la Biblioteca Filosófica de Losada?

W: Romero tenía una orientación más germánica. También más contemporánea, aunque publicó un Bacon.

S: ¿Y cómo era su relación con Francisco Romero y Losada?

W: Muy buena. Él me prologó el libro de Voltaire, *Ensayo de las costumbres*. También llegamos a pensar en hacer alguna cosa conjunta. Ciertos títulos que yo pensaba que encuadraban mejor en su colección se los proponía y él también me sugirió alguna cosa. Además de su trayectoria y de

sus inclinaciones, hay que considerar que Francisco Romero trabajaba con Losada. Y Losada era una editorial mayúscula. Tenía un equipo de gente fantástico. Y don Gonzalo era muy inteligente, muy intuitivo.

Losada en el centro del campo editorial

S: ¿Se puede decir que con la colección *Tratados Fundamentales* usted hizo punta en la edición de filosofía y ciencias sociales en Argentina?

W: Puede ser. Pero, a mi juicio, primero hay que hablar de Losada. Losada nace a fines de los años 30 como una industria de sustitución de importaciones. En los primordios de la industria editorial, los libros se mandaban hacer a Europa. Eran españoles y muchos también existían gracias a la actividad de impresores y libreros franceses. A diferencia de las editoriales anteriores, Losada crece rápidamente y se latinoamericaniza. Porque en esos años los otros países estaban en condiciones inferiores a las nuestras. Pero hay que considerar, como aspecto más sobresaliente, que en Losada trabajaban Guillermo de Torre, Pedro Henríquez Ureña, Luis Ginés de Azúa, Felipe Ginés de Azúa, Francisco Romero, Amado Alonso, Lorenzo Luzuriaga, y se me escapan varios nombres importantes. Eso le da la pauta del nivel que alcanzaron las colecciones dirigidas por ellos.

En ese cuadro Francisco Romero hace la primera colección orgánica de filosofía. Lo hace con un criterio muy amplio y muy inteligente. Don Francisco publicó libros que hoy ninguna editorial publicaría; lo hacía, además, con un sentido de función cultural. Los prime-

ros libros –puedo mostrarle alguno–, tenían al final unas hojitas pidiendo la opinión del lector, sugerencias, noticias biográficas y bibliográficas. Él publica clásicos en traducción, pero lo más importante, es que comienza a publicar autores latinoamericanos. En su colección aparecen Risieri Frondizi, Wagner de la Reyna, Emilio Oribe, Vaz Ferreira; un montón de latinoamericanos al lado de Kant, de Leibniz. Había que ser corajudo para publicar así en aquella época. Y más corajudo todavía porque publicó dos libros que todavía no terminan de causarme sorpresa. Dos libros de Guillermo Francovich: uno se llamaba *La filosofía en Bolivia* (1945) y otro *Filósofos brasileños* (1943). Hoy en Argentina no hay ningún editor que sea capaz de publicar un libro sobre la filosofía en Bolivia. Eso le da una idea de la amplitud de horizontes culturales de Losada, una empresa cuyo objetivo no era mercantil. El libro de Alberto Wagner de la Reyna sobre Heidegger, no me atrevo a decirle categóricamente, pero debe haber sido si no el primero, uno de los primeros trabajos sobre Heidegger en lengua castellana¹⁶.

Sigamos con el tema de Losada. Hago una apología de Losada porque se la merece. La colección que dirigía Amado Alonso era de lingüística. La lingüística sólo estuvo de moda mucho después. Su colección se publicó en los años 40 y 50. A mí me parece impresionante. Igual en la colección que dirigió Felipe Ginés de Azúa, que se llamaba *Ciencia y Vida*. Allí se publicó Einstein sobre la teoría de la relatividad, la evolución de Huxley, un libro sobre la inteligencia artificial, una historia de la química y cosas así. Además hacían alardes de la presentación de los libros. No sé si usted alcanzó a conocer la Colección

Pajarita Papel. Los libros eran de una confección de alto padrón. Incluso en las ediciones comunes hacían alarde de calidad. Lo tenían a Atilio Rossi, un italiano que trabajaba como diagramador y se preocupaba por hacer libros lindos, libros nobles. Gonzalo Losada, no lo olvidemos, publicó a Neruda. Yo recuerdo haber leído un aviso comercial de Losada que decía más o menos así: “Esta editorial publicó a los siguientes autores antes que se les haya adjudicado el Premio Nobel”. Creo que eran diez: Gabriela Mistral, Neruda, Asturias, Sartre, Camus... Era un justo alarde: “Yo los publiqué antes, no después del Premio Nobel”. Y... el editor de literatura no era otro sino Guillermo de Torre.

S: ¿Usted lo conoció personalmente a Gonzalo Losada?

W: Yo era asesor literario de Lautaro y la gerente de Lautaro era muy amiga de Don Gonzalo. Nos hicimos muy amigos con él. Yo lo quería mucho y él me apreciaba también. Me acuerdo un día en el que él hizo una fiesta para festejar –valga la redundancia–, no sé si el ejemplar 500.000 o un millón de *Veinte poemas de amor* de Neruda. Una cosa increíble para la literatura en castellano de aquel entonces, ¿no? En ese momento yo le pregunté: “Gonzalo, explíqueme una cosa que a mí me interesa desde un punto de vista sociocultural: ¿cómo puede usted explicar que se hayan vendido cientos de miles de ejemplares de *Veinte poemas de amor* de Neruda?” “Fíjate Gregorio (imitando la tonada española de Losada). Es muy sencillo: antes el muchacho le regalaba a la mina las rimas de Bécquer y hoy le regala Neruda.” ¡Me pareció una observación agudísima! Él notó un cambio de

clima de la realidad cultural, un cambio de sensibilidad. Y luego, no hay que olvidarlo, él lo bancó a Neruda cuando estuvo escondido muchos años. Era una persona muy generosa. Losada apostó fuerte y abrió sucursales en el resto de los países de América. Cuando se instaló en Chile me dijo: “Si yo me instalo en Chile tengo que publicar un autor chileno que sea una tarjeta de presentación”. Todos le habían sugerido un poeta famoso: G. Santa María. Pero él optó por Neruda. En cada una de las sucursales establecía contactos con autores importantes. Lo importante de señalar es que él fue detectando autores de cada uno de esos países o regiones. Así fue que pasó a publicar a Arciniegas, a Miguel Ángel Asturias, a Carpentier. Yo el primer libro de Carpentier que leí, lo leí por Losada. En España, claro, tuvo problemas con la censura. Con Franco no podía meter a Sartre, a Camus nada de eso. Los autores prohibidos en España, Losada los publicaba acá. ¡Fue la editorial de García Lorca!

S: ¿Y las editoriales que competían con Losada? Sudamericana, por ejemplo.

W: Con Julián Urrugoit y Don Antonio López Llausás, Sudamericana empezó a publicar novelística europea en una línea bien orientada por Victoria Ocampo al comienzo, por Enrique Pezzoni después... Pero tengo la impresión de que Sudamericana no tuvo esa actitud de apertura hacia los escritores, tratar de conseguirlos, de hacerlos de la casa.

S: También estaban Claridad, Santiago Rueda.

W: Claridad estaba un poco más confinada por el aspecto político. No tenía el cuero que tenía Losada, ni

los asesores, ni incursionó en tantos campos, no llegó a editar libros de derecho, de divulgación científica de alto nivel, de lingüística y demás. No sabría como calificarla. Yo le diría que era la industria pesada. Santiago Rueda, por su lado, era una especie de desprendimiento de El Ateneo. Su creador era cuñado de los García. A diferencia de las otras editoriales, Losada y Sudamericana se arraigaron y se universalizaron.

S: ¿Losada tuvo talleres de impresión?

W: No. Ellos siempre traían a colación recuerdos de España y alegaban que a todas las editoriales —entre ellas Espasa-Calpe— que habían puesto talleres propios para ahorrar costos, les había ido mal. Porque el problema de la imprenta es que las máquinas no dejen de trabajar. Entonces cuando el editor es dueño de la imprenta dice: “Bueno, mañana entra mi libro, esperamos... o suspendo tal libro”, interferencias que perjudican la productividad. Hoy ninguna gran editorial tiene su propia imprenta; juegan con distintas imprentas, distintas oportunidades, máquinas, formatos, etc.

La biblioteca nacional de una editorial extranjera: Hachette y la colección “El Pasado Argentino”

S: Una vez que usted se alejó de Lautaro, ¿inmediatamente creó otros proyectos editoriales?

W: Hice algunas cositas que no tienen importancia, en editoriales con las que no me fue bien. Después entré como asesor literario de Hachette. Hachette era importadora de las publicaciones francesas, por supuesto. En un momento llegó a traer 10.000 ejem-

plares de *Paris Match* por semana; además de todos los diarios. Al tiempo yo les hice la propuesta de la colección El Pasado Argentino. Una propuesta que no aceptaron con mucho entusiasmo. Pero los convencí utilizando un argumento un poco ilegítimo. Les dije: “Miren, estamos viviendo la época de Perón, un nacionalismo excesivo. Y además fíjense ustedes que hay cierta actitud xenófoba. Hay problemas de divisas y algún día les van a decir: ‘¿Cómo es? ¿Ustedes no hacen nada por la cultura argentina? Siguen trayendo más libros franceses, revistas francesas’”. ¡Eran cajones y cajones! Bueno, ese argumento fue el que me permitió iniciar la colección El Pasado Argentino en el año 54, 55, antes de la caída de Perón. Los primeros libros fueron *Cafulcurá*, con prólogo de Giusti —que me lo acaban de robar en la editorial Elefante Blanco con prólogo y todo—, y luego el del Perito Moreno. Luego sacamos *Mis memorias* de Mansilla y *Las ruinas de Tiabuanaco* de Mitre. Para sorpresa de todos tuvieron un gran éxito. Entonces ahí a los de Hachette ya les interesó y continuamos la colección. Mi función era la de un asesor literario: la colección salía bajo mi nombre y mi responsabilidad. En Hachette además hice otras cosas; publiqué un montón de libros. Participé en la publicación de *La vida cotidiana*, no sé si usted conoce esos libros, ahora se los voy a mostrar. Después publiqué una gran *Historia de la filosofía* de Lamanna en seis tomos. Lindísima edición, a la que yo le puse la bibliografía castellana¹⁷.

S: Era como retomar el proyecto de los Tratados Fundamentales de Lautaro o la obra de Romero en Losada.

W: En cierta manera sí¹⁸.

S: Eran libros de alto padrón gráfico.

W: Y eso que mezquinaban muchísimo. Era difícil convencerlos de invertir en estas obras culturales. Lo hicieron cuando verificaron que andaban. Publicar un libro sobre Tupac Amaru con 800 páginas de documentos antiguos me costó sangre, sudor y lágrimas.

S: ¿Quién dirigía Hachette?

W: La dirigía un señor llamado Palasi.

S: ¿Francés?

W: Era español, aragonés. Palasi era una bellísima persona, pero era un contador. Él lo que quería era mandar el balance mensual a París con saldo en caja. Nosotros le decíamos: “Pero fíjese señor Palasi, fíjese la inflación...”. Era muy difícil. Le puedo contar veinte anécdotas de él. Así y todo yo pude seguir bastante con mi colección *El Pasado Argentino*, que creo que hoy en día tiene alrededor de 120 títulos. Para que se haga una idea del clima de trabajo le cuento la historia de la publicación de un título. En Estados Unidos se había publicado *Aspectos económicos del federalismo argentino*. Se me escapa hoy en día el nombre del autor; un polaco exiliado en los Estados Unidos. Un libro importantísimo. Yo me enteré por las revistas de historia y lo pedí a través de un agente literario, como se hacía entonces. Me llegó el ejemplar en inglés y yo lo tenía en mi escritorio. Palasi era muy simpático y todos los días venía a verme. Un día le comento: “Estoy leyendo este libro y me parece extraordinario. Sobre el federalismo argentino, no hay nada mejor, salvo el libro de Juan Álvarez, que es otra cosa”. “¿Quién es el autor?” “Es un polaco emigrado que se doctoró con este libro.” “¿No, cómo vamos a publicar estas cosas!” Él siempre desalentaba por

miedo al entusiasmo pasajero. Palasi iba y venía, miraba ese libro y no me hablaba. Y un día me llama el agente literario, el señor Lawrence Smith, que era un caballero, un agente literario inglés correctísimo porque cuando él ofrecía un libro a alguien no lo sabía nadie. Es decir que actuaba como un verdadero profesional del libro. Me llama y me dice: “Mire, Don Gregorio: Emecé me pide el libro y usted tiene la preferencia porque lo tiene hace tres meses. Si usted no se decide, se lo voy a tener que dar a Emecé”. Y entonces le digo: “Mire señor Smith, llámelo a Palasi directamente y dígame lo que me está diciendo a mí. Hágame caso. Después me cuenta el resultado”. Inmediatamente lo llama. A los cinco minutos viene Palasi hecho una furia, y me dice: “¡Ah!, pero Don Gregorio, con estas indecisiones vamos a perder todos los libros. ¡Hay que tomar decisiones! ¡Emecé no nos puede tomar la delantera!”. Otro caso similar fue con la edición de *Friends: Gran Bretaña y Argentina*, un libro muy importante del cual se tiraron cinco ediciones. Tuvo una enorme repercusión porque es una visión sobre las relaciones inglesas y argentinas desde la mirada de un inglés. Lo escribió un señor ingenuo, cándido, que no conocía la historia argentina. Nunca había estado acá pero dice la verdad de los documentos que encuentra. El episodio fue así: se publicó en *La Nación* un largo artículo en el que se decía: “Acaba de aparecer un libro sensacional de un profesor de la Universidad de Edimburgo sobre las relaciones entre Gran Bretaña y Argentina...” Allí aborda los negociados que hubo entre empresas y muchos nombres patricios metidos en coimas. Ahí le dije a Palasi: “¿Vamos?” “No, deben ser muy caros los derechos.”

Emecé le pidió los derechos a Mr. Smith. Él se los dio y lo tradujo un tal Visio. Después yo le dije a Mr. Smith: “Mire una cosa: Emecé tiene los derechos. Según las normas durante un año tiene que publicarlo si no los pierde. ¿Por qué no me da la primera opción? Anótelo en su libro. Yo le pido la primera opción para hacerlo porque tengo el presentimiento de que Emecé no lo va a hacer”. Y se dio así. Le compramos la traducción a Emecé, se publicó y tuvo un éxito enorme; ya es un clásico. Ése era el clima de trabajo.

S: ¿En los 50 Hachette era una empresa de porte?

W: Sí, tenía más de cincuenta empleados. Tenían los libros franceses para los colegios franceses, libros de idioma, de texto, las revistas. Traían revistas desde géneros como la filatelia hasta la moda, pasando por el automovilismo. En esa época no había revistas de moda nacionales. El edificio era fabuloso.

S: ¿Dónde estaba la sede?

W: Estaba en Maipú 49 y después se mudó a Rivadavia al 749.

S: ¿Y usted iba regularmente?

W: Todos los días, tenía oficina allí.

S: ¿Cuándo cerró Hachette en Argentina?

W: Vino un tal Musset de Francia y la fundió. Era hijo del director de uno de los grandes diarios de Francia. Llegó con mucha soberbia, se llevaba a todo el mundo por delante, pero era un ignorante. Teníamos colecciones como La Vida Cotidiana, que eran propiedad de Hachette de París. Publicamos cinco o seis tomos sobre Egipto, Grecia en la Época de Homero, en la Época de Pericles, Los

Aztecas, Los Mayas y alguno más. Cuando vino, primero decidió que no se encuadernaran y después que no se ilustraran. Cuando le dije que editemos *Grecia en la época de Pericles* me dijo: “¿Para qué, si ya tenemos a Homero?” No había con quién hablar. Le ha hecho tanto daño a Hachette. Cuando la editorial francesa anduvo mal se la vendieron a él, que terminó de fundirla del todo. Yo ni quise saber cómo terminó todo.

S: ¿En qué otras colecciones trabajó usted, además de La Vida Cotidiana?

W: En Hachette hicimos muchas cosas. De ciencias humanas y sociales no era muy simple sacar libros. Publicamos un Schuhl sobre Platón¹⁹, un par de libros de Mondolfo, y algún libro de Labrousse sobre la democracia. Para publicar a Hegel, que la primera edición salió con Hachette, tuvimos largas peleas. Me decían “Un libro de mil páginas...”. Sobre el libro de historia me decían: “¿Por qué lo vamos a publicar si hay tantas historias?”



Después del 66: Dimensión Argentina, Solar, CEPAL

S: ¿Usted cuántos años trabajó en Hachette?

W: Cuando vino la caída de Perón, ahí

ya empecé a distanciarme de Hachette. Yo me metí en la Universidad en el '56, participé de los cursos de ingreso y pasé a dirigir la colección desde afuera. De ahí en más mi actividad editorial prácticamente se limitó a mi colección. En la Facultad de Filosofía y Letras empecé a dictar cursos de ingreso, de nivelación, y después también lo hice para Arquitectura.

En el '66, con el golpe de Onganía nos echaron a todos y yo me quedé en la vía. Entonces Eustacio García y Pedrito García, de El Ateneo, me llamaron y me preguntaron si yo quería o si necesitaba hacer algún trabajo. Nunca me voy a olvidar de ese gesto. Entonces yo les propuse una pavada: una obra de filosofía plurilingüe, una curiosidad increíble. Lo hicimos con el profesor Caletti y con eso pudimos sobrevivir a la crisis del '66. Tiempo después le dije a Pedrito: “¿Por qué no lo reeditamos?” “¡No, no! ¿Usted sabe la locura que hicimos? Un libro con tantos idiomas, fue complicadísimo.” Después me fui a trabajar a la CEPAL en Chile. Ahí estuve casi diez años. Me tocó vivir en Chile aquel paso de gobierno de Frei a Allende y la caída de Allende con Pinochet. En esos años Hachette consideró que mi colección ya no era negocio. Ahí un amigo mío muy querido me dijo: “Mire, yo pongo unos pesos y sigamos la colección”. Yo estaba en Chile, habíamos puesto un empleado y yo venía más o menos una vez al mes para acá. Nos comunicábamos por teléfono y se pudo continuar así con la colección.

S: ¿Quién era ese amigo?

W: L. Schwartz, un importador, un hombre cultísimo que ayudó a mucha gente. Él me dijo: “Mire, yo le doy estos pesos y hagamos la editorial, nadie reti-

ra ganancias, no hay ganancias para nadie”. La colección hasta entonces se llamaba El Pasado Argentino. Como estaba registrada por Hachette y no nos quisieron dar el nombre, pasé a llamarla Dimensión Argentina. Seguía con el mismo diseño de tapas y todo. Lo que hicimos fue hacer un convenio con Hachette, por el cual ellos se comprometían a comprar 500 ejemplares a cambio de la distribución exclusiva. Nosotros lográbamos continuidad y ellos también podían exhibirse. Fue así que los libros pasaron a tener el sello Solar-Hachette.

S: ¿Y por qué Solar?

W: Nos independizamos. Teníamos que tener un nombre y Solar era un nombre que tenía una cierta tradición. Había sido el de una pequeña editorial de Busaniche, un historiador argentino muy importante. A Busaniche le compramos la marca y las traducciones de viajeros ingleses. Después le publicamos su historia de Formosa.

S: O sea que Solar como sello pre-existía. ¿Desde hacía mucho tiempo?

W: No, diez años, quince. En ese tiempo habría publicado 4 ó 5 libros nada más, pero preciosos, muy bien hechitos.

S: ¿Cuál era la tirada media de los libros de su colección?

W: Casi siempre 3.000. Era un promedio ajustado a la composición en linotipo. No se olvide que el país quedó aislado durante la guerra y después hubo una legislación pésima que impidió traer máquinas usadas.

S: ¿Cómo era la selección de títulos?

W: La hacía yo. Era una empresa unipersonal. Tenía un empleado al que le tenía confianza para la correc-

ción, para ir a imprentas, etc. Cuando venía de Santiago elegía las tapas. Publicábamos poco.

S: ¿Qué promedio anual?

W: Cuatro o cinco títulos nada más. Claro que después había algunas reediciones. El libro de Busaniche llegó a tener ocho ediciones. En algunos casos como ese, un libro muy voluminoso, eran inversiones muy grandes. También se reeditaron muchas veces el libro de Spencer, la *Historia de la ganadería* de Giberti, la *Historia del trigo* de Scobie. Es decir que teníamos que conciliar las reediciones que reclamaba el mercado con libros nuevos. Después apareció la fotocopia, el robo de ediciones...

S: Habrá influido el hecho de que muchos de esos títulos formaban parte de la bibliografía en cátedras universitarias. ¿Y usted nunca estableció líneas por género: biografía, viajeros, etc.?

W: No, todo lo contrario; después le voy a mostrar un cataloguito que tengo donde se expone la filosofía de la colección. Yo quería dar una imagen del país plural: historia, literatura, antropología, viajeros, conquista del desierto, crónicas provinciales, todo ese panorama. Y también publiqué una cantidad de libros que se salían un poquito de las pautas convencionales. Por ejemplo, publiqué por primera vez en forma de libro el sainete criollo. Un eminente crítico argentino me llamó y me dijo: “Gregorio, no puede ser, usted publica a Sarmiento, a Payró, no puede publicar sainete”. Yo le respondí: “Mire: yo no tengo particular gusto por el sainete. Pero el sainete es el más lindo testimonio de sociabilidad en tiempos del impacto

inmigratorio, del conventillo, de su idioma... Y algunos de los sainetes son una belleza”. Al *Velorio del angelito* yo lo imaginaba casi como un ballet: los compadritos que entran y salen. Digamos que tuve mis disgustos también con el ambiente que no tenía sensibilidad para entender que Sarmiento podía estar al lado del sainete.

S: Y también alternaba obras del pasado con muchas investigaciones contemporáneas.

W: Sí, historia de la industria, historia de la ganadería, historia de la agricultura, etc.

S: ¿En algunos casos usted encargó estudios?

W: En muy pocos casos.

S: ¿Y qué antecedentes reconoce de este perfil de colección?

W: José Ingenieros y Ricardo Rojas²⁰. Con otras características. Es decir, todos mis libros tienen prólogos, todos. Estudios hechos *ex profeso* por especialistas de tendencias distintas. Yo les decía que tenían la más amplia libertad para expresar sus puntos de vista, pero el único compromiso era que le dijiesen al lector por qué diablos se publicaba ese libro. Por ejemplo, por qué se publicaba un libro de hace cien, ciento cincuenta años. Las colecciones de José Ingenieros y Ricardo Rojas tenían un trasfondo más bien político. Yo les quise dar la impronta social, la económica, las costumbres.

S: ¿En ningún momento usted tuvo intención de darles un tinte político a sus colecciones?

W: No, no. Yo quería dar una imagen compleja del país. Mire, acá tengo un cataloguito que hice de la colec-

ción donde se expresa mi filosofía. Leámoslo: “La empresa ha sido encarrada con sentido moderno, dejando de lado valoraciones prejuiciosas o discriminaciones sectarias. Sólo con esta amplitud a cuyo servicio hemos puesto un redoblado espíritu crítico, puede lograrse un interesante y útil conjunto de libros que den presencia a ese pasado, estructure sus más diversos elementos de manera orgánica, ensamblando asuntos dispares y significativos. Sólo así puede obtenerse una imagen de la tradición mucho más rica y sugestiva de lo que pudiera aparecer. Cada uno de los tomos tiene –por razones que el lector advertirá enseguida–, su importancia intrínseca. Mas su valor se ve acrecentado muy sensiblemente por el conjunto, pues se iluminan sectores desde distintos ángulos y géneros (...) El Pasado Argentino, como biblioteca y como programa, revela el complejo espectro del país, coloreando sus dimensiones espirituales y materiales. Su aportación esencial es la de expresar los elementos indispensables para que se perfile con nitidez un mapa pluridimensional que brinde al hombre argentino una imagen fiel (...).

S: ¿Y modelos del exterior? Para hacer una biblioteca sobre la vida cultural argentina, ¿usted se inspiró en alguna biblioteca similar en otro país?

W: No, no. Yo lo que empecé a hacer a raíz del éxito de Dimensión Argentina, fue una colección que se llamó Dimensión Americana. Ahí publiqué a Josué de Castro, varios libros de CEPAL, libros de Medina Echavarría. Hay clásicos de Ecuador, de Venezuela, de Colombia, de Perú. Una colección así hoy no podría competir ni con España ni con México, imposible. La tapa de esa colección tenía una imagen de América.

S: ¿Y eran rentables esas colecciones?

W: Dimensión Argentina sí, aunque hoy ya no lo es. Lo sería si pudiera hacerla en escala artesanal, porque esos libros ni siquiera se pueden exhibir en las librerías. Las grandes empresas compran las mesas de exhibición, las vidrieras, compran todo. Es increíble.

S: ¿Y esto usted lo va fogueando solo?

W: Solo. Hace un año que publiqué el de De Angelis y después no pude hacer más nada.

S: ¿No tiene la colaboración financiera de algún editor?

W: No, varios se interesaron y yo les dije que no aceptaba. Hubo un señor que manifestó interés en el perfil, pero quería publicar un libro de él. Yo le dije que no. Otros los copian sin consultar.

S: ¿Y después de Hachette, quien pasó a distribuir la colección?

W: Catálogos y después Zabalía.

S: ¿Cuándo apareció el último título?

W: El año pasado (1999): *Juan B. Justo*.

S: ¿Juan B. Justo fue qué número en la colección?

W: No, no estaban numerados.

S: ¿Cuántos ejemplares se tiraron de Juan B. Justo?

W: Creo que también 3.000.

S: ¿Y en la CEPAL qué función desempeñó?

W: Yo estaba con Prebisch como editor de las revistas²¹.

S: ¿Prebisch lo llamó para cumplir esa función?

W: Yo lo conocía a Prebisch; pero

quien me llamó fue Ginés de los Ríos que estaba con Prebisch. Ellos querían que yo me quede, pero me fui a los diez años. En el 83 ya había decidido venir para acá, cuando me llamó mi señora a Santiago para decirme que había escuchado en la radio que me habían designado director de la Biblioteca Nacional. Nadie me consultó. Yo no lo sabía. Después pasé al CONICET. Fui el primer vicepresidente de formación humanística. Y ahora a los 80 años de edad todavía no conseguí jubilación.

S: ¿Y en Chile llegó a hacer trabajos editoriales paralelos?

W: No. En Chile los años que me tocó vivir fueron años muy duros. Vivíamos prácticamente enclaustrados, en un microclima. Éramos unos cuantos cientos de funcionarios. Estaban Celso Furtado, Fernando Henrique Cardoso, con quien yo me di mucho, con Weffort, que ahora es ministro de Cultura, con Aníbal Pinto, María da Conceição Tavares. Se trató de una experiencia notable para el continente. Pero era una vida dura, la época de Pinochet. Siempre nos visitábamos entre nosotros, era un microclima. Contacto con la sociedad, muy poco.

S: ¿Qué lugar le atribuye a su paso por la Biblioteca Nacional?

W: Estuve poco tiempo, un año y después pasé al CONICET. En la Biblioteca Nacional me tocó la época de la hiperinflación. La Biblioteca se estaba construyendo, no encontré el apoyo económico para terminar la obra y tuve muchas dificultades de toda índole. Entonces Alfonsín me pidió que me pasara al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas.

S: ¿Y estuvo mucho tiempo en el CONICET?

W: Estuve en el directorio hasta que subió Menem.

S: ¿Y en la Universidad de Buenos Aires?

W: Yo seguí hasta los 65 años. Siempre en las cátedras de Historia de la Educación Argentina y Latinoamericana e Historia del Pensamiento Argentino y Latinoamericano.

S: ¿Y por intermedio de la Universidad no participó de proyectos editoriales?

W: Sí, me ofrecieron EUDEBA pero a mí no me interesó.

Las cuestiones que se desgajan de esta entrevista son diversas. Su edición completa busca motivar la multiplicación de diálogos a través de la experiencia de Gregorio Weimberg. Un trabajo sobre su trayectoria, posición y proyección en distintos momentos de la historia cultural argentina y latinoamericana obliga a una investigación mucho más extensa. Sólo me gustaría subrayar la importancia de las prácticas editoriales y de las consecuencias de la materialidad de los objetos impresos en la configuración de las posibilidades culturales de un lugar y tiempo determinados. Así tal vez vayamos al encuentro de la insistencia de Gregorio en la historicidad de las categorías tiempo y espacio. La experiencia que Gregorio Weimberg nos relata más allá de sus textos, contribuye a reformular las formas de pensar nuestro legado cultural. La simbiosis entre filosofía y antropología en un momento genético de la diferenciación universitaria de las ciencias sociales en Argentina, por ejemplo, manifiesta un horizonte de pensamiento y de búsquedas intelectuales que hoy no tiene equivalentes ni condiciones de “reedi-

ción”. ¿Qué poderes, temores y peligros esconden la historia de las ideas, de las teorías, de la cultura al insistir en el recorte de disciplinas, de autores y de categorías de pensamiento atomizadas, sin historia, sin reflexión sobre el lugar preciso en el que un autor del pasado está presente y se pone en juego? ¿Por qué demora tanto en llamar la atención la reconstrucción del conjunto de referencias de una colección de libros o de un programa de cátedra, de la acción

de todos los individuos que al traducir, editar y diseminar los libros hacen posible la cultura impresa? ¿Quiénes, además de Gregorio Weimberg, están presentes en todas nuestras bibliotecas, no como autores sino como estantes de la totalidad de los cuadernos de la cultura local, nacional, universal?

(*) Investigador de CONICET. Museo de Antropología de la Universidad Nacional de Córdoba.

NOTAS

1. El primer jalón de este uso fue registrado en Francia hacia 1664 y en España hacia 1696: Sorel, Charles, *La Bibliothèque Française. Ou le choix et l'examen des Livres François qui traitent de l'Eloquence, de la Philosophie, de la Dévotion et de la Conduite des Mœurs. Et de ceux qui contiennent des Harangues, des Lettres, des Œuvres mêlées, des Histoires, des Romans, des Poésies, des Traductions, et qui ont servy au Progrès de nostre Langue. Avec un Traité particulier, où se trouvent l'Ordre, le Choix et l'Examen des Histoires de France*. París, Compagnie des Libraires du Palais, 1664. Por otra parte, en 1696 aparece en Roma la *Bibliotheca Hispana* realizada por Nicolao Antonio. Véase, por ejemplo, Botrel, Jean-François, “Exportation des livres et modèles éditoriaux français en Espagne et en Amérique Latine (1814-1914)”, en Jacques Michon y Jean-Yves Mollier (dirs.) *Les mutations du livre et de l'édition dans le monde du XVIIIe siècle à l'an 2000*. Québec - París, Les Presses Universitaires de Laval - L'Harmattan, 2001, pp. 219-240, y “La librairie ‘espagnole’ en France au XIXe siècle”. *Le commerce de la librairie en France au XIXe siècle (1789-1914)*. París, IMEC - Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1997.
2. Con esta intención de conocimiento no hago más que apropiarme de los proyectos de quienes, como Gregorio Weimberg en Argentina o Luiz de Castro Faria en Brasil, impulsaron los estudios sobre “pensamiento social”. También de la perspectiva de investigaciones sociales e históricas abierta por Roger Chartier a partir de la obra de Foucault (véase, por ejemplo, Chartier, Roger, *El orden de los libros*, Barcelona, Gedisa 1994-1998). Este texto es la mejor oportunidad para hacer recordar que cuando fue director de CONICET Gregorio Weimberg propuso el concurso de un subsidio especial para estudiar la edición en Argentina.
3. Foucault, Michel, *L'ordre du discours*, París, Gallimard, 1971 y *O que é um autor?*, Lisboa, Passagem, 1992. Para un uso ejemplar de Foucault en torno a “los fundadores de discursividad”, véase de Castro Faria, Luiz, *Oliveira Vianna. De Saquarema à Alameda São Boaventura 41 - Niterói. O autor, os livros, a obra*. Río de Janeiro, Relume & Dumará, 2002.
4. La lista ciertamente abarcaría a otros como Aricó, Schmucler y los que hicieron los *Cuadernos de Pasado y Presente* y gravitaron en la editorial Siglo XXI.
5. Cfr. Sorá, Gustavo, *Traducir el Brasil. Una antropología de la circulación internacional de ideas*, Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2003 y “A arte da amizade. José Olympio, o campo de poder e a edição dos livros autenticamente brasileiros”. www.livroehistoriaeditorial.pro.br, 2005.
6. Pontes, Heloisa, “Retratos do Brasil: um estudo dos editores, das editoras e das ‘Coleções Brasileiras’, nas décadas de 1930, 40 e 50”, en *BIB - Anpocs*, Nº 26, 1988, pp. 56-80.
7. Las entrevistas fueron realizadas en la casa de Gregorio Weimberg, Buenos Aires, el 23 de febrero del año 2000 y el 30 de septiembre de 2005. Vivir siempre lejos de Buenos Aires me impidió regresar a la casa de Gregorio para retocar las entrevistas, para “negociar” lo decible y verificar la incomprensión de nombres propios o de expresiones enteras. Anticipo disculpas al lector por los posibles errores o malentendidos que puedan persistir por no haber concluido el proceso dialógico de las entrevistas.
8. De Levy-Bruhl la colección también incluyó *Las funciones mentales en las sociedades inferiores*, libro con traducción y prólogo de Gregorio Weimberg, 365 p.
9. De Francis Bacon, en realidad Weimberg publicó por los Tratados Fundamentales de Lautaro el libro *Del adelanto y progreso de la ciencia divina y humana* en 1947. El *Ensayo sobre moral y política* de Bacon lo había publicado en 1946 por la editorial Futuro. Para este libro, G. Weimberg, escribió la nota preliminar.
10. De León Brunschvicg, Gregorio Weimberg editó por Hachette en 1955 *Las edades de la inteligencia*. Este libro fue traducido por Amparo Albar y G. Weimberg le añadió notas y adiciones bibliográficas. Sin demandar

exactitud a las referencias bibliográfica que realiza Gregorio Weimberg en esta entrevista, a casi medio siglo de editados los libros que menciona, se advierte al lector que aquí sólo hemos hecho algunos avances en el chequeo y corrección de tales referencias. La reconstrucción y estudio de las series completas de cada colección es una tarea por hacer, indispensable para penetrar en el conocimiento de muchos aspectos del estado del campo de las ciencias humanas y sociales en la Argentina de las décadas de 1940 y 1950.

11. Este libro fue reeditado por Aguilar (Buenos Aires) en 1957, con traducción directa del latín, prólogo y notas de Manuel Fuentes Benot.

12. Weimberg, Gregorio, *Tiempo, destiempo y contratiempo*, Buenos Aires, Leviatán, 1993.

13. Spinoza, *Tratado teológico-político*, Buenos Aires, Lautaro, 1946, 329 p. Prólogo de León Dujovne, traducción de Julián de Vergas y Antonio Zozaya. Más tarde G. Weimberg fue el encargado de publicar las *Obras completas* de Spinoza en 5 volúmenes.

14. Farrington, Benjamín, *Ciencia griega*, Buenos Aires, Hachette, 1957. Nota preliminar de Hernán Rodríguez.

15. Entre 1949 y 1950, Nova publicó cuatro títulos de Georg Simmel. A partir de entonces aumenta considerablemente la presencia de las ediciones de Nova en el género filosofía. A diferencia de la acción editorial de Gregorio Weimberg, no se observa un similar trabajo de Pucciarelli como "editor" en el sentido restringido del término, es decir interviniendo como traductor, prefaciador, en la adaptación de repertorios bibliográficos, etc. Igual diferencia podría establecerse frente al trabajo editorial de Francisco Romero.

16. Wagner de la Reyna, Alberto, *La ontología de Heidegger: su motivo y significación*, Buenos Aires, Losada, Biblioteca Filosófica, nota preliminar de Francisco Romero, 2ª edición 1945.

17. Lamanna, Paolo, *Historia de la filosofía*, Buenos Aires, Hachette, 1957. Traducción de Oberdan Caletti, prólogo de Rodolfo Mondolfo.

18. Aparte del citado título de Benjamín Farrington y de Spinoza, entre otros libros de filosofía publicados por Gregorio Weimberg en Hachette se puede mencionar *Ciencia de la lógica* de W. F. Hegel en dos volúmenes que suman mil páginas. Se trató de una edición traducida y presentada por Augusto y Rodolfo Mondolfo, que fue reeditada cuatro veces. Por Hachette también salieron libros de filosofía, como *Historia y solución de los problemas metafísicos* de Charles Renouvier en 1950 y *Filosofía de la felicidad* de Josiah Royce. Este último en traducción y con nota preliminar de Vicente Quintero.

19. Schuhl, Pierre-Maxime, *La obra de Platón*, Hachette, 1956, 255 p. La traducción la realizó Amparo Albajar. Esta versión tiene una nota sobre las traducciones de Platón en español y adiciones bibliográficas hechas por Gregorio Weimberg.

20. Gregorio Weimberg realizó el índice analítico del Vº volumen de las *Obras completas* de José Ingenieros publicado en 1957 por la editorial Elmer de Buenos Aires.

21. Posteriormente, Gregorio Weimberg fue responsable de la edición de las *Obras completas 1919-1948* de Raúl Prebisch en 4 volúmenes.

Breve historia de la Editorial Universitaria de Buenos Aires (EUDEBA)

Por Leandro de Sagastizábal

Quizá EUDEBA sea la editorial más influida por los avatares históricos y políticos de nuestro país. Esas marcas ingénitas la convierten en emblema de empresa cultural argentina, capaz de desbordar las formas de producción académica, en la medida en que logró expresar un proyecto emanado de una universidad democrática, atenta a los destinos colectivos y sus pulsiones vitales.

Creada por Risieri Frondizi en 1958 y conducida –hasta el golpe de Onganía– por la singular figura de Boris Spivacow, EUDEBA logró construir un estilo propio y novedoso dentro del panorama editorial argentino, interrumpido por las sucesivas imposiciones militares. Aun así –sugiere Leandro de Sagastizábal– ha dejado un testimonio original capaz de interpelar el mercado editorial a partir de la democratización de la lectura; un rasgo que no cesa de ser explorado en recientes estudios. Repensar el itinerario de EUDEBA es también interrogar críticamente a una universidad pública que no consigue producir sentidos superadores de sus internas y marchitas rutinas.

Introducción

Historiar la editorial de la Universidad de Buenos Aires (EUDEBA) es quizá la manera más clara de sintetizar lo que ha sucedido en nuestro país en los últimos 50 años, ya que es una empresa de cultura que sufrió los vaivenes de la política y de los diferentes protagonistas de la vida social de este país. Pero es la tipicidad de su actividad dentro de la cultura la que convierte a esta empresa en un interesante objeto de estudio, ya que sus productos son los libros, y los pensamientos su materia esencial, algo que ha sido alentado, sospechado o erradicado según las distintas épocas y en casi todas las sociedades de este mundo. Así, entonces, también este artículo se ocupará de los distintos aspectos o características que diferencian una empresa como la editorial de otras ocupadas en transmitir o difundir otra clase de productos culturales.

Para ilustrar esta y otras características de la editorial universitaria nos valdremos de algunos documentos. Entre ellos el catálogo es uno que permite el análisis desde diversos ángulos. Refleja de manera contundente las distintas conducciones que tuvo desde su fundación. De modo que al analizarlo se ve con claridad qué tipos de libros se publicaron en democracia o bajo gobiernos autoritarios; da cuenta de lo que fue la ampliación y democratización del acceso al conocimiento, así como también cuando la censura imperó. El catálogo como documento es útil, igualmente, al momento de evaluar la idoneidad profesional de sus directivos y empleados o, en su defecto, la corrupción y las acciones que el Estado implementó para imponer determinados criterios sobre otros. En definitiva, esta editorial es una

empresa que se manejó según las variables políticas, y que dejó como resultado importantes colecciones de libros, verdaderos aportes a la vida cultural del país, junto a otras ediciones que no contemplaron ese propósito.

En países como el nuestro, EUDEBA demuestra cuán importantes son las convicciones personales, pero también y al mismo tiempo, lo esencial de contar con sólidos profesionales del área de la edición en los cargos directivos. La actividad de editar requiere de específicos criterios profesionales que contemplen, entre otros muchos aspectos, la construcción de un mercado de lectores. Para ello es fundamental que el catálogo sea pensado para superar el corto plazo, las coyunturas o las modas imperantes.

... esta editorial es una empresa que se manejó según las variables políticas, y que dejó como resultado importantes colecciones de libros, verdaderos aportes a la vida cultural del país, junto a otras ediciones que no contemplaron ese propósito.

Los inicios

Se hace necesario entonces analizar el contexto histórico en el que fue fundada y estudiar los primeros lineamientos del proyecto.

Con relación a lo primero hay que señalar algunas condiciones que se fueron dando desde el final de la Segunda Guerra Mundial, especialmente aquellas referidas al aumento de la inversión extranjera en los países de América Latina y que buscaban superar los problemas de comunicaciones y los de la producción de energía.

Algunos organismos destinados a tales financiamientos como el Banco Mundial, el Fondo Monetario Internacional o el Banco Interamericano

de Desarrollo, comenzaron a otorgar créditos a los diferentes Estados.

En 1961, la Alianza para el Progreso explicitaba claramente los objetivos de los mismos:

- Priorizar el adelanto tecnológico de los países.
- Posibilitar la creación de un Centro de Investigación Tecnológica en América Latina.
- Fomentar la investigación en las universidades.

Estas medidas, entre otras, proponían el desarrollo como una vía para el sostén

La metodología para iniciar el proyecto EUDEBA fue entonces la de partir de un diseño profesional realizado por alguien con sobrada experiencia en el ámbito editorial, que incluso definiría las colecciones que se podrían desarrollar.

de la democracia, de allí que no es de extrañar que en nuestro país surgiera un proyecto de filiación desarrollista.

En el marco específico de la Universidad de

Buenos Aires, en el año 1958, se aprobó un nuevo estatuto que propuso una serie de reformas para impulsar la investigación y la capacitación docente. Algunos pocos datos extraídos de cualquier libro de historia de la Universidad muestran la ampliación de las becas de estudio (seis en 1957 y más de mil en 1960), la creación de nuevas carreras como las de Farmacia y Bioquímica, la constitución de institutos de investigación, la aparición de departamentos destinados a la pedagogía, la creación del Centro del Cálculo en la Facultad de Ciencias Exactas y Naturales.

Esto ejemplifica que el papel de la investigación adquirió mayor importancia en el diseño del perfil docente, que se afianzó como estrategia cuando se aumentaron las partidas asignadas para contar con profesores full time.

Esta relación entre calidad científica técnica, desarrollo y eficiencia incorporó un elemento nuevo en la manera de hacer política, ya que las explicaciones tecnocráticas para describir la realidad se utilizaron a menudo. Esto se refleja en términos editoriales. Muchas de las publicaciones se refieren a esas temáticas.

En abril de 1958, el Consejo Superior de la Universidad de Buenos Aires facultó quien era Rector de la institución en ese momento, el Dr. Risieri Frondizi para que designara a un directorio para dirigir la editorial de la UBA que se creaba en ese momento.

El proyecto, y aquí ya hay un elemento a tener muy presente para comprender la solidez de la empresa durante los años posteriores a su creación, fue encomendado a uno de los hombres más importantes del mundo de la edición en esos días: Arnaldo Orfila Reynal; un argentino que se encontraba desde unos años antes dirigiendo el Fondo de Cultura Económica, editorial del Estado mexicano, fundada en 1934 y quizás una de las empresas de cultura más importante que existe en América Latina.

Orfila Reynal se había encargado ya de organizar y abrir la filial del FCE en Argentina en 1945, y era reconocida su solvencia como editor, responsable de la creación en la casa matriz de esa editorial de colecciones como los famosos Breviarios.

La metodología para iniciar el proyecto EUDEBA fue entonces la de partir de un diseño profesional realizado por alguien con sobrada experiencia en el ámbito editorial, que incluso definiría las colecciones que se podrían desarrollar.

En el mes de junio, en la primera reunión del Directorio, que estuvo

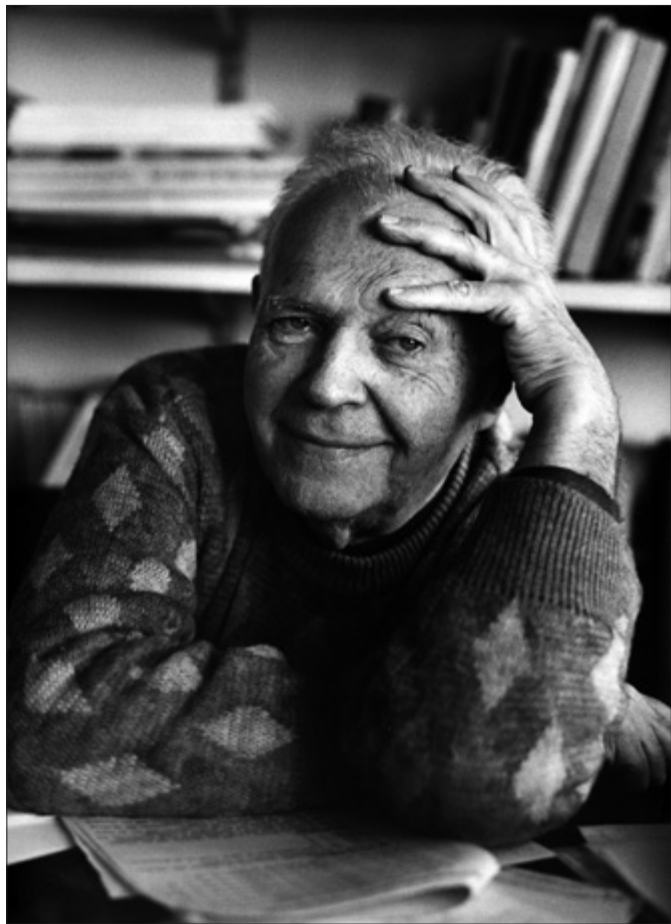
presidido por José Babini, se aprobó el nombramiento de Boris Spivacow, un hombre que reunía una doble condición fundamental para el cargo. Era un graduado universitario de la facultad de Ciencias Exactas de la Universidad de Buenos Aires y tenía experiencia como editor, por lo que conocía muy bien el ambiente editorial y cultural argentino.

La editorial nació como empresa de economía mixta y así se mantiene hasta la fecha. El capital aportado por la Universidad para su funcionamiento fue de 160.000 pesos sobre los 164.100 con los que contó en sus inicios. En pocos años el éxito conseguido por las ventas había modificado sustancialmente esa relación. Cinco años más tarde, de 287.420 pesos, 100.360 ya provenían de utilidades de las ventas, 158.070 eran capital y trabajo, 11.570 de procedencias varias y únicamente 8.420 los aportaba la UBA.

El período en que estuvo a cargo Boris Spivacow duró desde su fundación hasta el golpe militar de Onganía en 1966, a pesar de que se sucedieron tres gestiones diferentes en el rectorado de la UBA. A Risieri Frondizi lo siguió Julio Olivera y luego J. Fernández Long. Es importante remarcar este segundo elemento para comprender la vigencia exitosa de un proyecto como el de EUDEBA. En una empresa donde luego se sucederían muchos directivos que incluso llegarían a permanecer tan sólo dos meses o un año y medio como máximo, la gestión de Spivacow, respetada por sus cualidades profesionales y no por sus adhesiones políticas a lo largo de ocho años, es una característica importante para pensar en aquella época de la Universidad de Buenos Aires.

Pero si la calidad y continuidad han sido dos características importantes de ese primer período, lo que sorprende además es su dinámica editorial.

En 1961 ya se editaban 106 novedades y 25 reimpressiones, las que pocos años después habían aumentado a 203 títulos nuevos y 80 reimpressiones.



Boris Spivacow

Luego de ese momento de auge de la editorial, también la reversión fue visible en este plano. En el año 1971, se editaban únicamente 40 títulos nuevos al año. También fue notable el cambio en la cantidad de ejemplares de cada uno. Si en el primer período el promedio de tirada era de 10.000 ejemplares, luego del golpe militar se

estableció en 3.000. La deducción que podemos hacer de este dato es simple: se iba pasando de un proyecto de difusión cultural masivo a uno selectivo y de libros que no tenían mercado.

La lógica de la editorial transitaba de un proyecto de difusión cultural amplio, destinado a la sociedad, a otro de matriz fuertemente ideológica que publicaría, salvo excepciones que podrían contarse con los dedos

El proyecto inicial tuvo un indudable propósito de *Libros para todos*, una de las consignas más descriptivas de la intencionalidad del proyecto. El proyecto editorial se sostenía, además, en una innovadora modalidad comercial. Los libros eran vendidos básicamente en kioscos que EUDEBA distribuía en puntos neurálgicos, pero también en lugares donde no existían locales de librerías.

de una mano, los malos libros de los amigos políticos de turno.

A partir de 1966 y luego de la conocida Noche de los Bastones Largos, que fechó el momento de intervención militar de la universidad, la historia entonces fue otra en todo sentido.

No solamente se sucedieron gestiones de todo tipo: políticas, corruptas, ineficaces, sino que las profesiones de las personas elegidas para ejercer la dirección de la editorial fueron de una enorme diversidad y sólo ocasionalmente contemplaron la importancia de que contaran con las idoneidades editoriales necesarias. Pasaron por EUDEBA coroneles, generales, contadores, escritores, abogados, profesores de geografía, periodistas y únicamente en ocasiones muy aisladas, personas que tenían experiencia en el mundo de la edición.

Tal vez el signo más evidente que caracterizó al período posterior a 1966 fue la subordinación de la editorial a la política de turno. Si en los años que fue dirigida por Boris Spivacow

la editorial se distinguió por publicar todo tipo de materiales sin orientación ideológica alguna –los libros podían provenir tanto de universidades rusas como haber sido contratados con Prentice Hall de EE.UU.–, a partir de ese año, cada momento político del país tiene un correlato inmediato en las publicaciones de la editorial.

El proyecto inicial tuvo un indudable propósito de *Libros para todos*, una de las consignas más descriptivas de la intencionalidad del proyecto. El proyecto editorial se sostenía, además, en una innovadora modalidad comercial. Los libros eran vendidos básicamente en kioscos que EUDEBA distribuía en puntos neurálgicos, pero también en lugares donde no existían locales de librerías.

Por lo menos dos generaciones de habitantes de Buenos Aires tuvieron como costumbre acercarse a los kioscos de EUDEBA para buscar las novedades. Algunos de los consignatarios de los mismos recordaban en alguna entrevista realizada por el autor de esta nota, las colas cuando se publicó una edición especial del *Martín Fierro* de Hernández del que se vendieron más de un millón de ejemplares, o a las personalidades célebres, por ejemplo el escritor Mujica Lainez, que compraba libros en el kiosco ubicado en Juramento y Cabildo.

Las colecciones

El catálogo de EUDEBA estaba organizado en base a colecciones. Cada una tenía un objetivo explícito y un tipo de libro que la integraba, con un formato, cantidad de páginas y una temática claramente establecida. Solamente para presentar alguna

información sobre la importancia de los proyectos, menciono las principales colecciones:

Los fundamentales

Colección dirigida por Rodolfo Mondolfo que consistía en excelentes traducciones de trabajos clásicos de filosofía realizadas por especialistas en griego y otras lenguas. Integraban esa colección libros como *La República* de Platón, traducido por A. Camarero; *Apología de Sócrates* de Platón, traducido por Conrado Eggers Lang; *El mensajero de los astros* de Galileo Galilei, traducido por José Babini, etcétera.

Cuadernos

Concebida como una suerte de enciclopedia universitaria para estudiantes universitarios y público en general con cierto nivel cultural. Muchos de los títulos eran seleccionados de la colección *Que sais-je?* de Press Universitaires de Francia. En esa colección se publicó el primer libro de EUDEBA que conoció el público: *Las bases físicas y químicas de la herencia* de G. Breadle. La tirada inicial fue de 7.500 ejemplares, cifra que en el mercado local se consideraba una locura. Salió a fines de 1959 y hacia mediados de 1966 había llegado a su quinta edición.

Lectores

Un proyecto de divulgación científica, artística y técnica destinada a todo público culto. Algunos de los títulos principales fueron *El siglo de Augusto* de Pierre Grimal, *El barroco* de V. L. Tapie, *Los orígenes del pensamiento griego* de J. P. Vernant, etc.

Manuales

Libros destinados al uso en los cursos de la universidad.

Títulos como *Historia de Egipto* de Driotón - J. Vandier; *Biología* de Villee, *Introducción a la lógica* de J. Copi, *Geología estructural* de M. P. Billing, etc.

La escuela en el tiempo

Biblioteca dedicada a la educación primaria y secundaria e integrada por colecciones de diferente carácter. Textos, divulgación destinada a profesores, maestras y estudiantes, y libros de consulta. La dirigía la educadora bonaerense Delia Etcheverry. Algunos títulos fueron *El lenguaje y la lectura en el primer grado* de O. Cosettini, *Titeres y niños* de M. Bernardo, *La biblioteca escolar* de I. N Yuspa.

Colección Temas

Obras de consulta y cultura pedagógica para maestros y padres. Algunos títulos: *El dibujo de los niños* de A. Mura, *Juegos y juguetes* de R. Neri, *El niño y el folklore* de M. Sciacca, *La preparación musical de los más pequeños* de E. Wilems, *El niño y el teatro* de M. Signorelli, etcétera.

Ciencia Joven

Libros de bolsillo sobre la apasionante aventura de la ciencia moderna. De interés para estudiantes secundarios de los últimos años, universitarios y profesionales. Títulos como *¿Qué edad tiene la tierra?* de P. Hurley; *El átomo inquieto* de A. Romer; *Gravedad* de Gamow; *Historia del neutrón* de Hughes.

Biblioteca del hombre y su sombra

Historia y funciones de la ciencia, la técnica y la filosofía en la evolución del pensamiento humano. *Los sonámbulos* de A. Koestler, *El teatro ruso* de M. Slonim, *Historia del cine mudo* de R. Paoletta, entre otros.

Libros del Tiempo Nuevo

Eran libros destinados a analizar los problemas de América, de su cultura, sus religiones, su economía. *Vida de José Ingenieros* de Sergio Bagú, *El desarrollo agrario argentino* de H. Giberti, *Sociología del Uruguay* de Carlos Rama.

Serie del Siglo y Medio

Fue imaginada como homenaje al sesquicentenario de la Revolución de

El golpe militar de 1966 introdujo una serie de modalidades que luego se mantendrían. En primer lugar, subordinaría el proyecto editorial a la política de turno. No hay más que comparar las temáticas y los años de publicación de los libros con los respectivos contextos para encontrar una relación directa con las distintas etapas políticas de la Argentina.

Mayo. Era una colección popular que incluía autores del período 1810 a 1960 y que reflejaba la vida nacional con una visión amplia. Se trataba de libros de escritores clásicos argentinos prologados por especialistas en literatura. Las

tapas eran creaciones especiales de los principales pintores (Soldi, Castagnino, Urruchua, Alonso, Berni).

La serie dirigida por Horacio Achával se vendía exclusivamente en el stand de EUDEBA en paquetes de cuatro títulos identificados con nombres criollos como *Mangrullo*, *Aljibe*, *Aguatero*, *Candil*, etcétera.

Existieron muchas otras colecciones como Arte para todos, Tratados, Biblioteca de Asia y África, Guías, del Caminante, por nombrar sólo algunas de ellas. Pero tal vez una de las más importantes, y por eso nos detendremos brevemente en su descripción, fue Genio y Figura.

El antecedente de la misma era la colección francesa *Les écrivains d'aujourd'hui*, de la editorial Seuil (*Proust par*

Proust, Gide par Gide). Los escritores vistos a través de su escritura. La colección, dirigida por José Bianco, reflejaba la vida, la obra y la imagen de cada uno de los grandes escritores de América Latina. Contenía cada ensayo una biografía, fotografías, una bibliografía completa y fragmentos de la obra del escritor en cuestión.

Genio y figura de Jorge Luis Borges fue escrito por Alicia Jurado; el de Alfonsina Storni por Conrado Nalé Roxlo; el de Lucio V. Mansilla por J. L. Lanuza; el de Gabriela Mistral por F. Alegría.

El golpe militar de 1966 introdujo una serie de modalidades que luego se mantendrían. En primer lugar, subordinaría el proyecto editorial a la política de turno. No hay más que comparar las temáticas y los años de publicación de los libros con los respectivos contextos para encontrar una relación directa con las distintas etapas políticas de Argentina.

En segundo lugar, se desestimó la profesionalización en las conducciones y se profundizaron las discontinuidades en ella.

Finalmente, la ideología del proyecto después del golpe militar produjo un cambio importantísimo: se elegirían otros destinatarios antes que los profesores, docentes o alumnos de la universidad.

También fueron otros los autores. Así por ejemplo, en 1970 se publicó el *La conquista del desierto*, cuyo autor era un oficial del Ejército (Juan Carlos Walter), profesor de la Escuela de Gendarmería y del Colegio Militar. Esta temática, bajo el nombre de Colección de Lucha y frontera contra el indio, tendría continuidad luego de 1976 con la publicación de 23 trabajos de autores que eran oficiales

o ex oficiales de las Fuerzas Armadas. También en algunas colecciones se introdujeron autores ligados a los militares, como monseñor Derisi, y se escribieron memorias sobre personajes menores de la literatura, pero con lazos estrechos con las Fuerzas Armadas. En la colección Genio y Figura se incluyó la biografía de Hugo Wast y entre las ilustraciones referidas a la vida del protagonista (que era la característica de la colección) aparecía como cierre una del escritor con sus dos hijos, uno general y el otro comodoro Martínez Zuviría, en un acto de neto corte castrense.

Pero fue sin duda la dictadura militar iniciada en 1976 la que modificó todos los parámetros y las intensidades en cuanto a la intervención de la política en la editorial. El pormenorizado estudio recientemente publicado por Hernán Invernizzi, referido a la censura y el secuestro de libros en EUDEBA, nos exime de tener que describir en detalle tan triste etapa de la editorial. Editado bajo el título de *Los libros son tuyos* por la misma editorial en el año 2005, se puede vislumbrar claramente el sistemático plan cultural que se puso en ejecución. No solamente se secuestraron libros y personas de esa editorial, sino que se firmaron contratos entre el Ministerio del Interior y la editorial para realizar ediciones. También se fijaron determinados criterios para incorporar libros afines a las prácticas en curso instauradas por los militares. Fue tan precisa y deliberada la planificación en este sentido, que incluso en una de las cláusulas del convenio se establecían los mejores mecanismos para la incorporación de los libros que aludían a las prácticas militares, produciendo de esta forma una mimesis deliberada.

Otro mecanismo habitual fue la rescisión de contratos. En 1978, a sólo dos meses de haberse hecho cargo el general de Brigada que entonces la dirigía, propuso en una reunión del directorio rescindir 200 contratos por diversos motivos. Entre ellos, en el ítem b), los que se referían a obras que no habían sido autorizadas por el Ejército, que incluía autores como Torrijos, Muraro, Puiggrós, Cafiero, Galasso, etcétera. La presentación del libro de Hernán Invernizzi

en el mismo lugar donde fueron secuestrados más de 100.000 ejemplares, el depósito de la editorial, en la calle Rivadavia al 1500, con la presencia de funcionarios de organismos de Derechos Humanos como Alicia Pierini y del Rector de la Universidad de Buenos Aires, Dr. Guillermo Jaim Etcheverry es una excelente metáfora de cómo revertir la historia trágica pasada.

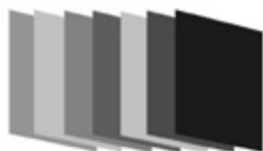
Con la restauración democrática se mantuvieron muchas de las distorsiones inducidas luego del golpe de 1966. La editorial siguió siendo un premio para políticos amigos de los gobiernos de turno, ya en el Estado, ya en la Universidad. También fue espacio para múltiples negocios que incluso han originado querellas y juicios penales y civiles posteriores a algunos de sus directivos. Las diferentes gestiones en el período democrático hicieron del financiamiento de las ediciones por parte de los autores y la publicación de libros solamente originados por la demanda de merca-

Editado bajo el título de *Los libros son tuyos* por la misma editorial en el año 2005, se puede vislumbrar claramente el sistemático plan cultural que se puso en ejecución. No solamente se secuestraron libros y personas de esa editorial, sino que se firmaron contratos entre el Ministerio del Interior y la editorial para realizar ediciones.

dos masivos como el CBC, una práctica común. La calidad y el proyecto editorial quedaron subordinados a la lógica de conseguir recursos económicos para financiar la editorial. En el año 2002, el entonces recién designado rector de la Universidad, doctor Jaim Etcheverry, eligió el mismo camino que al fundar la editorial estableció Risieri Frondizi: confiar a un profesional de la edición la dirección de la misma y designar a un directorio de personas de intachable trayectoria profesional en la Universidad de Buenos Aires. Ese directorio y la gestión actual, pro-

fesional y democrática, a cargo del licenciado Luis Quevedo, han conseguido en los últimos dos años, por primera vez en su historia, obtener resultados positivos en los balances, algo que no se había logrado incluso en su época fundacional.

EUDEBA fue y debe seguir siendo un orgullo para quienes tenemos algún vínculo con la cultura de este país. Fue la editorial que incorporó al mercado de lectores a millones de personas y permitió escribir y publicar a cientos de intelectuales. Es un deber de todos ayudar a que siga siendo una editorial principalísima de nuestro país.



Plan Nacional de Lectura en las Bibliotecas Populares

"Argentina crece leyendo"



COLECCIÓN **LOS RAROS**

SEGUNDA SERIE

Biblioteca Nacional

La **COLECCIÓN LOS RAROS** se propone interrogar los libros clásicos argentinos que han corrido la suerte de la lenta omisión que traen el tiempo y el olvido de los hombres. Ser clásico es lo contrario de ser raro, es su espejo invertido, su destino dado vuelta. Toda política editorial en el espacio público busca volver lo raro a lo clásico y hacer que lo raro no se pierda ni se abandone en la memoria atenta del presente.

Del Plata al Niágara

Paul Groussac

Estudio preliminar de Hebe Clementi

Viaje maravilloso del Sr. Nic-Nac al planeta Marte

Eduardo Holmberg

Estudio preliminar de Pablo Crash Solomonoff

Hacia la vida intensa

Julio Molina y Vedia

Estudio preliminar de María Pia López

A rienda suelta

Last Reason

Estudio preliminar de Gabriela García Cedro

Las tentaciones de Don Antonio

Enrique Méndez Calzada

Estudio preliminar de Liliana Guaragno

La familia del Comendador y otros textos

Juana Manso

Estudio preliminar de Lidia Lewcowicz



La editorial Jorge Álvarez, cenáculo de los sesenta

Por Ana Mosqueda ()*

Si bien la década del 60, período de rebeldías inquietantes, marcó a la editorial Jorge Álvarez, recíprocamente el mundo cultural de esos años lleva su sello impuesto con un sesgo que suele impregnarse de nostalgia cuando esta editorial es rememorada en nuestros tiempos.

Álvarez fue un activo constructor de un perfil de lector y de una específica relación autor-editor-lector que redefinió los temas de lectura al calor de la publicación de autores argentinos –frecuentemente despreciados por las elites tradicionales– y de la expansión de la narrativa latinoamericana. Fue un curioso explorador de textos a los que rescató de la invisibilidad. Impuso un estilo de editor infrecuente y conformó –tal como indica Ana Mosqueda– un catálogo ecléctico y ambicioso aun cuando esas obras tuvieran la prohibición como un destino insospechado. Jorge Álvarez editaba cuando esa pulsión comprometía los azares de la individualidad bajo la mirada atenta de despachos oficiales que anunciaban un momento de peligro.

Introducción

Intentar construir la historia de la edición de un país significa adentrarse en un itinerario cultural, social y político que se abre en múltiples bifurcaciones, pues la edición refleja tal vez como ninguna otra industria cultural las circunstancias de su tiempo. Pero la tarea puede ser encarada de diversas formas, desde el análisis de la dimensión económica de la actividad, a partir de datos de producción, hasta el estudio de las políticas públicas que favorecieron o perjudicaron en cada momento la publicación de libros. Una modesta contribución puede hacerse, emulando en ínfima medida a Carlo Ginzburg¹, si se focaliza la mirada en la historia de una editorial que plasme la relación lector-editor-autor en un determinado momento y lugar. Tal es la forma elegida para este artículo y la editorial es Jorge Álvarez. Me baso para ello en la memoria y el testimonio de aquellos que trabajaron en la empresa editorial y conocieron a su fundador, Jorge Álvarez².

Los sesenta

Cuando alguien rememora la década del sesenta, dispara en aquellos que de alguna manera la transitaron o que conocen su significación histórica, una serie de imágenes relacionadas con el pop, la transgresión y la rebeldía, pero al mismo tiempo evoca un período de pasión desbordante por los libros. Una pujante e inquieta clase media “ilustrada”, cada vez más numerosa, construía, en la medida de sus posibilidades, una biblioteca en la que no podían faltar ciertos libros clave para estar a tono con los tiempos. Los nuevos lectores, muchos de ellos

de sólida formación y gran capacidad intelectual, se interesaban por la historia y la política argentinas (también latinoamericanas) y se volcaban con fruición a la lectura de los autores nacionales, hasta entonces frecuentemente menospreciados por las elites culturales.

Por su parte, editores y medios de comunicación (principalmente la prensa gráfica) contribuían a la expansión del mercado,

al utilizar novedosas estrategias de captación de público, como los reportajes a escritores, en los que eran interrogados acerca de cuestiones políticas y sociales, además de literarias, y la

organización de presentaciones y lanzamientos de libros, coloquios, firma de ejemplares, mini-ferias, etcétera. Las editoriales que se orientaban al polo cultural (como Jorge Álvarez —en adelante, JA—, Losada, Emecé, Sudamericana, EUDEBA, Compañía General Fabril Editora, De la Flor, Galerna) daban cuenta en sus catálogos de las nuevas tendencias y aprovechaban los canales de difusión y promoción cultural que les ofrecían los medios gráficos, entre ellos especialmente las revistas culturales y los semanarios. El nuevo público, siempre en la búsqueda de las novedades, descubría que la “actualidad” incluía también a los libros³ y encontraba una guía cultural en semanarios como *Primera Plana* y *Confirmado*.

En un proceso que abarca aproximadamente de 1962 a 1968 y que algunos denominaron el *boom* del libro argentino (que por otra parte acompañó a otro

Cuando alguien rememora la década del sesenta, dispara en aquellos que de alguna manera la transitaron o que conocen su significación histórica, una serie de imágenes relacionadas con el pop, la transgresión y la rebeldía, pero al mismo tiempo evoca un período de pasión desbordante por los libros.

Álvarez daba a cada uno de sus colaboradores completa autonomía en su área, pero al mismo tiempo decidía acerca de todo “con absoluta arbitrariedad”, como dice Julia Constela.

discutido *boom*, el de la novela latinoamericana), la industria del libro “se repone de su caída entre 1954 y 1958 y crece notablemente”⁴. Es en esos años que “se da el segundo y último período favorable para la edición, sustentado en la difusión de la literatura hispanoamericana”⁵. Las editoriales ya establecidas en el mercado (Emecé, Losada, Sudamericana) prosperaron y al margen de ellas surgieron otras, de menor envergadura,

“que dieron cabida a escritores que representaban temáticas más afines a la problemática nacional”⁶.

De este modo se incorporaron al espacio socio-cultural nuevos autores, a la vez que cobraron renovada fuerza otros ya reconocidos, cuyas primeras obras fueron reeditadas. Entre estas pequeñas empresas se encuentra JA, que nació tan sólo un año después de la aparición del semanario *Primera Plana* (1962), fecha que Silvia Sigal establece como un mojón de “la instalación de los nuevos tiempos”⁷.

El editor en su laberinto

[...] *Me alegro de que Álvarez publique Reunión; ya es tiempo de que Dios empiece a reconocer a los suyos.* (Julio Cortázar, “Carta a Francisco Porrúa”, 30 de noviembre de 1964).

Una planta baja angosta y larga con un entresuelo no muy grande, un amplio subsuelo destinado a la administración y el depósito constituyen el sugestivo espacio en el que se movía lo mejor de la intelectualidad argentina de la década, la flor y nata de las artes y las

letras. Allí, en Talcahuano 485, fundó Jorge Álvarez en 1963 su librería-editorial. Luego de haber trabajado como empleado en la librería jurídica De Palma, Álvarez se relacionó con abogados y editores de revistas de derecho a los que convocó para su proyecto editorial, entre ellos Alberto Ciria y Jorge López. Pronto se sumó un grupo de gente de enorme talento que lo asesoró en las distintas áreas: Susana “Piri” Lugones y Rodolfo Walsh (hoy desaparecidos, asesores literarios), Julia Constela (directora de la famosa colección “Crónicas”), Rogelio García Lupo (asesor, junto con Ciria, en el área de política), Guillermo Harrison, Daniel Divinsky, Jacobo Capelluto –contador–, Juan José Lecuona (el librero más educado de Buenos Aires, según el propio dueño de la editorial). Rogelio García Lupo, por ejemplo, fue asesor durante toda la existencia de la editorial. En 1962 había escrito y editado por su cuenta *La rebelión de los generales*, un libro acerca de la crisis del gobierno de Arturo Frondizi y el golpe militar. A dos semanas de su aparición, el libro fue prohibido por el Ministerio del Interior del gobierno de José María Guido mediante un decreto del Poder Ejecutivo. En una época de tanto interés por los acontecimientos contemporáneos, la prohibición dio lugar a que se vendiera toda la edición que “como era lógico”⁸ se comercializaba por debajo del mostrador. Y uno de los que más lo vendió fue Jorge Álvarez en la librería De Palma. Así fue como se conocieron. Más tarde, García Lupo llevó a la editorial a Rodolfo Puiggrós y a Ricardo Rojo, este último autor de un gran éxito, *Mi amigo el Che*, del que se vendieron 30.000 ejemplares. El libro fue publicado en 1968, poco tiempo después de la muerte del Che.

Álvarez daba a cada uno de sus colaboradores completa autonomía en su área, pero al mismo tiempo decidía acerca de todo “con absoluta arbitrariedad”, como dice Julia Constela. En un principio editó a Germán Rozenmacher y a Dalmiro Sáenz, y “al año de sus primeros títulos, la mejor literatura del momento ya tenía alguna que otra representación en el catálogo”⁹. Escritores consagrados junto con desconocidos que “morían” por ser publicados y cuya valía el tiempo terminó confirmando, tanto como la agudeza del editor.

¿Qué distingue a Jorge Álvarez de otros editores argentinos de la época? Sergio Pujol caracteriza a estos editores como intelectuales más o menos progresistas, que pasaron de tener un puñado de títulos en prensa a convertirse en productores casi masivos de libros¹⁰. Aunque certera, esta definición no es suficiente cuando se aplica a Álvarez y se puede decir que le resta mérito. Una mezcla de creatividad, perspicacia y *savoir faire* envuelve a este “personaje surgido de un cuento de Scott Fitzgerald”¹¹. El agente literario Guillermo Schavelzon, que comenzó a trabajar en JA a los 19 años, asegura que fue Álvarez quien modernizó la edición en los sesenta y se anticipó al “editor” como figura casi pública (en el sentido del *publisher*). Inventaba libros (por ejemplo, cuando se le ocurrió reunir las tiras semanales de Quino en un libro), hacía encargos a algunos autores (lo que no estaba permitido por ciertos códigos éticos) o les pagaba a otros una cuota mensual por escribir. Intuición para crear un catálogo ecléctico que atrajera al nuevo público no le faltaba, pero además, Álvarez tuvo la capacidad de interpretar el espíritu de la época, de convertirse en un editor-faro seguido por sus lectores

y requerido por los escritores. Un príncipe del Renacimiento, lo llama Julia Constela, quien además de asesora fue directora, entre 1963 y 1964, de la más afamada colección de la editorial, las “Crónicas”, que revelan la impronta moderna que Álvarez le dio a sus publicaciones. En este punto es preciso recordar que el cuento o relato breve tuvo un papel relevante dentro del “boom” latinoamericano¹², de manera que la editorial acompañaba una modalidad que otras editoriales más grandes, como EUDEBA, también adoptaron. Sin embargo, en el caso de JA, la clásica antología fue reemplazada por una selección de distintos auto-

res con unidad temática: eran crónicas del pasado, del amor, de la burguesía, de Buenos Aires, del sexo, etcétera. Constela escribía los prólogos y las biografías de los autores, que resultaban “muy insolentes –según su autora– porque los tomaban un poco en broma”. Por otro lado, la directora de la colección tenía libertad para escoger los autores, y lo hacía de manera que hubiera en cada una de las *Crónicas* un autor de mucha fama y reconocimiento, otros menos conocidos y alguno nuevo; en la primera, por ejemplo, las *Crónicas del pasado*, el eje de atracción fue Ernesto Sabato, quien por otra parte publicó aquí su único cuento. En ese volumen también se



publica el célebre cuento “Esa mujer” de Rodolfo Walsh. La primera tirada fue de 3.000 ejemplares; la segunda, de 5.000; era común que tuvieran que ser reeditadas en un mismo año. Gran parte del éxito de las “Crónicas”

Una anécdota

“Jorge Álvarez se había entusiasmado mucho con el libro *Peligroso a cualquier velocidad* de Ralph Meyer, porque había salido en la tapa del *New York Times* y tenía mucha difusión en Estados Unidos. Es por eso que en 1967 pagó un anticipo importante, cerca de 3.000 o 4.000 dólares, por los derechos de publicación. Se hizo aquí una edición de más de 10.000 ejemplares, con un gran lanzamiento, pero no pasó nada. En el libro, Ralph Meyer denunciaba que los autos producidos por los norteamericanos tenían defectos de fabricación; no fallas técnicas, sino defectos en los planos, que los hacían proclives a los accidentes. En Estados Unidos se había vendido aproximadamente un millón y medio de ejemplares, era un *best-seller* absoluto, pero aquí no se vendió. Un asiduo visitante de la editorial, Arturo Jauretche, que tenía la sagacidad propia de un sociólogo, leyó el libro y llegó a una conclusión acertadísima, respecto de la diferente acogida del libro en Estados Unidos y en Argentina: dijo que mientras que en el país del Norte la gente compraba autos para transportarse de un lugar a otro y por tanto le interesa muchísimo la seguridad, aquí todavía [hablamos de los años sesenta] buena parte de la gente lo compraba para que se supiera que tenía el dinero suficiente como para viajar en auto, ‘salir a paquetear’ y mostrarse, lo único que no querían que les recordaran era que se podían matar...” (contada por Jorge Lafforgue).

se debió a *Primera Plana*, una revista liberal muy progresista. Como comenta el periodista y escritor Rogelio García Lupo, “el semanario que estaba de moda, a su vez promovía a la editorial que se puso de moda”. Tomás Eloy

Martínez, jefe de redacción de la revista entre 1962 y 1969, considera que JA tenía una propuesta novedosa para el mercado argentino, ya que no sólo publicaba libros inusuales como *La traición de Rita Hayworth* de Manuel Puig o *Nanina* de Germán García, sino que traducía policiales norteamericanos trasladando el *slang* americano al argot porteño, algo absolutamente infrecuente para las editoriales argentinas, que generalmente traducían en un español neutro. Por esos años, *Primera Plana* acostumbraba a reseñar libros de una editorial grande, que podía ser por ejemplo Sudamericana, y de dos más pequeñas, que por lo general eran Brújula, de Eduardo Stilman, y JA. Asimismo, los títulos de JA figuraban con frecuencia en la lista de *best-sellers* de la revista. Sin embargo, el semanario nunca le dedicó una tapa, lo que sí hizo en el caso de escritores de editoriales más importantes, como Jorge Luis Borges (de Emecé), Julio Cortázar, Leopoldo Marechal y Gabriel García Márquez (de Sudamericana). Cuando pensaba dedicarle una tapa a la editorial destacándola como un fenómeno cultural, la relación se enfrió. El distanciamiento se produjo a raíz del plagio de las reseñas de *Primera Plana* que un autor mexicano realizaba en forma sistemática y que aparecían en un periódico de México. El autor, que había publicado una novela en JA, fue defendido por Álvarez, ante el estupor y la indignación de *Primera Plana*, que difundió una aclaración sobre el tema. Fue por ese motivo que finalmente JA se quedó sin tapa.

La editorial era un “emporio de creatividad”. Además del contenido, Álvarez era un innovador en la forma que daba a sus libros, a pesar de tratarse

de ediciones baratas, de bolsillo. Su originalidad, según el diseñador gráfico Rubén Fontana, no tenía que ver con la definición de una línea gráfica de trabajo para la editorial (que no la tenía), sino con la certera elección de jóvenes y talentosos diseñadores gráficos, algunos de ellos hoy reconocidos profesionales, como el propio Fontana o Ronald Shakespear. Otorgaba a los diseñadores libertad de trabajo, pero luego de la presentación de bocetos –reuniones muy simples, en las que diseñador y editor hablaban de pie, uno a cada lado del mostrador–, Álvarez tomaba la decisión final. Es conveniente aclarar, como lo hace Fontana, que no existía la sofisticación actual de diseñar el interior del libro: el diseño pasaba principalmente por las tapas; el interior era estándar, de texto corrido. Otro punto que mereció la preocupación estética de Álvarez fue el logo de la editorial, que modificó por lo menos un par de veces durante la corta vida de su empresa. En 1964, JA tenía un logo formado por las dos iniciales, de líneas geométricas, que cambió hacia 1966 por otro de rasgos más relacionados con la estética pop. JA publicó hasta diez títulos por mes, y las tiradas se acercaron a las de las grandes editoriales. Las ganancias de la editorial se acrecentaron, pero no era ésa la principal preocupación de Álvarez, que ganaba dinero por el simple hecho de que lo necesitaba para seguir editando libros. En cuanto al pago de derechos a los autores, en los sesenta las editoriales no tenían como “costumbre de la casa” la de liquidar derechos. Por un lado, Álvarez pagó derechos a los autores de las “Crónicas” y de otras antologías y, como se dijo antes, hizo adelantos por obras no escritas. Por otro, hubo muchos casos

en los que pagó mal o directamente no pagó a los autores, sobre todo en la última etapa de la editorial, cuando sus intereses cambiaron diametralmente. En general, esta circunstancia dependía de su talante y de la relación que tenía en cada caso con el autor.

Para mediados de la década, la librería se había convertido en un centro cultural donde confluían escritores, músicos, cineastas. Al decir de Constela, “todo lo que importaba intelectual, cultural y artísticamente en Buenos Aires, pasaba por lo de Jorge Álvarez”. Arturo Jauretche, Ismael y David Viñas, Augusto Roa Bastos, Mario Vargas Llosa, Beatriz Guido, Leopoldo Torre Nilsson eran algunos de los que visitaban asiduamente la librería. Uno sabía que si pasaba por allí se encontraría con gente conocida, comenta el crítico literario Jorge Lafforgue.

Pero el carácter voluble de Álvarez y su incesante búsqueda de nuevos caminos determinaron que dejara de interesarse en los libros para inclinarse por la cultura del rock, fundando hacia el final de la década el sello discográfico Mandioca, en el que editaron sus discos, entre otros, el trío Manal y Miguel Abuelo. El entrecruzamiento entre literatura y música fue su última “aventura cultural y comercial”¹³ en Argentina, y la que lo llevó a radicarse en España. El cambio fue traumático, porque Álvarez descuidó la editorial y dejó muchos acreedores entre sus colaboradores y autores, como García Lupo y Quino.

De JA hoy no queda mucho. La librería de Talcahuano sigue existiendo, con el nombre de Platero, pero ya no convoca a intelectuales y artistas, tal vez porque son los medios de comunicación los que más los atraen. Los libros, hoy de colección, están dispersos en algunas librerías de viejo

de Buenos Aires y se cotizan a altos precios por Internet. Sin embargo, muchos de los que aprendieron con Álvarez continuaron su camino como reconocidos escritores, críticos o diseñadores. Y también como editores, en el caso de Daniel Divinsky, el dueño de la prestigiosa editorial De la Flor. Si, como dice Claudia Gilman, el objetivo de los sesenta fue “sacar el libro a la calle”¹⁴, JA lo cumplió con creces. Ése debería ser el propósito de

todos los que nos vinculamos con el libro, sólo que no es posible soslayar el hecho de que, en los sesenta, las calles estaban pobladas de “lectores ansiosos por develar (...) el secreto de nuestra realidad”. Trabajemos para que nuevamente así sea.

**(*) Licenciada en Letras y editora (UBA).
Docente de la carrera de Edición (FFyL,
UBA). Editora científica de la revista
Páginas de Guarda.**

ALGUNAS OBRAS DEL CATÁLOGO DE JORGE ÁLVAREZ

Colección Narradores

- Batista, Vicente, *Los muertos* (cuentos)
- Benedetti, M., Bullrich, S. y otros, *Los diez mandamientos* (cuentos)
- Bierce, Ambrose, *El club de los parricidas*
- Borges, J. L., Bioy Casares, A., Walsh, R. y otros, *Cuentos de crimen y misterio*
- Carpentier, Alejo, *El acoso* (novela)
- Castillo, Abelardo, *Cuentos crueles*
- García, Germán, *Nanina* (novela)
- Guido B., Marechal, L., Mujica Láinez y otros, *Memorias de infancia* (cuentos)
- Heker, Liliana, *Los que vieron la zarza* (cuentos)
- Kordon, Bernardo, *Reina del Plata* (novela)
- Mercado, Tununa, *Festejar a una mujer como una Pascua* (cuentos)
- Orgambide, Pedro, *Historias cotidianas y fantásticas* (cuentos)
- Piglia, Ricardo, *La invasión* (cuentos)
- Puig, Manuel, *La traición de Rita Hayworth* (novela)
- Rozenmacher, Germán, *Cabecita negra* (cuentos)
- Sáenz, Dalmiro, *Hay hambre dentro de tu pan* (novela)
- Saer, Juan José, *Responso* (novela)
- Urondo, Francisco, *Todo eso* (cuentos)
- Vargas Llosa, Mario, *Los jefes* (cuentos)
- Viñas, David, *Cayó sobre su rostro* (novela)
- Walsh, Rodolfo, *Los oficios terrestres* (cuentos)

Colección Crónicas: de amor, del pasado, de la burguesía, de América, de Buenos Aires, bastante extrañas, del sexo.

Colección Arte y realidad

- Barthes, Roland, *El grado cero de la escritura*
- Masotta, Oscar, *Happenings*
- Prieto, Adolfo, *Literatura autobiográfica argentina*
- Sebrelli, Juan José, *Martínez Estrada, una rebelión inútil*
- Trotski, León, *Literatura y revolución*
- Viñas, David, *Literatura argentina y realidad política*

Colección Los argentinos

- Luna, Félix, *Los caudillos*
- Silberstein, Enrique, *Los economistas*

- Jitrik, Noé, *El 80 y su mundo*
- Ciria, A. y Sanguinetti, H., *Los reformistas*
- Navarro Gerassi, Marisa, *Los nacionalistas*
- Luna, Félix, *El 45. Crónica de un año decisivo*

Colección Política concentrada

- *Fascismo y marxismo*
- *Ejército y revolución industrial*
- Galeano, Eduardo, *China 1964*
- García Lupo, Rogelio, *¿A qué viene De Gaulle?*

NOTAS

1. Ginzburg, Carlo, *El queso y los gusanos*, Barcelona, Península, 2001.
2. Agradezco infinitamente los testimonios de Abelardo Castillo, Julia Constela, Rubén Fontana, Rogelio García Lupo, Jorge Lafforgue, Jorge López, Tomás Eloy Martínez, Guillermo Schavelzon y Ronald Shakespear.
3. Rama, Ángel, "El 'boom' en perspectiva", en Rama, Ángel (comp.), *Más allá del boom. Literatura y mercado*, Buenos Aires, Folios, 1983, pp. 56-57.
4. Rivera, Jorge, *El escritor y la industria cultural*, Buenos Aires, Atuel, 1998, p. 134.
5. Aguado, Amelia, "1956-1975. La consolidación del mercado interno", en De Diego, José Luis (dir.), *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000*, México, Librería-FCE, 2006, p. 130.
6. *Ibid.*, p. 131.
7. Sigal, Silvia, *Intelectuales y poder en la década del sesenta*, Buenos Aires, Puntosur, 1991, p. 193.
8. Según palabras de García Lupo.
9. Pujol, Sergio, *La década rebelde. Los años 60 en la Argentina*, Buenos Aires, Emecé, 2002, p. 107.
10. *Ibid.*, pp. 106-107.
11. Lafforgue, Jorge, *Cartografía personal*, Buenos Aires, Taurus, 2005, p. 84.
12. "Prólogo" de *El cuento argentino 1959-1970* (antología), Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, p. 1.
13. Pujol, *op. cit.*, p. 249.
14. Gilman, Claudia, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI, p. 88.

“Todo está en el catálogo” Notas sobre Arnaldo Orfila Reynal y Siglo XXI Editores

Por Carlos E. Díaz y Alejandro Dujovne

No podría haber previsto un joven egresado de la Universidad de La Plata, participante de las jornadas universitarias del 18, que su biografía no se desprendería de esa marca. Arnaldo Orfila Reynal viajó a un congreso estudiantil en México respirando el clima de las convulsiones intelectuales latinoamericanas que se intensificarían a partir de la revolución cubana. Allí trabó amistad con jóvenes que luego conformarían el núcleo activo de las nuevas corrientes del pensamiento mexicano y del continente. Esos encuentros fueron decisivos en su convocatoria a formar parte del Fondo de Cultura Económica, empresa estatal mexicana que lo invita a abrir una sede en Buenos Aires primero, y luego a hacerse cargo de la editorial en México hasta la destitución de todo el equipo en 1965. A partir de ese entonces, y en medio de las conmoción que el episodio generó, voces solidarias propusieron la creación de una nueva editorial –Siglo Veintiuno– que continuará el camino trazado por Orfila Reynal, a quien proponen como director.

Carlos Díaz y Alejandro Dujovne recuerdan esta imprescindible experiencia que se hizo eco de las luchas y debates en una época que reclamaba el compromiso de pensar en clave de una emancipación latinoamericana.

Si a principios de 1965 algún joven latinoamericano aspirante a escritor, poeta, científico social, antropólogo o filósofo hubiese preguntado por aquel editor de discreta pero insoslayable presencia en el mundo cultural de entonces, seguramente las respuestas obtenidas lo hubiesen sorprendido. Sesenta y siete años después de su nacimiento en la ciudad de La Plata, México cobijaba a un hombre cuya intensa vida imponía admiración y respeto: la trayectoria de Arnaldo Orfila Reynal era, sin lugar a dudas, fascinante. Sin embargo, poco menos de un año después, él mismo se encargaría de demostrar que todavía había mucho por delante.

La temprana pasión y el compromiso político de Orfila Reynal tienen en la Reforma Universitaria de 1918 un punto de inflexión. Al ser elegido delegado por la Universidad de La Plata, viaja junto a otros cuatro argentinos al Primer Congreso Internacional de Estudiantes realizado en México en 1921. Durante aquella visita traba fundamentales relaciones de amistad con destacados intelectuales y con jóvenes de promisorio futuro dentro de la escena cultural latinoamericana. Pocos años después de aquel viaje que, para fortuna del grupo argentino, se extiende por varios meses, obtiene el doctorado en química, profesión que apenas ejerce y que una y otra vez minimiza frente a la más importante actividad cultural y política que despliega a lo largo de su vida.

En efecto, son las múltiples iniciativas culturales y diversas experiencias políticas las que forjan su trayectoria. Daniel Cosío Villegas, a quien Orfila Reynal conoce en el Congreso de 1921, es, desde su fundación en 1934, el director de la editorial estatal Fondo de Cultura Económica de México (FCE). Este destacado intelectual mexicano, en reconocimiento del entusiasmo, el compromiso

y la dedicación desplegados por su amigo argentino en la actividad cultural, decide convocarlo en 1945 para abrir una sede de la editorial en Argentina. Tres años después la convocatoria se repite, pero esta vez para ofrecerle un reemplazo provisorio de la dirección de la editorial en México. Esa decisión se debió, en palabras de Carlos Monsiváis, a que Cosío Villegas “toma en cuenta las cualidades de Orfila: trabajo sistemático, visión de conjunto, conocimiento de la realidad latinoamericana.” El provisorio reemplazo se torna definitivo y se extiende hasta 1965.

Cosío Villegas no se equivoca: a lo largo del período Orfila no sólo consolida la tarea de su predecesor sino que lleva a la editorial a un sitio antes impensado. Su labor no pasa inadvertida para el proyecto modernizador de la ciencia y la cultura argentinas que comienza a tomar forma luego del derrocamiento de Perón y adquiere toda su fuerza durante la presidencia de Arturo Frondizi. Risieri Frondizi, rector de la Universidad de Buenos Aires y hermano del Presidente de la Nación, lo convoca en 1958 para que diseñe el proyecto de la editorial universitaria. Luego de formulado el marco inicial de EUDEBA y de recomendar a Boris Spivacow para la dirección, Orfila retorna a México. Ahora bien, si la invitación de 1948 para hacerse cargo de la dirección de FCE en México y el llamado de Risieri Frondizi para organizar EUDEBA una década después reflejan el reconocimiento de su

Cosío Villegas no se equivoca: a lo largo del período Orfila no sólo consolida la tarea de su predecesor sino que lleva a la editorial a un sitio antes impensado. Su labor no pasa inadvertida para el proyecto modernizador de la ciencia y la cultura argentinas que comienza a tomar forma luego del derrocamiento de Perón y adquiere toda su fuerza durante la presidencia de Arturo Frondizi.

prestigio y capacidad como editor, los acontecimientos inmediatamente posteriores a su destitución de la dirección del Fondo el 7 de noviembre de 1965 revelan aun con más fuerza la dimensión de su figura. La publicación de *Escucha Yanki* de Charles Wright Mills y *Los Hijos de Sánchez* de Oscar Lewis con el sello de FCE molestó fuertemente a las autoridades mexicanas. El temor a que el primero fuera interpretado como una afrenta a Estados Unidos y la sensación de que el segundo pudiera atentar contra la imagen que el propio gobierno pretendía ofrecer de su país empujan a un grupo de funcionarios a pedir la destitución de Orfila. A la luz de los hechos posteriores, esa sorpresiva actitud será luego interpretada como la primera señal del espíritu autoritario del nuevo gobierno mexicano.

... tal emprendimiento necesitaba de algo más que un nombre apropiado y buenas intenciones; necesitaba financiarse, hallar un lugar donde funcionar y un equipo de trabajo. Aunque los primeros aportes llegaron de amigos y del propio Orfila —que destinó toda la indemnización recibida por su despido— fue necesario convocar a una gran cena para recaudar el monto inicial.

La reacción de parte importante del mundo intelectual mexicano de entonces es contundente. Las visitas de grandes personalidades a la casa de Orfila se suceden una tras otra. La inicial indignación se convierte rápidamente en la necesidad de lanzar un nuevo

emprendimiento, una empresa cultural amplia, abierta, que pueda dar cabida a aquello que rechaza un gobierno cada vez más autoritario. El intelectual mexicano Fernando Solana recuerda: “Lo primero que hice fue llamar a Orfila y no me contestó el teléfono, así es que fui a su casa. Cuando llegué vi que no respondía porque estaba rodeado de gente que había llegado espontáneamente. Yo creo que éramos cincuenta personas, y decidimos

crear una editorial...”¹. Durante el encuentro y luego del consenso acerca de la nueva editorial, Orfila recuerda:

Enrique González Pedrero propone que se llame Editorial Orfila, algunos discuten y dicen algo; entonces intervino para decirles que yo tenía pensado hacer una revista el año que viene y había pensado llamarla Siglo XXI, no sé que opinan de llamar así a la editorial. Pues muy bien, les gustó a todos el nombre y le pusieron Siglo XXF.

No obstante, tal emprendimiento necesitaba de algo más que un nombre apropiado y buenas intenciones; necesitaba financiarse, hallar un lugar donde funcionar y un equipo de trabajo. Aunque los primeros aportes llegaron de amigos y del propio Orfila —que destinó toda la indemnización recibida por su despido— fue necesario convocar a una gran cena para recaudar el monto inicial. La mítica cena, a la vez de desagravio a Orfila Reynal y fundación del nuevo proyecto, contó con alrededor de quinientos comensales. Tomaron la palabra Jesús Silva Herzog, Guillermo Haro, Fernando Benítez y en representación de los amigos argentinos, José Luis Romero, quien había viajado especialmente para la ocasión. El historiador argentino dirá:

Arnaldo Orfila Reynal es el signo visible de la más extraordinaria aventura de la cultura que conoce América Latina, de la más fructífera experiencia de acercamiento entre los países latinoamericanos: él era el signo visible del FCE, a través de cuya obra la conciencia latinoamericana comenzó a adquirir una imagen real, una forma precisa, un empuje proporcional a la fuerza —a veces dormida— que hay en nosotros.

Así nace Siglo Veintiuno Editores. Sus primeros años de vida transcurrirán en

Gabriel Mancera número 65, en una casa prestada por Elena Poniatowska. Aun cuando Orfila Reynal se erige en la figura central e indiscutida de ese nuevo proyecto —al punto de llegar a confundirse el hombre y la editorial—, sería un error reducir la presencia de escritores, académicos y experimentados profesionales del mundo de la edición a un mero apoyo inicial. Muy por el contrario, la iniciativa movilizó y cristalizó a su alrededor una constelación de individuos, relaciones sociales y saberes que contribuyeron desde la fundación al crecimiento y desarrollo de la editorial. Así, Siglo XXI contó como socios fundadores y luego como miembros de su dirección a reconocidos intelectuales mexicanos. Al importante volumen de capital simbólico y social que la presencia de estos intelectuales otorga a la recién nacida editorial, se añade la incorporación del saber profesional. En ese sentido Martí Soler señala:

... asombra la facilidad con que Orfila logra conformar un equipo a su alrededor, que sigue con pasión la nueva tarea, que entiende sin más, que su compromiso no es tan sólo con aquél que la instituyó, sino que va mucho más allá. Ahí estábamos Concepción Zea en la administración, Rodrigo Asturias en la venta, Federico Mijangos en el almacén y yo en la producción. Todos habíamos dejado de ser empleados del FCE y llegamos dispuestos a enfrentar el reto. Un equipo, un cuadro compacto que continuaba una tradición a la que se quiso decapitar. Una tradición que se resume en aquella frase que se convertiría en lema: Siglo XXI es una editorial de México para América Latina³.

De FCE no sólo migran hacia el nuevo proyecto su director y un equipo de pro-

fesionales, sino también ideas y un cierto perfil editorial. Según el actual director de Siglo XXI de México, Jaime Labastida, este proyecto es en buena medida *...una editorial hermana o paralela del FCE (...)*

Muchos de nuestros autores también son autores del FCE; muchas de nuestras colecciones tienen semejanzas con las de allá. Tampoco se puede inventar el hilo negro⁴.

De esa manera, y a diferencia de los particulares y a veces penosos avatares por los cuales una editorial recién fundada debe atravesar para crecer y obtener reconocimiento, Siglo XXI moviliza e incorpora desde su fundación una serie de importantes capitales que le posibilitan un veloz posicionamiento y reconocimiento dentro del campo de la cultura latinoamericana. En efecto, la experiencia y prestigio de Orfila, el profesionalismo del equipo que abandona FCE para aventurarse en el nuevo proyecto, el apoyo público y las relaciones sociales de los intelectuales que acompañan y participan de manera activa en la editorial, sumado al capital económico obtenido para lanzar el proyecto, convergen en la conformación de Siglo XXI y explican su sólida y veloz ubicación dentro del mundo de la edición en particular y de la cultura de América Latina en general.

Un catálogo, una época

Recorrer la historia de Siglo XXI y comprender su lugar dentro del campo cultural exige observar su catálogo a la luz de

... la iniciativa movilizó y cristalizó a su alrededor una constelación de individuos, relaciones sociales y saberes que contribuyeron desde la fundación al crecimiento y desarrollo de la editorial. Así, Siglo XXI contó como socios fundadores y luego como miembros de su dirección a reconocidos intelectuales mexicanos.

los momentos históricos durante los que desplegó su labor. Si bien una aproximación exhaustiva en ese sentido requiere de un análisis histórico que contemple las relaciones de diferenciación y oposición que esta empresa cultural estableció con el resto de las editoriales dentro del campo de la edición, nos limitaremos aquí a mencionar algunas claves que consideramos fundamentales para un primer acercamiento a la comprensión del catálogo de Siglo XXI.

La editorial nace en México en 1965. Esto es, aparece en el seno de un período singularmente apasionante y complejo para América Latina. Desde fines de la década del 50 y hasta bien entrada la del 70, se produce la convergencia y el mutuo reforzamiento de ciertos hechos y procesos significativos: la intensa modernización de las ciencias sociales y de la literatura, la influencia política y cultural de la Revolución Cubana, la conversión de Latinoamérica en marco simbólico de referencia para el pensamiento y la acción de escritores, científicas sociales y agentes políticos.

El período que va de 1959 a mediados de la década de 1970 puede ser interpretado bajo la noción de “época”, entendiendo a ésta *como el campo de posibilidad de existencia de un sistema de creencias, de circulación de discursos y de intervenciones*⁵. La singularidad de esta época radica en la existencia de *una percepción compartida de la transformación inevitable y deseada del universo de las instituciones, la subjetividad, el arte y la cultura, percepción bajo la que se interpretaron acontecimientos verdaderamente inaugurales, como la Revolución Cubana, no sólo para América Latina sino para el mundo entero*⁶. En efecto, el triunfo de la guerrilla y la instauración de un régimen que promete no sólo una sociedad más justa sino el nacimiento de un hombre

nuevo, ejercen un efecto arrollador sobre la cultura y la política. Así, cuando los escritores latinoamericanos comienzan a desafiar sus tradiciones literarias nacionales con arriesgadas rupturas estéticas y a desbordar las fronteras para asumirse como parte de un mismo universo, la Revolución Cubana emerge como un polo magnético en torno al cual empieza a ser repensada la noción de América Latina, el sentido de la política, y el lugar de los escritores y la escritura dentro de ese nuevo contexto.

Un proceso similar puede señalarse dentro del campo de las ciencias sociales. De manera dispar a lo largo de la región, las ciencias sociales atraviesan durante la primera parte de esa época por un intenso proceso de modernización que supone la incorporación de corrientes teóricas y metodológicas, nuevas prácticas y la reconsideración de la agenda de investigación así como la redefinición del lugar de sus propias realidades nacionales dentro de América Latina y de la región dentro del orden mundial. Al igual que en el caso de los escritores, el foco cubano incide en la reformulación del naciente campo de las ciencias sociales. No obstante, a diferencia del caso anterior, la radicalización ideológica y política es reforzada por las intervenciones y controles que las dictaduras militares y algunos gobiernos civiles ejercen sobre las universidades, ámbito natural de desarrollo de estas disciplinas⁷. Tal como explica Silvia Sigal para el caso argentino:

Más allá de sus profundas divergencias, jóvenes escritores, intelectuales comunistas e investigadores en ciencias sociales coinciden en un punto: hay que ‘estudiar la realidad nacional’. Como en el resto de América Latina, la tarea consiste en repensar el país, abandonando el ensayismo sombrío que, buscando las raíces del ser nacional, termi-

*naba encontrando trabas naturales o datos metafísicos que no lo eran menos*⁸.

Si bien las relaciones entre el escritor o el cientista social y la política, o bien entre el ahora intelectual y la idea de revolución, distan de ser lineales y fáciles a lo largo del período considerado, como contribución a la comprensión del catálogo de la editorial y mediante él a la del lugar ocupado por Siglo XXI, nos basta con señalar la existencia de estos procesos. Analicemos entonces algunas de las colecciones de la vasta producción de Siglo XXI a lo largo del período 1965-1995.

Siglo XXI, una editorial de México para América Latina

Siglo XXI no sólo nace dentro de una época donde los contornos simbólicos de América cuestionan la relevancia de las fronteras nacionales, sino que, más aun, participa activamente en la construcción de esta representación. Esta labor se desplegó en al menos dos direcciones distintas pero convergentes. Por una parte, abrió casas o representaciones en los mercados más importantes de América Latina y España, garantizando así una excelente circulación de los libros publicados. La otra dirección es definida por el recorte temático y los autores editados, tanto en las obras de ficción como en las de no ficción.

En el caso de la narrativa hay una apuesta explícita por la edición de autores latinoamericanos. A pesar de que un número significativo de los escritores publicados participan de una u otra manera de la vanguardia del mundo de las letras americanas, Siglo XXI no es recordada por ello. Tal vez parte de esto pueda explicarse por el hecho de que las obras de

cada uno de esos autores publicadas por la editorial no eran ni muchas ni las más reconocidas e importantes. En el catálogo figuran, entre otros, Mario Benedetti, José Bianco, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Juan Carlos Onetti, Alejandra Pizarnik, Juan José Saer, David Viñas, Juan Gelman, Roberto Fernández Retamar, Ernesto Cardenal, Manuel Scorza, Ariel Dorfman, Antonio Skármeta, Carlos Fuentes, Carlos Monsiváis y Octavio Paz. Pero también hay considerables excepciones a esa generalidad: Eduardo Galeano publica nueve libros, entre los que se encuentran *Las venas abiertas de*

América Latina y *El libro de los abrazos*; y Augusto Roa Bastos lanza *Yo el Supremo*. Asimismo, podrían añadirse la publicación de las obras completas de Alejo Carpentier y de

Felisberto Hernández, el libro con los trabajos literarios completos de Rodolfo Walsh, y la célebre antología de la poesía mexicana organizada por Octavio Paz, José Emilio Pacheco, Alí Chumacero y Homero Aridjis, *Poesía en movimiento. México: 1915-1966*.

Dentro de lo que genéricamente se denomina no ficción encontramos un primer recorte que prioriza el criterio temático-regional por sobre la nacionalidad de los autores. En efecto, un amplio abanico de traducciones y obras en español converge en torno a una mirada crítica sobre las distintas problemáticas de América Latina. Al menos tres de las cuatro subcolecciones específicas que integran la colección América nuestra dan inmediata cuenta de esta línea: América colonizada, Caminos de liberación y Los hombres y las ideas.

Siglo XXI no sólo nace dentro de una época donde los contornos simbólicos de América cuestionan la relevancia de las fronteras nacionales, sino que, más aún, participa activamente en la construcción de esta representación.

Sin embargo, la intervención no se agota en esta primera delimitación. Tal vez lo más perdurable de la tarea de modernización cultural emprendida por Siglo XXI se halle en la introducción y difusión de autores centrales, en su mayoría europeos, que desde la especificidad de su pensamiento y disciplinas contribuyeron al enriquecimiento y la complejización del análisis de los problemas sociales y políticos regionales. Dentro de la extensa lista de nombres se encuentran Louis Althusser, Perry Anderson, Roland Barthes, Pierre Bourdieu, Jacques Derrida, Michel Foucault, Eric Hobsbawm, Jacques Lacan, Paul Ricœur, Claude Lévi-Strauss y Tzvetan Todorov. A pesar de situarse dentro de Latinoamérica, vale sumar a esta enumeración la traducción de la obra de Paulo Freire y la de *Dependencia y desarrollo en América Latina*, de Cardoso y Faletto.

El Capítulo Argentino

El acta constitutiva de la nueva editorial, firmada en marzo de 1966, señalaba:

Declaran los comparecientes que, con el propósito de impulsar la cultura a través de una labor editorial, han convenido en constituir una sociedad anónima que se inspirará en los principios de libertad de pensamiento y de expresión, y dentro de la máxima excelencia y calidad intelectuales acogerá las corrientes del pensamiento y las tendencias de carácter científico y social; pero sin tomar parte en las actividades de grupos militantes en política, aun cuando tales actividades se apoyen en aquellas corrientes o tendencias.

Las corrientes de pensamiento aludidas en esa instancia eran las nacidas del

tronco marxista. Orfila, aun cuando cercano en las ideas y la amistad a la Revolución Cubana, aclara en una entrevista en 1982 el lugar del marxismo dentro de Siglo XXI:

... [la editorial nace como] un proyecto de tarea cultural y política a través del libro, política con mayúscula, vale decir que nos interesaba difundir ciertas orientaciones del pensamiento, no estrictamente marxista como mucha gente cree, que somos una editorial puramente marxista. No lo es, sino que creemos que el marxismo es una de las grandes corrientes que la cultura contemporánea debe examinar, estudiar, penetrar para aplicarla al proceso social del mundo⁹.

Nacido con la Revolución Cubana de 1959, el proceso de radicalización, fragmentación y crecimiento de las nuevas expresiones políticas de izquierda a lo largo de las décadas de 1960 y 1970 erosionó el monopolio ideológico de los antiguos partidos socialistas y comunistas latinoamericanos y abre el espacio a nuevas formas de apropiación de las fuentes teóricas marxistas. Siglo XXI juega un rol específico en la apertura del debate teórico marxista. En este sentido, Juan Carlos Portantiero la recordará como “una empresa emblemática para la polémica de izquierda” de esos años¹⁰. En términos cuantitativos, las considerables ventas de los libros de Louis Althusser y Marta Harnecker son un claro signo de esa presencia. Sin embargo, es con la fundación de la editorial en Argentina que la presencia del marxismo en su catálogo adquiere volumen y riqueza.

El mismo año de su fundación en México, Orfila decide abrir una sucursal en Buenos Aires. En una primera etapa (1966-1971) se dedicará básicamente a la distribución de los libros publicados

en México. En 1971 se suman al proyecto de Siglo XXI la editorial Signos y algunos miembros de Pasado y Presente. La editorial llega a contar con sesenta empleados y publica un promedio de 70 libros por año, considerando aquí sólo las primeras ediciones.

Signos estaba conformada por los historiadores Enrique Tandeter y Juan Carlos Garavaglia; por el lado de la revista *Pasado y Presente* estaban José Aricó, Héctor Schmucler y Santiago Funes. La convergencia e inclusión de estos intelectuales, portadores de capitales culturales y profesionales específicos así como el significativo fondo editorial acumulado a lo largo del tiempo en los respectivos proyectos editoriales, le aportarán al catálogo general de Siglo XXI un mayor grado de sofisticación.

Entre 1963 y 1965 se publica en Córdoba la primera etapa de la revista gramsciana *Pasado y Presente*. En 1965 José Aricó es nombrado gerente editorial de la recién creada editorial de la Universidad Nacional de Córdoba, EUDECOR. Luego de la disolución de ésta en 1968, algunos miembros de ese grupo lanzan su propio emprendimiento, la Editorial Pasado y Presente, que comienza a publicar los célebres Cuadernos. La publicación a lo largo de quince años de un amplio y heterogéneo abanico de obras marxistas hizo de los 98 números de los Cuadernos de Pasado y Presente una apuesta política e ideológica de vanguardia. En consecuencia, en el momento mismo de su fundación, Siglo XXI de Argentina recibe un fondo editorial integrado, primordialmente, por los más de veinte títulos que ya formaban parte de los Cuadernos. La casa argentina reeditará la mayoría de ellos y continuará publicando los nuevos hasta el número 65. Lo mismo sucederá con la segunda etapa de la revista *Pasado y Presente*, publicada entre abril y diciembre de 1973¹¹.

Luego, la clausura impuesta por la dictadura militar en 1976 así como el exilio de los miembros del núcleo de Pasado y Presente, obligará a que los siguientes volúmenes sean editados en México también por Siglo XXI.

Después de terminada la segunda etapa de la revista y en paralelo a la publicación de los Cuadernos, José Aricó da inicio a un extenuante pero fundamental proyecto que consolidaría la propuesta editorial nacida en Siglo XXI Argentina: la traducción y edición de los *Gründrisse* (*Elementos fundamentales de la crítica de la economía política*) y una nueva traducción y edición crítica en ocho volúmenes de *El capital*. La intención tras esta idea era superar las deficiencias resultantes de traducciones condicionadas por los intereses y necesidades del mundo político comunista. Ambos textos fueron incluidos en la colección

Biblioteca del Pensamiento Socialista, que dirigía José Aricó. La misma puede comprenderse como complemento y consolidación del proyecto de los Cuadernos. Con poco menos de sesenta títulos, la Biblioteca editó obras del marxismo clásico y de una serie de autores contemporáneos, entre los que se hallan Louis Althusser, Enrique Dussel y Michael Löwy. Al igual que con el proyecto de los Cuadernos y la traducción de *El capital*, Aricó comenzó con la dirección de la colección en Argentina para continuarla en México luego del cierre de la casa local.

A partir de la relación entre la época, la línea de publicaciones de la editorial, y el importante lugar ocupado por ésta dentro del espacio de la política y la cultura latinoamericanas, es posible, al menos como hipótesis tentativa, pensar a Siglo XXI como un proyecto cultural y político que logró desplegar un doble papel: por una parte la creación de un público y por otro la oferta para una demanda preexistente. Papeles que, difíciles de distinguir en la práctica, se potencian entre sí.

Sin embargo, el grado de sofisticación que el capítulo argentino aportó al conjunto de la editorial no se agota en la ampliación del debate marxista. Por el contrario, Siglo XXI de Argentina contrata y traduce, entre muchos otros, títulos de autores como Roland Barthes, Jacques Derrida, Ariel Dorfman, Paulo Freire, Eric Hobsbawm, Armand Mattelart y Tzvetan Todorov. Imposible no mencionar la publicación del célebre *Estudios sobre los orígenes del peronismo* de Miguel Murmis y Juan Carlos Portatiero en 1971, obra central de la sociología argentina que cambió la forma de analizar el fenómeno peronista.

Epílogo

A partir de la relación entre la época, la línea de publicaciones de la editorial, y el importante lugar ocupado por ésta

dentro del espacio de la política y la cultura latinoamericanas, es posible, al menos como hipótesis tentativa, pensar a Siglo XXI como un proyecto cultural y político que logró desplegar un doble papel: por una parte la creación de un público y por otro la oferta para una demanda preexistente. Papeles que, difíciles de distinguir en la práctica, se potencian entre sí.

Arnaldo Orfila Reynal muere en México el 13 de enero de 1998 a la edad de 100 años. Se abre aquí una nueva etapa en la historia de Siglo XXI y se plantea el desafío de continuar el proyecto sin esta figura convocante y aglutinante, que lo forjó con sus propias manos, que le transmitió su identidad hasta el punto de (con)fundir su persona con el proyecto. En el año 2000 Siglo XXI volvió a Argentina después de veinticuatro años de ausencia.

NOTAS

1. Entrevista a Fernando Solana por Alejandro Cruz Atienza, en *Hoja por Hoja*, año 9, nº 102, México, 2005.
2. En *Arnaldo Orfila Reynal: la pasión por los libros*, México, Universidad de Guadalajara, 1993, p. 63.
3. *Ídem*, p. 15.
4. Ruiz Mondragón, A., "Cuatro décadas de Siglo XXI", *La Insignia*, México, octubre de 2005, www.lainsignia.org
5. Gilman, Claudia, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI de Argentina Editores, 2003, p. 19.
6. *Ídem*, p. 33.
7. Las ciencias sociales argentinas, en particular la sociología, consolidaban ya su proceso de modernización. Para el momento de la fundación de Siglo XXI la "sociología científica" ya había legitimado su dominio por oposición a la antigua "sociología de cátedra" o sociología "precientífica". Sin embargo, aquélla se enfrentaba también a otros contendientes que disputaban la legitimidad y los espacios institucionales: la "sociología marxista" y las "cátedras nacionales". Este escenario exhibe una complejización y diversificación de los problemas, intereses y perspectivas sociológicas, generando un público más rico y demandante de obras. Luego del golpe militar que derroca a Perón en 1955, Argentina vive un intenso proceso de modernización cultural, aunque desigual en el ritmo de desarrollo de las distintas áreas. La Universidad va a ser uno de los ámbitos de mayor dinamismo modernizador. Nuevos cargos de dedicación exclusiva, nuevas carreras y un número creciente de estudiantes pusieron a la Universidad a la cabeza de ese proceso de modernización cultural. Silvia Sigal señala dos datos significativos. El primero de ellos resulta del contraste con el resto de los países de la región: Argentina poseía el número más elevado de estudiantes universitarios. El segundo refiere a la heterogénea inscripción de acuerdo a las carreras universitarias: el mayor crecimiento proporcional se produjo en las carreras nuevas, asociadas al proceso de modernización: ciencias exactas, sociología, ciencias de la educación y psicología.
8. Sigal, Silvia, *Intelectuales y poder en la Argentina. La década del sesenta*, Buenos Aires, Siglo XXI de Argentina Editores, 2002, p. 92.
9. Entrevista realizada por Guillermo Schavelzon en La Habana en 1982.
10. Portatiero, Juan Carlos, "Las desventuras del marxismo latinoamericano", en Aricó, José, *La Hipótesis de Justo. Escritos sobre el socialismo en América Latina*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999.
11. Véase Burgos, Raúl, *Los gramscianos argentinos. Cultura y política en la experiencia de Pasado y Presente*, Buenos Aires, Siglo XXI de Argentina Editores, 2004.



Hasta el 15 de diciembre de 2006.

Concurso de novela **Biblioteca Nacional 2006**

La Biblioteca Nacional convoca a su **Concurso de novela 2006**. El certamen, de alcance nacional, sin limitaciones de edad para los participantes, establece:

1er Premio \$10.000
y la publicación de la obra por *Adriana Hidalgo Editora*.

2do Premio \$5.000

Jurado: David Viñas, Luis Gusman y Martín Kohan

Consultar bases y condiciones en www.bibnal.edu.ar.

ENTRADA LIBRE Y GRATUITA

Biblioteca Nacional de la República Argentina
www.bibnal.edu.ar | Agüero 2502

Labor bibliotecológica

Desde sus orígenes, ligados a la reproducción tipográfica, hasta nuestros días, el arte de cuidar los libros ha conocido recurrentes innovaciones que rehicieron su labor. Avances en materia de clasificación que reorientaron la práctica bibliotecológica dotándola de nuevos saberes en el ordenamiento y catalogación del Saber. Hoy, sin embargo, el trabajo bibliotecario enfrenta desafíos para los que no estaba preparado hasta hace pocos años. Las modificacio-

nes técnicas ligadas al mundo de la digitalización proponen una nueva relación con el libro y la lectura impensada tiempo atrás. Un nuevo contexto que, en tanta modificación radical, pone en peligro el universo bibliotecario. Esto no significa un desconocimiento de las nuevas tecnologías, sino un prudente acercamiento capaz de interrogarlas desde los legados culturales, evitando —así— la automatización en la que la proliferación de saberes y sus intensidades queda reducida a mera información. Una apuesta a favor de recuperar este don milenario, en diálogo con las mutaciones contemporáneas que portan consigo tanto posibilidades democratizadoras, como reducciones empobrecedoras. No se trata de resistirse al cambio inevitable y deseable, por cierto, sino de interrogarlo críticamente para actuar en él recuperando los valores a los que siempre estuvo asociada la empresa bibliotecaria. Ella nació de la lucha emancipatoria y debe acompañar sus promesas y frustraciones, creando lectores y asumiendo un papel activo en la reconstrucción cultural de una sociedad que así lo reclama.

En esta sección se articulan estas sensibilidades. Por un lado, se efectúan revisiones de la historia del quehacer bibliotecario, y por otro se proponen proyectos para revitalizar la institución y modernizar sus procedimientos laborales.

Luis Herrera participa de las discusiones tendientes a reelaborar las condiciones en que la Biblioteca Nacional presta sus servicios. En este sentido, realiza aportes que tienden a conciliar las necesidades informáticas y bibliotecológicas de la institución, con los saberes y realidades que la atraviesan. Diagnostica y rediseña procesos, combinando los logros del Proyecto Inventario con las necesidades de desarrollo de un nuevo software que optimice el funcionamiento de la tarea cotidiana.

Hebe Pelosi nos lleva a la historia de Raymond Foulché-Delbosc, bibliófilo hispanista francés que logró acopiar valiosísimas colecciones, de las que una parte significativa constituye los fondos bibliográficos más valiosos que atesora la Biblioteca Nacional.

Mario Tesler revisa las polémicas que se desarrollaron alrededor del concepto de incunable, tan caro a la tradición bibliotecaria. Desde la aparición de la imprenta, el uso privativo y jerárquico del libro comienza a ser revertido, asignado ese término a los libros producidos hasta el año 1500.

Silvia Glocer traza una genealogía de la reproducción musical a propósito del desarrollo del Programa Inventario de Partituras, del cual participa en tanto musicóloga. Cerca de trescientas mil partituras –fundamentalmente de autores argentinos– esperan ser inventariadas, lo que permitiría reconstruir una historia de la música argentina.

En marzo de este año, la Comisión de Homenaje a los Trabajadores Bibliotecarios Desaparecidos junto a la CONABIP (Comisión Nacional Protectora de Bibliotecas Populares) colocaron una placa recordatoria de los veinticuatro bibliotecarios desaparecidos. Allí se leyó un texto que aquí reproducimos, donde se cuestiona el rumbo de la profesión asociada al capitalismo contemporáneo, como producto de los efectos del terrorismo de Estado en ese rediseño global.

Por último, el equipo de Fototeca de la Biblioteca Nacional elabora un informe sobre todo el trabajo que realizó a lo largo del último año y que ha permitido la reapertura de la sala para poder consultar el valioso material de imágenes fotográficas que allí se encuentran a resguardo.

La Biblioteca Nacional. Aportes para una estrategia de fortalecimiento

Por Luis Herrera ()*

La Biblioteca Nacional se encuentra en un proceso intenso de discusión y de elaboración de proyectos. Tanto sobre la necesidad de modernizar sus procedimientos laborales, como sobre la renovación de su disponibilidad tecnológica. Un debate destinado a recrear nuevos vínculos, entre sus trabajadores y el público lector que cotidianamente asiste a sus salas fundando, en ese mismo acto, las expectativas del cambio en marcha. Luis Herrera, quien junto con el Consejo Asesor Bibliotecológico y las demás autoridades de la institución animan estas discusiones –sintetizando en ellas aportes provenientes del mundo informático y bibliotecológico, y combinándolos con saberes y necesidades específicas de la biblioteca– propone aquí una serie de criterios que a su juicio resultan indispensables para encarar esta tarea.

Con lenguajes que en ocasiones acuden a la sociología de las organizaciones y otras al mundo de la digitalización informática, Herrera propone un “abordaje estratégico” que parte de formular un diagnóstico de la institución, sus desafíos y sus posibles reorganizaciones que, a través de un complejo de cuadros y flujos, proponen un ensamblaje del circuito laboral en el que el inventario y la adopción de un sistema informático –prefiriendo el de “código abierto” que ofrece el software libre– devienen fundamentales.

Introducción

Lo que sigue puede ser un aporte para una etapa de modernización que está afrontando la Biblioteca Nacional. La sensibilidad hacia los fenómenos de dispersión social de nuestros tiempos habrá de ser también registrada y vivida en el minuto a minuto de la BN de hoy, para que esa experiencia de mudanza nos permita aprender y recrear diariamente el significado de nuestros anaqueles, de los distintos espacios de nuestra sociedad y del sentido mismo de la labor de la biblioteca.

Se pregunta Sebastián Scolnik en “Lo que callan los archivos”¹: “¿Qué es lo que debe hacer una biblioteca nacional como la nuestra en este contexto?” Dicho contexto muestra, en referencia a la BN, y cito textualmente:

Mucho se ha hablado de sus crisis. Problemas presupuestarios, organizacionales, de burocracia, etc. No es que estos problemas no sean ciertos –al menos en parte– sino que a veces resultan un impedimento para poder pensar su sentido social en épocas de fragmentación social... No se trata de echar por la borda toda la experiencia histórica, la producción teórica y documental, sino poner entre paréntesis las representaciones heredadas respecto al sentido de una institución como la nuestra, para poder pensarla en su novedad. Tarea que requiere de colectivos pensantes, capaces de asumir semejante incertidumbre y releer esos saberes –teóricos y bibliotecológicos– desde la perspectiva actual, para lo que es necesario que la Biblioteca se ponga como recurso para el pensamiento y las nuevas experiencias que buscan refundar lo común cuando ha estallado.

Es posible que los saberes a que alude

Scolnik (teóricos y bibliotecológicos) se constituyan en mundos paralelos orientados a resolver la pregunta planteada, es decir, distintos colectivos pensantes pueden contribuir a la respuesta. Es sabido que las bibliotecas se constituyen en grandes esfuerzos por referenciar el pasado escrito con fidelidad. En estos días, la comunidad profesional bibliotecaria admite su dispersión y fragmentación sobre los criterios y aspectos técnicos del registro bibliográfico² (entre otros asuntos). Para que los archivos no callen, éstos deberán tener la capacidad de reflejar la historia, la herencia que teóricos y bibliotecarios pueden juntos rescatar y debatir.

La BN debe, ciertamente constituirse en el organismo referente de estas cuestiones. Su rol en las discusiones y debates actuales sobre nuestra cultura debe ser primordial. Tal como registra el evangelista Mateo en el Nuevo Testamento, citando las graves palabras de Jesús a los fariseos: “... esto era necesario hacer, sin dejar de hacer aquello”³. Haciendo referencia a la “semejante incertidumbre” es inevitable reflexionar justamente sobre el principio de incertidumbre propuesto por Werner Heisenberg, quien observó que era imposible conocer en forma simultánea la posición de una partícula subatómica y su cantidad de movimiento (u otras magnitudes conjugadas). Cualquier intento de realizar mediciones interferiría sobre el fenómeno. Se concluyó que este principio no cuestionaba en sí las mediciones, sino que reflexionaba sobre la naturaleza intrínseca de las partículas. ¿Se aplicarán estas ecuaciones a los saberes teóricos y bibliotecológicos (como magnitudes conjugadas de una ecuación social) a que se refiere Scolnik?

El descubrimiento de Heisenberg, que le valió el Premio Nobel de Física

(1932) dio fundamento a los conceptos de la física atómica en términos cuánticos, los cuales requieren la idea de probabilidades. No existen hoy sistemas de información que no estén basados en la idea de probabilidad e incertidumbre.

Sin embargo, en este trabajo se entiende que es necesario que en esta etapa de modernización –salto cuántico, ya que estamos– la BN preste muy seria atención al espejo que es hoy la sociedad que tiene ante sí, haciendo justamente las cosas que hasta ahora no hizo, lo nuevo, incorporando la tecnología como su aliado y entrelazando los saberes de otras disciplinas.

En este sentido, la Biblioteca Nacional argentina es única. Se podría aventurar que se trata de una primera edición, con algunas correcciones. Su historia es la historia de nuestro país, no solamente en su cronología sino en los diversos y notorios progresos, desencuentros, frustraciones, avances, retrocesos, violencias,

esperanzas. De alguna manera esto envuelve a todo lo que representa la memoria del país. Su existencia está metida en la trama cultural del país como lo hace el mismo fútbol, que se cuele en los rincones más insospechados de nuestras vidas. Es lugar común que en una charla de café, junto a nuestros conciudadanos nos apasionemos

y opinemos con fuerza, aun sin conocer, porque se trata de la BN, que es de todos, como lo es el fútbol.

Acotar los alcances de las acciones de una biblioteca nacional a la voz sonora de los tiempos de los fundadores visionarios quizá nos despoje involuntariamente de los sucesivos momentos de nuestra historia que fueron testigos de los aportes de sus respectivos protagonistas. Por eso, la BN se re-funda muchas veces. Hoy existen en nuestro país instituciones que han logrado crecer a partir de su fundación. Y crecer, mejorar –en síntesis: cambiar– es una manera de re-fundarse.

Por otro lado, por su naturaleza de nacional es necesario que se considere su presencia en el concierto mundial en relación con su saber, su quehacer, sus significados. Por supuesto, implica además que todo este organismo vivo extienda sus latidos, sus flujos de información a cada rincón de nuestra tierra. En ese sentido también es única y es entonces portadora de esa gran carga de la memoria de la cultura argentina. Además, y no por mencionarse al final es de menor importancia, la comunidad profesional bibliotecaria del país ha depositado un cúmulo de expectativas en relación con la profesión misma, su lugar en la sociedad, su trascendencia en la emisión estándares y la recurrente propuesta de que la Biblioteca Nacional debe emitir un conjunto de opiniones, normativas y propuestas de mejores prácticas relativas a todas esas cuestiones de índole técnica. Esto debe además acompañarse por una mejor comprensión de los fenómenos y pulsos de nuestra sociedad.

La Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación establece mediante el Decreto 1386/96, del 29/11/96⁴, un régimen legal y administrativo que contempla en sus considerandos, en relación a la Biblioteca Nacional, “... se dota a una de las instituciones de mayor arraigo histórico y tradición cultural del país, del instrumento más adecuado para obtener en la etapa de modernización que está afrontando, el logro de sus objetivos”, explícitos en ese decreto como sigue:

a) Custodiar, acrecentar, preservar, conservar, registrar y difundir la memoria impresa de la cultura, con prioridad en lo que hace a la herencia cultural del país, recogida sobre cualquier soporte permanente de información.

- b) Prestar un servicio público de consulta a los usuarios, con las características que determine su reglamento interno.
- c) Participar en la formación especializada y perfeccionamiento de recursos humanos en materia bibliotecológica y disciplinas conexas.
- d) Realizar y fomentar toda otra actividad cultural que se considere pertinente, acorde a los objetivos de la institución.

En estos objetivos se puede leer también la visión de los fundadores de la BN, que le asignan prioridades a la herencia cultural del país asociada a la educación continua del soberano. La palabra “cultura” define según la Real Academia Española⁵ a: “1. Conjunto de conocimientos que permite a alguien desarrollar su juicio crítico” y “2. Conjunto de modos de vida y costumbres, conocimientos y grado de desarrollo artístico, científico, industrial, en una época, grupo social, etc.”.

Acotar los alcances de las acciones de una biblioteca nacional a la voz sonora de los tiempos de los fundadores visionarios quizá nos despoje involuntariamente de los sucesivos momentos de nuestra historia que fueron testigos de los aportes de sus respectivos protagonistas. Por eso, la BN se re-funda muchas veces. Hoy existen en nuestro país instituciones que han logrado crecer a partir de su fundación. Y crecer, mejorar –en síntesis: cambiar– es una manera de re-fundarse.

Además del alcance y significado que encierra lo que el Decreto 1386/96 llama “la memoria impresa de la cultura” en esta noble institución, el tejido de información se compone de ciertos elementos ocasionalmente intangibles como resultan las acciones que nunca recibieron la atención de la imprenta y que provienen de la galería de sus

directivos que han re-editado el concepto adaptándolo a las circunstancias de sus épocas o necesidades propias y aun de índole personal. A esto hay que agregar que en estos tiempos, la información digital se escurre por la gran red de Internet sin que tenga la forma de impreso tradicional. Esta realidad crea espacios para que la BN se manifieste acompañando los tiempos y buscando su lugar en esta telaraña multidimensional.

Todas estas reflexiones pueden y quizá merecen una urgente discusión y renovada crítica, ya que ese tejido de valores refleja a una sociedad no como una instantánea sino que se trata más bien de una película que se filma y registra en cada instante.

Mientras esto se discute propongo que fundados en la normativa vigente, se impulsen y fortalezcan acciones que afirmen las bases institucionales para lograr los objetivos fijados por el decreto, que identifica a un conjunto de prioridades de índole bibliotecológica, pero que habrán de hacerse en conjunto con los sectores de la sociedad comprometidos. Esto intenta reparar una deuda de casi 200 años.

Abordaje estratégico

La cuestión del planeamiento estratégico ha sido tratada con diversos énfasis, generalmente orientados a maximizar objetivos de desempeño en una determinada organización con fines de lucro. Se habla en ese contexto de objetivos de venta, de “penetración del mercado”, etc. La BN, en general, no posee este tipo de objetivos en el marco de la jurisdicción de una Secretaría del Estado Nacional y la normativa que desde allí se emite.

Los valores sobre los que la BN enfoca el logro de sus objetivos, si bien abstractos y correspondientes a la “herencia cultural” y la “memoria de la Nación”, se encuentran, desde lo bibliotecológico, representados por las colecciones bibliográficas que se alojan en sus estanterías y depósitos. Las colecciones adquieren un valor infinito y quienes trabajamos aquí debemos compartir esta visión de los valores de nuestra identidad y ser nacional.

Para analizar este abordaje estratégico se recurre, en general, a dos tipos de herramientas de la gestión de organizaciones (management) que son:

1. Abordaje de las organizaciones de tipo industrial.
2. Abordaje de índole sociológico.

La herramienta que propongo analizar a continuación tiene elementos que procuran facilitar una mirada equilibrada

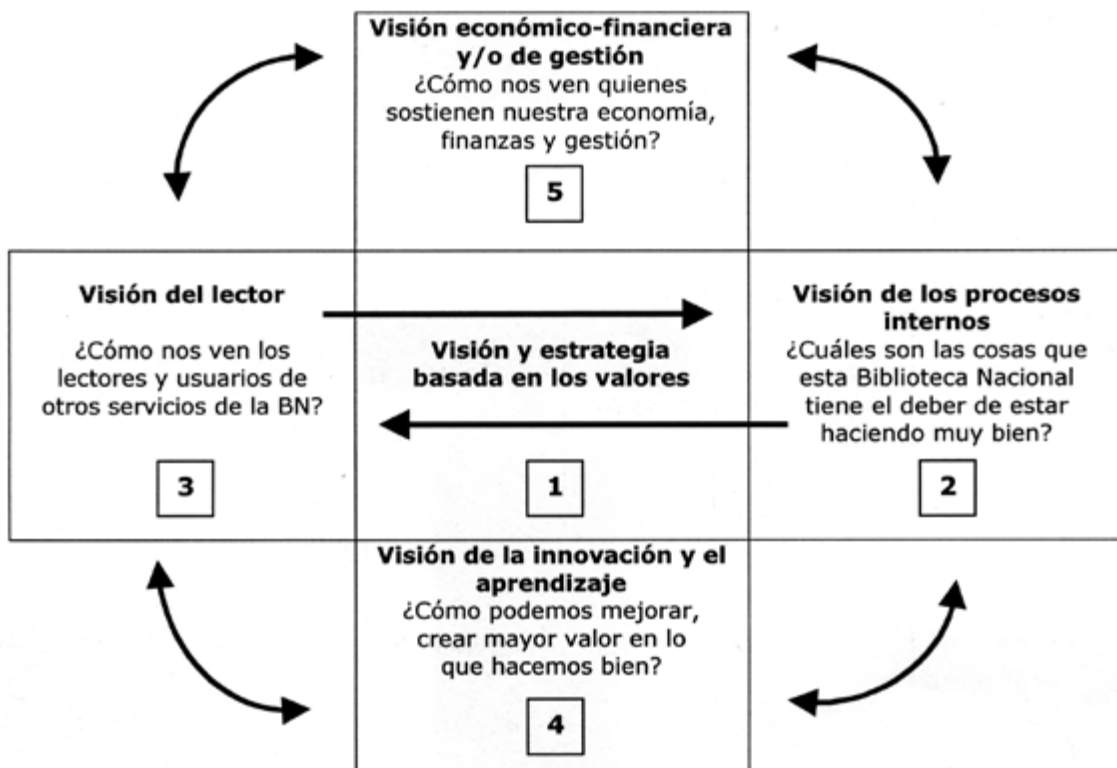
a todos los aspectos esenciales del funcionamiento de la organización, básicamente sustentada en un abordaje sociológico. Fue desarrollada por Robert Kaplan y David Norton, y publicada en la *Harvard Business Review* en 1992⁶ y se conoce como Tablero de Comandos o Balanced Score Card.

El alcance de este trabajo admite la utilización de esta herramienta como marco de análisis, potencialmente útil para concretar una gestión abocada a la modernización de la BN.

Se parte de representar de una manera gráfica los cuatro elementos principales sobre los que se sustentan las acciones de una organización cuya visión de trama social ha logrado identificar claramente los valores que la sostienen. La identificación de ese valor o conjunto de valores es central en este abordaje.

Todo lo que se analice después debe

Fig. 1. El Tablero de Comandos (Balanced Score Card)



tener como filtro principal el valor o conjunto de valores de la organización que se constituye entonces en la visión de la organización. Los objetivos y misión, para el caso de la Biblioteca Nacional ya fueron explicitados.

El cuadro central de este gráfico asigna a la visión central de la organización un foco residente en los valores antes mencionados. El concepto de este método es que se busque equilibrio entre

las capacidades de procesamiento interno de la organización (**Cuadro 2**) y las demandas de los usuarios/lectores (**Cuadro 3**), cualquiera que sea el “producto” o “servicio” que está en juego entre el usuario y la organización.

Ambas visiones en los extremos horizontales de esta figura deben buscar el equilibrio. Cada extremo horizontal de esa figura requiere acciones con objetivos asociados, e indicadores mensurables.

Tabla 1. La satisfacción del usuario/lector y los procesos internos

Dimensiones de la satisfacción del usuario/lector	Procesos internos
Asegurar al lector que la BN ha logrado conocer con certeza la existencia física y de representación de todo material bibliográfico.	Inventarios de libros, revistas, mapoteca-fototeca, tesoro, etc.
Mejoras en la atención en el ingreso de los lectores/usuarios de los servicios de la BN.	Registro informatizado del ingreso/egreso del lector, su identificación y seguimiento del uso de los recursos.
Asegurar al lector la disponibilidad total de “la memoria impresa de la cultura, ...recogida sobre cualquier soporte permanente”.	Proyecto Padrinazgo Editorial (Dr. Horacio Tarcus) ⁷ (Ver Anexo 1). Ingreso unificado de todos los materiales a la Biblioteca Nacional.
Asegurar al lector, presencial y remoto, que al buscar algo en la BN podrá ser conducido eficazmente para obtener el material que requiere.	Sistematización de la información (catalogación + clasificación + sistemas informáticos).
Por su carácter de nacional y representar al país, la Biblioteca deberá registrar el material bibliográfico según normas nacionales e internacionales y constituirse en referente del registro nacional.	Adoptar métodos y herramientas estandarizadas para representar la información y transmitirla eficazmente con la amplitud y capacidades actuales sustentadas por la tecnología.
Asegurar al lector que la BN está en condiciones de lograr y mantener la capacidad de procesar “la memoria impresa de la cultura” según lo prescribe el decreto 1386/96.	Convenios con la Cámara Argentina del Libro, Derecho de Autor y otras entidades. Capacidad de procesamiento garantizada y eficiente: no más de 24 horas desde que el material llega a la Biblioteca para estar disponible para la consulta.

El **Cuadro 4**, constituido por:

- a) Organizaciones “externas” a la BN y que apoyan, fiscalizan y auditan su accionar dentro del Estado. La Secretaría de la Gestión Pública, los programas de mejora de la calidad, como la Carta Compromiso, que sirven de apoyo para la gestión de la organización.
- b) Organizaciones pares, potenciales o reales socios en el logro de los objetivos y el cumplimiento de la misión de la BN.
- c) Los consejos consultivos bibliotecarios y de investigadores.
- d) Los organismos que financian el presupuesto y otros que realizan aportes y donaciones.

El **Cuadro 5** contiene el conjunto de acciones concretas de aprendizaje individual y organizacional, todas las actividades de capacitación y reflexión sobre la tarea y la participación activa de la BN en las organizaciones de bibliotecas y otras.

El eje vertical del Tablero pretende buscar relaciones de equilibrio entre quienes pueden aportar desde lo externo y los esfuerzos que se pueden realizar, orientados a mejoras en las capacidades para el cambio y el aprendizaje. La organización Biblioteca Nacional, como tal, debe emitir un mensaje continuo sobre los valores que rigen sus acciones. La idea de comunicación como fenómeno social adquiere una enorme dimensión que habla del prestigio, la calidad, la eficiencia, la confiabilidad, como valores que edifiquen y sostengan la mejor relación posible entre los

usuarios de BN y la organización, con sus procesos internos. Esto tiene relevancia toda vez que sea mirado a través del significado de “ser custodios de la herencia cultural”.

Ese mensaje puede tener diversas formas de ser comunicado: folletería disponible; personal amable y capacitado; servicios pautados en cada etapa de su prestación: búsquedas de información confiable, orientación y referencia, ágil entrega de los materiales en condiciones de ser utilizados, servicios con apoyo tecnológico, atención personalizada, investigación asistida, bases de datos confiables, tiempos de respuesta aceptables, sistemas que evolucionan y se adaptan, etc.

Este mensaje está representado por las flechas que conectan los cuadros **2** y **3** de la **Fig. 1**. La representación gráfica de esta relación entre usuarios y procesos internos no es caprichosa y es evidente que busca incluir a la visión y los valores que son centrales en esa figura. Además, cada uno de los cuadros del esquema (2 a 5) Tablero de Comandos, trabaja con indicadores internos, que se relacionan entre sí permitiendo conocer el estado individual de cada elemento, grupo de elementos de un cuadro y la magnitud de su impacto en los elementos de los otros cuadros. La selección de estos indicadores es la clave para la utilización de esta herramienta.

La **tabla 1** relaciona algunas de las dimensiones posibles de la satisfacción del lector/usuario con los procesos internos que debe realizar la BN.

Tabla 2. 14 meses del inventario de libros

	Antes del Inventario 2005-2006	Después 2005-2006 (al 7/8/06)	Mejora
Colección de libros disponible para el lector	192.000 libros	763.000 libros	397 %

Colecciones disponibles para el lector	Antes del Inventario	Después del Inventario (estimativo)
Partituras	0 partituras	320.000 partituras
Tesoro	23.000 piezas	45.000 Piezas
Hemeroteca	6.700 títulos	32.000 títulos

El inventario

La realización del Inventario 2005-2006 (a punto de finalizar) constituye un enorme avance en el logro de objetivos de procesamiento interno (**Fig. 1. - Cuadro 2**) que indican a grandes rasgos los siguientes datos:

Éste es un poderoso mensaje que clarifica que quienes son honrados con la función que les toca cumplir en la Biblioteca Nacional asignan enorme valor a lo que realizan y a los elementos y personas con los que trabajan. Cuando se tomó la decisión de realizar un inventario, reclamado por todos y también criticado porque los pasantes y otro personal de supervisión fueron estudiantes universitarios y no personal de la BN, se comprendía con claridad que el logro de estos resultados no hubiera sido posible sin la participación y organización que se utilizó.

La Prof. Ana M. Sanllorenti ha descrito los detalles del inventario en el último número de la revista *La Biblioteca*⁸. Ahora quedan por realizarse los inventarios de revistas (hemeroteca: ya en tareas de pre-inventario), tesoro y partituras (a punto de comenzar) (Tabla 3). Se ha previsto la participación de todo el personal de la Biblioteca Nacional y los pasantes y supervisores que colaboraron en el inventario de libros.

Se esperan estos resultados al finalizar estos nuevos inventarios.

El ingreso de los lectores/usuarios al edificio de la BN

Todos los lectores y concurrentes a las actividades culturales realizadas en la BN acceden por un único lugar: la Planta Baja. Desde hace unas pocas semanas se inició el registro informatizado de los lectores y ya se han incorporado a la base de datos unos 1.300 registros correspondientes a los datos personales de quienes acceden a la BN.

Estas primeras acciones serán continuadas mediante la producción de una credencial que acredita la identificación personalizada de cada lector. Esto permitirá agilizar el trámite de ingreso, la circulación en el edificio y las áreas de colecciones especiales y el uso de las colecciones que cada lector realice.

Estas primeras acciones deben fortalecer el mensaje para el lector de que en la BN se valoran: a) las colecciones y b) los lectores/usuarios que se acercan a ella.

El proyecto Padrinazgo Editorial y la bibliografía nacional

Ahora que el inventario realizado permite que se identifique a todos los libros que tiene la BN, también será posible identificar lo que la Biblioteca Nacional no tiene en su patrimonio bibliográfico. Merced a los contactos realizados por el Dr. Horacio Paglione⁷, las editoriales colaborarán con la BN en el logro del objetivo de completar las colecciones. Nuestro ejercicio de

Tabla 3. Resultados esperados en los nuevos inventarios

la imaginación nos permitirá ensayar la idea de que entre las editoriales y la Biblioteca Nacional será posible crear una nueva relación de confianza capaz de cristalizar ese sueño de la bibliografía nacional, tan impecablemente tratado por la Prof. Susana Romanos en su artículo en *La Biblioteca*⁹.

En la **Fig. 1 - Cuadro 2**: se ilustra una gran variedad y cantidad de procesos internos que podrán garantizar, a su finalización, que la BN valora sus colecciones, es decir, la herencia cultural que se le ha confiado, y está haciendo todos los esfuerzos para que a la brevedad estén disponibles para su utilización.

Asociado a estas acciones será importante crear una comisión de valuación del patrimonio bibliográfico. Recientemente, una experta ha valuado una de las obras que se encuentra en el Tesoro de la BN en una suma superior a los 100.000 dólares. Esta experiencia debe hacer que la BN reflexione sobre los aspectos de seguridad y custodia, así como los criterios de desarrollo de las colecciones. Una rigurosa actividad de capacitación conducida por esta experta puede dar comienzo a crear la conciencia y establecer mejoras en el tratamiento de las colecciones, la recepción de donaciones y la selección de los materiales bibliográficos.

Ingreso unificado de materiales a la BN. Políticas de adquisición, canje y donaciones

La misión de la BN como recopiladora de toda la producción literaria nacional exige la instrumentación de rigurosas medidas para el logro de su cumplimiento. Será importantísima la atención que se preste a la evaluación de las donaciones y las acciones de canje. Es-

tas dos operaciones permitirán clarificar los esfuerzos técnicos y presupuestarios necesarios para una clara definición de política de adquisiciones y criterios de desarrollo de las colecciones.

Por lo pronto, sobre todo el material que ingrese a la BN deben aplicarse criterios de selección que tendrán por objetivo ajustar el ingreso al concepto de “herencia cultural”, y dimensionarlo según las capacidades reales de procesamiento, registro y conservación disponibles actualmente y los planes que desarrolla la BN.

Se ha estimado que deberían ingresar a la BN alrededor de 110.000 piezas bibliográficas por año y ello equivale a un promedio de alrededor de 500 piezas diarias. Sin dudas, deberán ajustarse las capacidades para seleccionar, inventariar, catalogar y clasificar rápidamente este material para que esté disponible para el préstamo al lector. Trabajar para el logro de este objetivo redundará en una mayor satisfacción para el lector.

Además, será importante fortalecer estas capacidades para sustentar el crédito de confianza que hoy goza la BN. Será necesario aplicar una tecnología que facilite el rápido procesamiento de estos materiales. Quienes donan materiales deberán conocer cuáles son las piezas que la BN (y sus lectores) aceptarán, los tiempos de procesamiento y el tratamiento general que recibirán sus donaciones. El proceso de selección que se aplicará a los materiales que ingresan facilitará mejoras en la logística de conservación y preservación y de la planificación de compra y la ocupación de las estanterías.

En el momento del ingreso de los materiales, en forma unificada, se aplicarán criterios de selección alineados con los conceptos contenidos en los objetivos de la BN. Se proponen estos criterios básicos:

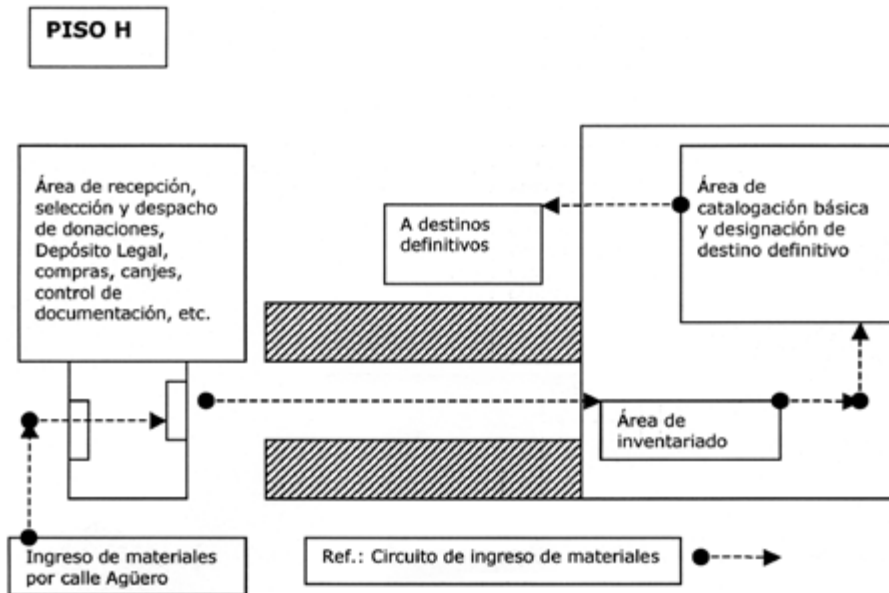


Figura 2. Bosquejo de propuesta del circuito de ingreso de materiales bibliográficos

1. Materiales de autores argentinos - No más de 4 ejemplares.
2. Materiales sobre Argentina - No más de 4 ejemplares.
3. Materiales sobre Argentina y de autores argentinos en otros idiomas - No más de 2 ejemplares.
4. Otros materiales - No más de 2 ejemplares.

Será factible considerar otros criterios, a saber: incremento del número de ejemplares en función de la posible demanda, pero nunca más de 8 ejemplares, reservando uno siempre para preservación.

Parece factible considerar un circuito de ingreso de los materiales según se detalla en la **Figura 2**.

Sistematización de la información catalogación + clasificación + sistemas informáticos

Si bien las bibliotecas han existido durante siglos, las preocupaciones por

el estudio teórico de los fenómenos de la recuperación de información surgen en el siglo XIX, cuando se detectó que la cantidad de información impresa podría representar un desafío de dimensiones importantes. Luego, el agregado de un nuevo escenario tecnológico, ya cerca del final del Siglo XX, planteó nuevos desafíos.

Los objetivos de los sistemas diseñados para la recuperación de la información —eje de la profesión bibliotecaria—, fueron estudiados por Thomas Hyde¹⁰, Antonio Panizzi¹¹, Charles Cutter¹², S. R. Ranganathan¹³, Seymour Lubetzky¹⁴ y más recientemente, como cuerpo profesional internacional, la IFLA¹⁵ o International Federation of Library Associations and Institutions. Hyde en 1674 dejó claro la diferencia entre el concepto de información y aquellos documentos que la contienen, en su prefacio al *Catalogue for the Bodleian Library*. Panizzi recibió el encargo de proponer una manera de preparar el catálogo del British Museum en 1850.

Ranganathan, matemático hindú con-

siderado por muchos como el padre de la bibliotecología, elaboró las siguientes “leyes” de la bibliotecología:

1. Los libros existen para ser utilizados.
2. A cada libro le corresponde un lector.
3. A cada lector le corresponde un libro.
4. Se debe ahorrar tiempo al lector.
5. La biblioteca es un organismo en crecimiento.

Michael Gorman¹⁶, presidente de la *American Library Association* en el período 2005-2006, junto a Crawford, propuso las mismas leyes de Ranganathan con una visión quizás un tanto más amplia y actual:

1. Las bibliotecas sirven a toda la humanidad.
2. Se deben respetar todas las formas en las que el conocimiento humano es transmitido.
3. Se debe utilizar la tecnología de forma inteligente para mejorar los servicios.
4. Se debe proteger el libre acceso al conocimiento.
5. Se debe respetar el pasado y crear el futuro.

Otro aporte de Ranganathan debe destacarse: se refirió a una *obra* cuando se trataba de un pensamiento o idea, mientras que su incorporación era, en su lenguaje, un *documento*. Por su parte, Lubetzky distinguió a una *obra* como (1) información, (2) el contenido sin cuerpo de un mensaje o (3) un pensamiento expresado. Un libro sería por tanto un objeto físico que incorpora o manifiesta a una obra.

Cutter, en 1876, explicitó por primera vez los objetivos de un sistema bibliográfico de la siguiente manera:

1. Ayudar a un lector a encontrar un libro del cual se conoce:
 - a) el autor

- b) el título
 - c) el tema
2. mostrar lo que la biblioteca tiene
 - a) de un autor
 - b) sobre un determinado tema
 - c) sobre un tipo dado de literatura
3. ayudar al lector a seleccionar libros
 - a) entre varias ediciones
 - b) según su carácter literario o temático

Los conceptos arriba señalados están muy bien desarrollados en el libro de Elaine Svenonius titulado *The intellectual foundation of information organization*, editado por MIT Press, Cambridge, 2001¹⁷.

Baste este breve resumen para destacar los fundamentos sobre los cuales la BN deberá construir las respuestas que buscan los lectores en función de los nuevos escenarios y su probable evolución. Se puede decir que si la BN no alcanza estos objetivos, no podrá asumir como modelo de biblioteca en Argentina.

Este apartado merece un tratamiento especial porque combina las clásicas operaciones bibliotecarias por excelencia (catalogación y clasificación) y los sistemas informáticos que brindan apoyo a esa tarea. En la actualidad, estos asuntos determinan la calidad de los servicios a los que el lector (usuario, en general) de la BN puede acceder.

Por su calidad de nacional la BN deberá aceptar que sus lectores y usuarios son muchos más que los que acuden a sus salas de lectura. Existe un importante conjunto de potenciales lectores de sus colecciones que denominaremos remotos (se encuentran a una distancia física de los servicios que ofrece la BN). También se incluyen aquí a los lectores de otros países.

La tecnología interviene entonces para facilitar el acceso a la información disponible en la BN. El procesamiento inte-

lectual de la información que representa cada pieza bibliográfica se realiza en las bibliotecas desde todos los tiempos mediante la catalogación y la clasificación. Estas operaciones bibliotecarias permiten que el lector (remoto o local) identifique eficazmente a una determinada pieza bibliográfica, aliviando la angustia de la ambigüedad e intentando reducir la necesaria incertidumbre. La tecnología informática, con su complejidad a escondidas, provee los medios rápidos, gráficos y amigables que buscan la satisfacción del lector. La sofisticación ha logrado que los sistemas propongan a quienes los consultan algunas alternativas para lograr los mejores resultados.

Tanto los esfuerzos bibliotecarios como los informáticos son tibios, pero ciertamente positivos, intentos por reducir la incertidumbre innata frente a un catálogo.

A pesar de esto, no hay un sustituto mejor que la reducción del problema de la recuperación de la información que proviene tanto de la bibliotecología como de la informática. Se dice que es el desafío de esta época.

Lo que resulta inevitable es que la BN tome decisiones inmediatas respecto de ambos asuntos, porque primeramente existe un gran conjunto de lectores que esperan que estas cuestiones se resuelvan y porque cada día de postergación hace más difícil que se resuelvan. En otro artículo de mi autoría, presento para el debate la idea de que según consideraciones puramente económicas, es urgente y necesario adoptar MARC21 como estándar para la catalogación en Argentina¹⁸.

Con respecto a las cuestiones bibliotecarias sobre las cuales la comunidad bibliotecaria también espera que la BN tome decisiones, no quedan más

alternativas que la BN asuma el lugar que le corresponde y sea el referente en las cuestiones relativas a la adopción del estándar MARC21 (Machine Readable Cataloging) y las reglas de catalogación anglo americanas. Si aún no se ha reflexionado lo suficiente sobre estos asuntos que hacen que hoy las bibliotecas de nuestro país se encuentren en su gran mayoría aisladas y sumergidas en marañas de información sin procesar y brindando servicios precarios, llegó el momento de decidir y continuar aprendiendo mientras se hace el camino.

MARC21 se ha constituido actualmente en el estándar para la catalogación. En lenguaje simple, es un formato o conjunto de casilleros en los cuales se colocará información descriptiva o representativa del documento a catalogar. Esta estructura ha adoptado la calidad de estándar internacional como norma ISO 2709. La manera en que se registra la información dentro de esos casilleros está totalmente desarrollada (y en constante evolución) gracias al establecimiento de reglas de catalogación. Se ha reconocido a las Reglas Angloamericanas como el estándar para este registro.

Es importante mencionar que la estructura de registros MARC21 a su vez tiene los siguientes tipos de registros:

Registros de autoridades (nombres personales, institucionales y temáticos).

Registros bibliográficos (incluye todo tipo de sustratos o soportes).

Registros de clasificación.

Registros de información para la comunidad.

Registros sobre existencias (de ejemplares, fascículos, etc.).

Retomando lo indicado arriba respecto a los procesos internos, esto signifi-

Flujo de tareas	Intervenciones sucesivas sobre el registro bibliográfico	Ámbito físico
<p>1. Registro bibliográfico mínimo, de origen "externo" a la BN, carga modelo, inventario, o ingreso automático</p> <p>Plantilla única según tipo de material, datos incorporados automáticamente</p>		<p>Externo a la BN</p> <p>La Cámara Argentina del Libro ha comprometido la entrega de sus registros bibliográficos para que la Biblioteca Nacional realice el procesamiento de inventario, etc.</p> <p>Ingreso a la BN</p>
<p>2. Registro de inventario patrimonial (etiquetado)</p>	<ul style="list-style-type: none"> Catalogación por copia Donaciones BN, producción propia BN, canje BN (datos manuales) <p>Número de Inventario (ej. NNNNNN) (24 hs.)</p>	<p>Control físico del material contra remito digital. Selección (canje, donación). Selección negativa /</p> <p>Donación a otras inst. Inventario</p>
<p>3. Revisión de registro básico MARC21</p> <p>4. Designación del destino final del ítem Etiquetado.</p> <ul style="list-style-type: none"> Envío a c/destino final en BN Back-up A Catálogo WEB 	<ul style="list-style-type: none"> Verificar Reglas de Catalogación Angloamericanas - Clasificación mínima Catalogación por copia Control de autoridades - Puntos de acceso <p>Designación de la Ubicación Física (36Hs)</p>	<p>Procesos técnicos integrados</p> <p>Elaboración del control de autoridades</p>
<p>5. Catalogación a nivel nacional (registro estándar)</p>	<p>Indización y catalogación (más completa)</p>	<p>Depósito libros Depósito hemeroteca Referencia general Fototeca - Mapoteca Audioteca - Mediateca Archivo Tesoro A Preservación A Circulación</p>
<p>6. Control de calidad de los registros bibliográficos</p>		<p>Proyectos especiales: ABINIA, etc.</p>

ca replantear toda la concepción de los procesos técnicos de la BN, pensando a los mismos como Procesos Técnicos Integrados. Será necesario integrar todo el procesamiento básico de libros, revistas y otros soportes al mismo proceso de inventariado. Esto permitirá disponer rápidamente el material para su utilización, provocando un gran impacto en el lector. Luego el material se procesará con mayor profundidad según criterios de prioridad.

El esquema de la página anterior ilustra la propuesta.

Las descripciones del significado de MARC21 como estándar han sido objeto de estudio detallado en muchos cursos, talleres, publicaciones de distinto alcance, nacional e internacional. Solo resta tomar las decisiones que los profesionales asumirán, con todo lo que ello implica. Es necesario admitir que en estas cosas hace falta experiencia que será necesario construir. Hacerse cargo de esta necesidad nos lleva a admitir que en el mundo de la catalogación, donde esta BN debe tener presencia, la adopción de estos estándares lleva a pensar en los Programas de Catalogación Cooperativa (PCC o Program for Cooperative Cataloging) en los cuales participan bibliotecas que reconocen la importancia de compartir y cooperar.

Tanto el formato MARC21 como las reglas de catalogación anglo americanas constituyen para la BN los estándares para la catalogación de todo tipo de material bibliográfico.

La falta de estandarización verificada a la fecha redundante en que la BN no tenga una única base de datos con todos los materiales debidamente ordenados, tal como alguna vez se enorgulleció de poseer un fichero único y completo con toda la información, ahora totalmente desactualizado.

Esta última reflexión nos lleva a plantear la necesidad de contar con todo lo necesario para tener una sola base de datos con los contenidos revisados y normalizados, con los controles de calidad conocidos y aplicados en las mejores bibliotecas.

Sistemas informáticos

La Biblioteca Nacional se enfrenta al desafío de profundizar los esfuerzos para una utilización de las tecnologías de la información. Para ello, es necesario repasar la situación de dos aspectos determinantes para el éxito en este desafío:

- a) los recursos humanos.
- b) el software de aplicación; el concepto de Código Abierto (Open Source).

Sobre el primer punto, se puede afirmar que de las 16 personas que componen el equipo del área de Informática, entre 4 y 6 de ellas realizan hoy tareas que pueden calificarse de desarrollo y mantenimiento de aplicaciones. Estas tareas se distinguen del mantenimiento físico de la red, del mantenimiento de los equipos y del mantenimiento de software para oficinas.

Todas las tareas que se realizan dentro de cualquier institución, y en el caso de una biblioteca, el desarrollo y mantenimiento de aplicaciones para la gestión administrativa y bibliotecológica de la Biblioteca Nacional requiere de un equipo humano que esté en condiciones de realizar programación en lenguajes actuales aptos para los ambientes web y en un contexto de grandes bases de datos. Además, los contenidos de esas bases de datos deben ser utilizados por una diversidad de usuarios del país y del exterior.

Este hecho puede ser útil para asignar prioridades de índole política al desarrollo del área de soporte tecnológico a la labor de la Biblioteca Nacional. Todos los quehaceres de la Biblioteca son importantes. Sólo parece que importa responder de manera contundente a la necesidad de la comunidad de lectores, investigadores y otras incumbencias.

En el informe recibido recientemente de la Unidad de Auditoría Interna y de la SIGEN se presenta como un hallazgo importante el hecho de “no contar con un sistema informático integral e integrado que permita realizar el control y seguimiento de todos los movimientos del material bibliográfico de la Biblioteca Nacional”.

Existen al menos dos opciones en el mercado de provisión de software actualmente:

- a) se diseña y encarga a un proveedor el software y la capacitación que la institución necesita;
- b) se diseña, se programa, se prueba, se instala y capacita a los usuarios del software producido con el personal de la propia institución.

La Biblioteca Nacional puede adoptar el camino indicado en a). Esto implica contar con los fondos necesarios para ello y contemplar el mantenimiento, la actualización y el soporte técnico necesarios para que la decisión sea sostenible. Al día de la fecha, las decisiones asumidas sobre este particular revelan la siguiente situación: se asumió el costo de encargar a un proveedor de software, pero no es posible ahora actualizar la funcionalidad de la herramienta ni se cuenta con los recursos humanos con la preparación necesaria para realizar las modificaciones, o simplemente plantear un nuevo

diseño de esa herramienta. Para tener en la actualidad una funcionalidad determinada, será necesario volver a pagar el precio para un nuevo diseño. La opción b) en la actualidad podría haber provisto soluciones al problema de actualización, ya que se contaba con el código de programación y con el personal formado para encarar un proyecto de mejora, adaptación o nuevo diseño. No existe en la Biblioteca Nacional el conocimiento ni la experiencia para desarrollar una aplicación adaptable a las necesidades propias del registro bibliográfico en ese estándar internacional. Esta carencia puede abordarse de al menos dos maneras:

Es en esta etapa donde ante la carencia de recursos humanos y (probablemente) materiales, se ilustra con claridad la visión del **Fig. 1 - Cuadro 5**, titulado Visión económico-financiera y de gestión. Esta visión agrupa a entidades externas a la organización, que en el caso de la Biblioteca Nacional incluye a varios organismos que evalúan y apoyan la gestión. No se trata entonces solamente del apoyo económico-financiero.

La ONTI (Oficina Nacional de Tecnologías de la Información), organismo dependiente de la Secretaría de Gestión Pública, impulsa la adopción de Software de Código Abierto o Software Libre, en idioma inglés Open Source, en el ámbito de la Administración Pública. En este contexto, se propone el uso del software Catalis¹⁹, que consiste en una interfaz de catalogación en formato MARC21, distribuido gratuitamente y en el marco del nuevo paradigma del Software Libre (en inglés, Open Source, que significa “de código abierto”).

Este software ha sido desarrollado mayormente por un profesional del CONICET, el Lic. Fernando Gómez.

Su desarrollo ha sido probado intensivamente desde hace tres años en la Biblioteca Central de la Universidad Nacional del Sur y se han migrado las bases de datos que se encontraban en otro formato. Las tareas de migración de datos a MARC21 fueron realizadas en conjunto por Gómez y otro personal de la Universidad Nacional del Sur, conformándose un equipo de trabajo que ha llevado adelante desde hace más de tres años una tarea muy intensa en el diseño y prueba de prototipos de módulos que se pueden acoplar al desarrollo de base. La adaptación de este software para trabajar sobre un servidor Linux fue realizada en conjunto y se han realizado pruebas de integrar bases de datos de distintas bibliotecas ya que el haber adoptado el formato MARC21 –reconocido estándar– facilita enormemente esa tarea.

La existencia de este equipo de desarrolladores y de un producto específico de reconocida calidad en el ambiente Open Source sugieren a este director la posibilidad de contratar a estos profesionales y resolver dos temas pendientes de la Biblioteca Nacional:

1. La adopción definitiva del formato estándar MARC21 mediante la utilización del software Catalis.

2. La formación de un equipo de trabajo con los contratados y parte del personal de Informática cuyo objetivo principal será asegurar la transferencia de los conocimientos y la experiencia obtenida por los contratados. Esto fortalecerá la incipiente experiencia de desarrollo de software que tiene el personal de informática de la Biblioteca Nacional.

En estos asuntos es evidente que se deberá iniciar un fuerte proceso de aprendizaje, ya que la opción de Open Source requiere formación de personal, la adopción de nuevas herramientas y fortalecer la práctica de desarrollos y el trabajo en equipo. Ésta es, además, la única opción que permite que la Biblioteca Nacional alcance dentro de plazos manejables de tiempo, la madurez hacia la autosuficiencia en esta área estratégica.

Un escenario tecnológico posible en el corto plazo. La biblioteca digital

Los principios enunciados por Charles Cutter en 1876 tienen aún vigencia para los catálogos de una biblioteca, ya sean catálogos o ficheros manuales o catálogos en línea y de acceso público

Tabla 4. Opciones de adquisición de software

Parámetros	Software Comercial	Software de Código Abierto
Costo	alto	gratuito
Plazo de implementación	corto	mediano - largo
Disponibilidad total de los datos	condicionada al pago de licencias	total
Recursos humanos formados	requiere un mínimo con capacitación	requiere un equipo que es necesario capacitar
Posibilidades de adaptar/actualizar (costos)	alto costo en licencias	Sin costo
Posibilidades de adaptar/actualizar (RRHH)	código inaccesible al personal propio	código totalmente accesible al equipo

(OPAC: Online Public Access Catalog). La adopción del formato MARC21, las reglas de catalogación anglo americanas y la definición de criterios de prioridad y contenido deben constituir la base del catálogo de la BN. Esto es factible en el corto plazo.

Al considerar la idea de biblioteca digital, la BN debe iniciar estos caminos con firmeza y vocación de cambio y aprendizaje. Este aprendizaje de todos los sectores de la BN debe concretarse con prioridad en entender que la institución, justamente, por tratarse de una biblioteca en el siglo XXI, no puede ser un conjunto de islas de un gran archipiélago. Se trata más bien de un cuerpo, con sistemas y órganos que desempeñan cada uno sus funciones eficientemente y hacen del todo un cuerpo sano, vivo, feliz, en crecimiento y por tanto, consciente de su lugar en el Estado y en la sociedad. Por todo esto, el desafío será aprender a trabajar en equipos hacia adentro.

Otro componente importante y necesario de una biblioteca digital es la normativa o estándares cuyo alcance ya supera cualquier frontera real o imaginaria. La BN debe asumir, para sí y para las bibliotecas del país, el rol de liderazgo.

Entonces, recién entonces, tendrá relevancia el manejo de los conceptos y herramientas como los metadatos porque éstos fueron creados a partir de la noción de compartir recursos de información y datos, espíritu que se materializa en la red de redes: Internet. A partir de la adopción de MARC21 se dice que la institución se encuentra en condiciones de compartir registros bibliográficos. Esto se puede realizar de manera directa, mediante el uso del estándar ISO 2709, tanto para enviar como para recibir un registro bibliográfico. La tecnología web admite ahora

la posibilidad de un intercambio más ágil, mediante el uso del lenguaje XML (eXtensible Markup Language).

Un ejemplo sencillo de las ventajas de esta tecnología es el que utilizan los periódicos más conocidos (*Clarín*, *La Nación*, etc.) y que se conoce como RSS (Really Simple Syndication). Consiste, en el caso de los periódicos, en la transmisión automática a sus suscriptores, de las noticias a medida que éstas se registran. En una biblioteca, se transmiten por ejemplo, los registros bibliográficos de los libros a medida que éstos van ingresando o de los eventos culturales que también se registran como parte de la memoria de la biblioteca. La capacidad de los sistemas de contar con registros clasificados facilita al lector la posibilidad de seleccionar los asuntos sobre los que desea estar actualizado.

También, los sistemas ONIX (Online Information Exchange), que incorporan la tecnología XML facilita el intercambio de información de la Biblioteca con las editoriales, mediante los anuncios de pre-publicación.

Se han desarrollado marcos de trabajo (frameworks) que facilitan los intercambios en redes formalizadas de instituciones, como podría ser el caso de ABINIA. En el RDF (Resource Description Framework) se renueva la idea de la web semántica, propuesta inicialmente por el creador de la web, Tim Berners-Lee, en 1997. La web semántica pretende brindar a la web un tipo de estructura que permita que las computadoras traten a los contenidos de maneras más significativas para los usuarios, una estructura que facilite la desambiguación mejorando la posibilidad de compartir y procesar automáticamente mediante un conjunto de reglas de inferencia que se puedan

utilizar para ejecutar implementaciones de “razonamiento automatizado”.

El estándar MARC21 se encuentra en constante evolución. La presencia de la tecnología web ha traído consigo los conceptos de integración de recursos y el trabajo cooperativo y colaborativo. Las herramientas como el XML han mejorado considerablemente la capacidad de fluidez de los datos y la información entre distintos sistemas. La iniciativa MODS (Metadata Object Description Schema), desarrollada por la Library of Congress simplifica el manejo de MARC21. Se trata de una iniciativa que aún se debe desarrollar en idioma español.

En lo relativo a metadatos ya existen numerosas implementaciones de estructuras aptas para la catalogación de mapas, información para el ciudadano, información para el estado, control de autoridades de nombres personales, institucionales y temáticas, citas bibliográficas, imágenes, etc.

La BN debe asumir los procesos de aprendizaje que involucran este “salto cuántico” en la bibliotecología.

La preservación de documentos

Asociado a estas tecnologías, el trabajo de preservación debe apoyarse en la tecnología de la microfilmación y digitalización, en un plan en el cual durante las 24 horas del día se realicen

ambas tareas hasta concluir las repasando a toda la colección. Estas operaciones deben encararse inicialmente orientadas a cubrir todo documento argentino o sobre Argentina.

Todo esto debe dar lugar a la construcción de un catálogo y portal de la BN, desde el cual se permita la consulta al público lector y usuario de los servicios de la BN.

Conclusión

La BN será biblioteca en el lenguaje técnico cuando pueda ser referente en las cuestiones técnicas arriba mencionadas, superficialmente discutidas aquí.

Ni hablar de la necesidad de que se discutan los componentes de la historia, la herencia cultural, convocando a todos los que somos hoy responsables de construir este día a día, de nuestra biblioteca y de nuestra sociedad.

Faltarán los elementos de la experiencia, de lo que al menos ha sido documentado, para construir a partir de allí todo lo que requiere este país (y esta biblioteca). Sin esas experiencias habremos de repetir los mismos errores, que son los errores que los lectores logran disimular con benevolencia. La acción de disimular, sin embargo, genera tensiones e impaciencia. Se trata de la impaciencia de quien no encuentra el documento que busca para sostener sus críticas y aportes al necesario fortalecimiento de nuestra dolida sociedad.

NOTAS

1. Scolnik, Sebastián. “Lo que callan los archivos”, *La Biblioteca*, N° 1, verano de 2004/5.
2. Spedalieri, Graciela, “Encuesta sobre catálogos y catalogación” y “Resultados de la encuesta sobre catálogos y catalogación en las bibliotecas argentinas participantes del Simposio Electrónico” *La catalogación en Argentina*, Sociedad Argentina de Información, 18 de mayo al 16 de junio de 1998. Publicado en *Revista Argentina de Bibliotecología*. vol. 2, pp. 20-29.
3. Santa Biblia, Evangelio según San Mateo, cap. 23, ver. 23.
4. Argentina. Leyes. Decreto 1386/96, del 29/11/96, <http://www.infoleg.gov.ar/infolegInternet/mostrarBusqueda-Normas.doc> [Consultado 23 de junio de 2006]

5. Diccionario de la Real Academia Española, 22ª Edición, 2ª tirada, <http://buscon.rae.es/draeI> [Consultado 23 de junio de 2006]
6. Norton D. and Kaplan, R., "The balanced scorecard: measures that drive performance", *Harvard Business Review*, p. 70 (1), 1992.
7. Paglione, Horacio. Texto inédito. Ver Anexo I.
8. Sanllorenti, Ana María, "Libros de la Biblioteca Nacional: cimientos de nuestra comunidad", *La Biblioteca* Nº 2-3, Edición doble, invierno de 2005.
9. Romanos de Tiratel, Susana, "La bibliografía nacional: una deuda pendiente", *La Biblioteca* Nº 1, verano de 2004/5.
10. Hyde, Thomas. Citado en Peete, Julia (1936) "The development of authorship entry and the formation of authorship rules as found in the anglo-american code", *Library Quarterly* 6: pp. 270-290. Reimpreso en *Foundations of Cataloging: a Source Book*, editado por Michael Carpenter y Elaine Svenonius, pp. 172-189. Littleton, Colo., Libraries Unlimited, 1985.
11. Panizzi, Anthony (1850), "Mr. Panizzi to the Right Hon. The earl of Ellesmere. British Museum, January 29th, 1828." Citado en: *Appendix to the Report of the Commissioners Appointed to Inquire into the Constitution and Management of the British Museum*, 378-395. London, HMSO. Reimpreso en *Foundations of Cataloging: a Source Book*, editado por Michael Carpenter y Elaine Svenonius, pp. 172-189. Littleton, Colo., Libraries Unlimited, 1985.
12. Cutter, Charles A. (1876), "Library Catalogues". En *Public Libraries in the United States of America: their history, condition and management. Special Report. Part 1*, pp. 526-575. Bureau of education. Reimpreso en Monograph Series, Nº 4, Urbana: University of Illinois, Graduate School of Library Science.
13. Ranganathan, Shiyali Ramanrita (1965), *The Colon Classification. Rutgers Series on Systems for the Intellectual Organization of Information*, New Brunswick, NJ. Rutgers.
14. Lubetzky, Seymour (1969), *Principles of Cataloging. Final Report. Phase I. Descriptive Cataloging*. Los Angeles, University of California, Institute of Library Research.
15. IFLA - International Federation of Library Associations and Institutions (1962), Report: "Proceedings of the International Conference on Cataloging Principles", Paris, 9-18 October, 1961. London: IFLA; y otros informes más recientes. IFLA (1998) Functional Requirements for Bibliographic Records. Final Report: UBCIM Publications. New Series vol. 19. Munich. K. G. Saur y actualizaciones en el sitio web de IFLA.
16. Crawford, Walter, Gorman, Michael, *Updated Laws of Library Science. Future Libraries: Dreams, Madness and Reality*, Chicago, American Library Association, 1995.
17. Svenonius, Elaine (2000), *The intellectual foundation of Information Organization. Digital Libraries and Electronic publishing series*. MIT Press. Cambridge, Massachusetts.
18. Herrera, Luis, MARC21 y conceptos de economía en las decisiones bibliotecarias. *Información, cultura y sociedad*, Nº 13, pp. 101-114, 2005.
19. <http://inmabb.criba.edu.ar/catalis> [Consultado el 22 de Julio de 2006].

Anexo I

Reproducido con permiso del Dr. Horacio Paglione.

PROYECTO DE RECUPERACIÓN PATRIMONIAL DE LA BIBLIOTECA NACIONAL**Fundamentos y objetivos**

Es misión de la Biblioteca Nacional registrar, preservar, custodiar, acrecentar y difundir la memoria publicada de la cultura del país. Sin embargo, reiterados diagnósticos han indicado que –ya sea por diversas fallencias en su propio funcionamiento o en el cumplimiento efectivo de la ley depósito legal– la Biblioteca Nacional no cuenta en su patrimonio con la totalidad de lo editado en el país a lo largo de su historia. El Proyecto de Recuperación Patrimonial de la BN se propone, entonces, como una herramienta que contribuya a la transformación de esta situación, bregando para *que todo libro de edición argentina esté en la BN*.

Atendiendo a las posibilidades que inaugura la culminación del Proyecto Inventario de Libros, este nuevo Proyecto de Recuperación Patrimonial de la BN se propone encarar en forma sistemática y planificada un trabajo encaminado *a completar las colecciones de libros que forman parte de su patrimonio*.

Procura identificar aquellos libros que *deberían estar* en la BN pero que, por distintos motivos, actualmente no se encuentran allí o nunca se incorporaron. La identificación de este *vacío patrimonial* puede ser subsanada de tres modos:

- en primer lugar, *velando por el cumplimiento de la ley* de depósito legal, para que, de ahora en más, todo libro editado en territorio argentino ingrese debidamente a la BN;
- en segundo lugar, solicitando a las editoriales argentinas que apadrinen a la BN, donando –por medio del presente Proyecto de Recuperación Patrimonial– los libros faltantes en su patrimonio que todavía posean en catálogo;
- en tercer lugar, dándose la BN *una política sistemática de compras en librerías de libros antiguos y agotados de todos aquellos ejemplares faltantes de edición argentina* que, o bien las casas editoriales no pueden donar porque los tienen agotados, o bien se trata de obras publicadas por editoriales que ya no existen.

Lema

El lema del Proyecto será:
“Todo libro de edición argentina se encuentra en la Biblioteca Nacional”.

Padrinazgo editorial

El Proyecto de Recuperación Patrimonial comienza con una convocatoria pública a todas las editoriales argentinas invitándolas a *apadrinar a la BN*.

El *apadrinamiento* consistirá en un acuerdo público entre la BN y la editorial que la apadrine.

Por dicho acuerdo, la editorial se compromete a entregar en concepto de donación un ejemplar de cada libro de su catálogo que falte en la BN.

Por su parte, la BN responderá difundiendo el padrinazgo en su página web, en su boletín electrónico y por

otros medios a su alcance, y realizando, al finalizar el Proyecto, un acto público en la Sala Borges, en agradecimiento a la colaboración prestada para comenzar a integrar las colecciones de libros.

Objetivos derivados del Proyecto

El Proyecto de Recuperación Patrimonial abona el camino para la consecución de otros objetivos caros a la BN, tales como:

- la puesta en marcha de un Proyecto de Bibliografía Nacional;
- la implementación de activas políticas en canjes y donaciones;
- el sondeo de las causas por las cuales muchos libros que deberían haber ingresado por depósito legal no están hoy disponibles en la BN, contribuyendo así al rediseño del sistema de ingreso de libros.

Es por ello que el Proyecto de Recuperación Patrimonial se inscribe dentro de un programa más amplio, relacionado con el rediseño del Departamento de Procesos Técnicos y con la integración informática con la Cámara Argentina del Libro del ingreso de libros a la BN, que facilitará las tareas de carga de datos, permitirá llevar un registro de lo que se transfiera de un área a otra y evitará la pérdida de materiales.

Tareas a realizar

a. Convocar a los editores de libros en el país a fin de invitarlos a participar en el Programa de Padrinazgo Editorial de la BN.

b. Solicitar a las casas editoras que adhieran al Proyecto sus catálogos informatizados o, en su defecto, sus catálogos impresos; apuntando no sólo al catálogo “vivo” (lo que actualmente la editorial ofrece en librerías), sino al catálogo “histórico” (a todo lo que dicha editorial publicó a lo largo de su historia).

c. Identificar y definir qué libros faltan de cada editorial en la BN, cotejando los resultados del Inventario de Libros con los catálogos editoriales antes solicitados.

d. Contactar a las editoriales para verificar las existencias en depósito de dichos materiales.

e. Retirar los ejemplares de las editoriales y proceder de acuerdo con las pautas vigentes en ese momento para el ingreso del libro en la BN.

f. Listar aquellos ejemplares que –por los motivos que se indiquen, falta de stock, libros de publicación reciente, etc.– no serán donados para definir, entonces, por parte de la BN, una *política de compras*.

g. Esta política de compras deberá contemplar la adquisición a las propias editoriales que apadrinaron a la BN con descuentos especiales (alrededor del 50%) así como la convocatoria a librerías de libros antiguos, agotados y de saldo.

Duración

El Proyecto de Recuperación Patrimonial de la Biblioteca Nacional se inscribe dentro de las tareas que siguen a la finalización del Inventario de Libros, prevista para fines de julio de 2006. El Proyecto se inicia, pues, el 1º de agosto de 2006 y se extiende hasta el 31 de julio de 2007.

Recursos humanos

La sede logística del Proyecto se radica en la Subdirección de la Biblioteca Nacional, abocándose a su dirección y a su seguimiento el subdirector y su equipo de trabajo (Lic. Claudia Bacci, Lic. Mariana Canavese, Jorge Ríos). El equipo operativo de trabajo previsto para llevar adelante el Proyecto es de cuatro personas.

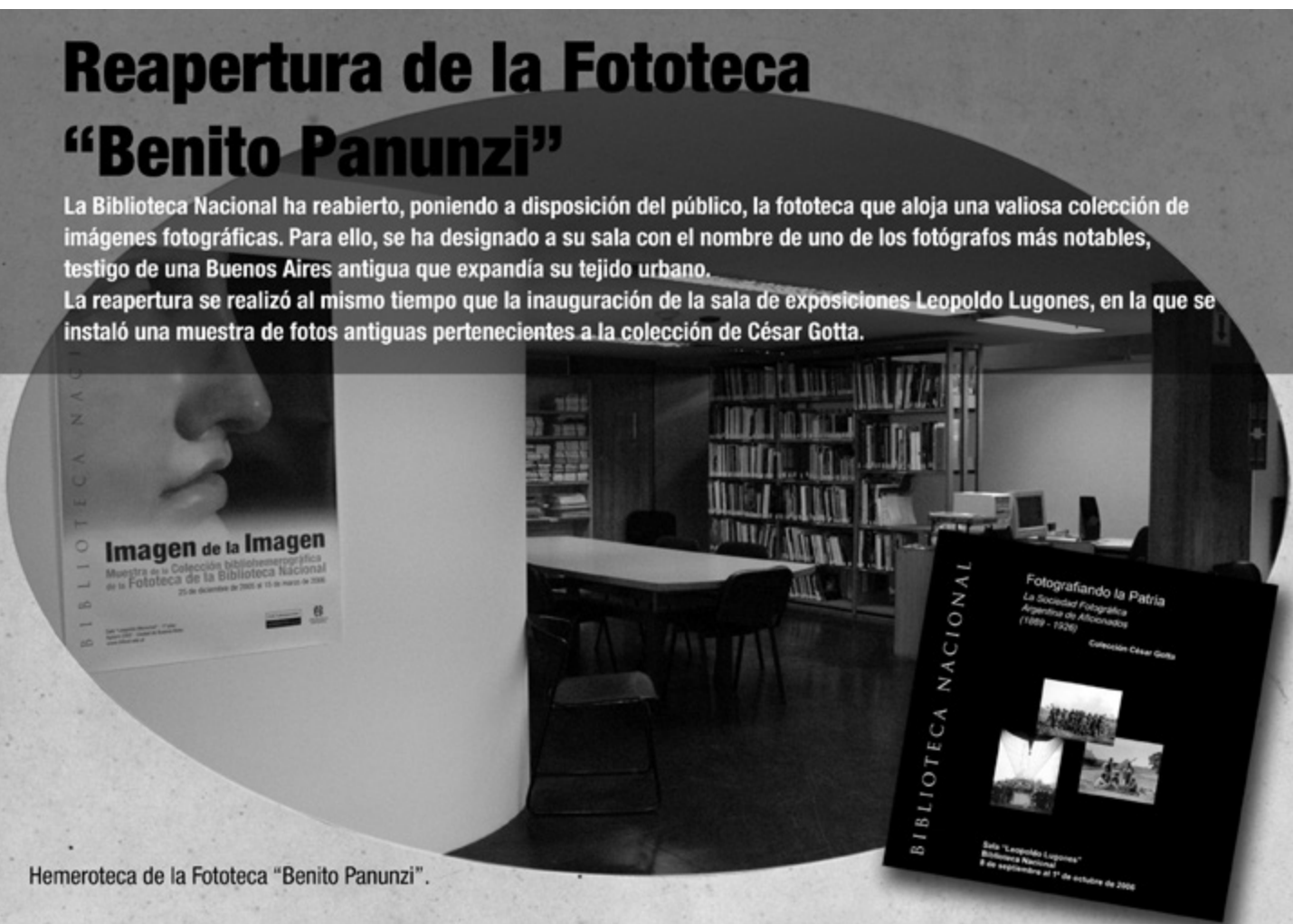
Por una parte, serán necesarios un bibliotecario y un pasante/data entry capacitados para el cotejo de los catálogos editoriales con los resultados del Inventario de Libros.

Por otra parte, será necesario afectar dos empleados del área depósito y/o mantenimiento capacitados para la búsqueda de los materiales en los depósitos de las editoriales y el traslado de los mismos a la BN.

Reapertura de la Fototeca “Benito Panunzi”

La Biblioteca Nacional ha reabierto, poniendo a disposición del público, la fototeca que aloja una valiosa colección de imágenes fotográficas. Para ello, se ha designado a su sala con el nombre de uno de los fotógrafos más notables, testigo de una Buenos Aires antigua que expandía su tejido urbano.

La reapertura se realizó al mismo tiempo que la inauguración de la sala de exposiciones Leopoldo Lugones, en la que se instaló una muestra de fotos antiguas pertenecientes a la colección de César Gotta.



La imagen de Raymond Foulché-Delbosc en Argentina

Por Hebe Carmen Pelosi

Entre los múltiples intercambios que se producían entre la *intelligentzia* latinoamericana y francesa –que generaba la admiración de los primeros– en los umbrales del siglo XX, la relación con Raymond Foulché-Delbosc tuvo especial relevancia. Entre sus interlocutores más frecuentes, tanto en visitas al viejo continente, como en correspondencias sostenidas a lo largo del tiempo, estaban el mexicano Alfonso Reyes y Paul Grousac, director de la Biblioteca Nacional.

Foulché-Delbosc fue convirtiéndose en el hispanista francés más destacado, componiendo en el tiempo una valiosísima colección a partir de su gusto por los libros viejos. Tras su muerte, señala Hebe Pelosi en esta reconstrucción biográfica, la colección es rematada y una parte significativa de ella es comprada por la Biblioteca Nacional, por encargo de su director de entonces, Gustavo Martínez Zuviría y por medio del representante gubernamental del país en Francia, Tomás Le Bretón. Sus libros, alojados en la Sala del Tesoro, componen las piezas más valiosas de los fondos bibliográficos de nuestra institución.

La lengua francesa adquirió en Latinoamérica el rango de lengua de civilización; para las elites del continente del siglo XIX el francés era la *Koiné intelectual europea, el admirable vehículo verbal que les aportaba, al mismo tiempo que las obras maestras clásicas, románticas, simbolistas, todas las corrientes filosóficas y estéticas del Viejo Mundo*¹.

Pero el movimiento cultural era en un solo sentido, unilateral. Mientras Francia ofrecía una cultura rica de varios siglos y múltiples influencias, América no contaba, por el momento, con una cultura que pudiera vanagloriarse de movimientos, cenáculos y grandes figuras. Los hombres de pensamiento ocupados en construir la propia patria, encontraban su lugar tanto en el campo del pensamiento como en el de la acción: Sarmiento, Bello, Montalvo, Hostos, González Prada, Martí, Rodó. Los contactos literarios se afirmaron gracias a los contactos personales entre los escritores de América hispánica y sus colegas franceses. Los viajes a Francia se hicieron más y más frecuentes, la presencia de escritores hispanoamericanos en el país galo hizo más por su obra que la lectura de sus textos. La colonia hispanoamericana en la París de la *Belle époque* estaba formada por literatos, periodistas, diplomáticos. Algunos de ellos se establecieron definitivamente, otros retornaron a sus patrias, también realizaban visitas periódicas miembros de las altas clases sociales del continente o vivían allí una parte del año.

El conjunto de los diplomáticos latinoamericanos formaba en París un equipo brillante y destacado. Lo integraban el argentino Enrique Larreta, el boliviano Alcides Arguedas, el brasileño Souza Dantas. América Latina confiaba sus legaciones a sus escritores renombrados, así París cumplía la función de crisol.

*París era la feria de los placeres... en medio de las risas y los suspiros del frenesí universal estaban los ascetas del estudio, los monjes de la creación literaria, que repudiaban todo lo que podía distraerlos de su pasión superior*².

El Comité France-Amérique, fundado en 1909 por Gabriel Hanotaux, ministro de Relaciones Exteriores francés, y asiduo colaborador de *La Prensa* de Buenos Aires, se fijó como programa "hacer conocer mejor América a Francia y Francia a América"; era un objetivo de colaboración, de acuerdo, "no de penetración o expansión", sino de poner fin al mutuo desconocimiento. Se implementó una política de intercambios culturales y económicos, y resultó ser un lugar de encuentro para los hispanoamericanos, las reuniones sociales acercaban a las personalidades políticas francesas a la colonia de hispanoamericanos³.

El hispanismo francés reconoce como "década decisiva" el período entre 1894 a 1904, en el que un grupo de profesores universitarios franceses: Ernest Merinée, Antoine Morel-Fatio, Paulin Gris y George Radet, investigan sobre las lenguas neolatinas tanto en París como en provincia. Larreta, así como también Alfonso Reyes y Paul Groussac sentían una profunda veneración por Raymond Foulché-Delbosc, el más destacado entre los hispanista franceses. La fundación de la *Revue Hispanique* por Raymond Foulché-Delbosc en 1894 está ligada a la difusión del hispanismo.

Raymond Foulché-Delbosc (1864-1929)⁴ nació en Toulouse en una familia cuyo padre era funcionario del estado. A los 6 años la familia se trasladó a París donde nuestro biografiado estudia primero en el Lycée Condorcet

y luego de un paso por provincia, recalca en el Liceo Louis-Le-Grand. Su primera inclinación es hacia la medicina, una vez finalizada la escuela media con el título de bachiller visita Londres. Allí renuncia a la posibilidad de estudiar medicina y se inscribe en la Facultad de Derecho. Mientras tanto estudia árabe y asiste a algunas clases de español en la École de Hautes Études. Obtiene el título en Derecho al mismo tiempo que se diploma en la École des langues orientales gracias a su conocimiento del árabe dialectal, el persa y el turco. Para ese entonces pensaba abrazar la carrera diplomática.

En 1886 realiza un viaje a España visitando sus principales ciudades y se entusiasma con el país y su lengua. A su

El hispanista francés estuvo siempre abierto a recibir, ayudar y comunicar sus conocimientos a los hispanoamericanos que lo frecuentaban, entre ellos, Enrique Larreta, Paul Groussac, Rufino José Cuervo, con el que mantuvo una larga amistad. El epistolario con el literato colombiano da cuenta de ello, aunque los dos habitan en París, las cartas retoman temas de las conversaciones y reflexiones posteriores, son una continuación de los encuentros en un tono cortés y de gran calor humano.

regreso sigue las clases de Antoine Morel-Fatio y su vocación se define. Sus intereses muestran preferencia por la filología, la crítica literaria, la crítica textual, la bibliografía y las traducciones.

Se presenta a oposiciones a una cátedra de castellano en la que es rechazado por un profesor con un deficiente

español. Foulché-Delbosc decide entonces publicar los errores de redacción del miembro del tribunal que lo ha suspendido, lo que produce un enorme escándalo en la época, y finalmente en 1890 el tribunal le otorga la cátedra que merece.

Desde entonces se dedica enteramente

a su vocación de hispanista, publica una *Gramática española*, traduce un volumen de *Contes espagnols*, y en 1891 obtiene una beca para estudiar en Madrid los manuscritos de la *Guerra de Granada*. Desde entonces hará sucesivas estancias en la capital española, prácticamente todos los años, para dedicarse a los estudios hispanistas.

En 1892 gana el concurso de profesor de lengua española en la École des Hautes Études Commerciales donde permanece hasta 1905, cargo que le permite subsistir. En 1894 funda la *Revue Hispanique, recueil consacré à l'étude des langues, des littératures et de l'histoire des pays castillans, catalans et portugais* a la que dedica todos sus afanes. Entiende que no se podía estudiar el español sin tener en cuenta esos tres componentes, pero esta iniciativa lo margina del hispanismo académico ya que su revista se opone al *Bulletin Hispanique* y a la Universidad de Toulouse, centro de los estudios superiores del castellano en Francia y al talentoso rival Morel-Fatio. El director del *Bulletin*, E. Merimée, reconoce que la *Revue* "bajo la activa dirección de Foulché-Delbosc, ha probado que una revista de erudición puramente española y portuguesa podía encontrar un público en Francia, ha agrupado alrededor de ella a un número de especialistas"⁵ que se ocupan de una rama descuidada de los estudios filológicos.

La amistad con R. Huntington, que funda la Hispanic Society en Nueva York, le significa un sostén económico para la revista que corría peligro de naufragar. A partir de entonces, 1905, abandona la enseñanza y se dedica exclusivamente a la revista hasta su muerte en 1929. Las visitas a librerías para obtener libros antiguos y raros

y a las bibliotecas, la dirección de la revista –algún número fue redactado enteramente por él y las notas firmadas con seudónimos– y las investigaciones, ocupan enteramente su vida. Aunque su actividad se desarrolla al margen de la vida académica francesa, Foulché-Delbosc ocupa un primer puesto en el hispanismo francés de su tiempo por la calidad de sus escritos. El hispanista francés estuvo siempre abierto a recibir, ayudar y comunicar sus conocimientos a los hispanoamericanos que lo frecuentaban, entre ellos, Enrique Larreta, Paul Groussac, Rufino José Cuervo, con quien mantuvo una larga amistad. El epistolario con el literato colombiano da cuenta de ello, aunque los dos habitan en París, las cartas retoman temas de las conversaciones y reflexiones posteriores, son una continuación de los encuentros en un tono cortés y de gran calor humano.

Alfonso Reyes lo visita no bien llega a París en agosto de 1913, su conocimiento provenía del grupo de Ateneo de la Juventud mexicano que mantenía asidua relación con el profesor francés. Reyes se encuentra con un hombre que, según su propia declaración, habla el español mejor que él, era uno de esos monjes de la creación literaria a los cuales aludía Larreta. Salía sólo una vez por semana cuando enseñaba y vivía solitario en su departamento del boulevard Maiesherbes, lleno de libros hasta tal punto que compra una casa aldeaña para ubicarlos, vive sin relojes porque tiene una infalible intuición del tiempo⁶.

El literato mexicano lo visita una vez por semana y recuerda que una de las conversaciones sostenidas con el hispanista francés es sobre el estado de los estudios gongorinos. El modernis-

mo de Rubén Darío reabrió el interés por Góngora, en alguna oportunidad Reyes le insiste a su interlocutor para que termine la edición que proyectaba de la obra del poeta cordobés.

En efecto, el profesor francés retoma la investigación y la realiza en colaboración con Reyes, cuando éste se traslada a Madrid. Durante su estadía en la capital de España, el ilustre mexicano trabaja en la Biblioteca Nacional en el manuscrito Chacón “como humilde albañil en la soberbia edición gongorina de Foulché-Delbosc hace varios lustros esperada”, desde 1916 hasta 1921 señala Reyes: “el

[hispanista francés] dirigía desde París y yo ejecutaba en Madrid a la vista del precioso códice”. De los estudios del profesor francés resultó un fundamental trabajo sobre Góngora que renovó la materia del gongorismo, única edición que posee autoridad crítica⁷.

Reyes admiró la biblioteca hispánica del maestro, una de las más bellas del mundo, cuando parte de ella fue comprada por la Biblioteca Nacional de Argentina. Durante su estadía en el país como embajador de México volvió a ver con emoción algunos volúmenes que eran para él viejos amigos, y que más de una vez había hojeado en compañía de Foulché-Delbosc.

El escritor mexicano regresa a París en 1924 como embajador de México, sus actividades diplomáticas le dejan poco tiempo para visitar al maestro a quien respeta y admira. Nos refiere que éste

(Alfonso) Reyes admiró la biblioteca hispánica del maestro, una de las más bellas del mundo, cuando parte de ella fue comprada por la Biblioteca Nacional de Argentina. Durante su estadía en el país como embajador de México volvió a ver con emoción algunos volúmenes que eran para él viejos amigos, y que más de una vez había hojeado en compañía de Foulché-Delbosc.

se había mudado al boulevard Saint Germain, “se casó con una anglo-canadiense, Isabel, que se asoció a sus trabajos”⁸. El amigo francés le regalaba, de tanto en tanto, ejemplares repetidos de ediciones raras, un obsequio cuasi principesco para un amante de los libros como era Reyes.

Foulché le explica sus métodos de clasificación, y Reyes se inspira en ellos para realizar el suyo propio⁹, para lo cual encarga cajas de cartón sobre el modelo de las que empleaba el profesor francés, éstas se encuentran en un placard del Institut Hispanic de París donde fueron remitidos los fondos Foulché-Delbosc.

Para Reyes el hispanista francés fue siempre el amigo delicado, “el perfecto hombre honesto”, que encarnaba las mejores tradiciones francesas. Foulché-Delbosc tomaba sus vacaciones en Bourron, cerca de Fontainebleau, lugar favorito del escritor inglés Robert Louis Stevenson. Un día invita a Reyes a gozar de un día de campo. El profesor francés resulta un infatigable caminador que le muestra las diferentes perspectivas del paisaje y evoca la obra del literato inglés¹⁰. Reyes colabora con algunos artículos en la *Revue Hispanique* cuyos temas son discutidos con el maestro francés. La bibliografía de Foulché-Delbosc cuenta con 454 entradas, comprende filología, textos publicados, bibliografía; fue realizada por J. Puyol¹¹. La *Hispanic Society* de Nueva York lo honró colocando un cuadro suyo realizado por Madrazo en la galería de escritores ilustres.

A su muerte, escriben en Buenos Aires los directores de la revista *Libra*, Francisco Luis Bernárdez y Leopoldo Marechal:

Recogemos con profunda pena la noticia

de la muerte de Foulché-Delbosc, sabio hispanista francés, director de la Revue Hispanique, manifestó su interés por América con cuyos escritores mantuvo constantes e intensas relaciones, organizando y publicando en su autorizada revista una serie de monografías sobre las literaturas de nuestros países. Maestro consumado en asuntos de bibliografía supo sacar la mayor cantidad posible de influencias espirituales de sólo los datos materiales de un libro considerado como objeto físico. Sus trabajos sobre Góngora le dieron renombre. Era un hombre de una laboriosidad infatigable. Deja una de las mejores bibliotecas hispánicas del mundo¹². Su nombre estuvo propuesto para integrar el profesorado de la Escuela Normal de Buenos Aires. No era la primera vez que se buscaba su participación en el plantel de profesores de Buenos Aires, como él mismo manifiesta el pedido no le resulta extraño ya que “hace algún tiempo el Director de la Biblioteca Nacional Sr. Groussac le había hecho una insinuación en ese sentido”.

El Ministerio de Instrucción Pública quería contar con profesores especializados para la enseñanza, para ello encarga al ministro Ernesto Bosch proponer como profesor a Foulché-Delbosc, y luego de un cambio de notas, se firma el contrato por el cual el profesor francés enseñaría durante tres años en la escuela Normal, con un máximo de seis horas por semana, los gastos de viaje corrían por cuenta del Ministerio. El profesor francés acepta; su estado de salud no era satisfactorio, razón por la cual solicitó que en el contrato constara que “se le facultara a rescindirlo después del primer año en caso que el clima de Buenos Aires no le fuera favorable”. Finalmente pocos días antes de partir desiste del viaje

por razones de salud¹³. Sin embargo el hispanista francés permanecería entre nosotros, si no lo era por su presencia física lo sería por su biblioteca, su excepcional colección de libros.

La biblioteca de Foulché-Delbosc es subastada después de su muerte, en octubre de 1936 en el Hotel Drouot de París bajo la asistencia del experto Georges Adrioux; el catálogo había sido publicado¹⁴. El entonces director de la Biblioteca Nacional, Gustavo Martínez Zuviría, inicia los contactos con el ministro argentino en Francia Tomás Le Bretón para comprarla, quien le envía en septiembre de 1936 el valor de la colección tasada en 400.000 francos y le transmite la posibilidad de una venta particular.

Los numerosos interesados en los libros, en razón de la importancia de las primeras ediciones de algunas obras hispanas, impiden la venta particular, en especial los libreros Maggs Brothers que representaban a clientes ingleses y norteamericanos. Martínez Zuviría da precisas instrucciones para la compra en el remate de las mejores piezas y la tarea es encomendada al académico Jorge Max Rhode¹⁵.

La Biblioteca Nacional Argentina adquirió una excelente selección de manuscritos, impresos antiguos, libros de bibliografía y obras posteriores en un total de 1.281, por 283.631 francos, que salen de Francia en diciembre de 1936 y se incorporan al año siguiente a la sección Reservados de la Biblioteca Nacional, tal como lo consigna la Memoria, redactada de mano del propio director¹⁶.

La colección fue citada en varias oportunidades; cuando la Biblioteca Nacional se muda a la calle Agüero, dos investigadores americanos, Arthur Askins y Harvey Sharrer de la

Universidad de Berkeley, en su visita a la Biblioteca encontraron en la sala del Tesoro varias fichas con la indicación FD. Se toma nota del hallazgo y se decide que, para que el fondo se actualice de acuerdo a las normas de filología electrónica, debe firmarse un acuerdo bilateral de cooperación cultural entre la República Argentina y España con el objeto de realizar una catalogación, presentación electrónica y estudio de la

colección Foulché-Delbosc. El proyecto es dirigido por Marcos Marín y colaboran en él Georgina Olivetto y Victoria Zumárraga. El proyecto de cooperación bilateral se realizó entre el Ministerio de Educación y Cultura de España, la Secretaría de Cultura de la Nación de la Argentina y la Universidad Autónoma de Madrid, y tuvo como resultado el establecimiento de un catálogo electrónico con una descripción científica, con datos que no figuraban en el catálogo de 1936 cuyo objeto era comercial.

Queremos destacar la importancia de la colección que posee la Biblioteca Nacional de Argentina, “revela un acertado criterio de compra” como señalan las investigadoras del proyecto conjunto, la catalogación, presentación electrónica y estudio que finalmente conforma el *Catálogo del Fondo Foulché-Delbosc* en la Sala del tesoro de la Biblioteca Nacional Argentina. Marcos Marín señala la importancia de algunos manuscritos con textos de

Queremos destacar la importancia de la colección que posee la Biblioteca Nacional de la Argentina, “revela un acertado criterio de compra” como señalan las investigadoras del proyecto conjunto, la catalogación, presentación electrónica y estudio que finalmente conforma el Catálogo del Fondo Foulché-Delbosc en la Sala del tesoro de la Biblioteca Nacional Argentina.

Quevedo que se encuentran en dicha colección¹⁷, otro tanto destacan las investigadoras acerca de primeras ediciones recuperadas, así como también los ejemplares de *La Celestina* que forman parte del catálogo electrónico y sus correspondientes marcos de investigación. La nueva catalogación facilita la información a los usuarios

a través de la difusión electrónica y evita el uso innecesario de los documentos con el consiguiente desgaste y peligro de destrucción, sin merma del servicio al investigador.

La colección fue presentada en un acto público en la Biblioteca Nacional en agosto de 1999, y puede accederse a ella en www.bibnal.edu.ar

NOTAS

1. Larbaud, Valery, "Notre Amérique", *Nouvelle Revue Française* 1° de abril de 1935.
2. Larreta, Enrique, *Temps iluminés*, Buenos Aires, 1941, p. 71.
3. Cfr. Pelosi, Hebe Carmen, *Argentinos en Francia, franceses en Argentina. Una biografía colectiva*, Buenos Aires 1999, p. 54.
4. Los datos biográficos están tomados de *Epistolario de Rufino José Cuervo y Raymond Foulché-Delbosc*. Edición, introducción y notas de Charles Leselbaum, Bogotá 1997, Diccionario Espasa Calpe y Alfonso Reyes, *Obras Completas*, México, 1956, 25 volúmenes.
5. Merimée, E., "El Bulletin Hispanique", *Bulletin Hispanique*, año I, N° 1, 1899, p. 4.
6. Reyes, Alfonso, *Obras Completas*, México, T. XII, 1956.
7. Reyes, Alfonso, *O. C.*, T. VII, pp. 220 y 85.
8. Reyes, Alfonso, *O. C.*, T. XII, p. 233.
9. Patout, Paulette, *Alfonso Reyes et la France*, Lille, 1981, p. 87.
10. Reyes, Alfonso, *O. C.*, T. IV, p. 233.
11. *Revue Hispanique*, T. LXXXI, 1933.
12. *Libra*, N° 1, 1929.
13. Archivo del Ministerio de Relaciones Exteriores, Francia, Sección Consular, Caja 1186, 1910, París, 15 de enero de 1910; E. Bosch a Victorino de la Plaza, Buenos Aires, 25 de octubre de 1910; Rómulo S. Naón a Victorino de la Plaza, en que fija las condiciones del contrato para ejercer la cátedra, en el legajo figura una nota del Encargado de negocios argentino en Francia, Carlos Zavalía, que comunica la renuncia del hispanista francés, que no se encuentra en la documentación.
14. "El catálogo, publicado en Mayenne, Imprimerie Foch, 1936, tenía como antecedente una publicación previa: catalogue de la Bibliothèque Hispanique de M. R. Foulché-Delbosc, Abbeville, Imprimerie F. Paillart, 1920, (...) Isabel Jones había anotado en su ejemplar del Catálogo de la subasta quienes eran los compradores de los libros", Francisco Marcos Marín, "La recuperación de la colección Foulché-Delbosc de la Biblioteca Nacional de Argentina y una referencia a manuscritos de Quevedo", Cf. *Estudios de filología y retórica en homenaje a Luis López Grigera*, Bilbao, 2000, p. 312, N° 3.
15. Max Rhode era un estudioso del Dante, vicepresidente de la Sociedad Argentina de Estudios Dantescos, miembro de la Academia Argentina de Letras, publicó libros de poesía desde *cantos* en 1918, obras de críticas y viajes como *Carlos Obligado en el recuerdo*, *Lorenzo el Magnífico*, *Viaje al Japón*, *Diario de un testigo de guerra* entre otros. Su contribución más importante al conocimiento y comprensión de la literatura argentina ha sido: *Ideas estéticas en la literatura argentina*, 4 volúmenes.
16. Datos tomados de Georgina Olivetto y Verónica Zumárraga, "El fondo medieval de la colección Foulché-Delbosc", ponencia presentada en las VI Jornadas.
17. Marcos Marín, Francisco, "Libros de contenido lingüístico en la colección Raymond Foulché-Delbosc de la Biblioteca Nacional de la República Argentina", en *La Gramática. Modelos, enseñanza, historia*, coord. H. Albano, L. Ferrari, M. Giammatteo, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Lingüística, pp. 71-95, 2001 y "Presente y futuro de la filología electrónica en la recuperación de la colección Foulché-Delbosc de la Biblioteca Nacional Argentina", *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, LXIII, 1998, pp. 15-52.

Ediciones

BIBLIOTECA NACIONAL



Nro. 1. 2004 - Verano 2005.
*El archivo como enigma
de la historia.*



Nro. 2-3. Invierno 2005.
*¿Existe la filosofía
argentina?*

El período incunable entre Bernard von Mallinckrot y Philippe Labbé^(*)

Por Mario Tesler ^(**)

Con la aparición de la imprenta comienza a revertirse el uso privativo del texto reservado para la consulta de los estamentos dominantes del medioevo. Incluso sus movimientos críticos iniciales no reformularon su relación con la circulación restrictiva en función de la promesa que traía la apertura del saber. La perdurabilidad de los textos era garantizada por el sistema de copia manuscrita que configuraba colecciones artesanales hechas sobre la base de caligrafías ornamentales. La innovación de Gutenberg que trajo consigo los tipos móviles posibilitaba la reproducción a escala ampliada de los textos. Sin embargo, esa disponibilidad técnica no cambió la situación. La restricción de las tiradas en pequeñas colecciones seriadas, reproducían la situación de exclusividad del período anterior. Hubo que esperar hasta el año 1500 para que la edición masiva democratizara el acceso a la lectura. Todo libro comprendido hasta la fecha mencionada recibe la denominación de *incunable*, en alusión al estado (en la cuna) de la profesión tipográfica. Mario Tesler, riguroso seguidor de los temas de la archivística y la bibliotecología, reconstruye la historia de la edición impresa bajo el particular dominio de esta palabra, recusada por algunos al considerarla eurocéntrica: *el incunable*.

En Europa, al igual que los antiguos y los medievales, también los exponentes del Humanismo pensaban que todo aquello merecedor de perdurabilidad debía ser escrito en griego o en latín clásico, el llamado *sermo urbanus* sobre lo cual recuerdo haber leído algo en una obra de Ramón Menéndez Pidal y del cual nos habla Guillermo Díaz Plaja en su *Historia del español, a través de la imagen y el ejemplo*. Es decir que la irrupción de este movimiento en el Medioevo solamente buscó un re-florecimiento del saber con sentido esotérico; todos los caminos del conocimiento continuaron limitados a una reducida proporción en donde los más no ingresaron.

Tal concepción fue invariablemente respetada mientras persistieron las multiplicaciones de copias caligráficas, brillantemente enriquecidas con ornamentos, y condenadas casi al sueño eterno en palacios y monasterios; estado que era alterado a veces, pero tan sólo cuando se trasladaban las copias para engrosar otras colecciones. No era ésta la razón de su existir pensada por los autores, pero sí la consecuencia impuesta por la realidad de la época.

La aparición del libro impreso con el empleo de tipos móviles, al suplantarse el viejo sistema de copias manuscritas, inicialmente no alteró tal situación. Por el contrario, se procuró mantenerla. Los impresores al constatar que los grandes señores se oponían a ingresar en sus bibliotecas el producto de este nuevo arte, al que llamaron *arte bastardo*, restringieron el número de ejemplares de cada edición, la tirada rara vez excedía la cantidad de tres centenares.

De estas ediciones, calcularon estimativamente Lucien Febvre y Henri-Jean Martin, el 77% estaba en latín, un 7% en italiano, entre un 5 y 6% en ale-

mán, de 4 a 5% oscilaban los impresos en francés, y tan sólo 1% en flamenco. Cabe agregar que, en proporción menos significativa, también las hubo en idioma catalán e inglés y con caracteres en hebreo y cirílico.

Luego, mediante una presentación capaz de confundir el impreso con una copia manuscrita, trataban de mantener el posible mercado adquisidor. Para lograr este propósito, a los ejemplares que primeramente se imprimieron se les fueron agregando notas marginales manuscritas con letras de la época, grandes iniciales miniaturadas y abreviaturas en el texto. En cuanto a la omisión del colofón, el título del libro escrito en los cantos, la ausencia del índice, de capítulos y párrafos y otras imperfecciones, aunque decisivas para el camuflaje en la comercialización, fueron también el resultado del período de prueba por el que transitaban todos los talleres tipográficos europeos. De aquellos libros, los ejemplares que llegaron a nuestros días evidencian que las distintas funciones en esos talleres tipográficos eran desempeñadas por todos. Fue el período de los practicantes.

Esta tendencia necesariamente engañosa en los impresores se mantuvo hasta tanto las clientelas, entonces integradas por los señores de la nobleza y de las jerarquías eclesiásticas, advirtieron el engaño. Después, el consecuente fracaso comercial que sobrevino determinó la búsqueda de un mercado nuevo, para lo cual ya no fue necesario sino el permanente esfuerzo en el perfeccionamiento del arte tipográfico, salir de la cuna, de la etapa de inicio.

Por aquel entonces el Viejo Mundo comenzaba a convulsionarse por un movimiento de carácter religioso, con el acompañamiento de un sustancioso

so sustrato económico, me refiero a la Reforma que también impulsó el deseo de saber, incorporando sectores hasta entonces no incluidos.

Cuanto se diga sobre la primera época de los impresos producidos con el empleo de tipos móviles, no nece-

en su cuna. Con algún margen de excepción, coincidimos con Hugo Acevedo que, en su *Incunables de la Biblioteca Nacional* (Argentina) juzga que se mantiene esta consideración *con criterio insalvablemente eurocentrista*. Los historiadores del arte tipográfico, en conjunto casi monocrorde, no aceptan que en otros continentes hubo también una etapa previa a la madurez en el desarrollo del arte tipográfico: en Hispanoamérica esto es demostrable.

Este criterio terminante y eurocentrista, es el sustentado en diccionarios y enciclopedias, a los cuales acude comúnmente y en principio toda persona con avidez por saber el significado de este vocablo. En general, también los estudiosos acatan la definición que se impuso, aunque algunas voces disidentes se alzaron fundamentando su discrepancia.

Agustín Millares Carlo, ya por el año 1924, en su trabajo sobre *Los incunables de la Biblioteca Universitaria de La Plata*, publicado en la revista *Humanidades* de esa universidad, afirmaba de manera terminante, y sin margen de concesión, que incunables *en sentido estricto, son únicamente las [ediciones] anteriores a 1501*.

Enrique Sparr, otro especialista en el estudio de la historia del libro y autor de una obra dedicada a pormenorizar la distribución geográfica de los incunables y cuales son las bibliotecas que poseen más de cien ejemplares, editado por la Academia Nacional de Ciencias (de Córdoba), advierte en 1927 que *es imperativo para una obra que se apellide incunable haber sido impresa en el siglo XV (el año 1500 incluso), fuere en donde fuere y por quién fuere*.

Sin embargo la Real Academia



Portada de la obra *De Ortu et progressu artis typographicae*. Arriba, en el óvalo, el autor

sariamente está referido con exclusividad al libro, como erróneamente se suele interpretar. Desde la puesta en marcha de la imprenta europea hasta el año 1500 inclusive, a todo cuanto de ella salió le fue dada la denominación de *incunable*, precisamente porque eran trabajos que aparecieron cuando el arte tipográfico estaba

Española de la Lengua no es tan estricta y prefiere hacer extensiva tal denominación a las ediciones hechas desde la invención de la imprenta hasta principios del siglo XVI. Las voces disidentes golpearon y fueron tenidas en cuenta. La Academia por su condición de tal es conservadora y -hasta no hace mucho tiempo- poco revisionista, pero los fundamentos expuestos por quienes no aceptaron el criterio tradicional llegaron a conmoverla, optó por no finalizar la etapa de incunable en el último día del mes de diciembre de 1500, sino a principios del siglo XVI, sin precisar hasta cuándo llega para ella el principio del siglo o cuándo la imprenta dejó de estar en pañales.

Cuando se habla de las edades en la historia, de sus períodos, todos partimos del supuesto de que se trata de una división convencional. Pero llegado el caso no siempre se tiene en cuenta que éstas son arbitrarias. No tanto en lo que se refiere a la caracterización del período como a la ausencia de tiempos intermedios: nadie se acostó en la Edad Media para despertar a la mañana siguiente en la Edad Moderna.

Al tratar *El período de los incunables*, S. H. Steinberg en su obra *Five hundred years of printing*, que llegó a nosotros traducida al castellano por Raimundo Portella en la década del 60, afirma que *pocas de estas divisiones arbitrarias han sido tan perjudiciales para la real comprensión de un sector importante del progreso humano como la restricción del término incunabula a la época que transcurre entre la primera producción de Gutenberg y el día 31 de diciembre de 1500. Esta fecha -explica Steinberg- se encuentra situada en medio del período más fértil del nuevo arte, y parte por*

la mitad la vida de algunas de sus más grandes personalidades.

Otros estudiosos aportan más razones. Es decir que se coincide en rechazar la delimitación tajante del período y, además, se aportan más argumentos. En su *Orígenes del arte tipográfico en América, especialmente en la República Argentina*, que vio la luz en 1947, Guillermo Furlong, dice que Konrad Haebler, en *The study of Incunabula*, editado en Nueva York en 1933, *con sobrada razón, señala límite diverso [del período incunable] para las diversas imprentas, ya que unas, antes que otras, adquirieron su madurez, con anterioridad a 1500. Venecia, por ejemplo, había ya industrializado su producción tipográfica hacia el año 1480, de suerte que las publicaciones posteriores a esa fecha carecen de las características de los legítimos incunables.*

En realidad esta palabra se empleó originariamente en relación con la primera etapa, posterior a los impresos iniciales de Johann Gutenberg, pero sin ánimo de establecer con ella un período para toda Europa, enmarcado en el tiempo y sin excepciones, haciendo caso omiso a los diferentes grados de evolución que se operó en cada región.

En relación con el origen de los impresos realizados empleando tipos móviles, la palabra *incunable* fue inicialmente utilizada en las primeras décadas del siglo XVII por Bernard von Mallinckrot. Catorce años después es

En relación con el origen de los impresos realizados empleando tipos móviles, la palabra *incunable* fue inicialmente utilizada en las primeras décadas del siglo XVII por Bernard von Mallinckrot. Catorce años después es Philippe Labbé quien tiene en su haber el establecer el concepto arbitrario que llega a nuestros días para determinar si un impreso es o no incunable.

Philippe Labbé quien tiene en su haber el establecer el concepto arbitrario que llega a nuestros días para determinar si un impreso es o no incunable.

Bernard von Mallinckrot, deán de la catedral de Münster, publicó un folleto titulado *De ortu et progressu artis typographicae* en Colonia,

allá por el año 1639. Con este trabajo su autor no pretendió más que aportar una contribución al segundo centenario de la invención de Gutenberg. Sin embargo éste aporte con el tiempo adquirió celebridad, pues es este autor quien al describir el período que va del célebre invento de los tipos móviles hasta el año 1500 se refirió a él adjetivándolo con un término hasta entonces no empleado. Von Mallinckrot dijo que se trataba de la *prima typographicae incunabula*, es decir la época en que la tipografía estaba en pañales.

Años después, en 1653, el sacerdote jesuita francés Philippe Labbé, en su *Nova bibliotheca librorum manuscriptorum* empleó la palabra *incunabula* como equivalente a período de la imprenta primitiva, hasta 1500, es decir que ya la empleó equivocadamente.

Partiendo de lo sostenido por Labbé, entiende Steinberg:

Hombres cuyo latín era considerablemente deficiente aplicaron el término a los libros impresos durante este período, y varios escritores del siglo XIX, que no sabían en

absoluto latín acuñaron el singular inkunabel, incunable o incunabulum, para designar el ejemplar surgido de las prensas de imprimir del siglo XV.

Con el tiempo, los argumentos de parte de aquellos que no comparten la definición dada por Labbé indican algo más que una actitud de simple desacuerdo. Es cierto que entre quienes aceptan el criterio tradicional se encuentra el mayor peso, numéricamente hablando, pero hasta el presente la bibliografía por ellos producida carece de fundamentos para sustentar la definición del término *incunable*, que establece para el arte tipográfico un período de 50 años, que va desde 1450 a un día antes de iniciarse el 1501.

Para los heterodoxos en el tema, una imprenta que no llegó a alcanzar el grado de desarrollo y perfeccionamiento, como para ser considerada en una etapa superior, produjo impresos incunables aunque su fecha de edición sea posterior al año 1500. Agreguemos a esto la noticia que trae Víctor Nep en su *Historia gráfica del libro y de la imprenta*:

En los países nórdicos, donde la imprenta se inició hacia fines del siglo XV, se consideraban incunables los libros impresos hasta el año 1550.

Por el costoso proceso sufrido en el quehacer tipográfico y por lo que demoró la introducción con carácter permanente de la imprenta en muchas de las importantes ciudades europeas, debería aceptarse incluir en el período de la cuna la primera mitad del siglo XVI.

A partir de la segunda mitad del siglo XVII se comenzaron a estudiar los libros incunables y mucho des-

En los países nórdicos, donde la imprenta se inició hacia fines del siglo XV, se consideraban incunables los libros impresos hasta el año 1550. (Víctor Nep) Por el costoso proceso sufrido en el quehacer tipográfico y por cuánto demoró la introducción con carácter permanente de la imprenta en muchas de las importantes ciudades europeas, debiera aceptarse incluir en el período de la cuna la primera mitad del siglo XVI.

pués fueron valorados como tesoros sumamente apreciados por las grandes bibliotecas; más tarde surgirá una irresistible apetencia por ellos. Esos viejos y a veces pesados ejemplares encuadernados, con tientos resistentes y gruesas tapas de madera forradas con piel labrada y reforzadas con broches cantoneras de bronce, se fueron transformando en objeto codiciado por eruditos, instituciones, coleccionistas, libreros y anticuarios.

A tal punto se llegó a sobrevalorar estos primeros impresos, editados en las cinco primeras décadas después de la invención en Occidente de los tipos móviles, que para bien conceputar cualitativamente una biblioteca se solía exigirle a ésta poseer aunque más no fuera un incunable. Sin él, recuerda Raúl Mario Rosarivo en su *Historia general del libro*, debía comparársela con *un camino sin punto de partida o un silogismo al que le faltaba su premisa mayor*.

La imprenta europea y los impresos de esa media centuria merecieron de los estudiosos especial dedicación. Millares Carlo afirma que *las publicaciones consagradas a este solo aspecto de la historia del arte tipográfico son numerosísimas*. Este interés en los estudiosos se ha visto facilitado por la gran cantidad de ejemplares incunables custodiados en bibliotecas públicas. El Viejo Mundo posee la mayor cantidad. Le siguen Estados Unidos, pero en un muy distante segundo lugar. Un reducido número se halla en otros países.

Sobre el particular, de acuerdo con un voluminoso ensayo, publicado en Argentina durante las primeras décadas del siglo XX, de los aproximadamente 450.000 ejemplares incunables, entonces existentes en el mundo, cerca de 360.000 estaban en bibliotecas con

más de cien ejemplares en cada una. A esto podríamos sumar algunas con inferior cantidad. Esto da una idea de las escasas posibilidades de adquirirlos en el mercado librero y anticuario y, también, de su costo. En este último aspecto la digitalización, al saciar el interés de los estudiosos y popularizar la obtención de reproducciones, limita el interés por estos impresos exclusivamente a los coleccionistas.

Desde entonces, las muchas guerras ocurridas y los numerosos hechos de carácter político, económico, delictivo, sin excluir los siniestros, variaron lo registrado en este cuadro: si en algunas bibliotecas mermó la cantidad, en otras se incrementaó. No obstante lo advertido, éste era el detalle por aquellos años de los países, las bibliotecas, y en qué cantidad se encontraban distribuidos.

Respecto al resto de ejemplares incunables, que entonces se encontraban repartidos en colecciones privadas, pasaron a ser objetos de persecución por parte de bibliófilos y particularmente por los bibliómanos, provenientes de las nuevas clases sociales en ascenso. Este entusiasmo por los incunables tomó gran incremento en el siglo XIX y continuó durante el siglo XX con el concurso de los comerciantes de antigüedades.

(*) **Sobre incunables el autor ha publicado otros estudios en:** *Revista de la Facultad de Lenguas Modernas* [de la] *Universidad Ricardo Palma* (Lima-Perú) p. 199-204, noviembre 2004; *Desarrollo Indoamericano* (Barranquilla, Colombia) a. 37 N° 115 p. 58-61, julio 2003; *Historia* (Buenos Aires, Argentina) a. 23 N° 90 p. 46-69, junio-agosto 2003.

(**) mariotesler@yahoo.com.ar

La música y el largo derrotero de su preservación

Por Silvia Glocer

La música, desde que se descubrió el sonido, siempre estuvo en riesgo. Cada ejecución estaba sometida a la pérdida frente a la imposibilidad de su reproductibilidad. La escritura musical introdujo la posibilidad de reencontrarse con las virtudes de una ejecución que ya no desaparecería fugazmente, pese a que algo de ese ejercicio es único. La imagen sonora permitió representar las melodías a través de procedimientos –desde la piedra tallada al pentagrama y el lenguaje propio de la notación musical– que liberaron a la música de su dependencia oral. Los libros musicales, hechos por copistas, miniaturistas y grabadores hasta la invención del procedimiento tipográfico, reúnen la historia de la música hasta la aparición de otras formas de reproducción sonora. Silvia Glocer no sólo nos introduce en la genealogía de la grafía musical sino que anticipa las modalidades que tendrá el Programa Inventario de Partituras que la Biblioteca Nacional ha encarado a fin de relevar las casi trescientas mil partituras de las que dispone. Documentos únicos e imprescindibles para la historia de la música argentina, puesto que la mayoría de las piezas que componen esta colección pertenecen a compositores nacionales.

*Las clasificaciones no merecen ni grandes elogios ni especial desdén.
Una clasificación puede ser buena o mala; las clasificaciones en general,
son simplemente necesarias.
Las críticas no han conseguido hacer
al clasificador digno de la cárcel. Hombre en libertad, su renovado embate
contra el inocente desorden colma densos capítulos en
la historia de todas las ciencias.*
Carlos Vega

La música de tradición oral, transmitida con sabiduría de generación en generación, o la improvisación realizada con virtuosismo en el momento de la interpretación, han corrido siempre el riesgo de perderse en el viento.

Tal vez por eso, desde pasados remotos el hombre hizo intentos por conservar para la posteridad este arte que discurre en el tiempo. La escritura musical fue durante siglos su gran y única herramienta. Piedras talladas, letras griegas, papiros, tetragramas y pentagramas, todo fue útil para poder preservar un arte volátil e irreplicable en su práctica de ejecución.

Durante la Edad Media, quienes buscaban inspiración en diversos campos de la Antigüedad —como en la literatura— contaban con la gran ventaja de poseer las obras de los clásicos y poder leer a Virgilio o a Horacio tan sólo con la dificultad misma que le deparara el poema. En cambio, la tarea era más difícil para quienes querían crearse una imagen sonora de aquella época. Fue en el Renacimiento cuando se identificaron algunas realizaciones del período clásico, como los fragmentos en papiro, del coro que escribió Eurípides para su tragedia *Orestes*, o el epitafio con inscripciones musicales, del siglo I d. C., hallado en una columna de mármol de una tumba, en Trelles, Asia Menor, que Seikilos había hecho construir en homenaje a su mujer.

Sin embargo —y aunque en la actualidad se cuenta con alrededor de cuarenta ejemplos de música griega— la historia de la música occidental se inicia con la de la liturgia de la Iglesia cristiana, en el Medioevo, cuando los sistemas para plasmarla en el papel comienzan a desarrollarse en forma notable.

Este acontecimiento, crucial, que marca una suerte de pasaje desde la prehistoria a la historia musical, liberó a la música de la dependencia exclusiva de la transmisión oral. Así aparece el sistema neumático, basado en la escritura de algunos signos —los neumas— que guardaban relación entre la altura del sonido y la dirección del garabato: si el sonido era agudo el trazo era ascendente, y si era grave el trazo era descendente. Fue así que se registraron imprecisamente los movimientos de las melodías. La inexactitud de este método forzó la aparición de una línea de referencia que representaba un determinado sonido y los demás se situaban a mayor o menor distancia en relación a éste.

El sistema de notación musical, de a poco fue buscando la perfección.

... la historia de la música occidental se inicia con la de la liturgia de la iglesia cristiana, en el Medioevo, cuando los sistemas para plasmarla en el papel comienzan a desarrollarse en forma notable. Este acontecimiento, crucial, que marca una suerte de pasaje desde la prehistoria a la historia musical, liberó a la música de la dependencia exclusiva de la transmisión oral.

Contribuyeron en la creación de esta –para muchos– enigmática escritura personas como el monje italiano Güido de Arezzo, quien describió un sistema de cuatro líneas que permitía una notación más exacta facilitando la lectura de la melodías, o, más adelante, el sistema de notación rítmica de la Escuela de Notre Dame, o la ajustada manera de medir la música en el *Ars cantus mensurabilis*, atribuida a Franco di Colonia, en 1250. Las bibliotecas de los monasterios eran los principales centros de acopio de libros musicales. En la elaboración de los enormes manuscritos colaboraba una cantidad de copistas, miniaturistas y grabadores. Monjes artesanos iluminaban los grandes libros sofisticándolos con oro y colores. Este preciosismo implicó una división del trabajo: había expertos para elaborar los bordes de las hojas, otros decoraban iniciales, otros pintaban imágenes y otros más aplicaban la hoja dorada.

La historia de la conservación se une a la de la difusión y vuelve a dar un gran salto cuando el 15 de mayo de 1501, en Venecia, Ottavio Petrucci se convierte en el primer editor de música publicando una colección de canciones: el *Harmonice Musices Odhecaton*. Petrucci produjo una innovación al introducir en la imprenta el procedimiento tipográfico. De esta novedosa manera, la página se imprimía en tres tiempos. En primer lugar los pentagramas, luego las notas y por último el texto. Este nuevo procedimiento reemplazaba a las antiguas técnicas de copia manuscrita e impresión de una matriz única en madera o metal.

El *Odhecaton* contiene 96 fragmentos musicales entre los que predominan las *chansons* francesas de autores como Alexander Agricola, Loyset Compère, Jacobus Obrecht, Heinrich Isaak y otros compositores de la escuela franco-flamenca renacentista.

Los esfuerzos de conservación de la música siguieron su camino. En la búsqueda de otros medios, siglos más tarde, aparece el fonógrafo de cilindros de Edison que hizo posible, en 1889, grabar por primera vez los primeros archivos de música de tradición oral.

Las nuevas y sofisticadas herramientas de preservación llegaron para la música de la mano de la posibilidad de hacer eterno el momento de la ejecución: la grabación en todas sus mejoradas e infinitas posibilidades.

Acerca del Programa Inventario de Partituras de la Biblioteca Nacional

La Biblioteca Nacional, atenta a este relato y marcando un gran acontecimiento en su historia, ha dispuesto un programa para inventariar las partituras y de esta manera poner al alcance de todos el valioso material musical que alguna vez albergó el edificio de la calle México, y que desde hace años se encuentra archivado en el edificio de Recoleta, sin acceso al público.

Este corpus, constituido en gran parte con donaciones y material procedente del Depósito Legal, contiene una colección de 300.000 obras, entre piezas sueltas y encuadernadas que, en su gran mayoría, pertenecen a compositores argentinos o son composiciones de música argentina. Siguiendo el espíritu de los objetivos esenciales de la BN, que son los de “custodiar, acrecentar, preservar, registrar y difundir la memoria impresa de la cultura, con prioridad en lo que hace a la herencia cultural del país, recogida sobre cualquier soporte permanente de información”, como así también “prestar un servicio público de consulta a los usuarios, tanto presenciales como a distancia”, la BN ha

planificado, en el marco del inventario general de todo su patrimonio, inventariar este material específico.

El Programa Inventario de Partituras está concebido como la primera etapa de catalogación y puesta en disponibilidad del fondo de partituras de la BN. Se trata de un inventario ampliado (o precatálogo) para el que se utilizará un conjunto reducido de campos, con vistas a su posterior ampliación. A tal fin, se trabajará bajo el formato Marc que ya está en uso en la BN y que permitirá facilitar el intercambio internacional de registros.

Parafraseando al musicólogo argentino Carlos Vega, pensamos que este inventario tendrá “los inconvenientes y las ventajas de la brevedad. Insuficiente para quienes desean agotar el tema, sobreabundará para los que piden información sumaria”.

Por eso la BN pretende inventariar cada partitura en un registro automatizado, describiéndola con los datos bibliográficos mínimos y los patrimoniales necesarios, para posibilitar el acceso y búsquedas en dicha base de datos. Esta base funcionará como catálogo provisorio hasta tanto cada registro pueda ser completado en forma más exhaustiva. Además se determinará el estado de conservación de cada ejemplar, a los efectos de su derivación al área de restauración.

Las partituras se almacenarán correlativamente en cajas y estanterías especiales, para una mejor consulta del usuario, y contarán con las medidas de seguridad y preservación bajo las condiciones de temperatura y humedad correspondientes.

Para ayudar a construir una memoria musical nacional, se le dará prioridad a la música argentina y rioplatense. Con ella comenzará el trabajo.

Las partituras de mayor valor históri-

co, las más antiguas, las que presenten mayor estado de deterioro, las de uso frecuente o aquellas cuyo valor patrimonial lo justifique, se digitalizarán y se enviarán al Tesoro.

El programa ha fijado como objetivo a largo plazo brindar también un servicio de consulta y envío a través de la red, de partituras digitalizadas a demanda. Para todo esto, se ha formado un equipo interdisciplinario constituido por bibliotecólogos, bibliotecarios y auxiliares, asesorado por primera vez por especialistas en musicología convocados por la Dirección de Música y Danza de la Secretaría de Cultura de la Nación.

En forma paralela al inventario, se realizan diversas actividades culturales con el objeto de crear una dinámica en el uso del material y de esta manera darlo a conocer: ciclos de concier-

tos, conferencias, exhibiciones de portadas de antiguas partituras con un especial valor para las artes visuales.

Sin el transcurrir del tiempo no habría música. Ella sólo existe cuando suena. Y aunque sabemos que puede vivir perfectamente sin su escritura específica, también sabemos que sin ella, gran parte del acervo de la cultura musical universal no hubiera podido sobrevivir.

La partitura pudo atrapar –con limitaciones– a la música en el papel y preservarla del viento. El compromiso de la Biblioteca Nacional es cuidar este patrimonio y preservarlo del vendaval del olvido.

Intérpretes, musicólogos, investigadores de diversas especialidades, usuarios amantes de la música, tendrán a disposición todo ese material, en breve.

Sin el transcurrir del tiempo no habría música. Ella sólo existe cuando suena. Y aunque sabemos que puede vivir perfectamente sin su escritura específica, también sabemos que sin ella gran parte del acervo de la cultura musical universal no hubiera podido sobrevivir.

Para una genealogía del discurso bibliotecario

Comisión Permanente de Homenaje a Bibliotecarios y Trabajadores de Bibliotecas Desaparecidos y Asesinados por el Terrorismo de Estado

En conmemoración de los treinta años del golpe militar de 1976, en el mes de marzo del 2006, la Comisión de Homenaje a los Trabajadores Bibliotecarios Desaparecidos y Asesinados por el Terrorismo de Estado junto con la CONABIP, descubrió una placa en el hall de la Biblioteca Nacional. En el acto se leyó un texto que los recuerda preguntándose por el significado de una profesión nacida de las revoluciones independentistas. Desde su vocación inicial, tendiente a universalizar los saberes, a su definición posterior de conservar la producción editorial de un país, el bibliotecario fue una pieza activa de las luchas por la libertad. Luego, asimilado –según propone el texto– por una modernidad disciplinaria de su espíritu emancipador a partir de la conversión de su proceder en rutina repetitiva y, más recientemente, en un engranaje de la “sociedad de la información” que mercantiliza el acto cultural de la lectura.

En homenaje a los bibliotecarios y trabajadores de bibliotecas desaparecidos y asesinados por el terrorismo de Estado (*)

En el último número de la revista *La Biblioteca* que reeditara la Biblioteca Nacional, se trata de responder a una pregunta inquietante y que nos provoca a pensar: “¿Existe una filosofía argentina?”. Esta pregunta fundamental, que no podría ser otra después del 19/20 de diciembre del 2001; en los años noventa se hubiera planteado en los términos de “¿Dónde está el intelectual orgánico?”.

¿Por dónde empezar entonces a tratar de responderla, hoy, aquí, frente a esta lista de nombres de bibliotecarios y trabajadores de bibliotecas desaparecidos por la última dictadura?

Nietzsche decía que el cuerpo es un campo de fuerzas, donde unas fuerzas son activas y otras son fuerzas reactivas, y que si bien las activas pueden convertirse en reactivas y viceversa, las que retornan son exclusivamente las fuerzas activas.

El pensamiento filosófico francés de Michel Foucault que pensó a estas fuerzas como prácticas discursivas que se ejercen sobre los cuerpos en una red de dispositivos institucionales, invirtió también con Nietzsche la fórmula trascendental cartesiana del *pienso luego existo*. Para Foucault, en la medida en que existo como sujeto diferenciado del discurso institucional que modela mi cuerpo, puedo pensar. Es decir, existo como ser singular, entonces irrumpe en mí el pensamiento singular, activo; las instituciones reproducen un discurso reactivo.

Así es como Ann Marie Chartier sostiene que los discursos bibliotecarios surgen con la expropiación de las bibliotecas privadas que la Revolución Francesa realizó, para que irrumpieran entonces las bibliotecas nacionales, que la Asociación Americana de Bibliotecarios (ALA)

denomina de primera generación, y que tuvieron como principal objetivo la universalización del acceso a los saberes, mucho antes que la conservación de la producción editorial del país.

En oposición a ese discurso bibliotecario nacional, las bibliotecas que ALA llama de segunda generación, no solamente se diferencian de las de la primera generación porque se corresponden a una etapa posterior en una línea temporal, además, la Revolución que las creó fue una revolución de independencia, y no solamente una revolución de una

burguesía creciente frente a una aristocracia real. La Biblioteca Nacional Argentina surge entonces al calor de este nuevo pensamiento bibliotecario independentista.

Manuel Moreno, primer director laico de la Biblioteca Nacional (entonces Biblioteca Pública de Buenos Aires), político e intelectual, biógrafo de su hermano mayor, Mariano, revolucionario como él, y comandante de varias milicias populares que lucharon en las Invasiones Inglesas y que lo llevaron a ser uno de los primeros que plantó la bandera de la soberanía de Malvinas frente al imperio colonial como embajador en Londres, retorna entonces también como una fuerza activa hoy aquí, junto a estos 24 nombres de bibliotecarios y trabajadores de bibliotecas desaparecidos y asesinados por el terrorismo de Estado.

La modernidad que la literatura de Kafka describiera como pocos, se encargó de someter, asimilar y disciplinar los discursos bibliotecarios independentistas. En el prólogo al tomo 4 de los relatos completos que reeditara *Página/12*

Para Foucault, en la medida en que existo como sujeto diferenciado del discurso institucional que modela mi cuerpo, puedo pensar. Es decir, existo como ser singular, entonces irrumpe en mí el pensamiento singular, activo; las instituciones reproducen un discurso reactivo.

recientemente, hay una maravillosa reflexión de Juan Forn que aunque un poco extensa, traigo aquí pensando en su importancia, en tanto que –como bien podría haber dicho Deleuze– las fuerzas activas que retornan lo hacen en la forma de expresiones artísticas. Juan Forn dice entonces respecto a este siglo XX que, gracias a Kafka, *hoy sabemos que la ley entendida como maquinaria da como resultado la burocracia (la máquina de tramitar); que el orden entendido como maquinaria da como resultado el Estado policiaco (la máquina de reprimir); que el dinero entendido como maquinaria da como resultado la Bolsa (la máquina de cotizar); que la ambición entendida como maquinaria da como resultado la política (máquina de someter); que la mentira entendida como maquinaria da como resultado la publicidad (la máquina de falsear); que la distracción entendida como maquinaria da como resultado la televisión (máquina de enajenar); que el capricho entendido como maquinaria da como resultado el consumismo (la máquina de acumular)*. Y nos provoca a pensar a los bibliotecarios cuando continúa diciendo “Y la lista podría seguir interminablemente”.

La dictadura argentina de 1976, en tanto fuerza reactiva, inició un proyecto de desmaterialización de la producción que la modernidad había impuesto como producción material, haciendo desaparecer primero a 30.000 cuerpos de trabajadores, estudiantes y militantes políticos, al tiempo que comenzó un proceso creciente de rentabilidad de la información convertida desde entonces en un bien económicamente gananciable del primer orden, primero por intermedio de la picana y el golpe, y luego por sutiles formas de captura de la subjetividad social. En oposición a ese proceso terrorífico, que Agamben sostiene que se funda en

el estado de excepción de la época de las soberanías europeas anteriores a la Revolución Francesa, y en sintonía con el pensamiento que Forn nos propone seguir en la literatura de Kafka, hoy podríamos decir también que gracias a Kafka sabemos que el lenguaje entendido maquínicamente, da como resultado el procesamiento de la información (máquina de control) y que del procesamiento de la información entendido como maquinaria resulta el control social (máquina de control social).

El peligro que nos crea entonces a los bibliotecarios y trabajadores de la información esta sociedad posmoderna que en la década del noventa clientelizó el servicio al usuario, al mismo tiempo que (y en la medida en que el Estado se vaporizó de sus funciones disciplinarias) transformó a los niños en usuarios de información –que hasta entonces habían sido meros receptores de saberes–, y mientras la Biblioteca Nacional les devolvía a los jesuitas los libros que la Revolución de Mayo les había expropiado; el peligro –decimos– es que una fuerza reactiva corporativa nos encuentre sin defensas políticas frente a las nuevas estrategias de la sociedad de control que por ejemplo, en EE.UU., con el Acta Patriótica, viene a penalizar a los bibliotecarios que le avisan al usuario que el FBI está pidiendo informes sobre sus lecturas; o en Europa establece en el *copyright* que el préstamo público de los libros está penalizado. Es decir, no podemos pensar la tarea bibliotecaria hoy despojada de una reflexión política, cuando menos sobre la posmodernidad, y por eso es tan importante homenajear a estos 24 bibliotecarios desaparecidos. Por eso, sus nombres no son hoy, y aquí, invocados solamente desde la memoria, tampoco desde un monumento; su vida, su militancia, se nos hace presente contra esta sociedad de la información de pensamiento binario.

Estos 24 bibliotecarios desaparecidos que homenajeamos aquí, son en este sentido, antes que las víctimas de una profesión arriesgada, como lo fueron los abogados que defendieron a presos políticos o los periodistas que denunciaron el terrorismo de Estado; son también víctimas inconscientes de una transformación económico-política. Inconscientes no porque no supieran los términos de la lucha de fuerzas y de los desafíos políticos que se enfrentaban, y que mayoritariamente conocían profundamente, sino porque eran inconscientes políticos de la institución “nueva economía global posfordista” que el mundo comenzaba a producir, y porque la desmaterialización de la economía se hizo primero sobre sus propios cuerpos, al hacerlos desaparecer.

También en oposición a estos disciplinamientos de los saberes independientes, universales, pensantes y ético-políticos por los que los cuerpos y las afecciones políticas de estos 24 bibliotecarios fueron tantas veces castigados, asesinados y desaparecidos, se puede leer también en el *copyright* de un libro recientemente publicado por Giorgio Agamben:

Se permite su reproducción total o parcial en esta etapa de la subsumción real del capital.

Contagiándonos de esa vitalidad que el cuerpo resistente de estos 24 bibliotecarios desaparecidos actualizan en nosotros, sería importante que la Biblioteca Nacional, así como la CONABIP (así como la Biblioteca de la Legislatura, el Instituto de la Memoria y la Defensoría del Pueblo) pudieran enviar respectivas cartas a la senadora Graciela Bar que presentó el proyecto del Estatuto y Colegiatura de los Bibliotecarios en el Congreso de la Nación, para que se incluya en el mismo proyecto de ley, un artículo que expresamente despenalice a los bibliotecarios fren-

te a eventuales legislaciones que: limiten el préstamo público de libros en las Unidades de Información, o cuestionen la defensa de los datos personales de los usuarios, o violenten los intentos que realicen los bibliotecarios por salvar de la destrucción el patrimonio cultural, frente a las políticas de control o represión del Estado y de la libre competencia de mercado.

Recuperando el sentido que estos 24 bibliotecarios nos dejan desde su experiencia política y desde su profundo deseo inconsciente de difusión del conocimiento, en términos de actualidad, y para terminar, vale recordar una cita de Nietzsche, que creo que es importante para nosotros los bibliotecarios más que para ningún otro oficio o profesión hoy, y que Jorge Larrosa recoge en sus “La experiencia de la lectura: estudios sobre literatura y formación” del “Schopenhauer educador” que Nietzsche escribiera en 1874 diciendo:

Lo que ahora me importa es algo muy comprensible, a saber, como nos podemos formar todos nosotros contra nuestra época.

Comisión Permanente de Homenaje a Bibliotecarios y Trabajadores de Bibliotecas Desaparecidos y Asesinados por el Terrorismo de Estado.

(*) Texto del discurso que se leyó en el hall central de la Biblioteca Nacional, el 7/12/05, en oportunidad del descubrimiento de la placa recordatoria de los 24 bibliotecarios y trabajadores de bibliotecas desaparecidos y asesinados por el terrorismo de Estado, convocado por la Biblioteca Nacional, CONABIP y la Comisión de Homenaje.

La fototeca de la Biblioteca Nacional: un proyecto en marcha

Por Graciela I. Funes y Clara Guareschi

La imagen fotográfica, mientras capta en su fugacidad un fragmento del tiempo, lo devuelve a la historia como suceso pretérito. Un acontecimiento acaecido que puede ser encontrado por un presente curioso e inquieto al que la imagen registrada ofrenda un conjunto de rasgos que posibilitan el ejercicio interpretativo. A veces como recuerdo, y a veces como nostalgia, la foto adviene frente a nuestros ojos como *experiencia vivida* que busca huir del olvido de sus no contemporáneos.

El cuidado de las fotografías, tarea que demanda procedimientos específicos, es un desafío que ha encarado el equipo que trabaja en la fototeca de la Biblioteca Nacional. Un trabajo esmerado que no sólo recupera ese conjunto de imágenes y lo pone a resguardo de su deterioro irreversible, sino que lo ofrece a la atenta mirada del visitante.

Un nuevo repositorio

Para tener una descripción de los fondos de nuestra fototeca, diremos que los mismos están compuestos por obras originales correspondientes a los siglos XIX y XX, tanto en fotografías sueltas como en una diversidad de álbumes de la época.

Se cuenta con positivos en papel albuminado, cianotipos, fotografía estereoscópica, gelatino-bromuros de plata, fototipias, postales fotográficas y postales de impresión fotomecánica, toda una amplia variedad de álbumes fotoimpresos; también se conservan distintas colecciones de negativos sobre soporte de vidrio y flexibles, así como transparencias de proyección (*lantern slides*) educativas, tanto sobre la República Argentina como del resto del mundo. Este fondo se fue conformando con el sucesivo aporte de diversas donaciones, tanto desde las instituciones gubernamentales como de entidades privadas, así como numerosas donaciones particulares. La colección se vio incrementada por la entrega de obras originales de autores que querían acogerse a la protección gubernamental sobre sus derechos de autor, en especial de fotógrafos y editores de postales fotográficas

La fototeca cuenta, probablemente, con la donación pública más antigua de una obra fotográfica en el país, se trata del álbum *Recuerdos de Buenos Ayres* editado por el francés Esteban Goussier, obra compuesta por veinte albúminas. Son las primeras vistas de Buenos Aires realizadas a través del nuevo sistema fotográfico negativo-positivo; lo interesante del caso es que la obra fue donada a la antigua Biblioteca Pública de Buenos Aires el mismo año de su edición y todavía se conserva la leyenda de su ingreso:

“Remitido por orden de S. E. el Señor Gobernador, para que se conserve en la Biblioteca. Junio 30 de 1864. Félix J. González. Oficial 1°”.

Organización del archivo

Fue en el año 1994 y a partir de un seminario realizado en el Convento de San Carlos en la provincia de Santa Fe —organizado y dirigido por la conservadora Susana Medem— que se realizó una intervención sobre los positivos con la confección de una ficha de diagnóstico donde constan todos los datos sobre la obra, técnica fotográfica y estado de conservación. Luego se realizó la limpieza mecánica y confección de cajas y estuches artesanales en distintos materiales libres de ácido. Esta tarea fue encarada por la licenciada Ercilia Gallusi, el Departamento de Preservación de la Biblioteca Nacional y voluntarios externos, más la ayuda en materiales aportados por la Asociación Protectores de la Biblioteca Nacional. En la década de 1980, con el asesoramiento de Luis Priamo y aporte de materiales realizado por la Fundación Antorchas y con la colaboración desinteresada de dos conservadoras especializadas en el manejo de negativos, se realizó la limpieza, identificación y ubicación en sobres libres de ácido y en cajas de polipropileno de las distintas colecciones de negativos de vidrio y flexibles.

En el año 2001 se aprobó el proyecto para la creación del “Primer centro de materiales fotográficos antiguos digitalizados” cuya finalidad fue la de preservar las obras fotográficas originales que, como sabemos, son de una gran fragilidad por el paso del tiempo, pero ante la firme convicción de que estos fondos deben estar al

servicio de investigadores y público en general, se tomó el compromiso de colocar este acervo a la consulta a partir de la digitalización y carga en una base de datos con imágenes.

Actualmente la fototeca que llevará el nombre de Benito Panunzi está dirigida por la bibliotecaria Graciela I. Funes –responsable también de la mapoteca–, la tarea fotográfica se encuentra a cargo de las fotógrafas Clara Guareschi y Viviana Azar. Ligia Castellvi realiza los ingresos bibliográficos y fotográficos, mientras que Abel Alexander se desempeña como asesor histórico-fotográfico.

Actualizando tecnologías

Con respecto a la digitalización, diremos que ésta está siendo realizada por el personal profesional (fotógrafos) con una cámara Cannon D 70 profesional, mediante una mesa de reproducción y con un escáner Epson Expression 10.000 XL, de tamaño oficio, el cual sirve para escaneo de positivos en papel, así como también de transparencias positivas y negativas en gran formato; este escáner de alto valor y de última generación fue recientemente adquirido por la Dirección de la Biblioteca con destino a este proyecto.

Actualmente se está digitalizando todo el archivo, dándole prioridad a las obras más antiguas, empezando por Argentina y continuando por otros países. Esta digitalización se rige por las pautas utilizadas actualmente en diversos museos y archivos, básicamente se trabaja en tres resoluciones 300 dpi en TIF para la guarda definitiva, en 150 dpi en JPG para la visualización en monitores y la impresión de copias para el público y en 72

dpi en JPG para la visualización en la Web. Todo el material fotográfico digitalizado se guarda en un servidor especial en el área de Informática de la Biblioteca Nacional y se realiza un back up de seguridad en CD y DVD que se guardan en los archivos de esta sala. Hasta el presente se ha escaneado aproximadamente el 50% del fondo y se continúa con la tarea.

Paralelamente se está trabajando en la carga de una base catalográfica sobre WinIgis en formato MARC que acompañará a las imágenes. El público podrá acceder a la imagen deseada a partir de diferentes entradas, como por ejemplo: autor, título, fecha o tema. Conseguida la imagen deseada podrá hacerse una copia en papel fotográfico o imagen de consulta en papel común, variando la calidad y los costos de este servicio. Todas las imágenes mostrarán los originales en su estado actual (hongos, roturas, etc.) pero si el usuario desea obtener una copia sin estas imperfecciones o con un recuadro especial, a su pedido se podrán realizar estas modificaciones a través del programa Photoshop.

Los precios de estos servicios serán accesibles para los investigadores y el público en general, y con otras tarifas cuando estas imágenes sean utilizadas para fines comerciales. En realidad, los fondos recaudados se destinarán íntegramente al mantenimiento de los equipos técnicos, tonners y otros insumos indispensables. Este servicio está proyectado para ser inaugurado en el segundo semestre del año 2007.

El área contará con un archivo histórico-fotográfico abierto a la consulta de los investigadores, tanto con relación a las imágenes fotográficas solicitadas, como a la de sus autores fotográficos, con un amplio horario de consulta de 9 a 16 horas.

Biblioteca y hemeroteca

Se suma al área un importante fondo biblio-hemerográfico especializado en historia, técnica y fotografía artística; esta biblioteca fotográfica de estantería abierta y de consulta pública y gratuita –una de las pocas existentes en el país– cuenta con un fondo de más de 1.300 publicaciones.

Debemos señalar que este fondo biblio-hemerográfico surgió en el año 1996 a partir de una importante donación de libros y revistas sobre fotografía, efectuada por intermedio de Marcelo Brodsky, de la Fundación Latin Focus. Desde ese entonces se ha estado incrementando el número de publicaciones, en especial por las donaciones realizadas por la Universidad de Salamanca, la Xunta de Galicia y la New York University, entre otras instituciones. Paralelamente la Biblioteca Fotográfica esta siendo incrementada gracias a una política de reubicación generada por la fototeca que rescata de los Depósitos Generales estas obras especiales con destino a nuestra área.

Otros ingresos bibliográficos se producen automáticamente por el régimen de depósito legal.

Este servicio reabrió sus puertas en el mes de septiembre del corriente año, con un horario de lunes a viernes de 9 a 16 horas.

Exposiciones históricas

En el mes de septiembre con la exposición fotográfica “Por la fuerza del trabajo” se inició un ciclo anual de exposiciones en el ámbito de la Biblioteca Nacional con imágenes exclusivas de la Fototeca “Benito Panunzi”. Para esta primera muestra se trabajó con la colaboración de Abel Alexander quien es el curador de la misma.

Es interesante señalar que la dirección de la Biblioteca Nacional ha dispuesto con destino a este nuevo ciclo de exposiciones anuales la compra de 50 marcos de aluminio de 40 x 50 cm. especiales para fotografía, los cuales serán utilizados en las futuras exposiciones de esta división.



Benito Panunzi
Plaza de la Victoria
Año 1865. Albúmina

Programa de radio

La fototeca también está presente en la persona de Abel Alexander, en un micro semanal titulado “Queridas fotos viejas” dentro del programa radial *Manchas de tinta* producido por la Biblioteca Nacional, que se emite por Radio Nacional Clásica (FM 96.7 Mhz.) los días jueves de 14 a 15 horas.

Nueva política

Por iniciativa del director de la Biblioteca Nacional, licenciado Horacio González, se han tomado las disposiciones necesarias para que los fondos fotográficos puedan estar a disposición de la consulta pública.

La presente dirección ha dispuesto una política de adquisición de obras fundamentales en la historia de la fotografía argentina; en tal sentido recientemente se adquirió una albúmina original del reconocido fotógrafo italiano Benito Panunzi, titulada “Plaza de la Victoria” correspondiente al año 1865.

La Fototeca de la Biblioteca Nacional constituye un departamento especializado en fotografía único en su género, ya que la ciudad carece de centros de documentación fotográfi-

ca que incluyan archivos y bibliografía especializada en la temática que sean accesibles libre y gratuitamente, con la ventaja de una ubicación céntrica en la ciudad de Buenos Aires y con fácil acceso a todos nuestros servicios fotográficos.

Es intención de nuestra fototeca incrementar considerablemente, tanto el patrimonio fotográfico de los siglos XIX y XX, como el caudal de libros y revistas fotográficas, argentinas como extranjeras, también interesan los álbumes fotoimpresos y las postales fotográficas sobre Argentina. La Biblioteca Nacional agradece las generosas donaciones que se puedan realizar en tal sentido.

Es de pública notoriedad el sostenido crecimiento que se viene produciendo con relación a los estudios sobre la historia de la fotografía argentina, esta tendencia que se puede observar en los dinámicos museos fotográficos, en las múltiples exposiciones fotográficas, en los seminarios y congresos especializados como el presente, nos invita a reflexionar que nuestro país puede y debe contar con instituciones donde los investigadores puedan trabajar con la facilidad de todos los elementos necesarios y en tal sentido la Biblioteca Nacional se presenta ahora como una nueva alternativa.

Homenaje a Oesterheld

50 años de la publicación de "El Eternauta"

30 años de la desaparición de
Héctor G. Oesterheld



BIBLIOTECA
NACIONAL

¿DONDE ESTA OESTERHELD?



Héctor Libertella



El fallecimiento de **Héctor Libertella** nos lleva a pensar, nuevamente, en el destino de la escritura de los escritores que dejan interrumpida su obra. Estaba completa, sin duda, su novela *El camino de los hiperbóreos*, ¿pero no hay siempre una ilusión de que en vida un autor siga escribiendo una página más, aún con otras perspectivas, aún bajo el pretexto de otros libros? Estaba completo el libro *El paseo internacional del perverso*, ¿pero no esperamos alguna vez que el escritor que nunca considera cerrada una novela le agregara los párrafos que él, no nosotros, notaba que aún restaban escribir? *¡Cavernícolas!* estaba terminada, ¿pero no era legítimo decir que el escritor seguía meditando sobre ese libro y ese nombre y sus lectores aún esperábamos encontrar en otro lugar esas meditaciones continuadas por él mismo? *Las sagradas escrituras* y *Memorias de un semidiós* ya estaban entregadas a imprenta, publicadas ¿pero no es lógico que el lector sea aquel que le pide a un escritor que siga extendiendo en su cuerpo las premisas de escritura que parecen definitivas aunque podrían ser un infinito preámbulo o un borrador? La muerte de Libertella hace cesar lo que prometían esas preguntas y nos devuelve el peso entero de su extraña y magnífica obra. Con estas palabras la **Biblioteca Nacional** quería pronunciar el recuerdo y el nombre de **Héctor Libertella**.

Nicolás Rosa



El fallecimiento de Nicolás Rosa no nos privará de su obra, que perdurará en la memoria de sus amigos y alumnos, pero nos despojará de un pensamiento en acto sobre la voz y a partir de la voz. Nicolás Rosa trabajaba con una cortina de murmullos y los combinaba con repentinas y escuetas altisonancias. Esa combinación de emisiones era su marca registrada. Maestro en el teatro de la voz, en sus exposiciones podía subrayar con mayor vehemencia algún fragmento que no necesariamente era más relevante que aquellos otros sostenidos en voz queda, apenas pronunciada. La crítica literaria que se hace en Argentina va a extrañarlo; va a extrañar sus operaciones únicas con lo espumoso y lo grave del lenguaje material, y con el grano de ese lenguaje, como hubiera dicho uno de sus maestros, Roland Barthes. Su modo de ser crítico era su modo de usar la palabra expositiva, su oratoria confidencial, con un ligero tinte de desesperación y una exquisita elegancia. Preparó para el uso de su propia voz un conjunto de conceptos movedizos, inesperados, un léxico tenuemente alterado, que hacía de la lengua un torrente ilimitado de cosas y relaciones. Ponía a la ciencia como proveedora de terminología literaria volátil –llegó a hablar de una *centellografía* literaria– y a la literatura, en estado de *logos* sensorial. Extrañar a Nicolás Rosa podrá ser, hasta donde alcance el recuerdo, evocar esas inflexiones, esos corpúsculos de arena que a lo largo de estos tiempos le fuéramos escuchando.

Dirección de la Biblioteca Nacional



**BANCO DE LA
NACION ARGENTINA**