



# Zama

1

Instituto de Literatura  
Hispanoamericana  
Facultad de Filosofía y Letras - UBA





# Z A M A

Instituto de Literatura  
Hispanoamericana

Año 1 - N° 1  
2008

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Decano

Hugo Trincherio

Vicedecana

Ana María Zubieta

Secretaria Académica

Silvia Llomovatte

Secretario de Supervisión Administrativa

Jorge Alberto Vladisauskas

Secretaria de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil

Reneé Girardi

Secretario General

Jorge Gugliotta

Secretario de Investigación y Posgrado

Claudio Guevara

Subsecretario de Investigación

Alejandro Schneider

Subsecretaria de Bibliotecas

María Rosa Mostaccio

Subsecretario de Publicaciones

Rubén Mario Calmels

Prosecretario de Publicaciones

Jorge Winter

Coordinadora editorial

Julia Zullo

Consejo Editor

Amanda Toubes

Maria Marta García Negroni

Susana Cella

Myriam Feldfeber

Silvia Delfino

Diego Villarroel

Adriana Garat

Marta Gamarra de Bóbbola

Instituto de Literatura Hispanoamericana  
(FFyL-UBA)

Director

Noé Jitrik

Secretaria Académica

Celina Manzoni

Coordinadora

Elsa Noya



Zama  
Año 1 - N° 1 - 2008



Director  
Noé Jitrik  
Co-directores  
Celina Manzoni / Susana Zanetti  
Secretario de Redacción  
Jorge Monteleone

Comité Académico  
Hugo Achugar  
Victor Bravo  
Sara Castro Klaren  
Diamela Eltit  
Ambrosio Fornet  
Jean Franco  
Margo Glantz  
Michel Lafon  
Mirko Lauer  
Antonio Melis  
Silviano Santiago

Comité Editor  
Beatriz Colombi  
Nora Domínguez  
Roberto Ferro  
Gustavo Lespada  
Elsa Noya

Edición y producción gráfica  
Liliana Cometta

Instituto de Literatura Hispanoamericana  
25 de Mayo 221, 3° piso - 1002-Buenos Aires - República Argentina  
Tel.: (54 011) 4343-1196 / 4334-7512 (int. 108)  
Fax: (54 011) 4343-2377  
E-mail: [ilh@filo.uba.ar](mailto:ilh@filo.uba.ar)

© Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires  
Subsecretaría de Publicaciones  
Puan 480 - 1406-Buenos Aires - República Argentina  
Tel.: (54-011) 4432-0606 (int. 167)  
E-mail: [editor@filo.uba.ar](mailto:editor@filo.uba.ar)  
ISSN:1851-6866

Hecho el depósito legal que establece la Ley 11.723.  
Se terminó de imprimir en abril de 2008 en la  
imprenta de la Facultad de Filosofía y Letras.



# Sumario

## Presentación

Noé Jitrik, "Presentación"	9
----------------------------	---

## Artículos

Margo Glantz, "Elena Garro: el color de la muerte"	13
Beatriz Colombi, "Lugares del ensayista"	19
Jorge Monteleone, "Poesía, sociabilidad y orden económico"	31
Gonzalo Aguilar, "Hélio Oiticica, Haroldo y Augusto de Campos: el diálogo velado. La aspiración a lo blanco"	47
Adriana Amante, "Sarmiento: El proscrito de la victoria"	69
Roberto Ferro, "En torno a <i>ese entonces</i> en <i>La casa y el caracol (Para una semiótica del cuerpo)</i> , de Raúl Dorra"	81

## Notas

Noé Jitrik, "Escritura de lectura. Sabiduría y gracia"	93
Patricio Fontana, "El peso del archivo"	97

## Entrevistas

Hugo Bello Maldonado. Entrevista a Diamela Eltit: "No recuerdo nada de lo que escribo."	105
Tatiana Oroño. Entrevista a Amanda Berenguer: "Una sola palabra donde apoyar el fondo del océano"	115
Amanda Berenguer. "Fragmentos de un diario inédito" y Bio-bibliografía	129

## Dossier Antonio Di Benedetto

Jimena Néspolo. "Introducción"	133
Marcelo Cohen. "El mediador"	137
Claudia Feld. "La acechanza de lo pequeño"	147
Alberto Giordano. "Las víctimas de la desesperación. Una aproximación al mundo de Antonio Di Benedetto"	153
Gustavo Lespada. "Diario de un condenado. Para una caracterización del personaje en <i>Zama</i> , de Antonio Di Benedetto"	163
Adriana Mancini. " <i>El silencio</i> : entre ruidos y familia, escritura y novela"	173
Carlos Dámaso Martínez. "Antonio Di Benedetto. La fascinación del cine y la levedad de su escritura"	181
Julio Schvartzman. "Volverse mono. La lengua de Antonio Di Benedetto"	187

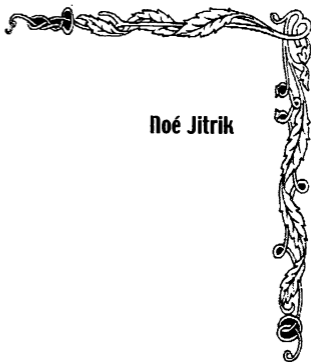
## Reseñas

Facundo Ruiz: César Aira, <i>Diccionario de autores latinoamericanos</i>	195
Jerónimo Ledesma: AAVV, <i>Homenaje a Ana María Barrenechea</i>	199
Isabel Quintana: Susana Rotker, <i>Bravo pueblo</i> . <i>Poder, utopía y violencia</i>	203
Martin Kohan: Nora Domínguez, <i>De dónde vienen los niños</i>	207
Carolina Sancholuz: Arcadio Díaz Quiñones, <i>Sobre los principios. Los intelectuales caribeños y la tradición</i>	211
Elisa Calabrese: Alejandra Laera y Martin Kohan (Comps.) <i>Las brújulas del extraviado. Para una lectura integral de Esteban Echeverría</i>	217

## Museo

Celina Manzoni, "El diccionario no miente"	227
--	-----

# Presentación



Noé Jitrik

**L**as revistas universitarias son ante todo espacios dilemáticos. Por un lado, parecen estar destinadas a ser la desembocadura de las labores de investigación científica o, al menos, rigurosa que se llevan a cabo en los respectivos centros; por el otro, deberían ser un vehículo de transmisión de los conocimientos que en esos centros se producen; en otras palabras, deben recoger determinado orden de producción inherente a las instituciones que las promueven y sostienen, eso que se designa como investigación, y, al mismo tiempo, introducir alguna marca en la cultura general de una sociedad de la que son deudoras.

Están pensadas y autorizadas para cumplir con esos objetivos pero, sin embargo, tales funciones parecen estar disminuidas por el hecho de que el código y el lenguaje especializado que sin duda emplean restringe el acceso de un público lector amplio y dificulta una lectura que debería ser igualmente rigurosa. Ese doble carácter entraña casi irremediablemente restricciones de lectura y sobre todo de difusión, lo cual, porque la difusión es un ícono de nuestra cultura, suele poner en cuestión su necesidad.

De hecho, difícilmente puedan conciliar ese sentido con lo que parece ser una obligación o una necesidad de democratizar los saberes: en esta sociedad eso se lleva a cabo a través de mecanismos de circulación de los que, por lo general, esas revistas carecen. Por tales razones, las que existen suelen ser objeto de miradas reticentes por parte de responsables institucionales que, con espíritu pragmático, suelen manifestar que mejor sería aplicar los fondos que ellas insumen a otras tareas de mayor o más claro beneficio social. En no pocas ocasiones quienes dirigen las instituciones en las que la existencia de las revistas se justifica, están tentados a limitarlas o impedir las porque tales publicaciones no alcanzan niveles de ventas –concepto que se confunde con trascendencia de las posibles lecturas– que permitan recuperar la inversión que, en tales circunstancias, aparece como mero e inútil gasto: ¿por qué no

emplear los fondos destinados a ellas en otros rubros, de mayor o sólo evidente impacto social, se preguntan?

Lo hacen acaso con inocencia, o desde una filosofía pragmática que culmina en la también dudosa noción de éxito, acaso con una idea limitada acerca de los efectos que a mediano y largo plazo pueden tener las silenciosas operaciones que se llevan a cabo en los recovecos institucionales, léase institutos, centros, laboratorios, poco expuestos a miradas externas. Pareciera que hay que hacerse cargo de tal situación que redunde, en lo práctico, en una suerte de restricción de tirajes por una parte, de infimos mecanismos de distribución y de promoción por la otra, sin contar con cierta actitud benevolente o tolerante que considera, no sin sarcasmo, que importa poco que los investigadores "se den el gusto" de ver impresas sus cosas. Está implícito en esa manera de sentir que la publicación es menos una necesidad de "dar a conocer" que un deseo no confesado de aumentar un currículo.

Pero, en buena ley, nadie podría discutir dicha necesidad, menos porque la revista deba probar que quienes la piensan y la hacen puedan exhibir los productos de su trabajo, sean cuales fueren, que porque es o debe ser un espacio de adelanto científico, de esclarecimiento, de modernización de las prácticas desde las que parte. Se trataría, entonces, de enfrenar ambas situaciones y, al dar nacimiento a una nueva publicación, resolver esa duda inicial.

En la perspectiva de iniciar una nueva publicación, cuyo nombre es ya un homenaje a uno de los más importantes escritores argentinos, Antonio Di Benedetto, el Instituto de Literatura Hispanoamericana no ha hecho otra cosa que remontarse al sentido que tuvo su creación: estrechar lazos con el resto del continente, expandir el conocimiento que se puede tener acerca de problemas, obras y autores y crear un espacio de acción cultural de alcances científicos pero, también políticos, puesto que considerar la actividad literaria de otros países es acercarse a ellos en los niveles más preclaros; trabajar en el orden de las culturas implica tal vez una posibilidad más sólida y duradera de relacionar y comprender.

Por ello, *Zama*, cuyo primer número estamos presentando, por el carácter latinoamericano del Instituto de Literatura Hispanoamericana, que es donde se gesta y se realiza, y como centro de conexiones internacionales, procurará albergar en sus páginas no sólo a sus propios investigadores sino también a investigadores externos, cuyos trabajos confluyen temática y conceptualmente, con el fin de que en los hechos se establezcan amplios panoramas, semillero de ideas, innovación de lenguajes, seriedad en los enunciados.

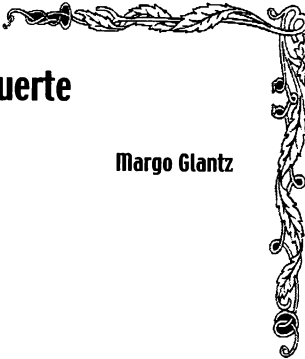
# ARTÍCULOS





# Elena Garro: El color de la muerte

Margo Glantz

A decorative floral border in the top right corner, featuring a horizontal vine with leaves and flowers that curves downwards into a vertical vine with similar foliage.

A primera vista parecería que existe una gran similitud entre Elena Garro y Juan Rulfo, sobre todo en los cuentos de *La semana de colores* y en la novela *Los recuerdos del porvenir*. La creación de un lenguaje que da cuenta de una oralidad, aparentemente un habla popular que reproduce un modo de ser y una forma de vida rural, la de una provincia mexicana. Es cierto, en parte, pero un rápido análisis nos revela de inmediato mundos distintos y un narrador-protagonista situado en un lugar diferente del de los personajes rulfianos y, aunque el estilo de Rulfo es inconfundible y da cuenta de su presencia en la narración, y cada personaje asume su propia voz y no la de su autor, Elena Garro, en cambio, escribe como mujer e interviene de manera flagrantemente autobiográfica en su relato; es más, en algunos de sus textos escribe como mujer rubia: en los cuentos de *La semana de colores*, el narrador es una niña que, junto con sus hermanas, forma un grupo compacto: contrasta por el color de su rostro y de su pelo con el de los otros protagonistas, los indígenas, que, vistos con los ojos de la narradora, son un conjunto de abigarrado colorido tanto en su físico como en su vestimenta. Mundo indígena de una gran intensidad expresada en trenzas renegridas, vestidos de satín morado, lila y rosa, túnicas color bugambilia, ruido de huachas sobre las piedras pulidas y brillantes de la calle y sábanas blancas que las criadas azotan sobre el lavadero.

Analizaré aquí solamente un cuento, el que da título al libro, "La semana de colores"<sup>1</sup>, en gran medida autobiográfico, que forma parte de una serie con unidad propia dentro del libro, integrada por el cuento ya mencionado.

<sup>1</sup> Garro, Elena. *La semana de colores*, México, Grijalbo, 1989.

"Antes de la Guerra de Troya", "El robo de Tiztla", "El duende", "El día que fuimos perros" y "Nuestras vidas son los ríos", unidad que en un ensayo analizó Luz Elena Gutiérrez de Velasco<sup>2</sup>. En esos cuentos, Elena Garro habla de su infancia y la de sus hermanas en un pueblo de Guerrero, edén a domicilio enmarcado por muros y plantas donde conviven diversos grupos de diferente edad y raza, además de los niños, o mejor las niñas: los adultos separados en dos grupos, los padres ensimismados y extranjeros; los criados, indígenas. Los padres, en parte tan niños como los hijos, viven en su propia realidad, muy parecidos a los personajes adultos de *Los recuerdos del porvenir*, criollos o mestizos, jerárquicamente colocados encima de los indios y separados de ellos por su color, su educación, sus creencias, su concepción del mundo, su clase y sus inercias, pero estrechamente unidos por la convivencia cotidiana y la intensa cercanía que los niños guardan con los criados, quizá más intensa aún que con los propios padres biológicos.

En un libro intitulado *Esthétique de la disparition*, Paul Virilio habla de formas poco estudiadas de la percepción y, específicamente, de la picnolepsia -del griego *picnos*, frecuente:

Los picnolépticos tienen una percepción especial del tiempo que no coincide con la que tradicionalmente se considera la realidad y son los niños los que con mayor frecuencia participan de esta supuesta alteración: se pretende forzarlos a testimoniar sobre acontecimientos que no han percibido, aunque hayan sucedido en su presencia y, como no logran hacerlo, se los acusa de retardados. Secretamente desorientados y además angustiados por las exigencias de sus seres cercanos, para conseguir información deben siempre transgredir los límites de su memoria... Han de recuperar las secuencias y reajustar sus contornos para compaginar lo que se ha visto y aquello que no ha podido ser visto, lo que se recuerda y lo imposible de recordar, y que se debe inventar o recrear para poder darle verosimilitud al *discursus*. (nota: palabra que proviene del latín *discurrere*, correr de un lado a otro, término que marca bien la impresión de que el conocimiento habitual del picnoléptico es apresurado y descosido)<sup>3</sup>.

Elena Garro lo advierte perfectamente, sabe que para recrear la infancia hay que acuñar nuevos lenguajes y establecer otras categorías de temporalidad y hacerlas coincidir en el cuerpo del relato. Los niños tienen su propia percepción de las cosas y desarrollan conductas secretas imposibles de compartir con los otros, aunque su modo de percibir lo que los rodea esté fuertemente impregnado por otras relaciones con el mundo que no comprenden los

<sup>2</sup> Gutiérrez de Velasco, Luz Elena, "El regreso 'a la otra niña que fui', en la narrativa de Elena Garro", en *Escribir la infancia*, México, CM, 1996.

<sup>3</sup> Virilio, Paul, *Esthétique de la disparition*, Paris, Galilée, 1980, p. 14, traducción de la autora.

padres y corresponden sobre todo al mundo indígena. El lirismo de Garro es cromático, conecta con la magia hermética de la infancia abierta de repente a la violencia, desterrando el paraíso para agigantar la presencia del caos y la muerte con sus propios y particulares olores y colores. Es más, como dije en otra parte, el propio color del rostro, esa piel clara, los ojos azules, el pelo color canario de las protagonistas remite en realidad a un *no color*. Ser güero (rubio o de tez clara) equivale a ser desteñido<sup>4</sup>. La infancia es bella en este cuento porque alrededor de las pálidas protagonistas palpita un universo fuertemente coloreado y a menudo al mirarse al espejo las niñas se lamentan: "Lástima que no tengamos trenzas negras" como las de las criadas, o como el color que en la casa del brujo lo da al jueves descrito en el cuento como una mujer con trenzas negras al que el brujo ha adornado con una flor naranja de nopal. En su casa, en cambio, tienen un modelo de contención: un retrato de Felipe II, ese antepasado español, remedo de una genealogía desplazada y, sin embargo, temible y sombría:

-Vamos a ver a don Flor...

El Rey Felipe II las oyó desde su retrato.

-¡Chist! Está oyendo...

Lo miraron, colgado en la pared, vestido de negro, oyendo lo que ellas murmuraban, junto a la mesita donde merendaban las natillas, cerca de las cortinas del balcón... (p. 61).

Reitero, en "La semana de colores", las niñas Eva y Leli están muy cerca de las criadas, o por lo menos de lo que las criadas dicen, y lo que se dice va enmarcado por lo blanco, el espacio deslumbrante donde los colores destacan. El blanco es transparente y luminoso, la sangre fresca y la sangre coagulada definidas por los colores que las representan -lo rojo y lo morado-, alcanzan una gran densidad y las palabras se oscurecen, suenan como piedras en boca de la lavandera, convertidas en objetos pesados, autónomos, y marcan su distancia frente a lo transparente. Las palabras no sólo designan, tienen efecto inmediato, son activas, es decir, dan lugar a acciones concretas realizadas en el tiempo, tema desarrollado en *Los recuerdos del porvenir* donde el loco Juan Cariño utiliza el diccionario como si se tratara de un oráculo, una especie de libro sagrado: cada palabra tiene poder por sí misma y para neutralizarla hay que pronunciar un conjuro. Leli y Eva visitan a don Flor, el hombre prohibido, el que cura las penas y es temido y aborrecido en el pueblo, sobre todo por las mujeres. Es un brujo, un adivino, vestido de manera extravagante, con una túnica de color bugambilia, otra tonalidad del rojo, y su atuendo lo hace diferente de los otros indios vestidos con pantalón de manta y camisas blancas:

<sup>4</sup>. Garro, Elena, *ob. cit.*

tampoco es católico, religión que coloca a los criados del lado de sus amos ("¿Fueron a la casa de don Flor? ¡Les va a caer el mal! ¿No saben que no es católico? Se lo voy a decir a sus padres.") (p. 61). Los criados indios son católicos pero su religión está teñida de superstición y de brujería, por eso sus palabras son mágicas ("Nuestro Señor Jesucristo les va a secar los ojos, por mirar lo que no deben mirar.") (p. 62). Las palabras resuenan malignas y la acción que designan se materializa: don Flor está en el centro de su redondo patio, lugar rodeado de habitaciones cuyas puertas encierran a los días, cada uno de color distinto.

Se había acabado la semana. Evita y Leli quisieron volver a su casa. Pero la tarde roja giró alrededor de ellas y continuaron sentadas en la tierra ardiente, mirando el patio abandonado de los Días, y a don Flor derribado en el suelo, mirando inmóvil el cielo. Pasó el tiempo y don Flor metido en su traje bugambilia siguió quieto, tirado en el centro del patio de su casa. A fuerza de mirarlo, su traje empezó a volverse enorme y el patio muy chiquito. Tal vez Nuestro Señor Jesucristo le estaba sacando los ojos, por eso sólo veían la mancha cada vez más grande del traje color bugambilia (p. 63).

Sin transición, después de haber hablado con él, de manera casi simultánea, don Flor aparece muerto, tirado en el patio de su casa, contemplado por las niñas desde la colina de los girasoles cuya materialidad es inquietante: las flores alteran su textura, pierden su consistencia, se vuelven como de lana, no dan sombra, sólo calor y su color amarillo es ominoso, se ha contagiado del color de la sangre ("Un viento rojo hacía bajar a las nubes rojizas hasta tocar las puntas de los girasoles.") (p. 63). La obsesión con el tiempo es un rasgo distintivo de la narrativa de Elena Garro, no existe una temporalidad regulada, el tiempo cronológico se altera porque es sólo una convención, hay otro tiempo interior que sigue otras reglas, dentro de las cuales los personajes viven de manera diferente y más auténtica, y desde allí pueden desafiar al llamado tiempo de los relojes, el tiempo cronológico. Las infancias fijan su propia temporalidad: gracias a una extraña rotación los días se estacionan o se repiten desordenando el tiempo lógico, el tiempo de los padres ("Las semanas no se sucedían en el orden que creía su padre.") (p. 59). Cada día se vive de manera diferente y puede haber una concentración especial que defina su sentido y explique su aparición. Quizá los días puedan presentarse en sucesión lógica, pero sólo por casualidad, más bien los días se enraciman, se dejan estar morosamente en una gozosa repetición: "tres domingos juntos o cuatro lunes seguidos" (p. 59). Además, su acontecer es acrobático, convulsivo, juguetón: "Era mucho más probable que del lunes saltáramos bruscamente al viernes y del viernes regresáramos al martes" (p. 59). Los días tienen entonces su propia y caprichosa personalidad, tan caprichosa y personal como los juegos de las niñas. El tiempo es de colores, cada día tiene un tono diferente, los jueves

son redondos y de color naranja, aunque a veces su color se intensifique y se acerque al rojo. Y este acercamiento marca un cambio, al alterar su color el jueves y de naranja volverse rojo nos acercamos a la muerte. Al criado Rutilio no le importan los días, pues todos son buenos para morir. La idea de la muerte es aun festiva para Leli y Eva, sigue siendo una forma lúdica, un juego asombrado de la infancia:

Era verdad. Había días mejores para morir. El martes era delgadito y transparente. Si morían en martes veían a través de sus paredes de papel de china los otros días, los de adelante y los de atrás. Si morían en jueves, se quedarían en un disco dorado dando vueltas como en los "caballitos" y venían desde lejos a todos los días. (p. 60).

La forma perfecta de esta repetición representa justamente un sentido inverso y simétrico: el momento en que la muerte y la sexualidad irrumpen simultáneamente en la vida infantil. Garro organiza las metamorfosis cuando en sus textos conviven de manera conjunta varias formas de representación. Las niñas miran desde la colina al hombre muerto y lo ven cambiar ante sus ojos, una deformación óptica debida por igual a un deslumbramiento producido por el sol y a la transformación mágica de las palabras de Candelaria, la lavandera, en acciones y objetos concretos; esta ambivalencia de la percepción hace que las niñas reajusten su visión y propicia una situación a primera vista imposible en la que están al mismo tiempo con un hombre vivo y con un hombre muerto. Cuando las niñas visitan a don Flor los días parecen haber adquirido una perfecta corporeidad, una corporeidad femenina. Don Flor encierra a los días en habitaciones con puertas de colores. Y cada uno de los días representa los pecados capitales, a su vez encarnados en distintos tipos de mujeres. El brujo vestido con una túnica de encendido color tiene una extraña connotación sexual, su vestido es de mujer ante los ojos de la comunidad, por eso es sospechoso, diferente, temible: "Don Flor no se vestía de blanco como los otros hombres, ni llevaba pantalones." Como ya lo había subrayado antes, no sólo está vestido con ropas de mujer sino que además usa un extraño peinado: "Llevaba el pelo cortado a la 'Bob', igual que las niñas...". Se ha producido un raro fenómeno de identificación en donde el cuerpo extraño, temido y anhelado por las protagonistas se va acercando peligrosamente a ellas. Insisto, don Flor se viste como mujer, su nombre es delicado y aromático y en su casa habitan los días cuyo atributo es un color, a la vez símbolo de un pecado capital con signo femenino. Como en un acto de prestidigitación, don Flor ha revivido en el momento en que las niñas entran en la casa, y casi al mismo tiempo ha sido visto por las niñas desde la colina como un cuerpo muerto agigantado por el reverberar del sol y la espesa fibra amarilla de los girasoles. Y aquí de nuevo asistimos a un acto de prestidigitación que

revierte todas las cosas y con las mismas las percepciones que de ellas tienen los personajes: Don Flor empieza a mostrarles su casa y sus secretos, lo hace después de examinarlas de manera obscena y adivinarles el futuro, después de reiterar que su pelo y sus ojos son diferentes de los suyos, que su pelo es rubio y hembra y sus ojos claros y machos. Cuando el brujo abre la puerta del Domingo, color de rojo y con un letrero que presenta a la lujuria, los días feminizados han perdido subitamente su corporeidad, y como único recuerdo de su cuerpo desaparecido subsisten las palabras y un "terrible" olor: "Las niñas miraron con sus ojos secos y alertas, su cara tendida hacia unos ruidos que ellas no escuchaban" (p. 65). Este olor inmaterial "no se sabe si agradable o desagradable" permanece como prueba de una concreción desaparecida, pero precedido por otra metamorfosis, la de la naturaleza. Antes de que don Flor abra la primera puerta, ese abrete sésamo de los cuentos infantiles, las niñas advierten que todo se ha secado, justo en el momento en que don Flor señala que se encuentran "en el centro de los días", polvoriento. Don Flor abre con una llave el cuarto de la puerta roja, allí habita el Domingo, el día más teñido de sexualidad, que representa a la lujuria caliente: "Sus palabras se bebieron el agua de la tarde y se produjo un silencio reseco. Las niñas sintieron sed, miraron el patio polvoriento por el que corría un aire. En la casa no había ni una sola planta, ni el menor rastro de hojas" (p. 64). El paraíso se ha calcinado literalmente y las palabras han perdido parte de su poder, el de convertirse en las cosas que nombran, no coincide ya su emisión con su representación. Conservan todavía algunos de los efectos materiales que tenían las palabras con que Candelaria abre el cuento, las palabras de don Flor: "...cayeron jadeantes sobre las cabezas rubias de las niñas..." (p. 66), y esa caída es amenazante, "La violencia de sus palabras dichas en voz baja hizo parpadear a los amarillos de las paredes" (p. 69). La sexualidad se verbaliza, va abriendo sus puertas y materializando la conciencia del pecado implícita en las amenazas que las criadas profieren cuando las niñas no obedecen, los vicios de la carne se convierten en días golosos, sensuales, pero pervertidos y dañinos: "Andaban(las niñas) cerca de las fauces de un animal desconocido, de aliento tan caliente como la tarde" (p. 66). Se ha definido un trayecto, el pasaje de la infancia a la pubertad, y ese trayecto traza un final, ¿pues, acaso no revela el cuento el tránsito imperceptible de la pureza de la infancia a la ambigua y sensual adolescencia?

¿Acaso no se ha cancelado el paraíso?

5. Glantz, Margo, "Las hijas de la Malinche", en *Esguince de cintura*, México, Conaculta, 1994.

# Lugares del ensayista



**Beatriz Colombi**

## Abstract

El artículo analiza el *locus* de enunciación del ensayista en el ensayo hispanoamericano de interpretación nacional y continental. Sostiene que este *locus* está definido por la intersección de múltiples posiciones y ficciones, imbuidas de una particular valoración social, a través de las cuales el ensayista provee de legitimidad a su discurso. El artículo analiza algunas de estas figuraciones, como el profeta, el polemista, el maestro, el profesor, el tratadista, el neo-humanista y filólogo, el archivista, el intérprete de la psiquis colectiva, el post-utopista, todas estrechamente relacionadas con la autoridad y representaciones del letrado o intelectual en esta cultura.

**Palabras claves:** ensayo hispanoamericano - *locus* del ensayista - intelectual.

## Abstract

This article focuses on the *loci* of enunciation of the Hispano-American essays related to national or continental interpretation. It maintains that these *loci* are defined by the intersection of multiple positions and fictions of a particular social valuation, through which the essayist provides due legitimacy to its discourse. The article analyzes figurations such as the prophet, the polemicist, the teacher, the professor, the scientist, the new-humanist, the philologist, the archivist, the interpreter of collective psiquis, the post-utopist. All these roles are closely related to the authority and representations of intellectual in this culture.

**Key words:** Hispano-American Essays - essayist *loci* - intellectual.

**E**n la portada de la primera edición de los *Ensayos* de Montaigne, publicados en 1580, Jean Starobinski observa el despliegue casi excesivo de todos los nombres y títulos nobiliarios del autor<sup>1</sup>. Deduce que esta exhibición no es gratuita, sino que está allí para garantizar, con su sola presencia, la inmunidad frente a cualquier reprobación o censura que sobre sus escritos pudiese recaer. Seguramente, este resguardo le permitió señalar temas complejos, que se volverían centrales para Occidente en los siglos por venir, como su memorable texto "De los caníbales", verdadero giro copernicano sobre la antropofagia, la percepción del otro y el relativismo cultural, en la época de la gran expansión imperial de España. El ensayo dramatizó, desde este origen, una escena que le es peculiar: la de un hablante que se sabe facultado para emitir cualquier juicio, más allá del arbitrio de los doctos o de la sanción de las instituciones, apoyado tan sólo en su investidura en tanto sujeto y en su competencia sobre algún saber. Con este gesto, Montaigne inaugura un nuevo lugar de enunciación que permite ubicarlo dentro de esa categoría de autores que Foucault llamó *fundadores de discursividad*, como Marx o Freud, es decir, aquellos que, además de construir su propia obra, inician una formación: "Lo particular de estos autores es que no son solamente los autores de sus obras, de sus libros. Produjeron algo más: la posibilidad y la regla de formación de otros textos"<sup>2</sup>.

Los *Ensayos* de Montaigne presentan una situación novedosa: una subjetividad discurre *al mismo tiempo* que escribe sobre su objeto, o al menos, hace creer que estos movimientos son simultáneos y superpuestos, diseminando dispositivos que simulan la inmediatez del pensamiento y la paralela flexibilidad de la dicción. Se trata, como en todo género, de una convención, no la única pero sí la fundamental para que reconozcamos su familia de pertenencia, según la cual debe predominar la incertidumbre por sobre las fórmulas asertivas, y aun cuando estas últimas existan, deben aparecer siempre en su momento de gestación y alumbramiento. Pero el sujeto de esa actividad de simulación y estratégica disposición de los materiales, gestor de una modalidad oblicua y suasoria, resulta ser también uno de los pilares de la lógica del ensayo. Es de esta instancia de la que me interesa hablar.

La primera persona del ensayo está contaminada de múltiples posiciones, donde podemos entrever al escritor fuera del texto, a un hablante ficcional, a la voz del letrado/intelectual que se expresa en nombre de un sector especializado de la sociedad, en fin, a máscaras y entequeias dispares. El yo del ensayista no se identifica plena y exclusivamente con ninguno de estos roles, sino que se descubre en su intersección. Para considerar esta dinámica

<sup>1</sup> Starobinski, Jean, "¿Es posible definir el ensayo?", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 575, 1998.

<sup>2</sup> Foucault, Michel, "¿Qué es un autor?", en *Literatura y conocimiento*, Mérida, Universidad de los Andes, 1999, p. 115.



acudo una vez más a Foucault y a su concepto de función de autor. Según Foucault, el estatus del autor en el texto se reduce a las marcas de su ausencia, en tanto la escritura es la separación del significante y de la presencia; no obstante, su desaparición misma libera las funciones que apuntan hacia esta figura concreta y al mismo tiempo evanescente. Este sujeto es, entonces, tan solo una variable del discurso, un principio de su cohesión y no un individuo particular, y ante la pregunta ¿dónde está el autor?, Foucault responde: "Será tan falso buscar al autor del lado del escritor real como del lado de ese parlante ficticio; la función autor se efectúa en la escisión misma, -en esta división y esta distancia"<sup>3</sup>. Esta función, dice Foucault, prescindible en los tratados científicos, es requerida, en cambio, en los discursos literarios, ya que difícilmente admitimos el anonimato detrás de ellos, a menos que esté planteado como un enigma a resolver. Si volvemos al ensayo, veremos que esta textualidad señala continuamente al sujeto que la produce, quien a su vez provee de legitimidad a su discurso a través de simulacros y figuraciones que le permiten afirmar su autoridad y fueros para sostener lo que sostiene. En un género donde, como dijimos, el sujeto que enuncia pretende erigirse como el garante último de su discurso, estas representaciones adquieren especial interés. Este trabajo quiere aproximarse a algunas de ellas en la tradición del ensayo hispanoamericano, en particular aunque no exclusivamente, en aquella que se ocupa de la interpretación continental.

Tres tipos centrales dominan la ficción enunciativa del ensayo hispanoamericano en el siglo XIX: el polemista, el profeta y el maestro, lugares que trascienden los casos particulares para instalarse como papeles apropiados para su ejercicio, ya que están imbuidos de una particular valoración social. Para el primer caso, conviene recordar los conceptos de Marc Angenot en *La parole pamphletaire*<sup>4</sup>. En este texto, Angenot argumenta que tanto el ensayo como el grupo conformado por el panfleto, la sátira y la polémica; pertenecen a la misma familia discursiva, la literatura de ideas, pero mientras que en el primero prima el diagnóstico o la meditación, en el segundo conjunto prevalece la actitud agónica, que supone desde luego un contra-discurso y una presencia pronunciada del *pathos* o intensidad afectiva. Más allá de esta delimitación, que de hecho puede percibirse y es pertinente en muchos casos, es frecuente encontrar la fusión de estas formas en el ensayo decimonónico hispanoamericano, comprometido sobre todo con la descalificación y refutación del adversario. Se ensaya en *contra de* -la colonia, la tradición, la tiranía, la barbarie, el atraso, el caudillismo, el imperialismo-, y el polemista se impone en el género hasta el fin de siglo, aun cuando su tema lo desvíe del acontecer político. Pienso en Paul Groussac -cuya prosa modela el estilo alto del fin-de-siglo- para quien

<sup>3</sup>. Ibid., p. 113.

<sup>4</sup>. Angenot, Marc, *La parole pamphletaire, typologie des discours modernes*. Paris, Payot, 1995.

la confrontación tiene centralidad, inclusive, en el ensayo estético. Se trate de Shakespeare, Cervantes, Daudet, Zola o Dario, Groussac aplica la estocada verbal contra su objeto, con el *pungent statement* que aprende del inglés Samuel Johnson, y hace del epíteto su arma ofensiva, concibiendo a la crítica literaria como un sub-género de la polémica<sup>5</sup>.

En tanto escritura que en su hacerse construye su forma, el ensayo se relaciona con la promesa, con lo que aún no tiene dimensión acabada de realidad. Lukács vio al ensayista como al precursor de un gran momento por venir<sup>6</sup>. Theodor Adorno sostuvo que el ensayo apunta al *terminus ad quem* (una meta o punto final) y no al *terminus ad quo* (un punto de partida u origen), ya que "su método mismo expresa sin más la intención utópica"<sup>7</sup>. Las grandes figuras del pensamiento utópico del siglo XIX adoptaron la elocución del profeta, como Saint Simon, Charles Fourier, o la franco-peruana Flora Tristán, cuyas *Peregrinaciones de una paria* cuentan un viaje, pero también esbozan un ensayo sobre el atraso y la superstición en el Perú, con una voz admonitoria y mesiánica, como una versión femenina del gran diagnóstico modernizador de Sarmiento en *Facundo*<sup>8</sup>. En esta tesitura, el ensayista trabaja con anticipaciones y bosquejos del futuro. Entonces, busca necesariamente fórmulas que resuenen como emblemas del porvenir. Por eso las formas tradicionalmente asociadas a la transmisión del saber, como la máxima, el aforismo o la sentencia son habituales en su discurso. En la escritura de José Martí, la sentencia suele ser el punto de concentración de tensiones y la clave arquitectónica de su estilo. "Una tempestad es más bella que una locomotora" dice en *El Prólogo al poema del Niágara*, y la frase puede ser leída como el centro generador de todo el ensayo, que polemiza con una modernización voraz y destructora de la belleza del mundo natural, pero, análogamente, celebra el cambio que aportan los nuevos tiempos, que aunque ruines, conmueven las viejas vallas y demuelen las instituciones del pasado. Martí no es nostálgico ni antimoderno en esta breve y significativa cláusula, por el contrario, la tormenta es solo *más bella* que la locomotora, de donde la máquina y su civilización no quedan excluidas de tal valoración estética. Pero vayamos a su molde. De acuerdo con Roland Barthes en su estudio sobre la máxima en *La Rochefoucauld*<sup>9</sup>, esta forma se caracteriza por lo que llama la *espectacularidad* de su estructura y por su efecto crítico, atribuciones ambas que podemos

<sup>5</sup> Vease Colombi, Beatriz, "Prólogo" a Paul Groussac, *Viaje intelectual*, Primera serie, Buenos Aires, Simurg, 2005.

<sup>6</sup> Lukács, George, "Sobre la esencia y forma del ensayo (Carta a Leo Popper)", en *El alma y sus formas*, Barcelona, Grijalbo, 1975, p. 36.

<sup>7</sup> Adorno, Theodor W., "El ensayo como forma", en *Notas de literatura*, Barcelona, Ariel, p. 24.

<sup>8</sup> Sobre los profetas del XIX, vease Bénichou, Paul, *El tiempo de los profetas. Doctrinas de la época romántica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1977.

<sup>9</sup> Barthes, Roland, "La Rochefoucauld: reflexiones o sentencias y máximas", en *El grado cero de la escritura*, México, Siglo XXI, 1973.

encontrar en el ensayo, que procura también el placer estético a partir de procedimientos formales y promueve la crítica a través de una perspectiva novedosa y perspicaz sobre el objeto que lo ocupa. Pero creo que algo más emparenta a la máxima y el ensayo. Barthes dice que para dar peso a su palabra, el escritor de la máxima se coloca en un *mas allá* del saber convencional, "como un dios" que "sopesa los objetos" y establece su verdad, actitud semejante a la del ensayista-profeta, que intenta fijar valores en un mundo que se derrumba en su entorno. Martí no imprime a su palabra el tono omnipotente de un dios, pero tampoco evade la tonalidad del profeta, conjugando además la ausencia para serlo del modo más cabal<sup>10</sup>.

Desde luego, el ensayista-profeta queda ligado a un género, la utopía, como relato que promete un destino mejor para una comunidad de lectores con valores compartidos. La relación entre el ensayo y el discurso utópico es algo más que una constante en América latina. En su "Carta de Jamaica", que es leída hoy como un proto-ensayo de interpretación continental, Simón Bolívar define a los americanos como un "pequeño género humano", es decir, como una humanidad "otra", paralela y distinta a la europea y, en esa medida, como un espacio utópico, y predice, promete, promueve un mundo feliz para este continente tan duramente castigado por la historia. Las flexiones del futuro se repiten en "Nuestra América" (1891) de Martí, en *Ariel* (1900) de José Enrique Rodó, en *Raza cósmica* (1925) de José Vasconcelos, en "La utopía de América" (1925) de Pedro Henríquez Ureña. Alfonso Reyes sostiene en *Última Tule* (1942) que si hubo un territorio del deseo, éste fue el continente americano, la última tula-esperanza de la humanidad, desde los tiempos clásicos hasta los tiempos de la Segunda Guerra, cuando su dimensión de tierra prometida se actualiza.

Pero es el maestro, como sabemos, la función más constante de nuestro repertorio. Durante un largo ciclo nuestro imaginario otorgó al magisterio la más alta estima social, de allí que fuese el epíteto que se usara para referirse a los prohombres de la cultura. La abundancia de ejemplos exime de su recuento, aunque en él no debería faltar Domingo Faustino Sarmiento, Eugenio María de Hostos, José Enrique Rodó, José Vasconcelos, Gabriela Mistral o Pedro Henríquez Ureña. La complejidad de la relación magisterial y sus numerosas variantes ha sido analizada por George Steiner en su *Lecciones de los maestros*, donde describe tres posibles "estructuras de relación": el maestro que destruye psíquica o físicamente al discípulo, el discípulo que traiciona al maestro, y el intercambio fructífero entre ambos, "el eros de la mutua confianza e incluso amor"<sup>11</sup>. Repara Steiner que este último caso, en el que

<sup>10</sup>. Dice Héctor Murena respecto del profeta: "El profeta para poder anunciar un nuevo espíritu, debe tomarse un poco extraño, un poco ajeno a su gente y su tierra", en "La lección de los desposeídos", incluido en *El pecado original de América*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 107.

<sup>11</sup>. Steiner, George, *Lecciones de los maestros*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 12.

prepondera el aprendizaje por imitación –“Sócrates y los santos enseñan existiendo”<sup>12</sup>– parece una ingenua idealización frente a la concepción de Foucault, para quien la enseñanza siempre implica situaciones de poder y sumisión de orden psicológico, social, físico, institucional, siendo la pedagogía uno de los soportes de los sistemas de exclusión y control social. Por su parte, Zygmunt Bauman vincula al maestro con el proyecto iluminista que requiere de estos nuevos mediadores, intérpretes de la Razón, para administrar las fuerzas sociales y erradicar la superstición: el “maestro/supervisor, un profesional especializado en la modificación del comportamiento humano, en ‘traer al orden la conducta’ y evitar o contener las consecuencias del accionar desordenado o errático”<sup>13</sup>. El tema, desde luego, no ha sido ignorado por la crítica latinoamericana y ha recibido distintas perspectivas para su tratamiento. Luis Alberto Sánchez, en *Tuvimos maestros en nuestra América* (1940), señaló el divorcio entre la palabra y la acción en los maestros del Novecientos, enjuiciados por la generación que los sucede, que no puede ya reconocer un mandato claro y ético en esos padres. Julio Ramos, en *Desencuentros de la modernidad en América latina* (1989), relaciona el ministerio pedagógico con la nueva autoridad acotada a este ámbito que obtiene el intelectual modernizado en América latina, desplazado de los privilegios y lugares ocupados por el letrado tradicional, en el marco de los grandes cambios que transita esta figura entre la heteronomía y la autonomía. Por su parte, Roberto González Echeverría, en *La voz de los maestros* (1985), propone la homologación entre autor, autoridad y autoritarismo, sosteniendo que el discurso ensayístico de identidad continental formulado por los maestros ha estado al servicio del poder y ha sido usualmente funcional al proyecto del dictador. Podríamos graficar su operación pensando en *La tempestad* de Shakespeare, texto base para todas estas consideraciones. Si en *La tempestad* –obra releída en clave colonial y postcolonial con inusitada productividad– podemos observar diversas figuras del letrado, así Próspero es tanto el mago o shamán, como el bibliófilo y el dictador, mientras Ariel es el humanista, desasido de lo real, y Gonzalo –el consejero–, otra versión del humanista pero con los pies en la tierra, González Echeverría elige en *La voz de los maestros* la imagen fundida del maestro-dictador ofrecida por Próspero<sup>14</sup>. El tema compromete los lazos entre el intelectual y el poder, y la hipótesis de González Echeverría no está distante del intelectual orgánico postulado por Ángel Rama en *La ciudad letrada* (1894).

<sup>12</sup> Ibid., p. 13.

<sup>13</sup> Bauman, Zygmunt, *Legisladores e intérpretes*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1997, p. 110.

<sup>14</sup> Este análisis se basa en la imprescindible lectura del ensayo de Aníbal Ponce “Ariel o la agonía de una obsunada ilusión”, en *Humanismo burgués y humanismo proletario*, México, Cartago, 1981.

Volviendo al maestro, nuestra historia intelectual presenta variedades, bifurcaciones y marginalidades dignas de ser tenidas en cuenta, como es el caso del errante Simón Rodríguez. Por otra parte, muchas afiliaciones discipulares presentan alternativas tanto al eros como al dominio puesto en juego por este vínculo. Baste pensar en Ezequiel Martínez Estrada y Héctor Murena, o Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes, donde los roles del educador y el educando se vuelven horizontales o, inclusive, intercambiables<sup>15</sup>. Desde estas relaciones, si se quiere personales, hasta sus proyecciones sociales, la representación de quien detenta el saber no es unívoca, y encarar su estudio en las letras latinoamericanas resultaría en un apasionante capítulo de la formación de nuestras tradiciones y legados. Lo que es innegable, cualquiera sea la ideología desde la cual consideremos su significación, son las prerrogativas que devienen del ejercicio de esta función, y su peso en las figuraciones del ensayista hispanoamericano.

El antecedente más prestigioso del ensayista-maestro en América es Ralph Waldo Emerson, formador de la juventud universitaria norteamericana, en un texto central para analizar esta serie. *The American Scholar*. Su silueta y su prédica fueron traducidas por Martí en la nota que escribe en 1882, en ocasión de la muerte del filósofo norteamericano, donde acude a la topología de las alturas para describir su jerarquía, por eso lo llama cumbre, montaña, monte. En Hispanoamérica, esta posición fue adoptada del modo más ejemplar por José Enrique Rodó en *Ariel*, caso extremo del ensayista que produce un espectáculo de su propia locución, apelando a la identificación con el personaje de Próspero que, expurgado de magia y despotismo, pronuncia su oración de fin de curso ante sus discípulos<sup>16</sup>. Con todo, la escena amena y monológica de *Ariel* se cristalizó en uno de sus flancos menos atractivos, la lección sin réplica, el saber que no se discute. Pero también dio consistencia a otra vertiente, el esteticismo. El maestro enseña con las *exempla*, la parábola, el cuento –como el cuento de la moneda de oro o la parábola del rey hospitalario– bajo el amparo, ya no de la ciencia positiva, sino de la literatura, como ámbito capaz de producir un saber aleccionador y regenerador de la sociedad, en una línea que desembocará en los ensayistas neo-humanistas de comienzos del siglo XX.

Pero del ensayista-maestro se desprende otra voz subordinada al saber especializado, necesario para superar el destiempo americano. El ensayista post-arielista escenifica las virtudes del conocedor y evita las inseguridades

15. He analizado la relación epistolar y discipular de Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña en "Un escenario de cultura: Alfonso Reyes epistolar", en Noé Jitrik (Coord.), *Aventuras de la crítica. Escrituras latinoamericanas en el siglo XXI*, Córdoba, Alción, 2007.

16. Este es el punto de partida de Roberto González Echeverría en "El extraño caso de la estatua parlante *Ariel* y la retórica magisterial del ensayo latinoamericano", en *La voz de los maestros*, Madrid, Verbum, 2001.

del diletante. Francisco García Calderón, discípulo a la distancia de José Enrique Rodó en la colonia de hispanoamericanos que se concentra en París en 1900, impuso este imaginario encumbrando la silueta del profesor (*Los profesores de idealismo*) y promoviendo a los nuevos intelectuales americanos surgidos de las aulas universitarias. Sus ensayos americanistas, publicados en el París previo a la Primera Guerra. *Les Démocraties latines de l'Amérique* (1912) y *La creación de un continente* (1914), revelan una voz que investiga los hechos con nuevas metodologías –históricas, psicológicas, sociológicas– adquiridas en la frecuentación de la academia francesa. El profesor denota otro ámbito de competencia respecto al maestro, una mayor formalización del saber. Las nuevas disciplinas que definen sus métodos en el primer tercio del siglo XX latinoamericano –la filosofía, la sociología, la historia, la crítica, la etnografía, el psicoanálisis– exigen del ensayista un conocimiento sistematizado, respecto del cual se puede tomar distancia, introducir caminos oblicuos, simular irreverencia, pero nunca ignorar. Ningún caso más ejemplar, unas décadas más tarde, que *El contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar* (1940) de Fernando Ortiz. El *contrapunteo* está sólidamente afincado en la etnografía funcionalista liderada por Malinowski, a cuya sombra acuñó Ortiz el concepto de la transculturación, pero, al mismo tiempo, el cubano se desvía de la economía de sentido que rige la obra científica para entregarse a una lúdica dialéctica de los opuestos, a la digresión, a la gratuidad de la escritura. No extraña entonces que Ortiz comience su texto citando al Arcipreste de Hita y su *Libro de buen amor*, con el combate entre don Carnal y doña Cuaresma como precedente literario del mal amor entre el tabaco y el azúcar isleños. Ortiz monta una trama a la vez poética y erudita, fascinante y heterodoxa, en torno a los dos productos agrarios principales de la historia económica de Cuba, trascendiendo y trasgrediendo las propias barreras que le impone la ciencia, para leer en ellos un contrapunto cultural entre negro y blanco, esclavitud y libertad, analfabeto y letrado, ingenio y ciudad, oficio y arte, tradición y modernidad, en un paradigma que se abre y prolifera con exceso y exuberancia. El proyecto es sólo comparable a otro contrapunteo, el que realiza Gilberto Freyre en *Casa grande e senzala* (1933), también con un enunciador científico, más sobrio en sus pases de estilo pero no por eso menos literario.

El lugar del ensayista se define, en muchas ocasiones, por su contraposición respecto del especialista o tratadista, lo que configura un sujeto de enunciación libre de condicionamientos, regulaciones disciplinarias, pertenencias académicas o marcos institucionales. Ésta es la convención que rige para el género: la de un sujeto que simula trabajar sesgadamente respecto del conocimiento canonizado. Para esto, el ensayista crea lo que podríamos llamar el *efecto de libertad*, a partir de una serie de marcas que colocan lo que dice en el plano de lo aproximativo, estrategia que compromete el régimen de la cita, muchas veces elidida con la paráfrasis libre de otros discursos, la

precisión y economía de las argumentaciones con la digresión como una constante, y hasta afecta la cohesión del texto, usualmente fragmentado o eslabonado en párrafos de relativa independencia. Pero estos procedimientos no desmerecen su credibilidad, al contrario, se vuelve fiable en tanto ensayista justamente por incurrir en ellos.

El ensayista neo-humanista, que emerge en la entreguerra, establece un hablante crítico, universalizante, filológico, normativo del pasado y optimista del futuro. Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña recurren a diferentes estrategias de validación de su palabra, empeñados en superar el derrotismo diseminado por el darwinismo social y las secuelas del pensamiento positivista, con una nueva inflexión que se nutre tanto de la academia como de la plaza pública. Alfonso Reyes renueva los procedimientos en *Visión de Anáhuac* (1915), figurando una voz nacional y a la vez universal, la de un bibliófilo que revisa las imágenes múltiples proyectadas sobre México por conquistadores, cronistas, cartógrafos, historiadores, viajeros, traductores, recortando y montando estas representaciones en un *collage* vanguardista e irónico de las esencias patrias, donde la única verdad que prevalece es la de una herencia cultural intervenida, inventada, frágil y casi a punto de perderse entre la balacera revolucionaria. Reyes construyó su lengua ensayística con el des-apasionamiento y el *humour* de los ensayistas ingleses, Lamb, Hazlitt, pero sobre todo Chesterton, cultor de la paradoja -figura central del ensayo-, y su *maitre à penser* durante los años de formación en España. Henríquez Ureña forjó un modo que no podemos desprender del magisterio, pero tampoco reducir exclusivamente a ello. Como los ingleses Matthew Arnold y Walter Pater<sup>17</sup>, sus maestros, estableció una perspectiva de alta densidad sistematizando la cultura americana desde la etapa colonial hasta su presente y proyectando en esta tarea un enunciador que se autoriza por su propia erudición en un campo, si no baldío, al menos escasamente estructurado. Con Henríquez Ureña, el ensayista devino archivista y planificador del devenir utópico de estas sociedades. Con los neo-humanistas el factor polémico queda asordinado, no ignoran al adversario, pero lo invalidan por ausencia, estableciendo valores universales inobjetables para el bien común de las sociedades americanas. Trabajan intensamente por la autonomía y prestigio del género, ubicándose más que nunca en la centralidad de su ejercicio. Esa convicción sostuvo textos como "Lo mexicano y lo universal" (1932) y "La inteligencia americana" (1936) de Reyes, "El escritor argentino y la tradición" (1953) de Jorge Luis Borges, "El descontento y la promesa" (1926) de Henríquez Ureña, o *De la conquista a la independencia* (1944) de

<sup>17</sup>. Sobre este tema véase el imprescindible estudio de Arcadio Díaz Quiñones, "Pedro Henríquez Ureña (1884-1946): la tradición y el exilio", en *Sobre los principios. Los intelectuales caribeños y la tradición*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2006.

Mariano Picón Salas. En esta línea, *La expresión americana* (1957) de José Lezama Lima, exhibió la máxima autonomía formal, fundando la voz de un enunciador poético y hermético.

Una representación central del ensayista hispanoamericano en el siglo XX es la de intérprete de la psiquis colectiva, es decir, traductor e intermediario de un relato social al que vuelve inteligible a partir de la elaboración de grandes metáforas incluyentes de una comunidad. Tanto en *Radiografía de la pampa* (1933) de Ezequiel Martínez Estrada como en *El laberinto de la soledad* (1950) de Octavio Paz, la posición interpretante de un trauma de origen se vuelve medular, siendo que en el pasado y en su olvido radica la clave de todos los conflictos del presente, mientras que en la vuelta y la memoria, su posibilidad de superación. Paz y Martínez Estrada coinciden en una trama común pautada por los hitos de la violación, la culpa, el silencio y la soledad. La novela familiar del neurótico encuentra en la Conquista una nueva narración donde asentarse: una madre violada, Malinche chingada, vituperada y rechazada, que solo lega desprecio y vergüenza a sus vástagos. Y un hijo humillado y renegado por el padre, el gaucho de Martínez Estrada, que es el mexicano neurótico y mascarado de Paz. Lo que resulta importante de esta operación interpretativa es que la construcción de este relato matriz confiere al ensayista una nueva atribución social, consistente en verbalizar lo que permanecía silente o reprimido, otorgando a la sociedad un espejo donde reconocerse. El acierto en conseguir este objetivo se manifiesta en la cristalización de sus lecturas como canon de identidad nacional y/o americana, al menos durante cierto tiempo, hasta la revisión crítica de las respectivas mitologías. La función del intérprete del pasado recorre, desde luego, *El pecado original de América* (1954) de Héctor Murena y *Los siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928) de José Carlos Mariátegui. La función de intérpretes podría corresponder al sentido que le da al término Zygmunt Bauman en *Legisladores e intérpretes*. Bauman sostiene que el intelectual legislador, como juez, formador de opinión y verificador de valores, ha entrado en crisis y ha sido sustituido en la vida contemporánea por los intelectuales-intérpretes, aquellos "especialistas en traducción entre tradiciones culturales", calificados para ejercer el arte de la "conversación civilizada de Occidente", "sin la consoladora pero engañosa convicción de su validez universal" ante la disolución de las certezas propias de esta cultura<sup>18</sup>. Los textos de los ensayistas-intérpretes están abrumados de incertidumbre y nihilismo, así como los ensayos de los neo-humanistas dilapidaban utopismo y optimismo.

Y esto conduce a una de las funciones principales aludida a lo largo de este trabajo: la representación del letrado y/o intelectual, que encuentra un campo ejemplar en el ensayo, el género que mejor se adapta a sus intervenciones

<sup>18</sup> Bauman, Zygmunt, *Legisladores e intérpretes*, ob. cit., pp. 203-204.



públicas. *Ariel* de Rodó, una vez más, resulta el punto de partida, ya que el texto muestra una de las acciones que son pertinentes al intelectual, la reproducción de su estirpe, el traspaso de los dones en la escena de transmisión y transfusión por excelencia, la pedagógica. Rodó-Próspero construye una imagen enaltecida de esta misión; nadie mejor que Carlos Real de Azúa supo ver su impronta auto-celebratoria y germinativa: "*Ariel* condensaba con suma destreza la imagen más benévola, más ennoblecida que el *ethos* prospectivo de la intelligentsia juvenil latinoamericana y española podían tener de sí mismos<sup>19</sup>." Pero de la cantera del arielismo no sólo surgió la emulación laudatoria, sino también la crítica y la autocrítica. Luis Alberto Sánchez dividió el campo de los epígonos de Rodó entre arieles y calibanes, los primeros marcados por el esteticismo, el desdén por las masas, la desconfianza en la democracia y la adhesión a las teorías raciales; los segundos, en cambio, caracterizados por haber unido ética y ciencia, además de oponerse al imperialismo y resistir a los gobiernos dictatoriales, invirtiendo así el sentido de lo calibanesco, que décadas más tarde reapropiaría Roberto Fernández Retamar. En su ensayo *Calibán* (1971), Fernández Retamar reivindicó en el esclavo de *La Tempestad* a las masas explotadas y a los países coloniales, e identificó nuevamente a Ariel con el intelectual, aunque escindió el campo entre arieles leales y traidores, tomando como hito al sonado caso Padilla, divisoria de aguas para la intelectualidad latinoamericana de la década de los setenta, principio del divorcio o matrimonio definitivo con la política cultural de la revolución cubana. También en *La ciudad letrada* de Ángel Rama la centralidad de la escena enunciativa la ocupa el intelectual enjuiciando su origen, su clase, sus cooptaciones y transacciones con el poder, desde la Colonia al presente, siendo avalado para realizar este tribunal de la inteligencia por su propia trayectoria de exiliado y, en tal condición, ausente de la ciudad amurallada. De hecho, el último texto de Rama encarna el desencanto más extremo de esta función, casi como una respuesta adversativa a su precursor, Rodó, que apostó a la capacidad regeneradora de su clase.

Con *Aires de Familia* (2000), Carlos Monsiváis se inscribe en la tradición discursiva del ensayo sobre América latina, pero introduce desvíos, rupturas y escepticismos respecto a este legado. En este sentido, retoma las palabras de Vasconcelos y Reyes en la "Advertencia preliminar" para demostrar la pérdida de vigencia de sus presupuestos. Así el lema de José Vasconcelos, "Por mi raza hablará el espíritu", proposición que delimita, según Monsiváis, a los capacitados para hablar de y por América: los universitarios, los letrados, ha sido superado por una amplia democratización de la enseñanza, que si bien no ha llegado a todos, al menos, ha transformado visiblemente su alcance. Mientras que la consigna de Alfonso Reyes, "Hemos llegado tarde al banquete de la civilización

<sup>19</sup> Real de Azúa, Carlos. "Prólogo" a *Ariel*. Caracas, Ayacucho, 1976.

occidental", resultante de su diagnóstico sobre la asincronía intelectual americana, ha sido eclipsada por la actual paridad cultural entre centro y periferia. Las dos condiciones que circundaban al ensayismo precedente. el elitismo de sus practicantes y la conciencia de asincronía de su cultura –esta última sentida como deficiencia o falta respecto de la cual se elaboraban soluciones– son ahora sustituidas por nuevas coordenadas que condicionan el mercado de la cultura a fines del siglo XX, la globalización y el neoliberalismo. Lo que Monsiváis no dice en esta advertencia, pero desarrolla a lo largo del ensayo, es que las actuales condiciones ponen a prueba otras instancias: los propios fueros del intelectual –cuya autoridad ha sido desplazada y devorada por el mercado– y la pertinencia o vigencia de los relatos culturales que pretendan representar a las comunidades nacionales o continentales en la era de la mundialización. Cercano a Ángel Rama en *La ciudad letrada*, el enunciador de *Aires de familia* establece una hipérbola del inconformismo propio del intelectual, ubicándose en lo que llama el "esplendor del pesimismo". Si la cultura latinoamericana ha prestigiado la figura del héroe –promovido en los relatos históricos, biográficos y ficcionales del siglo XIX– Monsiváis propone la era del post-heroísmo, que es también la era del post-utopismo: "Viene a menos el espíritu utópico, en el sentido de la carga de porvenir deseable que va más allá del presente<sup>20</sup>." En *Aires de familia*, Hispanoamérica es una duda antes que una entidad, o mejor, el concepto se reduce a momentos esporádicos, circunstanciales, y su condición de posibilidad se hace cada vez más precaria, "la cultura iberoamericana existe, pero los modos tradicionales de percibirla han entrado en crisis"<sup>21</sup>. La cita o el pastiche de las voces de los padres o maestros (Nervo, Darío, Neruda) asedian el texto, con un gesto de distancia y melancolía, de desestructuración de los mitos americanos. El gesto ya estaba en *Los rituales del caos* (1995), suerte de respuesta a *El laberinto de la soledad*, en la medida en que la *fiesta* de Paz, como desorden, comunidad y violencia, es sustituida por el caos, que tiene ya su propia lógica. Los sintagmas fosilizados, lugares comunes, proposiciones canonizadas, frases recortadas, son articulados por una voz ubicada en un más allá de la identidad. El yo no pretende encarnar al nosotros, no busca metáforas comunes ni se atribuye la exclusiva función interpretante. Liberado de la responsabilidad de "hablar por la raza", Monsiváis deglute a su propia tradición para extraer de ella tan solo formas residuales y retazos. Habida cuenta de que ya no existe la certidumbre de la familia, el enunciador se mueve en el aire, como un nuevo Ariel desengañado de las promesas de Próspero. Pero es en este camino del desaliento que el lugar del ensayista adquiere una nueva urgencia.

<sup>20</sup> Monsiváis, Carlos, *Aires de familia*, Barcelona, Anagrama, 2000, p. 248.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 154.

# Poesía, socialidad y orden económico

Jorge Monteleone

## Abstract

En este artículo nos proponemos analizar la relación entre el orden económico, la socialidad y la poesía en la Argentina –desde los años noventa, hasta la crisis institucional y económica de los años 2001-2002. El trabajo describe diversos discursos económicos y sociales sobre la pobreza y sobre los nuevos sujetos sociales llamados “cartoneros”, y su contrapartida en las experiencias artísticas, a partir de dos modos de representación estética de la pobreza: el reciclaje y la donación. El reciclaje es analizado en la editorial “Eloisa Cartonera”, en el proyecto del artista plástico holandés Matthijs de Bruijne (en [www.liquidacion.org/](http://www.liquidacion.org/)) y en la poesía de Daniel Samoilovich (*El carrito de Eneas*, 2003). La donación es analizada en dos libros de poesía: *Potlatch*, de Arturo Carrera y *La rebelión del instante*, de Diana Bellessi (2005).

**Palabras clave:** poesía – socialidad – orden económico.

## Abstract

In this article our goal is to analyze the relationship among economic order, sociality and poetry in a recent historical period of the Argentine Republic –from the nineties to the institutional and economic crisis in the 2001-2002 years–.The paper describes several economic or social discourses about poverty and the new social subjects named as the “cartoneros”, and their counterparts in artistic experiences, establishing two ways of aesthetic representation of poverty: recycling and donation. The recycling is analyzed in the publishing firm “Eloisa Cartonera”, in the dutch artist Matthijs de Bruijne project at [www.liquidacion.org](http://www.liquidacion.org) and in the Daniel Samoilovich’s poetry: *El carrito de Eneas* (The Eneas Shopping Cart, 2003). The donation is analyzed in two poetry books: Arturo Carrera’s *Potlatch* (2004) and Diana Bellessi’s *La rebelión del instante* (*The Rebellion of an Instant*, 2005).

**Key Words:** Poetry – Sociality – Economic order.

¿ Por dónde comenzar? Al enunciar esta frase la trampa está tendida. De nuevo, el vocabulario prestigioso o, prefiero decir, adecuado, hacedero, me captura. "¿Por dónde comenzar?" es la frase que traduce aquel entrañable ensayo de Roland Barthes, "*Par où commencer?*", que evaluaba la dificultad para establecer el inicio de una interpretación y, por ello mismo, su continuidad<sup>1</sup>. Pero la frase a la vez estaba tomada de la traducción al francés de un texto escrito por Lenin, aparecido en mayo de 1901 en el n° 4 de su revista *Iskra*, donde se planteaba las necesarias tareas de organización de una fuerza política unificada para combatir al zarismo y que precedió al célebre artículo "¿Qué hacer?", de febrero de 1902, donde ofrecía el anunciado plan.

Y sin embargo la frase no deja de acorralarme, porque este comienzo se vincula con un hecho que excede la interpretación crítica y que, sin embargo, es uno de sus problemas centrales: la representación de lo real. Salvo que en este caso lo real está dado por un campo que parece abrir un abismo a la interpretación crítica, o generar en ella un extrañamiento de tal magnitud con el cual no puede lidiar, como lo haría la presunta inmediatez que diese cualquier visión estética del mundo a un ensayo de crítica literaria. Lo "real", en este caso, es lo que podría llamar un *orden económico*. No se trata de una generalidad sino de un orden concreto: el orden económico de la Argentina de la década del noventa hasta el período de la crisis institucional que comenzó con el estallido de diciembre del 2001 y atravesó el año 2002.

Cuando debo referirme a este orden económico se me aparecen dos campos referenciales posibles, de los cuales puedo inferir un matiz objetivo para el primero y un matiz subjetivo para el segundo. El objetivo se basa en una presunción de objetividad, toda vez que un discurso científico lo representa. Leo, por ejemplo, un *paper* sobre pobreza, crecimiento y desigualdad, con informes econométricos, clases de medida de pobreza, simulaciones estadísticas para determinar curvas de isopobreza, que procuran explicar este hecho incontrastable: "La Argentina experimentó en los últimos años un aumento extraordinario en el nivel de pobreza. La proporción de argentinos pobres pasó de 21,9 % en 1992 a 57,9 % en 2002<sup>2</sup>." Leo otro *paper* del año 2005 sobre desigualdad y pobreza en la Argentina en los años noventa, esta vez de economía política. Analiza las falacias de lo que se llamó "efecto derrame", por el cual el discurso hegemónico del neoliberalismo en los noventa afirmaba que sólo el crecimiento económico, sin afectar la redistribución de

<sup>1</sup> El ensayo fue publicado originalmente en *Poétique*, I, 1970. Hay traducción al español en Roland Barthes, *El grado cero de la escritura* seguido de *Nuevos ensayos críticos*, México, Siglo XXI, 1973.

<sup>2</sup> Busso, Matias; Cerimedo, Federico y Cicowiez, Martín, "Pobreza, crecimiento y desigualdad: descifrando la última década en Argentina", en *Documentos de trabajo del C.E.D.L.A.S.* (Centro de Estudios Distributivos, Laborales y Sociales), N° 21, Departamento de Economía de la Universidad Nacional de la Plata, abril de 2005, pp. 1-21. Disponible en [http://www.depeco.econo.unlp.edu.ar/cedlas/pdfs/doc\\_cedlas21.pdf](http://www.depeco.econo.unlp.edu.ar/cedlas/pdfs/doc_cedlas21.pdf) (Fecha de consulta: 23 de setiembre de 2007.)

la riqueza y librando el mercado a sus propias fuerzas, permitiría una cura milagrosa de la pobreza por dos motivos: el aumento del empleo y el aumento de la productividad laboral, con el consiguiente aumento de los ingresos. Sin embargo, el crecimiento económico de algunos periodos, mediante políticas económicas neoliberales en articulación con organismos de crédito internacionales, se dio de tal modo que no sólo impidió el "efecto derrame", sino también consolidó una distribución regresiva del ingreso y aumentó los índices de pobreza e indigencia, una multiplicación del desempleo y de la precarización laboral. En un contexto de estancamiento dinámico de la economía, las desigualdades sociales se agudizaron y la pobreza comenzó a afectar, por la baja de los salarios reales, incluso a aquellos que estaban insertos en el mundo del trabajo. De ese modo a los llamados "pobres estructurales" se agregaron los "nuevos pobres"<sup>3</sup>. En suma, entre 1992 y 2002 la pobreza se incrementó en un 36 %. Con las crisis de 1995 y 1998 surgieron movimientos de desocupados, llamados "piqueteros", como expresión de protesta y reclamo, puesto que su herramienta de lucha característica es el corte de carreteras y calles, alzando barricadas o "piquetes". Tengo en estos informes una descripción objetiva del orden económico, pero percibo que ella es insuficiente para definir algo que la excede. Lo que la excede es la privación, la *experiencia* de la privación, que produce no sólo esta objetividad, sino también una arraigada subjetivación.

De modo que para considerar el orden económico advierto ahora el campo referencial subjetivo, que puede basarse en la irrupción de una experiencia que es, a la vez, intransferible y colectiva. Cualquiera de nosotros puede ofrecer, por su memoria de los acontecimientos vividos o su experiencia urbana, una interminable serie de relatos adecuados, de relatos posibles. Esos relatos podrían darse en la manifestación de lo que nos acontece, basada en la situación social básica y embionaria: la situación *cara a cara*<sup>4</sup>. Vemos a alguien, por ejemplo, en el camino habitual de la calle recorrida, en el abierto horizonte de las ciudades, que avanza con un carrito buscando en la basura. Busca materiales de desecho, busca latas, vidrios, papel, plástico, hierro, objetos fuera de uso que podrían ser reciclados. Esa persona no está sola, la acompañan otras y, en el curso de las horas y los días, se multiplican,

<sup>3</sup>. Delfini, Marcelo Fabián y Pichetti, Valentina. "Desigualdad y pobreza en Argentina en los noventa", en *Política y Cultura*, N° 24, Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco, otoño 2005, pp. 187-206. Disponible en <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/267/26702409.pdf> (Fecha de consulta: 23 de setiembre de 2007.)

<sup>4</sup>. Tomo la noción de Berger y Luckmann: "La experiencia más importante que tengo de los otros se produce en la situación 'cara a cara', que es el prototipo de la interacción social y del que se derivan todos los demás casos (...) En la situación 'cara a cara' el otro es completamente real. Esta realidad es parte de la realidad total de la vida cotidiana y en cuanto tal, masiva e imperiosa (...). Por lo tanto 'lo que [el otro] es' se halla continuamente a mi alcance. Esta disponibilidad es continua y pre-reflexiva." (Berger, Peter L. y Luckmann, Thomas. *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires, Amorrortu, 1968, pp. 46-47).

son familias enteras que, a la caída de la tarde, recorren las ciudades y cargan los carros tirados por caballo que rondan las avenidas y se dirigen a los sitios donde puede venderse aquello que han recuperado. Se multiplican, hay cientos. Hay miles. pasan una tras otra en la demora nocturna de la búsqueda, y su presencia es tan perfecta, tan característica, tan idiosincrásica que se vuelven invisibles. Invisibles menos para el nombre: los cartoneros. Y cuando no son invisibles, deberían serlo, porque son un obstáculo, una interrupción de la vida burguesa. Leo una carta de lectores:

Estamos ubicados en Sucre y Vidal, en un edificio de 2 pisos. Todos los días los cartoneros estacionan en nuestra esquina y tiran desperdicios en la alcantarilla que da sobre Vidal y cuando abren las bolsas de residuos para ver que hay tiran en la vereda y no las arman de vuelta como estaban. Podrían tener un poco de educación porque encima de eso, cuando uno les dice algo en buen modo, lo enfrentan y contestan como si ellos fueron los dueños de la vereda<sup>5</sup>.

En ese relato los cartoneros *carecen de educación* –lo cual en muchos casos es cierto, porque han sido privados de ella– y se transforman también en “propietarios”, son los virtuales *dueños* de la ciudad. Cuando no son un obstáculo la experiencia inmediata de lo urbano, que los ha borrado, o los ignora en la naturalización de la mirada, es transferida de nuevo a la economía cuantificable, en la cual se abstraen y en cierto sentido se autonomizan. Allí es posible contar todas las transacciones, y el escándalo que la mirada desplazó reaparece como documento de la explotación.

Los cartoneros formaron un medio de subsistencia después de la crisis, se multiplicaron por miles, integraron una especie de nueva fuerza de trabajo a partir de su propia exclusión del mundo productivo. Leo una investigación periodística de 2004, que revela un nuevo mecanismo de dominación: señala que el “cirujeo” sólo de papel o de cartón se eleva a 430.000 toneladas anuales; que todo este material es transportado hacia galpones donde se acopia y se paga “al pie del carrito”. De allí pasa a un gran mayorista y la cadena se cierra en grandes empresas de reciclaje. El negocio que generan los cartoneros para otros ascendía en 2004 a 500 millones de pesos por año, entretanto se calculó que cada uno de ellos recibía unos 250 pesos por mes<sup>6</sup>. Leo en ese artículo la declaración de un ejecutivo de Zucamor, una empresa de reciclaje:

<sup>5</sup> El testimonio de una vecina porteña fue recopilado en una página de Internet dedicada enteramente a los cartoneros. Véase <http://www.mibelgrano.com.ar/cartoneros.htm> (Fecha de consulta: 23 de setiembre de 2007.)

<sup>6</sup> Zlotogwiazda, Marcelo, “La macroeconomía del cartoneo”, en *Página 12*, Buenos Aires, martes 28 de setiembre de 2004. Disponible en <http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-41626-2004-09-28.html> (Fecha de consulta: 23 de setiembre de 2007.)

El aporte que ellos hacen a nuestra industria es muy importante. A mí como ciudadano no me agrada ver que la gente tenga que hacer esa tarea. Pero entiendo que es el único método de subsistencia que tienen. En países más desarrollados no se ve ese tipo de cosas porque no hay tanta marginalidad pero también porque en los hogares existe una cultura de separación de residuos bastante arraigada.

De tal modo que no sólo el orden económico generó esta exclusión, sino que se sirve de ella aumentando la ganancia, no a partir de la producción de bienes, sino mediante la recuperación de los desechos.

¿Quiénes son estos sujetos sociales, que ya no siguen el camino de los obreros que poblaban el alba en los poemas, como aquel de Charles Baudelaire que hablaba de la mañana en que vio al cisne, "cuando bajo los cielos fríos y claros el Trabajo despierta"<sup>7</sup>. Aparecen cuando llega la noche y se retiran al salir el sol, doblemente fantasmagóricos. No uso ese término con pretensiones góticas ni expresivas, sino heurísticas, para avanzar sobre algo que todavía excede lo real implicado en ese orden económico, excede aquello que le es funcional. El término *fantasmagoría* fue usado por Marx para referirse al fetichismo de la mercancía. Por ella, las cosas parecen animadas de vida propia, independientes, ocultando la traza del trabajo concreto, echando un velo sobre la productividad humana, de tal modo que el trabajo mismo ya no es identificable<sup>8</sup>. Cuando estas mercancías fetichizadas se transforman en desechos, el cartonero las acopia y su propia tarea ya no produce bienes de consumo, sino el dinero de una transacción mendicante, cuyo valor está indicado por lo que decide el chatarrero. Esos desechos que devienen objetos de intercambio arrastran así una fantasmagoría doble. Ello significa que el orden económico, en tanto hecho real, pasible de ser representado mediante una elaboración racional de los datos, no se agota en ellas. Como observó Cornelius Castoriadis, "cuando Marx hablaba del fetichismo de la mercancía y mostraba su importancia para el funcionamiento efectivo de la economía capitalista, superaba con toda evidencia la visión simplemente económica y reconocía el papel de lo imaginario", aunque le otorgaba un papel limitado, un resabio no económico de la cadena económica<sup>9</sup>. Y, sin embargo, la constitución misma del orden económico se halla penetrado, como toda institucionalización, de ese elemento que conforma el sentido implícito de lo real y a la vez

7. "Là je vis, un matin, à l'heure où sous les cieus / froids et clairs le Travail s'éveille. (...) // un cygne" (Charles Baudelaire, "Le Cygne", en *Les Fleurs du Mal, Oeuvres Complètes*, Paris, Robert Laffont, 1980, p. 63.

8. Cfr. al respecto los comentarios de Susan Buck Morss en su ensayo "Estética y anestésica: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte", en *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, Buenos Aires, Interzona, 2005, pp. 169-221.

9. Castoriadis, Cornelius, *La institución imaginaria de la sociedad, vol. 1: Marxismo y teoría revolucionaria*, Buenos Aires, Tusquets, 1983, p. 228.

la condición propia de toda subjetivación. Aun en la conformación de la pobreza y en la aparición de nuevos sujetos sociales, el orden económico no obra como un escenario donde lo real se cristaliza, único y acabado, sino que se halla penetrado en su propia conformación de imaginario. Ese imaginario no puede ser definido sólo mediante esquemas conceptuales o racionalidades teóricas, sino informa y condiciona otros modos de significación. El ámbito en el cual es posible que se adviertan de un modo manifiesto esos cruces es el campo aun teóricamente incierto de lo que Michel Maffesoli llamó *socialidad*<sup>10</sup>.

Según Maffesoli el término socialidad se diferencia de lo social, en lo cual cada persona responde a una función y a formas de interacción contractuales. La socialidad, en cambio, se funda en la empatía, en el poder de los afectos, en el aspecto cohesivo basado en la comunidad sentimental de valores, de lugares o de ideales, que, a la vez, se hallan por completo circunscriptos a un espacio limitado (localismo) y que pueden encontrarse, bajo diversas modulaciones, en numerosas experiencias sociales. Por ello Maffesoli no habla de grupos sociales estables que portan una ideología, que cumplen una función relativamente fija en la sociedad, sino de un "neotribalismo", conformado por agrupaciones reunidas por la empatía y lo suficientemente abiertas y a la vez dinámicas como para que un individuo pase de una a otra, según sus intereses. De hecho, el vocablo "individuo" modifica el sentido de "persona", propio de la socialidad, donde "desempeña papeles tanto en el interior de su actividad profesional como en el seno de las diversas tribus donde participa"<sup>11</sup>. No se trata del ejercicio del bien, de ninguna moralidad caritativa vinculada al orden económico en el cual se hallan millones de excluidos. Se trata de hallar los modos en los cuales los sujetos de la pobreza se manifiestan como agentes de una socialidad, cómo se cohesionan en estructuraciones que a la vez producen diversos efectos de sentido en lo imaginario. Maffesoli define lo estético como un sentir común, un consenso sobre el placer compartido, un sentido que no se reduce a las obras artísticas –aunque las incluye–, sino que consiste en hacer vivir una obra de arte en una comunidad. Esta estética de la existencia –que a veces se percibe en algunas vanguardias– se construye como una ética en la socialidad, acaso como una ética de la forma. Lo ético de la estética consiste en que su comunicación comunitaria en una cultura propia es un factor de socialidad. Dice Maffesoli: "*La sensibilidad colectiva proveniente de la forma estética desemboca en una relación ética*"<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> La reflexión más completa, a pesar de que su autor hable menos de una definición teórica que de una "nebulosa afectual", se halla en *El tiempo de las tribus. El ocaso del individualismo en las sociedades posmodernas*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2004, *passim*.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 67.



Quiero referir algunas significaciones del orden económico antes descrito en lo que podría llamarse una red afectiva de lenguaje que establecen los artistas para situarse en la socialidad. La crítica tiende a clasificar las singularidades, a establecer correlaciones y no quiero privarme de ello. Creo que es posible percibir que, mirados como un conjunto, estos actos poéticos tratan de establecer una cohesión emocional con la pobreza en la dimensión imaginaria a través de un grado creciente de intangibilidad, como si se conformaran en una acción contrafáctica respecto del orden económico. En primer lugar, en todos no hay una moralidad del acto poético, aunque sí, como anticipé, una ética de la forma. En segundo lugar, no hay pietismo, ni conmisericordia, ni un afán didáctico, ni testimonial. Prevalecen la ironía, el extrañamiento, incluso la risa o la reverencia. En tercer lugar, esos actos poéticos se conciben como praxis, no como representación del orden dado. Es decir, no descubren lo que está, sino que constituyen nuevas significaciones de lo real, con lo cual reintroducen valores en conflicto respecto de las nociones económicas que conforman el orden económico en cuestión –las de ganancia, las de productividad, las de plusvalía, las de propiedad privada.

Hallé por lo menos cinco manifestaciones artísticas que podría agrupar en dos ejes: el del *reciclaje* y el de la *donación*, en un grado creciente de intangibilidad. En el eje del reciclaje voy a mencionar una primera instancia que es material y tangible, el de la editorial *Eloísa Cartonera*. El poeta Washington Cucurto y el artista plástico Javier Barilaro son dos de los responsables artísticos de la editorial, que realiza con los cartones comprados a los cartoneros, pequeños libros artesanales, armados a mano, con pocas páginas de papel reciclado, donde se publican breves textos de escritores latinoamericanos. Entre otros hay textos de Ricardo Piglia, César Aira, Leónidas Lamborghini, Arturo Carrera, Ricardo Zelarrayán, Matías Rivas, Gonzalo Millán, Enrique Lihn, Néstor Perlongher, Fogwill, Haroldo de Campos, Mario Bellatin. Leo la presentación-manifiesto, "¿De qué se trata?", en el sitio de la editorial:

*Eloísa Cartonera* es un proyecto artístico, social y comunitario sin fines de lucro. Una cartonería, llamada *No hay cuchillo sin Rosas*, es su sede, donde cartoneros cruzan ideas con artistas y escritores.

Eloísa Cartonera busca inventar una estética propia, desprejuiciada de los orígenes de cada participante, intentando provocar un mutuo aprendizaje, estimulada por la creatividad.

Una de las formas de concretar estos anhelos, fue la creación de una editorial especial: se editan libros con tapas de cartón comprado a cartoneros en la vía pública, pintados a mano por chicos que dejan de ser cartoneros cuando trabajan en el proyecto. Se publica material inédito, border y de vanguardia, de Argentina, Chile, México, Costa Rica, Uruguay, Brasil, Perú: es premisa editorial difundir a autores latinoamericanos.

El carton se compra a \$ 1.50 el kilo, cuando habitualmente se paga \$ 0.30. Y, por la realización, los chicos cobran \$ 3 la hora de trabajo. El proyecto pretende generar mano de obra genuina, sustentada en la venta de libros. No posee financiación de ningún otro tipo.

En la cartonería, además, se han hecho muestras de arte: expusieron Alberto Franco, Daniel Joglar y Miguel Mitlag<sup>13</sup>.

Aquí se trata de dar valor y al mismo tiempo de resignificar la mercancía, aun cuando el objeto pueda tornarse con el tiempo un objeto de culto, y conectar el trabajo literario con la creación, siquiera mínima o limitada, del trabajo del artesano. El texto literario se sitúa así al amparo de la socialidad y de hecho se ve revalorizado éticamente, como objeto concreto del reciclaje. Transcribo parte de otro manifiesto más reciente, "La editorial más colorinche del mundo", publicado en un libro de presentación de esa experiencia artística para una agrupación editorial alemana:

*Eloisa Cartonera* es un proyecto social y artístico en el cual aprendemos a trabajar de manera cooperativa.

La idea del proyecto es generar trabajo genuino a través de la publicación de libros de cartón. El libro de cartón es el producto de nuestro trabajo. Pero lo más importante es descubrir una nueva manera de trabajar. Por ejemplo, aprender a hacerlo en grupo con un fin común y no individual; desarrollar nuestra creatividad, motivar iniciativas propias, descubrir, de pronto, una actividad desconocida y que nos puede gustar mucho hacerla, etc. El trabajo como motor de la vida y no como simple herramienta para ganar dinero<sup>14</sup>.

El segundo ejemplo corresponde a Matthijs de Bruijne, un artista plástico holandés que salió durante el año 2002 a cirujear con los cartoneros del barrio de Urquiza. Realizó una selección de sesenta y cuatro objetos, los fotografió, los exhibió en un sitio llamado [www.liquidacion.org](http://www.liquidacion.org) y le agregó textos escritos, donde relataba la experiencia de recolección de cada uno de los objetos. Incluyó audios de los cartoneros describiendo esas cosas y algo más: una selección de once sueños personales, también acompañados de audios. Luego, en el extremo superior de cada uno de estos objetos y de estos sueños relatados por los cirujas, puso un precio, con la finalidad de subastar todo lo exhibido en euros y entregarles el dinero recolectado. Muchos ya han sido

<sup>13</sup> Disponible en <http://www.eloisacartonera.com.ar/eloisaque.html> (Fecha de consulta: 23 de setiembre de 2007.)

<sup>14</sup> Akademie Schloss Solitude, Jean-Baptiste Joy! Eloisa Cartonera (Eds.), *No hay cuchillo sin rosas. Historia de la editorial latinoamericana y antología de jóvenes autores! Keir Messer ohne Rose. Geschichte eines Lateinamerikanischen Verlages und Anthologie junger Autoren*, Akademie Schloss Solitude Reihe Projektiv, Merz & Solitude, Stuttgart, 2007, p. 4.

vendidos y otros todavía pueden ser comprados. Transcribo el comienzo del sueño de Julia, cuyo valor es de 35 euros: "Siempre que llueve mucho siempre tenemos miedo".

Siempre que llueve mucho siempre tenemos miedo, porque nosotros, como vos ves, vivimos en el barro. Ahí hay un canal que nosotros le llamamos zanjón. Y ahí la gente, o sea nosotros tiramos la basura, tiramos las cosas que no nos sirven, vamos a decir, basura. A veces traen autos robados y los tiran ahí. Y entonces ese es el miedo, cuando llueve se llena eso y puede entrar la, pueden entrar el agua a las casas. Ese es el miedo. Hasta ahora nunca entró. Esa vez que se inundó llegó a la vereda, nada más. Pero al fondo era una cosa impresionante. La gente pasaba con los televisores, los chicos, la ropa, todo en las manos. Porque estaban, ahí si había entrado a las casas el agua. Es jodido cuando llueve que se inunde así, porque hay muchos cables, viste de la corriente. Y por los chicos... ponele si está la heladera en el piso, enseguida te agarra corriente. Por los chicos más que por nosotros, los grandes. Bueno, yo soñé que vivía en el campo, que tenía muchos animales...<sup>15</sup>

En esta experiencia el objeto del cirujeo se restituye con la lógica del *ready made*, y se sostiene a la vez con tres dimensiones: la de la imagen fotográfica, la del relato y la de la oralidad. Ya no es la materialidad del cartón la que inviste el texto literario, ahora lo imaginario mismo inviste las cosas y las vuelve objetos únicos arrancados al mundo, para hacerlos circular mediante una lógica de museo y de *marchand*. En ese traspaso, la oralidad conforma asimismo una identidad espesa en la voz que relata un sueño personal, asumiendo radicalmente en la huella material del habla toda la identidad que el orden económico había sustraído.

El tercer ejemplo corresponde al libro *El carrito de Eneas*, que el poeta Daniel Samoilovich publicó en 2003. Samoilovich, poeta que también tradujo a Horacio, halla en la literatura latina el atajo satírico de su libro, donde la voz del poeta señala a su interlocutor mudo, Marforio, las ruinas de una equívoca Troya. De inmediato, el lector reconocerá en ella su propia ciudad, en donde las calles son recorridas por cientos de cartoneros: "Mira bien, Marforio, allí lo tienes,/ Aquiles exhausto, mas vigilante (...)./ Mira, mira bien en la niebla/ se distinguen los rostros de los héroes:/ Agamenón, con una bolsa negra/ erizada de vidrios, Héctor/ con sus envases de plástico aplastados, Casandra,/ que fue princesa entre los teucros, ahora/ especialista en todo género de latas"<sup>16</sup>. La mención de Marforio, un dios fluvial, no es azarosa: en

<sup>15</sup>. Disponible en <http://www.liquidacion.org/suenos/03.html> (Fecha de consulta: 23 de setiembre de 2007.)

<sup>16</sup>. Samoilovich, Daniel, *El carrito de Eneas*, Rosario, Bajo la luna nueva, 2003. Todas las citas corresponden a esta edición.

los pedestales de sus estatuas los romanos fijaban, en los siglos XVII y XVIII, epigramas y sátiras de carácter político. Y aquel sabor urbano de la antigua sátira horaciana, que describía su mundo social con insidia, reaparece con deliberación en el tono de Samoilovich.

El libro está dividido en diez secciones estructuradas, en su mayor parte, de acuerdo con el tópico grecolatino que describe las figuras grabadas en el escudo del héroe, tal como Hesíodo describió el de Hércules y Homero el de Aquiles. El "escudo" forjado por Vulcano es aquí el carrito del cartonero Eneas. El recurso había sido usado por Leopoldo Marechal al describir el quimono chino de Samuel Tesler en *Adán Buenosayres*. La nota humorística, que consiste en describir personajes comunes con parámetros de la alta cultura, sin duda recuerda a Marechal. Pero en éste, la filiación con la epopeya clásica y el humorismo responden a una comicidad que busca, del modo menos solemne, una trascendencia arquetípica. En Samoilovich el gesto es otro: personajes de las "naciones cartoneras" se invisten con las categorías heroicas y las pulverizan en el ridículo. La mitologización no los vuelve ejemplares, sino que les quita patetismo mediante el sarcasmo y así los desnaturaliza para las buenas conciencias.

La descripción de lo que está grabado en el carrito de Eneas articula espacios sociales y materias desechadas: en el barral derecho la escena de la plaza Constitución; en el izquierdo, el de la estación Retiro; en la base, la plaza Miserere. Cada travesaño da ocasión para referirse a las tres materias básicas de la recolección: vidrio, lata y papel, llamado "el príncipe de los desechos hogareños". El papel es la materia primordial que recorre el libro, como objeto del reciclado, soporte de los signos que nacen y mueren en los desechos y retornan de otro modo, tal como el propio libro en el cual se lee ese poema. Los versos, en ese mundo donde "el futuro es lo que más rápido envejece /dejando una plétora de residuos excelentes", sólo pueden reciclar la cultura letrada, degradarla en la irrisión y acumularla para un nuevo destino, un nuevo sentido. La cultura misma es objeto de desecho y se adelgaza, se destruye, se vuelve sombra.

Estos tres ejemplos corresponderían a modos de reciclaje, los que siguen a modos de donación. El cuarto ejemplo corresponde al libro *Potlatch*, de Arturo Carrera, publicado en 2004<sup>17</sup>. El estudio del *potlatch* proviene de un trabajo sociológico de Marcel Mauss sobre el intercambio económico en las sociedades arcaicas, llamado "Essai sur le don" ("Ensayo sobre el don"), de 1925<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> Carrera, Arturo, *Potlatch*, Buenos Aires, Interzona, 2004. Todas las citas corresponden a esta edición.

<sup>18</sup> Fue publicado originalmente en la revista *L'année sociologique*, Recopilado en Mauss, Marcel, "Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques", en *Sociologie et anthropologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1950. Hay versión española en Mauss, Marcel, "Ensayo sobre el don, forma arcaica del intercambio", en *Sociología y antropología*, Madrid, Tecnos, 1979, pp. 155-258.

Reflexiona sobre un tipo de intercambio que, a diferencia de la economía capitalista –basada en la producción, la acumulación y el consumo– se asienta en la donación, el derroche y el obsequio. Ese sistema de prestación colectivo, nunca individual, consiste en la obligación de darse obsequios entre clanes o familias, que también deben ser recibidos obligatoriamente. El *potlatch* es una de sus manifestaciones extremas: los donantes y donatarios se desafían entre sí con regalos cada vez más suntuosos, donde la rivalidad no se manifiesta en el privar al otro de una riqueza, sino en otorgársela. El ensayo de Mauss inspiró el artículo de Georges Bataille “La notion de dépense” (“La noción de gasto”), de 1933, recopilado como estudio inicial en las ediciones de *La part maudite* (La parte maldita), de 1949, donde se esboza una “Teoría del *potlatch*”. Bataille sostiene que la verdadera razón de ser de las sociedades humanas no es el producir ni el acumular, sino el derroche y el gasto improductivo, la periódica dilapidación de la riqueza. Esa tendencia, revelada oscuramente en el *potlatch*, reside en el corazón de la economía: en ella también se manifestaría la inclinación del hombre hacia lo sagrado mediante acciones soberanas y sacrificiales, como la incesante donación. Escribe Bataille: “El *potlatch* es la constitución de una propiedad positiva de la pérdida –de la cual emanan la nobleza, el honor, el rango en la jerarquía– que da a esta institución su valor significativo. El don debe ser considerado como una pérdida y también como una destrucción parcial, siendo el deseo de destruir transferido, en parte, al donatario”<sup>19</sup>.

En el prólogo a su libro, Carrera repone la poesía en el lugar de ese vínculo con lo económico. Pero hace algo más: reconoce implícitamente el “valor” del intercambio lingüístico, percibe en la poesía el “oro” de la lengua, o, como lo dice efectivamente, el “oro del sentido” a través de un donar constante del poema. El deslizamiento semántico hacia el dinero como materia simbólica para la imaginación y, a la vez, hacia la infancia como esa “edad de oro” de la que hablaba Novalis, reúne en este libro monedas y poemas: la intimidad de la niñez y la exterioridad del dinero cruzados en el *potlatch*, como una especie de lógica poética. ¿Acaso no es también la poesía –se pregunta Carrera– “un puro *potlatch* con formas, con palabras que vuelven a cruzarse en un umbral tan frágil como el sueño, como el balbuceo, como el tintineo oído de unas monedas raras que sostiene un niño?”.

*Potlatch* no sólo es una continuación de los libros anteriores –*El respetillo de las parcas*, de 1997, y *Tratado de las sensaciones*, de 2002. También es un lejanísimo eco de aquel libro que Carrera publicó cuando acuñaba las doraduras del signo neobarroco: *Oro*, de 1975. *Potlatch* alude al libro de 1975 en el nombre de la primera sección, “Oro”, y en algunos títulos del inicio,

19. “La notion de dépense” fue publicado originalmente en *La critique sociale*, 7, enero de 1933 y recopilado en Georges Bataille, Georges, *La part maudite, précédé de La notion de dépense*, Paris, Les Editions de Minuit, 1967. Hay traducción al español: “La noción de gasto”, en *La parte maldita*, Barcelona, Icaria, 1987, pp. 25-43.

como si fuesen la continuación y la revisión de aquellos versos que decían: “*El escriba escribía/ cosa preciosa es mi vida/ yo soy un poeta/ de oro es el tesoro*”<sup>20</sup>. La vida reside aquí en el escenario autobiográfico de la infancia: la ciudad en la que nació el poeta, Pringles, provincia de Buenos Aires, en la década del cincuenta, durante el peronismo. El motivo de *Potlatch* –en sus transacciones reales y también metafóricas– es el dinero, pero en uno de los avatares que podríamos llamar, sin mayor exageración, más fantásticos: la moneda argentina. En las seis secciones del volumen hay dos registros básicos. Uno es el más habitual de los poemas de Carrera, esas breves constelaciones de versos como intermitencias en la página: registro de sensaciones, de recuerdos, de pensar veloz sobre las cosas, donde el lirismo se une a ráfagas de relato:

Ahorro, derroche,  
¿qué se va de tu boca como palabra y  
entra en tus manos como plata, monedas,  
oh,

eco de un niño?

Yo tenía 6 años,  
mi madre había muerto y  
la habían enterrado “disfrazada” de Novia; pero  
sin la corona de azahares, sin las ligas auspiciosas.  
Yo volvía al tiempo donde se casaban otras,  
tan hermosas como ella,  
con ramilletes de flores y nácar en las manos.

El otro registro se halla al final de cada sección: un texto llamado “Data”, escrito en un tono oral francamente narrativo, donde una o dos veces cuentan episodios infantiles, con una inocencia que suele volverse desopilante:

Te decían que iba a venir el ratoncito... era muy sencillo porque te dejaban algo de plata y vos ibas a comprar algo.  
(...). Era una historia, se me iban aflojando de a poquito, alguno forzaba yo, hasta que se caía despacito, y se los daba a mamá que decía que había que guardarlos para el ratón. Entonces yo lo ponía en una servilleta de papel, bien envuelto,

<sup>20</sup> En el prólogo a su notable antología de Arturo Carrera, *Animaciones suspendidas* (Mérida, Ediciones El otro el mismo, 2006), Ana Porrúa apunta el carácter de la noción de *potlatch* que aparece de hecho en toda la poesía de Carrera. Este aspecto se concreta en una sección de la antología llamada *Potlatch* donde se reúnen poemas de diversas épocas y no sólo los que pertenecen al libro homónimo.

porque me habían dicho que el diente no podía ir para cualquier lugar, que iba a lugares mágicos y que después el ratón con todos los dientes que juntaba se iba construyendo un castillo de la puta madre.

Las cadenas asociativas que acumula el cruce de dinero e infancia en los poemas son vastas. Entre muchas alusiones, se hallan referencias documentales a las monedas y billetes de la Nación, como hitos de época; o el apunte de la brutal depreciación social del presente al recordar, por ejemplo, que el escolar argentino depositaba dinero en estampillas para su libretita de la Caja Nacional de Ahorro Postal; o las varias acciones que el dinero connota: dar y recibir, prestar y gastar, vender y comprar. Hay un aire de nostalgia, a veces melancólico, y otros risible en los episodios familiares. Y con ellos, imágenes preciadas: alcancias, moneditas de los padrinos, vueltos de almacén, billetes que dejan los ratones por los dientes caídos, el Plata y la plata y el zahir de Borges, hostias que se amonedan en las bocas, heces de los niños que simbolizan el oro, el "don de acumular que despilfarra lo deseado". El efecto no es monumental o memorialista, sino ligero o irónico y, casi siempre, epifánico. El efecto de la donación, del poema como *potlacht* reside en que el sujeto transgrede con deliberación el orden social del presente e instaura en su lugar un rito: un rito de infancia, un rito poético, un rito de socialidad.

El quinto ejemplo, segundo de la modalidad de donación, corresponde al libro de Diana Bellessi, *La rebelión del instante*, aparecido en 2005, pero cuya redacción comenzó en 2002, después de *Mate cocido*<sup>21</sup>. Muchos poemas de este libro miran y nombran lo real: los follajes nacientes, la entrevisión de las plumas de los pájaros en las frondas, el mantillo de las hojas en la aurora, los celajes de las formas naturales. Todo lo que vibra, ceja, tiembla, ondula, irisa, lo que sostiene el mundo en la belleza de las estaciones sucesivas y que alguien mira interminablemente para que retorne en el poema como un incremento del ser. Pero la gran pregunta de la poeta que acumula esas minúsculas joyas del sentido –para quien siempre existirá un correlación ética y solidaria entre toda poesía y su audiencia en el seno de una cultura común, que aquí reside en la sociedad argentina actual– es también ésta: ¿qué se posee verdaderamente en el poema?, ¿es posible decir, donar lo real en un poema enunciado en el contexto social de su propio tiempo, cuando la propiedad está de hecho vedada a miles de semejantes, donde otros miles mendigan y nada podrán obtener de la realidad como no sea mediante las argucias del sobreviviente? En ese contexto de desposesión, ¿con qué puede contar el poema, qué puede ser dicho sin tornarse una frivolidad, una "minucia enjogada"? En un arrebato solidario, la poeta prefiere no tener nada: nada, salvo

<sup>21</sup>. Bellessi, Diana, *La rebelión del instante*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2005. Todas las citas corresponden a esta edición.

la "orlada sombra que confía del instante". Y dice: "Ante la verde/ naturaleza digo/ no tengo nada// ni una frase/ y tanta mendicidad/ me acompaña". Allí, en su renuncia, comienza a elaborar la paradoja de aquello que Kristeva llamó intimidad de la rebelión y que consiste en mantener las potencialidades de revuelta que lo imaginario resucita en nuestra intimidad.

El orden del mercado, la lógica de la ganancia irrestricta y la exclusión social, es sustituido por el orden de lo obtenido en la gratuidad inmediata del mundo, lo ofrendado, lo regalado, lo dado en el instante de su aparición. Desde el sol, "el ponchito de los pobres", hasta las ramas finas de los ciruelos, la belleza de las cosas comparece. Toda rebelión, toda redención social cuenta con lo sagrado del mundo, y una misma pureza radica en la contemplación de lo real, lo que se honra en el detalle, tal como en las asambleas encendidas de los piqueteros –a quienes Bellessi dedicó varios poemas: "tan bella/ la multitud como la naturaleza/ organizada en paisaje las columnas/ de Anibal, de Teresa". Por cierto se refiere a las asambleas populares y a los movimientos de desocupados Anibal Verón y Teresa Rodríguez. El poema recompone el murmullo de las vastas reuniones sociales y la mudez del hambre con su propia voz menuda. Una voz que atestigua un tiempo terrible, pero nunca corresponde a un "alma bella": se reconoce ajena, medrosamente culpable incluso en su propio trabajo poético al mirar cara a cara al despojado, que surge de nuevo como una aparición fantasmal. El poema aspira a ser un registro, y se llama "Argentina 2003":

Qué mirás le digo  
a la aparición está  
cruzando la esquina  
mientras anochece

el torso ahí parado  
rapada cabeza  
y la cara intacta  
mirándome fija

como niña o como  
una enana esperando  
no sé qué cosa  
y cigarrillo en mano

le hablo yo si fuera  
persona pero es  
un pedazo nomás  
de maniquí en la calle



del desamparo  
vestida en harapos  
se me hace un nudo  
de lo no hablado

caricia o cobijo  
en serio nunca dados  
al que espera algo  
ahí en la calle y

más vale no le hablo  
por miedo a que conteste  
pero con vos soy  
cobarde y pregunto

quién sos total fantasma  
vas a responderme  
sólo si yo quiero  
para armar mi frase

nada por aquí  
ni por allá sálvenos  
la campana último  
round que anochece.

Toda la poesía de Bellessi se tensa en su propia donación, y se autocuestiona, y nombra la rabia y la alegría en la rabia. Y, asimismo, es pacientemente dulce, poblada de diminutivos, de resabios de habla, apócopes de la intimidad popular en el seno de versos frágiles que esplenden, rítmicos, cantados, donde otra riqueza –plata y oro– ya no está vedada: "estar atenta/ a los detalles que no cesan de cambiar,/ ninguno igual plateadito mio/ que te despojas temprano de tus hojas,/ como joyas en la brisa, álamo pequeño/ y fresno ya vestido en seda de oro".

Estos ejemplos son algunos modos posibles de aludir al orden económico de la coyuntura histórica reciente, en la cual debe sostenerse un cruce entre el autor, el sujeto del texto artístico y la socialidad, mediante transacciones e intercambios que obran en el orden imaginario. Esos constructos imaginarios retornan a lo real y establecen una lucha simbólica, actos de empatía y donación en un contexto sin duda muy restringido y no exento de ambigüedad. En todo caso no hay nada para celebrar, nada que pueda ser ocultado o diferido, nada que no diga lo ostensible, lo evidente, lo intransitivo de la pobreza y del hambre.

Entonces ¿por dónde comenzar: por dónde comenzar?



# Hélio Oiticica, Haroldo y Augusto de Campos: el diálogo velado. La aspiración a lo blanco

**Gonzalo Aguilar**

## Abstract

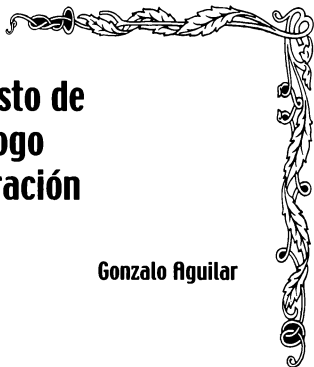
En este texto se investigan las relaciones entre el artista plástico Hélio Oiticica y los poetas del grupo *Noigandres*: Décio Pignatari y Haroldo y Augusto de Campos. A partir de la correspondencia y de algunas obras artísticas y poemas, se considera la cuestión del "blanco sobre blanco" como un punto de confluencia y de experimentación que comparten estos artistas durante la década del setenta.

**Palabras clave:** concretismo – Hélio Oiticica – "Blanco sobre blanco"

## Abstract

Neste texto se investigam as relações entre o artista plástico Hélio Oiticica e os poetas do grupo *Noigandres*, Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos. A partir da correspondência e de algumas obras artísticas e poemas, se considera a questão do "branco sobre branco" como um ponto de confluência e de experimentação que compartilham estes artistas durante a década de setenta.

**Palavras chave:** concretismo – Hélio Oiticica – "Branco sobre branco"



*Brasil é o maior corta-barato que existe: um corpo de leite, corta qualquer onda, menos a nossa, claro! Nunca vi tanta burrice e vulgaridade, por isso prefiro pensar em você e amá-la e fascinar-me com tudo o que você é e que nada tem a ver com aquilo: EXEMPLO DE EXCEÇÃO! E cada vez menos gente contato por lá: IRMÃOS CAMPOS são dos poucos e de nível que sabemos e escrevi longamente sobre você e tudo o que me veio com sua carta-sopro vital tão diferente da morna complacência brasileira de banho de bidê: dá-me arrepios sequer pensar naquilo tudo. Pensemos em nós então.*

Carta de Hélio Oiticica a Lygia Clark:  
desde New York, 10.10.1974<sup>1</sup>.

## Acefalia

No es difícil rastrear en los textos y en las prácticas de la crítica cultural brasileña la existencia, muchas veces mal disimulada, de una disputa entre sus dos grandes metrópolis, Rio de Janeiro y San Pablo, por ver cuál se convierte en la *cabeza* del mapa cultural brasileño. En esta lucha, a menudo quedan afuera las ciudades menores que deben correrse al margen para dar lugar a la gigantomaquia carioca-paulista. Ante este espectáculo de lucha por la exclusión mutua, que a su vez excluye a los otros, podría postularse otra alternativa: la de pensar Brasil, según la propuesta *acefálica* de Raúl Antelo, como una confederación. Heredera del legado batailliano, la noción de *acefalia* se opone a la idea de nación única, encolumnada atrás de la de ciudad-capital y ayuda a pensar en un campo plural y abierto que, como querían Oswald de Andrade y Tarsila de Amaral, no comienza en la cabeza sino en la punta del pie. Roteiros y no reterritorializaciones. Lo lúdico antes que lo lúcido, las redes antes que lo jerárquico, la dispersión antes que la acumulación y la concentración.

Todavía no se sabe a ciencia cierta cuánto ha perdido el pensamiento crítico en su obsesión con el enfrentamiento entre Rio y San Pablo pero puede hacerse un cálculo aproximado si se piensa en la figura de uno de los artistas más relevantes de la segunda mitad del siglo XX: Hélio Oiticica. Oiticica, quien vivió casi toda su vida en Rio de Janeiro, se ha convertido en los últimos años en uno de los pocos artistas latinoamericanos que han ganado reputación internacional, un lugar en los museos y una cotización en el mercado. Sin embargo, un sencillo recorrido por su bibliografía deja ver a este artista apresado dentro de la referencialidad carioca. Ya sea analizado por Ferreira Gullar, por Ronaldo Brito o por Frederico Morais (cuya calidad crítica no está en cuestión), el arte de Oiticica tendría su momento fundacional en la ruptura

<sup>1</sup> Lygia Clark-Hélio Oiticica, *Cartas*, org. Luciano Figueiredo, Prefácio de Silvano Santiago, Rio de Janeiro, UFRJ, 1996.

neo-concretista de 1959 y, desde entonces, no habría dejado de desplegar una estrategia que continua los lineamientos básicos del manifiesto redactado por Ferreira Gullar y Ronaldo Brito. Este esquema finalista olvida o suprime las profundas transformaciones que se produjeron en la obra del artista durante su estadia en Nueva York, donde vivió más de siete años, y en los últimos años de su vida en Rio de Janeiro, cuando proyectó muchísimas de sus obras para ser montadas en San Pablo.

Producto de este planteo se produjo un curioso vacío en el estudio de la obra de Oiticica: el de sus vínculos con los poetas Augusto y Haroldo de Campos, confraternidad prolífica que, desde mi punto de vista, está escamoteada básicamente por la supuesta oposición entre un arte carioca más corporal y subjetivo frente al modernismo frío e intelectual de los paulistas<sup>2</sup>. Si bien esta oposición no es muy rigurosa teóricamente, la mayoría de los textos críticos tienden a otorgarle implícitamente cierta credibilidad. Esta dicotomía dice muy poco, sin embargo, sobre la obsesión de Hélio Oiticica por perseverar en su *programa* constructivo o sobre el acercamiento que hizo Augusto de Campos a los todavía más corporales, siempre según estas mitologías urbanas, bahianos del tropicalismo. Ante el lugar común de la glacial racionalidad de los concretos uno no puede dejar de preguntarse dónde estaría la frialdad o la no corporalidad de un poema como las *Galáxias* o cuál sería la racionalidad cerebral de las explosiones de los *Popcretos* de Augusto de Campos. Justamente, una de las características de las disidencias de las vanguardias de los años cincuenta fue la brevedad de los enfrentamientos y la disponibilidad de los artistas a modificar o aun abandonar sus programas en función de las nuevas situaciones que se iban presentando.

Después de la ruptura del neoconcretismo, los caminos de Oiticica y los hermanos Campos volvieron a cruzarse, por lo que la postulación de una afinidad estética ya no es el resultado de una operación crítica sino algo que se puede comprobar documentalmente. A principios de los años setenta, y ya en Nueva York, Hélio Oiticica recibe, en diferentes momentos, las visitas de Haroldo y Augusto de Campos y de Décio Pignatari. Existe, afortunadamente, un registro de estos encuentros tanto en los textos de Hélio como en los poemas de Haroldo y en las cintas que Hélio grabó de sus conversaciones con Haroldo<sup>3</sup>. Se produce un diálogo intenso que puede rastrearse en sus obras, en sus textos, en sus poemas y, sobre todo, en los obsesivos cuadernos de Hélio, bitácora del

<sup>2</sup>. Todo esto, además, sin tener en cuenta que dos miembros que continúan actuando con el grupo "paulista" eran cariocas: José Lino Grunewald y Ronaldo Azeredo. cariocas: José Lino Grunewald y Ronaldo Azeredo.

<sup>3</sup>. Buena parte de esta documentación está disponible *on line* en el excelente sitio sobre Hélio Oiticica de Itaú cultural: [www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho). Todas las citas de los documentos de Hélio Oiticica, salvo cuando se trata de inéditos (como la correspondencia con Oiticica que tan gentilmente me cedió Augusto de Campos), están tomadas de los documentos de este sitio. Las citas son muy fáciles de identificar mediante el buscador que posee el sitio.



Portada de la revista *Navilouca* (Almanaque dos Aqualoucos), 1974.

artista en el campo de la experimentación y registro minucioso de aquello que iba llamando su atención. Este encuentro entre los hermanos Campos y Oiticica puede ser definido con las hermosas palabras que este último le escribió a Haroldo en una carta del 1º de septiembre de 1974: un "cresço-crescem: genealógicamente e jamais como 'algo que dá em alguma coisa': seria assim como 'algo q gera e se gera em faces-confronto' [...] mútuo scrapear: cada medida verbal é YES em relação à outra: YESSYING SIMULTÂNEO: voilà!: SINGULTÂNEO (q termo full of pregnancies não?)". El vínculo no es de deuda ni de subordinación: hay un potenciamiento mutuo, un choque de fuerzas (*to scrap* es forcejar), una doble afirmación de singularidades simultáneas que se encuentran en la misma encrucijada. Un encuentro genealógico (Oiticica leía denodadamente a Nietzsche por esos años), es decir de sendas embrolladas y garabateadas, de percepción de las singularidades, en un estado de invención<sup>4</sup>.

Para desarmar la supuesta animosidad, indiferencia o distanciamiento entre Oiticica y los hermanos Campos, entre la estética "carioca" y la "paulista", basta ver la portada de *Navilouca*, revista dirigida por Waly Salomão y Torquato Neto, que trae algunos datos novedosos sobre el arte brasileño de principios de los setenta. Organizada como un tablero cuadrículado irregular con las fotos de los artistas que participaron en el número, la portada de *Navilouca* exhibe los retratos de aquellos a los que sus directores (Waly Salomão y Torquato Neto) consideran los artistas más experimentales de Brasil en ese momento (la revista salió en 1974 pero llevó más de dos años de gestación)<sup>5</sup>. La tapa no es un manifiesto pero pueden leerse en ella las líneas básicas de un programa o de una noción de la cultura que difiere de la estrategias vanguardistas habituales. En primer lugar, los retratados no están elegidos de acuerdo con un corte generacional. Sus edades son, por decirlo de alguna manera, escalonadas: desde Lygia Clark (1920-1988), Haroldo de Campos (1929-2003), Augusto de Campos (1931) y Décio Pignatari (1927), pasando por Hélio Oiticica (1937-1980), Rogério Duarte (1939), Caetano Veloso (1942), Torquato Neto (1944-1972), Duda Machado (1944) y Waly Salomão (1944-2003), hasta llegar a los más jóvenes: Iván Cardoso (1952), Chacal (1951) y Luciano Figueiredo (1948). La lógica vanguardista del enfrentamiento generacional o del parricidio es desplazada en función de unas alianzas y agrupamientos que no se corresponden con la juventud o con la irrupción de un grupo en la escena cultural.

En segundo lugar, si bien las fotos son individuales no se produce en el diseño ninguna jerarquización: el espacio creado es el de lo "singultáneo",

<sup>4</sup>. Glosó el primer pasaje de Nietzsche, *la genealogía, la historia* de Michel Foucault, 1985, p. 134.

para utilizar la expresión de Hélio. Las fotos se disponen de un modo azaroso y poco importa que, por ejemplo, Torquato Neto esté en el centro a la izquierda y Caetano Veloso abajo. La individualidad preservada habla de la independencia entre los participantes y el carácter no colectivo -o no coactivo- del proyecto, también está motivada, de todos modos, por cuestiones prácticas: era imposible juntar a los retratados porque se encontraban en diferentes partes del mundo. Aunque la mayoría de los retratados vivía en Río de Janeiro, por ese entonces, Oiticica estaba radicado en New York, Lygia Clark en París, los poetas de *Noigandres* en San Pablo y Torquato Neto, para el momento en que se publica el número único de *Navilouca*, ya estaba muerto. La revista, entonces, sostiene cierta *extraterritorialidad*, una zona común en la que no importan los lugares de producción (como si pudieron serlo, por ejemplo, en la ruptura de los neoconcretos) sino la posición marginal y experimental, muy acorde con los tiempos posteriores al endurecimiento del régimen militar, después de la promulgación del AI-5 en 1969.

Genealogía embrollada, "singultaneidad" y extraterritorialidad: esas son las condiciones en las que se producen algunos de los encuentros de principios de los setenta, entre ellos el de Hélio Oiticica con los poetas del grupo *Noigandres*. En sus sucesivas obras conjuntas, ellos trazan un nuevo mapa que necesita de cartógrafos que no se sometan a ninguna de las rencillas producidas por las mitologías urbanas existentes.

## Genealogía de un encuentro

Los contactos entre Hélio Oiticica y los hermanos Campos pueden retrotraerse a la época de las primeras batallas concretistas. En el reportaje "O 'Rock n Roll' da poesia" que la revista *O Cruzeiro* hizo sobre los debates sobre arte concreta desarrollados en la UNE en 1957, se reproduce una foto que muestra a Haroldo de Campos discutiendo con el dedo en alto mientras, a un costado, sentado en su butaca, se encuentra el jovencísimo Hélio Oiticica, quien mira hacia adelante. Después, la ruptura entre el concretismo y el neoconcretismo, en 1959, los colocó en grupos opuestos. Mientras los poetas del grupo *Noigandres* sostenían que la poesía concreta debía avanzar en



"O 'Rock n'Roll' da poesia" en la revista *O Cruzeiro*, 2 de marzo de 1957. En las fotos se puede ver a Ferreira Gullar, Haroldo y Augusto de Campos y Hélio Oiticica, entre otros.

una fase matemática de la composición, Ferreira Gullar, en su manifiesto, defendía la sensibilidad y la trascendencia y exponía su teoría del no objeto<sup>5</sup>. Las ideas expuestas por Gullar en el conocido manifiesto les permitió avanzar a los artistas plásticos Lygia Clark, Hélio Oiticica y Lygia Pape en una actividad que excedía la noción de marco y de obra, y que los arrojó súbitamente en las dimensiones de lo háptico y lo abyecto. La teoría del no objeto traía aparejada una crítica de la visualidad y de los límites del arte que impulsaba a los artistas a incluir aquello que amenazaba su identidad y que configuró lo que podríamos denominar un abyecto anestésico como, por ejemplo, la tierra utilizada en algunos *Bólides* de Hélio.

Aunque esta escisión fue decisiva para la actividad posterior de los artistas neoconcretos, a menudo se olvida que el manifiesto concreto que anunciaba la "fase matemática da composição" se desintegró rápidamente: primero con la posdata que anunciaba una lírica participante e, inmediatamente y de un modo mucho más categórico, con la inclusión de elementos que contradecían o aniquilaban ese programa. Los *popcretos* de Augusto de Campos, presentados en la galería Atrium en 1964, trabajaban con lo aleatorio y con materiales de desecho (básicamente, recortes de diarios y revistas pero también marquillas de cigarrillos o envoltorios de papel). Hay un cuestionamiento del poema –de hecho, en muchos casos se trata de poemas sin palabras–, y lo abyecto anestésico –las letras de los periódicos– no es circunstancial sino configurador. El mismo año, Haroldo de Campos publica las primeras *Galáxias* en la revista *Invenção*: las palabras iniciales del poema pueden ser leídas como el decreto de muerte de la poesía concreta: "e começo aqui e meço aqui este começo". Aparición del sujeto, del cuerpo, del lugar: el poeta comenzaba una aventura que terminaría recién en 1976 (fecha de la última galaxia) y que, simplemente, *ya no puede ser leída desde el concretismo*. Es más: el proyecto de este poemario contemplaba la inclusión del *afuera*, algo totalmente ajeno a las pretensiones matemáticas de los poemas de fines de los cincuenta: los poemas de *Galáxias* no sólo se escribían a partir de las circunstancias y lo aleatorio, sino que su estructura abierta admitía un recorrido no previsto que fue, de hecho, lo que sucedió durante su larga y lenta gestación<sup>6</sup>. "Uma insinuação épica que se resolveu numa epifânica", como escribió el propio

<sup>5</sup>. Dice Ferreira Gullar: "O não-objeto não é um antiobjeto mas um objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais: um corpo transparente ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se dá à percepção sem deixar resto. Uma pura aparência" (citado en Amaral, Aracy, *Projeto constructivo brasileiro na arte (1950-1962)*, Rio de Janeiro, MEC/Funarte, 1977, p. 85).

<sup>6</sup>. Tomo la definición del concepto de *Afuera* del trabajo de Gilles Deleuze sobre Foucault: "La exterioridad sigue siendo una forma, como en *La arqueología del saber*, e incluso dos formas exteriores una a otra, puesto que el saber está hecho de esos dos medios, luz y lenguaje, ver y hablar. Pero el afuera concierne a la fuerza: si la fuerza siempre está en relación con otras fuerzas, las fuerzas remiten necesariamente a un afuera irreductible, que ya ni siquiera tiene formas, que está hecho de distancias incomponibles gracias a las cuales una fuerza actúa sobre otra u otra actúa sobre ella", Deleuze, Gilles, *Foucault*, Buenos Aires, Paidós, 1987, pp. 115-116.



Haroldo dando cuenta del inicio del proyecto en los promisorios sesenta y de su conclusión una década después, en tiempos de desencanto.

La dimensión de lo abyecto, entendido como aquellos materiales que el arte consideraba desechos pero que, a la vez, amenazaban a su propia forma, ingresan en la obra de Oiticica y de Haroldo a partir del "descubrimiento" que hacen de un mismo artista: Kurt Schwitters<sup>7</sup>. Leído como un dadaísta-constructivista, Schwitters ya había aparecido en el manifiesto "nueva poesía: concreta", redactado por Décio Pignatari en 1956 (incluida en *Teoría da poesia concreta*, 1975), y en el primer artículo de Haroldo publicado en el *Jornal do Brasil* el mismo año: "Kurt Schwitters ou o jubilo do objeto", después incluido en *A arte no horizonte do provável* (São Paulo, Perspectiva, 1969). En Schwitters, tanto Oiticica como Haroldo encuentran la apertura a cualquier objeto, aun los desechos: una *materialidad* que trastorna las relaciones del color y la palabra con la forma y las arroja a una nueva intemperie. Schwitters (quien trabajaba con todo lo que se encontraba en el camino pero con lineamientos constructivos) está en el origen de los *Bólides* de Hélio y en las *Galáxias* de Haroldo de Campos, proyectos que se comienzan a articular a principios de los sesenta, en consonancia con los profundos cambios sociales y políticos que se estaban viviendo entonces en Brasil. El impacto del afuera (lo impensado, lo aleatorio, lo informe, lo abyecto) sacude unos programas artísticos que, en sus inicios, se habían articulado alrededor de las ideas de construcción, conciencia y planeamiento. Esta tensión, este choque, marcará las obras del pos-concretismo hasta bien entrados los años setenta, y la recuperación de Schwitters, quien había sido reivindicado tempranamente pero que después había sido eclipsado durante la fase ortodoxa, hay que entenderla como un retorno de lo reprimido, de aquella materialidad bullente (como la de *Poetamemos*) que había sido dejada de lado en función de las formas orgánicas, proporcionadas y matemáticas<sup>8</sup>.

Sin embargo, este encuentro alrededor de Schwitters habla más de las aporías a las que se había enfrentado el proyecto constructivo en las artes plásticas o en poesía antes que de una actitud común o de una relación causal entre el artista carioca y los poetas paulistas. Es, si se quiere, el testimonio de que enfrentaban un *impasse* similar que trataron de resolver recurriendo a soluciones constructivas radicales como la de Schwitters. Para que la coincidencia se transformara en una implicación recíproca, en un "mútuo scrapear", hay que esperar hasta principios de los setenta cuando, una vez fuera del país,

7. De hecho, el ensayo "Hélio Oiticica: el músico de la materia" que Haroldo de Campos escribió en homenaje a Hélio comienza con una evocación de Kurt Schwitters (recopilado en *Del arco iris blanco*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006).

8. En mi libro sobre concretismo, desarrollo la cuestión del retorno de lo reprimido a partir de una lectura de *Poetamemos* (Aguilar, Gonzalo, *Poesía concreta brasileira: as vanguardas na cruzilhada modernista*, São Paulo, Edusp., 2005).

Oiticica comienza a hilvanar nuevas amistades y nuevas afinidades estéticas. La distancia neoyorquina le permite también a él, que era carioca hasta la médula, observar líneas experimentales que antes no había percibido. Sin duda, su acercamiento a algunos jóvenes vinculados al tropicalismo, principalmente Torquato Neto y Waly Salomão, fue una de las vías que lo llevó a la poesía de Augusto y Haroldo de Campos y de Décio Pignatari. En el caso de Augusto, fue Torquato el que llevó a Hélio una vez a su casa, donde se conocieron (después, se encontraron una vez más en Nueva York). Con Haroldo y Décio, en cambio, los encuentros fueron más frecuentes a lo largo de los años setenta (a propósito de la muerte de Oiticica y de su velorio, Décio publicó un emotivo texto que incluyó en *Letras, artes, mídia*). Desde entonces, a tal punto comenzó a ocuparse Oiticica de la obra de los poetas de *Noigandres* que de no comprenderse los alcances y las sutilezas de esta lectura, varios elementos de la obra que desarrolló en los setenta permanecerían oscuros. Y, complementariamente, también puede afirmarse que esto no sólo repercute en su obra, sino que sus *insights* lúcidos e instigadores abren una línea de interpretación *diferente* de las poéticas de los hermanos Campos. El choque genealógico que protagonizan Hélio Oiticica y Haroldo de Campos señala una serie de obsesiones y orientaciones comunes, sin perder su singularidad, que definiré a partir de la noción de *trazo blanco*.

## O novo Guesa Errante

*Nova York, quando a pólvora prateada do sonho  
já virara rastro de fuligem.*

Decio Pignatari: "Hélio e a arte do agora"

*Hélio Oiticica e Waly Salomão não paravam  
de falar sobre Haroldo e Augusto de Campos  
como se fossem os representantes de deus na terra.*

Gerald Thomas

En 1970, Hélio Oiticica aprovecha la obtención de la beca Guggenheim para abandonar el clima opresivo que se vivía en Brasil y trasladarse a Nueva York, donde se queda hasta 1978. El mismo año en que llega a la ciudad de los rascacielos participa en la muestra colectiva *Information* que se realiza en el MoMA. Aunque esto significaba entrar en el circuito del mercado artístico, después de esta muestra Oiticica abandona el mundo de las exposiciones de arte y se dedica básicamente a escribir sin parar en sus *notebooks* y a desarrollar unos films dentro del programa que denomina "quase-cinema". En 1972, comienza el rodaje del film *Agripina é Roma-Manhattan* por las calles de la ciudad con un *roteiro* muy sencillo: usar como locaciones los lugares mencionados en "O

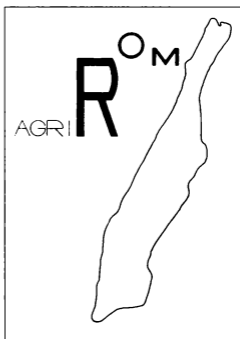
Inferno de Wall Street” del poema “O Guesa Errante” de Joaquim de Sousa Andrade, más conocido como Sousândrade (1833-1902). En uno de sus textos de abril de 1972, Hélio señala los lugares tomados del “book H/A CAMPOS”:

- a) photos as in sup. 8 shorts at TRINITY CHURCH.
- b) fragments of NEW YORK STOCK EXCHANGE.
- c) BATTERY PARK shots.
- [...] H. CAMPOS & Company doing WALL ST. expedition.
- g) TRINITY CHURCH cemetery: enlarge photo of word BODY showing BOD (exclude Y in print)<sup>9</sup>.

La analogía entre la Roma antigua y la New York de mediados de siglo XIX ya se anuncia en “O Inferno de Wall Street” en el parágrafo 71: “Roma começou pelo roubo; / New York, rouba a nunca acabar”. Pero es en el parágrafo 129 donde Sousândrade crea esa superposición entre la isla y la capital imperial de la Antigüedad, que inspiraría el título del film inacabado de Hélio, además de uno de sus poemas visuales:

129 (Outros alagados salvando-se na  
coluna 666 do templo de KUN):

- Agripina é Roma-Manhattan  
Em rum e em petróleo a inundar  
Herald-o-Nero aceso facho  
e borracho,  
Mãe-pátria ensinando a nadar!...



"Agridina é Roma-Manhattan", ideograma de Hélio Oiticica.

Con unos amigos y actores del *underground* neoyorquino (entre los que se encontraba el legendario Mário Montez) Oiticica llegó a filmar en super-8 algunas escenas aunque, finalmente, nunca terminó la película. Sousândrade fue –junto con Waly y Torquato– el otro eslabón en la cadena que unió a Oiticica con los poetas concretos<sup>10</sup>. La violencia ejercida sobre el lenguaje, la creación permanente de compuestos de palabras muchas veces ininteligibles, la reverberación de sentidos

<sup>9</sup>. La aclaración de “excluir” la “y” es curiosa ya que Sousândrade usa la palabra “bod” (en vez de “body”) porque la extrae de una lápida del cementerio de Trinity Church en la que se lee “HEAR-LYES-THE-BOD OF-RICHARD-CHURCH”. Ver Campos, Augusto de, *Poetamenos*, San Pablo, Invenção, la edición 1953, 1973, 2002, pp. 350 y 403.

<sup>10</sup>. En una carta a Haroldo de 1.º de septiembre de 1974, Hélio recuerda “nossos passeios kitsch-sousândrinos por Gotham City”.

por medio de los encuentros fortuitos o forzosos recorren las *Galáxias* y las invenciones lingüísticas de Hélio que Luciano Figueiredo ((2002) propone llamar poemas. Como en "M'way ke", i ṛscí p- ción del parangolé dedicado a Haroldo, donde se entreveran el camino y el despertar bajo la invocación del *Finnegans* de James Joyce. O como en la obra "*Topázion-flor* (dedicada à Haroldo de Campos, 20 de março, 1975)", que toma su nombre de un verso del poema "Harpas douradas" del propio Sousândrade<sup>11</sup>.

En uno de los textos que le dedicó, "Parangol(h)elium"<sup>12</sup>, Haroldo construye un escenario –se trata de un poema dramático– en el que el artista carioca hace su aparición para ascender y disolverse en un temblor de aire. Se trata de un *triple* escenario formado por el teatro nô, el "Inferno de Wall Street" de Sousândrade y la "dark-tower" de *Childe Harold* de Byron, libro que –como se sabe– fue muy influyente en el escritor maranhense (además, Harold remite obviamente al propio poeta). El poema, originalmente impreso con letras blancas sobre fondo negro, dice así:

Parangol(h)elium

(miniteatro nô à maneira de sousândrade / cena única /  
topo de um arranha-céu em Manhattan)

heráclito, ho skoteinós (dark-minded), falando por gregueiras:  
hélíos gâr oukh hyperbésetai métra  
ei dè mè erinúes min dikes epikouroi  
exeurésousin

childe harold (exsurgindo de sua dark-tower e intraduzindo):  
o sol não desmesura  
ó erineas  
servas de díke  
justiçadoras



Inscripción M'Way Ke en el parangolé dedicado a Haroldo de Campos.

<sup>11</sup>. Se trata de una foto compuesta con una *collage* de objetos entre los que se encuentran un libro sobre la cocina, una foto de los actores Paulo Cesar Suply y Cristina Nazareth tomada del film *Piratas do sexo voltam a matar* (1971) de Ivan Cardoso.

<sup>12</sup>. Poema de Haroldo de Campos reproducido en Cardoso, Ivan, *De Godard a Zé de Caixão*, Rio de Janeiro, Funarte, 2002.

o parangoromo pluriplumas  
se heliexcelsa  
helinfante  
celucinário

até  
decêuver-se  
no céu do  
céu

Los versos reescriben dos textos: un fragmento de Heráclito ("El sol no traspasará sus medidas; si no las Erinias, asistentes de Dike, lo descubrirán") reproducido en griego y en portugués<sup>13</sup> y el final de la pieza de teatro *noh Hagoromo* del escritor japonés Zeami ("excelso/ disolvido no céu do céu"). "Parango(h)elium" no es sólo un homenaje: una lectura atenta revela un nuevo punto de vista sobre la obra-vida de Oiticica. En el título, el poema juega con el doble sentido del nombre Hélio, que puede ser Hélios, el dios griego del sol, o helio, el gas más liviano existente que, por su volatilidad, apenas se encuentra en la atmósfera terrestre<sup>14</sup>. Posteriormente, se reproduce una frase de Heráclito en griego transcrita a caracteres latinos y la transcreación que hizo Haroldo. Como observó el propio Oiticica, en la lectura que hizo del poema (carta del 1º de septiembre de 1974), "sonorear antes que entender", una vez más poniendo la materialidad del lenguaje por sobre la preeminencia tradicional del significado.

La frase de Heráclito es a menudo interpretada como la postulación que hace el filósofo de una ley inexorable (la *dike*) por sobre el mundo visible, donde "la guerra es la madre de todas las cosas". Ni aun el sol puede transgredir esa ley y penetrar en el mundo arcaico y oscuro de las Erinias que le está vedado. Dos consecuencias pueden sacarse de esta conexión Heráclito/ Hélio (nótese que en el nombre Heráclito puede leerse anagramáticamente el nombre Hélio<sup>15</sup>). Por un lado, la necesidad de abandonar toda la lógica de la transgresión con la que a menudo se piensa la obra de Oiticica, como si sus trabajos tuvieran como principal interés suspender temporariamente una ley o revelar el carácter represivo de una sociedad. Las *Cosmococas* podían suscitar un escándalo pero nada le interesaba menos a Oiticica que extraer fuerza de ese escándalo para la recepción o el disfrute de su instalación. Antes bien, durante los setenta, Hélio es un "artista de la afirmación" y del goce, como él mismo llegaría a reconocerlo

<sup>13</sup>. En "Heráclito revisitado" de *A educação dos cinco sentidos*, Haroldo transcribe fragmentos de Heráclito entre los que se encuentra este pasaje

<sup>14</sup>. La relación entre su nombre y el helio había sido hecha por el artista cuando tomó como su emblema la frase "Call me helium" que pronunció Jimi Hendrix en una entrevista. La frase completa del guitarrista norteamericano es: "I have this one little saying, when things get too heavy just call me helium, the lightest known gas to man."

<sup>15</sup>. En *A operação do texto* (1976), Haroldo de Campos publica un ensayo sobre los anagramas de Saussure en el que analiza los alcances de la lectura anagramática en poesía.

después de la lectura de *Nietzsche y la filosofía* de Gilles Deleuze<sup>16</sup>. Su hacer no vale por las prohibiciones de las Erinias: el helio sube, se evapora, se diluye (el "deceverse") "no céu do céu".

La segunda consecuencia que puede extraerse del poema de Haroldo consiste en el carácter de goce o éxtasis que encuentra el cuerpo de Hélio (goce masoquista si se quiere) en su propia disolución (algo que ya estaba en la "desaparición elocutoria del yo" de Mallarmé)<sup>17</sup>. Este goce encuentra su palabra en el *crelazer* (otro término inventado por Hélio) o en el *edén*, "un hebraísmo que, no por casualidad, significa delicia", como escribió Campos en su ensayo de homenaje a Hélio. *Edén*, la instalación que Oiticica presentó en la Whitechapel en 1969, y *Éden*, libro de Haroldo de Campos editado póstumamente, son dos lances de dados del mismo impulso. Ni uno ni otro están contruidos *contra* Babel sino que le dan espacio a la "epifanía" y al "júbilo", en lenguaje de Haroldo, o a los "éxtasis discontinuos", en palabras de Oiticica<sup>18</sup>. Un paraíso de la inmanencia: de los cuerpos, de los materiales, de la energía. En otro de los textos reveladores que Haroldo escribió sobre el artista carioca, se lee: "Nada tienen, sin embargo, estos 'Parangolés' que evoque una conciencia pecaminosa. Son paramentos laicos, celebran lo paradisiaco en el instante-vida"<sup>19</sup>. Un edén sin Dios ni Evas ni Adanes (no hay en *Éden* de Oiticica ninguna remisión icónica al paraíso). La reflexión de Haroldo me gustaría leerla así: ahora que Dios ha muerto, ahora que ya no hay deuda que pagar, hay que inventar el Edén. O, en términos más filosóficos, la forma ya no viene del primer motor, por lo tanto sólo se puede trabajar con la energía que irradia la materia. En los reveladores textos que ha escrito sobre lo sublime, Jean-François Lyotard sostiene en *Lo inhumano* que el empuje oscuro y vago de la materia tiende, cuando se expresa como informe, a deshacer o a cuestionar el dispositivo metafísico del principio de finalidad según el cual opera la forma.

Como observó Haroldo a propósito de *Éden*, hay entonces un retorno del "paraíso" pero en condiciones absolutamente modernas: sin nostalgias ni retrocesos, el paraíso es una consecuencia del hacer humano. En la poesía de Haroldo, este retorno reactualiza el esquema tripartito medieval (paraíso, infierno, purgatorio) en el que el purgatorio hace de *pasaje* o, para decirlo con un término teorizado por Derrida, de *himen*. El purgatorio es el trazo, lo que

<sup>16</sup>. Ver el documento del *Manifiesto Caju* de 1979 en el que Oiticica cuenta cómo Silviano Santiago le acercó la lectura de *Nietzsche y la filosofía* de Deleuze.

<sup>17</sup>. No puedo dejar de pensar aquí en las ceremonias de las *Cosmococos* que analicé en mi trabajo sobre poesía concreta (ob. cit.) y en los análisis de Leo Bersani, quien habla, en los textos de Freud, de una represión "of the masochistic, nonnarrative, timelessly replicative grounds of the sexual" (Bersani, Leo, *The Freudian Body (Psychoanalysis and Art)*, New York, Columbia University Press, 1986, p. 113).

<sup>18</sup>. Recordemos que esta operación ya estaba en Sousândrade, que decidió ubicar su infierno nada menos que en Wall Street.

<sup>19</sup>. Campos, Haroldo de, *Del arco iris blanco*, ed. cit., p. 143.

pasa entre, barra de disyunción y unión: entre la luz y la oscuridad, el edén y el infierno, Helios y el hades. "O purgatório é isso: / entre/inter-" escribió Haroldo en un poema, "A educação dos cinco sentidos". Porque la cuestión es, más que el *Edén*, *instalarlo* o escribirlo -desde el purgatorio de la modernidad. Ya el poeta Auden había hablado de la importancia de imaginar cómo sería el paraíso y Ezra Pound había terminado sus *Cantos* con estos versos:

He intentado escribir el Paraíso.

No os mováis  
Dejad hablar al viento  
ése es el Paraíso.

"Escribir el Paraíso": ¿pero es eso posible? En Haroldo y en Hélio, se trata de trabajar con la "*arquimemória* assombrada desse exílio pós-edénico"<sup>20</sup>. Inscribir un trazo, pero más que nada un trazo que deje aflorar esa archimemoria (*arquimemória*), ese origen que, como quería Walter Benjamin, está localizado "en el flujo del devenir como un remolino que engulle el material relativo a la génesis"<sup>21</sup>. ¿Cuál es el pequeño intersticio, el etéreo hueco, por el que irrumpe el origen en "Parango(h)elium"? L h entre paréntesis, que no sólo es la letra inicial de los dos artistas, sino la "navalha de éter" de la galaxia que Haroldo le dedicó a Hélio, la letra aspirada que no se pronuncia, donde la boca sólo impulsa el viento, como quería Pound. Es el blanco sobre blanco de la escritura de signos. La (h) entre paréntesis es el trazo blanco de este poema.

Ya en la conversación que mantienen Haroldo de Campos y Hélio Oiticica en Nueva York el 27 de mayo de 1971, la cuestión del blanco recorre casi todos los diálogos. Disolución del blanco "no céu do céu", como traduce Haroldo en *Hagoromo*, la experiencia es aplicada a los *Ninhos* y al parangolé blanco que el propio Hélio le dedicó al poeta de *Noigrandres*. Se trata, como dice Haroldo en una de las grabaciones, de una "busca de uma coisa que fica entre o visível e o invisível: é alguma coisa que é *entre*, não é isso ou aquilo, está entre os dois"<sup>22</sup>. Toda esta relación de a tres (Hélio/Haroldo/hagoromo) está desarrollada en la composición de una de las *Galáxias* ("tudo isto tem que ver"), que comienza con el suplicio chino estudiado por Georges Bataille en *Las lágrimas de Eros* y termina con la disolución en el cielo de la capa de la obra *Noh* (otra vez: no hay exclusión absoluta entre la formación babilónica y la edénica sino grados, transiciones, diferencias de intensidades). Escrita a fines de 1969, tiene una gran importancia porque es la que Haroldo le lee a Hélio Oiticica en la conversación que mantuvieron en Nueva York en 1971 y

20. Campos, Haroldo de, *Éden (Um triptico biblico)*, São Paulo, Perspectiva, 2004, p. 48.

21. Benjamin, Walter, *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990.

22. La conversación, que fue editada en la revista *Flor do mal* en los años setenta, puede encontrarse en el sitio ya mencionado.

que fue grabada en una cintas que Haroldo bautizó *Héliotapes*<sup>23</sup>. Al final de este poema, Haroldo transcribe el coro final de su traducción de la pieza de teatro *noh Hagoromo* de Motokiyo Zeami (1363-1443) que le dedicó a Oiticica. Aunque Haroldo comenzó a traducir la pieza en 1960, recién en 1969 tradujo el coro final y sólo en 1991 la editó en libro: *Hagoromo de Zeami (O charme Sutii)*. La galaxia pone en escena dónde se inscribe este trazo blanco: en el cuerpo que primero es sometido a un recorrido quirúrgico y que al final migra hacia las alturas. El cuerpo es, aquí, esa materia oscura que –según Lyotard– empuja desde abajo, ya sea como enigma pasivo (en el recorrido quirúrgico) o como elemento activo (cuando danza), poniendo en cuestión la preeminencia de la forma en tanto principio espiritual. Este disolverse del cuerpo no es su eliminación sino su epifanía.

Otras obras podrían ser citadas como base documental para el estudio de las relaciones entre Hélio Oiticica y los poetas paulistas. La cosmococa número cuatro, titulada *Nocagions*, está dedicada a los hermanos Campos. Es la única que no trabaja con rostros humanos y proyecta, además del equipamiento habitual de navajas y tubitos de metal, imágenes del libro *Notations* de John Cage (de tapa blanca) sobre el que se esparcen, entre el orden y el caos, líneas de cocaína<sup>24</sup>. El

<sup>23</sup> Transcribo un e-mail que me envió Raúl Antelo con una sugerente y fascinante lectura del término: "Yo leería el término *heliotapes* no sólo en inglés, sino bárbaramente, y en masculino, como 'los caminos del primitivo Hélio'. Hélio es para Haroldo el Chico Antonio de Mário de Andrade, el que hace lo que él no se atreve a hacer. Un indio. Tapes es nombre de tribu indígena que habitaba el Rio Grande del Sur. Es nombre que los bandeirantes le dan a esos pastores nómades del sur, emparentados con los quichuas y la coca. En la Wikipedia se lee lo siguiente: 'Os povos pré-históricos do município de Tapes eram os índios Patos, de cultura Guarani, um ramo dos Quichuas do Peru [...] Relatos da época dizem que os indígenas eram imorais, pois não tinham vergonha de mostrar suas genitálias. Os que se recusavam a vestir-se eram condenados pelos Tribunais da Santa Inquisição que atuaram no Brasil Colônia [...] Na linguagem dos indígenas, Tapes era caminho, trilha para o mar, para a Europa, onde afinal os jesuítas tinham suas pátrias, credos e possibilidades de manter comércio. Era zona de Tape o atual estado do Rio Grande do Sul. Com o estabelecimento dos jesuítas nas reduções gaúchas, Tape passou a ser dali ao mar. Os nativos do local eram índios do caminho (Tapejaras, Tapes) [...] O termo Tape deve ter sido assimilado pelo português (ganhando o plural) e designado lugar de caminhos'. O sea que, en primer lugar, 'tapes' es un primitivo que le hace puente o compensación al Guesa de Sousândrade, otro bárbaro en el Asia, como Bartleby. Además, acordate que Haroldo está en su fase de *Morfologia do Macunaíma* y que en 'Improviso do mal da América', poema de la época de *Macunaíma*, Mário dice sentirse blanco solo blanco con un grnto imperioso de blancura, cosa que siempre se le interpretó como arianismo, cuando en realidad es la noción de polifonía étnica y cultural, superposición de todas las voces/colores que da blanco como síntesis. Como en la rapsodia. Que se baila. Ya ves que de uno a otro lo real se impone. Así que *héliotapes* se puede oír en otra lengua (Derrida: la deconstrucción es *plus d'une langue*) y son como quipus, como obliteraciones de la escritura indispensables al surgimiento de la voz, es decir, del cuerpo".

<sup>24</sup> En una carta inédita que Hélio Oiticica le envía a Augusto de Campos se lee: "augusto, fue genial que me hayas mencionado el libro de Cage, *Notations*: lo compré y es realmente increíble, de una riqueza sin fin, cósmico, con un montaje fantástico; he leído mucho *silence* también, libro con el que siento una afinidad increíble. la construcción de esos libros son obra de genio" (carta del 16 de octubre de 1971). *Notations* es una compilación que hace John Cage de partituras de diversos autores que contienen nuevos sistemas de notación musical y que el propio Cage comenta siguiendo el sistema del *I-Ching*. El título de la obra de Oiticica, *Nocagions*, juega con la negación y el significado de "cage" (jaula) en inglés, mimetizándose con el título *Notations*.



blanco se convierte en un sinónimo de éxtasis y de aprehensión de lo inconmensurable (o lo "cósmico"). Otra obra que utiliza un poema de Haroldo de Campos es el *Penetrável FILTRO* que reproduce, dentro de unas carpas coloridas, grabaciones de lecturas de *Galáxias* de Haroldo y de *The Making of Americans* de Gertrude Stein. Entre los proyectos no realizados, se encuentran algunas anotaciones sobre una adaptación filmica de *Poetamenos*. Sin embargo, la inclusión más curiosa es la que Hélio lleva a cabo en su proyecto *E PET C LO* (la palabra "espectáculo" distorsionada), que deja ver el tipo de mezclas que hacía Hélio y el lugar que les asignaba a los poetas paulistas. El proyecto está fechado el 10 de octubre de 1972 y está programado para ser realizado en la Universidad de São Paulo con la colaboración de Walter Zanini. A partir de la propuesta "O espetáculo não é espetáculo/ O espetáculo é não-espetacular" se suceden las músicas de los Rolling Stones ("Jumpin' Jack Flash", "Live with me"), João Gilberto ("Chega de Saudade"), un samba a elección, Jimi Hendrix ("Voodoo Chile") y se invita a Haroldo de Campos y a Augusto de Campos a improvisar unos textos, a bailar y a incitar a los participantes a bailar también, en una danza que termina con todos acostados en el suelo con el pecho descubierto. Retoma en esta obra el tema de la desnudez y la idea de Oiticica de que los poetas de *Noigandres* la habían prefigurado en sus poemas a partir del vacío, de los blancos de la página, de la materialidad de las palabras, del cuerpo del poema.

## La danza de los velos

*Le blanc souci de notre toile*

"Salut", de Mallarmé

El cuerpo que posa para la foto está quieto. De pie y con los brazos ligeramente abiertos tiene la mirada algo perdida. Viste un parangolé absolutamente blanco que es como un paralelogramo colocado sobre su cuerpo, cuyas formas se llegan a ver detrás de la tela transparente. Esta idea de transparencia se hace mucho más evidente en la foto en la que ya no se muestra a Luis Fernando sino a Omar, quien viste la misma capa: la



2000 1. Junho 65

Parangolé "Capa 4" "fernandes"

(Basado en *Beato Fernando*)

C'para não de branco de ferros, p'nto de 2'ca.

nao possua uma certa descreta de linhas

nao se trata de uma

descreta

nao se trata de uma

descreta

nao se trata de uma

descreta

nao se trata de uma

descreta

nao se trata de uma

descreta

nao se trata de uma

descreta

nao se trata de uma

descreta

nao se trata de uma

descreta

nao se trata de uma

descreta

nao se trata de uma

descreta

nao se trata de uma

descreta

nao se trata de uma

descreta

nao se trata de uma

descreta



1, 2, 3, 4 são as dobras (todas) que tem a parte central

..... são as dobras (todas) que tem a parte lateral 1, 2,

2 + 2, etc

O passo é a tela que representa a parte

que se tem em um de seus determinados pontos

'5' é a tela que tem de um de seus pontos

de um de seus pontos, mas os pontos não são

sempre os mesmos, mas sempre os mesmos

sempre os mesmos, mas sempre os mesmos

sempre os mesmos, mas sempre os mesmos

sempre os mesmos, mas sempre os mesmos

Arriba, Luis Fernando Guimarães con Parangolé, capa 23 M'Way Ke, foto tomada en 1972 en Nueva York.

Abajo, Omar viste el Parangolé, capa 23 M'Way Ke.



Reproduccion de la foto enviado por Helio Oiticica a Haroldo de Campos en el libro *Hago romo de Zeami*.

foto del modelo está tomada con una fuerte luz desde atrás que dibuja los contornos de sus piernas y de sus brazos. A diferencia de las otras fotos sobre parangolés que muestran cuerpos en movimiento, acá el paño parece fijo y sólo se pliega, blanco sobre blanco, con las manos.

Jeff viste el parangolé 31, capa 24.



Estrategia no para vestir sino para poner el cuerpo al desnudo, el *trazo blanco* aparece aquí para ocultarse él mismo mientras revela otra cosa. Es el *parangolé P30 capa 23 "m'way ke"* y fue dedicado a Haroldo de Campos.

Este parangolé es, curiosamente, el único cuya datación no se vincula con un momento preciso y cuya composición se extiende durante siete años. Es como si la Capa 23 construyera, a lo largo del tiempo, una *arjé* (*¿una arquimemória?*) de las otras capas o una suerte de núcleo que exige ser leído en otro plano que el de las capas de colores. Fechado entre 1965 y 1972, el parangolé tiene un momento de composición y, siete años después, otro de revelación, cuando Oiticica toma las fotos que le envía a Haroldo de Campos en una postal con la dedicatoria: "Para Haroldo, hagarômico em

homenagem, 3.9.72". Haroldo colocó esta imagen –otra foto en la que el actor Luis Fernando luce el parangolé– en su libro *Hagoromo de Zeami (O charme sutil)* publicado en 1991.

Esta obra se vincula con otra (el *parangolé P31 capa 24*) que Oiticica le dedica a Augusto de Campos en una tarjeta postal que le envía el 30 de diciembre de 1972<sup>25</sup>. El interés por el blanco difiere del de las otras capas que giran –generalmente– alrededor de los naranjas y los rojos. El parangolé 31 forma una cinta de Moebius alrededor del cuerpo de Jeff (el modelo) y exige un movimiento de las manos (como el dedicado a Haroldo, la remisión a la escritura radica en la importancia dada a las manos). Además, ambos parangolés no tienen que ver con los cuerpos en movimiento sino con los cuerpos en reposo, o para decirlo con las palabras del crítico Denis Riout, se trata de un "reposo dinámico"<sup>26</sup>. El *pliegue* es fundamental en esa capa que no se despliega según curvas vinculadas con el viento y el movimiento del cuerpo, sino por los plegados rectos realizados por la mano.

Ya en sus *Bilaterales* de 1959, Oiticica se había interesado por el trabajo con el blanco. En un texto escrito en 1962, "Cor, tempo, estrutura", Hélio Oiticica hace varios señalamientos sobre los colores y sus características intrínsecas. Liberando al color de asociaciones simbólicas o psicológicas, el artista carioca los define por su refracción a la luz. Los denomina, de hecho, "cores-luz": blanco, amarillo, naranja, rojo-luz que son, justamente, los colores que está usando en esos momentos en la expansión espacial de sus *Bilaterales*:

O branco –escribe Oiticica en "Cor, tempo, estrutura"– é a cor-luz ideal, síntese-luz de todas as cores. É a mais estática, favorecendo assim, à duração silenciosa, densa, metafísica. O encontro de dois brancos diferentes se dá surdamente, tendo um mais alvura e o outro, naturalmente mais opaco, tendendo ao tom acinzentado. O cinza é, pois, pouco usado, porque já nasce desse desnível de luminosidade entre um branco e outro. O branco, porém, não perde o seu sentido nesse desnível e, por isso, ainda resta ao cinza um papel em outro sentido, de que falarei quando chegar a essa cor. Os brancos que se confrontam são puros, sem mistura, daí também sua diferença da neutralidade cinza<sup>27</sup>.

El blanco es un espaciamento del tiempo y, como lo es en todo el concretismo, una negación de los significados y de los temas: es la duración pura y el color-*arjé* del cual salen todos los colores y que suspende la llegada del trazo. Pero si el blanco es origen, una vez que surge el pliegue o el

25. La carta está inédita pero me ocupo de ella en mi ensayo "La escritura blanca: encuentros de Augusto de Campos y Hélio Oiticica" que será publicado en la revista *Mnemosyne*.

26. Denis Riout, *La peinture monochrome (Histoire et archéologie d'un genre)*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1996, p. 47.

27. Oiticica, Hélio, *Aspiro ao grande labirinto*, Rocco, Rio de Janeiro, 1986, p. 45.

trazo ya es la posibilidad del sentido, "la entre-abertura espaciada, el abanico que forma el texto", en palabras de Jacques Derrida<sup>28</sup>. De. Este trazo abre una tercera posibilidad del blanco: su concreción sensible (blanco sobre blanco) en la cocaina, en la nieve, en la tapa del libro de John Cage, en la obra de Malevitch, en los espacios de *Poetamenos* y, por lo tanto, como aparición de la desaparición ("num poro entre visto e invisto onde o visível gesta" de las *Galáxias*), o la finitud que se convierte en infinitud, otra vez en palabras de Derrida. El blanco es trazo y borradura, transparencia y membrana, cuerpo y luz o, mejor, cuerpo-luz. El blanco no es aquí el inicio ("sur le vide papier, que la blancheur défend", Mallarmé) sino el éxtasis, lo excelso, que se logra después de un trabajo. "O centro de gravidade da meditação. O átomo puro. A paz", como escribe Murilo Mendes en "Texto branco". Pero vamos al origen de todo: *Branco sobre branco* de Kazimir Malevitch.

La referencia al pintor Malevitch era común entre todos los artistas que participaron del concretismo. Según el testimonio de Augusto de Campos:

Meu primeiro contacto com os quadrados de Malievitch se deu em 52, nas conversas com os pintores concretos (Cordeiro, especialmente, que era teórico tinha grande capacidade de formulação). Embora a vanguarda russa não estivesse presente nas primeiras bienais (as autoridades soviéticas as relegavam aos porões dos seus museus), comprei na ocasião dois números da revista francesa *Art d'aujourd'hui*, de junho de 1952 e julho de 1953 (que ainda tenho). No primeiro, ele comparece com alguns dos seus trabalhos no artigo "De la figuration à l'abstraction. Quelques documents pour aider à mieux comprendre le passage de la ligne" réunis para R.V. Gindertael. No segundo, há um estudo mais longo e completo "Les idées de Malevitch" por Julian Alvard, que me impressionou muito. Entre as ilustrações (todas em preto e branco), o quadrado preto de 1913, ocupando todo o quadro, e um dos "branco sobre branco" de 1916. Juntamente com Mondrian, e os concretos paulistas, é a base plástica do *Poetamenos*.

La lectura de Malevitch configura un típico fenómeno de lo que Haroldo de Campos denominó "lectura sincrónica-retrospectiva" que coloca en primer plano a un artista que, a lo largo del siglo, no había tenido la misma fortuna que Klee o Kandinsky, para no hablar de los canónicos surrealistas en materia de vanguardismo. Esta lectura privilegió –en una típica visión modernista– los aspectos materiales y autorreflexivos (la esencia de la pintura) antes que las inclinaciones místicas o la puesta en escena de lo sublime. Malevitch era más visto como constructivista y como crítico de la representación que como un suprematista que concebía sus obras en el cruce de la sensibilidad y lo absoluto. Sin embargo, a principios de los setenta, se produce otro retorno de Malevitch, ahora en un contexto

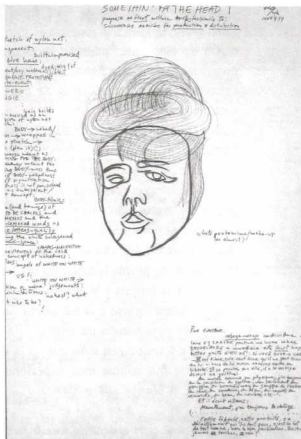
<sup>28</sup> Derrida, Jacques, "La doble sesión", en *La diseminación*, Madrid, Fundamentos, 1975, p. 378.

en el que lo blanco remite al cuerpo, al éxtasis, a lo sublime. Es en este retorno de Malévitch que se produce la lectura que hace Oiticica de *Poetamemos*, poemario de Augusto de Campos que se reedita en 1973 con motivo de cumplirse treinta años de su primera edición. En un proyecto de obra de los *Newyorkaisés* fechado el 4 de junio de 1974, escribe:

BODY-filmic / I think (and homage) of / AUGUSTO DE CAMPOS / and POETAMENOS and the / color-lettered words as / filmic letters-quality / turning the white background / as filmic space: CAMPOS/MALE-VITCH / are previewers of the void in concept of nakedness: / foretellers: / angels on WHITE ON WHITE / abolition of moral judgments: / BODYinhibitions: naked? what did it use to be?

Ángeles del vacío, el dúo

Campos/Malevitch trae el anuncio de la inmanencia y de la desnudez. Cómo lograr el júbilo con objetos inertes (incluido el cuerpo): el mismo problema afrontaba Haroldo de Campos quien, no casualmente, denominó a los parangolés "ala delta para el éxtasis". El ala delta es, según la definición de la Federación Aeronáutica Internacional (FAI), "un planeador que puede ser transportado, despegado y aterrizado con la única ayuda de las piernas del piloto"<sup>29</sup>, o sea que al decir "ala delta para el éxtasis", Haroldo parece estar planteando que estas obras de Oiticica son una invención de planos de inmanencia para el goce. Un vuelo en el que sólo se necesita el impulso del propio cuerpo y de la capa. La misma definición cabe para las *Galáxias* que culminan con la experiencia de la epifanía de lo inmanente y del *blanco sobre blanco*. En 1976, Haroldo compone el "formante terminal", último texto de la serie, con las palabras "enquanto a mente quase-iris se emparadisa neste multilivro e della doppia danza"<sup>30</sup>.



Parangolé *Somethin'Fa'the Head* que incluye una comparación entre *Poetamemos* de Augusto de Campos y *Blanco sobre blanco* de Malévitch.

<sup>29</sup> Definición tomada de internet (<http://www.la-muela.com/aladelta2.htm>).

<sup>30</sup> La frase, construida con versos de Dante, también recuerda a Pound, quien definió la "logopeia" como "danza de las palabras ante el intelecto". En la anotación de la edición de Giuseppe Vandelli a la *Divina Commedia* se lee: "imparadisa: neologismo dantesco = esalta a gioie paradisaiche" (865).

Construido con versos de los Cantos XIII y XXVIII del *Paradiso* de la *Divina Commedia*, la elección muestra el giro sustancial que recibe el *paideuma* haroldiano en esos años: además de incorporar algunos autores inauditos desde el programa concretista (como Novalis, eje de *Signantia: quasi coelum* de 1979, u Octavio Paz con *Transblanco*, de 1985). Haroldo comienza su avance sobre los autores canónicos y en cierto modo sagrados de la cultura occidental: la *Divina Commedia*, el *Fausto* de Goethe, la *Iliada*, la *Biblia*. No se trata estrictamente de traducciones porque son –como lo ha teorizado el propio autor– transcreaciones y también porque son profanaciones en por lo menos dos sentidos: impugnan la traducción con fines religiosos instrumentales (lo que sucede básicamente con los textos bíblicos) y reabren la experiencia de aquello que hasta entonces había permanecido inaccesible por excelso<sup>31</sup>. Con *Pedra e Luz na Poesia de Dante*, Haroldo cercena el *Paradiso* y asume la *persona* de Dante en una reinención de su propia lengua. En las *Galáxias* va más lejos aún: cierra su propio viaje entre la lengua y el *afuera* con los versos del *Paradiso* como si su epifanía pudiera homologarse a la del poeta fiorentino.

Esa experiencia paradisiaca (la mente quase-iris que se emparadisa), ya no remite a un origen sino que es la delicia –el edén– del presente, de la *fala*. El nombre que asume esta experiencia del éxtasis en la inmanencia es, una vez más, el *blanco sobre blanco*.

Pound, num esplêndido *tour de force*, lê *compriso bianco* no sentido de "compreendido no seu todo", clarificado por uma luz total ("todas as cores unidas no branco"), remetendo ao verbo *imbiancare*, usado por Dante no *Paradiso* [...] Transculturação sincrônica. Maliévich: branco no branco<sup>32</sup>.

El *entre* del trazo blanco (el "entre/inter-") produce la blancura extática paradisiaca como resultado de un largo trabajo poético (recordemos la autodescripción del proceso hacia la epifanía que hizo el propio autor). No es el blanco como ausencia de color sino como suma de todos ellos. Es por esto que el *paraíso* haroldiano se nutre de la poesía de Dante como presencia configuradora de sentido paradisiaco o epifánico. Sin embargo, este paraíso no es una realidad trascendente sino una iluminación inmanente que surge en el momento en que lengua y pensamiento devienen galaxia, constelación<sup>33</sup>.

La cuestión del blanco como lugar de la aparición y de la desaparición, como experiencia sublime de suma, también está –según la lectura de Oiticica– en la poesía de Augusto de Campos. Sobre todo en *Poetamenos*, que comienza a ser releído en 1973 bajo nuevas condiciones a partir de la edición

31. En *Pedra e Luz na Poesia de Dante* Haroldo habla de "tradução luciferina" (15).

32. Campos, Haroldo de, *Pedra e Luz na Poesia de Dante*, Imago, Rio de Janeiro, 1998, p. 72.

33. Desarrollo estas cuestiones en Aguilar, Gonzalo, *Poesia concreta brasileira*, ed. cit.

conmemorativa que se hace por los treinta años de su publicación. En una de las cintas que grabó dedicadas a Augusto, el 19 de marzo de 1974, Hélio hace una lectura del poema "dias dias dias":

eu acho que o branco... bom uma coisa louca que eu descobri quando tem aquele negócio: "a" e depois "mor" é "amor", mas é "morte", mas aí você nunca... a gente fica assim imediatamente completando "mor", com morte mas a sílaba "T-E" na realidade o branco tá cobrindo ela é a meu ver a gente tem muita dessa coisa assim do pó aparecer e desaparecer nesse... quer dizer é tudo como se fosse assim uma espécie de exercício assim da ambivalência da pessoa... sei lá aliás o branco dessa coisa tem uma coisa assim de neve um pouco de neve de neve também já é cocaina "snow" essa coisa assim [...] não é livro são assim espaços filmicos, Blocos-espacos-filmicos.

Hélio Oiticica lee –en una dialéctica del cubrir y descubrir– una sílaba que no está, que estaría oculta en el blanco o en lo que imagina la nieve de la cocaína. La operación, de todos modos, está avalada por el poema "Amortemor" de Augusto en el que se lee la serie: amor – morte – temor – aire. En "dias, dias dias", el amor sería el trazo (en color rojo) y la muerte, el plegado del blanco.

Hélio Oiticica está leyendo las *Galáxias* y *Poetamenos* desde Malevitch y Nietzsche, que era una lectura a la que fue fiel durante todos esos años pasados en Nueva York. En una de las cintas que le grabó a Augusto de Campos afirma nietzcheanamente: "*o corpo sabe mais* [...] é a desligação total da terra, é a descoberta do corpo porque ele esqueceu a terra, então qualquer pessoa dança" (Fita "Para Augusto de Campos", 1º de marzo de 1974, subrayado mio). ¿Qué puede un cuerpo? dijo Spinoza. ¿Qué podemos saber de esa figura extravagante que es nuestro cuerpo? se preguntó Valéry. Hélio Oiticica encuentra un saber del cuerpo donde menos se lo esperaba: en la poesía supuestamente fría y cerebral de los poetas de *Noigandres*. Si en los sesenta su arte había encontrado ese saber en el cuerpo popular heroico o danzante, en los setenta se orienta hacia ese nuevo sublime del cuerpo velado y desnudo que ve concretado en lo sensible de la página en blanco. El trazo blanco une lo visible y lo no visible, condensa aquello que está separado y es imposible de representar: es la materia misma que, desnuda, está en éxtasis, en el "éxtasis de lo discontinuo" como dijo Hélio o en el "júbilo de los objetos" como escribió Haroldo.

## Bibliografia

- AA.VV., *Hélio Oiticica*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1992.
- Aguilar, Gonzalo, *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*, Edusp., São Paulo, 2005.
- , "Hélio Oiticica: la invención del espacio", en *Punto de Vista*, N° 84, abril, 2005.
- Alighieri, Dante, *La Divina Commedia*, Ulrico Hoepli, Milano, 1983.
- Amaral, Aracy, *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*, MEC/Funarte, Rio de Janeiro, 1977.
- Benjamin, Walter, *El origen del drama barroco alemán*, Taurus, Madrid, 1990.
- Bersani, Leo, *The Freudian Body (Psychoanalysis and Art)*, Columbia University Press, New York, 1986.
- Campos, Haroldo de, *Galáxias*, Ex Libris, São Paulo, 1984.
- , *Hagoromo de Zeami (O charme Sutil)*, com uma colaboração especial de Darci Yasuco Kusano e Elza Taeko Doi, Estação Liberdade, São Paulo, 1994.
- , *Pedra e Luz na Poesia de Dante*, Imago, Rio de Janeiro, 1ª edição: 1978, 1998.
- , *Éden (Um tríptico bíblico)*, Perspectiva, São Paulo, 2004.
- , "Hélio Oiticica: el músico de la materia", en *Del arco iris blanco*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2006.
- Campos, Augusto de y Haroldo de, *Re visão de Sousândrade*, 3ª edição revisada e aumentada, Perspectiva, São Paulo, 2002.
- Campos, Augusto de, *Poetamenos*, Invenção, San Pablo, 1ª edição: 1953, 1973.
- Cardoso, Ivan, *De Godard a Zé do Caixão*, Funarte, Rio de Janeiro, 2002.
- Deleuze, Gilles, *Foucault*, Paidós, Buenos Aires, 1987.
- Derrida, Jacques, "La doble sesión", en *La disseminación*, Fundamentos, Madrid, 1975.
- Figueiredo, Luciano, curadoria, *Hélio Oiticica: Obra e estratégia*, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 2002.
- Foucault, Michel, *La verdad y las formas jurídicas*, Gedisa, Buenos Aires, 1980.
- , *El discurso del poder*, presentación y selección de Oscar Terán, Folios, Buenos Aires, 1985.
- Lytotard, Jean-François, *Lo inhumano (Charlas sobre el tiempo)*, Manantial, Buenos Aires, 1998.
- Mendes, Murilo, "Texto branco" en *Transistor (Antologia de Prosa 1931-1974)*, Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1980.
- Nestle, Wilhelm, *Historia del espíritu griego (Desde Homero hasta Luciano)*, Ariel, Barcelona, 1981.
- Nietzsche, Federico, *La voluntad de poderío*, Edaf, Madrid, 1980.
- Oiticica, Hélio, *Aspiro ao grande labirinto*, Rocco, Rio de Janeiro, 1986.
- Pignatari, Décio, *Letras, artes, mídia*, Globo, São Paulo, 1995.
- , *Teoria da poesia concreta (Textos críticos e manifestos 1950-1960)*, Duas Cidades, São Paulo, 1975.
- Pound, Ezra, *Cantares completos*, Joaquín Mortiz, México, 1975.
- Scigliano Carneiro, Beatriz, *Relâmpagos com claror (Lygia Clark e Hélio Oiticica. vida como arte)*, Fapesp, São Paulo, 2004.



# Sarmiento: el proscrito de la victoria



**Adriana Amante**

## Abstract

Apenas caído Rosas y ya distanciado de Urquiza, Sarmiento vuelve a exiliarse. De paso por Río de Janeiro, participa de reiteradas y singulares entrevistas con Pedro II, el emperador bibliófilo que se revela como un conocedor de la obra del escritor argentino. Sarmiento, que quería ser leído -comprendido, aprendido- por Rosas, aprovecha esta circunstancia para presentarse no sólo como un excepcional interlocutor letrado para el poder, sino como un verdadero ideólogo. La conversación es una forma discursiva productiva cuando se estudian las relaciones sociales y políticas que se traman en el exilio, puede convertirse en un sucedáneo de la literatura, y resulta fundamental en la conformación de una memoria histórica nacional.

**Palabras clave:** Sarmiento, Rosas, Pedro II, destierro/proscripción/exilio, conversación, memoria.

## Abstract

Immediately after Rosas' defeat, Sarmiento falls out with Urquiza and goes into exile again. During a stop in Rio de Janeiro, he takes part in singular and repeated interviews with Pedro II, the bibliophile emperor who reveals himself as a reader very knowledgeable on the work of the Argentine writer. Sarmiento, who wanted to be read (understood, taken into consideration) by Rosas, takes advantage of this circumstance to introduce himself not only as a privileged interlocutor for the emperor, but also as a true ideologist. The conversation is a challenging discursive form when studying social and political relations originated by exile. It can be transformed into a replacement of literature, and is a crucial element in the constitution of a national historical memory.

**Key words:** Sarmiento, Rosas, Pedro II, exile, conversation, memory.

## Los enigmas de la política argentina

Cuando los tiempos políticos cambian, con la caída de Juan Manuel de Rosas en 1852, el destierro renueva sus peregrinos y otro exilio comienza. No debe imaginarse, sin embargo, la sola fuga de rosistas derrotados. Entre los que han perdido, se cuenta Domingo F. Sarmiento, quien –pese a haber salido vencedor en su lucha contra el Restaurador de las Leyes– está decepcionado con las nuevas imposiciones políticas y, distanciado de Justo José de Urquiza, vuelve a exiliarse en el mismo barco en el que se marchan los Mansilla, con quienes comparte también una breve estada en Río de Janeiro, de donde partirán unos hacia Europa y el otro rumbo a Chile. Sarmiento presenta como algo fuera de lo común una escena que lo involucra personalmente, como era su costumbre, aunque –hay que admitirlo– no deja de resultar extraña. “Como usted lo sospechará”, le escribe a un amigo de la infancia, “soy un proscrito de la victoria”<sup>1</sup>. Bordeando peligrosamente la identificación sentimental con su eterno enemigo, que se embarcaba en esos días hacia su exilio en Gran Bretaña, casi se complace en recordar que, como Rosas,

(...) tuve que (...) asilarme en un buque de guerra: como él contemplar tristemente a Buenos Aires tres días desde las balizas; como él decir adiós a la patria y tomar el camino del extranjero, acompañado para mayor derrión de la fortuna, de su sobrino y de su hermano, el general Mancilla [sic], con quienes, embotadas las asperezas del espíritu de partido por el roce diario, asistí a la Ópera en palco común en Río de Janeiro, no sin grande estupefacción del Emperador, de la corte y del público, que no acertaban a descifrar aquel enigma viviente, expuesto ante sus ojos, como una lección de las raras vicisitudes de la política argentina<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Así alude Sarmiento a su situación en carta a Antonino Aberastain, fechada en Petrópolis, el 5 de abril de 1852 (Domingo F. Sarmiento, *La correspondencia de Sarmiento, Primera serie: tomo I, años 1838-1854*, Córdoba, Poder Ejecutivo de la provincia de Córdoba, 1988, p. 192). Un adepto de Sarmiento le había escrito para comunicarle que se habían impartido “órdenes secretas a todos los puntos de la República para que usted sea fusilado en el acto de pisar el territorio argentino”, proporcionándole argumentos que justifican sobradamente su partida y solidarizándose, ya que todos sus “apasionados” han “comprendido la absoluta necesidad en que usted se hallaba de emigrar por segunda vez”. (Carta dirigida a Sarmiento, fechada en Buenos Aires el 3 de marzo de 1852, en *La correspondencia de Sarmiento*, p. 190. Los compiladores del epistolario no pudieron establecer el nombre del remitente).

<sup>2</sup> Sarmiento, *Campaña en el Ejército Grande aliado de Sud-América*, México, Fondo de Cultura Económica, 1958, p. 62. En carta a Bartolomé Mitre del 22 de marzo de 1852, desde Petrópolis, comenta también esta escena y adopta una pose, al decirle que Lucio Norberto Mansilla y él “tuvimos ambos la insolencia de presentarnos al público y a la corte en un mismo palco en la Ópera, lo que causó una grande sensación. Recordémele el Emperador y se rió mucho del caso” (en Sarmiento, *La correspondencia de Sarmiento*, p. 191). Tulio Halperín Donghi, por otra parte, alude a un plan urdido por Sarmiento y aquel que “se había trocado en su compañero de destierro” para intentar “una nueva cruzada libertadora, esta vez dirigida por el general Mansilla” (prólogo a s. p. XLIII).

Pero no era infrecuente el encuentro de rosistas y antirrosistas en el salón de la familia de Tomás Guido, el representante de Rosas ante la corte brasileña, por ejemplo; lo que obliga a reconsiderar la singularidad de la escena, dado que no debe haber sido la primera vez en que los dos bandos se mostraran en público confraternizando. Lo prueban las relaciones amistosas y afectivas de los Guido con la exiliada Mariquita Sánchez (para no hablar del caso extremo de esas vinculaciones sociales, como la que unió a Tomás Guido con el antirrosista José Mármol, si seguimos la hipótesis de que eran padre e hijo natural). Es más que probable que Mariquita, que había frecuentado la Ópera, lo hiciera acompañada precisamente del enviado de Rosas y de su mujer. Además, para completar la trama, cuando Sarmiento y los Mansilla se embarcan rumbo a Río de Janeiro, se detienen –como es de rigor– en Montevideo, donde todavía residía Mariquita Sánchez, quien le cuenta a su nieto Enrique: “Supe que Mansilla estaba a bordo y fue Julio a traerme a Eduarda [la hija del general], pero no estaba. Dales memoria. Uno de estos días les escribiré<sup>3</sup>.”

Pero lo que sí resulta singular es la serie de encuentros de Sarmiento con el emperador del Brasil. Estando sólo de paso por Río de Janeiro y sin pertenecer al cuerpo diplomático (que tenía un acceso directo y periódico), el sanjuanino participa de reiteradas entrevistas, “muchas de ellas solicitadas” por el propio Pedro II, de acuerdo con lo que desliza Sarmiento con su acostumbrada falsa modestia, ya que “por temor de ser indiscreto, yo economizaba mis visitas” (*Campaña*, p. 65).

## La voluntad discursiva de Sarmiento

“No es bavard”, le dice un día el emperador a Sarmiento, en sus ya habituales encuentros, refiriéndose a Frutos Rivera. Sarmiento entiende rápidamente que la réplica no está dirigida a algo que él haya dicho en la conversación que vienen manteniendo y la sorpresa se convierte en vanagloria: “¡Eh, diablo! me dije yo para mi colete, ¡ha leído mis viajes!” (*Campaña*, p. 66).

Sarmiento descubre gratamente que Pedro II es un lector atento de su obra; y resuelve aceptar el desafío de una conversación que, aunque difícil, le resulta muy interesante: “como digno soldado del Ejército Grande, no pesaría, ni moví músculo al oír silbar esta bala perdida. Más gruesas y más cercanas nos habían pasado a V. y a mí aquellas rojas que V. me mostraba en el Tonelero”, le cuenta por carta a su amigo Bartolomé Mitre, compañero de armas y de escritura (*Campaña*, p. 66). La conversación presentada (más que entendida) como un combate es una muestra del humor de

<sup>3</sup> Es que ni Eduarda ni Agustina Rozas de Mansilla iban con ellos.

Sarmiento, al tiempo que una forma de interesar al destinatario de su misiva en el asunto. Pero también una forma de magnificar la importancia de los temas que se tocan, al volverlos causas fundamentales: coloca al lector frente a una conversación de alto rango, bien en consonancia con la vanidad de su protagonista. El diálogo, sin embargo, no es una conversación de Estado o de política en su sentido más estricto, sino una informal, dentro de lo que permite la investidura del anfitrión, ya que recibe a su invitado "con una indulgencia y atención que a veces le hacía derogar las formalidades de la etiqueta" (*Campaña*, p. 64). Así fueron los varios encuentros fuera de protocolo que Sarmiento tuvo con Pedro II y en los que hablaban sobre cultivo de la seda (tema por el que ambos se interesaban particularmente), planes para la inmigración o literatura.

Sarmiento recupera, por medio de la escritura, los movimientos de aquella "conferencia", que "duró dos horas y media de tertulia de silla a silla y con un abandono afectuoso y cordial de parte del Emperador". Se nota, ya en el diseño espacial del encuentro, la voluntad de remarcar el grado de intimidad alcanzado con un personaje de esa categoría: Sarmiento se ufana de haber conocido al "hombre privado", en contraposición con el hombre de estado que –por exigencias de protocolo, que sigue los lineamientos de etiqueta que había fijado su abuelo, João VI– es reservado, circunspecto y cauteloso<sup>4</sup>. La diferencia la subraya Sarmiento por medio del testimonio de "los que le conocen [al emperador, que] se sorprenden del abandono con que me ha tratado, y de lo comunicativo y franco que se ha dignado mostrarse conmigo" (*Campaña*, p. 68). Comparado con el cruce de reverencias y las promesas (probablemente más protocolares que efectivas) de futuros encuentros con la emperatriz que alimentaron la vanidad de Mariquita Sánchez (porque Teresa Cristina había manifestado deseos de conocerla), el caso de Sarmiento es –de las dos situaciones de privilegio– ciertamente la más singular.

Al referirse a los géneros ceremoniales, Mijail Bajtín considera la poca posibilidad de imponer una marca personal en situaciones donde rige la etiqueta, porque

<sup>4</sup> Sarmiento, *Campaña*, pp. 66 y 68, respectivamente. Tomás Guido, al describir uno de los bailes del Palacio, le había comentado a Pilar que las hermanas del emperador "no bailaban las valsas con hombres, sino con las más jóvenes de sus damas; y preguntando yo a un palaciego la causa de esta excentricidad, me contestó muy formal que como en la valsa había más confianza y contacto, no parecía conforme con el decoro de las Princesas admitir este roce. Lo que haya de más o menos agradable en esta etiqueta, sería menester preguntarlo en secreto a las interesadas" (Carta de Tomás Guido a Pilar Spano, Río de Janeiro, 7 de agosto de 1841, AGN, Fondo Tomás Guido, 2042, subrayado en el original).

la voluntad discursiva se limita por la selección de un género determinado, y tan sólo unos leves matices de entonación expresiva (puede adoptarse un tono más seco o más reverente, más frío o más cálido, introducir una entonación alegre, etc.) pueden reflejar la individualidad del hablante (su entonación discursivo-emocional)<sup>5</sup>.

Es precisamente contra esto que Sarmiento trabaja. Porque lo que quiere resaltar es su marca personal, su excesiva –y, desde su punto de vista, su exitosísima– voluntad discursiva. Sarmiento encuentra en esta escena de conversación una convalidación más de la imagen de sí que él mismo está afanosamente construyendo desde hace ya por lo menos diez años a través de su obra. Obra que, por otro lado, es material fundamental de esa conversación y en torno de la cual se hacen manifiestos ciertos desacuerdos entre los interlocutores, promoviendo intercambios de opiniones que, si no dejan de realizarse en un clima de altísimo respeto –en cumplimiento de las reglas de la urbanidad y del decoro–, están condimentados –para regocijo de Sarmiento– con “algunas sales”.

“No es *bavard*.” El emperador ha sido directo. Por lo que Sarmiento admite: “Ahora ya no había subterfugio, y el combate estaba iniciado. Un oficial de guerrilla habría ripostado a esta exposición. Yo me fui para hablarle el lenguaje de su arma de V. sobre la batería que quedaba oculta y que era el punto difícil” (*Campaña*, pp. 66-67). Lo interesante es que todo lo que seguramente se veía reflejado en los rostros de los dialogantes es recuperado por Sarmiento como movimientos de artillería entre dos posibles bandos contendientes. Así, con gracia, Sarmiento va recibiendo las estocadas que le lanza Pedro II cuando también le recrimina suavemente la errada percepción que ha tenido sobre la esclavitud en su primer paso por Río de Janeiro, recogida también en sus *Viajes*. No está fuera de contexto el uso de esos términos de guerra en un libro sobre la campaña militar contra Rosas y, mucho menos que suceda pocas páginas después de que Sarmiento recupere su *curriculum* de soldado y combatiente y donde explícitamente se vuelve a la clásica figura de las armas y las letras, no como oposición sino como combinatoria necesaria: “Soldado con la pluma o la espada, combato para poder escribir, que escribir es pensar; escribo como medio y arma de combate, que combatir es realizar el pensamiento” (Sarmiento, *Campaña*, p. 61). Y si bien es claro que los ecos de la lucha militar contra Rosas siguen sonando en el modo en que Sarmiento conceptualiza durante esta etapa de su vida (particularmente en el texto que, justamente, se dedica a la narración de ese combate), es interesante ver cómo él hace precisamente lo contrario de lo que Juan María Gutiérrez –siempre moderado– estipulaba:

<sup>5</sup> Bajtin, Mijail, *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1985, p. 269.

No sea la conversación como una carrera a cuyo término hay afán en llegar. No sea un tiroteo sobre determinado punto de una plaza fortificada: sea más bien como el distraído vagar de muchos en una campiña espaciosa, que se encuentran y alcanzan sin tropezar ni codearse; huyen de lo que les desagradada, y detienen o apresuran el paso a su capricho y regalada voluntad.<sup>6</sup>

Sarmiento se enfrenta, además, a uno de los mayores problemas de una estética realista: cómo puede el discurso indirecto representar escenas de lenguaje, particularmente si se trata de conversaciones. Sarmiento es un escritor del siglo XIX, el mismo siglo de Balzac. Y tanto hay de novelístico en su escritura (en sus ensayos, en sus cartas, en sus hojas de combate), que él también debe hacerse cargo de esa cuestión, por lo que le lanza a Mitre, en una pregunta cuasi retórica: "¿Cómo le transmitiría en una carta los asuntos variados de aquellas conferencias (...)" (*Campaña*, p. 65)?

Se hace evidente que el emperador bibliófilo es un conocedor de la obra del escritor argentino. Sarmiento, que quería ser leído –comprendido, aprendido– por Rosas, aprovecha esta circunstancia para presentarse, no sólo como un interlocutor de Pedro II, sino como un verdadero maestro; en rigor, como un ideólogo:

he pasado (con el emperador) horas enteras respondiendo a sus preguntas, explicándole las cosas que los escritos no alcanzan. (...) (M)ás que un Emperador y un simple particular extranjero, parecíamos dos estudiantes, el uno [se refiere a Pedro II] entendido y ávido de conocimientos, el otro [se refiere a él mismo] endurecido en las luchas del pensamiento, profesor en materias de emigración, cultivo de la seda e historia íntima de su país" (*Campaña*, p. 65).

De Sarmiento, Pedro II ha leído *Facundo*, *Viajes*, *Argirópolis*, *Educación popular* y artículos de *Sud-América*; pero, en general –y al propio escritor sanjuanino lo sorprende gratamente– "se ha entregado con pasión al estudio de nuestros poetas, publicistas y escritores sobre costumbres y caracteres nacionales. Echeverría, Mármol, Alberdi, Gutiérrez, Alsina, etc., son nombres familiares a su oído (...)" (*Campaña*, p. 64). Y si Sarmiento contesta largamente las

6. Gutiérrez, José María, "La conversación", en *La Moda. Gaceta Semanal de música, de poesía, de literatura, de costumbres*, Buenos Aires, N° 17, 10 de marzo de 1838.

7. Sarmiento se encuentra ante el mismo problema que enfrenta el narrador de "Funes el memorioso" de Jorge Luis Borges. La prueba de fuego para ese testimonio escrito sobre el caso de Funes es, según declara el propio narrador, la reproducción de la escena de la conversación que había mantenido una noche con el memorioso, cuando ya habían pasado cincuenta años: "No trataré de reproducir sus palabras, irrecuperables ahora. Prefiero resumir con veracidad las muchas cosas que me dijo Irene. El estilo indirecto es remoto y débil; yo sé que sacrifico la eficacia de mi relato; que mis lectores imaginen los entrecortados períodos que me abrumaron esa noche" (Jorge Luis Borges, "Funes el memorioso", *Ficciones*, en *Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 488).

preguntas que los escritos no alcanzan a explicar, la conversación se vuelve un sucedáneo de la literatura, intensificada por el valor narrativo que puede tener lo que se cuenta, como cuando se ponen a hablar de

aquellos caracteres duros, enérgicos, que he trazado en algunos de mis escritos. Facundo, Navarro, Oro, Funes, Calibar, Barcala le llamaban mucho la atención y me decía: '¿Por qué no hace V. una colección aparte de estos caracteres, y retoca aquellos que no están diseñados sino ligeramente? Sería un curioso libro' (*Campaña*, p. 65).

Para Mme. de Staël, la narración es uno de los "grandes encantos de la conversación"<sup>8</sup>. Y aunque ella, en la puja que establece entre los modos nacionales de conversación de los franceses y de los alemanes, les quita mérito a estos últimos, resulta indudable que las *Conversaciones de los emigrados alemanes*, de Goethe, son un modelo de la conversación como campo favorable para la narración. La conversación es, entonces, espacio apropiado y propicio para la narración; y también campo de prueba para un libro que vendrá o que puede venir. Sarmiento completa la serie de caracteres originales deteniéndose en muchos que todavía no había escrito. La mirada del extranjero, por otra parte, refuerza el carácter original de lo propio, cosa que a todos los románticos (les ocurre también a los brasileños) les sirve particularmente, abocados como están a la formación de una literatura nacional.

El hecho de que Pedro II tuviera lectores de diarios y de literatura que le extraían, de cada escrito, los conceptos fundamentales, no invalida el interés que tenía por la producción letrada argentina, dentro de su característica y general avidez por el conocimiento. Detalla Pedro Calmon que el emperador tenía:

Dois leitores, em 1847: o velho Luis Augusto May, que lhe resumia as gazetas daqui e do Prata (...) e [o visconde de] Taunay, terças e sextas, das 11 da manhã às 3 da tarde, 'para o que levava maços de jornais, com extratos feitos'. Mas não se limitava ao cotidiano. Transportava 'volumes e volumes anotados, pontos de discussão preparados (...)'<sup>9</sup>.

Es probable que Pedro II haya leído, al menos, determinados fragmentos de la obra de Sarmiento de primera mano, sin intermediarios. Tal vez la propuesta de hacer un libro de tipos que se desprenden de *Facundo* se deba a una lectura detenida, personal y meditada (e incluso también probablemente discutida con sus asistentes y asesores), de —como mínimo— el capítulo 2, "Originalidad y caracteres argentinos", de *Vida de Quiroga*. Lo mismo pudo

<sup>8</sup>. Madame de Staël. *De l'Allemagne*. Paris, GF-Flammarion, 1968, p. 109.

<sup>9</sup>. Calmon, Pedro. *História de D. Pedro II*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1975, pp. 468-469.

haber ocurrido con la carta desde Río de Janeiro que se incluye en el primer tomo de los *Viajes*. Lo que no significa que la lectura sea tan previa a (e independiente de) la visita del autor: es más que factible que, antes de una audiencia, un asistente del emperador lo pusiera al tanto, leyéndole extractos de lo que el invitado había escrito.

## Conversación y memoria histórica

Entonces, como dije, después de Caseros, entre los adeptos a Rosas que emigran, se mezcla uno de sus más lúcidos enemigos: "Así es como un día se le presentó, inopinadamente, a mi padre, en Río, Sarmiento, Don Domingo, en persona, vociferando, increpando, con el verbo cortante, acerado que le era peculiar", recuerda Pedro Lamas<sup>10</sup>. El hijo del representante de la Banda Oriental no desmerece lo actuado por Sarmiento en Río de Janeiro; pero sí no desconoce su valor, tampoco le concede demasiada exclusividad ni singularidad al papel que el sanjuanino cumplió allí: "Sarmiento durante su estancia en Río oyó a estadistas, pensó, discutió y concluyó por confiar en el porvenir. Tuvo una entrevista con el Emperador, que era un educacionista apasionado y con el que departió largamente sobre este tema de su predilección" (*Etapas de una gran política*, pp. 185-186).

Claro que esa actuación no podía llamar mucho la atención del propio Andrés Lamas (cuya percepción hereda su hijo), que —por su rango diplomático y por la fundamental misión que le cupo como encargado de organizar desde el Brasil la ofensiva contra Rosas—, tenía acceso frecuente (y más decisivo) al emperador, a quien —ya fuera por su juventud o como fruto de vanidad rioplatense— todos querían instruir.

Pero si Pedro Lamas considera como algo corriente el encuentro del autor de *Facundo* con el emperador (reduciendo a uno sólo los varios que el argentino dice haber tenido), en otros pasajes se revela que —a pesar de no considerarla extraordinaria— la conversación entre Sarmiento y Pedro II ha impuesto un modelo. O mejor, no tanto la conversación en sí misma como el modo de registrarla. Porque la escena de conversación que diseña Pedro Lamas entre su padre y el emperador es bien sarmientina, por el tono y por el diseño de una figura sobresaliente. El hijo de Andrés Lamas, que escribe *Etapas de una gran política* en 1908, busca fijar y distribuir los méritos que a los interlocutores rioplatenses del emperador les caben; y en esa pulseada, Sarmiento pierde frente al uruguayo. Pero Pedro Lamas, al momento de escribir su libro, ya ha leído *Campaña en el ejército grande aliado de Sud-América*; y —muy probablemente— también *El Brasil intelectual*, de Martín García

<sup>10</sup>. Lamas, Pedro, *Etapas de una gran política*, Sceaux, Imprenta Charaire, 1908, p. 180.



Mérou, publicado en 1900, donde esas conversaciones del argentino se recuerdan y se recuperan (al tiempo que se señala que el libro de Sarmiento había dejado de circular, por lo que se vuelve más necesario el rescate). Por eso, alguna influencia ha de haber ejercido *Campaña en el Ejército Grande* sobre el hijo de Andrés Lamas, ya que éste recupera las escenas de conversación del uruguayo con Pedro II recurriendo a estrategias sarmientinas. Si Sarmiento representa su escena como la conversación entre un estudiante y un profesor, al referirse a su padre, Pedro Lamas —tal vez más pio— sostiene que

mi padre intentaba la catequización de un espíritu elevado, abierto a las ideas nobles y a las concepciones generosas: me refiero al joven Emperador. [...] Éste) Acogió, en San Cristóbal, con benevolencia e interés al emisario oriental: no tardó en oír con placer sus relatos, deseoso de instruirse, de conocer a fondo las cosas, los hombres, las tendencias en pugna, los móviles y aspiraciones de las corrientes contrarias que se chocaban, implacables, ensangrentando el mar y la tierra en las regiones del Sur (*Etapas de una gran política*, pp. 41-42).

Fue ciertamente decisiva la intervención de Andrés Lamas para conseguir el apoyo del ejército brasileño en la alianza contra Rosas, y *sarmientinamente* su hijo se concentra por momentos en ese "solo hombre", que cambia con su misión el rumbo de la política rioplatense. Y aunque el tono grandilocuente y cierto grado de exageración puedan atribuirse al hecho de que sea su hijo quien hace el panegírico, es verdad que no tuvieron poco mérito las gestiones del enviado uruguayo. En torno de la construcción gloriosa de una figura, se descubre —de todas maneras— que algunos acontecimientos producidos en el Brasil fueron ciertamente importantes en el destino de la Argentina: "En Río de Janeiro, de 1848 a 1851 se elaboran los sucesos que poco más tarde iban a imprimir una nueva orientación a los destinos del Río de la Plata. Se incubaba allí, entonces, una nueva política" (*Etapas de una gran política*, p. 64). Son los años de misión de su padre, claro: pero en este caso los lee menos personalmente, al aludir a que —de no haberse producido la batalla de Caseros— personajes de la importancia de Mitre o de Sarmiento, desterrados, se habrían "perdido para su patria". Y es precisamente *Campaña en el Ejército Grande* el texto a través del cual Pedro Lamas confirma el papel fundamental cumplido por su padre, texto que cita *de memoria*, porque escribe "sin libros y papeles a mi alcance": "Lamas ha llenado con esta misión el episodio más glorioso de la defensa de Montevideo, a la vez que ha echado las bases de nuestra resurrección política." En la obra citada, Sarmiento dedica numerosas páginas a la misión de mi padre [...]", se ufana (*Etapas de una gran política*, p. 190). La cita es bastante fidedigna de lo que en efecto Sarmiento ha escrito en *Campaña*:

[En el Brasil] He tenido el gusto de tratar de cerca al señor Lamas, a quien no vi sino una sola vez en Montevideo en 1846; ¡cómo ha crecido desde entonces hasta acá! Cuánta prudencia, cuánta habilidad práctica le ha dado esta embajada al Brasil que llena el episodio más glorioso de la defensa de Montevideo, base de nuestra resurrección política. La historia de esta misión es un monumento, y el hombre que, por su intrincada complicación, ha creado un tesoro para nuestros países; y digo para nuestros países, porque sus simpatías, sus estudios, sus afecciones de familia lo hacen argentino en ésta o en la otra orilla del río.<sup>11</sup>

En 1846, en carta a Mitre, Sarmiento había lamentado no haberse presentado ante Lamas y Pacheco y Obes en Montevideo por haberlo intimidado la "alta posición" de los uruguayos<sup>12</sup>. La relación sólo se dará en el Brasil, en 1852, cuando se vean cotidianamente durante la estada de Sarmiento en Petrópolis; y pese a que la colocación social de Lamas sigue siendo elevada y a Sarmiento continúa infundiéndole respeto,

dejando a un lado todas aquellas cuestiones en que su posición oficial le imponía una prudente reserva, nos abandonamos a una eterna transmisión de ideas, de datos (...). Hemos hablado veinte días desde las once del día a veces hasta las once de la noche, sin que nuestros tesoros de reminiscencias, ideas generales, y vistas y aplicaciones prácticas se agotasen.

dice el argentino, poniendo de manifiesto una nueva cadena de aprendizaje por la conversación (*Campaña*, p. 260).

El carácter fundamental que tuvieron las conversaciones entre Andrés Lamas y Pedro II se evidencia en que se las dejó registradas en "un documento, memorandum o como quiera llamársele, en el que mi padre, por insinuación del Emperador, condensó sus conversaciones con el mismo en una época decisiva y memorable" (*Etapas de una gran política*, pp. 109-110). Así, una forma discursiva de gran productividad para el abordaje de las relaciones en el exilio, ha dado material útil para la construcción de la historia, y se vuelve relevante en la conformación de una memoria histórica nacional. Con el libro de Pedro Lamas, la conversación se muestra claramente como un subgénero de (o apreciado por) los memorialistas. Los testigos de las conversaciones o los herederos de los relatos orales (infinitamente repetidos en ámbitos familiares o amistosos) conservan la memoria de esas escenas para transformarlas en

<sup>11</sup> Sarmiento, *Campaña*, pp. 70-71 (y no es el único pasaje que le dedica a Andrés Lamas).

<sup>12</sup> Carta de Sarmiento a Bartolomé Mitre, Río de Janeiro, 19 de febrero de 1846, en Sarmiento, *La correspondencia de Sarmiento*, p. 113.

documentos por medio de su registro escrito<sup>13</sup>. La conversación como género de religamiento en el exilio (en tiempo presente), gana una nueva modulación al incorporar la perspectiva histórica: la conversación como género de la memoria, que se ve en el registro escrito de estas escenas de conversación de antirrosistas en el destierro.

## El protocolo de la *gaucherie*

Es evidente que a Sarmiento le interesa codearse, relacionarse y encumbrarse. La carrera de los honores, se sabe, es la forma que tiene de compensar lo que el nacimiento en una alejada provincia argentina se empeña en vedarle —o al menos obstaculizarle— como el destino que cree merecer. No será “doctor”; pero sabrá acumular títulos en un *cursus honorum* sin tregua; y se sentirá orgulloso de recibir, luego de la batalla de Caseros, los “diplomas y la condecoración de Oficiales de la Orden militar de la Rosa, que da en el Brasil honores y tratamiento de coronel, como una honra con que el Emperador ha querido que conservemos el recuerdo del combate naval del Tonelero”, como le dice a Mitre (junto con quien —además de Wenceslao Paunero— Sarmiento comparte el honor)<sup>14</sup>. Es tan importante la condecoración que,

[p]ara mí, la mención honorable del Sr. Vice-Almirante Grenfell, y la condecoración del Emperador, como mi espada, las espuelas de Lavalle y el estandarte tomado al enemigo, son los únicos recuerdos y los únicos trofeos adquiridos. Sin ellos, mi nombre habría sido borrado de las listas del ejército, no obstante que fue el único que por su doble empleo [de soldado y bofetinero], no tuvo

13. Pedro Lamas explicita: “conviene que explique cómo es que me aventuro a resucitar conversaciones de tanta importancia, de tanta innegable significación histórica. La memoria de mi padre le era muy fiel, y yo le oí contar, muchas veces, sin discrepancias, en el correr de los años, lo que me empeño hoy en reproducir” (*Etapas de una gran política*, p. 254). El general José María Paz, por su parte, acostumbraba guardar registro escrito de algunas conversaciones que mantenía con Andrés Lamas, por ejemplo. Es así como se lamenta cuando, necesitado de recurrir al material que esas charlas entregaba, ve que no se ha “tomado el trabajo de redactar las conversaciones” (Juan B. Terán recoge algunos fragmentos de su diario en los que Paz hace referencia a o trabaja directamente sobre esas charlas, en *Jose Maria Paz. 1791-1854*, Buenos Aires, Cabaut, 1936, pp. 289-295). Es evidente que tanto estas escenas como las que recupera Pastor Obligado en relación con Mariquita Sánchez (“El salón de madama Mendeville”) se presentan como una reminiscencia fiel, sin mediaciones, cuando en rigor son construcciones de estampas que fijan sentidos y los lanzan hacia la memoria nacional. (Es hacia el ochenta, en términos generales, que esas conversaciones ingresan a la literatura y a la historia argentinas como una modalidad habitual y legítima de conformación de una memoria nacional).

14. Sarmiento, *Compañía*, p. 63. La “Ordem da Rosa” había sido creada en 1829 por Pedro I en conmemoración de su casamiento. Sarmiento la recibe el día 19 de abril de 1852, según le dice a su amigo José Posse en una carta que le escribe ese mismo día (*Epistolaria entre Sarmiento y Posse. 1845-1888*, Buenos Aires, Museo Histórico Sarmiento, tomo 1, p. 29).

hora de reposo en la campaña, y se halló en los dos grandes combates que la ilustraron (*Campaña*, p. 63).

Sarmiento se refiere a la condecoración como "una agradable sorpresa" que le tenían preparada: se muestra recibiendo, por merecimiento propio y voluntad de quien lo ofrece, un don. Hace saber —como distraidamente— que, en sus encuentros, el emperador "nada me había dejado traslucir sobre las condecoraciones" (*Campaña*, p. 68). Sin embargo, la versión que da la familia Lamas es un poco menos candorosa:

Antes de dejar a Rio de Janeiro, Sarmiento le manifestó a mi padre el deseo de ser condecorado por el Emperador; intérprete de ese deseo, mi padre obtuvo que se le nombrara comendador de la orden de la Rosa.

El día en que recibí la condecoración había baile en el Casino, con asistencia de Sus Majestades.

Mi padre, que se hallaba en la sala, lo vio llegar a Sarmiento con la encomienda puesta, pero al lado derecho del frac. Le observa que se lleva a la izquierda. —Es lo mismo, dice, aunque cambiándosela, efectivamente a la izquierda, en medio de la sala, con su peculiar desenvoltura.

Era, en todo, el hombre original, pintado por él mismo en *Civilización y barbarie*, cuyo rastro luminoso no se borrará, empero, de los anales históricos de su país (*Etapas de una gran política*, pp. 191-192).

Ya al comentarle a su amigo Bartolomé Mitre el grato contacto que había establecido con Andrés Lamas, el propio Sarmiento había pintado su *gaucherie*, panel de fondo que hacía aún más evidentes las virtudes políticas de las que se jactaba y que nunca se cansaría de destacar:

[Lamas] Es muy argentino como usted sabe, y el hábito de una diplomacia laboriosa le ha dado esa souplesse y tacto de los hombres y de las cosas que a mí me falta, después de haber servido tantos años de cuña, de púa para horadar el muro de granito que nos tenía separados de nuestra patria. Él ha logrado introducir en mi espíritu un poco de calma y casi he desistido de lanzar a quemarropa un brulote que no sería sino el aviso de que abro una nueva campaña para continuar el trabajo comenzado.

# En torno a *ese entonces* en *La casa y el caracol* (para una semiótica del cuerpo) de Raúl Dorra

Roberto Ferro

## Abstract

Mi nota acerca de *La casa y el caracol (para una semiótica del cuerpo)* de Raúl Dorra trata de indagar cómo la voz de un escritor, que sigue la trayectoria de oscilación de una lanzadera, entra y sale de la literatura transformando los campos teóricos que aborda: esa desfamiliarización; un semiótico que literaturiza, apunta, según creo, a desestabilizar una apropiación extendida del lenguaje por las regulaciones académicas al uso, cuestionando el peso abrumador de una jerga y de sus operaciones que, en lugar de realizar un aporte a la construcción de un objeto de estudio o la reflexión que de él se desprende, parecieran asegurar más una ratificación de la repetición que la aventura de la búsqueda. Este gesto me pone al reparo, como lector, de las simplificaciones en las que podría incurrir un guía turístico en un museo de arte, tan similares a ciertas exposiciones dóciles a las metodologías dominantes. *La casa y el caracol* propone un desajuste que interpela a los lectores, haciéndolos partícipes de un tratamiento tan poco protocolar del cuerpo que va a realizar un miembro de la comunidad universitaria, que elige descartar una postura rígida y lleva a cabo un recorrido de inquietudes genéricas y de proliferación de posiciones para tomar la palabra.

Palabras claves: semiótica - cuerpo - literatura.

## Abstract

My review about Raúl Dorra's *The house and the shell* try to inquire how the writer's voice, that follows the trajectory of a shuttle, gets in and out into the literature, transforming the addressed theoretical fields. That ostranenie: a semiotic who "literaturize", aims to destabilize an extended appropriation of the language made by the academic regulations of the use, discussing the overwhelming value of a jargon and its operations which –instead of giving support to build an object of study or to think over it, seems to be more a ratification of the repetition rather than the adventure of the quest. This gesture warns me – as the reader I am– about the simplifications that a tourist guide could fall into, so similar to some arguments amenable to the outstanding methodologies. *The house and the shell* suggests a readjustment, which compels the readers to ask them about, and makes themselves part of a kind of treatment of the body, so "out of the rules" for a member of the academic, that chooses to exclude a fixed stance and performs a course to take the word, by assuming generic concerns and prolific positions.

Key words: Semiotic – body – literature.

**H**ablaré, entonces, del cuerpo, ha escrito Raúl Dorra en el comienzo del primer capítulo de *La casa y el caracol (para una semiótica del cuerpo)*<sup>1</sup>. Lo repito ahora que recorro su libro con la fascinación de un lector que no se ha podido desprender de su palabra; de un lector que ha seguido conjeturando más allá de los bordes de la lectura propiamente dicha y no simplemente como el movimiento acompasado de la especulación reflexiva sino, antes bien, como quien ha sido sorprendido una y otra vez por sus irrupciones inesperadas. Y, ahora, apenas recién ahora que escribo estas líneas tentativas, reparo en la importancia de la palabra *entonces* en su doble acepción ya sea temporal: "en tal tiempo u ocasión", ya sea de ilación lógica: "para dar por enterado al interlocutor de que lo que sigue se tiene por obvia consecuencia".

Esa palabra, que interrumpe y modula el vínculo entre el verbo de una acción figurada –escribo que hablo– y el objeto, informa que ese comienzo es posible porque hay algo que lo antecede, un *umbral*, que, por lo tanto, lo desplaza del principio porque lo ha diferido y desalojado; ese "corsi e ricorsi" es el que hace posible entender el discurso. Un discurso que se materializa como un *cuerpo discurrente*, un *cuerpo cuyo modo de ser es la pura energía creadora*, puesto que desde el principio mismo el presente se despliega en retraso respecto a su plenitud misma, un *acto inaugural que está ocurriendo todo el tiempo y al que, por lo tanto, no podemos imaginar sino como un momento de entrada en el tiempo*<sup>2</sup>. El oximoron que supone el sintagma "retraso originario" desmonta todo el privilegio del origen pleno de escribir del acto de hablar. Desde una perspectiva que privilegia la dimensión temporal, la escritura puede ser pensada como esa instancia, ese acontecimiento en el que el tiempo se demora, demorando la misma demora.

El habla y la escritura refieren de modo distinto la temporalidad. Quien habla pierde más de lo que retiene, hablar es un acto en el que se expone la palabra más a la molienda del olvido que a la permanencia de la memoria, hablar es perder el aliento más que respirar. En cambio, a la escritura le está vedada la plenitud del presente, el escribir no ocurre allí cuando alguien escribe. Escribir es entregarse a la fascinación de la ausencia de tiempo, digo citando a tientas a Maurice Blanchot. La radical extrañeza de su ausencia es, paradójicamente, consecuencia del exceso mismo del tiempo; la ausencia del tiempo en la escritura es producto de la coexistencia, en el mismo instante, del pasado, del presente y del futuro, lo que en *La casa y el caracol* permite que el comienzo esté dicho en una lengua bifida, que señala dos lugares a la vez, que no coinciden pero que se superponen.

<sup>1</sup> Este libro es el segundo volumen de la trilogía de Raúl Dorra *Materiales sensibles del sentido*. Fue publicado en México, BUAP/Plaza y Valdés, 2005. Hay edición argentina: *La casa y el caracol (para una semiótica del cuerpo)*, Córdoba, Alción, 2006.

<sup>2</sup> He tenido la necesidad de transcribir algunos párrafos de Dorra para tener presente su voz en estos tanteos iniciales de mi lectura crítica; acaso para insistir en la diferencia con mi propia palabra, acaso por un oscuro deseo de remate artístico es que señalo con un otro cuerpo de letra esos injertos.

Leo *umbral*, esa prótesis, como un protocolo propiamente dicho más que un prólogo o una introducción. Los protocolos son la instancia retórica o textual en la que es posible nombrar con una inscripción trópica el encuentro y/o pasaje entre la escritura y la lectura. Apelar a la figura del pasaje supone, ante todo, poner en crisis toda condensación de un concepto en un núcleo cerrado para deslizarse. *entonces*, cadenciosamente hacia un inventario abierto de relaciones que involucra no sólo a las diversas formaciones teóricas como producción discursiva sino también a las instituciones, los géneros paradigmáticos de producción de conocimiento, los intercambios, los préstamos, las apropiaciones interdisciplinarias.

Apenas mi mirada lectora de ANIMAL LEYENTE ha nombrado y, por lo tanto, traspasado el umbral, se encuentra con un subtítulo: *DEL ANIMAL YACENTE*, y después más abajo ya en el cuerpo del texto: *Cerrados ya los ojos, he estirado la mano. Ciega, casi mecánicamente mis dedos se han posado sobre la perilla. Entonces he presionado hasta sentir el minúsculo ruido indicador de que el flujo de la luz había sido interrumpido. He dejado pasar todavía unos instantes como quien espera que su cuerpo termine de instalarse en la oscuridad que ha bajado, que está bajando sobre él y lo rodea.*

Si los protocolos suelen ser el espacio en el que se manifiesta la entropía producida por la adecuación/inadecuación entre los vaivenes de la lectura y la gestualidad de la escritura, la textualidad de umbral, en este caso, solicita, en el sentido de conmover el todo, poner la mirada lectora en otra posición. Solicitud marcada por una apertura que conmueve el horizonte de expectativas del lector a quien se le ha anunciado que el discurso sobre el cuerpo está orientado hacia el campo de una semiótica. En este caso, el anuncio, relacionando el título con un dispositivo teórico, ha sido cuestionado, o por lo menos puesto en suspensión.

La palabra *entonces* remite a una anterioridad, que reúne y condensa sus dos acepciones, "antes he dicho" y "de lo que se desprende que", concentrando la atención en algo más que en el examen de un enunciado que solo participa de un plano meramente discursivo.

Para escribir el hablar *del/sobre/por/acerca/desde/al/con el cuerpo*, *entonces*, en *La casa y el caracol*, Raúl Dorra o un narrador que si es leído en su carácter ficcional no se corresponde con él, manifiesta una ambigüedad que trastorna el orden del plano teórico: ¿quién va a hablar del cuerpo? Quizás sea un semiótico (también es posible situar esa voz en otras formaciones discursivas de diferentes disciplinas, pero la indicación del subtítulo le otorga prioridad a esa opción), Raúl Dorra, que se propone abordar un objeto de estudio coherente de acuerdo con un conjunto de premisas establecidas en discursos "sujetos" a reglas que los validan; o quizás sea la voz que en *DEL ANIMAL YACENTE* inicia un relato apelando al tópico novelesco que hace coincidir el comienzo de su exposición con el motivo del reconocimiento del

mundo exterior a partir del impacto que producen sus manifestaciones en el yo narrador de un relato imaginario. Uno u otro o ambos a la vez, cualquiera de los dos que vaya a tomar la palabra para la imaginación lectora, perturba la estabilidad de un entramado de relaciones y desfamiliariza la significación de lo previsto por retóricas expositivas convalidadas en el marco de una disciplina o de disciplinas conexas, situándose así en una pugna declarada porque se desvía de las convenciones establecidas que regulan en qué condiciones y bajo qué reglas los discursos deberán configurarse para otorgarles validez. Es impensable no intuir, *entonces*, una perturbación de los campos de legibilidad dominantes.

Un protocolo es, por sobre todo, la confesión de una poética o la exposición normativa de una preceptiva; un protocolo es una instancia del discurso en que el sentido tiene más que ver con las acciones, con los gestos, que con las palabras propiamente dichas. Creo que los gestos del *umbral de La casa y el caracol* están orientados, al menos en una doble dirección, hacia el lector que una vez que lo traspone no puede evitar, *entonces*, el presupuesto de que se va a hablar del cuerpo pero a partir del registro con que se abre el texto; y también, hacia las teorizaciones de la semiótica, formuladas tanto desde la filosofía como desde la lingüística, abarcando, además, una notable variedad de modos de aproximación crítica a los textos. Todo lo que supone una revisión de los constructos teóricos y epistemológicos que pretenden constituir el cuerpo como objeto de estudio.

En ese protocolo se promueve un desvío de la repetición consolidada de dos recurrencias argumentativas: la explicación, por una parte y, por otra, el recorte estratégico constitutivo en la formulación de todo objeto de conocimiento, que quedan suspendidos en sus efectos de imposición.

Como lector arribo a una primera conjetura: quien habla en el texto parece ser un escritor<sup>3</sup> que sigue la trayectoria de oscilación de una lanzadera que entra y sale de la literatura transformando los campos teóricos que aborda: esa desfamiliarización: un semiótico que literaturiza, apunta, según creo, a desestabilizar una apropiación extendida del lenguaje por las regulaciones académicas al uso, cuestionando el peso abrumador de una jerga y de sus operaciones que, en lugar de realizar un aporte a la construcción de un objeto de estudio o a la reflexión que de él se desprende, parecieran asegurar más una ratificación de la repetición que la aventura de la búsqueda.

Arriesgo una primera analogía: la desfamiliarización de *umbral* me pone al reparo como lector de las simplificaciones en las que podría incurrir un guía turístico en un museo de arte, tan similares a ciertas exposiciones dóciles a las metodologías dominantes. *La casa y el caracol en umbral* propone

<sup>3</sup> Debería acotar que considero como escritor a quien profesa la vocación literaria, si bien reconozco cierta vaguedad, ante la duda opto provisoriamente por ese término.



un desajuste que interpela a los lectores, haciéndolos partícipes de un tratamiento tan poco protocolar del cuerpo que va a realizar un miembro de la comunidad universitaria, que elige descartar una postura rígida y comienza un recorrido de inquietudes genéricas y de proliferación de posiciones para tomar la palabra.

Lo que aparece en juego en *La casa y el caracol* es un despego de las codificaciones académicas de la lectura y de la escritura; codificaciones que, bajo el pretexto de establecer las mejores condiciones de posibilidad para los intercambios teóricos, funcionan como instancias de control y represión dependientes de una especie de inquisición epistemológica. La provocación y/o el desafío consisten en abordar con todo rigor crítico y teórico el objeto cuerpo a partir de un dispositivo de invención y escritura que se desvía de los modos ortodoxos procesados por las instituciones reguladoras de la escritura y de la lectura, como modalidades del saber aceptado como culto (con el espesor que porta ese significante que atrae tanto sentidos vinculados con liturgias religiosas como ecos del pensamiento ilustrado).

Pero la cuestión es todavía más relevante, no sólo está limitada a la elección de las formas discursivas, sino que la escritura de Dorra hace proliferar esa torsión justamente al abordar el cuerpo, relegado en la tradición metafísica, que es un paradigma duradero y vigilante del conjunto de los discursos acerca del hombre, que privilegian su condición de "animal racional". Pero internarse –la figura trata de ser deliberada– en la reflexión sobre el cuerpo, implica trastornar el paradigma impuesto por la metafísica; lo que exige un tratamiento que no sea sumiso para con las formaciones discursivas que son solidarias de ella.

Mi extensa reflexión, acaso excesivamente ramificada y digresiva, encuentra en la resonancia que en mi lectura de *La casa y el caracol* produce un fragmento de *La Gaya ciencia* de Nietzsche, que busco en el volumen correspondiente para no traicionar su sentido por la repetición de un memorioso no tan confiable como Funes:

El disfraz inconsciente de las actividades fisiológicas bajo las capas de lo objetivo, lo ideal, lo puramente espiritual, llega a dimensiones escalofrantes y a menudo me he preguntado si, tomando un punto de vista amplio, la filosofía no ha sido meramente una interpretación del cuerpo y un *malentendimiento del cuerpo*.

Creo que Dorra se propone un recorrido que ha sido transitado por el pensamiento de Nietzsche, sin que esto suponga postular ninguna derivación más que la que surge en la coincidencia entre ellos, al producir un trastorno en la perspectiva que habilita la reinterpretación de las direcciones de reflexión negadoras de la importancia de los impulsos corporales.

*Al alba abriré mis ojos o, mejor dicho, comenzaré a abrirlos en un espacio impreciso situado en la última sombra o en la primera luz y por fin daré con él, el animal yacente; daré con "eso" y ahí sabré que hemos permanecido juntos a lo largo de la noche; él es mi casa y yo soy su caracol, o quizá sea él mi caracol y yo su casa, qué más da, daría, diera.*

Dorra escribe, figura, insiste, delibera, argumenta, en torno de la manera en que pensamiento y cuerpo se interpenetran respectivamente, trazándose marcas indelebles uno en el otro con movimientos sin fin, simultáneos y sucesivos, como si su texto buscara el modo de figurar el paso constante por un molinete en el que cada postura es una detención y un desplazamiento sin alcanzar a poder discernir una de otra. Las posiciones de enunciación, que conforman la instancia inestable desde la que se dice el texto, vuelven insistentemente sobre esos trazos que son tanto inscripciones tenaces en el pensamiento como marcas corporales perceptibles, siendo cada una transfiguración de la otra. Comenzar el texto desde esa voz en primera persona parece aludir a que el cuerpo acerca del cual va a discurrir es su propio cuerpo; sea quien fuere el que toma la palabra lo hace en tanto que sujeto corporal, lo que implica que el texto es un producto excremental. *Existe una historia de la significación de los excrementos, de la roña, de las erupciones y secreciones en diferentes culturas o a través de las sucesivas capas históricas en la cultura occidental. A este conjunto acaso podríamos incorporar también la es-critura que –según una etimología probable– también es un es-currir, un verterse hacia fuera, sentido que probablemente fue haciéndose fuerte cuando la práctica de la escritura dejó de ser una inscripción (un grabar el trazo abriéndose, con un instrumento punzante, un lugar en el interior de una tablilla de barro o una plancha de metal) para convertirse en un excretar, en el fluir de un líquido (tinta) que quedaba agregado a la superficie del papel mediante un instrumento (la pluma) cuya función consistía en agregar o, por qué no, derramar y expandir esa materia tenue sobre la materia densa.*

*La casa y el caracol puede ser leído como una forma de la autografía, la inscripción y las marcas del sujeto entre su cuerpo y su pensamiento a través de innumerables traslados proteicos inscriptos en la legalidad de ese género Yo soy, entonces, el que habla y que hablando se separa de sí, se toca a sí mismo. Yo soy ése que se toca y que es tocado. Yo soy el que dice "yo": Mi cuerpo está aquí y ahí estoy yo [...] Para que haya cuerpo no basta que haya un "sí mismo". También tiene que haber mundo pues el cuerpo debe poder ser tocado y señalado, ser exterior a sí. Uno es "eso". Claro que la actividad auto-perceptiva del cuerpo no deja de resultar una empresa difícil, conflictiva y hasta tortuosa.*

Un espejo particular la escritura, la auto-grafía que Dorra emprende en su texto –que sigo mencionando con el término más aproximado y a la vez

general que mi entendimiento se permite. Acaso heideggerianamente, el pasaje que acabo de transcribir alude al ser-ahí en cuanto ser-en-el-mundo. En griego *autos*, significa mismidad, identidad, propiedad. En la auto-grafía, la identidad se realiza simultáneamente con el extrañamiento radical del propio sujeto como ser en el mundo.

La identidad buscada, la identidad escrita por el propio sujeto es accesible en su imposibilidad cuando no se oponen contradictoriamente sujeto y mundo, cuando el mundo es la exhibición desaforada –fuera de lugar o del lugar propiamente de mí mismo– del proyecto utópico de alcanzar una identidad plena. Toda morada, la casa, está irremediabilmente fisurada por una identidad diferencial, el caracol. El sujeto autógrafo reconoce que su posibilidad de ser está marcada por su no ser, sin que los términos sean fijos sino intercambiables. El atravesarse con la propia escritura en busca de autoentendimiento supone ese momento desgraciado, esa catástrofe, como diría Blanchot, en que la superficie que se espera reflectante se convierte en un espacio dominado por la opacidad, que no devuelve ninguna imagen, sino que la retiene y desfigura al figurarla con los trazos de su ex-cretar. Narciso debe atravesar el *umbral* de la especulación para endeudar al caracol con el reconocimiento de su deuda con la morada, la casa. No es casual que la especulación acerca de la imposibilidad de distinguir *la casa y el caracol* o de situar al sujeto en una de las dos opciones, aparezca en un apartado que se titula *El cuerpo ante el espejo*. Narciso se transfigura en simulacro perceptible, espacio en que la palabra especulativa alcanza su esplendor y su fracaso. *Visible como cuerpo bidimensional, la página es también un espejo, una superficie encantada en la que el lector proyecta su propia imagen, imagen que se forma en el momento en que retorna hacia él la mirada*. La autografía se transforma en auto-lectura. El sujeto corporal que se refleja invertido en el espejo excretante, que va disseminando el sentido en su discurrir, es asimismo un sujeto inversor. El conocimiento producido por la auto-grafía supone para el sujeto corporal –que insiste en reflejarse en la opacidad de la escritura como quien de soslayo y de modo transversal escruta el simulacro y trata de interpretarlo– una pérdida de la identidad como borde estable de la existencia. El simulacro, entonces, es un exceso, una perpetua fuga más allá y más acá de la palabra especulativa.

La palabra es la casa del hombre, cito a Heidegger, esta vez confiado en la constancia de la consigna, mientras enumero también de memoria y sin hojear el libro los nombres de Eliot, Vallejo, Machado, Rilke, Dario, García Lorca, Paz, Valéry, José Hernández, Borges, que son citados junto a semióticos, filósofos, novelistas, filólogos, lingüistas, pero que son constituidos, en una presencia dominante puesto que atraviesan *La casa y el caracol* con una persistente insistencia, como una huella de un modo de pensar en torno de una forma discursiva en la que la fisura entre literalidad y sentido aparece en

su manifestación más radical. *El lector, entonces, es leído: se encuentra con una mirada, y como ocurre al que está ante el espejo, es asaltado por la sen-sación de que esos ojos que ve son los que verdaderamente miran y por lo tanto son los verdaderos ojos. Vive la experiencia que resumió Antonio Machado en tres precisos versos: "El ojo que ves no es/ ojo porque tú lo veas; es ojo porque te ve."*

La voz que habla en el texto de Dorra, que se especula en la escritura y se proyecta invertido para que el lector se despoje de su neutralidad, sigue el trayecto que (h)erra por la grieta de la palabra poética. El poeta hace del conflicto entre la letra y el sentido su obra; el sujeto atravesado por la palabra poética en la configuración del poema alcanza la transfiguración del sentido. *La enunciación es ese no-lugar de donde parte y a donde retorna, continuamente el habla. No es el nido de la voz sino la voz misma en su aparecer. La epifanía de la voz.*

Releo estos prolegómenos y siento que he dejado mucho por decir y reflexionar, por ejemplo: que la exigencia de una exposición centrada en la tensión entre la palabra del semiótico y la voz ficcional resulta, finalmente, reduccionista, porque no alcanza a dar cuenta de otras perspectivas. *Hace ya muchos años, cuando vivía en la ciudad argentina de Córdoba, fui a un cine victorioso para ver el filme "2001: Odisea del espacio" de Stanley Kubrick, fui, debo decir, menos por interés de verlo que porque con el estreno de dicho filme se inauguraba una nueva modalidad en la tecnología de la proyección -llamada "cinerama"-.* Más arriba para caracterizar la escritura de Dorra he pensado en la autografía que no se corresponde con el relato autobiográfico tal como aparece en este fragmento. Además, casi siempre he citado mis fuentes con cierta urgencia aproximativa no exenta de liviandad, a diferencia de Dorra que exhibe una biblioteca de erudito académico. Asimismo, sus lecturas del llanto de Carlomagno o María Magdalena son un despliegue de ocurrencia y riesgo crítico, pero siempre fundado en una vasta bibliografía propia de quien ha transitado tanto los textos canónicos como aquellos que esperan el rescate de un lector sin itinerarios prefijados.

Pero, de todos modos, creo que he especulado ya suficiente en torno de mi esquema inicial para los prolegómenos de esta nota. Únicamente me queda por señalar que el tercer y último capítulo de *La casa y el caracol (para una semiótica del cuerpo)*, que Dorra titula "Política del gesto", aparece como un vasto calidoscopio en el que no tan sólo se entrecruzan las formas discursivas, las posiciones de enunciación, los registros, las aproximaciones críticas, las formulaciones teóricas, sino que también se consume el encuentro de la materialidad semiótica del cuerpo que profiere la palabra con el cuerpo de la letra que expone las significaciones, tramando entre ellos una compleja figura generadora de innumerables series de sentido, sin que sea posible establecer los límites precisos de dos magnitudes que se intersecan, solapan, atraviesan, sin

nunca conformar una unidad, sino más bien una constelación sin clausura y sin dejarse apropiar por la voracidad de las definiciones taxonómicas. Dorra nunca se deja tentar por ningún tipo de travesía del poblado desierto de los estereotipos; mérito notable cuando se lo sitúa en un ámbito en el que el sentido común es reemplazado en su función de restricción vigilante por el pleonismo de la autoridad de los entendidos, siempre restringida a los límites de la vigilancia y el control, que imponen el alarde de un entendimiento y una sabiduría que consisten, básicamente en reiterar lo ya sabido y entendido.

Todo el capítulo "Política del gesto" es una cifra de las operaciones de semiótica escrituraria que he leído en este texto.

Más allá de las objeciones que me pueda dirigir a mí mismo, considero que tras estos prolegómenos tentativos, no es necesario continuar con la nota, salvo para afirmar que: escribo, entonces, acerca de "*La casa y el caracol*" (*para una semiótica del cuerpo*) de Raúl Dorra.



# NOTAS





# Escritura de lectura: sabiduría y gracia

Noé Jitrik

**F**austo. *El infierno más leído*, de Rafael Humberto Moreno-Durán, el notable escritor colombiano fallecido en 2005, es un ejercicio de lectura o, lo que es lo mismo, un viaje “de lectura” a través de una multitud de textos literarios unidos todos, temática y filosóficamente, por el imborrable e incesante mito fáustico<sup>1</sup>. Permite, a su vez, una lectura de su propio texto, no en términos de clásicas reseñas, sino como puesta en escena de algunas imágenes, ellas sí clásicas.

Se advierte la fascinación que ejerce sobre el escritor la encorvada figura de un sabio doctor que, amigo de Lutero y de Melanchton, entregó, a fines de la Edad Media, su alma al Diablo para obtener, a cambio, una precaria pero ardorosa juventud. La negociación habría tenido lugar en la Universidad de Wittemberg, en la penumbra de los claustros y las bibliotecas polvorientas, cuyos libros apenas habían surgido de esa otra invención demoníaca, la del ingenioso Gutemberg, que, pactando tal vez con el Diablo, había desafiado las medievales incapacidades de reproducción.

Pero, ¿es sólo Moreno-Durán el fascinado? ¿No es acaso un lugar común el deseo de perduración que nos acecha a todos en la sombra imposable del trato con el Innombrable? El anhelante Doctor Fausto aparece, en esta manera de verlo, alterado por ese descomunal deseo, como una suerte de inventor del inconsciente, ese recipiente en el que el deseo se maximiza hasta la pérdida absoluta del yo.

El libro de Moreno-Durán exhibe sus lecturas, no del mito propiamente dicho, de tanta presencia en la cultura occidental (la búsqueda de la eterna

<sup>1</sup> Moreno-Durán, Rafael Humberto, *Fausto. El infierno más leído*, Bogotá, Panamericana, 2005.

juventud, el Pacto con el Diablo, la inutilidad del saber), sino de sus manifestaciones textuales, a cual más inquietante, y que, como se sabe, son múltiples y siempre vigentes pero diferentes aunque, entre todas, han ayudado a construir el mito: cada texto, o sea cada autor, se inventó su Fausto y lo ubicó en las circunstancias que le eran más propias y actuales. El mito, entonces, al que podemos atribuirle una suerte de predicación de modernidad –la sabiduría en cuestión, el deseo que todo lo perturba, hasta la figura precapitalista del contrato– desborda la figura del Doctor y deviene un interpretante al que apelamos cada vez que el fantasma de lo que ya no podremos hacer se hace ominosamente presente.

Pero, en lo que concierne al propósito de Moreno-Durán, se diría que “Fausto” es sobre todo un núcleo “lector” que le permite ligar los múltiples textos, que ha producido la literatura universal, en particular la europea. Así, desde el primitivo de Marlowe, la *Trágica historia del Doctor Fausto*, pasando por el no tan conocido de Calderón de la Barca, hasta el más notorio de Goethe que, pese a su trascendencia, no bloqueó una infinidad de imaginarios; muchos de ellos, como el *Manfredo*, de Lord Byron; o el *Doktor Faustus*, de Thomas Mann; o el inesperado *Mi Fausto*, de Paul Valéry, son extraordinarios textos, incorporados definitivamente a la literatura universal; se extraña, sin embargo –al fin y al cabo quien esto escribe es argentino– la ausencia del *Fausto* de Estanislao del Campo que, a su manera y en su oportunidad, es igualmente una lectura, tan sabrosa como las que configuran el paradigma de la literatura universal.

Es un recorrido, pues, un viaje a través de los tiempos y los libros que entraña una suerte de ética de la lectura, transformada pero sin perder carácter en un conjunto de regocijantes narraciones cuyo tema es la secular presencia del Diablo que, ser formal, sólo quiere que le cumplan un contrato firmado sin engaños pero que los firmantes tratan mediante toda clase de estratagemas de no cumplir. Lo que significa que quienes dramatizan el dilema fáustico no ven el aspecto picaresco, secundario quizás, a que el intento de fuga da lugar, pero primario en tanto es fecundo en posibilidades literarias.

Así, pues, la propuesta de Moreno-Durán es escribir una lectura que registra el eterno diálogo entre las dos figuras que se disputan invariablemente, el Doctor Fausto y el Diablo, o Demonio, o Lucifer, o Belcebú o Satanás, el cansado ángel caído que fuera el predilecto de Dios. El primero tiene una forma definida, en tanto amasijo de voliciones, de pulsiones no moderadas por su propia sabiduría: objeto predilecto de psicoanálisis; el segundo la tiene caprichosa y variable, ora es un ser lleno de cuernos, ora es una bella mujer, ora es un torvo enviado, ora es apenas una sombra pero siempre, en todo caso, encarna la irracionalidad que llevamos adentro todos los seres humanos y que ni Dios ni los Arcángeles logran disipar o convertir.

En cuanto a Moreno-Durán, un miembro distinguido de la familia de los "litterati" latinoamericanos, conocedor de la literatura universal y enfrentado con sutileza y precisión con tradiciones latinoamericanas, verbalistas y encorsetadas, ha dejado una vasta obra narrativa (su trilogía *Fémima suite* entre otras) y una no menos vasta, de corte ensayístico, sobre obras y tendencias de la literatura colombiana y latinoamericana: *De la barbarie a la imaginación*, es una de sus recopilaciones. Entre ambas líneas, otros libros de corte paródico, sobre personajes femeninos de la literatura, como *El humor de la melancolía o Pandora*, en una línea que, en algún aspecto, guarda un parentesco con la obra de Borges, sin desdeñar la contemporánea estrategia de escritura, paródica por excelencia.



# El peso del archivo

Patricio Fontana

**E**ste libro de Félix Weinberg sobre Echeverría entra en serie al menos con cuatro de sus trabajos previos: el ya clásico *El Salón literario de 1837* (1958), el dedicado a Florencio Varela (1970), el consagrado al poeta gauchesco Juan Gualberto Godoy (1970) y uno más reciente sobre José Mármol: *Manuela Rosas y otros escritos políticos del exilio* (2001). Con esos volúmenes, y con otros como la recopilación *La época de Rosas*, de 1967, *Esteban Echeverría. Ideólogo de la segunda revolución* comparte no sólo el propósito de darle espesor y retirar del lugar común y de las "hipótesis antojadizas" a la Argentina de las décadas definidas por el fenómeno rosista, sino también –y en especial– el afán por alcanzar ese objetivo a través del trabajo de archivo<sup>1</sup>.

En *El salón literario de 1837* se reconstruye en detalle esa efímera pero fundamental experiencia casi exclusivamente a partir de un conjunto de documentos del período: cartas, avisos en diarios, discursos, sueltos de periódicos. En el volumen dedicado a Florencio Varela, los distintos trabajos recopilados eran el fruto de la tenaz lectura de "una completa colección del *Comercio del Plata*" que Weinberg emprendió en 1966 con algunos de sus alumnos de la Universidad Nacional del Sur. Consecuentemente, *Esteban Echeverría...* es, según se informa en la "Presentación", el "resultado de muchos años de estudios e investigaciones en archivos y bibliotecas". Es sintomático, en este sentido, que Weinberg elija, antes que dialogar con las lecturas críticas más innovadoras, como el difundido trabajo de Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo "Esteban Echeverría, el poeta pensador", de 1991, hacerlo con ciertas afirmaciones de Ernesto Quesada

<sup>1</sup> Weinberg, Félix. *Sobre Esteban Echeverría. Ideólogo de la segunda revolución*. Buenos Aires, Taurus, 2006.

o Adolfo Saldías (es decir, con las perspectivas protorrevisionistas de finales del siglo XIX, que serían retomadas con diversas consecuencias por el revisionismo de los años 30). Es como si Weinberg decidiera *empezar de cero*.

A lo largo de los dieciocho capítulos de la parte central, y en el abundante "Apéndice" documental, se reproducen *in extenso* múltiples documentos hasta ahora inéditos o de circulación muy restringida (tales como la "Sátira a los periodistas argentinos", de 1832) que no sólo apuntalan –a menudo– la configuración del Echeverría propuesto por Weinberg sino que, desde ahora, serán fundamentales para quienes se acerquen al autor de *La Cautiva*. Así, este libro es una evidencia más de una ética del archivo que Weinberg ha venido sosteniendo a lo largo de su carrera como investigador: una ética fundamentada en el principio de que la tarea heurística no debe agotarse en el regodeo fetichista con el hallazgo del documento, sino en una democrática puesta en circulación de esos descubrimientos. Una difusión en la que se cifra, además, un riesgo ante el cual Weinberg no parece amedrentarse (y que es, también, una tácita muestra de generosidad intelectual): permitir que otras matrices hermenéuticas –que otras lecturas– entren en debate con aquella desde la cual él ha encarado la interpretación de las fuentes.

Pero además de esa prepotencia sobre las fuentes de la que surge este trabajo, la confesión de que el libro es "el resultado" de una vida pasada "en archivos y bibliotecas" se advierte tanto en las menciones que sí están al borde del fetichismo ("he visto", "he tenido entre mis manos", etcétera) como en la narración, en ocasiones minuciosa, de los avatares vividos durante esa prolongada convivencia con papeles antiguos. Algunos de estos relatos evocan en el lector los protocolos del género policial (es el caso, por ejemplo, del que ocupa casi todo el capítulo X, dedicado a la resolución del enigma bibliográfico sobre la existencia de una edición española de las *Rimas*); otros, como el del documento que se "extravía momentáneamente" en el Archivo General de la Nación de Montevideo (cap. XV), lo ubican en el inestable terreno de lo fantástico. Así, *Esteban Echeverría...* resulta por momentos, también, una suerte de sesgada autobiografía del Weinberg investigador.

## Múltiple, original, coherente

No hay tal cosa como una biografía objetiva y total. Por más exhaustivo que sea, por más imparcial y "documentado" que se declare, todo biógrafo siempre postula una vida de su biografiado, y –debe agregarse– una vida inevitablemente incompleta y arbitraria: una versión. En este caso, la versión de Echeverría que propone Weinberg está estructurada en relación con un propósito manifiesto: "Es hora de que reconozcamos la originalidad y densidad de su pensamiento crítico, que lo ubican a la par de otras grandes figuras argentinas.

Este libro, precisamente, ha querido presentar los rasgos biográficos y, sobre todo, la sorprendente diversidad y coherencia de las ideas de Echeverría ("Presentación"). "Originalidad", "diversidad" y "coherencia" son, entonces, las tres claves que elige Weinberg para representar esta vida de Echeverría.

Weinberg halla una de las modulaciones de esa "coherencia" en lo diverso justamente en el tercer elemento de la triada: la "originalidad". Echeverría, insiste Weinberg, fue coherentemente original. Y aunque esa varia "originalidad" echeverriana no esté asociada siempre a la idea de absoluta novedad (en esto Weinberg es muy cauto), sí se procura demostrar que invariablemente significó, al menos a escala local, la instauración de un comienzo. Y si hasta ahora ese rol pionero había sido generalmente ponderado en función de lo literario y, a lo sumo, de lo doctrinario, en las páginas de este libro Weinberg extenderá esa cualidad a otros ámbitos del quehacer de su biografiado. Con perseverancia, en sucesivos capítulos Weinberg irá construyendo la figura de una suerte de *múltiple precursor* o de *misceláneo innovador*. En literatura, en economía, en política, en historia, en educación e, incluso, en relación con la salida "realista" del problema del rosismo (es decir, la solución vía Urquiza), Echeverría será repetidamente quien "introduce", quien "actualiza", quien "abre", quien realiza "el único aporte existente", quien lleva a cabo aquello que "no tenía precedentes": la "única voz". Así, por ejemplo, cuando Weinberg reseña el interés de Echeverría hacia 1837 en cuestiones económicas no sólo apunta que "era la primera ocasión en que alguien en la Argentina incursionaba -y con solvencia- por tan importantes y hasta insospechados problemas nacionales" [énfasis mío], sino que -anexando a la figura del original la del adelantado- llega a sugerir que, porque "observó la diferencia existente entre lo que hoy denominamos países desarrollados y países en vías de desarrollo", Echeverría "casi resulta un lejano antecesor de Prebisch".

Junto a la "originalidad", la arquitectura de la "coherencia" echeverriana que se reivindica en este libro se vincula fundamentalmente al modo como Weinberg presenta la centralidad de la política en la vida de su biografiado. No debe de haber trabajo sobre Echeverría donde la palabra "política" se repita con tanta insistencia (y, no pocas veces, con el agregado de un complemento significativa: "política en acción"), y donde esa palabra ingrese tan poco conflictivamente, sobre todo en relación con la figura del Echeverría "poeta".

El sustantivo "ideólogo" que aparece en el título puede conducir a un engaño, porque si bien Weinberg se ocupa de exaltar la importancia doctrinaria de la producción de Echeverría, eso no implica, en su caso, presentar a un Echeverría alejado de la política práctica, de la "acción política" (algo que se advierte en reiteradas afirmaciones del tipo: "el realismo político de Echeverría era de lo más alejado de las ensoñaciones visionarias"). Lejos se ubica, entonces, este Echeverría del retratado por Sarmiento en sus *Viajes*: el "manso varón (...) libre de aquellas terrenas ataduras que ligan a los hombres a los

hechos actuales”, el “poeta” que vive “al través de lucubraciones” (un retrato que, según sugiere Juan María Gutiérrez en sus *Noticias biográficas*, era compartido por muchos). Por el contrario, Weinberg interpreta políticamente, como testimonio de compromiso y de lucidez hacia los “hechos actuales”, aun aquellas decisiones de Echeverría que, en un primer momento, podrían considerarse como rechazo –o, al menos, como distanciamiento– de la política. Incluso los silencios de Echeverría –y sobre todo aquellos que caracterizaron sus años de exilio– son para Weinberg “política en acción”. Así, por ejemplo, la temporada que el poeta pasa en la estancia de *Los Talas* entre el 38 y el 39 es leída en clave militante (y militar) por Weinberg: “su exilio en Los Talas no fue de reposo ni de placidez. Los Talas, para Echeverría (...) se había convertido en una *trinchera* solidaria para *combatir* la dictadura. Las distancias eran el eco portador de esos versos que gritaban, alentaban, o *herían* en el Plata” [énfasis mio]. En igual sentido, en relación con los difíciles años del exilio, las ausencias de la cosa pública de un Echeverría imposibilitado por su salud para ofrecer su cuerpo a las milicias antirrosistas –silencios y ausencias evidentes sobre todo en su terminante negativa a participar de la prensa periódica– indican también para Weinberg no un desentenderse de las “ataduras terrenales” sino, por el contrario, una señal de la “clarividencia” de su biografiado: de su compacto “realismo político”.

A la Montevideo sitiada por las tropas de Oribe Alexandre Dumas la llamó *La nueva Troya*. Podemos extender tal símil mitológico y advertir en este Echeverría “clarividente” y esclarecido que postula Weinberg una suerte de Casandra rioplatense que se pasaba por la Montevideo sitiada percibiendo la realidad como ningún otro –ni siquiera aquellos que se consideraban más ligados a las “terrenas ataduras”– era capaz de hacerlo, pero condenado a proclamar verdades que nadie quería, o podía, oír, y que sólo la posteridad, ese consuelo póstumo, ratificaría.

## Echeverrías

Resulta difícil advertir en este libro la presunta “cautela hermenéutica” que, según ha escrito María Rosa Lojo en su reseña para el suplemento cultural de *La Nación*, lo caracterizaría. El Echeverría altamente politizado que sugiere Weinberg está lejos de toda cautela en ese sentido. Hay, sí, en la decisión de Weinberg de reproducir la documentación de la que derivan sus afirmaciones, y en su complementaria fruición por difundir aquellas aristas poco divulgadas de la vida de su biografiado –aun aquellas que poco tienen que ver con el “ideólogo”–, una inevitable proliferación de imágenes de Echeverría que horadan la que el propio Weinberg coloca en primer plano. De este modo, en la democrática difusión del archivo, y en la multiplicación de anécdotas y



pormenores biográficos, Weinberg abre el juego y permite que ese consistente "ideólogo" que anuncian el título, la ilustración de tapa y la "Presentación" se diversifique y desarme en varios puntos de fuga. No es, entonces, un mérito menor de este libro que, al terminar de leerlo, surja nuevamente el interrogante: ¿quién fue Echeverría?, ¿el realista político que en primera instancia nos propone Weinberg, o, por caso, el ególatra que recorre obsesivamente los periódicos en busca de cualquier referencia a su persona (es decir, uno de los otros Echeverría que también, aunque más de soslayo, nos ofrece Weinberg)?

La larga nota 8 del capítulo XIX, por ejemplo, difunde un dato que agrega poco al estatuto del ideólogo y mucho a la no siempre despreciable chismografía: la olvidada noticia acerca de la hija de Echeverría. La niña, nos informa Weinberg, casi no conoció a su padre, quien debió dejarla al cuidado de su tío al partir hacia Uruguay, cuando la misma tenía menos de cuatro años. De todos modos, un poco como la borgesiana Emma Zunz y su padre Emanuel, también exiliado, llevó siempre a su progenitor con ella: increíblemente, Echeverría llamó a su hija "Martina Esteban Echeverría".

Otro de los Echeverría menos conocidos que el libro difunde y estudia es el muy popular letrista de canciones, al que Weinberg le dedica un documentadísimo capítulo, y que podría ser el indicio de otro ángulo desde el cual abordar la imagen del poeta.

Finalmente, el último capítulo ("La hora de los triste corazones...") antes de calibrar el "legado" del ideólogo, del "intelectual arquetípico", hurga en facetas más cotidianas y menos trascendentes de su vida. En principio, Weinberg se preocupa por refutar el mito de un Echeverría "presumiblemente misógino". Para esto, notifica con énfasis las "muchas historias de sus amores" y asegura, además, que se trataba "no de amores imaginarios o irreales" sino -y como otra entonación del "realismo" echeverriano- de "amores de carne y hueso".

Como cierre, antes del valiosísimo apéndice documental de casi cien páginas, Weinberg elige detenerse en la miseria que definía la cotidianeidad del Echeverría exiliado. Se trata de un Echeverría extremada y crecientemente pauperizado, que vive con rigurosa austeridad en una "barriada pobre alejada de Montevideo", que se desprende poco a poco de sus libros, que ni siquiera puede afrontar el gasto de "un par de botines" (y que se deja insultar por el zapatero, quien lo acusa de "estafador"), que pasa hasta "dos días sin probar bocado" y que, además, "tenía como una obsesión el no recurrir a nadie". Como en el caso previo de los "amores", nuevamente se nos instala, en el final, ante el cuerpo del "ideólogo". Pero, si en el Echeverría enamorado parece sugerirse una suerte de Casanova rioplatense, este último que Weinberg delinea se asemeja al faquir, al asceta, al artista del hambre; a alguien que, entre la pena y la nada, opta por la segunda. Y es precisamente a esa preferencia a lo que alude una de las últimas citas de su biografiado que Weinberg reproduce: "Qué importa que sea la nada si se acaba el sufrir."



# ENTREVISTAS



***Diamela Eltit, escritora***

## **“No recuerdo nada de lo que escribo.”**

**Hugo Bello Maldonado**

**D**esde la publicación de su primer libro, *Lumpérica* (1983), Diamela Eltit (Santiago, 1949) se ha constituido, dentro del campo cultural y literario chileno, en una voz autónoma, que se afirma sobre la base de un trabajo rotundo, un proyecto artístico que se desenvuelve y explora siempre en nuevos registros y contextos, pasando por la mimesis de las hablas populares o marginales, como el coa, una jerga de los bajos fondos y del lumpen, o por obsesivas narraciones que exploran en socavones vedados de la realidad intrauterina de dos mellizos (*El cuarto mundo*, 1988), o bien por los registros de la subjetividad amorosa dentro de un hospital psiquiátrico, en el libro que publicó junto con las fotografías de la artista visual Paz Errázuriz (*El infarto del alma*, 1994). Esto, a pesar de la recepción crítica generalmente negativa de una parte de los medios masivos y de la absoluta ignorancia de otros; de la recepción recelosa y a veces indiferente de una parte de los demás escritores, y de aquella casi devota de una parte, no de toda, de los críticos académicos, institucionales o marginales. El descentramiento y la fragmentariedad lingüística, el carácter experimental e irreverente y la mirada siempre desenfocada de sus textos la han convertido en una autora que se mide sólo con la vara de las obras de sus pares: Salvador Elizondo, Severo Sarduy, José Donoso, Néstor Perlongher, Juan José Saer. La obra de esta maestra de Lengua Castellana, y luego licenciada en Literatura, sigue en aumento, aunque no dedica su tiempo totalmente a la escritura, pues sigue dando clases en una institución de educación superior en Santiago, así como en el extranjero. A pocos días de su regreso de la Universidad de Virginia, tras dar clases por un trimestre, Diamela Eltit nos recibe en su casa, muy animosa, pese al cansancio de un año cargado de tribulaciones familiares que, lejos de abatirla, la impulsan a trabajar más.

La literatura de Eltit, profundamente provocadora, se escribe a veces de espaldas a lo que ocurre con una parte importante de los escritores chilenos que publican sin grandes autoexigencias a la hora de editar. Ella no acompaña la marcha impertérrita de una cultura que asiente a los sonos del capitalismo, un capitalismo que en Chile aún, y por mucho tiempo, oír resonar los tambores militares y los sarcasmos de una derecha victoriosa que prefiere otras formas literarias y culturales: aquellas que dominan en las vidrieras de las más importantes librerías y, por supuesto, en los escaparates invasivos de la televisión y los diarios. El proyecto literario de Diamela Eltit cruza ya casi tres décadas el páramo y el marasmo de las letras chilenas y no da visos de distraerse en la medianía del debate cultural.

**Hugo Bello:** Esta entrevista, que pretende ser más bien una conversación, se sostiene en un cuestionario muy vago, pero la idea que se nos plantea es que usted se refiera sobre todo a sus experiencias con la escritura. En el sentido del oficio o el trabajo. He estado releendo algunos de sus artículos y en ellos hay cosas bien claras. Hay una idea y un trabajo que se pueden visualizar. Me gustaría que habláramos de eso y seguramente voy a ser redundante pues son cosas de las que usted ha escrito antes. Aunque quisiera partir con un tema que no tiene mucho que ver directamente, pero que es pertinente, creo. Es más bien una motivación. Tiene que ver con la educación. Usted es una persona que ha dado clases, que ha trabajado desde problemas que están hoy en el centro de la contingencia político-cultural. Habla de la relación con las ansias democráticas y con los problemas de la lengua, de la enseñanza –sobre la que hay hoy en día una discusión. Tiendo a ver la aproximación de un clima negativo para el conocimiento de la lengua, para el prestigio de los estudios de la literatura. La prioridad en la escuela son los géneros discursivos, el periodismo, la publicidad.

**Diamela Eltit:** Claro, ahora la asignatura se denomina *Lenguaje y comunicación* y ya no *Castellano*. No es la lengua ni la literatura su fin.

**HB:** Para usted, que ha sido muy exigente respecto de la relación entre la política y el ejercicio literario, relacionados con la escritura, ¿cuál es el clima que cree que se avecina?

**DE:** Yo no soy una especialista en el campo educacional. Creo que el problema que se vive en ese campo es análogo a todos los problemas que se viven en todas las áreas del país, y es el de la desigualdad. Tiene que ver con ese problema. Pienso que verdaderamente todo lo que pasa en la educación, en general, y los resultados que ha habido en comprensión de lectura, que han sido críticos, yo creo que se deben a eso. A que los niveles de inversión en educación, aquellos que se realizan en los colegios privados, en comparación con los de los colegios públicos, son abismalmente

distintos. Y muchas de esas personas vienen de hogares de niveles socio-económicos carentes y entonces no tienen acceso a los llamados bienes culturales. Todo esto arma un mapa muy complicado que ya lleva varias generaciones. Eso va produciendo estos resultados catastróficos.

**HB:** Creo que tiene que ver en alguna medida con la literatura porque los antiguos escritores, como Neruda y Mistral, eran hijos de un sistema educacional donde la lengua y la enseñanza de la lengua ocupaban un espacio privilegiado junto a la literatura. Da la impresión de que asistimos a la transformación de una cultura que tenía que ver con la lectura y con la escritura, las que entraron en una fase diferente.

**DE:** Tengo una percepción más positiva en general, creo que es un efecto epocal. En la medida en que este sistema se va a tener que repensar, porque de lo contrario la desigualdad va a dar cabida a una explosión social u otras crisis que no podemos prever, entonces se van a tener que pensar estos temas relativos a la educación. Particularmente lo literario, como tú dices. El haber sacado literatura y haber puesto comunicación y lenguaje y, dentro de ese modelo, la literatura como un discurso más es una concepción en la que se está pensando en el periodismo y la publicidad, en fin, distintos discursos, otros que generan a la larga un problema. Ese problema es que la literatura, que se construye con metáforas, requiere de una analítica para poder comprender esos textos. Esa es una pérdida que sistemáticamente va dejando de lado elementos analíticos. Van quedando afuera los textos metafóricos. Eso tiene que ver con la extinción de ciertos procesos en los que se van perdiendo, de a poco, grados de complejidad.

**HB:** Se va perdiendo una idea del lenguaje como transformación. Porque uno observa en sus ensayos que usted tiene la convicción de que la escritura es una manera de apropiarse de la realidad y de transformarla también. En la medida en que el lenguaje es más instrumental, es más pragmático, es menos denso retóricamente.

**DE:** Pero pienso que, como todo, eso puede ser revertido. Nada es definitivo, las cosas no van en una sola dirección, de pronto existen contracciones y con ellas cambios. Hay que pensar que hace no muchos años atrás en Chile se leía. Alrededor de los años 60 y 70 se produjo un alza en el gobierno de Eduardo Frei Montalva. Pienso que este momento es muy salvaje, muy primitivo, de mucha avidez por las ganancias. Es un momento de mucha avidez que es excluyente, y eso va a tener que modificarse en algún punto y cuando cambie se va a volver a resituar. En ese sentido, el país que me parece modélico, porque en eso es más estable, es la Argentina. Es, a mi modo de ver, una sociedad más establemente letrada. Y eso se puede ver en la cantidad de medios. Hay en la ciudad de Buenos Aires una cantidad de librerías que es apabullante en relación con

Chile. Lo mismo ocurre en Uruguay. Esos modelos hay que investigarlos más. ¿Cómo se puede mantener una sociedad tan estable en el consumo literario o de libros en general?

**HB:** Hay una cultura literaria.

**DE:** Hay revistas. En Chile los suplementos literarios son muy conservadores. Pero también tienen revistas, como una práctica del ocio, a la manera en que las tienen los norteamericanos; y muchas librerías, algo que es importante. Habría que ver cómo se sale de esa situación porque es un escenario muy avasallador el que impone el neoliberalismo.

**HB:** En términos de su interés por la literatura, y en particular por la práctica de la escritura, ¿piensa que la escolarización tuvo algo que ver de manera importante en su actividad de escritura?

**DE:** En el sentido que lo tuvo el ramo de castellano en esos años. Hicimos una lectura sistemática, en particular porque en los niveles o años de escuela había una progresión desde el siglo XII con el *Mío Cid campeador* hasta llegar al siglo XX. Así es que más o menos de una manera muy incipiente, muy vaga, uno tenía una idea de la recepción de la literatura. Evidentemente que no era una mirada científica, no tenía esa capacidad analítica. Pero eso me sirvió entonces; me sirvió leer no sólo mis lecturas personales, sino también esas lecturas más, entre comillas, académicas, como sería ver desde el siglo XII hasta el siglo XX. Eso estaba más bien pensado para literatura española, no era en ese momento fuerte lo latinoamericano.

En mi estancia en EE. UU. visité la casa de William Faulkner, un escritor que me gusta mucho, en Oxford, y me llamó la atención algo de sus manuscritos. Yo esperaba ver en sus manuscritos una letra más alcohólica, más borracha, pero escribía con una caligrafía de alguien equilibrado, muy equilibrado. Con la letra separada, están las letras una al lado de la otra, manuscritas, pegadas una detrás de la otra, pero no enlazadas como nos enseñan a nosotros. Eso tiene que ver con la manera de enseñar a escribir. Nosotros tenemos esa enseñanza de la letra enlazada. Y son textos escritos con pluma. Borges, cuyos textos están en la Universidad de Virginia, donde yo estaba, escribe con una letra pequeña, es más pretencioso, pero lo digo en el buen sentido. Eso tiene que ver con la enseñanza, que tiene una gran disciplina.

**HB:** ¿En su experiencia había mucha práctica de escritura en el colegio?

**DE:** Mi colegio era mixto y había mucha gente diferente. Tenía un compañero medio chiflado que escribía novelas en inglés, él no sabía una palabra de inglés pero escribía en inglés. En lo que él creía que era inglés. Era el compañero escritor que teníamos. Pero creo que la gente no tenía una mayor motivación hacia eso, pero también podía escribir cosas sin que ello implicara vergüenza o tampoco algo superior. Como era un colegio mixto era todo más parejo, no había nada que se disparara demasiado,



había de todo en el abanico, la niña rosa, el chico duro, era un pequeño universo. Un pequeño universo al que uno está ligado por varios años.

**HB:** ¿Y usted en esa época comienza a escribir?

**DE:** Escribía algunas cosas pero no eran claras, pero sí tenía la idea de que yo iba a estudiar literatura, que iba a ser esto.

**HB:** Estoy pensando en *Los vigilantes* (1999). Hay ahí una escena de escritura que se repite, la mano que escribe, y hay un frío que la acosa. ¿Para usted la escritura está siempre asociada a lo manual?

**DE:** En un punto sí, en un punto literario. Como imagen literaria, más que como imagen de lo real. Lo asocio en cuanto a composición literaria. Como representación del hecho literario. Más que en la práctica.

**HB:** Como un emblema.

**DE:** Como una imagen de la práctica y como un emblema. La mano y la letra. Siempre he sentido estima por esa imagen aunque esté transformada en una tecnología.

**HB:** Esa figura de la mano que escribe está presente en otras autoras, como en Tununa Mercado. En los textos de ella aparece ese emblema. ¿Es también una forma de crear una identidad con la escritura, por ejemplo en su caso?

**DE:** No lo he visto así, a lo mejor es así y no he alcanzado a darme cuenta. Más bien era la materialidad de la escritura como una forma de trabajo.

**HB:** ¿Como un trabajo manual?

**DE:** Sí.

**HB:** ¿En ese mismo sentido, si en sus primeros textos, *Por la patria o Lumpérica*, por ejemplo, existe un manifiesto interés por lo visual. ¿concebía usted la página de manera visual, aparte del contenido?

**DE:** Sí, era una posibilidad, no necesariamente sostenida. Tenía la posibilidad de interceptar la linealidad con otra visualidad, podía intervenir la monotonía lineal.

**HB:** ¿Intervenir esa monotonía era una manera de intervenir la monotonía de las normas de la dictadura?

**DE:** No lo pensé en ese sentido, para ser franca, sino más bien estaba pensando de manera central en qué es la letra. En ese sentido la letra tenía un discurrir monótono, era una cuestión que a mí en ese momento comienza a interrogarme y, en la que pensaba trabajar.

**HB:** Pienso que en su trabajo se presenta una resistencia a la hiperproducción capitalista, de alguna manera, ¿su forma de ocupar el espacio es una forma de resistencia a la hiperproducción?

**DE:** La verdad es que yo me puse un punto de sutura muy centrado en la escritura, más que en el afuera. Mi idea era hacer algo que para empezar me importara a mí, que me apasionara y me comprometiera. Entonces los libros siguieron ese orden. Ahora, naturalmente, es muy común mirar

hacia fuera, lo que te pone en una línea que está afuera del mercado. Me gustó ese marco, el estar afuera, me sentía muy lateral. Y eso fue interesante para mí. El mercado tiene demandas, tiene lógica y tiene reglas. Entonces uno no controla el mercado, se queda afuera y, como se es lateral, no hay demandas. Entonces me he podido mantener con bastante autonomía. Eso es lo más importante que me ha pasado en ese sentido.

**HB:** ¿Usted asocia trabajo manual, como la costura o el bordado, con el trabajo de la letra?

**DE:** Más que en la costura siempre he pensado en la artesanía, en cualquiera. Incluso en la costura, pero siempre pensando en algo imperfecto. Lo industrial es perfecto. El mercado tiene como opción lo perfecto, frente a eso yo no sigo ese camino.

**HB:** Hay quienes han insistido, por ejemplo Ricardo Piglia, en que la escritura de Roberto Arlt no se rige por la norma de la hipercorrección del escritor argentino medio. ¿Cree que hay una afinidad en ese aspecto con la escritura de Arlt?

**DE:** Creo que Arlt tiene un interés más bien por la ciudad, por ciertos personajes de la ciudad. Con algún lugar. Son ciertos personajes que tienen relación con la desmesura. Lo que él hace es mostrar la desmesura que tienen los lugares, en términos realistas, y ese es su gran mérito. Efectivamente, él no tiene esa compulsión maniaca que tiene Borges, por ejemplo. Borges mantiene esa corrección estética de lo interior y exterior. Tiene otra energía, no creo que una u otra sean correctas o incorrectas, no creo en esas categorías, yo creo que son otros efectos estéticos. Borges tiene otra línea, parecida a lo que hace Piglia, en cierto modo, en la que es más importante la figura y la perfección estética.

**HB:** ¿Usted se concibe más emparentada, desde lo dicho anteriormente, con un escritor como Juan José Saer?

**DE:** Puedo decir que leí a Juan José Saer más tarde. La verdad es que ni lo conocía, francamente, lo leí en los ochenta, por recomendaciones. A Borges sí. A Piglia lo leí también en los ochenta.

Creo que vengo de otra matriz, y en ese sentido diría que lo que más influyó en mí fue el neobarroco. Particularmente, Sarduy. Pero lo que me llamó la atención fue su enfoque. La locura, el descentramiento. Eso me gustó más como gesto y como estética. Lo que me gustó fue la osadía. Esa fue una experiencia singular. Luego me interesó James Joyce, pero también me interesó Puig mucho. Por supuesto que a mí me gustaría encontrarme en un punto con Borges, pero también con Arlt. Eso es imposible. Porque o eres Borges o eres Arlt. Pero la verdad es que no tengo una opción. Me gustaría ser los dos, o tres, o diez, no tengo una posición excluyente. Creo que son proyectos distintos. Una cosa es lo que consigue Borges, otra Arlt, otra Piglia. Yo tengo un proyecto donde caben

muchos pedazos de muchos escritores. Yo pienso la escritura más bien como un campo geológico, con muchos diálogos, a veces muy distantes, otras muy cercanos. Incluso de cosas que a veces ni siquiera has leído. Yo creo que es algo que tiene que ver con cómo se lee algo. Hace unos diez años lei al escritor judío polaco Bruno Schultz, que murió en un *ghetto*: excepcional. Él posee algo muy singular que me permitió leerme en él. No lo había leído antes. Aunque si se nos compara creo que no tendríamos mucho que ver pero, en algún punto, en cierta mirada yo senti que tenía que ver con Schultz.

**HB:** Usted menciona en un ensayo ("Acerca del hacer literario"<sup>1</sup>) sobre la escritura cierta energía que está detrás de la escritura, que no es una fuerza desconocida, claro. ¿A qué se refiere con energía?

**DE:** Yo creo que se trata de cierto material. Yo creo que uno tiene que encontrar sus materiales, como un maestro constructor o un obrero. Una vez que uno encuentra esos materiales comienza a haber algo muy autónomo. Esos materiales se van construyendo y tú tienes que dejar que se construyan. Tu tarea es permitir que los mismos materiales que llegaron se expandan. Yo principalmente he escrito novela, y eso implica mucha energía, creo que de una novela a veces me quedo con diez páginas, y la novela tiene doscientas páginas... Todas las novelas son un campo impregnado de energía, a veces te encuentras con algo que te sorprende, un modo que antes no habías pensado, entonces ahí vale la pena la experiencia de toda la novela.

**HB:** Cuando usted escribe, siempre piensa en fragmentos, no en masas argumentales. ¿Es así?

**DE:** A veces. Hay una estructura necesaria, lógica. Y hay un camino, un sendero. Y ahí hay algo que te intercepta y que te sorprende, es un registro que te resulta apasionante. Es una situación en la que uno se sorprende, tal como se sorprende un lector con un libro, también se sorprende un escritor con su escritura. Yo he leído libros que me han sorprendido. En que no sabía qué iba a ser ése el efecto. He leído libros que me han parecido muy bien, pero con los que no he tenido esa conmoción. Es eso mismo lo que te pasa con la escritura. Todo está bien, te parece bien, pero no te conmociona.

**HB:** Al parecer eso es algo que los buenos lectores buscan. Y es que a pesar del hábito, esperan que haya una lectura que los asalte. Pero eso no es algo que se pueda determinar.

**DE:** Es como una cita a ciegas, no sabes lo que va a pasar.

**HB:** Usted me hablaba de Schultz, que es un escritor traducido, así es que eso no es necesariamente un efecto de la lengua. En su caso, usted pasó del

<sup>1</sup> Garretón, M.A.; Sosnowski, S. y Subercaseaux, B., *Cultura, autoritarismo y redemocratización*. México, FCE, 1993.

enamoramamiento por las palabras, por la jerga, como en *Por la patria*, a escribir *El cuarto mundo* que es una novela donde importa más la historia.

**DE:** Me interesaba más que nada por una trama. Pero en realidad se me quebró la narración. La primera parte tiene una lógica y la segunda otra. Pero eso no me importó mucho porque lo encontré necesario. De hecho, escribí la segunda parte primero. Yo creo que son experiencias y en ese sentido me pareció interesante ese tema de los mellizos. Pero después cuando tomó la voz la mujer, ese puente que iba muy bien, me resultaba bastante atractiva y comprensible como cualquier otra, entonces, pensé, ¿qué le voy a hacer? Las cosas son así, entonces la segunda parte es más abstracta, en la que es más importante la cuestión lingüística, material. Me gustó hacer esa segunda parte. Un amigo mío, que sabe literatura, me dijo "iba tan bien esta novela... pero la segunda parte...", por supuesto con muy buena intención. La segunda parte es más abstracta, ahí fue otro el quiebre, es más artística.

**HB:** ¿Le gusta sentir cierto vértigo con lo que escribe? ¿Es como echar a andar una máquina o un río, y luego se cambia ese flujo hacia otros lados, es como si experimentara con el fluir?

**DE:** Sí, es como echar a andar una máquina. Creo que la escritura siempre lleva para un lado. Hay gente que está en un círculo literario y dice que está escribiendo un texto. Y de pronto termina un texto distinto de lo que había empezado. A veces ese final ni siquiera tiene que ver con la historia. Llega un momento, que no tiene nada de mágico, en el que la escritura llega a su tope. Tienes una historia, y esa historia habla, es en ese sentido que la historia tiene líneas que no habías pensado antes. Pero que al escribir uno no puede dejar de conocer, yo trabajo en esa línea. Trabajando con un material que tiene su propia historia. La historia habla. Que te lleva para un lado y no para otro. Yo me canso de antemano porque me demoro mucho. Empiezo una novela y de inmediato me agota la primera frase. La última que escribí es una cosa larga, que exige una detención y un tiempo, una cosa tediosa. Es algo para mí agotador. Pero una vez que inicias el trabajo sigues, pese a todo. Yo escribo además cuando puedo, no tengo rutinas de ocho a una, cuando nadie me puede hablar, porque no he querido hacer de ello un hábito. Tengo una disciplina, pero no es una disciplina burocrática. No es como ir a la oficina, eso sería para mí lapidario. Sé que tengo que escribir, pero cuando pueda. Según lo que la vida y las ganas me dejen. Para mí es más un placer.

**HB:** Y con ciertas provocaciones. Ese libro suyo que surge en Buenos Aires, *De puño y letra* (2005), a partir de las declaraciones de Arancibia Clavel, un agente involucrado en el juicio por el atentado al comandante en jefe del Ejército chileno en tiempos de Allende, el general Prats, le provocan mucha inquietud...

**DE:** Tenía ese interés porque había mucho revuelo político, y porque estaba ahí. Tenía un interés político. Pero me convencí cuando tuve acceso a los materiales del juicio. Primero lo veía muy de lejos, ¿cómo podía llegar a eso sin tener los materiales? Cuando los tuve me di cuenta, para bien y para mal, que tenía que ponerme a trabajar porque era bastante buena la idea de hacer el libro, pero después tenía que hacer un libro y tuve que sentarme a hacerlo. El ejercicio que tuve que hacer fue cien mil veces mayor que los resultados del libro. Fue casi como hacer un doctorado hacer ese libro. Pero fue interesante. Ese trabajo me obligó a decidir cosas, de cómo era mi libro.

**HB:** Y se repite la metáfora, del puño y de la letra.

**DE:** Lo que pasa es que son las dos cosas que perdieron a Arancibia Clavel, eso se puede ver en el juicio, el "de puño y letra": en un allanamiento que se hizo en una de sus casas se encontró mucha documentación de la DINA (Dirección de Inteligencia Nacional). Entonces los fiscales del caso dicen muchas veces que los documentos son *de su puño y letra*. Y esa es una imagen de la dictadura. Pretendo entonces, con eso, referirme a la violencia de la dictadura. Y la letra asociada a ella. Pero además se hacían otras asociaciones durante el juicio.

**HB:** Me parece que en su caso lee novelas con mucho escepticismo, ¿es así?

**DE:** No. Yo antes era una lectora voraz. Muy compulsiva. Me atrevo a decirlo ahora, antes no me atrevía, yo tuve una alta formación, por sobre la media. No sólo había leído mucha literatura chilena, en los años setenta, sino también la literatura del siglo XIX hacia adelante; conocía literatura de América latina, como todos nosotros, con cierto desconocimiento de literatura boliviana, conocía una parte de la literatura peruana, colombiana o venezolana. Lo que yo quería era constituir una estética. Nadie puede constituir una estética leyendo, tenía que leer mucho para lograr decidir de antemano por dónde iban mis preferencias, para lograr construir un horizonte, y no un horizonte soplado. Entonces tenía una motivación interna de hacer muchas lecturas. Ése fue un largo camino, y una vez que se formalizó, comencé a escribir. Eso es para mí algo importante, por el hecho de que uno ya puede tocar un techo. Y después eso viene con una línea más de caída o de pendiente. Pero yo sigo leyendo y no siento que sea una obligación, sino que es parte de mi vida. Es algo que está integrado a mí y no puedo no leer porque lo necesito.

**HB:** ¿Cómo se ordena al respecto? ¿Va a la librería y pregunta, o compra de todo?

**DE:** La gente me dice, tal cosa, tal otra. De pronto compro por mi cuenta. O escucho comentarios. Y por mis propias intuiciones, desde siempre soy compradora de libros. Siempre he comprado mucho más de lo que leo. Compro un cincuenta por ciento más de lo que alcanzo a leer.

**HB:** ¿Y tiene ciertos títulos o autores pendientes? Que me imagino no son muchos.

**DE:** Yo creo que dejé de leer tanto y hay cosas que ya no las he leído y sé que ya no las voy a leer. Miro y sé que eso ya no lo voy a leer. Pero además yo leo de otras áreas, no necesariamente literatura. Leo libros de psicoanálisis, de historia, de ciencias sociales. Leo de manera dispersa y del abanico de cosas que me interesan que es muy amplio. De un libro de historia de la conquista de México paso a leer una novela argentina. Antes leía más por países. Leía literatura norteamericana, por ejemplo, de manera más ordenada. Leía otras cosas pero tenía un centro. Leía, como cuando estuve en México, japoneses, con Margo Glantz; yo leía uno y ella me pasaba otro, así que intercambiábamos japoneses, de mi acervo, y luego ella me pasaba los suyos. Otras veces seguí las líneas de escritores alemanes, en fin. He leído, creo, mucha literatura chilena, pero tengo, sin duda, algunas carencias. Me gustaría profundizar algunas cosas en ese terreno. Creo que no voy a alcanzar a leer lo que me falta pero nada se pierde con empezar.

**HB:** ¿Está trabajando en algo en este momento?

**DE:** Trabajo en una novela que tiene que ver con el cambio de siglo, con la vuelta. Es un libro que me gustó hacerlo, ahora me gustaría hacer algo más en otro formato, algo más informal.

**HB:** ¿Como el libro que escribió junto con las fotografías de Paz Errázuriz, *El infarto del alma*?

**DE:** No. Sin tantas formas. Escribir distintas cosas. Sin esos contornos como cuento, novela, teatro o ensayo. Me gustaría trabajar con distintos materiales, meterlos en una juguera y mezclarlos. Una cosa como de un género desprestigiado, menos obvio, como opereta. Algo de menos prestigio. Un género más subproletario, menos elegante, que es como una manera de pensar. He estado pensado en una forma más paródica, menos obvia. Un tema como el que apareció en las noticias como el de las guaguas cambiadas<sup>2</sup>.

**HB:** ¿Le ocurre que cuando escribe una novela hay recuerdos por los que fue importante escribir, por una razón o por otra?

**DE:** No. Me ocurre con los libros importantes que he leído, como *El sonido y la furia* o *Mientras yo agonizo*, y de los que no podría repetir el argumento, pero sé que son muy importantes, que son buenos y podría hasta decir por qué. Podría repetir que son importantes por algo, pero cuando estoy escribiendo estoy bastante suspendida, concentrada en la letra, casi podría decir que casi no me acuerdo de nada, sólo tengo la sensación de que las cosas fluyen, nada más. No recuerdo si pensé o no en algo, no me acuerdo de nada.

<sup>2</sup>. Se refiere a un hecho de negligencia hospitalaria, ocurrido en Talca, donde dos familias supieron, después de un año, que los hijos que tenían en sus casas no eran sus hijos sanguíneos.

**Amanda Berenguer,  
poeta uruguaya**

## Una sola palabra donde apoyar el fondo del océano<sup>1</sup>

**Tatiana Oroño**

**A** Amanda Berenguer (1921) escribe casi sin parar en una habitación que da al jardín. "Si no escribiera no sé qué me pasaría, escribo desde que me conozco", dice en mi grabador su voz de niña. "Tengo además cinco o seis cuentos... Uno trata sobre las inundaciones y se llama 'Un negocio redondo'<sup>2</sup>, me lo va a publicar Brecha", anuncia con un repliegue introvertido del tono expectante, como si la enunciación acompañara, en sus matices, el afán perseguido por toda su obra: abrazar el todo y la parte, hacer reversibles afuera y adentro a partir del ángulo o el encuadre, es decir, desde un calculado punto de vista, siempre al acecho. Lo cual explica su ambición de interlocutores, prójimos, lectores. "Sola no soy nada", registra en las últimas páginas de su cuaderno de notas cerrado sobre la mesa, cubierta por un mantel con diseño de girasoles. En *Canto de amor y muerte*<sup>3</sup> en memoria de su compañero de vida, José Pedro Díaz (1921-2006), escritor y catedrático, a quien dedicara tempranamente *El río* (1952) – "Así vamos los dos como dos noches/ funerales y alegres..." – volumen cuyos primeros textos datan de 1949, esa habitación entra a la literatura señalada por su dos "palos de agua que buscan el cielo". Allí, arrimadas a esos mástiles vivos, conversamos.

<sup>1</sup>. "(...) escribir una sola palabra/ y apuntalar el hueco/ el desierto! (...) una palabra por favor!! una sola palabra/ donde apoyar esta terrible olla vacía con el fondo seco del océano a la vista!", "Desde Arquímedes", *Escritos* (2000), Constelación del Navío, (Poesía 1950-2002), H Editores, Montevideo, 2002.

<sup>2</sup>. "Una buena inversión", *Brecha*, 11 de mayo de 2007, 40 (contratapa).

<sup>3</sup>. *Revista de la Academia Nacional de Letras*, Cuarta Época, N° 1, octubre de 2006, Montevideo, Uruguay, pp. 13-22.

"Palabra, te necesito, ayúdame a llevar el peso de la angustia –de la soledad– de la sombra de las cosas"– escribió en la última página de su bitácora, fechada el 1º de abril de 2007. Una de sus obras mayores lleva como lema "el vocablo es el viaje". Es "más que eso", puntualiza durante nuestra conversación: la palabra "es el viaje de la vida". Y en su último libro me entrega al despedirme en dedicatoria: "la palabra es resurrección": "Escribo en unos cuadernos de muchas páginas que vienen con animales en la tapa: la jirafa, el tigre, el mono..." –me había advertido tiempo atrás por teléfono. Éste no tiene fotografía de tapa pero sí muchas páginas y, dado que lleva escritas sólo las primeras, su dueña lo abrirá por el medio a fin de demostrar cómo se hace para escribir a dos manos sobre sendas páginas en escritura espejo. Una habilidad adquirida a causa de Leonardo da Vinci. ("Es fácil, hacés los mismos movimientos.") A derecha e izquierda o si se quiere, al derecho y al revés, simultáneamente, como si tal cosa vi crecer, desplegarse, las dos líneas de escritura. "Maripósate" –pensé, repitiéndome un verbo de la propia Amanda. Pero eso ocurrió ya al final de la visita, cuando declinaba la tarde del 29 de abril y no se veían más los gorriones del otro lado del vidrio.

## Punta Gorda, labio del planeta

Montevideo se ha extendido tanto que ya Punta Gorda no queda tan "cerca de un labio del planeta" como en 1966, cuando Amanda Berenguer publicó "Las nubes magallánicas" en *Materia prima*. Vivía ya en esta casa pero entonces su calle tenía nombre guaraní. Allí estuvo Juan Ramón Jiménez en 1947, cuando aún la rodeaban arenales, en una visita que todavía le hace revivir los apremios de la sorpresa. "¡No sabía qué les iba a servir!" Allí leyó él con voz de bajo, "rodeado de los que vinieron, ni sé cuántos eran, sentados en el suelo", fragmentos de *Animal de fondo*. Y fue, lo recuerda, "muy caballero", porque pasó frente a la foto de José Bergamín, "a quien él no quería nada" y si mucho la dueña de casa, sin hacer un gesto.

No puedo resistirme a preguntar qué terminó sirviéndole al ilustre Juan Ramón y su tribuna de oyentes. "Oporto" –contesta–, "una bebida que ya no se toma. Y masitas".

Amanda Berenguer es una de las grandes voces de la poesía del '45 uruguayo y del siglo XX en lengua castellana. Publicó poesía a partir del mismo período que Idea Vilarino<sup>4</sup> (1920) e Ida Vitale<sup>5</sup> (1923), poetas mayores e inconfundibles. Sus primeras publicaciones<sup>6</sup>, de muy escasa circulación y de

<sup>4</sup>. *Lo Suplicante* (1945).

<sup>5</sup>. *La luz de esta memoria* (1949).

<sup>6</sup>. *A través de los tiempos que llevan a la gran calma* (1940); *Canto hermético* (1941).



las cuales abjurara luego, preceden a la *Elegía por la muerte de Paul Valéry* (1945) evocada por ella durante nuestro diálogo, así como también a *El río*, ya citada, la plena obra de juventud, amor y viaje. Fragmentos de su lectura *in voce* en 1977, cuando pisé por primera vez la sala de estar donde ahora conversamos mientras transcurre el otoño, me conmovieron. Nunca los había leído y menos oído. Salí herida, bienherida. Iba sentada atrás -me coloqué en medio de los respaldos de los asientos delanteros del auto de José Pedro Díaz, mi profesor de *Literatura Universal* y de *Metodología y Didáctica* en 1969 en el Instituto de Profesores Artigas-, y con el alma húmeda. En estado líquido la volqué en un poema, "Aqui", el primero de mi primer libro<sup>7</sup> publicado dos años después. Porque en *El río* la voz lírica nombraba uno por uno a sus jóvenes amigos, preguntaba dónde estarían en el futuro. Amanda me regaló ese libro. En 1977 los jóvenes de entonces también nos preguntábamos, sin respuesta, por los nuestros, perseguidos o ya desaparecidos, dónde y cómo los encontraríamos, cuándo bajarían las aguas del diluvio de terror que el Estado había desencadenado. La pregunta no era exactamente la misma, la circunstancia era otra, pero era inevitable lo que aquella poesía hacía sentir. Espinas en el corazón.

Cuando toco a su puerta se asoma el pelo y, tras él, los ojos de la figura pequeña, y ahora frágil, al ventanillo. Me reconoce y con leves movimientos abre, musita el saludo y me da paso, alegre. La que escucho es y no es la voz marítima de sus casetes y discos compactos (*Dicciones; La estranguladora*). Vocaliza con nitidez morosa como si acompañara la boca para emitir sus palabras, pero es otro el volumen. Son palabras sin velamen. Parece hablar al oído, aunque esté de lado o de espaldas. Se ha apagado el volumen. Y el timbre es algo más agudo. Para mi sorpresa, topo con el original de tapa de *Declaración conjunta*<sup>8</sup>, a la entrada. Un dibujo a tinta sobre papel de gran formato, no un grabado en linóleo como se informa por error en las sucesivas ediciones del volumen, en forma de espiral de escritura. La geometría, el cálculo de dimensiones de cada letra, de las cuales algunas a doble escala, otras a la mitad de la mitad, es la urdimbre en la que la poeta trama su discurso a dos voces, la del "tú" -que es el hombre-, y la de ella -"yo araña", "yo caverna"- . Un discurso de reelaboración caligramática cuya imagen visual evoca la telaraña, y una perspectiva de embudo, cavernosa. Ese libro y el siguiente ya mencionado, *Materia prima*, fueron caracterizados por Enrique Fierro en su momento como "arriesgada aventura de rechazo y destrucción del mundo tradicional". Y *aventura* es la palabra justa para referirse a una obra incesante en alquimias de hallazgos y en combinatorias de búsqueda. Ejemplo conspicuo es *Composición de lugar*<sup>9</sup>. Sobre el motivo, clásico para el romanticismo, de

<sup>7</sup>. *El alfabeto verde* (1979).

<sup>8</sup>. Montevideo, Arca, 1964.

<sup>9</sup>. Montevideo, Arca, 1976.

los ponientes, hay sucesivas vueltas de tuerca: la producción textual, en su primera versión, buscó sincronizarse a la puesta de sol (ella *corría a escribir*); luego, un texto en segunda versión, libre del acicate cósmico de la hora; y una tercera versión de cada texto, en clave de poesía visual, enlaza códigos tipográficos y poéticos en el blanco de la página. La tapa, como muchas otras antes y después, también es de la autora: sobre fondo blanco mecanografió una gráfica, enmarcada en rojo a su vez enmarcado en negro, donde se cruzan coordenadas de "horizonte" y "tiempo"/ "mar" y "horas", con la vertical de "luz". En una entrevista de 1986 ella caracterizó esta obra como "una hipótesis sobre la relatividad del encuadre".

He leído casi toda la obra de Amanda de modo irregular. Creo. Al menos lo creo hasta que me decido a recorrer las más de 680 páginas de su obra reunida en *Constelación del navío* y constato que el largo poema y el libro inéditos que inauguran el volumen me los he leído sólo a medias desde su aparición a la fecha. Que aparece *El tigre alfabetario* en primera edición completa, y no lo leí. Y, todavía, que hay zonas que desconozco de ciertos libros que he abierto muchas veces. El voluminoso y bello tomo reúne casi veinte. Además, para completar, Amanda ha seguido editando. Y no tengo los últimos dos volúmenes. De modo que preparo la entrevista con sobredosis de lecturas disponibles, ansiedad y fatalismo. Lo primero que estoy resuelta a decirle es que es difícil entrevistarla, difícilísimo dar con un punto de partida, encontrar un hilo conductor flexible que guíe las preguntas.

Y entonces se me ocurre que lo mejor será ir proponiendo palabras suyas, versos suyos como provocación al diálogo. "*La palabra tiene una profunda abertura por donde se escapan los propios sentidos*", dijo alguna vez Amanda Berenguer refiriéndose a esa criatura del lenguaje. "*El monstruo incesante*" llamó a esa palabra entreabierta, como la mujer, o el oráculo. Y ese fue el título de su único libro de textos en prosa<sup>10</sup>. Libro suyo y no suyo porque está hecho de reportajes y notas, además de ensayo y crónica autobiográfica.

Cuando toco a su puerta, menos intranquila ya, pienso que las cosas serán como tengan que ser. Hace cinco años publiqué un trabajo<sup>11</sup> sobre uno de sus poemas largos, el libro *Los signos sobre la mesa*. Entonces también la entrevisté. Pero, a diferencia de aquella vez durante la cual pasé por la sala-escritorio antes de entrar a la habitación de estar y trabajar, ahora la sala, brevemente soleada y solitaria, vuelve pormenor cada paso, y cada paso, presentación de callados objetos. Desnudos, retrato, bodegón con flores y un pequeño Nocturno pintados por la jovencita cuyo nombre ([le] dijeron) significa "*digna de ser amada*". Sorpresas que Amanda multiplica ante el "Orante mutilado", una

<sup>10</sup>. *El monstruo incesante (expedición de caza)*, Montevideo, Arca, 1990. Prólogo de José Pedro Díaz.

<sup>11</sup>. "Los fueros del buen decir sobre los desafueros del mal hacer", en Lago, Sylvia (comp.), *El cuerpo como espacio político*, serie Escritores Uruguayos, Universidad de la República, Montevideo, 2002, pp. 156-180.

escultura en madera dura, de desecho, sustraida al padre y tallada quién sabe con qué. Ya adulta, lo "coronó" con un regalo recibido de Ángel Rama como recuerdo de viaje: un aro metálico del que penden menudas réplicas de instrumentos de labranza –un arado, una pala– a modo de infulas sagradas. Bajito, como si rezara, me dice que rompió el *Molino del equilibrio*. Que lo rompió y lo tiró y que no sabe por qué. Enciendo el grabador junto al "Orante mutilado" y le pregunto cómo era el *Molino*. Era un libro. Contenía una pieza de teatro. "Era lindísimo. Lo escribí a los 17. No sé por qué el otro día lo rompí. Pero guardé las tapas para que se vea que existió."

## Adentro y afuera

La conversación continúa, pero ya en la sala de estar.

"(...) yo estaba afuera y adentro/ era la espectadora y el museo/ era la piedra y su caverna y su oreja (...) y entro en los ruidos de la calle/ de la casa/ (...) sentí que salía por sus ojos/ el aleteo asordinado de una torcaza", son versos de "La Dama de Elche" que rememoro con incertidumbre.

Tras la puerta-ventana pequeños pájaros veloces recorren el césped, revolotean en torno al sauce llorón. Los pájaros siempre han estado presentes en la obra de Amanda ("un adónde de sombra, un pozo vivo/ graznando como un pájaro violento"<sup>12</sup>), pero los pajaritos casi nunca, creo. Un borbollón de pios y aletazos muy cerca del vidrio corredizo. ¿Grescas o euforia unánime? Oprimo el botón y titila la luz roja del grabador, el micrófono orientado hacia la voz de pájaro de Amanda. ("Pero otra vez el pájaro, este pájaro/ en mi esqueleto, como una bujía/ prendida en la implacable oscuridad (...)")<sup>13</sup>."

### Oh verbo enmadejado

–Te propongo dejar que las palabras elijan qué caminos tomar... Resulta difícil dirigir la conversación hacia algún punto de tu obra "rizomática", según Hugo Achugar. Pero hay palabras<sup>14</sup> que podrían leerse como umbrales de tu poesía: "(...) oh verbo enmadejado/ átame al mástil/ al tótem de la especie/ al árbol de la ciencia (...)". Vamos a empezar por ahí, ¿cómo hiciste para hacer congeniar ciencia con poesía?, ¿astronomía y métrica?, ¿física con lírica...?– (Abre el último de sus libros<sup>15</sup>, me muestra la foto de solapa y lee el pie de foto: "Amanda por teléfono, un poco antes de la Era Telepática.") –¡La

<sup>12</sup> "La invitación", *La invitación* (1957), *Constelación del navio* (ob. cit.).

<sup>13</sup> "La puerta abierta", *La invitación* (ob. cit.).

<sup>14</sup> *Poner la mesa del tercer milenio* (2002), *Constelación del navio* (ob. cit.).

<sup>15</sup> *Los mil y una preguntas y propicios contextos*, Montevideo, Linardi y Rizzo, 2005.

*inteligencia humana es tan poderosa! Opino que vamos hacia ese terreno: todo a nivel de mente. Yo no creo en brujas..., pero creo en la comunicación cerebral, en esas ondas que hacen que yo pueda hablar contigo, o comunicarme con alguien que no está. Van a aparecer los científicos que lo abarquen al fenómeno. Eso se va a conseguir.*

*-¿Y qué suerte les tocará correr a los poetas -pobres- en la era telepática?*

*-Y..., no sé. No sé cómo va a ser la transmisión de esas ondas. Va a cambiar el mundo entero. Será un desacomodo feroz.*

*-Volvamos a tu poesía en conexión con el conocimiento físico, astronómico. Tu Constelación del navio remite a la galaxia, al planeta y a los oficios, entre otros, al de navegar. Escribiste en el año 2000: "nombro y anoto aquí en la Tierra/ cosas que pasan/ cosas de entrecasa/ y otras/ con un ojo aquí/ y otro allá". Hablame de esos ojos que no se conforman con mirar para el mismo lado.*

*-Sí. Eso lo escribí porque mientras comíamos había tanto que sobraba..., y hay tanta hambre en el mundo. (Toma el libro y lee: "tanto sobraba/ cuando hay tanta/ tanta hambre sobre la tierra/ (...) nos pasaba el tiempo/ corriendo entre las piernas/ (...) sin dioses ni cartas de larga vida/ y nos parece posible y seductora/ la estrella (...) que todavía no descubrió el ojo avizor/ de mi amigo apodado el Hubble/ que anda/ viajando en el espacio exterior/ ¿qué o quién lo reemplazará?/ (...) ¿o misiles con pupilas de carga telepática/ apuntando al infinito?)*

*-¿Ves? Es lo que yo digo: un ojo en la mesa familiar, otro en la sociedad y otro en el telescopio..*

*-Lo que pasa es que el infinito me apasiona. La matemática es la que te lleva al infinito. La matemática no tiene fin. La numeración no tiene fin. La matemática me deslumbra. Implica la noción de futuro que siempre me cautivó. Por eso la ciencia me importó siempre, desde que me conozco. En mi casa, cuando era niña y después, se recibía *El Día* con el suplemento en huecografado. Y aparecía Leonardo da Vinci: pintura, dibujos, cálculos. Yo había tapiado totalmente mi cuarto con la obra de Leonardo. Me había conquistado.*

*-¿Y empezaste a escribir sobre él? ¿Sobre qué escribiste por primera vez?*

*-Sobre tres cosas simultáneas que vi en el cielo, tres cosas diferentes ¡y tan juntas...! Tenía 10 ó 12 años, salí a la azotea y vi una cometa que estaba remontando un muchacho y, al mismo tiempo, un sol voluminoso y, pasando en medio de eso, una gaviota. Una cometa, un sol y una gaviota. Salí corriendo a escribir por necesidad. Nunca me olvidaré. Es así, ves algo y lo escribis. Después escribí sobre un perro muerto en la vereda. Esas son las primeras cosas que escribí. Si me quitaran las manos no sé qué haría. Escribir me pone*

los pies sobre la tierra. Para mí la escritura es una forma de salvación. Si no hubiera podido escribir no sé si hubiera podido estar viva. Por eso sigo escribiendo en estos cuadernos, ¿ves? (Abre el último, iniciado el 23 de febrero de 2007 y lee: "*¿Acaso el abrazo de la soledad es tan venenoso como el de una serpiente que aprieta sus anillos hasta ahogarnos? Sentir la soledad absoluta transforma en Nada. Qué poderosa la presencia del mundo vacío. (...) He perdido la noción de estar viva. ¿Dónde? ¿Dónde la dejé? La soledad se encargará de encontrarla.(...) ¿Somos uno o todos en el Universo? Uni-verso - un único verso*") Es una escritura al vuelo, escribo lo que voy sintiendo... ¡Estos sí que son "originales"!, ¿eh?

-¡Originales -originales! -confirmando con entusiasmo.

-Bueno, si querés te llevás uno... O mejor, me lo dejás corregir un poco.

-No, no. ¿Corregir qué? Me fotocopiaría dos, los últimos. Y me llevaría grabado este fragmento de otro, ¿te animás a leer aquí? Parece que aquí discreparas con aquello que escribiste en "Autobiografía": "me disgusta recordar"...

-*"No sé en qué vuelta del tiempo la memoria quedó enredada, ella, la segura y valiente, que lleva nuestra noción de ser y el olvido que la cubre con ojales sin botones. No sabía yo que era así. Perder el recuerdo es perderse en un bosque de niebla cerrada. ¿Ayer? ¿Era hoy? ¿Y hace un rato? ¿Qué pasó que no encuentro nada? Vivir sin memoria es vivir un presente desarraigado en medio de pálidos relámpagos. ¿Dónde? Y el presente se hace enorme como una catedral vacía. (...) El ayer y el mañana juegan con esa diosa Memoria, ella, la que no conoce el agua amarga del olvido.(...)"* Para mí la literatura es un refugio, es una necesidad. Una necesidad muy especial que tiene que ver con el adentro y con el afuera. Cuando escribis dejás algo tuyo, afuera. Es un modo de salir. De no dejarme arrastrar toda hacia la nada. La escritura tiene mucho de esperanza, de una cierta permanencia que nosotros no la tenemos porque la vamos perdiendo segundo a segundo, como seres vivos que somos. Hay que pensar hasta dónde es decisiva, ¿no?

-*La literatura es un refugio muy especial porque tiene que ver con lo de adentro y lo de afuera, dijiste. Adentro y afuera ¿a la vez?, ¿como la Cinta de Moebius?*

-¡Ahí está! ¿Por qué me apasiona la Cinta de Moebius a mí? Porque al mismo tiempo estás adentro y afuera. Los que la descubren son matemáticos. Y ya te dije que la matemática me apasionó siempre. Por ejemplo, la famosa carrera entre Aquiles y la tortuga, "me puede". Tiene una fuerza, una potencia... Porque además tiene contenido, el infinito. Cosa que consiguen la matemática. Aquiles es el de "los pies ligeros" y la tortuga es lentísima. Pero si le da un metro de ventaja a ella, él no la puede alcanzar nunca. Cuando Aquiles hace un metro, la tortuga hace un centímetro; cuando Aquiles hace un centímetro, la tortuga hace un milímetro. Termina todo convertido en un abismo del que

no podés salir. El tiempo se les interpone a los dos de manera matemática. Y te caés en un abismo que no se puede resolver. Te digo que los griegos se las traían, ¿eh?...

-Se puede decir que hiciste alianza con la bibliografía científica...

-Siempre me apasionó, desde chica.

-¿Y cuándo o cómo descubriste la Cinta de Moebius?

-Ah, fue un descubrimiento por partida doble. Moebius y Klein, dos sabios geniales. Ya lo conté otras veces. Los titiriteros de la Edad Media jugaban con la cinta unilátera que, torneada, se corta a lo largo y queda anillada a la primera. Y quedaba enloquecida la gente porque los aros no se separaban, aunque los siguieran cortando. Así que el problema ya venía de lejos... Pero Moebius piensa el tema desde la matemática. Y el otro genio, Félix Klein, piensa el problema de la Botella de Klein que es un volumen sin separación entre afuera y adentro... En realidad el asunto es semejante al de la Cinta. Sólo que la Cinta es un plano. Los dos, desde que los conocí: amigos míos ¡así!, ¡a muerte!

-Es decir que el interés por la ciencia fue correlato inseparable de la invención poética.

-Creo que sí. Y sale de la lectura. Lei mucho desde muy joven. Era sobrina de José Pedro Bellán<sup>16</sup> y en mi casa los libros eran muy respetados. Me pasaba la mañana leyendo. Y mirando aquellas láminas -la obra toda de Leonardo- que recortaba y pegaba en las paredes. Después cuando viajé..., y fui a mirarlas, ¡no te digo! Con José Pedro hemos viajado. Mucho.

-Y esa amistad tuya con los sabios, ¿la compartía él?

-Creo que no. No le atraía. Su mundo era mucho más abierto.

-¿Y tu mundo no es abierto? ¡Si vas desde el vaso de whisky a la nebulosa de Andrómeda!

-No, lo que quiero decir es otra cosa. José Pedro se ponía a escribir un libro y lo escribía. Hacía un trabajo ordenado en una forma accesible a todos. Muy poca gente se ocupa de Klein o de Moebius.

## Amandas

-*"Soy Amanda y voy hacia Amanda sin destino/ apátrida/ perseguida por un tábano dorado, escribiste en La Dama de Elche, libro subtítuloado "el vocablo es el viaje". En el mismo poema<sup>17</sup> hay otros datos -"Amanda hija de Amanda; Amanda madre de Álvaro"-, aportes a la filogenia del*

<sup>16</sup> Narrador y dramaturgo (1889-1930). Su obra de madurez comenzó con *Doñarramona* (relatos) en 1918.

<sup>17</sup> "Avec les gémissements graves du Montevidéen" (Lautréamont), en *La dama de Elche* (Madrid, 1987). Montevideo, Arca, 1989.

nombre autodesignado junto a otros, otros nombres, otras personas. Una historia puesta en circulación, la del nombre y la del ser, que posibilita el viaje hacia desprendimientos transformadores y vitales. Pero hay un dato que por contexto singularizo: "soy Amanda mujer de José Pedro". A lo largo de tu obra y de tu conversación se destaca el arraigo a ese vínculo. Por eso te pregunto con indiscreción: ¿José Pedro fue tu primer amor?

-Sí, mi primer amor. (Pausa) El gran amor de mi vida. Nos conocimos en Preparatorios, yo hacia Medicina y él Derecho. A los dos nos gustaba la literatura. Y la declaración de amor de él, me acuerdo, fue el día que se presentaba a un examen de Filosofía. Eran muy pocos alumnos y el Instituto Vázquez Acevedo estaba desierto, arriba. La declaración de él fue con un pantum<sup>18</sup>... Un tipo de poema que va repitiendo la misma frase con variantes. La va repitiendo, y repitiendo. Lindísimo... Qué lástima que no me acuerdo, que no me puedo acordar ahora. Lo recordé mucho siempre... A ver... (Mueve los labios.) "Tu carne de lunas morenas celebra litúrgicos himnos frutales". Ese era el primer verso. Después seguía... Era lindo.

Íbamos a bajar las escaleras aquellas de mármol -estoy contando esto que son intimidades pero bueno..., a la larga...- y entonces José Pedro me va a dar un beso. Y a mí lo único que se me ocurrió decirle fue "¡cuidado con la pintura!". (Risas) Nunca me olvidaré. Era la época en que uno se pintaba mucho los labios. Todavía me río. ¡Qué horrible!, ¡las cosas que uno es capaz de decir...!

-Y ya que entramos en intimidades, ¿tuvo cuidado con la pintura?

-No tuvo cuidado con la pintura.

-Perfecto. Otra cosa: en ese mismo libro hay un poema, "Enamorada", en el que Amanda inventaría tres amores tempranos. Justo ahora no nos vamos a andar con vueltas para confesar a quiénes amó Amanda.

-(Risas) Ah, es que me enamoré de todos, y en ese poema los puse a todos juntos. A Leonardo, a Bolívar, llamado El Libertador y al otro, el del submarino..., el Capitán Nemo de Julio Verne. Tres pasiones..

-Es un hermoso poema. Pero tu memoria ha sido un poco ingrata con ellos al hacer el repaso. ¿Podrías leer unos fragmentos para hacerles plena justicia a los númenes y a tu texto?

- "me enamoré de Bolívar a los 11/ en la escuela del Reducto/ en 6° año/ rendida/ medité sobre su biografía/ nadie nos encontraría en esas horas (...)// quise con pasión al Capitán Nemo a los 13/ rostro/ ilustraciones/ cámaras sumergidas/ y el ojo asombrado del Nautilus (...) me abracé a tus aparatos científicos/ mis ojos te miraban Capitán/ y había navegaciones (...)// caí en

18. Según Lázaro Carreter "Pantum es forma muy usada por los románticos franceses, a la manera de ciertas estrofas malayas, consistente en una serie de cuartetos de rima cruzada ABA B, BCBC y XAXA. El primer verso y el último se repiten por lo que la estructura es cíclica."

*amor de Leonardo de Vinci a los 15/ cai en claroscuro dulcísimo/ (...) yo estaría entre sus discípulos predilectos/ era como su joven ama de casa/ que hiciera trabajos de telepatía/ y le sirviera inventos prematuros/ (...)habité su color de bosque húmedo/ su color para amarse sombriamente/ yo estaba enamorada de ti/ Leonardo/ y aunque eras sabio/ nunca lo supiste/ me hubiera gustado ponerme tus alas mecánicas/ y contigo sobrevolar Florencia/ tan fácil era amarte desde Montevideo/ hasta Vinci a los 15".*

-¿Y tus poetas?, ¿cuáles fueron?

-Valéry, Delmira Agustini, Emily Dickinson, Neruda y todos los españoles, como Machado, Juan Ramón Jiménez... Ay, vienen y se van los recuerdos y los nombres. No pueden aparecer todos de golpe. En España, durante el primer viaje a Europa, en los años 50-51, nos salvó el pasaporte diplomático... ¿sabés de qué? ¡De la poesía! De leer a Machado. Por haber comprado las *Obras completas* de Antonio Machado. Un libro azul, un precioso libro. Éramos sospechosos. ¡Increíble! No recuerdo en qué provincia -íbamos hacia el sur- vimos por esos días a un hombre sentado en algo así como un anfiteatro. Estaba solo y nos acercamos a preguntar algo. "No hablen conmigo" -nos advirtió- "porque contagio lepra política". ¿Te das cuenta? En aquel viaje tuvimos algunas experiencias temibles con la palabra. Otras risueñas, como en Grecia...

-¿Una de las risueñas?

-En Grecia estábamos en un hotel chiquito, frente a una pequeña playa, y José Pedro veía que se paraba un camioncito. Bajaba un hombre, se bañaba, se subía y se iba. Entonces un día, con cuidado porque estaba todo en griego, empezó a leer lo que decía. Decía "Me-ta-fo-ré". -Y él que ya sabía que metáfora quería decir traslación dijo -¡Exactamente!, ¡era un camión de mudanzas! -¡Con la palabra "metáfora"!, que para nosotros tenía un sentido extraordinario... Fue como vivir aquello de no saber "a dónde vamos ni de dónde venimos". José Pedro leía y no podía salir de su asombro... (Ríe) ¡Ni yo!

*Apago el grabador y ella prende su reciente "portable". Entonces escuchamos música griega antigua, una música rara que cierra la jornada mientras cierra la noche tras los vidrios y en las manos friolentas de Amanda, quebradizas sobre la caja del CD de bello diseño, tímidas y posadas como pajaritos).*



¿El poeta pesando las palabras: esas palabras abracadabra  
pesadas una a una en la sutil balanza de la escritura?

Palabra, te necesito,  
ayúdame a llevar el peso de la angustia,  
de la soledad,  
de la sombra de las cosas,  
este silencio que siembra un largo aullido  
o grito mudo que me llega de los huecos de cosas y palabras  
entonces se erizan pliegos del pensamiento  
y aprietan  
aprietan  
una condición  
inexorable.

Fragmento del diario de Amanda Berenguer,  
viernes 27 de abril de 2007

¿ El poeta pesando las palabras ; esa palabra abracadabra  
pesada una a una en la sutil balanza de la  
escritura ?

- Palabra, te necesito - ayúdame a llevar el peso  
de la angustia - de la soledad - de la sombra  
de las cosas - este silencio que ~~se~~ siembra un largo  
aullido - o grito mudo que me llega de los  
huecos de ~~las~~ cosas y ~~las~~ palabras - entonces se erizan  
~~los~~ pliegos ~~pesados~~ del pensamiento - y aprietan -  
aprietan - una condición - inexorable -

viernes 27 abril 2007

## Páginas facsimilares del diario de Amanda Berenguer

16 de marzo 2007 -

Es de mañana - un día gris impenetrable. -

Está solo es cosa seria - solo habita la médula de la soledad - así estoy en medio de esa "nada" que se vacía repondo a repondo ¿hay alguien? el vacío es total - y nada en nada responde. -

sólo una radio absurda repite sus paros la voz de noticias testando de entretener el mundo - el sonido se da entre las paredes - abriendo agujeros que dan al vacío. -

caso el abrazo de la soledad - es tan numeroso como el abrazo de una serpiente - que aprieta - por sus ojos hasta ahogarnos ¿

Siento la soledad absoluta - & transfiere en Nada, tiene poderosa la presencia del mundo vacío -

'Todo está' estático - vida - silencio - quietud - sólo esto está aquí - como misioneros la esperanza -

La ojea en la radio "el mundo en evolución" ~~ofrece~~ que se ofrece "los <sup>que</sup> conclutivos gustosos -

pero está - repite - cómo sola que siento <sup>que</sup> he perdido

la nociva misma de esta vida - ¿olvide?  
 dónde la dejó?

¿La soledad se encargará de ensamblarla -

En tanto espero a fuerza y a otros

ponerme a luchar a brazo partido hasta encontrarme  
 conmigo mismo :-

Están solo <sup>de</sup> ~~en~~ esta tierra - repetido! ¡ no olvidar !:

Están solo de cuerpo y alma - es cosa muy seria -

==

Sobre este tema podría seguir y seguir adelante -

no lo puedo resolver en una frase - ~~esta~~

tema que se trata de una honda reacción

¿Hacia qué fines para poder dominarla?

¿La soledad - la vida?

¿~~Una~~ con todos

¿Somos uno o todos en el universo?

¿Unívoco = un único "verso"? -

Hoy es 1<sup>o</sup> de abril 2007 -

Un día cruzado entre el verano <sup>caliente</sup> canchiano y el otoño haciendo cálculos de tiempo. - Llamaré a ellos - "están en tapada" en descenso lento pero seguro - ¿hacia dónde?

Ah' se lo sabe - hacia ese lugar que uno espera - entre los "fogates" saltados de San Juan - que más allá se llama en el camino que indica el aeropuerto - "La noche de San Juan" - y la sale furiosa a todo gusto - (este año va ser casi imposible papate)

Pero voltramos al Decible otoño - el despopado y dormido - aunque - generalmente caluroso - cuya luz es tan suave - acariciante disminuye que sobrenuestros sentidos vitales - y siempre se desvive - no hay duda - al de aparejamiento luz - ~~No hay duda~~ - Trémula el tiempo en aire de "espera" ¿podríamos vivir sin tiempo?

¡ Qué magnitud sagrada! hija de los Dioses que se orientaron al tiempo. - ¿ No será que si Tiempo los inventó a ellos? - a los dioses todos?

## Amanda Berenguer

### Bio-bibliografía

1921. Nace en Montevideo en un medio familiar propicio.
1940. Publica su primer poemario, *A través de los tiempos que llevan a la gran calma*, del que abjuró en su madurez, junto con su segunda colección de versos (*Canto hermético*, 1941).
1944. Se casa con el escritor, crítico y profesor José Pedro Díaz. Instalan una imprenta en el garaje de la casa donde viven con los padres y el hermano de Amanda, en la que editarán los libros de sus amigos y sus primeras obras con el sello La Galatea, desde 1945 hasta 1961. El primer libro impreso será la *Elegía por la muerte* de Paul Valéry (1945).
1947. Conoce a José Bergamín, escritor español exiliado en Montevideo desde ese año hasta 1954, quien desde entonces integra el grupo que se reúne regularmente en su casa de la calle Mangaripé (hoy María Espinola).
- 1950/51. Viaje a Europa con su esposo. Conoce a Pablo Neruda, Tristán Tzara, Paul Eluard. Recoge algunas de esas experiencias en "Autobiografía" (*El monstruo incesante Expedición de caza*).
1952. *El río*, aparecido ese año, recibe el Primer Premio del Ministerio de Instrucción Pública.
1954. El 2 de noviembre nace su hijo, Álvaro.
1961. *Contracanto*, publicado ese año, recibe el Primer Premio del Ministerio de Instrucción Pública.
- 1963-66. Intensa actividad poética signada por la experimentación y el cambio. Publica *Quehaceres e invenciones* (1963); *Declaración conjunta* (1964) y *Materia prima* (1966). Los tres en Editorial Arca.
1971. Viaje a Europa con su esposo e hijo. Visita la tumba de Paul Valéry en Sète.
1976. Publica *Composición de lugar*. Arca, Montevideo.
- 1979-80. Vive con José Pedro Díaz un año en Estados Unidos. Realiza presentaciones audiovisuales de su poesía en las universidades de Bloomington (Indiana), Pittsburgh (Pennsylvania), Austin (Texas) y otras. En 1980 el volumen *Poesía* (1949-1979), publicado por Calicanto en Montevideo, es destacado en el *Boletín anual* de Salvat Editores como uno de los más destacados de ese año en Latinoamérica.
- 1981-82. Dirige (junto a Sylvia Riestra y su hijo Álvaro Díaz) los cuadernos *Delmira [Agustini] y su mundo*, editados por el Club del libro de Radio Sarandi. Da a conocer dos cuentos en diferentes publicaciones periódicas. En 1982, organiza el espectáculo Lectura concertante, con lecturas de poesía y prosa y música, junto a Marosa Di Giorgio, Miguel Ángel Campodónico y el músico J. José Iturrberry. Es jurado del Premio de Poesía organizado por el diario *El Día* y la Embajada de España.
- 1983-84. *Identidad de ciertas frutas* (1983) es destacado por el *Boletín anual* de Salvat Editores. A medida que la dictadura civilo-militar implantada desde 1973 cede espacio, participa en lecturas públicas como las celebradas en la Casa del Autor Nacional y en la Alianza Francesa de Montevideo.
1985. Interviene en el Concurso Extraordinario de Poesía Interamericana promovido por la Fundación Banco Exterior de España, con su libro *La dama de Elche*, el que fue publicado de manera especial, como finalista.
1986. Concorre a La Habana como jurado del Premio Casa de las Américas, en la categoría Poesía. Asiste también al Coloquio de Maryland (EE. UU.) sobre la cultura uruguaya, donde presenta como ponencia su poema *Los signos sobre la mesa*. Ese libro recibe el Primer Premio del Concurso "Reencuentro", organizado por la Universidad de la República.

1987. Recibe el Primer Premio de Poesía del Ministerio de Educación y Cultura, así como idéntico galardón en el Concurso Literario de la Intendencia Municipal de Montevideo, los dos por *La dama de Elche*.
1990. La segunda edición de *La dama de Elche* recibe el Premio Bartolomé Hidalgo en categoría Poesía, otorgado por la Cámara Uruguaya del Libro.
1992. Es la única invitada uruguaya al "VII Encuentro de Poetas del Mundo Latino" que tiene lugar en México, del 17 al 24 de octubre. Presenta su ponencia sobre el tema propuesto: "Autonomía poética ante el discurso del nuevo orden" (*Revista Graffiti*, N° 25, Montevideo).
1995. Publica los poemarios *La botella verde*, en Montevideo, y *El pescador de caña*, en Caracas.
1996. Recibe el Premio Morosoli en la categoría Poesía.
1998. Publica el largo poema *La estranguladora*. Su poesía aparece en traducción al francés en *Poésie uruguayenne du XXème siècle*.
2001. Participa en el Encuentro Internacional de Poetas Chiepoesia, como única invitada uruguaya, junto a los poetas Juan Gelman, Ernesto Cardenal, Hans Magnus Enzensberger y Nicanor Parra. Se edita el disco *La estranguladora y Dicciones*, con lecturas de la autora.
2002. El Ministerio de Educación y Cultura le brinda un homenaje con motivo de los cincuenta años de publicación de *El río*. Recibe el Candelabro de Oro de la B'Nai B'Rith.  
Reúne toda su producción poética publicada e inédita entre 1952 y 2002 en *Constelacion del navio (Poesía 1950-2002)*, H Editores, Montevideo.
2005. Publica *Casas donde viven criaturas del lenguaje* y *El diccionario* (Artefato, Montevideo); y *Las mil y una preguntas y propicios contextos* (Linardi y Risso, Montevideo).
2006. Es nombrada Miembro de Honor de la Academia Nacional de Letras del Uruguay el 21 de marzo (Día de la Poesía). En julio muere su esposo. Publica "Canto de amor y muerte" en la *Revista de la Academia Nacional de Letras*, Cuarta Epoca, N° 1, octubre 2006, Montevideo, pp. 13-22.

***DOSSIER:***  
**ANTONIO DI**  
**BENEDETTO**

**Selección y coordinación: Jimena Néspolo**

**Marcelo Cohen**

**Claudia Feld**

**Alberto Giordano**

**Gustavo Lespada**

**Adriana Mancini**

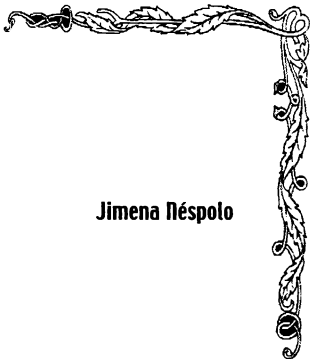
**Carlos Dámaso Martínez**

**Julio Schwartzman**





# Presentación



**Jimena Néspolo**

**E**l 10 de octubre de 2006 se cumplió el vigésimo aniversario del fallecimiento de Antonio Di Benedetto. Curioso año marcado quizá por demasiadas efemérides. A treinta años de acaecido el golpe militar que desgarró de cuajo la historia política y social argentina, recordar a este escritor que sufrió la cárcel y el exilio no fue un acontecimiento para nada fortuito. Entre el 9 y el 13 de octubre, durante la "Semana de Homenaje a Antonio Di Benedetto" –organizada por la Casa de Mendoza y el Instituto de Literatura Hispanoamericana–, se dieron cita en la Biblioteca Nacional más de medio centenar de escritores, críticos, traductores, cineastas, editores y periodistas a reflexionar no sólo sobre el escritor y su obra, sino también sobre el presente y el futuro de cada una de sus disciplinas.

Si hace apenas unos años la narrativa de Di Benedetto era prácticamente inhallable y funcionaba como "santo y seña" de una cofradía de iniciados (entre los que cabe mencionar, por ejemplo, a Roberto Bolaño, Juan José Saer o Ricardo Piglia), hoy no creo exista una poética más vital y mancomunada al presente, como la del autor de *Zama*. Explicar el "fenómeno Di Benedetto" sólo a partir de aquella política editorial que se ha dedicado a reeditarlo no le haría justicia ni al escritor, ni a su obra, ni mucho menos a la notable cantidad de intelectuales que durante décadas han reclamado para Di Benedetto su merecido lugar en el canon literario argentino. Mucha menos justicia le haría –valga decir– a aquellos jóvenes artistas que encuentran hoy en esta poética una fuente inagotable de recursos, inquietudes, y potentes respuestas estéticas desde donde labrar el conflictivo presente de una cultura.

Quizá, por su rápida inserción en la industria del espectáculo, la apropiación de esta narrativa realizada por el llamado "Nuevo Cine Argentino" sea

la arista más visible del fenómeno. Durante la "Semana de Homenaje" se estrenó la adaptación cinematográfica de la novela *Los suicidas*, llevada a cabo por Juan Villegas; en la mesa de discusión coordinada por Graciela Speranza, participaron también el director Fernando Spiner (que entonces ya estaba próximo a lanzarse en el rodaje de *Aballay*) y Gustavo Malajovich (quien junto a Sergio Wolf acababa de adaptar a guión la novela *El silenciero*). La proyección de los míticos fragmentos del film *Zama (Espera en medio de la tierra)* de Nicolás Sarquis y de los documentales *Absurdos, Reducido, La espera y Variaciones Di Benedetto* –estos cuatro últimos de realización reciente– completaron, junto a la muestra del artista plástico Jorge Sánchez, el mapa de reinventiones que esta obra ha propiciado en el campo de las artes visuales.

Es indispensable, por otro lado, mencionar el agitado debate que se generó, durante la semana, en la mesa "Literatura y periodismo" –coordinada por Sylvia Saitta, tuvo como ponentes a Jaime Correas (director del diario *Uno* de Mendoza), Jorge Enrique Oviedo (ex director de *Los Andes*), Maximiliano Tomas (editor del suplemento cultural del diario *Perfil*) y Jorge Urien Berri (periodista de *La Nación*)–. A partir del análisis de la actividad periodística de Di Benedetto como subdirector del diario *Los Andes* durante los años previos al golpe, se discutió sobre ética y oficio periodísticos, deflación actual de la figura del editor, manipulaciones del mercado en la "noticia" y sobre la existencia o no de un nuevo periodismo argentino.

So riesgo de caer en tediosas enumeraciones, tampoco podemos dejar de mencionar los aportes de María Nicola (traductora de *El silenciero* al italiano) y María Paula Ribeiro (traductora de *Zama* y *Los suicidas* al portugués), quienes junto a la especialista Patricia Willson dialogaron en aquella oportunidad acerca de las dificultades que les habían presentado las traducciones de esos textos.

Pero decíamos que 2006 fue un año saturado de efemérides. Además de las ya mencionadas, es preciso apuntar rápidamente otra: *Zama* cumplió cincuenta años de vida. Como especialistas o sencillos lectores, podemos asistir con más o menos razones a la sucesión de pequeños milagros que dan vida y carnadura a un texto. Los libros –aventuremos– pueden vivir de distintos modos: hay libros de vida larvaria, que respiran y crecen bajo un silencio atroz; hay otros que crepitan en los rincones oscuros de las casas con un verdor vegetal que nos abruma; también están aquellos que rugen una violencia animal incontestable, desesperada, y que cualquier domador atenido puede encerrar –para su tranquilidad– en el anaquel de los clásicos. Hay otros tantos –recordemos–, en apariencia dóciles o inocentes en su infantil lascivia que, desde esa extraña subalteridad, logran vencer la impasibilidad del mundo. Múltiples modos de asumir lo literario, cada libro vive del modo que puede y así llega hasta nosotros. Lo curioso del caso es que *Zama*, a lo largo de estos cincuenta años, ha gozado de todas esas vidas y quién sabe de qué

otras gozará mañana, pero ha diseñado aquí, en estas páginas, un particular modo fonemático de estar en el mundo: la última letra siempre, para nosotros, ha de ser la primera. *Zama* es quizá, a partir de ahora, también un principio elemental de composición.

Los artículos aquí reunidos son, sin lugar a dudas, sobrada muestra de la intensidad discursiva desplegada a lo largo de los cinco días de encendido homenaje. Desde las emotivas palabras de apertura de Noé Jitrik a la magistral conferencia sobre el gaucho Aballay con la que Marcelo Cohen dio cierre a las jornadas, la reflexión transitó por distintos tempos y temáticas acechando a una escritura tan singular como escurridiza. Más de veinte escritores y una decena de críticos probaron con ardor las llaves que su ingenio y su talento les permitían urdir para cercar una obra en constante fuga porque –claro– de eso se trata: de rondar con infinito amor un tesoro, un secreto que –sabemos– no se nos revelará nunca. Pero, lejos de la ataraxia de la crítica servil o delicuescente, esa imposibilidad es nuestro mayor gozo, nuestro mayor desafío. Cada texto es una llave, más o menos sofisticada, que intenta a su modo asomarse al enigma de esa arriesgada y conmovedora aventura de vida en el lenguaje que solemos llamar –para entendernos–: Literatura.



# El mediador



Marcelo Cohen

**L**a familia de personajes de ficción que se despegan del suelo es surtida y temperamental. Podemos elegir entre el estilista Simón de Luis Buñuel, que al modo español se pudre de aguantar a Dios, el Barón Rampante de Italo Calvino, que como buen italiano se apoya en un arrebato para hacer obras mayúsculas o los levitadores melancólicos de las películas de Tarkovski; todos son gente de carácter. Pero también está la adusta rama de los jinetes, que en la América de las llanuras a veces se quedan pegados a la silla como para siempre, y si bajan es solamente para cumplir sentencia. Me acuerdo de Paul Munny, por ejemplo, el héroe estropeado de *Los imperdonables*. Uno de los tres o cuatro regalos que le valdrán a Clint Eastwood la gratitud del cinéfilo es la invención de ese cowboy solemne, ceñudo y cainita que por dormir al raso como los buenos cowboys recibe un chaparrón y se resfría. Como quizá se recuerde, Munny, ex borrachín pendenciero y matador tramposo, fue convertido a granjero decente por una mujer amorosa que después lo dejó viudo. Munny cria cerdos y expía solitariamente sus pecados, hasta que un día un amigo negro y un joven pistolero miope le cuentan que en el pueblo de Big Whiskey un peón deformó a navaja la cara de una prostituta, que las amigas de la muchacha ofrecen recompensa por vengarla, pero en el pueblo manda un sheriff cínico y traicionero que decide qué es el orden y a quién favorece. Si bien Munny no tiene la menor gana de reincidir, si bien está viejo y le duelen huesos, hay justicia que hacer, dinero útil para su granja en juego y un amigo con el que cabalgar otra vez; de modo que monta; y el despeque romántico de la tierra no impide que se agarre una pulmonía, ni la pulmonía le impide ejercer la justicia vengadora, incluso sin falsas limpiezas. Pero a estas alturas Munny ya está tanto más allá del satanismo como de

la buena conciencia; ha purgado sus faltas, o más bien sabe que no purgará nunca y puede dejar que la fiebre lo consuma. Que la película sea una ensalada filosófica importa poco. Eastwood demuele el mito enhiesto del hombre de a caballo y con el mismo impulso lo restaura, pero en estado de ficción difusa, indefinida: es una de esas imágenes más inmortales porque, al contrario que los mitos, no organizan conductas. El cowboy de *Los imperdonables* es un transunto de todos los jinetes solitarios del continente americano. //

El otro día, yendo por el Paraná en una lancha de pasajeros, vi en un campo de San Pedro un peon que galopaba sobre un zaino, por entre el monte bajo y unas vacas adormecidas. Iba bordeando la orilla, curvado sobre la montura, seguido de una tropa de perritos. En la tarde azulada, ese jinete volvía a conjugar muchos opuestos: desplazamiento y fijeza, ingravidez y aplo-mo, soltura y esfuerzo, aire y tierra, tránsito fugaz y eternidad.

Así es Aballay, el gaucho purgador del cuento de Di Benedetto. Antes que estilista de la llanura americana es la leyenda languideciente del jinete vivificada por los detalles.

Y *Aballay* es un relato que no para de crecer y cambiar en la memoria. Cuando uno vuelve a leerlo después de años (al menos esto me pasó a mí), en la materia flaca de la historia encuentra poco en relación a lo que recordaba: un argumento agudo y lineal, media docena de anécdotas, un puñado de descripciones incomparables, reticencia y agilidad en el tratamiento de largos trechos de tiempo. Desde luego que esta escasez no es efecto de una avara poética defensiva sino un privilegio muy premeditadamente dado a la forma; es una parvedad de palabras y una sintaxis muy elástica y, en definitiva, sirve a que el relato se amplifique en la memoria, porque es la manifestación del pensamiento severo de Aballay y de su modo de presentarse: "Un pobre." En términos cristianos, el pobre es el que está más cerca de lo ilimitado. Si es jinete, nos lo encontramos siempre como en ese poema de Aulicino, en la encrucijada del sueño y la vigilia, un poco agobiado de fatiga, cabeceando.

Y no hay por qué ir derecho al cristianismo. La sucesión cortante de escenas, la técnica de contrastes, acerca a *Aballay* a la historieta caricaturesca, una cercanía cuya prosapia literaria va por lo menos de los villanos hiperbólicos de Christopher Marlowe a los enredos negros de Kafka. Más todavía: la historia de *Aballay* bien puede contarse como un chiste. Algo que para mí parece confirmarlo, y a la vez confirma la evolución incansante del personaje en la mente, es que durante años me olvidé de cómo terminaba el cuento. No sé qué significa el lapsus. En todo caso, *Aballay* se deja resumir con facilidad.

En un impreciso pasado argentino, en el que Facundo es una presencia fabulosa y todavía hay indios sueltos, el paisano Aballay acude a una celebración de la Virgen en un cerro desolado y oye disertar al cura sobre unos anacoretas de la Edad Media, los estilistas, que se montaban de por vida a pilastras para alejarse de la tierra, acercarse al cielo, y en la incomodidad y la

reducción expiar sus faltas o las de los semejantes. El hurraño Aballay se atreve a preguntarle al cura sobre condiciones de la penitencia, constricciones, salvedades. No es que él quiera confesarse: sólo necesita purgar, porque en una noche de alcohol mató a un hombre y ahora lleva grabada la mirada del hijito del muerto, que estaba ahí. Pero como en el llano no hay columnas que sobrevivan de templos antiguos, y Aballay no puede quedarse quieto con el remordimiento, opta por montarse en su alazán, no sin advertirle al caballo que "es para siempre". Empieza una vida de penurias y reorganización de los hábitos. Un día en un rancho lo convidan con achuras; por otros largos días pasa hambre. Enlaza un caballo cimarrón y lo usa para darle descanso al otro. Visita una pulpería, y tiene suerte en la taba pero no puede recoger la ganancia. Intenta cazar ñandúes, cuyas plumas le ofrece comprarle un buhonero. Hace fuego en desniveles del terreno. Se frie una mulita en el caparazón. Pasa mucha sed. Sueña que está en una columna, que en la de al lado hay un viejo que despide agua por el pecho y se despierta en el barro, tumbado por la lluvia. Aguanta el solazo del verano y por poco no muere helado en invierno. Come con unos indios, ayuda una temporada a una carretera con hijos y un marido enfermo, pacta un armisticio con un comisario, despierta el respeto de un grupo de malandrines, cambia dos palabras con un grupo de indigentes vagabundos, otras dos con un caminante envidioso de su sobriedad. Con los años, muchos lo conocen "de mentas": porque Aballay es el casi santo que lleva una cruz de palitos colgada al cuello y nunca, nunca se baja del caballo. Aprende a rezar hincado en la silla y a veces delira. Un día se le aparece un zaparrastroso y Aballay reconoce al hijo del hombre que él mató. Por toda defensa, contra el cuchillito del vengador Aballay empuña una caña "como de un metro": pero en la refriega hiere al otro en la boca, lo ve sangrar mucho y piensa que dado el caso le está permitido desensillar. Cuando se acerca a ayudarlo, el otro le abre el vientre.

Aballay muere —esta es la última frase del cuento— "con una dolorosa sonrisa en los labios".

Es una sonrisa bastante enigmática. Tal vez se deba a que hasta el último momento Aballay se ve justificándose embarazosamente por haber infringido la penitencia. "Por causa de fuerza mayor, ha sido..." murmura el pobre echando los bofes. Después sonríe. Es que la disciplina que se impuso lo llevó a vivir apremiado por dilemas crueles, pero en el fondo enternecedores. ¿Cuán a menudo puede echar pie a tierra para evacuar? ¿Le está permitido lavarse? ¿Y si tiene que ayudar a gente en apuros? ¿No es de soberbio aceptar un bocado de caridad y comerlo mirando desde arriba? ¿Cómo se reza arrodillado en la silla? Si el que observa la conducta de Aballay no es una persona que crea en Dios, la explica transpolando causa y efecto y bordea la patafísica, como cuando los indios concluyen que Aballay es una síntesis de hombre y caballo. Pero lo que sobre todo produce el efecto de chiste es el aparato de maniobras,

soluciones prácticas repetibles, tabúes y contorsiones de economía privada ambulante que desarrolla Aballay para cumplir su penitencia; un repertorio que, justificado en la necesidad, se reduce en unos aspectos pero aumenta en otros y evoluciona hacia la liturgia, como si además de ser un trabajo el ascetismo entrañara una administración. Claro que el carácter administrativo es habitual en el ascetismo encaminado a pagar deudas, y Aballay debe una muerte. Descolgar por el flanco del animal, pendiente de un solo estribo, para acercarse a la cara a flor del agua y beber. Buscar una falla del terreno para que el desnivel permita servirse de la parte alta como mesa o fogón. Arrimarse sólo a las pulperías que tienen reja en el muro. Programar la mateada y el acrobático acto de evacuar, o adecuar la limpieza al régimen de lluvias para no abusar de la licencia de apearse. Gestionar las monedas de una rastra, calibrar la vía media entre lo que el otro aceptará como forma de fe o tomará como una payasada o una ofensa. Hasta el desprendimiento mayor, como cuando Aballay usa su última moneda para retribuir con unas chucherías la generosidad de la mujer de la carreta, entra en la serie de inversiones en el fondo del perdón. En la forma de ascetismo que es la penitencia no hay derroche ni aflojamiento. Como toda expiación de culpa, es gris y neurótica, y propende a lo interminable.

La sordidez de la culpa, por supuesto, abarca casi toda la obra de Di Benedetto. Por momentos alcanza una claridad culminante, casi ofensiva, como cuando en "El cariño de los tontos" Amaya promete que renunciará a tratar a Cataldo, su única fuente de alegría, si la hija cuya vigilancia ha descuidado por ver a ese hombre aparece viva, "aunque enferma, aunque herida, pero viva" –y la chica aparece, y Amaya renuncia a su amigo y se hunde más en una vida tenebrosa. Es un tema universal. El deudor organiza la vida en función del cumplimiento de la deuda –un cumplimiento que no sólo es su salvoconducto a la salvación sino el fundamento de su identidad–, recela de todo lo que interfiere en un programa siempre urgente y en el extremo se vuelve fanático porque para él todo sirvo de otro señor es un estorbo y un enemigo. En el fondo, el deudor no asimila que ha pecado; sólo quiere cumplir. Y si el ascetismo del cuerpo y la renuncia al ruido y lo superfluo estimulan la lucidez, la organización de la vida en función de ganar la disculpa pone un velo en el mundo, obnubila. La culpa es el motor del deseo de mística pero también su obstáculo. Cuando el cura que habló de los estilistas le pregunta a Aballay si se le ha acercado porque quiere confesarse, Aballay le dice que todavía no. Confesarse lleva a la contrición, que es descarga auténtica. Pero claro que no. Hablar no va a dar alivio a Aballay. Él tiene que ganarse la salvación trabajando. Y hacer un cálculo tras otro, como cuando cae dormido a tierra, por culpa de un trueno, y decide que esa bajada no hay que ponerla en la cuenta. Entonces "admite que lo tiene agarrado un yugo que él mismo se echó".



Hoy cualquier hijo de vecino sabe que todos, ai menos en el mundo del Dios único y parece que en muchos otros también, venimos de origen con una falta ya cometida, cuyo resumen seria la frase que Yahvé dispara a Job cuando Job le pide explicaciones por sus desgracias: Pero cómo te atreves. ¿Dónde estabas tú cuando yo creé el mundo? Como dejó bien patente Kafka, esa admonición y la condena que trae aparejada se realiza, fuera del Paraíso, en imágenes cada vez más gruesas. Todos tenemos un gurí que nos está mirando y, regrese o no para vengarse, esa mirada azusa el arrepentimiento, el ansia de perdón y la necesidad sorda de penitencia. Todos vivimos entre la esperanza de ser y el miedo a no ser absueltos. Expiando, buscando la salud. Todos vivimos montados a caballo. Tomar conciencia del hecho podría alentar a hacer de esa difícil situación un arte. Y bueno: el deslumbrante juego de técnicas de presentación, la suma de torsiones de la lengua, exactitudes descriptivas, abundancia de nombres y contracción al silencio que Di Benedetto acomoda en un transporte de veinticinco páginas quizá fuese su manera de ir montado. Hay algo de tranco, trote o galope en muchos estilos, y uno de los rasgos definitorios del estilo de Di Benedetto es que se le oye el repique de los pasos. Y, si toda rítmica tiende en el fondo a encantar al lector y al que escribe, incluso a extasiarlo, que el encanto suceda, que los dos se distraigan, es la prueba de que ha empezado a desvanecerse la pura obsesión de pagar. Como parece adivinarse al final de *Aballay*, todo se juega entre cada uno, las sonoras responsabilidades del mundo y el silencio basal de las cosas, más allá de la gloria y la ruindad, todo inefable por falta de creador y acreedor.

Pero mientras la obsesión no se desvanezca, el trabajo de salvarse requiere un lugar acotado: morada, domicilio, una lengua personalizada, un escritorio aislado; para el dispuesto al desprendimiento del mundo y el desapego de sí, la gruta del asceta, la columna del estilista. En *Aballay* el espacio lo crea el desplazamiento del caballo. El espacio en donde Aballay se retira es la vida, tan completa como pueda dársele cabalgar. Las maniobras, las técnicas vueltas rito, son las que ponen el tiempo, pero sobre el caballo el tiempo se espacializa. Que el tiempo se vuelva espacio es una liberación considerable, imprevista, facilitada por esa forma singular de renuncia. Y a lo largo de la historia el tiempo se desvanece más a medida que Aballay se va desprendiendo de las monedas de su rastra, y más todavía cuando Aballay, por no ridiculizarse descolgando el torso por el ijar del caballo, renuncia a recoger del suelo lo que ganó jugando a la taba. Junto con el dinero se pierde el tiempo.

Pienso que la figura integra de Aballay es un resarcimiento que el arte de Di Benedetto ofrece a la vida lúgubre, denodada y la derrota neurálgica del protagonista de *El silenciero*. Me parece que la integridad de la figura de Aballay tiene una relación con el hecho de que crezca y cambie en la memoria. ¿En qué género entra *Aballay*? ¿Es un emblema, un precipitado total del gaucho? Las nervaduras se ven como en una hoja: el viraje en la serie de gauchos

materos, respeto por el cristianismo y parodia existencialista, traducción telúrica de la mística universal, Borges, Gutiérrez. Pero esa prosa medio xilográfica y medio conceptista que sienta insólitamente a la concentración descriptiva, esa pachorra eficaz, alumbró algo de cuño propio. Graciela Speranza ha observado que podría abordarse *Aballay* como Boris Eichenbaum abordó *El capote* que, según él, tomaba procedimientos de la historieta oral rusa llamada *skaz*. Si Di Benedetto toma procedimientos y lengua del folletín gauchesco, pongamos, es antes que nada como base para inventarse una voz. En la enunciación que esa voz propicia aparece, como condensándola, la expresión "vivir montado", que ocupa el centro del relato. Queda en segundo plano si se trata de regionalismo, parodia, naturalismo trágico, o de parábola, leyenda folklórica, lo que sea. Da la impresión de que de "vivir montado" salió todo.

Importa la montura pero también el vivir. Necesariamente *Aballay* está a la intemperie, y su desprotección lo prepara para la entrega a aquello que supera cualquier vida y da la muerte y da la vida sin cesar; eso que une a cualquiera con la eternidad, con sólo que se preste la atención que exige; eso que para Plotino era el Absoluto y Kafka llamaba "lo indestructible". *Aballay*, como se ve al final del relato, no se defiende. Para el protagonista de *El silenciero*, un pseudo mártir de la lucha contra el ruido, el ruido, más el que irradian las personas que el que hacen las máquinas, es "un instrumento-de-no-dejar-ser", y aunque achaque este razonamiento a "una ráfaga de sinrazón", se le ve la hilacha existencialista de poner el infierno en los otros. Ese hombre se encierra y trata de escribir en una "piecita de estar solo" que "cabalga" la casa donde vive. Uno ve enseguida cuántas cosas representa el personaje de *El silenciero*. En cambio *Aballay* no representa nada. El personaje *Aballay* es más bien una fuga de la experiencia de la realidad hacia lo real ideal, dicho al modo de Proust.

Que ya antes del final del cuento *Aballay* empieza a volverse ilimitado se ve en que cuando reza no implora por su salud, en que "su rezo es como un pensamiento que continúa después que ha dicho las frases de la doctrina". De noche y con mucho frío, separado de la tierra por el caballo, nota las majestuosas pinturas del cielo. *Aballay* está ahí, en ese plano intermedio, y es como si quisiera escuchar el silencio. El silencio es intemporal, es el indicio de un vacío raro. El silencio parece imposible pero insiste en darse a sentir y, de la percepción de que hay un modo de contar que media entre lo que no habla pero es imborrable, abarcador, inexcusable, y la ilusión de sentido, Di Benedetto obtiene para su gaucho el poder de contagiarnos descubrimiento y congoja. Miren a *Aballay* de rodillas en el lomo de su cimarrón rezándole al cielo nocturno. No sólo no quiere quejarse; presiente que no hay a quién alzar la queja. En ese momento ni se le ocurre esperar perdón. Por otra parte no va a haberlo. El silencio no dice nada, quizá porque aquello que hace silencio no es nada que pueda hablar. No es nada que tenga poderes. El poder del silencio, en el fondo.

radica en su neutra impotencia. El silencio que escucha Aballay bajo el cielo nocturno no es una elección expresiva, como cuando alguien, por ejemplo, concede callando; es ese silencio que sólo se revela a sí mismo. (Es inexpressable en palabras, pero el que presta atención lo percibe. Por otra parte los hombres hablan, es asombroso, no paran de hablar, y llega un momento en que las únicas palabras que afectan son las que quieren dejarse oír entre la impasibilidad del silencio y nuestro irremediable deseo de sentido. Y si esas palabras pueden afectar, pueden no ser un mero ruido más, es porque son palabras que escuchan. Escuchar es primero una disposición, después un arte que, como todo arte, es de aprendizaje largo y no es cosa de poseer, y en definitiva es un asunto de confianza. Palabras que escuchan son las que dejan experimentar cielo y tierra, todo junto e indiferenciado, en una sola cosa concreta: el duraznero desbordante de flores, pongamos, que anuncia a Aballay que se terminó el invierno.) *Aballay*, el relato, hace evidente el poder del silencio porque está hecho de palabras que han intentado escucharlo y lo transmiten, palabras que, como un sacramento, hacen efectivo lo que afirman y por lo tanto cambian la realidad. Palabras que transportan a ese gaucho desde la falta, la culpa y la agotadora tarea de acallarla, no a la absolución, lo que sería una soberbia muy poco literaria, sino al desapego o a la valentía sin más, si se quiere a la indiferencia, discreto borde de lo inexpressable.

La tradición dice que el gaucho malo termina mal, y termina bastante pronto. ¿Pero por qué Aballay muere "con una dolorosa sonrisa en los labios"? El dolor es porque acaban de abrirle el vientre, en principio. Y es posible que, sabiendo que muere porque ha transgredido la penitencia para ayudar a su némesis, sonría por sarcasmo. También es posible que sonría porque el acto de caridad que le cuesta la vida es la prueba de que ha sabido escuchar y ya está liberado; porque se alegra de que, desde la aparición del otro y el anuncio de que venía a pelearlo, él se limitó a hacer un gesto sereno de conformidad y ni abrió la boca. O tal vez sonría porque comprende que la recompensa por su acatamiento es no tener que ocuparse más de sí mismo, ni afanarse por un Aballay que pueda ser perdonado. Pero, al cabo, la sonrisa dolorosa se mantiene inmune a los abordajes, como si no tuviera contenido. Probablemente esto se deba a que, no bien Aballay se despegó del suelo, el mundo intermedio donde transcurre el cuento es un mundo de lo no resuelto. Mejor dicho, el cuento mismo se transforma en un lugar de lo no resuelto. Pensándolo bien, debe de haber algo de ironía en esa sonrisa. Y una duda, que también es nuestra. Nada permite afirmar sin matices que las frases pasmosas, abisales de Di Benedetto sean únicamente indicios del vacío inefable o compromisos con la sentencia de Mateo: "Por vuestras palabras seréis juzgados". No, ni el silencio es el absoluto de la vida, ni el ruido es, como dice el silenciero, un instrumento de no-dejar-ser.

En el mismo pasaje de "Más allá del principio del placer" en que reconoce que la tendencia dominante de la vida psíquica, con su amor y su

agresividad, con sus compromisos y sus repeticiones compulsivas, es la aspiración a aminorar o hacer cesar la tensión de las excitaciones internas –una tendencia que llama principio del Nirvana– Freud se sorprende de recurrir a Platón, al mito del sexo como afán de las criaturas por volver a un estado anterior de totalidad, para arriesgar que, cuando fue animada, la sustancia se dividió en partículas que desde entonces aspiran a reunirse. De modo que la aparición de la vida habría sido una violencia de la cual la materia no ha logrado reponerse; la profusa evolución y diversidad de los organismos, un incesante esfuerzo por vencer las dificultades que presenta un medio lleno de excitaciones; y el instinto sexual y en general la libido, no sólo una afirmación del placer que procura acallar la excitación, sino, y acaso preponderantemente, una discolpa herramienta de la búsqueda de reposo, a la larga de muerte. La vida toda y cada vida serían, es decir, un largo y complejo rodeo hacia el Nirvana. Por supuesto, todo este aparato es irracional y ciego y, me parece que el mito de Freud tiende a decir algo muy parecido a lo que dice el Talmud que el rabí Tarfón advierte a los siervos de Yahvé: “El señor de la casa no exige que terminéis la obra, pero ninguno de vosotros es libre de abandonar el trabajo.”

Si me alargo un poco en esto es, no sólo para restituir cierta honra poética a la gris neurosis, sino porque en el nudo que forman la tendencia a la quietud, el placer compulsivo y la indefectible necesidad de generación viene de perillas para desvariar una vez más acerca de vida y literatura. Es decir: como la vida, la literatura sería un rodeo muy ornamentado y productivo con el fin de llegar a la quietud más quieta; sólo que la literatura subsiste porque de vez en cuando acepta que el rodeo le importa más que la muerte. Que una palabra más la resarce del minuto menos. Y bien: si *Aballay* no deja de crecer en la memoria, si se transforma constantemente más allá de la página, es porque continúa traduciendo a la órbita verbal “gaucho” esa ambivalencia libidinosa, angustiosa y universal. La tierra hierve, prospera y llama; el cielo calla, cubre y perdura; el hombre que se ve entre una y otro se entrega a aquietar los ruidos mediante la palabra.

Por el fondo de los campos estaba subiendo el sol pero *Aballay* no terminaba de despertarse. Helaba, y él se estaba helando. Lo poseían vagas sensaciones de vivir un asombro, y que se había vuelto quebradizo. No intentaba movimiento y lo ganaba una benigna modorra.

Mucho rato duró el letargo, ese orillar una muerte dulce, mas atinó a reaccionar su sangre a las primeras tibiezas de la atmósfera.

Buena parte de la obra de Di Benedetto es campo de una lucha entre nihilismo y expectativa de trascendencia. El choque se reproduce en otro, entre la desconfianza por las palabras –una cautela exasperada, casi un desaliento– y

un cuidado tan peculiar de la enunciación que inevitablemente seduce. Di Benedetto habría concordado con Freud en que las dos tendencias surgían de la pulsión de muerte, pero saberlo no lo eximió de mantenerse en vilo entre la impotencia como marca humana y la voluntad porfiada de seguir escribiendo. Pocos escritores se han establecido mejor en esa incomodidad que Samuel Beckett. Como Beckett, a cierta altura Di Benedetto comprendió que su camino poético debía ser no la adición sino el empobrecimiento. Todas las antinomias que lo apretaban debieron de resumirse en una preponderante, entre el ser y la forma, y la tarea siempre inconclusa se ciñó a romper el orden formal del lenguaje, fraguador del pensamiento y el recuerdo, para ver qué quedaba. Beckett lo dijo así: "Y cada vez más mi lenguaje me parece un velo que debe ser rasgado para llegar a las cosas (o la Nada) que hay detrás... Abrir en el velo un agujero tras otro hasta que lo que se agita detrás, sea algo o nada, empiece a filtrarse. No concibo meta más alta para un escritor de hoy." Dos secuelas del propósito de abrir agujeros en el velo del lenguaje son, primero, que el escritor tiene que enfrentarse una y otra vez contra su facundia natural, si la tiene; y segundo, que debe aceptar que tras la superficie veladora del orden del lenguaje está, no sólo el "ser", sino una verdad del ser a la cual se intenta llegar.

Muy a menudo uno ve que Di Benedetto, como Beckett, sabe que en el fondo toda palabra es una tergiversación, que lo indestructible es el silencio, que detrás del velo no hay nada, que por lo tanto, no sólo la facundia es una inutilidad, sino que incluso abrir agujeros es una pasión inútil. Pero también ve que posterga el momento de aceptarlo del todo, que pide aún una moratoria al descubrimiento radical del vacío, y no sólo porque no logra resignarse a que haya en la vida algo dispuesto a recibirlos, a acogerlos en la salud si han pagado debidamente, sino porque el trabajo de escribir para acallar la excitación puede ser enfermizo pero da mucho gusto. Qué nudo éste, qué contrasentido. Robert Walser lo caracterizó como nadie: "El reposo se alegra de renovarse en la agitación", dijo. Desde el momento en que Aballay le dice al cura que no quiere confesarse todavía, el relato cuenta la postergación terca, laboriosa y fecunda del reconocimiento de la nada.

Lo cuenta con una musicalidad llamativa, irresistible.

La prosa, dice Agamben, es ese desarrollo del lenguaje en donde no hay oposición entre límite métrico y límite sintáctico, lo que en poesía se llama encabalgamiento, la continuación de una frase en el verso siguiente después de la saciedad rítmica del anterior. La prosa sobrelleva adustamente la discordia entre sonido y sentido, y la fatalidad de referir y hasta transmitir información, muy que le pese. La prosa de Di Benedetto toma de la música la proximidad con lo innominado, o al menos el cíclico, desasosegante recuerdo que siempre queda en la música de haber respondido una vez, al comienzo, al mudo llamado de la naturaleza.

Acechó al ñandú. No para faenar sus carnes (empresa imposible sin echar pie a tierra). No que quedara sin vida, quería Aballay, que quedara sin plumas. Supo de pacientes vigiliás, aplicó el ojo avizor, se sometió a la inmovilidad (por no someterse al zancudo).

En estos párrafos-estrofa de frases en *staccato* e identidad lábil, Aballay va pasando de los esfuerzos de ascesis a una paulatina desventura. La rítmica versátil de Di Benedetto, la entonación dura y porosa, la sintaxis falta de patetismo, la designación llana lo preparan para desfallecer en el silencio. Ciertos místicos, Bataille entre ellos, recuerdan que la comunicación verdadera, entregada, se da de la herida que uno reconoce en sí mismo a la que ve en el otro. Aballay hierre al vengador en la boca, y rompe su penitencia por compasión. Después las sangres se mezclan, podemos suponer, pero no hay unión mística. Aballay puede dudar de haber obtenido la absolución, pero ha alcanzado la soltura: ha constatado que el sueño humano de ir más allá de la existencia es trágico, pero también un devaneo insignificante. Todos venimos heridos y salpicados de origen; como intento de paliarlo, todos vivimos haciendo maniobras más o menos aparatosas sobre un caballo. Nada hay que pueda conceder una redención ni el trabajo de obtenerla puede aspirar a justificarse. No había deuda que pagar, ni nadie que en efecto pudiera pagarla; sólo palabras que decir, y ahora ya apenas queda quien las diga. Alborozada desilusión. Levedad. Todo esto trae la sonrisa dolorosa de Aballay, y es como si, librando a su gaucho de los lastres de gravedad, los ritos contractuales, las obligaciones interesadas del cristo-paganismo que prevalece en Latinoamérica, Di Benedetto aliviase las frases de muchos otros pesos muertos. Como si dijera que el fin de la penitencia, en los dos sentidos de la palabra fin, es la disipación del penitente en el silencio; que nihilismo y fe se neutralicen mutuamente en el cese de toda dualidad y tanto afán. Es muy tentador pensar que Aballay sonrie de contento, como los panzones buditas chinos, pero estas cuestiones son absorbentes, nada fáciles de asimilar para uno, y no está permitido afirmar gran cosa. Supongo que es por esto que durante muchos años, mientras Aballay me crecía en la mente, me olvidé de cómo terminaba el cuento. Aballay seguía ahí, sobre el caballo, como el gran mediador, señalando un vacío que calla pero impele, custodia, desengaña, anonada.

Sigue ahora, todavía. Piérdanse, susurra, que los espera el infinito.

# La acechanza de lo pequeño

Claudia Feld

**D**esde el niño rubio y espigado de *Zama* hasta el "guri" cuyos ojos persiguen a Aballay mientras trata de expiar la culpa de haber matado a su padre, la narrativa de Antonio Di Benedetto está poblada de niños. Estos personajes que aparecen profusamente en su escritura, a veces apenas delineados, a veces cobrando un inquietante protagonismo, presentan –a mi entender– claves que atraviesan toda su narrativa.

Me interesa explorar algunos de ellos, tratando de pensar: primero, cómo están contruidos; segundo, qué función cumplen en los relatos y novelas en que aparecen; y tercero, cómo reenvían a una lectura más amplia de la narrativa de Di Benedetto y cómo resuena en mí esta lectura.

Los personajes a los que me voy a referir son niños sin infancia, ya sea por haber quedado huérfanos (en el cuento "Enroscado", por ejemplo, se habla de un niño en una casa "que ha quedado vacía de madre" y en "Aballay" del hijo de un hombre asesinado); ya sea por haber sido abandonados (en "El juicio de Dios" hay una nena abandonada por sus padres) o por vivir en medio del desamparo: a varios, la descripción los muestra sin ropa, descalzos y sucios –como el hijo de Diego de Zama– "hasta confundirse, en el crepúsculo, con la propia tierra"<sup>1</sup>.

Las acciones que realizan, sus gestos, el modo en que se los describe, casi siempre a través de diminutivos que se aplican tanto a partes de sus cuerpos como a los objetos que estos niños manipulan, los colocan en un lugar de debilidad física y de falta de poder. Así se presentan, por ejemplo, las dos niñas que aparecen en *Zama*. La primera, nieta de un hombre que realiza un

<sup>1</sup> Di Benedetto, Antonio. *Zama*. Buenos Aires, Adnana Hidalgo, 2004, p. 147. Todas las citas corresponden a esta edición.

pedido ante el asesor letrado. Di Benedetto escribe: "La niña, que al principio me miraba con limpidez, poco a poco había inclinado la hermosa frente y con su manecita, apenas con la punta de los dedos, se tomaba de mi mesa, como para aferrarse a algo" (p. 48). La segunda, mensajera de una mujer que ofrece prestarle dinero a Diego de Zama a cambio de favores sexuales, "era una niñita, una mulatita de ocho a diez años" (p. 185); y más adelante, se acentúa esta característica de fragilidad: "Allí permanecía, sumisa y débil, con su poquita vida sirviendo sin saberlo las avideces sensuales de una mujer malograda" (p. 188).

Sin embargo, contrariamente a lo que podría creerse, estos personajes no son la encarnación de la bondad o la inocencia, ni ocupan el lugar del total desapoderamiento ya que, desde esa posición de debilidad, muchos de ellos gobiernan a los adultos. Y no es que estos chicos impongan su voluntad sobre los mayores o se rebelen y se adueñen de un poder que, en un principio, les es negado. Lo que estos personajes logran, desde lugares muy marginales, es torcer una historia que estaba destinada a excluirlos o, por lo menos, a hacerlos permanecer mudos o en un terreno de sombras.

Pienso en Aballay y en el niño al que su acto de asesinato ha dejado huérfano. Una sola imagen persigue al gaucho penitente en su larga travesía a caballo: los ojos de ese niño.

Ya se proyecta el ave hacia arriba y al hombre le da contento su libertad.

Pero se le atraviesa una memoria empecinada: la mirada del gurí, cuando le mató al padre<sup>2</sup>.

El asedio de la mirada. Este es un primer elemento con el que los niños dislocan la historia de los mayores. En el caso de Aballay, es una especie de conciencia externa, de inscripción moral, que marca la vastedad del acto asesino y la imposibilidad de expiación de la culpa. Aballay "siempre piensa en el gurí que le hincó la mirada"<sup>3</sup>, como si esos ojos hubieran verdaderamente "mordido" al gaucho igual que una serpiente envenenada. Cuando ese niño regresa convertido en hombre para vengar a su padre, no sólo consigue matar a Aballay, sino que fundamentalmente le impide cumplir su promesa de no pisar más la tierra. En el duelo final que ambos mantienen, Aballay -por primera vez desde que tomara la decisión de expiar su culpa sobre la montura- debe bajarse del caballo para socorrer a su rival herido y es allí donde encuentra la muerte. En su agonía, "alcanza a saber que su cuerpo, ya siempre, quedará unido a la tierra"<sup>4</sup>.

<sup>2</sup>. Di Benedetto, Antonio. "Aballay", en *Absurdos*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2004, p. 67.

<sup>3</sup>. *Ibid.*, p. 86.

<sup>4</sup>. *Ibid.*, p. 88.



Un segundo elemento por el que estos niños asedian a los adultos es su condición enigmática. En *Zama* hay un personaje sin nombre, caracterizado como "un niño rubio, espigado, como de doce años; descalzo y casi sin ropas"<sup>5</sup>. Aparece sólo cuatro veces en todo el libro y cada una de sus apariciones genera, en Diego de Zama, pero también en el lector, una multitud de preguntas: ¿quién es ese niño rubio?, ¿es real?, ¿es -como dice uno de los personajes- "un niño muerto"?, ¿es una alucinación o es una proyección de la conciencia del protagonista?; y, ¿por qué es rubio?, ¿por qué se hace presente en esos cuatro momentos? La no resolución de tal enigma, uno de los tantos que puntean el texto, cobra una relevancia inesperada cuando ese personaje aparece en la escena final de la novela. A diferencia del huérfano que se venga de Aballay, este niño no ha crecido en los nueve años que recorre la historia, es decir que nunca se transformó en adulto. La única línea que le toca a su voz es, precisamente, la última frase de la novela. Allí, en el borde -un borde que es el final de la historia pero también el final del personaje de Zama, que está agonizando-, ese niño le dice: "tú tampoco (has crecido)"<sup>6</sup>. Desde ese lugar lateral, por lo tanto, este personaje viene a darle un nuevo sentido a la historia y al protagonista -desdoblado, ahora, en este niño rubio-, y genera interrogantes que se multiplican y quedan resonando en el lector una vez que la novela ha terminado.

El tercer elemento que quiero marcar con respecto a estos niños es una suerte de resistencia silenciosa. Voy a referirme a "Enroscado", otro relato de Di Benedetto. Allí, el personaje-niño, Roberto o Bertito, cuya madre ha muerto, tiene un rol protagónico. Toda la historia se desenvuelve en torno a él y a su relación con un padre que trata de remedar de algún modo ese lugar vacante. Lo que importa en este caso es un cambio de posición del personaje de Bertito. En dos sentidos. Por un lado, en cuanto a sus acciones. De ser un niño dócil, que "se deja llevar", Bertito pasa a gobernar la vida de su padre desde el silencio y las negativas: a comer, a ir al baño, a salir. De esta manera, lo lleva a peregrinar de pensión en pensión, en un abandono que parece invertirse de a poco: el niño sin madre va dejando huérfano a su padre. Pero no se trata aquí de una inversión de roles, ya que el niño no asume un lugar de paternidad. Por el contrario, a lo largo del relato, ambos personajes, padre e hijo, van hundiéndose en una intemperie sin fin.

Por otra parte, el personaje de Bertito cambia de posición a través de una extrañeza que se va adueñando del padre y de los demás adultos que tratan con él. A partir de un determinado momento, ya no pueden verlo como humano. Por su comportamiento y su negativa a hablar, los adultos dirán de él "es un animalito". Y, en el final, este personaje será portador de un miedo animal, un miedo

<sup>5</sup> Di Benedetto, Antonio. *Zama*, ob. cit., p. 31.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 262.

que puede convertirse en furia o en espanto. Dice el texto: "Ahí está vivo, terco, jadeante, acosado, convirtiéndose en un gatito despavorido, en un cachorro de tigre con el espanto de que, en el último refugio, lo despedacen los perros"<sup>7</sup>.

Es desde el miedo y la desesperación que este personaje se hace depositario de un poder –pequeño pero inmenso– que consiste en señalar la ausencia de la madre muerta y la imposibilidad de colmar ese vacío.

En general, estos niños no hablan. Cuando lo hacen, sus palabras pueden cambiar el sentido de la historia, como en el caso del niño rubio de *Zama*, o provocar reacciones inesperadas en los adultos. Esta segunda situación se observa en otro cuento, "El juicio de Dios". Allí, don Salvador, el jefe de la estación de San Rafael, se halla en el medio del campo mientras trata de cumplir una misión de "rescate" de un tren que viene de Mendoza y ha quedado varado. Agobiado por el calor y por la sed, decide pedirles agua a unos campesinos que están sembrando a orillas de las vías.

El personaje de don Salvador –que encarna, como indica el texto, "el ferrocarril. Organización inglesa. Organización"<sup>8</sup>– va a ser golpeado, encerrado y amenazado de muerte por dichos campesinos, debido a que una niña de la familia, abandonada por su padre, lo contempla mientras le dice, reiteradamente, "papá". Allí, el narrador nos enuncia:

Y de nuevo, esa mirada infantil, que se abstrae para contemplarlo a él, ese dedito que se alza y la vocecita que dice:

– Paaa-pá<sup>9</sup>.

Esa única palabra que pronuncia la niña alcanza no sólo a torcer el itinerario perfectamente organizado de don Salvador, sino también a colocarlo en un lugar incierto entre la vida y la muerte; aunque luego se resuelve el malentendido, cuando aparece otro empleado del ferrocarril y la niña vuelve a decirle "papá" por la gorra que lleva puesta. A pesar del desenlace, este relato que marca tan claramente el enfrentamiento entre dos universos –el campo y la ciudad, lo racional y lo irracional, la amabilidad y la violencia o, si se quiere, la civilización y la barbarie–, también presenta una oposición entre un mundo adulto con reglas, leyes y responsabilidades, en el que no sólo se ubica don Salvador sino también los campesinos que lo enfrentan; y un mundo infantil que, al usar el lenguaje fuera de los códigos de socialización, consigue enunciar una "verdad" de otro modo inaccesible, a saber, que el lugar del padre no es ocupado por una persona sino por una institución, el ferrocarril, que inviste de poder y autoridad a quienes usan su uniforme.

7. Di Benedetto, Antonio. "Enroscado", en *Cuentos Claros*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2004, p. 51.

8. Di Benedetto, Antonio. "El juicio de Dios", en *Cuentos Claros*, ob. cit., p. 103.

9. *Ibid.*, p. 110.

La capacidad de perturbar a los adultos se completa con otra característica: muchos de los personajes-niños de la narrativa de Di Benedetto se emplazan en una cercanía con la muerte. Pueden anunciarla, como el niño rubio de *Zama* que golpea a la puerta del protagonista justo en el momento en que la mulatita está siendo atropellada por un caballo; pueden haber estado cerca, y es el caso de Bertito; pueden recordarla e incluso vengarla, como el niño devenido adulto de "Aballay"; y también pueden sufrirla. Así sucede con la mulatita de Zama y con Ángel, el niño del relato "Declinación y ángel". Ante estos niños que mueren, no es tanto la muerte en sí misma lo que resulta inquietante, sino el modo en que la escena es observada por los adultos. Adultos que, lejos de conmoverse, escrutan a estos niños con una nitidez desapasionada. Cuando muere la mulatita, Diego de Zama se acerca al cadáver.

La niña, la mulatilla, terminaba de caer y era ya un cuerpecito blando confiado a la tierra. Mi atención apartó dos cosas: los labios entreabiertos con la dolorosa sonrisa de quien no puede reír, y en torno a su mano abierta contra el suelo, cara a la Luna forrada de nubes, monedas sin brillo, yertas, pero íntegras en su redondez, constantes en su materialidad, ajenas a la tragedia<sup>10</sup>.

Es el narrador el que queda dividido por esa muerte, con su atención escindida entre los elementos "ajenos a la tragedia" y aquellos que están en su propio centro. Algo parecido sucede en "Declinación y ángel", en donde un niño cae desde un techo y grita, y "el grito golpea en la impavidez de los edificios"<sup>11</sup>.

Ya sea en el grito o en las medias palabras, estos niños están cercados por el silencio y la indiferencia. Sin embargo, consiguen torcer destinos, desarticular historias, amenazar y asediar a los adultos, en definitiva, ocupar un lugar.

Con este punto quisiera extender mi lectura de estos personajes al resto de la obra de Di Benedetto, porque me parece que lo que construye a través de estos niños, del mismo modo que lo hace en otros lugares de su narrativa, es una nueva figura del poder: el poder de los vencidos, de los abandonados, de los huérfanos. No es, por cierto, el poder anquilador del amo, pero tampoco es una figura otra, espejada en la anterior, igualmente devastadora. Corresponde a otra clase. Es el poder de una pequeña voz que, como la literatura de Di Benedetto, hace su acto de presencia y logra rasgar la impasibilidad del mundo.

<sup>10</sup> Di Benedetto, *Zama*, ob. cit.

<sup>11</sup> Di Benedetto, Antonio, *Declinación y ángel*. Buenos Aires: Gargola, 2006, p. 75.



# Las víctimas de la desesperación. Una aproximación al mundo de Antonio Di Benedetto

Alberto Giordano

*A Emilia, de nuevo,  
porque la emociona que le diga que me alegró la tarde.*

**M**ovido por un afán de justicia que no disimulaba, ni pretendía disimular, su ánimo pendenciero, todavía en 1999 Juan José Saer creía oportuno concluir el prólogo a la reedición de una de las novelas de Antonio Di Benedetto reclamando el pago de la "deuda inmensa" que la cultura argentina mantenía con el autor de *Zama*<sup>1</sup>. Aunque razonable, y acaso necesario, si nos solidarizamos con las expectativas de un escritor que no goza del mismo reconocimiento institucional que se le concede a otros colegas de menor valía, el reclamo pierde sentido y fuerza y si nos identificamos, como lectores, con la impugnación radical del mundo de los valores que realiza la obra de Di Benedetto, esa obra que nace cada vez de una experiencia extrema de la soledad y el desamparo, como las auténticas condiciones en las que transcurre, de una nada a otra, la vida. La discreción, el pudor y la sutileza, esos modos ambiguos de imponerse sin imponer nada como cierto y verdadero, con los que los críticos asimilan su potencia creadora, señalan el deseo que recorre esta obra de que se la lea, más que se la reconozca, de que se la afirme como un ejercicio riesgoso y solitario de resistencia al trabajo de unificación y estabilización que se cumple en nombre de la cultura (sea la argentina, la latinoamericana o la occidental) y que, si se la apropia, con muy buenas razones e intenciones, la debilita<sup>2</sup>. Cuando reclamamos o conseguimos que se aprecien su relevancia, su perfección y su

<sup>1</sup>. Saer, Juan José, "Prólogo", Di Benedetto, Antonio, *El silenciero*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 1999.

<sup>2</sup>. Sobre las inconveniencias de identificar literatura con cultura y sobre el poder reductor de las instituciones culturales, ver Maurice Blanchot: "Los grandes reductores", en *La risa de los dioses*, Madrid, Taurus, 1971, pp. 59-68.

grandeza, por un exceso de visibilidad y de consistencia moral que le es ajeno y que, a su modo, con discreción, rechaza, la obra de Di Benedetto desaparece. Conviene recordarlo ahora, porque no siempre podremos, ni a veces queremos, sustraernos a las rutinas de ese trabajo de reducción y debilitamiento del que también depende la legitimidad de nuestra tarea.

Seguramente Martin Kohan tuvo presente esta encrucijada ética cuando, hace apenas unos meses, en otro prólogo, después de identificar los signos incontestables del merecido reconocimiento, se aventuró a afirmar que es "justamente ahora, ahora que la obra de Di Benedetto es distinguida y rescatada, cuando mejor puede notarse que hay algo del orden del secreto que no deja de serle inherente. Ahora que sus libros vuelven a circular, que la crítica literaria se decide a señalar que uno de nuestros mejores escritores se nos estaba pasando por alto (...), es cuando mejor puede apreciarse que en su escritura persiste, de todas formas, un cierto carácter secreto."<sup>3</sup> Como nos identificamos con la voluntad de preservación a la que responden estas afirmaciones, con el deseo de que, más acá de su consagración, la obra de Di Benedetto continúe siendo la manifestación de algo desconocido, que aunque sabemos que nos concierne no alcanzamos a precisar en todos sus matices, también nos parece que lo que la singulariza es el ejercicio de una discreción esencial, un proceso continuo e imperceptible de suspensión del sentido al que la sobriedad estilística y la austeridad de las técnicas narrativas nos aproximan indirectamente, cuando no lo disimulan. Kohan quiere que la intimidad que la obra de Di Benedetto guarda con la forma del secreto sea ahora más perceptible porque sabe que lo que se resiste a aparecer, eso que aparece como desapareciendo, resiste todavía con más fuerza cuando se lo corteja con palabras empeñadas en decir su valor.

El mundo de las narraciones de Di Benedetto es un mundo "duro y violento" (*Los suicidas*), que podríamos tomar por el nuestro si no fuese que, como dice Kohan, "no se da nunca del todo". Es un mundo imaginario, poblado de criaturas semejantes a nosotros aunque más reales, que nace del diálogo imposible entre la escritura y la más radical de las experiencias humanas, la de la muerte. La claridad extraña que ese diálogo proyecta sobre el mundo borra de su superficie los signos de alguna otra realidad, más profunda y verdadera, distinta a la de lo aparente, menos por un afán de objetividad que para recordarnos que no es que la vida no tenga sentido, que sea absurda simplemente, sino que el que tiene y desconocemos se lo da el sinsentido de la muerte a la vez que se lo retira. Dice Roa Bastos que el narrador-protagonista de *Los suicidas* es un ser que flota en el sinsentido del absurdo "sin hundirse del todo"<sup>4</sup>. Así son, en verdad, todas las criaturas humanas que pueblan el mundo de las narraciones

<sup>3</sup>. Martin Kohan: "Prólogo", Di Benedetto, Antonio, *Declinación y ángel*, Buenos Aires, Editorial Gárgola, 2006.

<sup>4</sup>. Roa Bastos, Augusto, "Reportaje a la tentación de la muerte", en *Los libros 3*, 1969: p. 4.

de Di Benedetto, desde los niños tontos, confinados en una inocencia terrible, a las mujeres que no saben cómo disimular su desengaño, desde los que sobre-actúan la desesperación a los que parecen haberse resignado, seres extraños de la suspensión sin suspenso, atravesados por la certidumbre increíble de que sólo vive lo que muere, de que en cada momento la inminencia de la muerte desdobra la vida y, si no la intensifica, la vuelve imposible. Por eso también se puede decir que el mundo de Di Benedetto es un mundo sin secretos, porque en él todo está al descubierto, evidente en su rareza, iluminado por la revelación del misterio de que existe porque sí.

En una de las entrevistas reunidas en *Pensar la muerte*, Vladimir Jankélévitch nos propone distinguir misterio y secreto "Hay -dice- un misterio de la muerte, pero ese misterio se caracteriza por el hecho de que no es un secreto... (...) nadie tiene el secreto de la muerte. No hay secreto. No hay secreto y es en eso que la muerte es un misterio. Es decir que es un misterio a pleno día, a plena luz, como el misterio de la inocencia. Es un misterio que está en la transparencia, en el hecho mismo de la existencia. (...) Un secreto se descubre, pero un misterio se revela y es imposible descubrirlo."<sup>5</sup> Dejemos para más adelante la consideración de las tensiones que provoca en el mundo de Di Benedetto la presencia misteriosa de los inocentes (los niños, los tontos, los animales), para enfrentar en su claridad cegadora el misterio mayor, el de la propia muerte. Digamos, para comenzar, que no hay modo de enfrentarlo, que la revelación es siempre impersonal e indirecta y que cuando alguien habla de su muerte, de la que lo espera en algún lugar incierto del porvenir o de la que lo acompaña dentro suyo desde que nació, porque no puede representársela más que desde fuera de su acontecer, como un espectador, deja escapar su sentido y termina haciendo juegos de palabras<sup>6</sup>.

"-Nacemos con la muerte adentro." Cuando Marcela lo sorprende con esta sentencia, menos por lo que dijo que por la indiferencia que mostró al decirlo, el narrador (y protagonista innominado) de *Los suicidas* la contradice: "-La muerte nos espera afuera." Después, abrumado por la impresión de que no hizo más que "un juego de palabras", se abisma en la introspección: "Me disgusta la ineficacia de mi réplica, con la que he agotado mi argumentación, a pesar de que quise expresar algo con sentido, un sentido que se me escapa. Me analizo y reconozco que estoy vacío."<sup>7</sup> Y es recién entonces, a pesar suyo, cuando se vacía de sentido porque siente que el de la muerte se le escapa, que se aproxima sin palabras al misterio de su propia desaparición. Lo

5. Jankélévitch, Vladimir, "Lo irrevocable", en *Pensar la muerte*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2004: p. 35.

6. "La muerte propia es, desde luego, inimaginable, y cuantas veces lo intentamos podemos observar que continuamente siendo en ello meros espectadores", en Freud, Sigmund, "Consideraciones sobre la guerra y la muerte", en *Obras Completas*, Tomo VI, Madrid, Biblioteca Nueva, 1972: p. 2110.

7. Di Benedetto, Antonio, *Los suicidas*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1969: pp. 28-29.

que el personaje ignora, porque sólo sabe lo que de ningún modo puede creer, que va a morir en un futuro incierto, lo aprende la narración cada vez que la muerte aparece como algo que ya está ocurriendo, fuera de todo lugar y de cualquier tiempo, en el vacío que las palabras abren a veces entre los actos de alguien y su conciencia. Hay un morir en la obsesión por los ruidos que "penetran" la intimidad de *El silenciero*, el latir de una pulsión autodestructiva que se enmascara en el anhelo de un mundo incorruptible. Hay un morir que pasa por la risa de dientes entrecerrados, gratuita como la de "un niño idiota", en la que se sorprende don Diego de Zama mientras consiente que otro reconozca como suyo el hijo que tuvo con Emilia, ese hijo de la desolación y la estupidez. Por la desaprensión de los padres que no pueden resguardar la vida de sus hijos, porque crecieron como ellos, desamparados (pienso en Amaya, perdida en sus ensoñaciones románticas, o en el padre de Ángel, que se dejó perder por una calentura), lo mismo que por la resignación, la ferocidad o la indiferencia con la que se trenzan en este mundo los triángulos amorosos, pasa la muerte, silenciosa, imperceptible, ahucando los gestos y las palabras. También pasa, claro, por los que, cansados de vivir, proyectan su suicidio, aunque disfrazado de una posibilidad al alcance de la desesperación.

Cuando todo parece indicar que la muerte por fin vendrá a poner término a la prolongada degradación que vive desde que se convirtió en otra víctima del abandono (desde la infancia, si atendemos al fantasma del niño rubio, sucio y desarrapado, que lo acosa durante años y finalmente lo encuentra para que pueda reconocerse en su desvalimiento), a Zama le parece que todavía espera algo de la vida, aunque no sabe qué otra cosa más que la muerte podría ser, porque "siempre se espera más". Se engaña, como tantas veces, y de puro desesperado, fantasea con el suicidio como si en él pudiera encontrar, después de todo, la ocasión de convertirse en dueño de sus actos. "Pensé que no puede gozarse de la muerte, aunque si de ir a la muerte, como un acto querido, un acto de la voluntad, de *mi voluntad*. No esperarla, ya. Acosarla, intimarla."<sup>8</sup> Antes de que Zama se decida a no cumplirlo, este ya es otro proyecto ilusorio y fallido. Lo que hace misteriosa a la muerte es que siempre está por venir y, aunque habrá ocurrido ineluctablemente, nunca llega. El que la esperó, esperaba otra cosa. Y ni siquiera el que tomó los recaudos para morir en un momento elegido pudo decir "desaparezco". En el instante de morir, como en el de dormimos esta noche, no habremos de estar presentes, y la impersonalidad de eso que nos ocurre y nos transforma revela a plena luz del día la relación de ajenezad con nuestro ser en la que se sostiene la existencia. (Dormirse como morir: se entiende por qué hay quienes perseveran en el insomnio, por la imposibilidad de olvidarse de sí mismos, como si pudiesen borrar con su vigilia lo inquietante de la noche cuando no hacen más que evidenciarlo. Qué extraordinaria novela

<sup>8</sup> Di Benedetto, Antonio, *Zama*, Buenos Aires, Alianza Editorial, 1984; p. 236.



hubiese podido escribir Di Benedetto con un narrador insomne. Aunque es posible que todos los retorcimientos existenciales contenidos en esa figura ya los haya experimentado con la de *El silenciero*.)

Dice Maurice Blanchot que el suicida está todavía ligado a la esperanza, a la esperanza de terminar, porque para él la muerte es algo posible. Su acto, o el proyecto de cumplirlo, porque se quiere una afirmación de la libertad de morir, niega la verdad (la no-verdad) de la propia muerte: que es "inasible", que "no está ligada a *mi* por ningún tipo de relación, que no llega nunca" y que no es hacia ella que me dirijo<sup>9</sup>. Más que cuando indaga obsesivamente en el enigma de "los que se matan", una investigación que en su caso parece responder al deseo de comprender algo de la historia familiar (¡hay tantos muertos por decisión propia colgados de las ramas del árbol genealógico!), el narrador de *Los suicidas* se aproxima a la no-verdad del morir cada vez que se sueña desnudo y no sabe qué significa esa pesadilla, ni si tiene o habría que buscarle una significación. Lo que entredicen esos sueños a través de la imagen angustiante de la desnudez, el mensaje secreto que recién podrá escuchar cuando aplace el proyecto de suprimirse, es que la soledad radical en la que se muere –soledad hasta de sí mismo– es la misma en la que se nace, cada día, cada vez. Ausente de las reflexiones y las conversaciones que lo tienen como tema, el sentido de la experiencia de morir también se expresa con toda su misteriosa claridad en los recuerdos del romance adolescente que un día destruyó sin razón, tal vez para que la imagen de la nobleza perdida volviese eternamente a cautivarlo con su desaparición. En la íntima impersonalidad de los sueños y los recuerdos, fragmentos de un mundo desconocido que impregnan de melancolía y lucidez el mundo desapacible o embrutecido en el que hay que vivir, sin que nadie la busque ni la espere, la muerte se anuncia como una imposibilidad de ser que nos atemoriza y nos angustia, pero a la que también le debemos el sentimiento precioso de que, porque no tiene sentido, la vida podría recomenzar en cualquier momento.

En el mundo de Di Benedetto la espera y la muerte se anudan inextricablemente a través de la obsesión. Toda espera de algo que no va a ocurrir, que no podría ocurrir (que la vecina de arriba se entregue, que llegue el traslado salvador, que desaparezcan por completo los ruidos), está acechada por la intuición de que la muerte se envuelve en las vivencias de lo absurdo, por eso se convierte en obsesiva. Privado desde siempre del horizonte de la esperanza, el que espera sin retroceder ante las evidencias de lo imposible, se convierte en una víctima de la obsesión, es decir, en un *desesperado*. Un "desesperado", dice el marido de Amaya, es alguien que "está comido por una furia, pero [que] no la descargará sobre nadie, porque está furioso con él mismo"<sup>10</sup>. Lo dice a propósito de Romano,

<sup>9</sup> Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. Buenos Aires, Editorial Paidós, 1992: p. 95.

<sup>10</sup> Di Benedetto, Antonio, "El cariño de los tontos", en *Mundo animal. El cariño de los tontos*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2000: p. 139.

el veterinario que tiene encantada a su mujer, otro adolescente irremediablemente tardío, y es lo mismo que podríamos decir de todos los que quedaron fijados a la imposibilidad de vivir porque la obsesión se apropió de sus deseos y sus expectativas. Aunque acierta con lo esencial, que en el corazón de los desesperados reinan impulsos autodestructivos, en lo que se equivoca Leonardo es en suponer que esa carga de agresividad furiosa no podría alcanzar a otros: inevitablemente los alcanza, como lo prueban los magullones del Cataldo, porque en los dramas que escenifica la desesperación los otros siempre son llamados a cumplir algún rol necesario, aunque más no sea el de espectadores de algo vergonzoso que se hubiese querido disimular. Es por desesperación, disfrazada de orgullo herido, que Zama abofetea a Ventura Prieto y desencadena la pelea que acarreará la desgracia inmerecida del rival. Es por desesperación que el silenciero planea, y acaso realiza, el incendio que destruye el tallerito vecino del que provenían, como una injuria insoportable, los ruidos que no podía desoír. Por desesperación, el hombre obsesionado con los enigmas del suicidio deja que se corte el preciado lazo de afecto que lo mantenía unido a su hermano mayor: como no hace nada por desatar el malentendido que provoca su impasibilidad, hiere sin sentido al que más quiere. (Los animales no saben que van a morir, incluso cuando hacen lo necesario para provocarse la muerte, por eso suponemos que la desesperación es una vivencia por completo ajena a su existencia, pero en el mundo de Di Benedetto nada nombra mejor el arrebato de violencia física o simbólica con el que los desesperados transmiten su furia que una metáfora zoológica: "la perrada".<sup>11</sup>)

La estructura de la espera obsesiva es por definición tortuosa, presupone una duplicación subjetiva que le garantiza a la creencia condiciones para que se enrolle sin fin. "Me obstino en negar, de palabra, toda esperanza [de que el taller que pusieron detrás de la casa cierre pronto por falta de clientela]; aunque por dentro la sostenga."<sup>12</sup> Lo insoportable es que la esperanza que el silenciero deniega en las conversaciones con la madre se sostiene en la íntima denegación de que es imposible de sostener. Mientras haya otros, que es tanto como decir, mientras él siga vivo, siempre habrá ruidos que "penetren" el hogar y le devuelvan la certidumbre de que es un desamparado en guerra con el mundo. Esa es la herida amarga que lame, un poco para que cicatrice y otro para mantenerla abierta, al ritmo de las cavilaciones. En la obsesión por los ruidos, que es en primer lugar imposibilidad de distraerse de su presencia corruptora (por eso los busca antes de que lo alcancen), se manifiesta un conflicto originario, un entramado belicoso de fobias y celos, que bien podría haber tomado alguna otra forma. "No sé si usted lo ha notado. Nadie nos quiere, ¿se fijó? Nadie nos ama perfectamente bien.

<sup>11</sup> Ver "Hombre-perro", en Di Benedetto, Antonio, *Mundo animal. El cariño de los tontos*, ed. cit., pp. 37-42.

<sup>12</sup> Di Benedetto, Antonio, *El silenciero*, ed. cit., p. 47.

Somos contradictores y enemigos. Padecemos la existencia de los demás...<sup>13</sup> Aunque la sintaxis y el tono podrían confundirnos, no es el personaje sino el autor, Antonio Di Benedetto, el que exhibe la complementariedad indisoluble entre el resentimiento por el amor que no se recibe y la incapacidad de aceptar y amar en los otros su alteridad. En el ruido intolerable que hace la presencia de los otros, eso ominoso que un día apareció detrás de la casa familiar y la volvió inhabitable, el silencio escucha los ecos de su propia intolerancia, un zumbido continuo que, cuando se acopla con los sonidos que llegan de afuera, lo ensordece. Por eso lo atemoriza el fantasma de una penetración incesante ("me encarnizo en la suposición de que el problema se ha posesionado del futuro y ya nunca nos dará un respiro"<sup>14</sup>), aunque sabe que, cualquiera sea la fuente exterior de la que provenga, el ruido finalmente se interrumpe: por eso fantasea con encontrar un hogar amparado por un silencio sin fisuras, aunque supone que sólo existe en el Más Allá: lo que amenaza continuar sin interrupciones, mientras él no se decida a comenzar la escritura del libro tantas veces aplazado, es el trabajo inhumano de las pulsiones autodestructivas que se alimentan de su agresividad.

En las narraciones de Di Benedetto hay pequeñas secuencias de una eficacia admirable en las que convergen una intensidad sentimental muy alta y una austeridad sintáctica extrema. El final de *Zama* o el de *Los suicidas*, o esta interpolación que suspende por un instante la tensión crónica que demuele al silenciero.

Anoche ha venido el gran gato gris de mi infancia.  
Le he contado que me hostiliza el ruido.  
Él ha puesto en mí, lenta e intensamente, su mirada animal y compañera<sup>15</sup>.

Ya sea que la infancia tome en sueños la apariencia de un gran gato gris o que ésta corresponda a la de una mascota de los primeros años, la ambigüedad del genitivo señala el vínculo esencial que liga en este mundo la inocencia de los niños con la de los animales. Si la pensamos como una posibilidad de vida extraña a las cavilaciones morales y existenciales que intoxican a los desesperados, la inocencia es otro misterio a plena luz del día porque nadie está presente en su acontecer: los animales ignoran que van a morir porque también desconocen que son; y los niños, con una indiferencia soberana, viven fuera de eso en lo que se habrá convertido la infancia cuando la desesperación de los adultos la invente como una edad que pasó. No siempre,

<sup>13</sup>. Zelarayan, Ricardo, "Luchar contra la palabra. Diálogo con Antonio Di Benedetto", en Antonio Di Benedetto: *Cuentos claros*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 1999, p. 18.

<sup>14</sup>. Di Benedetto, Antonio, *El silenciero*, ed. cit., p. 18.

<sup>15</sup>. *Ibid.*, p. 27.

porque en uno resuena el misterio del otro, la identificación del mundo de los niños con el de los animales se da a través de una imagen encantadora; por lo general, bordea lo grotesco, cuando no lo ominoso. El "hijito sucio" de Zama, que crece entre las gallinas, ya aprendió por puro instinto de supervivencia a mimetizarse con la tierra, como hacen algunas "bestias". A Bertito, que se obstina en el mutismo y la impasibilidad porque lo atraviesa un dolor sin nombre, el padre lo ve asustado como "una lauchita", cuando se esconde detrás de unos cajones, o como un "cachorro de tigre", cuando se enrosca bajo la cama. También está Ángel, que abre la "boquita de conejo" para reclamar un saludo que no llega y se trepa a los techos con la agilidad y la inconsciencia de "una araña". Ángel, que tiene "un rostro tan tierno y perdido como un tontito manso". Por lo mismo que sus rarezas aparecen asociadas a comportamientos o gestos animales, porque la presencia de las bestias les revela a los hombres "lo más esencial, íntimo y a la vez desconocido de sí"<sup>16</sup>, lo incomprendible de la conducta de los niños se confunde a veces en estas narraciones con el empecinamiento absurdo propio de lo que llamamos idiotez. Cuando no parecen animales ("animalitos" dice el lugar común, para enmascarar de ternura la perturbación), los niños parecen o son tontos, criaturas inocentes, temibles, en las que el desesperado no alcanza a reconocer la familiaridad con lo que lo obsesiona y por eso, de uno u otro modo, lo precipitan hacia su perdición.

"Declinación y ángel" es un relato que debe su fama a que alguna vez sirvió para argumentar la anterioridad del objetivismo de Di Benedetto respecto del *nouveau roman* francés<sup>17</sup>. Es también una exposición, a través de imágenes que muestran el sin-sentido que las soporta, de la tragedia en la que se resuelve el desencuentro del inocente con los desesperados que debían cuidarlo. (Aunque no siempre estalle, porque algo la desactiva a último momento –"El juicio de Dios"– o porque el final de la historia queda en suspenso –"Enroscado"–, la tragedia está presupuesta en la trama de todas las narraciones de Di Benedetto en las que intervienen niños.) El tontito muere porque parecía

16. Néspolo, Jimena, *Ejercicios de pudor. Sujeto y escritura en la narrativa de Antonio Di Benedetto*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2004, p. 51.

17. Jimena Néspolo, primero, y Martín Kohan, después, se ocuparon de mostrar cómo los términos de esa reivindicación desconocieron la singularidad del arte narrativo de Di Benedetto en tanto escritura de imágenes. Querría añadir algo más, en la dirección abierta por ellos. La eficacia de las imágenes "no literarias" –según la declaración del autor– con que está narrado "Declinación y ángel" depende fundamentalmente de las posibilidades que tiene la escritura (literaria) de hacer ver y oír lo imperceptible a través de la opacidad y la mudez de las palabras. ¿Qué cámara podría tomar la "congoja estática" que se instala en un baño mientras conversan dos mujeres? ¿Qué artefacto, registrar "los chisporroteos que deja en la boca" el "¡No!" que acaba de gritar una de ellas? Estas imágenes, nacidas tal vez de un deseo de que la narración alcance una potencia equivalente a la de algunos experimentos cinematográficos, ni vienen ni van hacia el cine. Como el "placer sombrío" que deja en la boca de los suicidas el paso de la muerte, son imágenes irrepresentables, presencias inasibles, que dependen exclusivamente de la transformación radical que la literatura opera en el lenguaje.

pero no era un animalito trepador, y nadie le enseñó la diferencia; al padre lo espera el infierno de una culpa irredimible: más que porque se distrajo, va a creer que el hijo murió porque su trasgresión merecía un castigo divino. Incapaz de aceptar su parte y la de los otros en la jugada que dispuso el absurdo, preferirá suponer que él fue la causa de lo que ocurrió, aunque el precio que tenga que pagar por esa ganancia de sentido sea enorme, insoportable. Si la madre no hubiese estado desatenta, como siempre... si Cecilia no se hubiese puesto a gritar, como queriendo provocar el accidente, para responder a su acoso... Algo nos dice que cuando eleva la mirada hacia el cielo y comienza a rezar, el padre de Ángel ya olvidó que fueron necesarias más de una desesperación para que se pudiese tramar esta historia.

De *El silenciero* a *Los suicidas* se repite una misma estructura de parentesco casi sin variaciones: la soledad del hijo aparece enmarcada por la ausencia del padre, que murió, y por la presencia solícita e ineficaz de la madre (sus cuidados no ayudan a que las tensiones se atemperen, más bien sirven para que se mantengan). En *Zama*, la paternidad del desesperado introduce una diferencia, pero ésta no hace más que reforzar la función estructurante del desamparo. El letrado fantasea con un hijo porque quiere un padre, alguien que responda a su desolación con una mirada de cariño. Ni siquiera cuando el niño nazca, la obsesión por la propia orfandad le permitirá que se reconozca de algún modo en el ejercicio de la función paterna. En el mundo de Di Benedetto no hay más que hijos sin sostén a los que la presencia de otros hijos, incluso si son suyos y los aman, sólo puede provocarles mayor desasosiego.

Es la historia de "Enroscado", la única en la que el espectáculo tristísimo de la orfandad sin remedio se monta a partir de la ausencia de la madre. La figura del padre de Bertito, desesperado por la pérdida de su mujer y por el dolor, la impaciencia y la culpa que le provoca el absurdo en el que se extravió el hijo, es una de las más conmovedoras que imaginó Di Benedetto. Todo, el desencuentro continuo, el repliegue obstinado de la criatura y las oscilaciones con las que el padre responde a esa fijeza, está narrado desde una intimidad absoluta con la experiencia del desamparo que le abre a la escritura posibilidades inauditas. No hay nombres que puedan ceñir, en su condensación y al mismo tiempo en sus matices, eso que la narración, discreta, precisa, nos deja suponer más acá de las palabras: los afectos que pasan por la desesperación de un padre que teme que su hijo se haya vuelto idiota, un "animalito" como dicen las vecinas, porque le duele reconocerse en su desconsuelo. No sabríamos cómo expresar la conmoción que sentimos cuando el padre, que no renuncia a tratar de consolarlo y protegerlo, empeora el encierro del hijo por un arrebato de su propia idiotéz. En el laconismo de la última frase se envuelve la promesa del eterno retorno de esa ambigüedad: "El padre comprende que ahora las cosas serán más difíciles"<sup>18</sup>.

<sup>18</sup> Di Benedetto, Antonio, "Enroscado", en *Cuentos claros*, ed. cit., p. 52.

Lei en el libro de Jimena Néspolo que alguien se lamentó alguna vez de que la maestría de Di Benedetto se debilitara a veces en el final "incompleto" de relatos como "Enroscado". No sé si llamarlo error, pero me parece que la escritura de Di Benedetto intensifica su potencia justamente en la suspensión (no la llamaría incompletud) de un final como el de este relato, en el que la continuidad se entredice y no se cuenta porque resulta más perturbador sospecharla que conocerla. A Di Benedetto le gustaba recordar que había aprendido de los cuentos de su madre el valor narrativo de la elipsis: la presencia de elementos inconclusos despierta en quien oye o lee la voluntad de participación<sup>19</sup>. Sus relatos y novelas transmiten también otra lección, ni más sencilla ni más compleja, diferente, la clase de lecciones que se aprenden en las proximidades de la literatura: la elipsis más valiosa es la elipsis de nada, la ocurrencia sobre la superficie de una narración de algo que nos atrae y se nos niega, que no reclama nuestra actividad descifradora sino algo más simple, nuestra disponibilidad para que a través suyo se afirme lo misterioso que es este mundo.

---

<sup>19</sup> Zaragoza, Celia, "Antonio Di Benedetto: Los cuentos de mi madre me enseñaron a narrar", en *Crisis* 20, 1974. Citado por Jimena Néspolo: op. cit.; p. 119.

# Diario de un condenado

## Para una caracterización del personaje en *Zama*<sup>1</sup> de Antonio Di Benedetto

Gustavo Lespada

*Me pregunté, no por qué vivía,  
sino por qué había vivido. Supuse que por la espera y quise saber si  
aún esperaba algo. Me pareció que sí.  
Siempre se espera más. (Zama, p. 235)*

A pesar de tener como escenario las postrimerias del dominio colonial en América, en rigor *Zama* no es una novela histórica, sino que su propuesta pareciera valerse del carácter inapelable que aporta todo pasado concluido para, entre otras cosas, apuntalar la dimensión trágica de su protagonista. Y es que a pesar del procedimiento con ciertas formas de la perífrasis, el hipérbaton, el pleonasma y algunos arcaísmos acordes con la retórica dieciochesca, este narrador en primera persona exhibe sus conflictos en un estado de orfandad espiritual propio de la modernidad<sup>2</sup>. No hay demiurgo: ninguna referencia a Dios en este relato que supuestamente transcurre entre 1790 y 1799, y éste es otro argumento contra su posible calificación de "novela histórica".

<sup>1</sup>. Di Benedetto, Antonio, *Zama* (1956), Buenos Aires, Alianza, 1990, todas las citas responden a esta edición.

<sup>2</sup>. Tempranamente, Noé Jitrik resaltaba la contemporaneidad de la problemática del personaje Diego de Zama ("La nueva promoción", en *Cuadernos de Versión*, Mendoza, 1959); Juan José Saer a la par que objeta su condición de novela histórica, la ubica junto a la mejor narrativa del existencialismo francés ("Zama", en *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Aneel, 1997); Julio Schvartzman, por su parte, caracteriza el pensamiento paradojal en la novela y la crisis de la racionalidad frente al caos americano ("Las razones de Zama", en *Microcrítica*, Buenos Aires, Biblos, 1996); y en el que acaso sea el abordaje crítico más completo sobre este autor, Jimena Néspolo estudia con rigurosidad las relaciones con esta corriente filosófica y literaria en diversos textos, en particular en "Influjos existenciales" y "La trilogía camusiana", en *Ejercicios de pudor*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2004.

Diego de Zama encarna el absurdo, sentimiento que deriva de la confrontación entre la demanda humana de claridad y el silencio irrazonable del mundo, pero en tanto que para Camus esta contradicción del hombre puede ser superada por medio de la rebeldía y la pasión, la tragedia de este personaje reside en una especie de abulia, de abandono existencial que lo convierte en el espectador impasible de su propia ruina. su espera termina pareciéndose más a un suicidio diferido en el tiempo que a la entereza con que Sísifo enfrenta su destino<sup>3</sup>.

Así como no hay heroísmo sin acción, tampoco hay héroe más que en y por el lenguaje: sin el *aeda* que lo cante no existe el héroe, dice Blanchot<sup>4</sup>. Si en la epopeya el héroe nacía al morir, tornándose inmortal por el relato que ensalzaba sus actos, aquí no sólo los actos parecieran no ser dignos del canto<sup>5</sup>, sino que, al carecer de una voz *otra* que lo narre o al menos que describa su exterioridad desde la tercera persona, Zama nunca podrá ser ungido con los atributos del héroe. Este registro descarnado que lo descubre impudicamente y que, en el mejor de los casos, intenta justificar sus ignominias es lo contrario del relato épico: es, entre otras cosas, el impedimento formal para su acceso a la categoría de héroe.

A Zama le pesa la existencia como si hubiera "andado largo tiempo hacia un previsto esquema y estuviera ya dentro de él". Siempre está necesitando asirse *de algo* o de alguien; de una mujer, de un pleito sin riesgos, de un cargo, de algo que le arranque ese vacío, esa sensación de irrealidad, de estar predestinado. Por eso, al final de la primera parte, acude a la posada "como en pos de la esperanza", vacua esperanza reducida a satisfacer las urgencias del cuerpo (p. 120). Esta deslucida *esperanza* se parece mucho a la bandera en la antesala del infierno descrita por el Dante, tras la cual marcha la turba de los condenados: seres ruines, ciegos de envidia, espectros amorfos de quienes el mundo no conserva ningún recuerdo, acosados sin tregua por las picaduras de insectos, rechazados tanto por el Cielo como por el Infierno porque no se atrevieron a vivir<sup>6</sup>. En la tercera parte de la novela, veamos cómo

<sup>3</sup> Albert Camus, concluye que el suicidio es lo contrario a la rebelión, en tanto implica "la aceptación en su límite. El suicidio es un desconocimiento". Por el contrario, esa rebelión quijotesca, ese enfrentamiento absurdo del orgullo humano es lo heroico para Camus. Una vida apasionada disputa su territorio a la muerte, y logra una intensa felicidad cada vez que llega a la cima con su carga, aunque sea consciente de lo efímero de su victoria. Véase *El mito de Sísifo* (1942), Madrid, Alianza Editorial, 1999.

<sup>4</sup> Blanchot, Maurice, "El fin del héroe", en *El diálogo inconcluso* (1969), Caracas, Monte Ávila, 1996, pp. 569-583.

<sup>5</sup> Recordemos, como ejemplo, que la única vez que Zama empuña la espada es durante un episodio que raya en el grotesco cuando hiere a unos perros en los suburbios, antes de abordar a la mulata, pp. 70-71.

<sup>6</sup> "E io, che riguardai, vidi una 'nsegna / che girando correva tanto ratta, / che d'ogne posa mi pareva indegna: / e dietro le venìa sì lunga tratta / di gente, ch'ì non averei creduto / che morte tanta n'avesse disfatta. / Poscia ch'io v'ebbi alcun riconosciuto, / vidi e conobbi l'ombra di colui / che fece per viltade il gran rifiuto. / Incontanente intesi e certo fui / che questa era la setta d'ì cattivi, / a Dio spiacenti e a' nemici sui. / Questi soaurati, che mai non fur vivi, / erano ignudi e stimolati molto / da mosconi e da vespe ch'eran ivi. / Elle rigavan lor di sangue il volto, / che, mischiato di lagrime, a' lor piedi / d'fastidiosi vermi era ricolto." Dante Alighieri, *Divina Commedia, Inferno*, Canto III, pp. 52-69, Roma, Biblioteca Económica Newton, 1996, pp. 46-47.



marcha Diego de Zama prisionero del Capitán del Rey después de haber delatado a Vicuña Porto, es decir, condenado por ambos bandos, acribillado por los mosquitos:

La nariz destilaba levemente y me ensuciaba el bigote. Una mosca se pegó un momento a aquella materia y procuré espantarla con soplidos hacia arriba, pero no se iba. Después la ahuyentaron los jejenes.

Imaginé la entrada a la ciudad.

Toda la carne del rostro hinchada. Cochinos de nariz, los bigotes y los labios, y adheridos a ellos, las moscas, aprovechadoras y ominosas.

Detrás, mis manos, ineptas.

Para las gentes, tan derrotado, repugnante y ruin Vicuña Porto, el bandido, como Zama, su encubridor. (p. 227)

¿Se puede hablar de relación intertextual? Digamos al menos que la analogía con el pasaje dantesco recae sobre el personaje con todo el peso de un juicio literario.

## Las máscaras de la ausencia

Entonces me esforcé por captar rápidamente algo que había visto, y temía que se escapara de mi cabeza sin haberlo precisado. No era algo aun palpable o real. Era... una ausencia. (p. 150)

La novela se abre con la manifestación de una ausencia, con la falta que reside en una espera en la que se cifra la posibilidad de completarse, de alcanzar una integridad plena, y se cierra con una mutilación que implica la pérdida, la falta instalada en el propio cuerpo. Mutilación que, en tanto impedimento de empuñar pluma o espada, cancela la escritura y todo posible devenir heroico capaz de revertir, o sea reescribir, la caída del protagonista y narrador.

A la espera de un ascenso, aguardando noticias de su familia, Zama es un personaje que aborrece su circunstancia, deseando estar en otra parte (otra ciudad, otro cargo, otra casa, otra misión...) pero a la vez resulta incapaz del acto voluntario que, afirmado en su presente, lo proyecte a la conquista de su futuro. Zama permanece flotando como el cadáver del mono atrapado en el muelle<sup>7</sup>. Una visión premonitory y degradada de la frustración (el viaje que "él no hizo") sellada por la muerte como el último puerto de la espera: su deterioro sólo es cuestión de tiempo. Es una señal muy fuerte que desde la primera

<sup>7</sup>. "El agua, ante el bosque, fue siempre una invitación al viaje, que él no hizo hasta no ser mono, sino cadáver de mono. El agua quería llevarse y lo llevaba, pero se le enredó entre los palos del muelle decrepito y ahí estaba él, por irse y no, y ahí estábamos. Ahí estábamos, por irnos y no" (p. 11).

página el narrador se homologa con el despojo, esa cáscara inerte que alguna vez estuvo animada. Aunque no podamos habitar la muerte, aspecto de la existencia que nos está negado, el cadáver nos abisma, nos coloca frente al límite.

Este refuerzo de la imagen se acrecienta con otro microrelato<sup>8</sup> introducido por Ventura Prieto, acerca de un pez al que las aguas rechazan y debe consumir sus energías en la conquista de la permanencia. Zama se reconoce aludido: su espera no tiene fin, su vida es mero sobrevivir vaciado de sentido. Pero, además, estos microrelatos pueden funcionar como indicios o claves de lectura: cualquier pasaje o episodio puede ser leído bajo el signo de la condensación o la cifra, cualquier fragmento nos remite a la totalidad de la obra. *Zama* también se abre, entonces, con un gesto trascendente que la recorre de punta a punta: nunca se agota en la circunstancia trágica o absurda de su personaje. *Zama*, la novela, siempre está golpeando en otra parte, diciendo otra cosa, sobre todo actualizando su ausencia constitutiva, su ser inasible.

## La fatalidad del deseo

Ningún hombre –me dije– desdena la perspectiva de un amor ilícito. Es un juego, un juego de peligro y satisfacciones. Si se da el triunfo, ha ganado la simulación ante interesado tercero y contra la sociedad, guardiana gratuita. (*Zama*, p. 29)

Esta reflexión, además de señalar el vínculo entre el erotismo y la transgresión<sup>9</sup>, puede inscribirse dentro del imaginario del héroe burgués enfrentando los condicionamientos sociales, y cuyo paradigma nos remite a personajes como Julián Sorel o Rastignac. En una sociedad en transición en la que comienza a prevalecer la dicotomía del éxito o el fracaso, Diego de Zama pareciera resistirse por momentos a ese maniqueísmo dejándose llevar por impulsos románticos. Pero luego aparece esa voz que desnuda sus más íntimas miserias, sus miedos y contradicciones insolubles. Marca de la inadecuación: don Diego no es un don Juan, y sus actos nunca están a la altura de sus deseos.

Voyeur de las aventuras ajenas, envidia a Bermúdez que encarna a ese otro "capaz de ser amado" por las dos mujeres que él codicia infructuosamente, en tanto que se pregunta, plañidero, si nunca será "el visitado del amor",

<sup>8</sup>. La función analógica y de complementariedad de estos pequeños relatos ha sido estudiada desde la semiótica como isotopías narrativas que refuerzan el sentido primordial del texto. Tomo isotopía en el sentido que le da Umberto Eco (*Lector in fábula*, Barcelona, Lumen, 1979, pp. 131-144), quien a su vez lo toma de Greimas, como el conjunto de categorías semánticas redundantes que favorecen la coherencia y uniformidad de una historia.

<sup>9</sup>. Remitimos al ya clásico enunciado de Georges Bataille: "La prohibición no significa forzosamente la abstención, sino la práctica en forma de trasgresión". *El erotismo* (1957), Buenos Aires, Editorial Sur, 1960, p. 72.

clamando porque "algo" se le someta. Una noche, al interrumpir el romance secreto de Rita, la hija menor de su huésped, intenta sacar provecho de la situación amparándose, de modo ruin, en la imposibilidad de la muchacha de denunciarlo sin descubrirse.

Corrí a ayudarla, aunque ya medio se ponía de pie y evidentemente no precisaba socorro. Más yo, descontrolado, para aprovechar, la tomé de atrás y terminé de alzarla mientras mis manos codiciosas hacían presión sobre sus pechos. Eran blandos, como muy tocados. Me cobraba el silencio que guardaría sobre su escapada nocturna. (p. 24)

Por otro lado y en paralelo, termina haciendo el triste papel de partenaire del juego histérico de Luciana, que monta sus escenas patéticas con aire de "hermosa y temible fatalidad", para estimular sus deseos y luego desalentarlos. Hasta que, próxima a partir rumbo a España sin haber consumado la relación con el asesor letrado, le confiesa que él es el predilecto de su corazón porque "supo buscarla sin pensar en la carne", mentira tan evidente que sólo puede interpretarse como una burla, para luego agregar que "-Eres tanto para mí, soy tan tuya y sólo tuya, que te habría dado lo que nunca me pediste, si me lo hubieras pedido". Lo curioso es que en lugar de reaccionar al menos reprochándole su ambivalencia, Zama se siente enaltecido por "este juicio ajeno a la realidad", tal vez porque el juego de Luciana confirma su propia simulación, el telón ha bajado y piensa que su representación ha sido convincente, la expectativa nuevamente está puesta en la espera: de la creencia que un *alguien europeo* pudiera llegar a formarse de él (p. 118).

Finalmente, desahuciado, cede en sus pretensiones y se resigna a que la mujer no sea española ni hija de españoles ni blanca siquiera, se olvida de la sífilis y se echa sobre la primera moza que lo mira en la calle sin reprimirse porque se trata de una mulata descalza. Y, en tanto dedica varias páginas a describir cada detalle de una seducción fallida, unas pocas palabras dan cuenta de su encuentro sexual, como si la elipsis fuera la figura del escamoteo que le impone la inadecuación. Zama desdeña y aleja lo que le es propio y añora lo ajeno que lo expulsa y rechaza.

A las mujeres de la primera parte se corresponden de manera especular otras tantas en la segunda. Pero el reflejo es deformado, esperpéntico, acorde a la degradación del personaje. Con Emilia, una española viuda y pobre, busca formar una familia sustituta, especie de remedo de aquella de la espera, cada vez más inalcanzable. También fracasa, y un subalterno se hará cargo de ella y de su hijo. Por otra parte, como si fuera un doble envilecido, la mujer de la ventana "fofa e involuntaria célibe" con su oferta de ayuda reproduce el eco grotesco de la promesa incumplida de Luciana: "un simulacro, una burla del tiempo al través de esa fealdad" (p. 172). Ayudado por el

aguardiente una noche la posee con vehemencia, en el piso y a oscuras para poder besarla sin repulsión. Zama se revuelca doblemente: mientras la mujer aún jadea, le pide dinero. Infamia que se empasta con la muerte de la pequeña mensajera (pp. 182-3).

Como si la fiebre abrasara el registro de la primera persona, el fragmento 33 se precipita vertiginoso, poblado de imágenes inciertas y sensaciones evanescentes, desdoblándose, "como recogiendo tinieblas". Otra presencia lo acecha en la casa sombría en que se aloja. Como una Rita ajada, la mujer de Solano viene a tentarlo con "la belleza de la perversión". La ilusión perdida junto con el color rosa de la juventud dejan al desnudo el deterioro de la vejez, la decepción incontrolable, el horror. La ambigüedad disuelve los límites entre lo real y lo imaginario al punto que el narrador llega a dudar de la existencia de la mujer:

-Tengo miedo -decía, y yo también tenía miedo y quise decirselo sin la vergüenza de las palabras. Con mi mano busqué la suya y la tomé y estaba ardiendo, y eso me hubiera confortado si no se hubiese deslizado en mi la sospecha de que mi mano derecha tomaba mi mano izquierda, o la izquierda a la derecha, no podía saberlo.

No podía saber si había mujer, no podía saber si dialogaba con alguien. Yo no sabía, no conseguía saber si todo eso estaba sucediendo o no. (p. 189)

Aquella aparición succiona sus fuerzas a través del beso, ataca sus defensas: el desorden pletórico del erotismo siempre conmociona las estructuras cerradas<sup>10</sup>. Esa "sensualidad dominadora" lo arrastra al fondo mismo de su existencia, esa región donde nada hay, nada es y todo se negaba. El caos que ella instala no es otro que el que proviene del propio desdoblamiento, de la toma de conciencia de lo absurdo de su vida: "Elaboramos presente menudo y, en consecuencia, pasado aborrecible". La enfermedad se contagia a la escritura corroyendo toda certeza, toda sensación de realidad: perdido el lazo con el referente sólo queda el delirio dando manotazos en el vacío.

## Miedo y condena

Pareciera que todo es fugacidad, fracaso, inconsistencia en la vida de Zama. Él lo sabe, pero achaca sus *desórdenes* "a potencias interiores irreducibles y a un juego de factores externos inescrutables, invisiblemente montados" en su contra. Se siente atrapado por "el horror del absurdo" pero es incapaz de reaccionar (p. 179). Se reconoce prisionero de ataduras desconocidas,

<sup>10</sup> Véase Bataille, Georges, *ob. cit.*, p. 104.

de causas inaccesibles<sup>11</sup>. Pero lo inaccesible es aquello de lo que no podemos deshacernos, lo que nos obsesiona porque no lo podemos aferrar ni definir. Y no olvidemos que *lo insalvable es aquello de lo que no se escapa*<sup>12</sup>. Aunque otro Zama hubo, otra imagen fugaz apenas se vislumbra desde uno de los pocos huecos de la trama en primera persona. En los comienzos, la figura de un niño, "un mozuelo de doce años", introduce el recuerdo de una época de oro ya perdida, cuando Diego de Zama ejercía el cargo de corregidor, anteriormente a las reformas borbónicas de 1782:

¡El doctor don Diego de Zama!... El enérgico, el ejecutivo, el pacificador de indios, el que hizo justicia sin emplear la espada. Zama, el que dominó la rebelión indígena sin gasto de sangre española, ganó honores del monarca y respeto de los vencidos. (pp. 20-21)

Y aunque ese "Zama *había sido*" –y queda afuera del periodo que abarca la novela–, siente que el peso de ese pasado lo determina, que "Zama el bravo" le exige a "Zama el menguado" un porvenir más digno que el presente, y es un niño quien se lo reclama "con su emoción admirativa". Ahora bien, ¿qué ha sucedido entre los dos Zamas, cómo "el bravo" devino en "menguado" y de allí el descenso hasta la mutilación del final? Una primera relativización proviene de ese registro más cercano al indirecto libre que al de un narrador omnisciente:

A esta altura del duelo, Zama el menguado podía sospechar que Zama el bravo quizás no tuvo tanto de aguerrido y temible: un corregidor de espíritu justiciero puede seducir fácilmente la voluntad de esclavos estragados por meses de represión más que violenta, cruel. (p. 21)

La desaparición del cargo, producto de la creación del Ministerio de Indias, se revela como la pérdida de la investidura cuya autoridad podía confundirse con heroísmo; en una palabra, *sin hábito ya no hay monje*. Hay en este personaje una gran cuota de dualidad, de escisión entre lo que siente y lo que hace: *actúa* de héroe, de don Juan, de buen samaritano, de españolista. El problema es que es un mal actor y sus gestos grandilocuentes no convencen a nadie. Intenta adecuar su representación a las circunstancias pero de manera endeble, no *encarna* sus personajes. Los sucesivos episodios de Zama parecieran constituir los peldaños por los que desciende indefectiblemente hacia su degradación y su condena.

<sup>11</sup>. "Era algo mayor la causa de mi anegante desazón, ignoro qué, algo así como una poderosa negación, imperceptible, aunque superior a cualquier rebeldía, a cualquier aplicación de mis fuerzas. (...) ¿Qué era eso tan peor? ¿La destitución, acaso? ¿La pobreza? ¿Alguna afrenta? ¿Tal vez la muerte? ¿Qué, qué era?... Nada, lo ignoro. Era nada. Nada" (p. 120).

<sup>12</sup>. Blanchot, Maurice, *El espacio literario* (1955). Barcelona, Paidós, 1992, pp. 247-248.

Yo fui ese corregidor: un hombre de Derecho, un juez, y esas luces, en realidad, sin ser las de un héroe, no admitían ocultamiento ni desmentidos de su pureza y altura. *Un hombre sin miedo*, con una vocación y un poder para terminar, al menos con los crímenes. *Sin miedo*. (p. 21, las bastardillas son mías)

El pretérito de esta enunciación, señala al menos dos cosas, a mi juicio interesantes: la primera que, en oposición a ese pasado, ahora es un hombre *con miedo*; la otra, menos evidente, es la ligazón profunda que este pasaje inicial establece entre el miedo y el fracaso, fracaso que reconoce que él mismo genera<sup>13</sup>. Y no se trata aquí de la perturbación normal ante el peligro ni del miedo que puede experimentarse ante la decisión inscrita en nosotros de traspasar un límite, de la que habla Bataille<sup>14</sup>, sino más bien de un agente crónico, parasitario, que diezma la voluntad del personaje. Esta forma de permitir que la propia vida se le deshaga entre las manos como migajas de pan viejo es lo más exasperante de Zama.

Hay otro célebre microrrelato, donde aparece la imagen del miedo vinculada al inmovilismo, a la postergación, que parece más apropiada para el caso que nos ocupa, donde se cuenta sobre un hombre que llega ante la Ley en cuya entrada se encuentra apostado un centinela que le impide el paso, y el hombre se queda temeroso en el umbral durante años esperando pasivamente a que en algún momento lo dejen entrar. En esa espera, apenas matizada por preguntas y algunos intentos de soborno, permanece toda su vida, hasta que un día, ya moribundo, se entera de que aquella puerta estaba destinada sólo para él, y que su muerte la clausura<sup>15</sup>. Entre otras cosas esta alegoría nos habla de la vida como la oportunidad única e irrepetible de manifestar el ser, que es *su hacer*.

Quisiera concluir estas líneas señalando el contraste entre dos miradas que recaen en Diego de Zama y que de alguna manera caracterizan y resumen su tragedia, su *épica-grotesca*. La primera, como ya vimos, es la del hijo de Indalecio. Cargada de admiración, esta mirada desde la estatura del niño, le otorga cierto heroísmo a la figura erguida de Zama: la visión del que pudo ser. La otra, compasiva y separada por más de doscientas páginas, es la del chico misterioso, también de doce años, que en el final de la novela lo mira desde arriba, cuando Zama recupera el conocimiento en el suelo, con los muñones hundidos en las cenizas:

<sup>13</sup>. "Algo en mí, en mi interior, anulaba las perspectivas exteriores. Yo veía todo ordenado, posible, realizado o realizable. Sin embargo era como si yo, yo mismo pudiera generar el fracaso" (p. 120).

<sup>14</sup>. Bataille, Georges, *ob. cit.*, p. 144.

<sup>15</sup>. Kafka, Franz, *El proceso*, Buenos Aires, Losada, 1976, pp. 198-200. El texto también fue conocido como el microrrelato "Ante la ley", publicado en vida de Kafka.

Comprendí que era yo, el de antes, que no había nacido de nuevo, cuando pude hablar con mi propia voz, recuperada, y le dije a través de una sonrisa de padre:

-No has crecido...

A su vez, con irreductible tristeza, él me dijo:

-Tú tampoco. (p. 240)

A la observación literal de Zama este eterno niño da una respuesta figurativa que, acompañada de la "irreductible tristeza", se percibe como descalificación y condena. Acaso recordándonos que su pacto de lectura no es realista, el texto concluye en un diálogo con ese niño inalterable, como si este personaje para el que no pasan los años fuera la imagen de aquella promesa inicial que ha venido a confrontarlo con su desidia y su traición. La novela se cierra con esta mirada que contiene un juicio irrevocable: la peor mutilación es la que él mismo se ha provocado desmigajando su vida en esa espera, como el hombrecito del relato de Kafka.





# ***El silenciero: entre ruidos y familia, escritura y novela***

**Adriana Mancini**

*Es difícil vivir*  
Albert Camus

## **Los ruidos**

El personaje de la novela *El silenciero* de Antonio Di Benedetto es un hombre joven obsesionado por ruidos que él clasifica en "ruidos benignos" y "ruidos malignos". Los primeros, familiares, resultan de la vida doméstica; los otros, intrusivos, provienen del mundo exterior y enajenan al personaje impulsándolo a buscar "ese absoluto silencio que linda con la muerte"<sup>1</sup>.

Los dos espacios de la novela que se corresponden con las dos categorías de ruidos tienen en principio límites bien definidos. Dice su narrador, personaje protagonista:

La vereda de mi casa marca el límite del recelo: más allá pueden encontrarse planteadas las condiciones definitivas para una lucha.

Adentro sólo está mi madre y los benignos ruidos domésticos (p. 18)<sup>2</sup>.

Pero, a medida que el relato avanza, ese "límite del recelo" se desdibuja y los ruidos del afuera contaminan el "adentro", obligando al protagonista y a su familia a itinerar por la ciudad, de casa en casa, de pensión en pensión, en busca de un techo protector. Por su parte, este personaje sin

<sup>1</sup>. Cfr. Néspolo, Jimena, *Ejercicios de pudor*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, p. 189.

<sup>2</sup>. Di Benedetto Antonio, *El silenciero*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 1999. Todas las citas corresponden a esta edición.

nombre de la novela de Di Benedetto, que arma su relato en el tiempo presente, se presenta como un escritor que está escribiendo su primer novela. "Un libro sobre el desamparo" (p. 32) -aclara- cuyo título será -dice-, precisamente, *El techo*. Sin embargo, y casi como paradoja, el texto de Di Benedetto presenta una escena fugaz pero nitida que indicaría que este "silenciero" no está dispuesto a admitir la posibilidad de que los ruidos dejen de perturbarlo. En efecto, al comienzo de la novela después de reconocer haber tenido una reacción agresiva contra un tío que le había sugerido la posibilidad de que el ruido molesto que lo perturbaba en ese momento desapareciera, el personaje declara:

*no acato la posibilidad de que el ruido de repente se apague y no regrese, me encarnizo en la suposición de que el problema se ha posesionado del futuro y ya nunca nos dará un respiro.* (p.18, destacado mio)

Puede pensarse que esta decisión de someterse a los ruidos, marca en el texto un destino que señala la Muerte y que compromete tanto al personaje como a la novela que él escribe, reforzando la relación genuina entre escritura y muerte. Pero, además, el personaje rescata otros ruidos, los "ruidos benignos", tales como la música que escucha su madre, el llanto del hijo, y particularmente el tarareo de Nina, su mujer, que él define como "un canto bajito que apenas se le oye" (p. 33) y que le sugiere una imagen que reúne poéticamente ternura, imaginación y locura: "una muchacha loca que se hamaca con una muñeca en brazos y le canta" (p. 93).

## La familia

Al comenzar la novela, en el presente del relato, El silenciero vive con su madre: "esta pequeña familia que hacemos ella y yo" (p. 87), dice. En el final, su relato diseña un espacio y un tiempo imprecisos, que subrayan su soledad. El relato y la novela terminan dejando al personaje desnudo y confuso, sin un cuerpo que medie con el mundo -tal como terminan los viejos en el límite de su existencia- y "con su cerebro machucado, como si estuviese al cabo de un abnegado espacio de creación. Como si hubiera escrito un libro" (p. 188). Entre ambas situaciones, entre los dos extremos -principio y fin- de su historia y de la novela, hay una mujer muy joven, Nina, la muchacha que canta, que va siendo, sucesivamente, amiga, novia, esposa solícita, comprensiva y enamorada con quien tiene un hijo. La pareja y el hijo vivirán con la madre del personaje. Y hay otra mujer, Leila.

A su vez, en el esquema familiar que el personaje presenta, aparece sugestivamente el recuerdo de su padre: "No tengo padre ahora; aunque

tuve, claro" (p. 33) -dice a quien será su mujer enrareciendo de algún modo el sentido de sus palabras. Ese padre que el personaje "tuvo" incide en el afuera y en el adentro espacial que diseña la novela y, en ambos casos, la presencia del padre ausente tiene relación con el ruido. En el afuera, la ausencia paterna pareciera querer suplirse con la ley. El personaje, al principio, antes de entregarse a la locura, busca protección en la ley, pretende que la ley lo defienda de la violencia a la que lo somete el mundo con sus ruidos. Busca en el Código civil sus derechos, recurre a la policía en reiteradas ocasiones, consulta a alguno de sus antiguos profesores de abogacía, etc. Y en el adentro familiar, el padre estaría presente en dos instancias. El piano que el padre solía tocar y lega a su mujer y a su hijo aunque ninguno sepa música y que acompaña en silencio las comidas en la mesa familiar -ese piano "que ahora está en el comedor y nunca suena (p. 33)" dice el personaje- podría leerse como una imagen sinecdótica del padre. El piano permanece mudo en la casa y cuando cierta vez Nina lo visita y le propone con frescura tocar el piano aunque sea para hacer un poco de ruido, el personaje se indigna sustrayéndose del diálogo cordial que había mantenido hasta ese instante. En esta escena, el texto avanza proyectándose al futuro de la relación del personaje con Nina. El silencio cierra esta escena fugaz del encuentro -o desencuentro- entre ambos exhalando un "Pobrecita Nina" que anticipa el padecer de esta mujer durante su matrimonio con él. Asimismo, la biblioteca que el hijo hereda, zanja la distancia entre la imagen del padre que El silencio tuvo y "ahora no". En este sentido, puede pensarse que si tanto la ley como el piano lo abandonan -el silencio termina en una especie de presidio y el piano, de tanto mudar de pensión en pensión, comienza a deteriorarse, y entonces queda en casa de un tío, "callado como siempre" -la figura del padre ahora ausente persiste en las novelas legadas que ocupan, también en silencio, la estantería que respalda su cama y que lo incitan a la escritura:

El sol de la pequeña tarde lame mi ventana. Atrás no hay ruido. Como alto respaldo de la cama está la librería de novelas heredadas de mi padre y las novelas por mi elegidas, y yo acato su contagio: quizás este es el día señalado para empezar mi libro.

Lo tengo casi todo en la cabeza. Nada más me falta que elegir la punta: qué digo primero, con qué empiezo. (pp.44-5)

Aunque muy breve, la escena convoca uno de los escasos momentos de sosiego para el personaje, pero la calma se diluye con la aparición del personaje de Besarion, una suerte de doble del narrador que incorpora en el relato una cuota de misterio e incertidumbre y provoca el cierre abrupto de la escena como si se concluyera un cuadro.

Mientras la media tarde circula sosegada, con su infusión caliente y pastas dulces, me duplico: converso de algo con mi madre y en mi laberinto interno está rotando la nuez del misterio que se hace Besarión. Después no escribo. Me dejo estar y me disperso. (p. 45)

El cuadro familiar se completa con un hijo con quien el silenciero no tiene relación y a quien presenta en el vientre y en el regazo de su madre, Nina. Su llanto no lo perturba; sin embargo, confiesa que alguna vez los niños le causaron una "herida" con su bullicio callejero y la consecuente reacción violenta contra ellos llevó a él y a su familia a abandonar la pensión en la que vivían. "Yo tenía de los niños una herida. Una herida real" (p. 115), recuerda el silenciero e, inmediatamente, instalando su relato nuevamente en la paradoja, sugiere a su mujer tener un hijo. Nina rechaza con ironía la propuesta poniendo en el centro de su réplica una comparación que recupera el protagonismo del piano y su fuerza representativa en la novela. "Sí, un niño nuestro. Un niño que ocupe el lugar del piano en los camiones de mudanza" (p. 115) - dice Nina.

Respuesta que permite inferir, retomando la idea de que la imagen del padre está representada en el piano, que el niño significaría recuperar los lazos de filiación del personaje; o también suscita la idea de que casarse y tener un hijo son líneas de fuga, tablas de salvación para sobrellevar la congoja del padecer cotidiano. Intentos frustrados del personaje de desplazar lo *difícil de la vida* con hechos convencionales, socialmente cristalizados que él supone simples de sostener condenando a quien lo acompaña: "Me casaré con Nina. -afirma. Es lo más fácil, si, mucho más fácil que todo lo demás" (p. 88). La novela no deja en claro qué es "lo demás": ¿el laberinto interior?, ¿el misterio que hace Besarión?, ¿su personalidad esquizoide?

## La piedad

La imagen de la muchacha loca que acuna a una muñeca, que el personaje configura cuando escucha el tarareo de su mujer, se realiza y se expande en otras dos imágenes que se sostienen en la relación maternal. El hijo nace y el relato avanza y las dos imágenes se presentan cuando el personaje recuerda con exactitud un diálogo entre él y Besarión en el cual queda claro que está enloqueciendo. La última intervención en el diálogo es de Besarión "-Su aventura [con los ruidos] es metafísica... Ud. la teje, sobre todo en la cabeza, con elementos sutiles, a partir de nada" (p. 174)- e, inmediatamente, el silenciero prepara un simulacro de atentado en el baño de su casa que se resuelve en una explosión, que no pasa de ser una explosión contenida en el perímetro del lavamanos. En el ir y venir de los preparativos -fluido, una perilla de

goma, una mecha, fósforos... -el silenciero dice: "Paso por la cocina. Mi madre teje. Nina nutre al niño. Subo al cuarto de baño" (p.175). La imagen que resulta de su descripción de ese cuadro familiar, queda atrapada, suspendida, en un tiempo detenido que se recorta sobre el tiempo vertiginoso, alienado del personaje: paso/subo, y puede leerse como la imagen duplicada de "La piedad". En efecto, en la escena que al pasar el silenciero fija en su descripción hay una exaltación de la entrega maternal que se reformula en el devenir temporal, porque cada una de ellas señala a la otra en un tiempo otro. Si recordamos que "ofrecer su ser", "apacar mediante sacrificios", "reparar", "compensar una pérdida" son todas acepciones de *pio*, el verbo latino del que deriva la palabra *piEDAD*, entonces, el concepto de *piEDAD* está en "Nina nutre al niño", porque Nina *ofrece su ser, aplaca* al niño mediante sacrificios, así como también en "Mi madre teje", porque la madre *repara, compensa una pérdida*: la de su niño<sup>2</sup>.

Por su parte, el tejido en las manos de la madre del silenciero es metáfora y metonimia del personaje; pero también es la tenacidad paciente con que la madre sostiene resignada al hijo en su progresiva alienación; es, además, el hilo de la trama de esta novela. Y es la súplica final de la madre: El "¡Si te defendieras!" (p. 184) cuando este silenciero decide callar frente al dedo acusador de la justicia. Nina cansada para ese entonces ya lo ha abandonado.

La segunda imagen es correlativa a ésta. El personaje ha completado la combustión, una explosión alerta a su familia -es decir, deshace la imagen piadosa- y una llamarada que brota del lavamanos que quema su rostro.

Permanezco ante el espejo, recuperando mi imagen, que en un momento estuvo acuosa o vaporosa.

Por el espejo veo el miedo y la ansiedad de Nina y de mi madre, que irrumpen a salvarme. No hay de qué, ya puedo decirlo. (p. 176)

El personaje es conciente de que no tiene salvación. Está condenado. Su cara ha desaparecido en el espejo. Madre y esposa enmarcan la imagen de ese vacío -"acuoso vaporoso"- que señala la ausencia de ese hijo-hombre amado.

Parafraseando a Barthes, podemos decir que estas imágenes que hemos recortado del texto crean los cuerpos que representan -los cuerpos piadosos de estas dos mujeres del silenciero-; o, mortifican el cuerpo, en el caso del cuerpo -sin salvación- del personaje<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Véase *Diccionario ilustrado. Latino-español. Español-latino*. Barcelona, Bibliograf, 1981.

<sup>3</sup> Cfr. Barthes, Roland, *La cámara lúcida*, Buenos Aires, Paidós, 2003, p. 37.

## Escritura y novela

Las relaciones del personaje con la escritura de su novela, *El techo* –“Mi libro sobre el desamparo se llamará ‘El techo’”, dice el personaje– es otra de las líneas conductoras de la novela. Habría que notar que junto a la determinación del personaje de ser escritor está presente otra mujer, que en la novela aparece asociada al no menos determinante deseo del personaje de escribir para ser amado.

Leila, es una jovencita amiga de Nina de quien el silenciero está enamorado. Un amor que se desviará hacia el afecto de Nina. O mejor, Leila es una pasión que protege su existir, precisamente porque se cubre con el amor socialmente domesticado, bondadoso, solícito que Nina le depara. Pero esta mujer se esfuma en la novela de Di Benedetto; y su evanescencia coincide con el abandono de la escritura: “El domingo se está apagando sin Leila. Me desduido de Leila, de mi libro...” (p. 74).

Hay suficientes señales que marcan la dilación y finalmente el abandono de la escritura y que, de cierto modo, indican la distancia entre la idea de escribir y su realización concreta. Y en este punto se podría pensar en el cuento “Falta de vocación” de Di Benedetto<sup>4</sup>. Aquel viejo que de pronto descubre que puede escribir relatos maravillosos que surgen naturalmente de su imaginación. Pero en un momento dado abandona su incipiente tarea de escritor porque descubre el riesgo que conlleva serlo: “Don Pascual siente como si una mano más fuerte, como si su propia mano más fuerte, le hubiera capturado el corazón y se lo estuviera apretando” (p. 63). El personaje, así como el silenciero con sus ruidos, delira, ve visiones, sueña, tiene pesadillas y concluye que superado “el tormento que es inventar”, la imaginación “trabaja sola y empieza a soltar monstruos” (p. 66).

La reflexión del viejo de “Falta de vocación”, asustado con la idea de hacerse escritor, coincide con un comentario del personaje de *El silenciero* con respecto a su proyecto de novela:

Me puse a construir párrafos de “El techo” y decidí que había llegado el tiempo de escribirlo. Me propuse la tarea para el día, la noche siguiente, el domingo, el feriado cercano... No sé. Entretanto dije para mí las primeras frases netas, y su ajuste a mi esperanza era perfecto. *Verdaderamente demoré en darme al libro y después ya tuve que aplicar la cabeza a la búsqueda de recursos para azuzar el desalojo por las grietas.* (p. 128, destacado mío).

Recordamos que el personaje se siente al final de su relato “con el cerebro machucado, como si estuviese al cabo de un abnegado espacio de creación.

<sup>4</sup> “Falta de vocación” en *Cuentos claros*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2004. Las citas corresponden a esta edición.

Como si hubiera escrito un libro" (p. 188). Entonces, en este punto, la novela de Di Benedetto, *El silenciero*, se vuelca sobre sí. Por un lado, el personaje, como Sherezade, con su relato en primera persona y en tiempo presente, al hacer avanzar la ficción precipita su muerte, o su condena al buscar el silencio absoluto que linda con la Muerte, como señalará Néspolo. En este sentido, la obstinada entrega del personaje a su destino de locura y muerte reafirma la idea que Barthes propone en "La escritura de la novela": "La novela es una Muerte: transforma la vida en destino, el recuerdo en acto útil y la duración en un tiempo dirigido y significativo"<sup>5</sup>. Asimismo, el personaje en su rol de escritor y, fundamentalmente, con respecto a la creación de sus propios personajes, se filtra en el relato en primera persona confundiendo los límites entre la novela de Di Benedetto y la novela *El techo*, que es la novela que el personaje promete:

Si el altoparlante reincide, me vestiré e iré a denunciarlo al puesto policial. No importa que de este modo malogre, en mi mente, las defensas del personaje que estudio para mi novela. Sé que mi experiencia le da vida y si la limito él se desvanece; pero soy el autor del libro y no el que hará el incendio. (...) (p.171)

Recordamos que al personaje de la novela de Di Benedetto lo detienen por un incendio que provoca en un lugar impreciso de una ciudad que se tornó fantasmal. Pero, a su vez, esta cita remite a una declaración de Di Benedetto, que arma un sistema de relaciones, con afinidades y fugas, entre el autor, la escritura y sus personajes. Dice Di Benedetto en un reportaje de Ricardo Zelarayán de fines de mayo de 1975, publicado a modo de prólogo en la edición de *Cuentos claros* citada:

Yo tengo que escribir tal novela para la que ya he construido un meollo que me nació de adentro, porque es mi falla. Entonces lo que a mí me falla le falla a la humanidad y yo tengo que corregirla de modo ideal escribiendo una novela. (Esta idea resuena a los comentarios de Besarion en la novela)

Ahí está la cosa: el salvador, el creador, el omnipotente a través de las palabras. Luego un ser desdichado que tiene que luchar contra la palabra para encontrar siquiera un rasgo de perfeccionismo, aunque sea un adjetivo, un más allá. (...) El autor se sabe centro y representación de un universo en el que está incluido... lo que estoy haciendo es configurar un pasado o un presente o un futuro donde yo tenga un acto de presencia o pueda hacer tal o cual cosa para asumir otra vida, ya que mi vida es tan mezquina como esta que tengo y nada más.

<sup>5</sup>. En *El grado cero de la escritura*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973, p. 45, traducción de Nicolás Rosa.

Y dando una voltereta más a los avatares de estas relaciones conflictivas entre autor, novela, personajes y escritura, Di Benedetto advierte a su entrevistador:

Ud no debe tomar al pie de la letra todo lo que le he susurrado, aunque me haya confiado en primera persona. Reniego haber hablado de mí, o no abjuro, simplemente le aclaro lo que puede suscitar confusiones de identidad, no soy el que dije y narró, sino, modestamente, el personaje de una novela no escrita de la que soy protagonista.

Así, en este párrafo de sus declaraciones, Di Benedetto define al personaje de su novela, *El silenciero*, que es también el personaje de una novela no escrita, *El techo*, de la que es protagonista.



# Antonio Di Benedetto. La fascinación del cine y la levedad de su escritura

Carlos Dámaso Martínez



Para Antonio Di Benedetto, como dice su personaje Manuel Fernández en *Zama*, el acto de escribir es libre, no tiene tiempo fijo, no se sujeta a ningún poder ni censura. Esta representación narrativa de una figura de escritor condensa sin duda su modo de entender no sólo el acto de escribir sino también la literatura.

Si se relee actualmente ese pasaje de *Zama*, es imposible no imaginar a Di Benedetto en la cárcel de la dictadura militar escribiendo pese a la tortura, a la adversidad de la violencia ejercida por ese poder ominoso y totalitario. Algunas frases de esa escena o secuencia narrativa son ilustrativas de la coherencia de una elección creadora sustentada a lo largo de su trayectoria de narrador. "Escribo porque siento necesidad de escribir." "Yo no solo escribo: hago mi creación." "Para escribir mi libro no tengo amo." "La disposición de escribir no es una semilla en tiempo fijo." "Es un animalito que (...) procrea cuando se le ocurre porque su época es variable... Puede hacerlo con hambre, o sin hambre, en ocasiones sólo si está muy reposado, en otras si le duele una herida del cazador... ." (*Zama*, pp. 108-109)<sup>1</sup>.

Si bien sus principales libros se publicaron en Buenos Aires, resulta interesante cómo Di Benedetto construye una poética narrativa moderna y renovadora desde el ámbito cultural mendocino, digamos desde una zona del llamado *interior* del país, y su obra tiene cierta consonancia no sólo con la de escritores rioplatenses como Borges y Cortázar, sino también con la de los narradores objetivistas franceses.

<sup>1</sup>. Di Benedetto, Antonio, *Zama*, Buenos Aires, Centro Editor de América latina, 1967. Las citas pertenecen a esta edición.

La fascinación por el cine y el interés por lo fantástico lo relacionan con esa "movida" literaria innovadora que protagonizan Borges y Bioy Casares con el fantástico y el policial desde 1940 en la literatura argentina. Conocemos los contactos que tuvo especialmente con Borges, las distancias y las coincidencias de su obra –propias de la época– respecto a Cortázar y a otros escritores. En cuanto al objetivismo francés y a cierta polémica sobre la paternidad de esta tendencia estética, podría pensarse que es simplemente una coincidencia. En Di Benedetto la distinción en su escritura de algunos rasgos parecidos o similares a los de "la novela de la mirada" se explica por su pasión por el cine moderno, desde el neorrealismo al de Bergman y la *nouvelle vague*. Influencia que también existe en la obra de los escritores franceses de esta tendencia.

En la lectura de sus cuentos y novelas se advierte con claridad esa relación que se establece entre cine y literatura. Por cierto, es en su novela *Los suicidas* y en su cuento "Declinación y ángel" donde aparece más notoriamente que en otros relatos. En la primera, el itinerario del narrador protagonista, del periodista-investigador por la ciudad es representado de un modo dinámico en una sucesión de fragmentos, especie de tomas, de "fotogramas narrativos", enlazados a la manera del montaje cinematográfico. El uso de frases cortas y de verbos en tiempo presente crea un ritmo que provoca la ilusión de una constante movilidad de personajes y cambios de escenarios. Algunos ejemplos: "Vuelvo a la calle... /Tengo hambre, compro bombón helado, entro a la refrigeración del cine y veo dos veces "Fahrenheit 451", se estrena". / "Salgo de noche.../ Sigue el viento.../ Tomo una cerveza..." (pp. 160-161)<sup>2</sup>

Este ritmo dinámico y a la vez poético se alterna con pasajes contemplativos, predominantemente visuales, producidos por una mezcla de lo que podríamos llamar por su semejanza con el lenguaje del cine "travelings" y "panorámicas". A través de la focalización del protagonista podemos percibir cómo detiene su mirada en el ambiente, en los objetos, combinando lo que en su equivalencia cinematográfica denominamos planos generales con planos detalles: "El sol se amansa en las cortinas rosadas y la rama verde de un árbol ampara por fuera la ventana". / "El trino del canario me sustrae de la vida quieta de los objetos..."/ "Me detengo un momento ante el clavo y sigo, retorno a la sombra placentera de la casa" (p.158).

En un nivel más obvio, la pasión por el cine, ese modelo paradigmático de narración para Di Benedetto, se celebra en esta novela en el deseo manifestado por el protagonista de "dirigir películas como Bergman" y en su condición de cinéfilo que concurre al cine de un modo compulsivo casi todos los días.

En "Declinación y ángel" es aún más evidente esta influencia del lenguaje del séptimo arte, hasta tal punto que incluso podría leerse como si fuera

<sup>2</sup> Di Benedetto, Antonio, *Los suicidas*, Buenos Aires, Sudamericana, 1969. Las citas pertenecen a esta edición.

un guión cinematográfico. Los enfoques, la representación narrativa es preponderantemente visual desde el comienzo de relato hasta su finalización. El narrador en tercera persona se vuelve invisible, casi inexistente, crea esa ilusión apelando también al uso de verbos impersonales. La construcción sintáctica de frases cortas enuncia las acciones. También la recurrencia a oraciones unimembres parece condensar lo visual, por ejemplo: "Fuerzas sacudidas de cabeza del muchacho" (p. 68), "Asombro de ella", "Portazos, grandes zancadas, hasta alcanzar el descanso de la escalera" (p. 81). La narración principalmente se construye en una especie de montaje de acciones paralelas y a través del diálogo de los personajes que refuerza o se articula con la acción y los desplazamientos de ellos mismos. Obviamente, Di Benedetto es consciente de esta elección, tal como lo manifiesta en el mismo libro donde aparece este relato. "'Declinación y Ángel' está narrado -dice- con imágenes visuales, no literarias y sonidos. Fue concebido de modo que cada acción pueda ser fotografiada o dibujada".

Por otra parte, lo destacable de este texto es que Di Benedetto lo haya publicado en Mendoza y en el año 1958. Es increíble que la crítica no pudiera valorarlo y probablemente comprensible que la recepción de tal búsqueda narrativa haya sido difícil de apreciar en el horizonte cultural y canónico de esa época. Por "Declinación y ángel" y también por *El Pentágono*, Di Benedetto fue catalogado por algunos críticos como autor "de literatura experimental". Juan José Saer, uno de los escritores que tal vez más ha expresado su admiración por la obra de Di Benedetto, indignado por la ligereza y la descalificación de tal apreciación argumentó acertadamente "que para la literatura no hay otro modo de continuar existiendo que ser experimental"<sup>3</sup>.

En esa búsqueda, o "experimentación" para algunos, radica la originalidad de la obra de Di Benedetto. En este sentido, es en *Zama* donde alcanza sus mayores logros. Mucho se ha dicho de esta novela, pero sin temor de reiterar algunas de las observaciones ya enunciadas, podría señalarse que en su lectura se advierte la simpleza inquietante de su escritura y del entramado de lo que se va narrando. Digamos que se siente, se percibe, casi sin alteraciones el pasaje de lo onírico a lo real, el dejarse ir del personaje narrador, en la dimensión perturbadora de la espera, hacia una autodestrucción consciente. De la misma manera se descubre esa forma de pensar, de reflexionar, pausada, solitaria y un tanto melancólica, que el protagonista va expresando. Se observa también una modificación de las convenciones de la novela histórica tradicional. A la clásica reconstrucción del pasado, Di Benedetto le opone la imaginación creativa de un momento histórico, una elección del lenguaje contemporáneo y no la usual búsqueda de un supuesto lenguaje de época. Es

<sup>3</sup>. Saer, Juan José. "Zama, la obra de Di Benedetto, entre el olvido y la incompreensión", Buenos Aires, diario *Clarín*, Suplemento *Cultura y Nación*, 20 de noviembre de 1986, pp. 1-2.

ese proceso con el género, que Saer califica de paródico. Su particularidad reside en que el pasado en *Zama* no es "más que el rodeo lógico, e incluso ontológico, que la narración debe dar para asir, a través de lo que ya ha perimido, la incertidumbre frágil de la experiencia narrativa, que tiene lugar del mismo modo que su lectura, en el presente."<sup>4</sup> Podría pensarse que esta concepción de la novela de Di Benedetto influye en la obra del mismo Saer. Basta recordar sus novelas *El entonado* y *La ocasión*.

Esta búsqueda de renovación de Di Benedetto, que además de la adopción de formas del lenguaje cinematográfico, se encuentra en la transposición que hace de los géneros narrativos –por ejemplo en el tratamiento del cuento y de la novela en *El Pentágono*–, tiene que ver implícitamente con su elección por los procedimientos estéticos de una tradición de vanguardia. Esa vanguardia poética que más allá de su momento histórico de los años veinte, se proyecta en la narrativa de algunos escritores argentinos en las décadas de 1940 y 1950. En este sentido, hay que tener en cuenta que *Zama*, no es una novela aislada, sino contemporánea de *La vida breve* de Juan Carlos Onetti (1950) y de *El sueño de los héroes* (1954) de Adolfo Bioy Casares, novelas que también expresan una filiación a esa tradición de vanguardia y abren nuevas propuestas estéticas para la literatura hispanoamericana.

Se ha debatido la influencia del pensamiento existencialista en la obra de Di Benedetto, una influencia de las lecturas de Sartre, de Camus, una influencia, podría agregarse, de época, del contexto cultural y estético de esos momentos del siglo XX, a los que algunos escritores argentinos han sido más permeables. Entre ellos, especialmente Julio Cortázar que en su "Teoría del túnel" (1947), un valioso ensayo sobre la novela, propone una nueva poética narrativa que fusione el surrealismo y el existencialismo<sup>5</sup>. La particularidad de esta presencia reflexiva en la narrativa de Di Benedetto es tal vez, como señala Saer refiriéndose a *Zama*, el hecho de que "no es el producto de ninguna filosofía previa", como se evidencia en las novelas *La náusea* de Sartre y *El extranjero* de Camus.

Tratar de describir lo más distintivo de la escritura de Di Benedetto es sin duda un desafío. Quizá porque la intensidad de lo distintivo, lo original, como se dice, de su creación verbal impulsa a los lectores de un modo casi imperioso a esa búsqueda. Ya Alberto Cousté en el prólogo a la antología de cuentos de Di Benedetto, titulada *El juicio de Dios*<sup>6</sup>, al referirse a "las mejores virtudes de su escritura" emplea el término "pudorosa". Esa alusión al pudor, es sin duda una categoría fundamentada y desarrollada a lo largo de la tesis doctoral sobre la obra de Di Benedetto de Jimena Néspolo. Hacia el final de

<sup>4</sup>. Ensayo citado de *Clarín, Suplemento Cultura y Nación*.

<sup>5</sup>. Cortázar, Julio, "Teoría del túnel", en *Obra crítica I*, Edición de Saúl Yurkievich, Madrid, Alfaguara, 1994.

<sup>6</sup>. Di Benedetto, Antonio, *El juicio de Dios*, Selección y prólogo de Alberto Cousté, Buenos Aires, Ediciones Orión,

este estudio, la autora describe y destaca la cualidad primordial de la escritura "pudorosa" de Di Benedetto, diciendo que "intenta en todo momento liberar el lenguaje de la esclavitud de lo real, de la servidumbre tramada de los enunciados referenciales" y "despliega con tremenda eficacia la fuerza metafórica que anida en su interior" (p. 356). De ese modo, agrega, "explora el poder refigurador del lenguaje en la creación de nuevos universos discursivos".

En concordancia con esta calificación, podría asociarse este rasgo preponderante del estilo de Di Benedetto, o mejor dicho de su trabajo con el lenguaje en su creación narrativa, con una categoría escrituraria que Italo Calvino llama "levedad" en su libro *Seis propuestas para el próximo milenio*. Para el narrador italiano, la "levedad" -con la cual identifica su propia obra- es una de las tendencias que se manifiesta en el campo de la literatura a lo largo de los siglos y la define como "una tendencia a hacer del lenguaje un elemento sin peso que flota sobre las cosas como una nube, o mejor, como un pulvisculo sutil, o mejor aún, como un campo de impulsos magnéticos." (p. 27). Aclara, además, que la "levedad" para él se asocia con "la precisión y la determinación, no con la vaguedad y el abandono al azar." El análisis de algunos pasajes de la obra de varios autores, entre ellos, Ovidio, Cavalcanti, Cervantes, Shakespeare, Montale y James le sirven para ilustrar su teoría de un estilo de la "levedad". Siguiendo las premisas de ese estilo podría sumarse a esa lista la obra de Antonio Di Benedetto. En sus novelas *Zama*, *El silenciero*, *Los suicidas* y en sus mejores cuentos -"Aballay", "El juicio de Dios", "Caballo en el salitral", "El puma blanco", "Los reyunos", "Pez"- puede reconocerse como una constante ese "aligeramiento del lenguaje mediante el cual los significados son canalizados por un tejido verbal como sin peso, hasta adquirir la misma consistencia enrarecida" (p. 28), como dice Calvino en otra especificación sobre la "levedad".

Pese a todos estos valores distintivos de su narrativa, la obra de Antonio Di Benedetto ha permanecido durante muchos años entre el olvido y la incompreensión. En estos últimos tiempos, el rescate de nuevas lecturas críticas, el reconocimiento o descubrimiento de la importancia de sus novelas y cuentos por escritores de distintas generaciones, la reedición de sus libros por editoriales medianas y pequeñas, la realización de varios filmes sobre su vida y obra son signos fundamentales de que ha comenzado a revertirse esa situación.



# Volverse mono. La lengua de Antonio Di Benedetto

Julio Schwartzman

**E**n una de las parábolas que, bajo el título de "Espejismos", se agrupan en el volumen *Cuentos del exilio* (1983), se lee:

"HAY UN PERO

El escritor que quiere escribir un cuento con animales, para adquirir experiencia y poner verosimilitud se vuelve mono, pero..."

Se trata de una de las tantas veces en que Di Benedetto despliega en su ficción la situación de la escritura: su arte y su ciencia. La pieza es una mordaz liquidación del naturalismo y un alerta sobre la frustración de todo intento de representación que se agote en el calco mimético. La apuesta consiste en producir, por un lado, experimentalmente, una situación extrema o imposible para poner en evidencia que el efecto buscado se malogra en el mismo momento en que parece a punto de concretarse. Por otro lado, el texto realiza lo que sugiere, en la medida en que deja al final, colgando, la conjunción adversativa que funciona como nexo no menos frustrado con una promesa sintáctica incumplida. Pero... ¿qué? Al dejar suspendida la adversación, al ausentar la conclusión que de todos modos cualquier lector medianamente fogueado podría inferir, Di Benedetto dibuja, en el contorno, la figura; en lo inconcluso, la conclusión, pero ahora afectada y dudosa por la sensación inconclusa. La crítica del relato como mera representación muestra, en los hechos (y los hechos, aquí, son palabras) que si uno se empeña en ello (es decir, con una imagen bastante popular entre nosotros, si se vuelve mono), la réplica "fiel" —si fuera posible, si no se traicionara— no es necesaria: el silencio puede ser perfectamente locuaz.

No conforme, al parecer, con la suspensión de la frase, poco más abajo el escritor propone otra imagen para las tribulaciones del realismo, bajo el título de "La dificultad" (y la dificultad, como suele decirse, es un pero):

El escritor que quiere escribir un cuento infantil se vuelve niño, para cosechar vivencias y lenguaje.

Lo está adquiriendo y concibe una historia, pero como todavía no ha ido al colegio no sabe escribir.

Aquí, el *pero* queda satisfecho en su condición de nexos. Nada queda sin decir. Y, sin embargo, este más es un menos. La frase gana en plenitud y pierde su capacidad pragmática de hacer lo que dice. Pierde resto. En su multiplicidad, el otro *pero*, sin secuencia, podía apuntar también en otras direcciones. Por ejemplo, en la sensación de que, trunca o equivoca, la representación, con todo, sigue estando ahí. Es inútil mimetizarse, pero...



Di Benedetto sabía muy bien lo que era volverse mono. Y ahora, la palabra nos conecta, en una asociación muy fuerte, con el tan citado comienzo de *Zama*, cuando el asesor letrado, ante el muelle viejo ("construcción inexplicable", la llama), detiene su mirada en el ir y venir del oleaje, que retiene, entre los palos del muelle, a un mono muerto. Hecho objeto y vaivén, el muerto es, todavía, un mono, aún completo e incorrupto. Reciente, la muerte no ha afectado, digamos, su simiedad, y funciona, aún, como atributo de ella. Sin embargo, al imaginar esa irónica liberación (el mono, vivo, habrá querido remontar el río, y ahora la muerte viene a cumplirle, mal, el deseo -¡como en "La pata de mono" de W. W. Jacobs!). Zama piensa ese cuerpo que flota como "cadáver de mono". En la nueva formulación la muerte ha conquistado un estatuto mayor, subordinando toda otra condición. "Y ahí estaba él, por irse y no, y ahí estábamos".

Di Benedetto se tomaba muy en serio el trabajo de investigar el funcionamiento del mundo del que habría de ocuparse. Los saberes eruditos que suponen sus textos son muchos y diversos. Ahora bien: no sólo no constituyen una acumulación inerte de información documental previa a la escritura, sino que, al posibilitar la emergencia de un universo ficcional, resultan procesados y transformados en su propia consistencia noticiosa. Como si, al metabolizar el conocimiento como experiencia y la experiencia como conocimiento, emergiera una nueva realidad verbal, en la que ya no hay saberes previos sino sorprendentes descubrimientos. "Tiré toda la información por la borda y me puse a escribir", cuenta que hizo cuando encaró *Zama*. ¿Y qué era toda la información? El estudio del Paraguay colonial, desde su hidrografía y



su fauna hasta la lengua de los indios, el plano de Asunción, los trabajos rurales y la delincuencia. Eso —un mundo que emerge, en la búsqueda, del pasado, pero se hacia otro— ya había sido incorporado en sus interconexiones internas y sus resonancias secretas. Lo demás era puro lastre, presencia excesiva del material bibliográfico. "Prescindi del Paraguay histórico, prescindi de la historia..."<sup>1</sup> La frase tiene un plus de inteligibilidad desde la *Poética* de Aristóteles (la lógica de la literatura no es la de la historia, aunque comparan relato). Prescindir, aquí, no equivale a perder; implica recuperar en otro nivel. En cambio, la idea que se hace el marketing editorial argentino de la narrativa histórica entroniza aquel lastre, ornamentado con la módica dosis imaginativa que requiere la biografía novelada y su consiguiente (y previsible) sintaxis.



En el centro de aquellos descubrimientos se instala la lengua insólita de las ficciones de Di Benedetto. De apariencia por momentos arcaica, se presenta a menudo con la síntesis y el misterio de una lengua futura, con los hallazgos de su léxico, su morfología y su sintaxis. En el vocabulario, cuando Di Benedetto exhuma antiguas voces, nunca da la impresión exhibicionista del diccionario bizarro de Lugones, sino que más bien trasunta la sagacidad con que Anthony Burgess sugiere, a través de salpicaduras léxicas, la existencia de la jerga *nasdat* en *La naranja mecánica*. Podemos ignorar qué son las almadreñas, pero su sonoridad ya connota algo, y el contexto provee algún indicio rústico de su condición de zuecos: podemos no saber qué es chivitol, pero la situación (y la ayuda de la percepción de la raíz verbal) nos guía hacia el corral de cabras. No estamos ante la versación filológica de un malabarista de diccionarios; el lujo de Di Benedetto remite a la riqueza y complejidad de su mundo.

La morfología es otra vía de extrañamiento. Cuando Di Benedetto decide llamar *Tora* a la criada negra que atiende al protagonista en la segunda parte de *Zama*, nos fuerza a incorporar en nuestra competencia lingüística un femenino raro que la gramática posibilita pero tolera a regañadientes. El repertorio de la lengua nos brinda opciones nitidas: o bien el dimorfismo sexual provee una forma diferente para cada género (hombre/mujer, oveja/carnero, yegua/caballo) o bien resuelve con variación morfológica masculina/femenina una misma raíz (perra/-o, gata/-o, burra/-o). Di Benedetto elige la primera variante y la contamina con la morfología de la segunda: *Tora* suena tan antinatural como sonaría Ovejo o Vaco, de modo que la aceptación del nombre (somos lectores, vamos siguiendo la huella que contribuimos a

<sup>1</sup>. Entrevista de 1968, en Günter W. Lorenz, *Diálogo con Latinoamérica*, Barcelona, Pomaire, 1972, p. 132.

abrir) nos suscita una inquietud ante lo contrafáctico: un cierto orden de cosas ha sido alterado y somos parte de esa alteración. Lo mismo con un personaje de "Felino de Indias", cuyos servicios de mercenario convoca el mercader español. Leemos: "un malaespada que contrató en el Birú para su defensa personal". El *Birú* nos proyecta de inmediato en la trama de las viejas crónicas de la conquista. *Malaespada* se impone por su eficacia: suena familiar y, en efecto, busca su presencia en la memoria y la encuentra como apellido, así y en la variante *Malaespada* (asociable en paradigma con *Malespina*). Ya sabemos antes de que actúe (y esto no es necesariamente un pecado de la fábula) que el nombrado de ese modo es un charlatán, un *miles gloriosus*, un inútil. El hecho de que sea un malaespada subraya la ambigüedad: una condición femenina para un sujeto masculino. Y después, no deja de obedecer a cierto funcionamiento trópico de la lengua: hacer que un atributo cope el todo. Así, el intérprete será en el Río de la Plata *lenguaraz*, pero también *lengua*. En la tauromaquia, el torero principal es *primera espada*, y el auxiliar *segunda espada*. Andando el cuento, el personaje, que había desaparecido de la consideración del lector, retorna como *el espada*, nunca mentado por su nombre propio.



La sintaxis de Di Benedetto es un capítulo aparte. Nos sumerge en la misma incertidumbre que la sintaxis cinematográfica de Pasolini: no podemos reconstruir su origen, tan sólo reconocer la sensación de perplejidad que producen sus inversiones, yuxtaposiciones y distorsiones de la causalidad.

Me detendré brevemente en algunos procedimientos de "Aballay", cuento publicado por primera vez en el volumen *Absurdos*, de 1978. El prodigio que se opera allí proviene de su idea matriz y de la forma en que se relaciona con la tradición. El eje es la decisión de un gaucho de expiar la culpa de haber matado a un hombre, hecho que retorna en la escena de la mirada del hijo pequeño de la víctima. En el país de *Martin Fierro* y de *Juan Moreira*, la idea de un gaucho penitente es insólita (Moreira es tenaz; Fierro, en *La vuelta*, ensaya una retractación pero no se lo ve contrito: no emprende la expiación, sino la retirada). Más notable aun es la vía del castigo que ha elegido Aballay. Fuertemente impactado por una palabra que pronuncia el cura en misa, el gaucho, al principio, no puede recordarla, y vuelve al padre por datos y precisiones. Se trata de la palabra *estilita*. Cuando interroga al clérigo sobre los detalles de la vida de aquellos anacoretas que podían pasar largos años trepados a una columna, creemos reencontrarnos con viejos registros picarescos y satíricos del silicio y las técnicas de autoflagelación. Las preguntas de Aballay por la resolución de las necesidades corporales del estilita y la escucha suspicaz del cura, que se siente interpelado en su fe, nos desvian perversamente del motivo de la curiosidad. Aballay está tratando de traducir esa penitencia a sus propias condiciones de

vida, y un verbo casual empleado por el sacerdote ("montaban a una columna para acercarse al cielo") lo conduce a la respuesta buscada. Su modalidad consistirá en no apearse ya nunca de su caballo.

Hay distintas maneras de hacer estallar la tradición: una por negación, otra por saturación. El gaucho es, antes que ninguna otra cosa, un jinete. En su obra *Viajes a través de la América Meridional* (1801) el marino y naturalista Félix de Azara lo percibió, a su manera, con agudeza: "El gaucho a pie es indolente y apático, pero a caballo el hombre y el animal parecen formar un solo ser, se diría que el mismo fuego circula por la vena de ambos".

Y en sus *Sketches de Buenos Aires, Chile y Perú*, publicados en 1829, Samuel Haigh ponderó: "Nada puede dar al que lo contempla idea más noble de independencia que un gaucho a caballo".

Lo contrario es la desolación. Lo transmite magistralmente Sarmiento, en el capítulo III de Facundo, "Asociación. La pulpería"

El año 41, el Chacho, caudillo de los Llanos, emigró a Chile. —¿Cómo le va, amigo? le preguntaba uno. —¡Cómo me ha de ir —contestó, con el acento del dolor y la melancolía— en Chile y a pie! Sólo un gaucho argentino sabe apreciar todas las desgracias y todas las angustias que estas dos frases expresan.

Pues bien, cuestionar la tradición por negación sería proponer las andanzas de un gaucho peatonal. Cuestionarla por saturación es presentar un gaucho que nunca se apea del caballo, o que considera cuidadosamente, con una minuciosa casuística casi teologal, las ocasiones de fuerza mayor en que el desmontar le estaría permitido.

Al narrar así el proceso de la penitencia, Di Benedetto pone de manifiesto que lo trascendente tiene, irónicamente, su rutina; la espiritualidad, su carnadura; la comunión, su corte; la mística, su cálculo. Aballay descubre la manera de levantar lo que se le ha caído sin desmontar; como si la destreza que el jinete criollo pone en su lucimiento se invirtiera aquí en una logística del martirio.

El prestigio de santón que Aballay acumula, articulado en los decires en su torno y en el reconocimiento con que es recibido en distintos parajes, produce un malentendido que quizá no sea ajeno al de toda santidad. Al ser visto desde una mirada canonizante, el arrepentido recibe algo que no estaba en sus planes ni en sus expectativas. Así, la peripecia de Aballay podría emparentarse con la de "El padre Sergio", el deslumbrante relato de Tolstoi. Di Benedetto deja marcas indelebles en el tratamiento del asunto: los virtuosismos del detalle, la percepción de los matices y una manera de narrar en la que las personas se objetivan y los objetos se animan.

Tora y el espada funcionan como paradojas morfológicas porque Di Benedetto tiene predilección por todo lo que perturbe el orden racional. Una

vez enunciada, la paradoja enmudece y deja expedito el camino de la reflexión, la contramarcha, el cuestionamiento de las herramientas del pensamiento y el lenguaje. Las mejores ficciones de Di Benedetto nos ponen en una situación oscilante, como ese Vicuña Porto de *Zama* que integra la expedición punitiva que va en pos de Vicuña Porto. O como el sueño de la mutilación de un ala de murciélago que, por lapsus onírico, se hace águila de murciélago, parte del todo que es, en sí misma, un todo. Proyectada en el tiempo, esta lógica produce prospecciones y retrospectivas que vulneran las secuencias esperables, como la Florence de "Conejo", del "Triptico Zoo-Botánico", que lee textos que aún no se han escrito. Se insinúa, aquí, una teoría de la lectura, y de la escritura.

La misma sagacidad para desnaturalizar la percepción de lo humano se emplea en subjetivar el mundo natural, verificar la incidencia de la luz sobre el polvo del aire o de la humedad sobre los objetos. Así se puede narrar una cosmogonía o el acontecer de un cuarto vacío (pero repleto de signos) en ese ejercicio sin habitantes que es "El abandono y la pasividad".

Si Di Benedetto pudo concretar todo eso, es porque intentó volverse mono y volverse niño, y se detuvo en el borde de la metamorfosis y en el borde del lenguaje. Un célebre apólogo de Chuang Tzu presenta el diálogo del maestro taoísta con Hui Tzu mientras desde el puente observan los peces que parecen brincar sobre la superficie del río. Chuang Tzu: ¡Mira cómo se regocijan los peces en el agua! Hui Tzu: ¿Cómo sabes que se regocijan? No eres pez. Chuang Tzu: ¿Cómo sabes que no sé que se regocijan? No eres yo". La controversia sigue con una derivación —podemos postular— hacia el giro lingüístico, pero algunas versiones prefieren detenerla en esa inversión de la prueba. Ajeno a todo regocijo, Zama oye el caso de un pez al que las aguas no quieren, y no duda de que esa fábula lo pone en cuestión. No sabe ni ignora: es ese pez. El juego del saber y el ser, y del ser y el decir, es peligroso. Y ahí estábamos, por irnos y no: el mono, el pez, Zama, Di Benedetto, nosotros.

# RESEÑAS



# Esos Raros, peinados nuevos



**Facundo Ruiz**

Aira, César. *Diccionario de autores latinoamericanos*, Buenos Aires, Emecé/Ada Korn Editora, 2001.

## La parte del diccionario

La noche del 10 de noviembre de 1619, en un pequeño poblado alemán cercano a Ulm, o tal vez a Eichstätt, René Descartes se retiró a dormir sintiéndose algo afiebrado. Esa noche soñó tres veces, o tuvo tres sueños. En el tercero, intervenía un extraño personaje que aparecía y desaparecía; y había también dos objetos a simple vista idénticos: dos libros. Pero uno era un diccionario y el otro, una colección de poemas. El soñador hojeaba el libro de poemas cuando un verso lo distrajo, o más bien lo desvió: "*Quod vitae sectabor iter?*", algo así como "¿Qué camino tomaré en la vida?" El verso lo llevó inmediatamente al diccionario donde, meditó el soñador, de una u otra manera, estaban contenidos todos los poemas de la colección, e incluso, todos los poemas y libros posibles. El problema era estrictamente moderno: cómo ordenar una multitud, en este caso de palabras, es decir, cuál era el método (el camino) que debía escoger. El final es conocido: René Descartes despertó, más metódico que soñador, y continuó pensando en la *forma* que un hipotético diccionario le había sugerido.

La historia sería distinta si el soñador hubiera sido Gottfried Leibniz. Podemos imaginar que hubiera optado por la colección de poemas, quizás, porque hubiera encontrado ahí el orden, *un* orden, *un* diccionario, como una multitud, por ejemplo de palabras, increíblemente ordenada y lidiando con el desorden, o con otros órdenes posibles. La colección de poemas encerraba ya una imagen de los infinitos órdenes<sup>1</sup>.

<sup>1</sup>. Las imágenes podrían repetirse: Saussure eligiendo el diccionario, Bajtin, la colección de poemas, etc.

Pero en el centro del problema estaba la imagen del libro: el libro y su relación con la unidad (el diccionario) o con la multitud (una colección); el libro y su impersonalidad-potencialidad (el diccionario) o su personalidad-actualidad (la colección de poemas); el libro atemporal y atemperado o temporal y tempestuoso; en fin, el libro y el problema de saber decir o de decir saber. Y también, en el centro, se vislumbraba la solución: como intuyó el soñador, un diccionario *es de una u otra manera* todos los libros. Entonces, no sería acertado excluirla, a riesgo de cambiar el problema. Y en esto Leibniz fue un alumno riguroso de Descartes. Pero también de Nicolás de Cusa.

Por supuesto que ambas imágenes (la del libro unitario y completo y la de la colección múltiple y fragmentaria) continuaron en la Modernidad moldeando otros sueños, como *La Enciclopedia* o la *Comedia humana*, y a infinitos soñadores, sin llegar nunca a conjurarse del todo. Y es habitual imaginar un diccionario como el libro que, entre sus características genéricas, produce un efecto de agotamiento, de totalidad, al mismo tiempo que aborda *una* lengua o materia. Y también, como un libro cuya forma es apenas un orden. *una manera* de ordenar (alfabéticamente) un material. Y tal vez sea en este punto, donde el *Diccionario de autores latinoamericanos* de César Aira es llamativo, y problemático<sup>2</sup>. O sugerente.

En primer lugar, este diccionario publicado en 2001 por Emecé y Ada Korn Editora forma parte de una serie de diccionarios que, de distinta manera<sup>3</sup> y en los últimos años, busca organizar cierta entrada a la literatura: en 1993, la editorial Alianza publica en dos tomos un *Diccionario de literatura española e hispanoamericana* dirigido por Ricardo Guyón, en el cual participan críticos y escritores tanto europeos como americanos<sup>4</sup>; en 1995, la Biblioteca Ayacucho y Monte Ávila Editores Latinoamericana, publica en tres voluminosos tomos el *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América*, dirigido por José Ramón Medina y en el cual participan casi 500 especialistas de más de 30 países<sup>5</sup>; y en 1998, Susana Cella publica el *Diccionario de literatura latinoamericana*, donde colaboran investigadores, escritores y críticos argentinos<sup>6</sup>. En segundo lugar, y partiendo de esta serie, se hacen evidentes

<sup>2</sup> Cfr. Prieto, Martín, "Enciclopedia desairada", 3 Puntos, a.4, n.º 205, 31 de mayo de 2001; y Link, Daniel, "Diccionaira", *Página12*, Suplemento Radar Libros, 1 de abril de 2001.

<sup>3</sup> Organizando entradas sólo por autores (Aira), por autores y conceptuales (Cella), por autores (no estrictamente literarios), obras, géneros y artes (Guyón), por autores, obras, publicaciones periódicas, artículos de conjunto (movimientos, grupos, otros) y temas diversos (Ayacucho).

<sup>4</sup> Alberto Blecuá, Ana Fortes, Aurora Egidio, Blas Matamoros, Enrique Pupo-Walker, Fernando Lázaro Carreter, Francisco Rico, Ida Vitale, Jorge Edwards, entre muchos otros.

<sup>5</sup> Hugo Achúgar, Rolena Adorno, Raúl Antelo, Antônio Cândido, Antonio Cornejo Polar, Jaime Concha, Rafael Gutiérrez Girardot, Mabel Moraña, Adolfo Prieto, Noemi Ulla, Jorge Montealeone, Saúl Sosnowski, Georgina Sabat de Rivers, Jorge Schwartz, Anibal Jarkowski, entre muchísimos otros.

<sup>6</sup> Jorge Dubatti, Daniel Freidemberg, Edgardo Russo, Susana Zanetti, Noé Jitrik, Celina Manzoni, Laura Isola, Adriana Amante, Beatriz Colombi, Gonzalo Aguilar, Susana Santos, entre otros.



las diferencias: no sólo los títulos indican perspectivas y modos distintos de seleccionar e iluminar un material alfabéticamente dispuesto, sino también los encargados (autor y/o director) de llevar a cabo la tarea. Y es aquí donde la relación unidad-multitud invierte y organiza series disímiles: en los tres primeros casos, a la multitud (de colaboradores) en la producción les corresponde un libro-diccionario como producto final, e incluso, como se expone en las palabras preliminares de todos ellos, cierto punto de partida común: la búsqueda de un "panorama completo" (editores<sup>7</sup>), de "una obra que entregue una fisonomía representativa" (Ayacucho) o una "visión de conjunto" (Cella), es decir, la de un diccionario como representativo (más o menos exhaustivamente) de la materia elegida. En el caso Aira, a la unidad en la producción le corresponde un libro-multitud como producto: autores-escrituras excéntricos escogidos por su asistematicidad (o la del propio Aira). Como aclara en la "Advertencia" se trata de un trabajo "enteramente personal". Y es entonces cuando se muestra llamativo, y problemático (pero sugerente): se trata de un trabajo que, generalmente concebido como impersonal, hace hincapié en lo *personal*; de un libro personal de un escritor personal cuya escritura tiende al procedimiento automático o impersonal; y, más importante aún, de un libro que, por un lado, es único o totalmente diferente (dentro de la producción de Aira) y, por el otro, es reiterativo o ambiguamente idéntico (dentro de su proyecto de escritura). Aira escribe un diccionario como si coleccionara poemas que, además, considera como "tesoros ocultos". Aira organiza, personalmente, un procedimiento impersonal (el diccionario) para descubrir tesoros (personales) a través de un libro cuya personalidad es vaga, ambigua en su serie.

## La parte del escritor

César Aira, coherentemente, escribe un diccionario como César Aira. Y en este caso la tautología es significativa: el diccionario le proporciona una forma ("este 'Diccionario' lo es sólo por estar ordenado alfabéticamente") que ingresa automáticamente, es decir, a través de su escritura, a formar parte de su obra o proyecto literario más amplio. Este paso, el de libro-diccionario a forma-diccionario, es el que acentúa su carácter de manera: el *Diccionario de autores latinoamericanos* es una manera de entrar (o intervenir) en el espacio literario, una manera que, paralelamente y a diferencia del resto, busca exhibirse como tal: como parcial, singular, excéntrica. Rasgo que es acentuado por el impresionante e inteligente trabajo de investigación, lectura y comentario. Hasta aquí, poco o nada distingue al *Diccionario...* de sus novelas o ensayos:

<sup>7</sup>. Vale la pena sin embargo cotejar el "Prólogo" de F. Lázaro Carreter y la "Nota de los editores" para percibir, incluso, diferencias (internas) en la concepción del diccionario como totalidad u obra exhaustiva.

todos sus libros ingresan al espacio literario para, luego de ubicarse en el centro (o pasar por él), mostrarse fuera, o mejor, mostrar al centro fuera de sí mismo y a la literatura fuera del espacio hasta entonces literario. Pero esto ha sido muchas veces dicho: la escritura de Aira funciona como una máquina de cambiar de lugar, de tema, de nombre, de género, de libro, de editorial, etc. Sin embargo, el *Diccionario...* si bien puede funcionar como, repitiendo o replicando, la escritura de Aira, también le impone su diferencia: una forma (alfabética) y una materia (vida y obra de escritores latinoamericanos).

En *Edward Lear*, el ensayo crítico menos logrado de su producción, Aira expone el procedimiento que Lear afina para hacer de sus limericks algo inimitable (pero repetible): "El limerick es una forma fija que admite variaciones. Por ser fija admite variaciones, y las variaciones destacan su fijeza. Todas sus reglas pueden ignorarse." Y más tarde aclara: "la historia que cuenta [el limerick] procede del azar de las rimas, es un resultado casual de la aliteración y el ritmo, y supone que el autor no ha pensado más que en estos elementos formales, y la historia lo sorprende tanto como a los lectores.<sup>8</sup>"

Y entonces se hace claro el descubrimiento procedimental que realiza Aira con la forma-diccionario: la vida y obra de un autor, una vez muerto, está terminada, ya está hecha y, de alguna forma (biográfica, por ejemplo), escrita. Es una historia completa: tiene personaje, tiempo, lugar, y una acción que, paradójicamente, incluye a la escritura. Es una escritura que se incluye a sí misma como vida. Resta simplemente encontrar *cómo* contarla. ¿De qué manera se escribe una historia de vida que incluye a la escritura como manera de vivir? Pero la respuesta, ya en el límite de lo absurdo, también está dada como escritura: una biografía, que si va seguida de muchas otras en una serie alfabética, compone un diccionario literario de autores (que se vuelven) literarios. Ya sólo resta escribir, simplemente escribir. Y a eso se dedica Aira en el *Diccionario...*: darle forma de *escritura* (de su escritura) a las vidas y obras de otros escritores. Todo lo cual continúa *impersonalizando* su manera de escribir, que busca una forma (siempre impersonal) como el diccionario para escribirla personalmente. Y, al mismo tiempo, extiende la *personalidad* (el proyecto) de una escritura que persigue continuamente cambiar de nombre.

Finalmente, "la parte del lector" es adivinable: encuentra en un diccionario el placer de un libro que colecciona historias de vida y escritura literariamente escritas; encuentra en un libro la utilidad y erudición de un diccionario que organiza las entradas como un mapa literario de escritores latinoamericanos ya descubiertos y por descubrir.

<sup>8</sup> Aira, César, *Edward Lear*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2004, pp. 56 y 169-170.

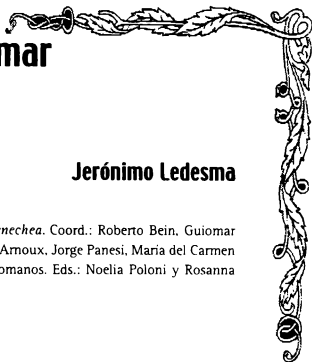
# Modelo para armar

Jerónimo Ledesma

AAVV. *Homenaje a Ana María Barrenechea*. Coord.: Roberto Bein, Guiomar Ciapuscio, Noé Jitrik, Elvira Narvaja de Arnoux, Jorge Panesi, María del Carmen Porrúa, Regula Rohland y Melchora Romanos. Eds.: Noelia Poloni y Rosanna Cabrera. Buenos Aires, Eudeba, 2006.

Éste no es el primer *Homenaje a Ana María Barrenechea*. Dos publicaciones anteriores, una de 1984, otra de 1987, llevan idéntico título. La segunda poco se parece a la que ahora reseñamos: un cuaderno blanco de sólo cien páginas, con cuatro textos críticos (de Jorge Panesi, Beatriz Sarlo, Mirta Stern y Susana Reisz) y una imagen de la homenajeada –la mejor que existe, sin dudas– redactada por Enrique Pezzoni. El cuaderno, editado por el Ministerio de Educación y Justicia y precedido por un Decreto de ese organismo, es extensión, en realidad, de un acto oficial: la entrega del premio “Amado Alonso” a la doctora Barrenechea por su “proficua labor en el campo de la enseñanza”. El primer *Homenaje*, en cambio, recuerda mucho al de ahora, como un pariente mayor, salvo en la calidad del libro, quizás porque es difícil para nuestra Eudeba vernácula competir con la Castalia española. Por extensión, diversidad y estructura se asemejan. No por imitación inerte sino por honrar a una misma persona y por inscribirse ambos en la tradición de los homenajes: género querido por las comunidades académicas, que es, al mismo tiempo, instrumento de legitimación de sus prácticas, expresión de reconocimiento de sus figuras ejemplares y oportunidad de edición de trabajos eruditos y dispersos. A quien quiera conocer otros hitos de esta tradición, le bastará visitar el Instituto de Filología Hispánica “Amado Alonso” de la UBA y recorrer los anaqueles donde descansan los muchos tomos en honor de Roman Jakobson, Menéndez y Pelayo, Dámaso Alonso, Américo Castro, entre otras personalidades.

Desconozco el contexto particular del primer *Homenaje*, quién y por qué dijo “hagámoslo”, pero coincide con el retorno de la democracia en la Argentina. Esa coyuntura le permitió a Barrenechea reasumir la dirección del Instituto de Filología Hispánica “Amado Alonso”, que había comenzado en



1958 con Frondizi e interrumpido en 1966 con Onganía. La iniciativa de este tercer *Homenaje* surgió como respuesta de colegas y amigos a un movimiento simétrico: la renuncia de Barrenechea en 2003 a la dirección del Instituto, hecho al que se alude algo enigmáticamente en las páginas 539 y 540 del tomo. La coordinación del proyecto corrió por cuenta de altas figuras de la Facultad (directores de institutos, titulares de cátedras o de programas de posgrado), quienes aportaron sus propios escritos y participaron al resto de los colaboradores. El resultado: 568 páginas en que se dan cita más de cuarenta investigadores con escritos de muy diversa índole, calidad y relevancia. Esta irregularidad es rasgo del género, pues los homenajes son por regla una despareja miscelánea (véase si no el tomo en honor de Borges de 1964), y la selección suele ser estricta con los nombres (que pertenecen a colegas, discípulos y amigos de la persona homenajeada) y más indulgente con los contenidos. Ninguna crítica, pues, vale acá: no todos los invitados a una fiesta son los más presentables y eso no impide que la fiesta salga bien. Mejor es dejar esa dimensión a la historia y a la sociología de las instituciones y dedicarse ahora a celebrar este segundo homenaje *argentino* a tan prestigiosa personalidad de nuestras Letras. Como se lee en la página 557 del primer *Homenaje*: "¡alabados sean los homenajes, testimonios de amistad e incentivos para los investigadores!".

Para favorecer la lectura, los textos aparecen distribuidos en cinco discretas secciones, cuatro netamente disciplinarias ("estudios críticos", "estudios lingüísticos", "estudios literarios", "problemas históricos y filosóficos") y una de corte evocativo ("semblanzas"). Una ficción de Ricardo Piglia abre el conjunto. Lo cierra una exhaustiva bibliografía –versión actualizada de la del primer *Homenaje*– que contiene todo lo que la fértil Barrenechea produjo desde 1940 hasta la fecha. El prólogo, firmado por anteriores autoridades de la Facultad –Félix Schuster y Cecilia Hidalgo–, proporciona al lector algunas escuetas coordenadas para situar en contexto la larga labor de la doctora como "profesora, investigadora o directora de publicaciones, programas y unidades de investigación".

Por fortuna, la solemnidad, otro rasgo del género, ha sido restringida en este homenaje a su mínima expresión, si no eliminada. Quienes incluyen en sus artículos a Barrenechea, acaso por saberla reacia a los ritos huecos, buscaron eludir el mero elogio. Un solo texto la evoca en persona: "Escrito está en mi alma vuestro gesto", de Marcela Croce, que nos la muestra en una versión pícaro y chispeante. Otros dos se le acercan estudiosamente: "La descifradora" de Jorge Monteleone y "De la filología a la crítica genética: una historia de conceptos y de prácticas" de Élica Lois. Las vueltas que da Monteleone para tratar ese "modelo que se llama Anita" (fórmula de Pezzoni), leyendo la crítica como autobiografía del crítico, citando a Wilde al comienzo y a Pezzoni al final, montan una candorosa escena de negociación entre el

agradecimiento y el pudor del método, entre la solemnidad y el más sentido abrazo. En un registro distanciado, Lois historiza las transformaciones de esa sección de los estudios crítico-filológicos, en su vertiente francesa (CAM, CNR, ITEM), donde Barrenechea habría intervenido fecunda y originalmente, convirtiéndose en la "iniciadora de los estudios genetistas en Hispanoamérica".

Aquí termina la inclusión directa de la homenajeadá en su homenaje. Pero que sólo tres textos le concedan un lugar prioritario no quiere decir que monopolicen o agoten las maneras de homenajearla. Todos conocedores del lenguaje y las formas académicas, los convocados saben que esas maneras son múltiples. Piglia, por ejemplo, entregó una ficción al estilo borgeano, que casa bien con la definición de ese estilo que la propia Barrenechea diera en su tesis doctoral de 1955 (publicada en 1957 como *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*). Noé Jitrik prefirió reflexionar filosóficamente, con lógica apretada, sobre tres términos que están en la base de cualquier homenaje: la temporalidad, la memoria, la significación. El texto de Nicolás Rosa pinta un amplio fresco sobre la tarea del traducir, sobre sus dilemas teóricos y desafíos prácticos: en él los críticos, si no abrazan "el sueño homicida" de la utopía lingüística, podrán reconocer su propia tarea. Otros trabajos que, separados se leen como investigaciones particulares, en el marco del libro y unos junto a otros, se ponen a dialogar entre sí y con la propia Barrenechea sobre temas comunes, incluyendo el homenaje por el que están reunidos. Ejemplos: disertando sobre homenajes y centenarios en Cernuda, Melchora Romanos cita un cáustico pasaje de Borges, aplicable a todo homenaje, que Barrenechea debe haber leído con complicidad. Y esa cita resuena en las apreciaciones sobre el rito y las ceremonias que Malvina Salerno hace en su comunicación. Al abordar *El tratado del amor* de José Ingenieros, Jorge Panesi discurre sobre la relación de los intelectuales con el público medio, es decir, su "proyección", al tiempo que reflexiona sobre las figuras ejemplares y los modos del magisterio, temas también presentes en ese descontracturado esbozo de vidas paralelas que compuso Ana Camblong con Sarmiento y Macedonio Fernández.

Podrían encontrarse otros cruces y resonancias, como la extensa contribución de Halperin Donghi, que traza la biografía intelectual de Monseñor Franchesci, un contemporáneo de su amiga Anita, o el trabajo de Luis Alberto Romero y Lilia Ana Bertoni, que se ocupan de las "élites argentinas entre dos siglos" y "concluye en el momento aproximado en que Ana María Barrenechea iniciaba su vida académica" o el raro elogio de José Luis Romero, que refuerza el espíritu general del *Homenaje* situando al historiador y su obra como "hito ejemplar". Pero estas resonancias, no siempre previstas por los autores, eran pre-visibles, pues el homenaje ilustra, como se lee en el prólogo, "hasta qué punto es único e irreplicable la integración de conocimientos que expresa la obra de Barrenechea, pues el alcance de su producción cubre, en la actualidad, áreas disciplinarias de importante desarrollo autónomo especializado".

Tratándose de un volumen de eruditas misceláneas, su lectura puede beneficiar a varios tipos de lector, además de la homenajeadas. En primer lugar, el curioso universitario que quiera aprender de temas que no maneja o de los que apenas ha escuchado rumores tiene aquí material de sobra para saciar su pasión en todas las escalas. Encontrará trabajos que cubren un amplio espectro teórico y temporal (Roberto Bein y Osvaldo Guariglia sobre historia de la gramática y la filosofía ética, respectivamente); otros que se concentran en obras de autores particulares (Celina Manzoni sobre Margo Glantz, Susana Zanetti sobre Vicente Gerbassi, Beatriz Sarlo sobre Leopoldo Lugones, Ana María Zubieta e Ivonne Bordelois sobre Bioy Casares, María del Carmen Porrúa sobre Juan Goytisolo) o que ligan dos obras diferentes (Marta Gallo sobre Héctor Tizón y César Aira, Laura Cerrato sobre Beckett y Pizarnik, Susana Reisz sobre Pizarnik y Thenon; Lucila Pagliai sobre el epistolario Frías-Sarmiento); otros que se concentran en un texto o en un aspecto de un texto (Lia Schwartz sobre el *Menipo litigante* de Argensola, Arturo Echevarría sobre un cuento de Borges; Beatriz Colombi sobre la *Visión de Anáhuac*, de Alfonso Reyes); otros que toman objetos no literarios (Andrés Avellaneda sobre las políticas de investigación, María Palleiro sobre un cuadro de Marc Chagall, María Laura Pardo sobre la ficción. Guiomar Ciapuscio sobre el saber gramatical en la producción de textos); otros que analizan una minúscula categoría gramatical (María Marta García Negroni o Mabel Giammatteo), un objeto del discurso (Elvira Arnoux, Martín Menéndez, Alejandro Raiter), un género (Regula Rohland sobre la tragedia, Isaias Lerner sobre los "libros de variedad enciclopédica que conocemos como misceláneas")... Y así.

En segundo lugar, el especialista que busca agua para su molino puede hallar, por la misma razón, valiosos insumos, pues hasta de la filología del rebuzno en el Quijote (Alicia Parodi) se trata en este *Homenaje*.

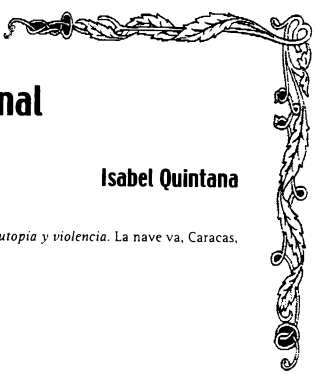
En tercer lugar, naturalmente, el libro debe ser recomendado a todos los actuales estudiantes de Filosofía y Letras. Podrán leer en él, cómodamente reunidos, a quienes les enseñan y a quienes terminarán, de un modo u otro, pareciéndose.

Finalmente, el futuro historiador de la crítica argentina podrá investigar este volumen como un corte transversal en el cuerpo de la institución académica en los primeros años del siglo veintiuno. Podrá tomarlo entre sus manos y mirar con lupa los objetos, las metodologías, los estilos de escritura que cultivaron académicos de renombre, intelectuales consagrados, de nuestra variada ciencia de las letras.

# Huellas de una identidad nacional

Isabel Quintana

Rotker, Susana, *Bravo pueblo. Poder, utopía y violencia*. La nave va, Caracas, 2005.



**B**ravo pueblo reúne diversos ensayos críticos de Susana Rotker (1954-2000) que luego de su muerte fueron compilados por Tomás Eloy Martínez. Aunque la mayoría de ellos constituyen en sí mismos una unidad (algunos fueron concebidos originalmente como conferencias), a lo largo de estos trabajos puede leerse una misma preocupación intelectual en torno a los autores y temas analizados: la formación de una identidad venezolana en contextos traumáticos o de profunda violencia política, social e institucional. El libro se compone de tres capítulos que responden a momentos específicos de la historia venezolana. En el primero, titulado "La fundación literaria", la *Historia de la conquista y población de Venezuela (circa 1705-1723)* del criollo José Oviedo y Baños constituye el centro de su reflexión. Allí Rotker observa, en primer lugar, las tensiones política e institucionales en las que se inscribe dicha crónica, escrita cien años después de los hechos narrados. Oviedo indaga en lo ya escrito, se inspira fundamentalmente en las *Noticias historiales de las conquistas de Tierra Firme en las Indias Occidentales* (1627) de fray Pedro Simón, con el propósito de hacer emerger en su propia escritura una diferencia en el orden de la representación simbólica: es decir, si bien sostiene su fidelidad a la autoridad de la corona, al mismo tiempo busca afirmarse como una subjetividad distinta y autónoma a la española creando, así, una incipiente "conciencia nacional". Dicha tensión se expresa discursivamente por medio de procedimientos retóricos a veces sutiles, confusos y también contradictorios que le dan una densidad particular a la *Historia*. La configuración de esta versión de la conquista se desarrolla a partir de la conjunción compleja entre lo real y lo imaginado en donde, de acuerdo con la perspectiva historiográfica de la época, si bien se procura eliminar de la narración aquellos elementos que

resulten inverosímiles al relato, se realizan, al mismo tiempo, constantes transgresiones a la norma –práctica común en las crónicas escritas durante los siglos XVI, XVII y XVIII. Rotker observa cómo tal uso de la lengua por parte de Oviedo es el resultado de la tensión que surge entre su formación clásica y su propia realidad en las colonias.

El objetivo final de Oviedo es el de escribir una historia creíble y “oficial” en la que se narre la fundación de los linajes nacionales –en los que él se incluirá de alguna manera–, herederos de las mejores prosapias españolas, a los cuales el imperio debe delegar su poder. Rotker plantea que este afán de reivindicación de lo criollo, propio de la época, convierte a la *Historia* en un texto fundador de la tradición literaria venezolana.

Otra dimensión de “La fundación literaria” es la que describe los procedimientos utilizados por Oviedo para la configuración de un imaginario espacial y temporal sobre lo que más tarde será Venezuela. Al mismo tiempo que se fundan los linajes criollos se fundan también las ciudades, Caracas entre ellas. Sin embargo, frente a una geografía difícil de asir y la inestabilidad y caprichos de los líderes y de sus habitantes, las ciudades se fundan una y otra vez, a veces en sitios diferentes, cuestión que constituye una cierta extravagancia. La tierra es algo que se explota o saquea y el hombre se niega a existir y formar parte de un lugar determinado. Esta incapacidad de los criollos para establecerse en un territorio fijo es un rasgo que, según Rotker, constituirá el temperamento de los venezolanos hasta el presente<sup>1</sup>. A su vez, la imagen de Venezuela desde el siglo XVIII será la de una entidad abierta e inacabada. De modo que esta inestabilidad constitutiva de la identidad nacional que enfatiza Rotker, pone en tensión la voluntad fundadora de Oviedo. Si bien el cronista intenta imponer un orden a los datos caóticos de la realidad, existe algo en el orden de la geografía (y de sus habitantes) que conspirará contra tal empresa.

El segundo capítulo, “Emancipación y utopía”, se abre con un trabajo titulado “Pensamiento innovador: del Iluminismo a las Independencias”, en el que se redefine el concepto de transculturación. Las prácticas transculturadas, dice Rotker, se componen de adaptaciones y negociaciones simbólicas, dado que el tránsito y tráfico de las ideas entre Europa y América, y entre España y el resto de Europa, se desarrolla de manera compleja y nunca unidireccionalmente. Desde esta perspectiva, Rotker lee las dramatizaciones, posiciones y escrituras de Simón Bolívar, Simón Rodríguez y fray Servando Teresa de Mier, quienes se caracterizan por una vida consagrada a la configuración de sus propios ideales independentistas en el marco del pensamiento de la Ilustración proveniente de Europa. En este punto, Rotker reconfigura el mapa

<sup>1</sup>. En *El laberinto de la soledad* (1950) de Octavio Paz (México, FCE, 1994), se postulaba la idea de un trauma inicial en la conformación del ser mexicano. Por su lado, Rotker plantea que una cierta incapacidad, carencia o impotencia original determinará la idiosincracia venezolana.



de lecturas de los criollos, señalando el complejo marco cultural en el que se desarrollan sus ideas: las disputas geopolíticas dentro de Europa -la invasión napoleónica a España, por ejemplo-, las críticas de Diderot, Voltaire y otros a los abusos cometidos por la colonización española, el descontento de diversos sectores sociales en América, la prohibición y circulación de determinados textos, los viajes de ideas entre las repúblicas. Es por ello, sostiene Rotker, que la mecánica de la transculturación durante el periodo de la lucha por la independencia debe ser considerada no en función de una relación de subordinación entre el centro imperial y sus periferias, sino en relación con la circulación, los préstamos y las fusiones de ideas en beneficio de la élite local dentro de las nuevas naciones. Al mismo tiempo, las operaciones discursivas que realizan los criollos se encuentran atravesadas por la tensión que surge entre los ideales liberales que sostienen y sus propios prejuicios (raciales, sociales, etc.).

Luego de la independencia, América latina debe reconocerse en un proceso cuya racionalidad no es clara. De allí surgen dos tendencias, una representada por Simón Rodríguez y su discípulo Bolívar, en la que América es considerada un espacio vacío (el grado cero de la cultura europea), un proyecto a ser desarrollado en el futuro, donde se reniega del pasado por considerarlo pernicioso. La otra, es la liderada por Andrés Bello, quien redime el aspecto épico del pasado precolombino al mismo tiempo que rescata la leyenda negra de la conquista española. En ambos casos, se trata de un proceso de ideologización sobre el pasado en el que las culturas indígenas conforman una matriz compleja y muchas veces problemática para la configuración de la historia americana. En este sentido, el ensayo del siglo XIX latinoamericano, sostiene Rotker, funda las naciones latinoamericanas con una fuerza que remite hacia el futuro, en tanto sinónimos de libertad y progreso (2005, 93).

En el lado opuesto de esta tradición ensayística americana, se encuentra el mexicano fray Servando quien, desde su conservadurismo religioso, intenta fundar otra genealogía americana rescatando el pasado heroico de los aztecas e invirtiendo la lógica del discurso de la conquista. Su sermón sobre la Virgen de Guadalupe (en donde argumenta que los indios ya fueron evangelizados antes de la llegada de los españoles con lo cual la conquista carecería de todo sentido) será el germen del pensamiento independentista revolucionario mexicano. Rotker señala, otra vez, la importancia de entender el complejo marco cultural e histórico al que en este caso pertenece Servando (y también Francisco Miranda y Simón Rodríguez). Una época en transición (fines del siglo XVIII) en la cual el fray encarna la figura de un "letrado disidente" que vive en "un Antiguo régimen en agonía"<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Halperin Donghi, Tulio, *El espejo de la historia. Problemas argentinos y perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires. Sudamericana, 1987, pp. 55-6 (citado por Rotker, 2005, p. 135).

El último capítulo, "La ciudad violenta", nos coloca frente a una aguda reflexión en torno a las posibilidades de la escritura frente a la violencia extrema de la sociedad venezolana contemporánea. Es decir, cómo narrar el horror de las ciudades. Si por un lado las crónicas han sido un género de gran cultivo en América latina y, en especial en Venezuela, que en los años 80 ha servido para dar cuenta de cierto malestar en la sociedad, en los 90 tal malestar se transforma en la experiencia de un trauma. A partir del *Caracazo* se produce una crisis en el orden de la representación ya que el miedo se convierte en la base de la cultura<sup>3</sup>. La crónica parece no poder configurar una trama significativa en medio de un estado de guerra civil que ha atomizado la sociedad. La violencia, que no sólo proviene del ámbito de la delincuencia común sino del propio Estado, ha convertido a la ciudad en un ámbito de máxima desprotección donde la sospecha, que atraviesa todas las capas sociales (cualquiera puede ser víctima), rige la vida cotidiana. Se apela entonces al testimonio oral para contar una y otra vez lo que se ha vivido como una experiencia extrema. Son textos "urgentes" carentes de elaboración simbólica en donde la representatividad política o el espacio de comprensión y empatía hacia las minorías han desaparecido. Estos textos conforman una poética de la interpelación que refuerza el miedo. La pregunta que surge, entonces, plantea Rotker, no es la de cómo narrar, sino la de cómo vencer el miedo. Resquebrajada la sociedad civil –sin pactos o lazos solidarios– la escritura de la crónica no encuentra la forma cómo articular narrativamente dicha experiencia.

En el recorrido de estos trabajos hemos visto el interés de Rotker por redescubrir las huellas de una cierta sintomatología de la identidad venezolana. Si las crónicas de Oviedo configuraban la imagen inacabada de Venezuela en la que el saqueo de la tierra llevaba a la falta de afincamiento de los criollos, las crónicas urbanas contemporáneas expresarán, a su vez, su impotencia –la imposibilidad de intervenir en el orden de la representación simbólica– frente al estado terminal de la sociedad en donde emergen violentamente ciertas prácticas delictivas. Entre estos dos momentos históricos de la entidad venezolana –fundación y destrucción– se despliega el tiempo de la lucha por la independencia, en donde América es el espacio posible para la realización de los proyectos liberales republicanos. Sin embargo, al no extender dichos ideales (igualdad y derechos ciudadanos) a toda la población, sugiere Rotker, el futuro de Venezuela se encontró, así, dramáticamente afectado.

<sup>3</sup> El 27 de febrero de 1989 ante una situación de extrema escasez de alimentos los habitantes de los barrios pobres de las sierras bajan a la ciudad para asaltar los supermercados, hecho que generará una situación de inmenso caos y la militarización de la ciudad.

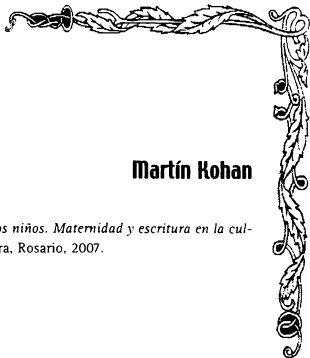
# Los relatos de la maternidad

Martín Kohan

Dominguez, Nora. *De donde vienen los niños. Maternidad y escritura en la cultura argentina*. Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 2007.

Como todos los buenos libros de crítica literaria, *De donde vienen los niños* contiene también un tratado sobre literatura. Su tema es la maternidad: las figuraciones de la maternidad en la literatura y en la cultura argentinas. Una vez situada sobre su objeto específico, Nora Domínguez encuentra la posibilidad de trazar un recorrido singularmente amplio a través de la literatura argentina, abarcando un corpus de excepcional extensión. Pero, al mismo tiempo, es la propia literatura, como tal, la que se vuelve su objeto; la literatura considerada ante todo en los alcances de su inmanencia, pero luego también llevada hasta los límites de esa inmanencia, ahí donde la maternidad ya no cabe en la literatura y exige hacer eso que Nora Domínguez hace: desbordar y leer *más allá* de la literatura.

Dos percepciones opuestas, pero complementarias, están en la base de este libro. Una registra una presencia y una plenitud: "El relato de la maternidad acompaña, sostiene y atraviesa la cultura argentina". La otra, por el contrario, detecta una ausencia: "Arlt tiene razón cuando dice que en la literatura argentina las madres son una ausencia". La singularidad del objeto de este libro es entonces participar, a un mismo tiempo, del estar y del no estar; lo que lo define es "una constante tensión entre la presencia y la ausencia, entre la centralidad y la exclusión". Las madres podrían ser así una especie de carta robada en la literatura argentina: imperceptibles en un principio, resultan completamente evidentes una vez que se ha reparado en ellas. Porque, de hecho, Nora Domínguez empieza por admitir que "las madres en este sistema literario no constituyen un objeto de representación privilegiado"; pero de inmediato aplica su lectura a rastrear figuraciones maternas en la narrativa argentina y un repentino efecto de abundancia se revela y desencadena las



más de quinientas páginas del libro. Madres en textualidades diversas y bajo modalidades narrativas diversas: en Cortázar, en Puig, en Marcelo Cohen, en Abelardo Castillo, en Beatriz Guido, en César Aira, en Matilde Sánchez, en Luis Guzmán, en Jorge Barón Biza, en Juan José Saer, en Silvina Ocampo, en Tununa Mercado, en Ana María Shúa, entre varios otros. Es decir que las figuras de la maternidad han pasado, por medio de la solvencia del abordaje crítico de Nora Domínguez, de la ausencia presunta o de la postergación aparente, a ser todo un principio de organización de las lecturas literarias en los últimos cincuenta años de narrativa argentina. Entonces ya no basta con decir que Domínguez lee las representaciones de la maternidad en *la literatura argentina*, hay que decir que Domínguez lee la literatura argentina en *clave de maternidad*.

Leer siempre "lo mismo" es una fórmula posible para no leer siempre lo mismo. Del núcleo de esa insistencia, de la premeditada reaparición de lo constante, brota lo distinto. *De donde vienen los niños* busca siempre madres, pero descubre prontamente que madre no hay una sola. Se dedica entonces a comprender y a calibrar esa pluralidad, esas diferencias. En *Rayuela*, por ejemplo, la maternidad involucra también una teoría de la novela. En Puig lo que se detecta es una imitación del gesto materno. En *El frasquito* de Luis Guzmán se lee el desplazamiento de la madre de la pura idealidad a la carnalidad de un cuerpo. En Saer la madre se hace y se deshace como puta. En Matilde Sánchez la maternidad se construye como aprendizaje. En Aira las madres son, como todo, más que nada un dispositivo para la narración. Y así en los sucesivos casos en los que el libro se detiene. Nora Domínguez encuentra de este modo el movimiento fundamental para su impecable lectura: cuanto más se concentra, más se despliega. La regla de su desarrollo establece que, a mayor detenimiento, mayor proliferación.

Por eso *De donde vienen los niños* combina con inusual ductilidad la precisión pormenorizada de la lectura que se enfrasca, con una ampliación de enfoque que le permite abrirse y variar, evitando los encierros maniáticos de la pasión textualista tanto como los sobrevuelos difusos del mero comentarismo. En el recorrido de la lectura, los diversos textos no son puntos de partida o de llegada; son puertos, son escalas, sitios por los que se pasa y en los que al mismo tiempo se está. El libro produce así el efecto de una imagen de conjunto de la literatura argentina de más de medio siglo, pero también el de una secuencia de retratos individuales contemplados, cada uno, en su particularidad.

El eje de la maternidad, entendida como constante y como variación, es lo que sostiene este mecanismo de análisis. La maternidad es "considerada una relación social en tanto genera vínculos, prácticas, deseos, construye identidades, hace circular valores, cuerpos y discursos, produce creencia y es a su vez producida por ella": la maternidad es "una relación social que instituye

sujetos en determinadas posiciones". Puede ligarse con una conjunción inédita de amor y poder, con la rostridad (Deleuze de por medio), con la substitutividad y lo insustituible (Derrida de por medio), con la materialidad (etimología de por medio). Puede desplazarse: una revista y una editorial "pasan a ocupar el lugar del hijo" para Victoria Ocampo; una "maternidad espiritual" suple la ausencia de hijos en Eva Perón; todos los hijos son el propio hijo para las Madres de Plaza de Mayo.

La maternidad llega a ser la cifra misma de la creatividad. En tanto que tal, además de aparecer como figuración en la literatura, llega a funcionar como una prefiguración de la literatura misma. Por eso es citada Tamara Kamenszain cuando dice que las madres son maestras de escritores. Por eso "la teoría de la literatura que *Rayuela* proclama se postula análoga y envidiosa de la fuerza creativa de la maternidad". Y por eso sostiene Nora Domínguez que "los escritores imitan el poder creador de las mujeres". Es en este punto donde se vuelve posible pensar la maternidad y la literatura a la vez, y no ya la aparición de una en otra. Como *De donde vienen los niños* parte de la necesidad de poner en cuestión las ideas socialmente naturalizadas sobre la maternidad, desafiando "los imperativos culturales" que fijan y determinan roles estereotipados, la literatura se ofrece en primera instancia como una aliada inmejorable para disponerse a la transgresión de las normas: "La violación de las reglas del discurso literario, la experimentación con sus límites van codo a codo con la violación de los tabúes sexuales de tal manera que una y otra se vuelven análogas". Pero no basta con exaltar en lo literario ese afán de desobediencia; aplicada a la cuestión de la maternidad, Domínguez detecta también los límites de esa disposición y percibe, por el contrario, esa atenuada docilidad que es propia del acatamiento: "Si la literatura, en una de sus posibles definiciones, es considerada como el espacio de lo social donde la transgresión de la norma es ley, cuando se cruza con el relato de la maternidad parece abandonar su capacidad contestataria".

Literatura y maternidad, conectadas por la común posesión del secreto de la creatividad, se ven expuestas por igual a la alternativa de encarnar la ley o de plantearse su ruptura. La literatura opera, respecto de la maternidad, como lo hace con la propia lengua materna, que es algo así como su quintesencia: la consagra y la violenta, la pone a funcionar y la descompone, se recluye en ella y se fuga de ella. Pero en cualquier caso no deja de tocar un límite. Incluso en las inflexiones que se oponen al relato hegemónico, y que Nora Domínguez atribuye a "la serie de las hijas", toca un límite y pide ser excedida. *De donde vienen los niños* responde a esa necesidad. Es el momento en que la lectura decide emigrar de la literatura, aunque lo haga para regresar a ella un poco más tarde. Hay un tipo de ruptura sobre el horizonte de la maternidad que se verifica, no ya en las ficciones narrativas, y ni siquiera en la politización de las ficciones narrativas, sino en la política misma: en la

política propiamente dicha. Los objetos de estudio de Nora Domínguez pasan a ser ahora Eva Perón, por una parte, y las Madres de Plaza de Mayo, por la otra. En la reflexión precisa sobre "cómo se constituyen maternidades políticas en relaciones específicas con diferentes modelos de Estado", la dimensión puramente imaginaria no pierde terreno frente al peso propio de la realidad. ¿Qué es lo que hace de Eva Perón una madre y una puta, cuando en rigor no fue ni una cosa ni la otra? ¿Qué clase de "entramado simbólico de maternidad y política" hace que una madre pueda decirse hija de su propio hijo?

Nora Domínguez revisa así la significación de la maternidad de Evita ("el peronismo produce codificaciones poderosas alrededor de la figura de la madre") y de la maternidad de Hebe de Bonafini ("la incomodidad frente a la instalación pública de una palabra de madre"); luego la literatura se ve iluminada también desde esas otras configuraciones (porque ya no se lee igual *El Dock de Matilde Sánchez*, por ejemplo, o *Río de las congojas* de Libertad Demitrópulos, después de haberse detenido en esas otras construcciones de maternidad).

*De donde vienen los niños* fue alguna vez una tesis de doctorado. Conserva de esa condición el sentido de la rigurosidad y una cierta vocación por lo exhaustivo. A cambio, al convertirse en libro, procura alcanzar una hospitalidad para con los lectores que en las tesis puede ser una alternativa pero no en todo caso un requisito. Entre los agradecimientos finales, que abarcan cuatro páginas, hay uno que puede subrayarse: "A mi mamá que no siempre confió en que yo iba a terminar este proyecto pero que finalmente demostró un verdadero orgullo". Es, como puede verse, algo más que un agradecimiento: es todo un relato. En la última página de su extenso trabajo, Nora Domínguez deja constancia de que los relatos de la maternidad son incesantes. Ella misma ha escrito uno, después de leerlos todos.

# Diálogo con el mundo colonial

Carolina Sancholuz

Díaz Quiñones, Arcadio. *Sobre los principios. Los intelectuales caribeños y la tradición*. Quilmes, Universidad Nacional de Quilmes Editorial, 2006.

**E**l nuevo libro de Arcadio Díaz Quiñones, *Sobre los principios. Los intelectuales caribeños y la tradición*, propone un análisis riguroso y profundo de las relaciones de los escritores y pensadores con la tradición, en el sentido en que ha sido imaginada, usada y construida por un nutrido grupo de intelectuales, en su mayoría provenientes del Caribe (Pedro Henríquez Ureña, José Martí, Fernando Ortiz, Ramiro Guerra y Sánchez, Antonio S. Pedreira, Tomás Blanco) o vinculados a este espacio, como en el caso de Marcelino Menéndez Pelayo, de quien se analiza especialmente el lugar que ocupan los escritores de las últimas colonias "españolas" en los albores del hispanismo moderno. El contexto preciso de las sociedades caribeñas, atravesadas por lazos en común como largas experiencias coloniales, modernidades contradictorias generadas por la coexistencia de la esclavitud y el capitalismo, sucesivas y masivas emigraciones a las metrópolis europeas y norteamericanas, entre otros aspectos, le permite a Díaz Quiñones plantear un doble dilema. Por un lado, en tal contexto, el sentido de pertenencia a una tradición se ve acechado por la amenaza de su constante disolución; por el otro, ante tal riesgo los intelectuales se ven compelidos a reinventar sus tradiciones, a través de constantes revisiones historiográficas y conceptuales llenas de tensiones subterráneas, repensando asimismo la cuestión de los comienzos. Edward Said aparece como referencia teórica explícita en la Introducción y a lo largo de todo el libro, particularmente sus obras *Beginnings: Intention & Method* (1975) y *Cultura e imperialismo* (1993), como así también están presentes importantes intelectuales como Hannah Arendt, Theodor Adorno, Frantz Fanon, Eric Hobsbawm, Ángel Rama, entre otros. Pero el modelo de intervención crítica que prevalece en la perspectiva de Díaz Quiñones lo constituye

la biografía intelectual, como "una manera de romper con las cronologías políticas cristalizadas y con la sucesión de ismos característicos de la historiografía literaria, que a menudo terminan por deshistorizar su objeto o por limitar estrechamente el campo del individuo." (p. 38) Su referencia inmediata es el libro de David Macey, *Frantz Fanon: a Biography* (2000), que le permite pensar ciertos nombres propios como condensadores e iluminadores de experiencias más complejas en relación a las prácticas intelectuales. Por ello, postula comprender el concepto de tradición en términos de canon literario, pensado no sólo como inventario de autores, sino como disputas en torno a textos y relatos en la elaboración de una tradición intelectual.

El primer capítulo, "Hispanismo y guerra", reconstruye el proceso de formación intelectual del hispanismo a partir de la *Historia de la poesía hispano-americana* (1911-13) de Marcelino Menéndez Pelayo, libro que Díaz Quiñones lee como un ambicioso proyecto retaurador de la autoridad espiritual de la España vencida luego de la Guerra Hispanoamericana de 1898. La *Historia* de Menéndez Pelayo se convierte entonces en la primera historia de la poesía hispanoamericana que procura revincular la metrópoli con sus antiguas colonias, al tiempo que inaugura un nuevo comienzo, "la renovación de un imperialismo discursivo en el que el archivo poético de las colonias perdidas pasaba a reforzar el valor de la metrópoli." (p. 67). Sintetizar la riqueza y aportes de Díaz Quiñones sobre el concepto y discusiones acerca del hispanismo en este extenso capítulo resulta riesgosamente simplificador. Sin embargo quiero destacar -entre varios de los problemas transitados- la relación entre la lengua y los saberes imperiales, esto es, de qué manera Menéndez Pelayo retoma la tesis de Nebrija (unidad religiosa y lingüística bajo la monarquía católica), para señalar a la cultura y lengua españolas como único origen de las "letras ultramarinas", excluyendo, por ejemplo, las expresiones culturales afrocaribeñas, o dejando de lado insoslayables textos y autores, como José Martí, Emeterio Betances y Eugenio de Hostos, claramente separatistas. A estas cuestiones se suman los abordajes sobre la relación hispanismo y latinidad, y también una minuciosa reconstrucción del hispanismo como campo académico en las universidades norteamericanas, mediante la fundación de los *Hispanics Studies* o los *Spanish Departments*.

El segundo capítulo vuelve sobre las conexiones entre colonias y metrópoli, pero desde la perspectiva del dominicano Pedro Henríquez Ureña como figura paradigmática, fundador de los estudios modernos de cultura y literatura hispanoamericana, constructor junto con Alfonso Reyes de un canon "fundacional" de autores y textos hispanoamericanos. Díaz Quiñones procura recorrer sus textos, no sólo los más transitados como *Las corrientes literarias de la América hispánica* (1949) o *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* (1928), sino también aquellos menos atendidos por la crítica (su extensa correspondencia, por ejemplo), para leer en ellos su "biografía intelectual".



dramáticamente atravesada por sus desplazamientos y exilios (Nueva York, Cuba, México y centralmente Argentina), circunstancia vital que obligaba a Henríquez Ureña a intentar un recomienzo en cada nuevo espacio. Para ello, propone una reconstrucción de su biografía intelectual a partir de tres líneas: 1) la tradición nacional dominicana en la cual se formó; 2) el exilio como condición del intelectual moderno; y 3) la estrecha identificación entre cultura y orden que sostiene su obra. Respecto de este último aspecto Díaz Quiñones atiende al significativo peso que tuvieron en la formación intelectual del dominicano las lecturas de Walter Pater, Oscar Wilde, Mathew Arnold, especialmente en su concepción de la cultura moderna, y asimismo subraya sus contradicciones, negaciones y flagrantes exclusiones, puesto que su deseo de sostener la continuidad de la "cultura" y tradición hispánicas hizo que dejara de lado el aporte cultural del mundo afrocaribeño.

Si el peso del exilio cobra especial espesor en el tratamiento de Henríquez Ureña, Díaz Quiñones vuelve a explorar la relación entre desplazamientos y construcción de tradiciones en el tercer capítulo del libro, a partir de la figura de José Martí. Particularmente focaliza en la construcción de las imágenes del héroe guerrero y del héroe letrado en relación con la teoría de la guerra "legítima" en Martí, considerando además su peculiar situación de intelectual "entre imperios", ya que desde su exilio en los Estados Unidos participaba de los preparativos contra el régimen español: "Se encontraba, en efecto, 'entre imperios', traduciendo, representando y representándose a través del marco más amplio del modelo bélico y nacional norteamericano." (p. 258). Analiza con detalle la crónica martiana dedicada a la figura del general Ulysses Grant, héroe de la Guerra Civil norteamericana, como proyección de una imagen armónica entre el guerrero y la nación. Díaz Quiñones sugiere una lectura perspicaz de la crónica, en la cual la figura de Grant provee a Martí de un depósito de imágenes y de un modelo de guerra nacional moderna, pasibles de ser traducidas al conflicto cubano.

El capítulo cuarto recupera los comienzos "espiritistas" del cubano Fernando Ortiz, a contramarcha de la biografía intelectual cristalizada por la crítica, que suele presentar al autor del *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940) imbuido por la antropología criminal y los estudios de los sistemas penales. Arcadio Díaz Quiñones rescata el lugar central que ocupó el pensamiento de Allan Kardec (1804-1869) en los primeros ensayos de Ortiz. El marco religioso espiritualista proveía a Ortiz de otras herramientas conceptuales para las cuales la filosofía positivista le resultaba insuficiente, por ejemplo, para poder interpretar la religiosidad y el desarraigo cultural en la sociedad cubana. Díaz Quiñones sugiere una seductora hipótesis -aunque no la desarrolla- acerca del peso del concepto de la *trasmigración* de las teorías de Kardec en la elaboración de la famosa noción de *transculturación* de Ortiz.

En el capítulo quinto se abordan, desde una mirada comparatista, los ensayos del cubano Ramiro Guerra y Sánchez Azúcar y *población en las Antillas* (1927) y del puertorriqueño Antonio S. Pedreira, *Insularismo* (1934), atendiendo a examinar el rol de los letrados en las definiciones modernas de la nacionalidad en el Caribe hispano: "la cultura de élite del nacionalismo, sus renovadas formas de conciencia histórica y sus proyectos de validación racional y moral." (p. 320). Ambos intelectuales coincidieron en asumir el papel de representantes morales de una cultura que se percibía en crisis, sobre todo frente al temor de la nueva dominación colonial de los Estados Unidos. Como señala Díaz Quiñones entre los años 1920 y 1930, pese a las importantes diferencias entre sí, Cuba y Puerto Rico compartieron un proceso de modernización, pero en el contexto de una nueva dependencia colonial y de una economía monopolizada por el azúcar. Si la modernización modificaba los valores sociales existentes, desde los sectores letrados y élites intelectuales se observa la preocupación constante por la búsqueda de definiciones de la identidad y la cultura nacional. Teniendo en cuenta tanto las concepciones de Ángel Rama respecto de las relaciones entre las prácticas de la escritura y el poder político, como así también diversas teorizaciones sobre aspectos ligados a la construcción de la idea de nación y de lo nacional, Díaz Quiñones advierte cómo tanto Pedreira como Guerra configuran definiciones culturalistas de lo nacional puertorriqueño y de lo nacional cubano. En los relatos elaborados por ambos intelectuales "la falta de una nación 'completa' se debía principalmente a la presencia de los 'otros'" (p. 374). Esto es, para construir un relato de continuidad nacional y cultural Pedreira y Guerra deliberadamente excluyeron de sus relatos de la nación a los sectores negros y mulatos, además de esgrimir fuertes prejuicios de género ante los avances de la mujer en las sociedades modernizadas.

El capítulo que cierra el volumen se centra en otra importante figura de la élite letrada puertorriqueña, Tomás Blanco, autor de los famosos ensayos *Prontuario histórico de Puerto Rico* (1935) y *El prejuicio racial en Puerto Rico* (1937). Sin embargo esta vez Díaz Quiñones no se detiene en esta producción, abordada con anterioridad (véase el estudio preliminar de su autoría en la edición de *El prejuicio...*, Río Piedras, Huracán, 1985), sino que le interesa una obra muy poco estudiada, *Los cinco sentidos* (1955), que anuncia de alguna manera nuevos comienzos en la producción intelectual de Blanco. Publicada poco después del establecimiento del Estado Libre Asociado (ELA) en Puerto Rico y en el contexto de la Guerra Fría, los ensayos que componen *Los cinco sentidos* proponían explorar formas de la sensibilidad a través del poder iluminador del arte, aproximándose pero de modo muy sesgado a las tensiones sociales y políticas que caracterizaron en esos años el campo cultural e intelectual puertorriqueño. Díaz Quiñones advierte que Blanco defendía el derecho a la autonomía del campo intelectual, amenazado por las persecuciones

macartistas. La "conversión" al arte de Blanco se lee como la construcción de una retaguardia estética y estetizante, que producía "otros *sentidos* y otra comprensión de la relación entre literatura y política." (p. 435). En este capítulo resulta muy valiosa la reconstrucción del campo intelectual de la década del cincuenta que lleva a cabo Díaz Quiñones, especialmente a través del protagonismo de la Universidad de Puerto Rico.

*Sobre los principios. Los intelectuales caribeños y la tradición* constituye un libro insoslayable en los estudios latinoamericanos y caribeños, que dialoga intensamente con otros profundos ensayos de Arcadio Díaz Quiñones, como *La memoria rota* (1993) y *El arte de bregar* (2000), coincidiendo con un centro productor de significaciones, el interés del autor por los problemas que atraviesan "el 'afuera' y el 'adentro' en el mundo colonial, y las posibilidades de nuevos comienzos abiertas por los desplazamientos y las emigraciones." (*El arte de bregar*, p. 13)



# Un autor fundante

Elisa Calabrese

Laera, Alejandra y Kohan, Martín (Comps.), *Las brújulas del extraviado. Para una lectura integral de Esteban Echeverría*, Rosario, Beatriz Viterbo editora, 2006.

Este libro depara una inicial sorpresa: la de su subtítulo, "Para una lectura integral de Esteban Echeverría", cuya explicación aparece en la contratapa, ese espacio paratextual que el apresurado visitante de la librería consulta para saber si va a transformarse en lector del objeto que ahora tiene en la mano. Allí aparecen estas palabras: "El propósito de este libro es ofrecer una lectura de *todo Echeverría*, examinar por completo su obra integral y los trazos decisivos de su figura de escritor". El énfasis que subraya *todo* nos indica que sus compiladores –Alejandra Laera y Martín Kohan– no solamente son conscientes de lo ambicioso de su proyecto, sino que tampoco ignoran cuán desusado resulta, y a contrapelo de las modas críticas, esta aspiración a una mirada totalizante.

Proyecto ambicioso, pues, que no excluye la diversidad, el recorte minucioso ni el enfoque puntual; por el contrario, los hace interactuar en dos direcciones de lectura a las que denomina "Perspectivas" y "Focalizaciones". Bajo el primero de estos rótulos, se reúnen artículos críticos que, atravesando varios textos con un común denominador genérico, se proponen... "revisar *definitivamente* la imagen de autor de Echeverría" (p. 11, el destacado es mío). Adverbio categórico si los hay, este "definitivamente" señala como meta un cierre pues, tal como se viene exponiendo a lo largo del prólogo escrito por los compiladores, la imagen del escritor fundante, simbólica ella misma, que el canon nos ha legado, padece de una suerte de distorsión constitutiva, promovida por el vaivén de tensiones originarias de nuestra cultura, como es el caso de lo universal y lo nacional, destiempo que "[...] convierte a la sincronía universal en urgencia local y hace de la inflexión argentina del romanticismo un proyecto que, en la misma posibilidad de ser escrito encuentra la imposibilidad

de ser publicado" (p. 10)". Señalamiento polémico que incita al debate, constituye uno de los ejemplos del tono en el registro de un prólogo que logra despertar el interés por lo que vendrá a continuación. Las "Focalizaciones", por su parte, también se proponen una revisión audaz al anunciar la lectura de los textos de un autor fundacional bajo una perspectiva diferente.

El primer trabajo que abre las "Perspectivas" es "La formación del autor. Apuestas, retos y competencias", escrito por Graciela Batticuore, quien, con la minucia propia del investigador de archivo, recorre los escritos autobiográficos –algunos de ellos inéditos– de Echeverría, mostrando así su deseo por constituirse en el mejor escritor americano. Pero la autora no se limita a exhibir cómo, a través de su correspondencia, se pueden advertir las enormes expectativas de reconocimiento que tuvo Echeverría, coextensivas con la dimensión que se autoatribuía, sino que reconstruye una red de relaciones en el campo intelectual de la época. De esta forma, si por un lado nos ilustra acerca de los esfuerzos de Juan María Gutiérrez por establecer como obra los escritos echeverrianos, por otro lado deja ver las disputas y rivalidades que se alentaban entre los escritores del exilio, al estar en juego la primacía en el panteón de una cultura nacional aún por hacer. En el siguiente apartado, Batticuore presenta una tesis audaz al señalar que el afán de ganar dinero con sus libros, manifiesto por el escritor, respondería a una noción moderna de autoría, incipiente hasta el momento en Europa y completamente ausente en nuestra cultura; esta circunstancia lo habría conducido a una inevitable frustración, dado el límite impuesto por la realidad americana. A partir de aquí, el lector se encuentra con el aporte más personal del trabajo, donde Batticuore indaga en la relación de Echeverría con el público, y hace jugar ciertas nociones característicamente románticas –la intuición creadora, el genio– con las tácticas y poses con que el poeta construye su nombre de autor; los retratos y autorretratos completan el diseño de esta imagen; todo confluye en desplegar una lectura tan singular en sus hipótesis como documentalmente fundada.

Como es habitual en los ensayos firmados por Jorge Monteleone, en éste, titulado "La pasión y el desierto", se encuentran el rigor con lo poético. En efecto, con una percepción crítica propia de una mirada habituada a transitar por la poesía, Monteleone parte de un operador de sentido –el corazón– para seguir el camino de una semiosis que se mueve desde las dolencias físicas y las atribuciones culturales al corazón como sede de la pasión. Doble trayectoria sostenida (de aquí el rigor) por la lectura de testimonios personales del mismo Echeverría tanto como por textos de autoridades científicas vigentes en el siglo XIX: tal es el caso, por ejemplo, de la explicación del anatomista Xavier Bichat sobre el síncope cardíaco (p. 43). Este doble camino que liga al cuerpo y sus dolencias con el posicionamiento del sujeto poético está explicado, muy claramente, como modificación de las estructuras de la experiencia, cuyo despliegue se analiza en la índole de las imágenes poéticas –lúgubres o armónicas–

que transportan al "yo" fuera de sí. Lectura singular que no prescinde de un pasaje por otras críticas que el autor selecciona ajustadamente para integrar a la suya.

Jorge Myers escribe "Un autor en busca de un programa: Echeverría en sus escritos de reflexión estética", desde una perspectiva que enlaza vida y proyecto estético, para lo que explora la formación intelectual de Echeverría y las condiciones culturales, sociales y políticas donde transcurre, proponiéndose revisar las valoraciones negativas en torno de su obra. Con esta intención revisionista, Myers sitúa su lectura en el desfase entre "...los rasgos estilísticos que definen su poesía y los conceptos desarrollados en sus escritos de contenido teórico" (p. 59), es decir: entre un programa y su concreción. Para ello, no podía obviarse la escena originaria donde se constituye la obra: su edición. Este criterio genético nos permite conocer la transmisión, desde ese inicio, de algunos errores notables, producto del desconocimiento de Juan María Gutiérrez de aspectos puntuales de la literatura y tradición cultural europeas. En el marco de este minucioso recorrido por tales desplazamientos interpretativos, Myers inscribe su lectura del proyecto echeverriano, a medio camino entre el clasicismo y el romanticismo que, pese a su profunda comprensión de la teoría romántica, al modularla en una versión vernácula, tensada de contradicciones, no logra su plena expresión estética.

"*Nada se obtiene sin dinero*": pérdidas y ganancias de un hombre de letras" es el capítulo que sigue, en el cual Alejandra Laera encara la imagen de escritor de Echeverría en un doble aspecto. Cara y cruz de una efigie, en su anverso se graba la faz de un escritor careciente, despojado, enfermo y débil, mientras en su reverso se lo puede observar siempre preocupado por el dinero de lo cual derivaría, para la autora, su interés intelectual por la economía. Situada en esta inflexión, la mirada crítica observa cómo una misma circunstancia –el temporal que obliga al barco en el que viajaba a Europa a detenerse en el norte de Brasil– mientras se trasmuta literariamente en el motivo del naufragio, en el registro epistolar, da cuenta del prosaico problema de cómo cubrir los gastos provocados por esa demora. El rastreo en la correspondencia de Echeverría y hasta en mínimos detalles, como el hecho de haber cambiado el rótulo de su ocupación, "comerciante" cuando deja el país, por el de "literato" al regresar, en la ficha de Aduana, constituyen, para Laera, los indicios de una aspiración a vivir de su pluma, es decir, una conciencia moderna de la profesionalización del escritor. La tesis de Laera al anudar el pensamiento de Echeverría sobre economía política con ciertas elecciones literarias (por caso, su actuación en el Salón Literario con su actividad de estanciero en Las Talas) puede, sin duda, promover el debate, pero expone con coherencia un contexto de época que permite captar la formación de Echeverría en esa materia, estudiada en los escritos del autor. Como es evidente, este sueño de vivir de la literatura no puede concretarse, por eso la venta de su biblioteca sella la pérdida del futuro.

El capítulo de Soledad Quereilhac se dedica a "Echeverría en la lupa del siglo XX", título de por sí explicativo, cuya indole implica una indagación en las relecturas de la obra de Echeverría: mosaico complejo de diferentes perspectivas teóricas e ideológicas, atravesadas por los debates que, en cada uno de los cortes propuestos por la autora, signaban las discusiones sobre la tradición y cultura nacionales. Quereilhac encuentra marcas comunes para organizar una masa heteróclita de materiales que va desde el panegírico hasta la denostación, y traza una genealogía buscando sus procedencias "...en el seno mismo del Salón Literario de 1837" (p. 114), cuando, al constituirse Echeverría como maestro del grupo, queda fijado como figura que desde su misma gestación, se superpone al autor real, condición que favoreció la proliferación de variables historiográficas en la interpretación de su vida y su obra, de donde proviene el repertorio de conceptos que penetra en el siglo XX. La recorrida de Quereilhac por las lecturas del siglo XX se inicia, como era esperable, con el contraste entre Rojas y Lugones: mientras el primero valora el lugar pionero de Echeverría en nuestra fundación cultural, el segundo se detiene en las falencias formales de la poesía echeverriana. El apartado dedicado al corte cronológico de las décadas del 30 y del 40 presenta interés al destacar cuestiones poco conocidas, como es el caso de Álvaro Yunque, en la revista *Claridad*, que exhibe una clara proyección ideológica sobre la figura de Echeverría; otro tanto puede decirse de las lecturas de Alberto Palcos, Roberto Giusti, Augusto Raúl Cortazar o José Luis Romero en las que puede observarse cómo se lo vincula a Echeverría con la lucha de clases, el socialismo moderado o el liberalismo. La bisagra de cambio en la mirada crítica sobre nuestro autor se establece en 1951, año clave cuando surgen las lecturas de *Contorno*, en manos de David Viñas y Noé Jitrik; en este anclaje, Quereilhac destaca como lugar de focalización de estas lecturas a *El matadero*, texto privilegiado para encontrar claves de entendimiento de la cultura nacional. Condición que se reitera en lecturas posteriores como las de Sarlo, Altamirano, Prieto, entre otros, donde se advierte cómo este relato sigue imantando la mirada crítica.

La segunda parte del libro se abre con el trabajo de Fermin Rodríguez, titulado "Un desierto de ideas". Una metáfora inicial, inscrita en el gesto de llevar el inexacto mapa de un país incipiente a Europa, condensa el sentido del viaje intelectual de Echeverría, como manera de ser argentino al regresar, efectuando así una fundación cultural que escape del desierto, del vacío amenazante. Es interesante la incorporación de un fragmento inédito de Echeverría sobre economía política, pues es el sustento de una lectura que liga el sentido del desierto como fuente de riquezas inexploradas con la idea de un territorio sobre el que fundar la literatura nacional, como forma de compensar, con la naturaleza americana, la cultura europea, "Desierto" es, entonces, una constelación de sentidos cuya trayectoria estética sigue Rodríguez a lo largo del trabajo, deteniéndose en la fijación de los límites, el posicionamiento del



sujeto poético y su mirada, su construcción del paisaje, para enfatizar el vacío en el sentido de ausencia humana, pues los indios –el malón– se reducen, en el poema, a la animalización. Desde este punto, Rodríguez sostiene que esta política de representación, al denegar la inteligibilidad humana, legitima los extremos llevados a cabo desde Rosas a Julio A. Roca.

"Las fronteras de la muerte", el ensayo de Martín Kohan, es un extenso análisis de *El matadero*, que parece dar razón a la tesis de Quereilhac, pues retoma las dos vertientes de los estudios de Viñas y Jitrik: la específicamente literaria y la política. Ambas laderas crecen, se entrelazan y establecen un vínculo insoluble en una escritura ricamente trabajada que se detiene en el análisis textual con la profundidad de la deriva. Adquieren especial interés el aspecto de la violencia suburbana en relación con el contexto del rosismo, los contrastes discursivos que dan relieve a la pintura de la barbarie por sobre la de la civilización y, en especial, el aspecto de la carnavalización. En efecto, si Kohan retoma el pensamiento bajtiniano y el estudio hecho por Beatriz Sarlo, es para sustentar una observación, a mi juicio, fundamental: no se trata de la subversión del orden oficial, sino que, en el rosismo, el poder mismo oficializa el carnaval. Para explicarlo, nada mejor que una cita: "Pero la incorporación de lo popular a la esfera oficial del Estado-nación no puede resolverse en las condiciones imperantes entre 1838 y 1840 (desde este punto de vista, el tema de *El matadero* sería, ante todo, esa imposible incorporación)." (p. 196). Aseveración que permite advertir, tal vez, la singularidad de esta lectura que amplía la percepción de un texto esencial.

Para penetrar en el *Dogma socialista* de Echeverría, es necesario situar detalladamente el contexto de su producción, en la ruptura generacional que implica la generación de 1837. Este es el propósito con que Fabio Wasserman inicia el trabajo: "Política, escritura y nación. (La primera lectura en el Salón Literario y *El dogma socialista*)", al presentar como marco de su análisis la reconstrucción de dicho contexto para articular en él el lugar de Echeverría y su programa intelectual, que conduce a esa generación hacia la acción política, agudamente concientes de la cuestión nacional. Al leer este trabajo, podemos captar cómo lo que había sido concebido como un programa dedicado a inventariar las tradiciones y costumbres locales, donde erigir una cultura para apuntalar la nación, debió convertirse en un programa para trazarla desde sus cimientos. El límite que no llegó a franquear Echeverría en este diseño es el carácter vago que mantuvieron para él –a diferencia de lo que fueron para Alberdi o para Sarmiento– los contenidos concretos que atribuía a ese orden futuro. Sin embargo, a través de este estudio, es posible ver cómo, sin la intervención de Echeverría, la discusión, en hechos y en palabras, sobre ese nuevo orden, no habría sido posible.

"Cartas a un amigo. La polémica con Pedro de Ángelis en el contexto de recepción del *Dogma socialista*", es un muy complejo estudio firmado por

Patricio M. Fontana y Claudia Román. Digo "complejo" porque el enfoque elegido por los autores implica un viaje por diferentes escritos, circunstancias históricas comprobables y contrastación documental de textos diversos. Dificultad que los firmantes sortean exitosamente, munidos de un dominio teórico por los posibles usos y sentidos del género polémica que, en cada caso, emplean con pertinencia. Es atractivo observar por ejemplo, cómo sitúan la polémica Echeverría/De Ángelis en su contexto de recepción, permitiendo así deconstruir todo fácil reduccionismo entre "unos" y "otros" –esto es, unitarios y federales– produciendo una lectura original y sólidamente sustentada.

"Preciso es que haya mártires". Los poemas de la derrota heroica", por Pablo Ansolabehere, se focaliza en especial en *Insurrección del Sud* y *Avellaneda*, pero no aislándolos de una red de relaciones con las críticas que, desde Juan M. Gutiérrez, han prestado atención a estos textos. Esta operación ofrece una doble contribución al estudio de la obra echeverriana: la más obvia, dada la escasez crítica al respecto; la otra, sustentar una lectura singular. Así, por ejemplo, remitiéndose a un capítulo de este mismo volumen escrito por Monteleone, se apoya en él para efectuar ciertas precisiones, destacando cómo las dos líneas oscilantes de la poética echeverriana señaladas por el crítico, –la dimensión monumental y celebratoria y la individual del deseo, la fantasía, el dolor– se cruzan en *Avellaneda*, donde parece haberse sintetizado ese conflicto. Mención especial merece, desde la perspectiva señalada, la detección de las imágenes poéticas, figuras sociales de la demonización, como ocurre con Rosas que, en *Insurrección del Sud*, es "...ya el monstruoso minotauro [...] que se alimenta de carne humana..." (p. 277). El recorrido del análisis permite a Ansolabehere extraer conclusiones interesantes como la que sostiene que, en el poema *Avellaneda* la metafórica de lo infernal es utilizada por la literatura política para interpretar el fenómeno del rosismo, cuestión obsesiva para Echeverría que hace comprensible la mención inicial de este trabajo a *El matadero*.

Diego Bentivegna dedica su artículo a revisar la fijación de una lectura proveniente también de Gutiérrez, que ve en el *Manual de Enseñanza Moral para las escuelas del Estado Oriental*, de Echeverría, una suerte de "traducción" en términos pedagógicos, del ideario de la generación del 37. Esta revisión se ejerce a partir de la consideración del texto en su estatuto genérico híbrido a la vez que homogeneizador. Se detecta, así, el cruce entre la tópica política y una pedagogía de matriz histórica, que exhibe "restos" de una ascética del cuerpo y de las pasiones proveniente de la tradición religiosa. El autor inscribe este texto, al que considera fundante de la pedagogía nacional, en un conjunto de intervenciones políticas que, tanto para Echeverría como para Sarmiento, o Vicente F. López son inseparables de los proyectos educativos del Estado.

Este extenso libro culmina con el trabajo "Imagen e ideas. El retrato de Esteban Echeverría por Ernst Charton", de Laura Malosetti Costa, dando cuenta de ese afán de "lectura integral" anunciado en su subtítulo. Luego de explicar

la función que, primero la pintura y luego la fotografía y otros medios actuales tienen para fijar una imagen visual de autor, que suele quedar estereotipada, se ubica el caso de Echeverría como una excepción, puesto que su retrato más divulgado fue pintado después de su muerte. El trabajo se interroga por los posibles motivos que imponen esta imagen, pese a haber existido dos retratos anteriores, hechos en vida del poeta y un daguerrotipo de su etapa de exilio y se propone responder a esta pregunta considerando una trama de relaciones que explica el destino de este artefacto cultural. La autora revisa la vida del pintor, y, en especial, las características del daguerrotipo que, a su juicio, fue desechado porque la imagen menos "verdadera" era la más ajustada a las ideas circulantes en el imaginario fraguado sobre Echeverría. Un trabajo especialmente atractivo por su mirada situada en otro campo, que vincula con la literatura.

En resumen, un libro en el que se conjugan los aspectos más dispares, menos transitados o más polémicamente revisados de las lecturas echeverrianas. No es posible saber si este conjunto de trabajos resulta, en efecto, una clausura definitiva de esas lecturas o inhabilita otras futuras; si, en cambio, es posible recomendar su lectura para quienes nos interesamos en un autor fundante y su inserción en el complejo contexto de su época.



**MUSEO**



# El diccionario no miente

Celina Manzoni

Cuando todavía no se sabía hasta dónde llegaría la barbarie política desatada en la Europa del siglo XX y cuando la guerra de España apenas terminaba el 1 de abril de 1939, nadie parecía poner en duda aún la capacidad del lenguaje para narrar el horror, ni las sociedades se sustraían, en la vorágine de una modernidad avasalladora, a la necesidad de codificar y transmitir informaciones, una actividad ordenadora que también sufrió –como se supo después, pero se practicó antes– la violenta distorsión que pareció culminar en el inclasificable absurdo clasificatorio de los campos de concentración.

A pesar de la intensidad de los cambios y la violencia de los giros intelectuales y morales que caracterizaron esos años y que se prolongaron en otros escenarios durante el último fin de siglo y el inicio del actual, ese además sistematizador siguió constituyendo, aun en medio de la desaparición de muchos otros, un rasgo recurrente de nuestra cultura: recordemos si no, las fantasías de algunos cuentos de Jorge Luis Borges tan cercanos a las formas de un delirio benigno y a clasificaciones tan absurdas como la de la enciclopedia china. Será por eso quizá que los diccionarios siguen siendo, como antaño, esos libros que, organizados según un estricto orden alfabético, nos explican las dicciones de una lengua y quizás sea por eso también que figuren entre los pocos a los que no les cabe imputación de falacia (“Engaño, fraude o mentira con que se intenta dañar a otro”). Es probable también que esa confianza establezca el tipo de trato, en general de carácter instrumental, que caracteriza a quienes los consultan, lo que no supone indiferencia o desafecto aunque tampoco sean muchos los lectores, que algunos prefieren llamar usuarios, que se detienen en las páginas que anteceden a las ordenadas

columnas -carátulas, prólogos, indicaciones o noticias previas- y mucho menos en el colofón, esa anotación casi escondida al final aunque invalorable para los bibliófilos, que nos recuerda las circunstancias materiales de la publicación, la fecha o el lugar de edición.

Pero sí, por una de esas truculencias del azar, como decía Reinaldo Arenas, un curioso lector se cruza con la Décima sexta edición del *Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia Española* y coteja la carátula con el colofón, es probable que se sienta en trance de sobresalto. Nunca como antes, la otrora inocente carátula se presenta a sus ojos, según la define el diccionario en su primera acepción, como "careta", que es decir, "Máscara [...] para cubrir la cara". Y esto sucede porque mientras la carátula o careta o máscara anuncia entre ornamentos varios el nombre del signatario (Real Academia Española), el título (*Diccionario de la Lengua Española*), el lugar (Madrid), la fecha (Año de la Victoria), el colofón en parte reitera y en parte suma información: "Acabóse de imprimir este libro en Madrid, en los talleres tipográficos de Espasa-Calpe, S.A., el día 1º de julio de 1936".

Intrigado pero todavía sin ánimo de sospecha, el lector encuentra de inmediato la "Advertencia" (de "Advertir": "Aconsejar, amonestar, enseñar, prevenir") que viene en auxilio de la necesaria claridad: "La presente edición del Diccionario estaba en vísperas de salir a la venta cuando las hordas revolucionarias, que, al servicio de poderes exóticos, pretendían sumir a España para siempre en la ruina y en la abyección, se enfrentaron en julio de 1936 con el glorioso Alzamiento Nacional". Una traducción del párrafo en la perspectiva de encontrarle algún tipo de correspondencia con la cruda realidad, diría: el diccionario se terminó de imprimir el 1 de julio de 1936, durante el gobierno de la Segunda República Española y cinco años después de su proclamación (14 de abril de 1931) y no se pudo distribuir porque el 17 de julio de 1936 (16 días después de finalizada su impresión, según los datos del colofón), un sector del ejército se rebeló contra las legítimas autoridades. La resistencia del pueblo español al golpe de Estado que dio inicio a la Guerra Civil, terminó con el triunfo de los amotinados el 1 de abril de 1939. "Año de la Victoria" (según caretea la carátula).

Más allá de esta necesaria vuelta a lo comprobable o ayuda memoria, quizás, parece claro que este diccionario es o fue un producto, un vástago, de la institución que hoy conocemos como Real Academia Española que se mantuvo durante el gobierno de la Segunda República. (*¿con otro nombre tal vez?*) y que al fin de la guerra este vástago, fue reapropiado y renombrado por la facción vencedora, que apoyada en la fuerza que da la victoria, reescribió la carátula (*¿cómo sería la primitiva?*) y formuló la advertencia.

La contundencia de su construcción se sustenta en dos combinaciones que, cristalizadas, harán fortuna en el futuro: *hordas revolucionarias y poderes exóticos*. En ambas parejas los adjetivos "revolucionarias" y "exóticos" que



refuerzan respectivamente el carácter salvaje de las "hordas" y la fuerza y dominio de "poderes" ejercidos desde afuera y desde lejos, espesan el sentido de otredad que se adjudica al enemigo. Ambos sintagmas se constituyen en la base del imaginario heterológico que identificará a los republicanos acusados tanto de conducir a España a *la ruina y la abyección* ("envilecimiento"), como de no acatamiento al "*glorioso Alzamiento Nacional*". Aquí el texto se ve obligado a realizar una torsión tendiente a rectificar el sentido de "Alzamiento", que aunque enaltecido por la mayúscula, no puede dejar de decir, según el diccionario: "Levantamiento o rebelión"; para ello, la adjetivación que lo flanquea, "glorioso" y "nacional", en su lujosa articulación refuerza la acusación de extranjería de los otros al tiempo que revela un eventual desconocimiento o por lo menos escasa devoción por el poeta hispanoamericano Vicente Huidobro, el que supo transitar las calles y cafés de Madrid en los años del incipiente vanguardismo y que participó en el II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas realizado en 1937, pero sobre todo, y en relación con lo que venimos diciendo, el que supo, con sabiduría, atribuirle un carácter letal a ciertos usos del adjetivo.

La violenta torsión del lenguaje, una necesidad cuando se le exige el sostén de la mentira institucionalizada por el Estado, se sustenta en fórmulas y clisés, en metáforas oscuras, en símiles trasnochados; en esa malversación del lenguaje se vuelve obligatoria la construcción de una retórica que rápidamente aniquila el disfrute y la aventura y lo constituye en un "lenguaje de tinieblas" como llamó George Steiner a la lengua alemana bajo el dominio del nazismo cuando, en sus palabras: "El idioma fue distorsionado para que dijera 'luz' donde había oscuridad y 'victoria' donde sólo imperaba el desastre"<sup>1</sup>. En España, un lenguaje vivo, una lengua formidable que, para no ir muy lejos, cuajó en los aprisionados, transterrados o asesinados poetas de la llamada generación del 27, también fue ahogado y ultrajado para mejor constituirlo en arma política destinada a sostener casi medio siglo de dictadura franquista que, de manera paradigmática se sustentó en el grito "¡Viva la muerte!" que José Millán-Astray, fundador de la Legión Española, hizo famoso aunque no fuera de su autoría, como si lo fue "¡Muera la inteligencia!" y que el general unió en una sola voz en la Universidad de Salamanca ante el rector Miguel de Unamuno el 12 de octubre de 1936<sup>2</sup>.

La "diabólica saña" con que "la vesania de los usurpadores del poder" (la República) disolvió la noble Corporación (la Academia), no impidió -inexplicable paradoja- que los salvajes dejen preparada la edición del diccionario, como lo corrobora la fecha del colofón, pero sí explica el apuro de los

<sup>1</sup>. Steiner, George, "El milagro hueco", en *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano* (1976), Barcelona, Gedisa, 1982.

<sup>2</sup>. Thomas, Hugh, *La guerra civil española*, Madrid, Ruedo Ibérico, 1967. Edición corregida y aumentada.

sedicentes legalistas por cambiar el primer pliego de la obra (la carátula), con el propósito de difundir la labor académica con "el sello de la nueva España imperial" y -a confesión de parte, relevo de prueba- sin la lista acostumbrada de los académicos que la integran. Y ¿quiénes serían esos académicos que no nombra, los que no figuran en la lista? ¿Estarían entre ellos Antonio Machado, muerto en Collioure en 1939 después de una lenta huida a pie con su madre anciana hasta llegar a territorio francés? ¿Tomás Navarro Tomás, muerto en el exilio en los Estados Unidos en 1979? ¿Niceto Alcalá Zamora, muerto en el exilio en Buenos Aires en 1949? ¿Ignacio Bolívar, muerto en el exilio en México en 1944?

Los nombres que el Diccionario no recoge el infausto "Año de la Victoria" que es el de la derrota, figuran en las listas completas de académicos que publica hoy la RAE en su página electrónica, sin recordar siquiera con una nota al pie que por lo menos a partir de 1939, ninguno de los que nombramos antes pudieron ocupar los sillones que tenían reservados en la "casa solariega de la Corporación". Detrás de la escasa memoria con que la Academia presenta una información que se supone sistematizada, actualizada, confiable y moderna podría encontrarse el falso espíritu de concordia que, como se ha demostrado largamente, en lugar de conducir a un insensato y a la vez inútil intento de borrar desgarramientos -indicio siempre de contradicciones escondidas pero no resueltas- crea nuevas heridas.

Aun si la "Advertencia" parece contaminarse del peligro que arrastra la serie de admoniciones de que está plagada: "hordas revolucionarias", "poderes exóticos", "diabólica saña", "vesanía de los usurpadores", siempre opuestas a los seráficos "renacer", "el alborear de la reconquista", "la casa solariega", "el día felicísimo de la liberación total", "emblemas tradicionales" y "título varias veces secular" en la "nueva España imperial", en el de nuevo "glorioso Año de la Victoria, 1939", es innegable la eficacia de una articulación que al abandonar cualquier pretensión o instancia de razón se apoya en la contundencia y autoridad de una palabra que adquiere su fuerza de la confusión y el silencio reflexivo que suelen acompañar a la derrota cuando no se pretende la inútil negación.

Alejados ya de los sucesos españoles que marcaron entre nosotros a más de una generación, los meandros de la memoria se entretejen de pronto con otras historias cercanas, las de la conminación al silencio que en nombre de la salud encirculaba el Obelisco de la ciudad de Buenos Aires, las de la apropiación de los niños y la usurpación de los nombres de familia, las de las desapariciones forzadas y las tumbas sin nombre, las de las bibliotecas robadas, las de los libros quemados y las que repetían clichés que apropiándose de la patria y de la lengua común expulsaban al otro al espacio de la diferencia, a un limbo.

Si bien es posible que nuestras sociedades puedan con el tiempo llegar a conocer mejor las circunstancias históricas en que se desarrollaron esos

acontecimientos, el sentido de las palabras que los refieren sigue apareciendo a veces como oscuro y es que la falta de coincidencia entre los hechos y las palabras que los nombran crea un vacío de sentido, un espacio en blanco entre el hecho y la formulación que sigue apareciendo como enigmático, entre otros motivos porque presupone una ética que compromete también, si no principalmente, al lenguaje.

Si las palabras olvidadas, por el inexorable paso del tiempo, en la carátula de este diccionario son como huesos enterrados, se justifica que en un ejercicio de relectura las saquemos a la luz: un acto de justicia poética quizás, que alejado de la vieja retórica recupera el deseo de otorgar nuevos sentidos a las palabras. La contraseña de Mallarmé en su homenaje a Edgar Allan Poe: "Donner un sens plus pur aux mots de la tribu"<sup>3</sup>, también puede constituirse en función de la crítica aun ante la urgencia multitudinaria de la novedad, o quizás por eso mismo, una visita al museo para restablecer vínculos, para que no triunfe el silencio.

---

<sup>3</sup>. Mallarmé, Stéphane, "Le tombeau d'Edgar Poe", en *Pages choisies*. Paris, Librairie Hachette, 1954.



## ADVERTENCIA

La presente edición del Diccionario estaba en vísperas de salir a la venta cuando las hordas revolucionarias, que, al servicio de poderes exóticos, pretendían sumir a España para siempre en la ruina y en la abyección, se enfrentaron en julio de 1936 con el glorioso Alzamiento Nacional.

Perseguidas con diabólica saña bajo la tiranía marxista cuantas instituciones encarnaban el verdadero espíritu de nuestro pueblo, no se podía esperar que la resaca de los usurpadores del poder respetase la vida de la Academia. Fue disuelta, en efecto, de un plumazo; y aunque no tardó en renacer en las tierras privilegiadas de nuestra patria que conocieron las primeras el alborotar de la reconquista, la casa solariega de la Corporación, su patrimonio y sus publicaciones quedaron secuestrados en la capital de la nación hasta el día felicísimo de su liberación total.

Mientras tanto, la casa editorial que tenía en depósito las publicaciones de la Academia se vió obligada a poner en circulación un corto número de ejemplares del nuevo Diccionario, que, naturalmente, llevan la fecha de 1936; pero, al hacerse hoy cargo la Corporación de los ejemplares restantes, al mismo tiempo que recobra, con íntima satisfacción, el uso de sus emblemas tradicionales y su título varias veces secular de REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, quiere que la 16.ª edición de su Diccionario se difunda ya por el mundo con el sello de la nueva España imperial. Por eso se ha cambiado el primer pliego de la obra y se le ha puesto como fecha la del glorioso Año de la Victoria, 1939.

Se observará que, en las páginas preliminares, se ha omitido la acostumbrada lista de académicos con la mención del cargo que ejercen en la Corporación. Esta lista no habría podido hacerse hasta quedar definitivamente constituida la Academia en la fecha que señalan sus estatutos para la elección de los cargos, y ello vendría a aumentar en varios meses el retraso ya considerable con que se pone a la venta esta edición. La misma preocupación de salir al encuentro con nuestra diligencia al anhelo del público por disponer del nuevo Diccionario ha hecho que se prescindiera también de insertar las listas de las academias correspondientes, pues las probables alteraciones ocurridas en el seno de aquéllas durante más de tres años sólo serán conocidas con certeza cuando en el curso próximo se reanude con dichas academias la colaboración que tan fecunda viene siendo para los fines que perseguimos en común y que, ahora más que nunca, habrá de ser particularmente estrecha y cordial.



## Publicaciones del Instituto de Literatura Hispanoamericana

### Publicaciones periódicas

- Zama. *Revista del Instituto de Literatura Hispanoamericana*, Buenos Aires, ILH-FFyL-UBA, número 1, 2008.
- *Boletín de Reseñas Bibliográficas*. Director: Jorge Monteleone, Buenos Aires, ILH, FFyL-UBA, números 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7/8 y 9/10. 1992-2007.
- *Papeles de Trabajo: gaceta magnética y electrónica* (disquete de 3.5" y mini CD) Idea y coordinación original: Analia Zygiel, Buenos Aires, ILH, Numeros 1-9, 1995-1998.

### Catálogo

- Instituto de Literatura Hispanoamericana, Buenos Aires, ILH-EUDEBA, 1998.

### Libros

#### Serie Actas

- *Actas de las VIII Jornadas de Investigación*, edición a cargo de Sylvia Iparraguirre y Jorge Monteleone, Buenos Aires, ILH-FFyL-UBA, 1993.
- *Literatura latinoamericana. Otras miradas, otras lecturas*, edición a cargo de Elsa Noya y Sylvia Iparraguirre, Buenos Aires, ILH-FFyL-UBA, 1994.
- *Travesías de la escritura en la literatura hispanoamericana*, edición a cargo de Sylvia Iparraguirre y Elsa Noya, Buenos Aires, ILH-FFyL-UBA, 1995.
- *Fronteras literarias en América latina*, edición a cargo de Sylvia Iparraguirre y Elsa Noya, Buenos Aires, ILH-Oficina de Publicaciones del CBC, UBA, 1996.
- *Atípicos en la literatura latinoamericana*, Noé Jitrik (Comp.), Buenos Aires, ILH-Oficina de Publicaciones del CBC, UBA, 1996.
- *Nuevos territorios de la literatura latinoamericana*, edición de la Oficina de Publicaciones del ILH, Buenos Aires, ILH-Oficina de Publicaciones del CBC, UBA, 1997.
- *Las maravillas de lo real: literatura latinoamericana*, Noé Jitrik (Comp.), Buenos Aires, ILH-FFyL-UBA, 2000.
- *Sesgos, cesuras y métodos. Literatura Latinoamericana*, Noé Jitrik (Coord.), Buenos Aires, EUDEBA, 2005.
- *Aventuras de la crítica. Escrituras latinoamericanas en el siglo XXI*, Noé Jitrik (Comp.), Córdoba, Alción, 2007.
- *El Despliegue. De pasados y de futuros en la literatura latinoamericana*, Noé Jitrik (Ed.), Buenos Aires, NJ, 2008.

### Ensayos

- Piglia, Ricardo (Ed.), *Diccionario de la novela de Macedonio Fernández*, Buenos Aires, ILH-FFyL-UBA - FCE, 2000.
- Jitrik, Noé, *La selva luminosa: ensayos críticos 1987-1991*, Buenos Aires, ILH, FFyL-UBA, 1992.
- Jitrik, Noé, *El ejemplo de la familia. Ensayos y trabajos sobre literatura argentina*, Buenos Aires, ILH-FFyL-EUDEBA, 1997.

### Serie del Sinsonte

- de Campos, Augusto, *Poemas* (antología bilingüe), Selección, traducción y estudio crítico de Gonzalo Aguilar, Buenos Aires, ILH, 1994, 127 p.
- Santos, Susana, *Homenaje a Pablo de Rokha: inéditos, reedición y estudios críticos*, Buenos Aires, ILH-FFyL-UBA, 1995.

### Serie Homenaje

- Noé, Julio, *Escritos de un lector*. Pról. de Noé Jitrik, Buenos Aires, ILH-FFyL-UBA, 1993.

### Serie de la Vigilia

- *La parodia en la literatura latinoamericana*, Introducción y coordinación de Roberto Ferro, Buenos Aires, ILH-FFyL-UBA 1993.
- *Informes para una Academia: crítica de la ruptura en la literatura latinoamericana*, Coordinación de Gonzalo Aguilar, Buenos Aires, ILH-FFyL-UBA, 1997.
- *La novela latinoamericana de entresiglos: 1880-1920*, Compilación y prólogo de Susana Zanetti, Buenos Aires, ILH-FFyL-UBA, 1997.
- *Letras y divisas: ensayos sobre literatura y rosismo*, Compilación y prólogo de Cristina Iglesia, Buenos Aires, EUDEBA, 1998.
- *Rubén Darío en "La Nación" de Buenos Aires 1892-1916*, Susana Zanetti (Coord.), Buenos Aires, EUDEBA, 2004.

### Serie Textos Fundacionales

- *Martin del Barco Centenera, La Argentina*, Edición anotada y prologada por Silvia Tieffemberg, Buenos Aires, ILH-FFyL-UBA, 1998, 467 p.

### Otras publicaciones de investigadores del ILH

- *Oswald de Andrade, Escritos antropófagos*, Selección, traducción y postfacio de Gonzalo Aguilar y Alejandra Laera, Buenos Aires, El cielo por asalto, 1993.
- Aguilar, Gonzalo, *Buenos Aires Ready-made*, Buenos Aires, Ediciones del Pirata, 1997.
- Aguilar, Gonzalo, *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires, Santiago Arcos, agosto de 2006. Tesis.
- Adriana Amante (Ed.), *Facundo, de D. F. Sarmiento*, Buenos Aires, Puerto de Palos, 2003.
- Adriana Amante (Ed.), *Memorias póstumas de Bras Cubas, de Joaquín María Machado de Assis*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2003.
- Valeria Añón (Compilación y prólogo), *Lo que sobra y lo que falta en la literatura argentina de los últimos veinte años*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2004.
- Gorriti, Juana Manuela, *Cincuenta y tres cartas inéditas a Ricardo Palma* (Fragmentos de lo íntimo), Buenos Aires-Lima, 1882-1891), Graciela Batticuore (Edición Crítica), Lima, Universidad de San Martín de Porres-Patronato de la Casa Museo de Ricardo Palma, 2004.
- Cella, Susana, *El saber poético. La poesía de José Lezama Lima*, Buenos Aires, FFyL-Nueva generación, 2003.
- Colombi, Beatriz y Albergo-Vergara, Danilo (Selección, prólogo y notas), *Los "trucs" del perfecto cuentista y otros escritos, de Horacio Quiroga*, Buenos Aires, Alianza, 2004.
- Colombi, Beatriz, *Viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos en América latina (1880-1915)*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2004.
- Domínguez, Nora, *De donde vienen los niños. Maternidad y escritura en la cultura argentina*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2007.
- Martínez, Carlos Dámaso, *La seducción del relato (Escritos sobre literatura)*, Córdoba, Alción, 2002.
- Drucaroff, Elsa, *Mijail Bajtin. La guerra de las culturas*, Buenos Aires, Almagedo, 1997.
- Ferro, Roberto, *Escritura y desconstrucción. Lectura (h)errada de Jacques Derrida*, Buenos Aires, Biblos, 1995.
- Ferro, Roberto, *El lector apócrifo*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1998.
- Ferro, Roberto, *La ficción. Un caso de sonambulismo teórico*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 1998.



- Ferro, Roberto, *Onetti / La fundación imaginada*. Córdoba, Alción, 2003.
- Holmberg, Eduardo. *El tipo más original y otras páginas*. Sandra Gasparini y Claudia Román (Edición, notas y postfacio). Buenos Aires, Ediciones Simurg, 2001.
- Gasparini, Sandra. *Resquicios de la Ley: una lectura de Juan Filloy*, Buenos Aires, FFyL, UBA, 1994.
- Iglesia, Cristina. (Compiladora), *El ajuar de la patria: ensayos críticos sobre Juana Manuela Gorriti*, Buenos Aires, Feminaria Editora, 1993
- Iglesia, Cristina. *Islas de la memoria. Sobre la autobiografía de Victoria Ocampo*, Buenos Aires, Ediciones Cuenca del Plata, 1996.
- Iglesia, Cristina, *Julio Schwartzman y colaboradores. Horror al vacío y otras charlas*, Buenos Aires, Biblos, 1995.
- Iglesia, Cristina, *La violencia del azar. Ensayos sobre literatura argentina*, Buenos Aires, FCE, 2003.
- Jitrik, Noé. *Historia e imaginación literaria: las posibilidades de un género*, Buenos Aires, Biblos, 1995.
- Jitrik, Noé. *Suspender toda certeza: antología de trabajos críticos 1959-1993*, Recopilación y prólogo de Gonzalo Aguilar y Gustavo Lespada, Buenos Aires, Biblos, 1997.
- Jitrik, Noé. *Los grados de la escritura*, Buenos Aires, Manantial, 2000.
- Jitrik, Noé. *Fantasmas semióticos*, México, Cátedra Alfonso Reyes de Monterrey y Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Kohan, Martín. *Zona urbana. Ensayo de lectura sobre Walter Benjamin*, Buenos Aires, Norma, 2004.
- Laera, Alejandra. *El tiempo vacío de la ficción. Las novelas argentinas de Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres*, Buenos Aires, FCE, 2004.
- Lespada, Gustavo, *Esa promiscua escritura. Estudios sobre Literatura latinoamericana*, Córdoba, Alción, 2002.
- Manzoni, Celina, *El mordisco imaginario: crítica de la crítica de Pablo Palacio*, Buenos Aires, Biblos, 1994.
- Manzoni, Celina. (Edición y estudio preliminar), *El presidio político en Cuba. Último diario, José Martí*, Buenos Aires, Biblos, 1995.
- Manzoni, Celina, *Un dilema cubano: nacionalismo y vanguardia*, La Habana, Casa de las Américas, 2001.
- Manzoni, Celina, (Editora), *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia*, Buenos Aires, Corregidor, 2002.
- Manzoni, Celina, (Editora), *La fugitiva contemporaneidad*, Buenos Aires, Corregidor, 2003.
- Manzoni, Celina, (Editora), *Violencia y silencio*, Buenos Aires, Corregidor, 2005.
- Monteleone, Jorge. *El relato de viaje*, Buenos Aires, El Ateneo, 1998.
- Monteleone, Jorge y Buarque de Holanda, Heloisa. *Puentes/Pontes. Poesía argentina y brasileña contemporánea*. Antología bilingüe. Buenos Aires, FCE, 2003.
- Néspolo, Jimena. *Ejercicios de pudor. Sujeto y escritura en la narrativa de Antonio Di Benedetto*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Ediciones, 2004.
- Noya, Elsa. *Leer la patria. Estudios y reflexiones sobre escrituras puertorriqueñas*, Córdoba, Alción, 2004.
- Ostrov, Andrea. *El género al bies. Cuerpo, género y escritura en cinco narradoras latinoamericanas*, Córdoba, Alción, 2004.
- Rodríguez Pésico, Adriana. (Editora), *Ricardo Piglia: una poética sin límites*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Colección Antonio Cornejo Polar, 2, Universidad de Pittsburgh, 2004.
- Schwartzman, Julio. *Microcrítica. Lecturas argentinas (cuestiones de detalle)*, Buenos Aires, Biblos, 1996.

- Dario, Rubén. *Viaje a Nicaragua e intermezzo tropical*, Silvia Tieffemberg (Editora), Buenos Aires, Corregidor, 2003.
- Zanetti, Susana. *Leer en América latina*, Mérida, El Otro el Mismo, 2004.
- Zanetti, Susana. (Coordinadora). *Rubén Dario en "La Nación" de Buenos Aires 1892-1916*, Buenos Aires, Eudeba, 2004.
- Zanetti, Susana. *La dorada garra de la lectura. Lectoras y lectores de novela en América latina*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2002.

#### Revistas

- *sYc: Revista de análisis de discurso y semiótica*. Dirección: Noé Jitrik. Buenos Aires, Números 1-9/10 (ISSN 0328-0217) 1989.
- *Abyssinia: Revista de poesía y poética*. Dirección: María Negroni, Jorge Monteleone. Buenos Aires, Eudeba. Números 1-2 (ISSN 1514-8025) 1999.

#### Dirección de Colecciones

- Noé Jitrik. *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, Buenos Aires, Emecé.

#### Volúmenes publicados

- "La irrupción de la crítica", volumen X, Buenos Aires, 1999.  
Dirección del tomo: Susana Cella.
- "La narración gana la partida", volumen XI, Buenos Aires, Emecé, 2000.  
Dirección del tomo: Elsa Drucaroff.
- "El imperio realista", volumen VI, Buenos Aires, Emecé, 2002.  
Dirección del tomo: María Teresa Gramuglio.
- "La lucha de los lenguajes", volumen II, Buenos Aires, Emecé, 2003.  
Dirección del tomo: Julio Schwartzman.
- "El oficio se afirma", volumen IX, Buenos Aires, Emecé, 2004.  
Dirección del tomo: Sylvia Saitta
- "La crisis de las formas", volumen V, Buenos Aires, Emecé, 2006.  
Dirección del tomo: Alfredo Rubione.
- "Macedonio", volumen VIII, Buenos Aires, Emecé, 2007.  
Dirección del tomo: Roberto Ferro.
- Beatriz Colombi, *La inteligencia americana*, Buenos Aires, Corregidor.
- Gonzalo Aguilar, Florencia Garramuño y María Antonieta Pereira (UMG). *Vereda Brasil*, Buenos Aires, Corregidor.

#### Publicaciones periódicas que se reciben en el ILH

*Caravelle*, Universidad de Toulouse, Francia

*Casa de las Américas*, La Habana, Cuba

*Contextos*, Universidad de Medellín, Colombia

*Cuadernos Hispanoamericanos*, Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI), Madrid, España

*Humboldt*, Goethe-Institut, Berlin, Alemania

*Las ranas: artes, ensayo y traducción*, Buenos Aires, Argentina

*Otra Parte*, Buenos Aires, Argentina

*Poesía*, Universidad de Carabobo, Mérida, Venezuela

*Revista Iberoamericana*, Instituto Internacional de Literatura

*Iberoamericana (IILJ)*, Universidad de Pittsburgh, Estados Unidos de Norteamérica

*Telar*, Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán, Argentina

*Texto Crítico-Nueva Época*, Universidad Veracruzana, Xalapa, México

## NÓMINA DE AUTORES

### Autora invitada

**Margo Glantz** (México, 1930) es una de las más importantes escritoras e investigadoras de la literatura latinoamericana. Doctorada en La Sorbonne, Profesora emérita de la UNAM, docente en prestigiosas universidades de todo el mundo. Fundó la revista *Punto de Partida*, dirigió el Instituto Cultural Mexicano-Israelí, fue directora de Publicaciones de la SEP, Agregada Cultural de la Embajada de México en Londres (1986-1988), y miembro de la Academia de la Lengua desde 1995. Su obra literaria recibió varios premios y reconocimientos internacionales. En su obra crítica se destacan, entre otros títulos: *Repeticiones* (1980), *Intervención y pretexto* (1981), *La lengua en la mano* (1983), *Erosiones* (1984), *Síndrome de naufragios* (1984), *Esguince de cintura* (1994), *La Malinche sus padres y sus hijos* (1994), *La desnudez como naufragio: borrones y borradores* (2004). Son célebres sus imprescindibles estudios sobre Sor Juana: *Sor Juana Inés de la Cruz, ¿hagiografía o autobiografía?* (1995), *Sor Juana Inés de la Cruz: saberes y placeres* (1996) o *Sor Juana: La comparación y la hipérbole* (2000). En narrativa publicó: *Las mil y una calorías* (1978), *Las genealogías (relato autobiográfico)* (1981), *Apariciones*, (1996) *Zona de derrumbe* (2001), *El rastro* (2002), *Historia de una mujer que caminó por la vida con zapatos de diseñador* (2005). La Biblioteca Virtual Cervantes le ha dedicado una página de autor:

[http://www.cervantesvirtual.com/bib\\_autor/margoglantz/](http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/margoglantz/) donde puede leerse una muy completa antología de sus textos críticos y narrativos.

### Colaboradores de este número

**Gonzalo Aguilar**. Argentino. Profesor en la Universidad de Buenos Aires e investigador en el CONICET. Publicó, entre otros libros, *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista* (traducido al portugués) y *Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino* (traducido al inglés).

**Adriana Amante**. Argentina. Doctora en Letras. Da clases de Literatura argentina en la Universidad de Buenos Aires y en New York University. Es investigadora del Instituto de Literatura Hispanoamericana (UBA) y Directora Académica de la Escuela Superior de Creativos Publicitarios. Integra el consejo de dirección de la revista *Las Ranas*. Coeditó *Absurdo Brasil. Polémicas en la cultura brasileña*. Tradujo del portugués *Memorias póstumas de Bras Cubas*, de Machado de Assis, y *El banquero anarquista*, de Fernando Pessoa.

**Elisa Calabrese.** Argentina. Doctorada en la UBA, es profesora titular de la cátedra de Literatura Argentina II en la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata. En esa institución desempeñó cargos de responsabilidad desde la normalización en 1984: fue Vice Decana, Directora del Departamento de Letras, fundó el Centro de Letras Hispanoamericanas, cuya dirección ejerció durante diez años y la revista *CELEHIS*, que aún dirige. Fundó la Maestría en Letras Hispánicas, que dirigió. Autora de más de sesenta artículos críticos publicados en revistas académicas, entre sus libros pueden citarse: *Miguel Briante. Genealogía de un olvido*, (2001) y, en colaboración con Aymar de Llano, *Animales fabulosos. Las revistas de Abelardo Castillo* (2006)

**Marcelo Cohen.** Argentino. Narrador y ensayista, ha publicado, entre otros títulos, *El fin de lo mismo*, *Los acuáticos* (ambos de cuentos), *El testamento de O'Jara* y *Donde yo no estaba* (novelas) y el volumen de ensayos *¡Realmente fantástico!* Ha traducido a Henry James, Martín Amis, William Burroughs, Fernando Pessoa y Raymond Roussel, entre otros más de cincuenta autores. Dirigió la colección *Shakespeare por escritores* (obras completas de William Shakespeare traducidas por escritores hispanoamericanos). Codirige con Graciela Speranza la revista de artes y letras *Otra parte*.

**Beatriz Colombi.** Argentina. Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires, investigadora en el Instituto de Literatura Hispanoamericana y profesora de Literatura Latinoamericana en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Ha sido profesora visitante en la Universidad de Brown (Rhode Island, USA), en el CCyDEL (UNAM) y en la USP (Brasil). Ha publicado *Viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos* (América Latina 1880-1915), Rosario, Beatriz Viterbo, 2004).

**Claudia Feld.** Argentina. Doctora en Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Paris VIII. Investigadora del CONICET y docente del Doctorado en Ciencias Sociales de la UBA. Ha dictado cursos en diversas universidades nacionales y extranjeras. Publicó *Del estrado a la pantalla: las imágenes del juicio a los ex comandantes en Argentina* (Madrid y Buenos Aires: Siglo XXI, 2002), artículos en libros y revistas nacionales y extranjeros. También es narradora (su relato "El mano negra" apareció en: Florencia Abbate [Comp.], *Una terraza propia. Nuevas narradoras argentinas*, Norma, 2006).

**Roberto Ferro.** Argentino. Escritor y profesor universitario. Doctor en Letras por la Universidad de Buenos Aires, enseña literatura latinoamericana en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Publicó entre otros libros *Escritura y desconstrucción. Lectura (h)errada con Jacques Derrida*, *La ficción. Un caso de sonambulismo teórico*, *El lector apócrifo* y Onetti. *La fundación imaginada*.

Director del volumen dedicado a Macedonio Fernández de la *Historia crítica de la literatura argentina*.

**Patricio Fontana.** Argentino. Licenciado en Letras (UBA). Estudió cine en el ENERC (INCAA). Docente de Literatura argentina en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) y de Cine y Literatura argentinos en la FUC. Es asistente de redacción de la revista *Filología* (UBA). Participó en varios congresos nacionales e internacionales de literatura y crítica y publicó artículos en revistas académicas. Realizó, en colaboración con Claudia Roman, la traducción, el estudio preliminar y las notas de *Apuntes tomados durante algunos viajes rápidos por las Pampas y entre los Andes*, de Francis Bond Head (Buenos Aires, Santiago Arcos, 2007).

**Alberto Giordano.** Argentino. Investigador Adjunto del CONICET y docente de posgrado en la Universidad Nacional de Rosario. Dictó numerosos seminarios sobre teoría literaria y literatura argentina contemporánea. Fundó y dirigió entre 1990 y 2000 el Centro de Estudios de Teoría Literaria de dicha Universidad. Entre sus libros se encuentran: *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas* (2006); *Modos del ensayo. De Borges a Piglia* (2005); *Manuel Puig, la conversación infinita* (2001); *Razones de la crítica. Sobre literatura, ética y política* (1999) y *Roland Barthes. Literatura y poder* (1995).

**Noé Jitrik.** Argentino. Director del Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Fue profesor en las Universidades de Córdoba, Buenos Aires, Besançon, El Colegio de México, UNAM, Indiana, Río Piedras, California (Irvine). Sus publicaciones más importantes son: *Fantasmas semióticos. Línea de flotación. Ensayos sobre incesancia*, Selección y prólogo Roberto Ferro, Mérida, Venezuela), *El otro, el mismo; The Noé Jitrik Reader (Selected Essays on Latin American Literature)*, Durham and London, Duke University Press, 2005. Es director de la *Historia crítica de la literatura argentina* (Buenos Aires, Emecé, desde 1999 en adelante).

**Martín Kohan.** Argentino. Doctor en Letras, enseña Teoría Literaria en la Universidad de Buenos Aires y en la Universidad de la Patagonia. Ha publicado ensayos: *Imágenes de vida, relatos de muerte. Eva Perón, cuerpo y política* (1998; en colaboración con Paola Cortés Rocca), *Zona urbana. Ensayo de lectura sobre Walter Benjamin* (2004) y *Narrar a San Martín* (2005); cuentos, *Muerto contento* (1994) y *Una pena extraordinaria* (1998); y novelas, *La pérdida de Laura* (1993), *El informe* (1997), *Los cautivos* (2000), *Dos veces junio* (2002), *Segundos afuera* (2005), *Museo de la Revolución* (2006) y *Ciencias Morales* (Premio Herralde de Novela, 2007). Su obra está siendo traducida y publicada en prestigiosas editoriales europeas.

**Jerónimo Ledesma.** Argentino. Profesor de Letras (UBA), doctorando UBA, becario CONICET y docente de Literatura del siglo XIX (UBA). Editó y tradujo de Mary Shelley, *Frankenstein, o el Prometeo moderno* (2006), de Thomas De Quincey, *La farsa de los cielos. Ensayos* (2005) y *Un bosquejo de la infancia* (2006). Expone regularmente sus trabajos de investigación en revistas y congresos académicos.

**Gustavo Lespada.** Uruguayo-argentino. Es docente e investigador de Literatura Latinoamericana en la Universidad de Buenos Aires y autor de los libros *Naufragio* (2005), *Esa promiscua escritura* (2002) e *Hilo de Ariadna* (1999). Ha colaborado en publicaciones colectivas además de diversos ensayos y estudios editados en revistas nacionales y extranjeras. Obtuvo el Premio Juan Rulfo 2003 (radio Francia Internacional - UNESCO), categoría ensayo literario, y ha sido galardonado por la Academia Nacional de Letras del Uruguay por sus ensayos sobre Felisberto Hernández, en 1997.

**Adriana Mancini.** Argentina. Doctora en Letras de la Universidad de Buenos Aires donde se desempeña como docente de Literatura argentina del siglo XX e investigadora. Tuvo a su cargo la edición de ensayos inéditos de Walter Benjamin, *Cuadros de un pensamiento*. Ha publicado el libro *Silvina Ocampo. Escalas de pasión* y artículos sobre ficción argentina en revistas especializadas nacionales y extranjeras.

**Celina Manzoni.** Argentina. Doctora en Letras. Profesora Titular Consulta de Literatura latinoamericana, Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Becaria de la DAAD en el Instituto Iberoamericano de Berlín y de la UBA en la Universidad de Princeton. Premio Ensayo Internacional 2000 Casa de las Américas, La Habana. Dictó cursos y conferencias en América latina, Estados Unidos y Europa; publicó numerosos artículos en libros y revistas de la especialidad. Libros: *Un dilema cubano. Nacionalismo y vanguardia. Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia. La fugitiva contemporaneidad: Narrativa latinoamericana 1999-2000. Violencia y silencio: Literatura latinoamericana contemporánea.*

**Carlos Dámaso Martínez.** Argentino. Licenciado en Letras. Investigador en el Instituto de Literatura Hispanoamericana (UBA). Profesor titular en el Instituto Universitario Nacional de Artes (IUNA). Profesor de Literatura Argentina e Hispanoamericana en los institutos de Enseñanza Superior Joaquín V. González y Lenguas Vivas de Buenos Aires. Escritor, ensayista y periodista cultural. Sus libros más recientes son: *El amor cambia* (cuentos), *La seducción del relato* (ensayos sobre literatura hispanoamericana), *Serial* (novela) y *El arte de la conversación. Diálogo con escritores latinoamericanos.*

**Jorge Monteleone.** Argentino. Investigador en el CONICET, publicó numerosos ensayos críticos en América y Europa. Ejerce además el periodismo cultural y la docencia universitaria. Dirigió el *Boletín de Reseñas Bibliográficas* (Instituto de Literatura Hispanoamericana, UBA, 1992-2007). Codirige con María Negroni, la revista de poesía *Abyssinia*. Publicó *Ángeles de Buenos Aires* (con fotografías de Marcelo Crotti) (1992), *El relato de viaje* (1998) y, con Heloisa Buarque de Hollanda, *Puentes / Pontes* (2003), antología bilingüe de poesía argentina y brasileña. Tradujo *Eva Perón*, de Copi (2000). Publicará *El nómada. Cartas de Rimbaud (1870-1891)* (Adriana Hidalgo editora, en prensa).

**Jimena Néspolo.** Argentina. Doctora en Letras (UBA). Entre los años 1999-2001 dirigió la revista de literatura y artes gráficas *Boca de Sapo* y lideró un proyecto grupal de murales de poesía ciudadana. Publicó dos poemarios y un ensayo, *Ejercicios de pudor. Sujeto y escritura en la narrativa de Antonio Di Benedetto* (Adriana Hidalgo, 2004), este último premiado por el Fondo Nacional de las Artes.

**Tatiana Oroño.** Uruguaya. Poeta, profesora, crítica literaria y de arte. Colaboradora del semanario *Brecha*. Últimos libros de poesía: *Morada móvil* (Ed. Artefato, Montevideo, 2004); *Tout fut ce qui ne fut pas / Todo tuvo la forma que no tuvo* (ed. bilingüe, Autres Temps-Les Écrits des Forges, Marsella, 2002). Publicó en el volumen colectivo *El salto de Minerva. Intelectuales, género y Estado en América latina*, Mabel Moraña - Olivera-Williams, Ma. Rosa (eds.), Iberoamericana - Vervuert, Madrid, 2005. Incluida en la antología *Casa de luciérnagas*, Mario Campaña, Bruguera, Barcelona, 2007.

**Isabel Alicia Quintana.** Argentina. Licenciada en Letras (UBA, 1993) y Ph. D. (Universidad de California en Berkeley, Estados Unidos, 1999). Autora del libro: *Figuras de la experiencia en el fin de siglo: Cristina Peri Rossi, Ricardo Piglia, Juan José Saer y Silviano Santiago* (Rosario, Beatriz Viterbo: 2001, Mención Honorífica del Fondo Nacional de las Artes) Publicó numerosos artículos en medios nacionales y extranjeros. Es docente e investigadora de la Universidad de Buenos Aires y del CONICET.

**Facundo Ruiz.** Argentino. Licenciado y Profesor en Letras (UBA). Adscripto a la Cátedra de Literatura Latinoamericana I (UBA) y doctorando (Conicet) del Instituto de Literatura Hispanoamericana. Ha publicado un libro de poesía, *Sobre eromas* (2007, Buenos Aires, Tierra Firme).

**Carolina Sancholuz.** Argentina. Investigadora del CONICET, docente de la cátedra Literatura Latinoamericana I de la Facultad de Humanidades, UNLP e investigadora del Instituto de Literatura Hispanoamericana (ILH) y del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria (CTCL). Ha publicado numerosos artículos de su especialidad en revistas académicas de Latinoamérica y de Europa. Colaboradora en diversos volúmenes dedicados a la literatura latinoamericana publicados por el ILH, la Universidad Nacional de La Plata y Eudeba. Publicará *Mapa de una pasión caribeña. La narrativa de Edgardo Rodríguez Juliá* (Al Margen del Plata, 2008, en prensa).

**Julio Schwartzman.** Argentino. Profesor en Letras, docente e investigador universitario (UBA) y periodista. Dirigió proyectos de investigación sobre literatura argentina en los Institutos de Literatura Argentina y de Literatura Hispanoamericana (UBA). Publicó, además de numerosos artículos sobre literatura, política y problemas culturales, los siguientes libros: *Cautivas y misioneros, mitos blancos de la conquista* (1987, en colaboración con Cristina Iglesia), *Microcrítica. Lecturas argentinas (cuestiones de detalle)* (1996) y fue el director del volumen "La lucha de los lenguajes", de la *Historia Crítica de la Literatura Argentina* (2003, dirigida por Noé Jitrik).



## Normas editoriales

1. La revista *Zuma* publicará artículos y notas enviados al Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires sólo para algunas de sus secciones: "Artículos", "Notas" y "Reseñas." En el caso de los artículos no deben exceder las 25 páginas escritas a doble espacio, en el programa Word para Windows, preferentemente en el tipo de fuente Times New Roman cuerpo 12. En el caso de las notas, no deben exceder las 15 páginas, con idéntico tipo de fuente. En el caso de las reseñas no deben exceder las 6 páginas, con idéntico tipo de fuente.
2. Información en la primera página: Se indicará el título del artículo, centrado y en cuerpo 12, en negrita. Se indicará luego el nombre y apellido del o los autores (alineado a la derecha, seguido, si se prefiere su indicación, de la pertenencia institucional). Se agregará un abstract o resumen de hasta 200 palabras en español e inglés. Se acompañará con tres palabras clave en español y sus equivalentes en inglés. Se sugiere no excederse en el uso de epígrafes, hacerlo solo si fueren estrictamente necesarios.
3. Las citas en el cuerpo del artículo se harán entrecomilladas, pero en el caso de ser más extensas (que superen los tres renglones) deberán colocarse con sangría, sin comillas y en un tipo de menor cuerpo (Times New Roman cuerpo 11).
4. La letra cursiva (itálica o bastardilla) se utilizará para palabras destacadas, para locuciones extranjeras (Ej.: *mutatis mutandis*), o para títulos de libros, revistas o periódicos (Ej: la revista *Contemporáneos*).
5. Los versos se separarán con una barra: "Aquí me pongo a cantar / al compás de la vihuela" y con doble barra entre estrofas o en el caso de un espacio doble. La eliminación de una parte de un texto se indicará mediante puntos suspensivos encerrados entre paréntesis: "La revuelta de los tiempos que ahora vivimos comenzó primero en el arte.(...). No se trata, como se ha dicho, de una destrucción del lenguaje."
6. Las notas se indicarán con la función "Nota al pie" de Word para Windows: abrir la función "Insertar", luego abrir "Referencia", luego abrir "Nota al pie" en la modalidad de números correlativos.
7. Ejemplos de las notas bibliográficas y de la bibliografía consultada:  
Libros y/o capítulos de libros:  
Paz, Octavio, *El signo y el garabato*. México, Joaquín Mortiz, 1973.  
Paz, Octavio, "La tradición del haiku", en *El signo y el garabato*. México, Joaquín Mortiz, 1973, pp. 113-130.  
Suárez-Galbán, Eugenio (Ed.), *Lezama Lima*. Madrid, Taurus, 1987.  
Vitier, Cintio, "La poesía de José Lezama Lima y el intento de una teleología insular", en Suárez-Galbán, Eugenio (Ed.), *Lezama Lima*. Madrid, Taurus, 1987, pp. 258-282.

Carrera, Arturo y Arjón, Teresa. *Teoría del cielo*, Buenos Aires, Planeta, 1992.

Lamborghini, Leónidas. "El gauchesco como arte bufo", en Jitrik, Noé (Dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 2: Schvartzman, Julio (Dir. del volumen), La lucha de los lenguajes, Buenos Aires, Emecé Editores, 2003, pp. 105-118.

#### Artículos de revistas:

Lapesa, Rafael, "La originalidad artística de 'La Celestina'", *Romance Philology*, vol. 17, nº 1 (1963), pp. 55-74.

#### Artículos de periódicos:

Chiaromonte, José Carlos, "La vigencia de la Ilustración", en *adn Cultura*, suplemento cultural del diario *La Nación*, Buenos Aires, 26 de enero de 2008.

#### Artículos de Internet:

Delfini, Marcelo Fabián y Valentina Pichetti, "Desigualdad y pobreza en Argentina en los noventa." Disponible en:

<http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/267/26702409.pdf>

(Fecha de consulta: 23 de setiembre de 2007)

En el caso en que sea necesario citar varias veces el mismo texto, puede indicarse al final de la primera cita la siguiente frase: Todas las citas pertenecen a esta edición.

Ej: Paz, Octavio, *El signo y el garabato*, México, Joaquín Mortiz, 1973. Todas las citas pertenecen a esta edición.

Y en el cuerpo del artículo citar a partir de la próxima cita sólo el número de página entre paréntesis.

Ej: "Desde hace más de cien años la literatura japonesa no deja de fascinarnos" (p. 89).

8. En el caso en que vuelva a citarse la obra, la referencia debe decir: *ob. cit.* En el caso en el cual se cite además el título, debe decir: *ed. cit.* En el caso en que deba repetirse la cita, debe decir: *Ibid.*
9. Puede incluirse bibliografía, sólo si es estrictamente necesario, ya que no es obligatorio, siguiendo las pautas antedichas.
10. Los textos deben ser enviados como archivo electrónico (en el formato Word para Windows) a nombre del director Noé Jitrik, a esta dirección: [ilh@filo.uba.ar](mailto:ilh@filo.uba.ar)
11. Una vez que los artículos y las notas enviadas a la revista, sean recomendados por el Comité de Redacción para integrar un número de la revista *Zama*, serán sometidos anónimamente al referato de especialistas en la materia, nombrados por el Comité de Redacción. Podrán ser aceptados en su totalidad, aceptados parcialmente con pedido de correcciones o rechazados. Ningún miembro de la revista *Zama* mantendrá correspondencia

- sobre estas decisiones, que serán inapelables, y sólo se informará el resultado del referato, manteniendo la reserva del nombre del especialista.
12. *Zama* publica reseñas bibliográficas, sobre libros de crítica literaria y cultura latinoamericana, cuya fecha de publicación no exceda los dos años. En tal caso, pueden proponerse al Comité de Redacción y ser enviadas una vez acordados. Las reseñas deben tener título y en una nota al pie la cita completa del libro reseñado.
  13. Los artículos y notas aceptados para su publicación deberán ser acompañados por una breve referencia bio-bibliográfica de los autores, que en la medida de lo posible no exceda los 500 caracteres con espacios.
  14. La revista *Zama* se reserva el derecho a editar el texto enviado de acuerdo con sus normas editoriales, toda vez que alguna de ellas no se cumpla. Se recomienda ser exhaustivos con todos los datos bibliográficos que puedan ser de utilidad para el lector.
  15. El envío de trabajos a la revista *Zama* implica la aceptación de todas estas normas.

### Solicitud de suscripción anual

Argentina sin envío:	\$30
Argentina con envío:	\$40
Paises limítrofes:	US\$ 24
Resto de América:	US\$ 28
Europa y resto del mundo:	US\$ 30

Enviar cheque a nombre de FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS.

Adjuntar datos del destinatario y remitir por correo postal a:

Subsecretaría de Publicaciones, Facultad de Filosofía y Letras,  
Puan 480, Planta Baja, C1406CQJ, Ciudad Autónoma de Buenos Aires,  
República Argentina.

Para cualquier información dirigirse a [editor@filo.uba.ar](mailto:editor@filo.uba.ar)



