



PAPELES EN PROGRESO II

Edgardo H. Berg

(Coord.)

UNIVERSIDAD NACIONAL  
DE MAR DEL PLATA

***Papeles en  
progreso II***

***Papeles en progreso II***  
***Usos y relectura de la***  
***tradición en la literatura***  
***argentina***

**Berg, Edgardo Horacio**  
(compilación, edición e introducción)



UNIVERSIDAD NACIONAL  
de MAR DEL PLATA

Berg, Edgardo Horacio  
Papeles en progreso II: usos y relectura de la tradición en la  
literatura argentina / Edgardo Horacio Berg ; coordinado por  
Edgardo Horacio Berg. - 1a ed. \_\_ Mar del Plata : Universidad  
Nacional de Mar del Plata, 2013.

155 p. ; 20x14 cm. – (Estudios literarios; 1)

ISBN 978-987-544-447-8

1. Estudios Literarios. I. Berg, Edgardo Horacio, coord.  
CDD 801.95

Biblioteca: Ensayos Críticos

Ilustración de tapa: Daniel Baino

Primera edición: 2013

Edgardo H. Berg

Universidad Nacional de Mar del Plata

IMPRESO EN ARGENTINA/PRINTED IN  
ARGENTINA

**PAPELES EN PROGRESO II**  
**USOS Y RELECTURA DE LA TRADICIÓN**  
**EN LA LITERATURA ARGENTINA**

ACLARACIÓN .....	6
PRÓLOGO.	
EDGARDO H. BERG .....	7
I. NARRATIVAS	
<i>Silencio, destierro y astucia. Sobre la</i> <i>“serie de los irlandeses” de Rodolfo</i> <i>Walsh.</i>	
JOAQUÍN CORREA.....	12
<i>La duplicidad de lo real: Blanco nocturno</i> <i>de Ricardo Piglia</i>	
EDGARDO H. BERG.....	23
<i>“Las teorías salvajes” de Pola Oloixarac:</i> <i>Una aproximación</i>	
FERNANDA MUGICA.....	42
II. POÉTICAS	
<i>El umbral de la poesía: Juan Laurentino</i> <i>Ortiz.</i>	
NANCY FERNÁNDEZ.....	57
<i>El tiempo del poema largo, “Las</i> <i>encantadas” de Daniel Samoilovich</i>	
DANIEL MESA GANCEDO.....	76
<i>Poesía e historia en Punctum</i> de Martín Gamabarotta	
MARIO CÁMARA.....	91

### III. INTERFERENCIAS

*Washington Cucurto: Cartonerismo,  
política y poesía*

BENJAMIN BOLLIG.....109

*Josefina y Flora I. Posautonomía y crítica  
ficcional*

JORGE WOLFF.....121

### IV INTERVENCIONES

*La novela sin tradición*

FABIÁN SOBERÓN.....138

*Novelas de frontera*

MARTÍN KOHAN.....158

*BIBLIOGRAFÍA CITADA.....167*

*COLABORADORES.....177*

## *ACLARACIÓN*

La presente edición fue posible gracias a un subsidio otorgado por la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad Nacional de Mar del Plata.

## PRÓLOGO

El título del libro hace referencia a la segunda parte de un volumen precedente, publicado en el año 2010.<sup>1</sup> Si se quiere, el presente ensayo se formula como una variación en la continuidad de una red de motivos y problemáticas vinculantes. O para decirlo de otro modo, como un proceso que hace de la reduplicación y el desplazamiento, el parecido (la gemelización) y la disparidad las razones de su engendramiento.

Las intervenciones de este volumen no son una simple colección de ensayos. Bajo la forma de una mirada crítica y por momentos descentrada, los trabajos de los autores del libro atraviesan sobre el contexto de la cultura latinoamericana contemporánea la emergencia y la disputa de las escrituras múltiples. Las diferencias entre los tiempos y las intensidades de este libro, hilvanado de acuerdos y desacuerdos, exhiben los movimientos de una misma composición que interroga a la literatura sobre sus usos y fundamentos. ¿Cómo pasar de un relato a otro cuando la serie se transforma en una metáfora política? ¿Cómo entrever más allá del escamoteo los usos plurales y abiertos de una tradición pensada desde un lugar dinámico y productivo? ¿Es posible todavía indicar los puntos de inicio desde una política del corte? ¿Cómo leer el tráfico literario por fuera de la práctica del link y de la vocinglería post? ¿Cuál es el lugar de la literatura en la actualidad? ¿Qué será de la literatura?

En nuestra época de comunicaciones rápidas y veloces, de información intempestiva y fulminante, la gravitación de la tecnología vinculada a los nuevos modos de circulación y recepción de la cultura nos hace ver la literatura

---

<sup>1</sup> Hago referencia a *Papeles en progreso I. Usos y relectura de la tradición en la literatura argentina* (Mar del Plata: UNMdP-Digital Print, 2010).

del presente como si hubiese entrado en un nuevo estadio o se encaminara veloz a su propia disolución. Sin embargo, desde las afirmaciones más simples hasta las más complejas, este libro nos vuelve a plantear en la exploración y el vagabundeo de las escrituras plurales aquello que habíamos intuido desde un comienzo: la permanencia de la literatura como un modo de interpelación social y experiencia crítica del mundo. Y si los intentos de respuestas a las preguntas iniciales retornan cambiadas en nuevas preguntas, ellas de un modo tenaz nos interrogan, otra vez y puntualmente, sobre los poderes de la literatura. Reponiendo el dilema y la relación conflictiva y por momentos paradójica entre el decir y la reticencia, entre el mirar y el ver, entre lo mostrable y lo representable.

El quiebre epistémico que significaron las vanguardias históricas en la contemporaneidad hacen saltar por el aire el engaño de la pura autonomía (y consecuentemente de la postautonomía). La literatura y el arte en general no sólo se definen históricamente por sus fluencias transgenéricas, ni por sus migraciones y prácticas de fusión discursivas, ni tampoco por la escenificación y la teatralización de los nuevos soportes mediáticos. En tanto inscripción de su propia incompletud (*work in progress*) y como experiencia de lo comunicable, la literatura, en más de una ocasión, ha sido definida por fuera de sus dominios. Y como sabemos, en distintos momentos y períodos históricos, su real eficacia social ha sido, la mayoría de las veces, mediata y extemporánea.

Los residuos y las marcas de esa experiencia cultural continúan, solapadas o atemperadas, activas en los debates de la actualidad. Un eco de esto todavía resuenan en estas páginas. *Papeles en progreso*. Un libro cuyas mejores frases y episodios nos hace entrever como si fuera el revelado de un negativo las rasgaduras visibles de esa experiencia.

Las búsqueda y articulación de nuevos sentidos, las respuestas a nuevas preguntas, o la reconstrucción de los

fragmentos de este texto incompleto y provisional quizás  
esté a cargo de los futuros lectores.

Edgardo H. Berg

Mar del Plata, Junio de 2013

***I***  
***NARRATIVAS***



*SILENCIO, DESTIERRO Y ASTUCIA. SOBRE LA “SERIE DE LOS IRLANDESES” DE RODOLFO J. WALSH.*

Joaquín Correa

Sería una existencia pacífica si no viniera siempre un sexto a entrometerse. No nos hace nada, pero nos resulta fastidioso, y eso ya es bastante. ¿Por qué se mete por la fuerza donde no se quiere saber de él? No lo conocemos, y no queremos aceptarlo con nosotros. (...) ¿Y qué sentido tiene, en definitiva, este permanente estar juntos? Ni siquiera para nosotros tiene sentido alguno. (...)

Pero, ¿cómo puede uno hacerle entender esto al sexto? Darle largas explicaciones significaría ya casi una aceptación en nuestro círculo. Preferimos no aclarar nada, y no lo aceptamos.

*(“Comunidad”, Franz Kafka)*

## *Una historia del miedo, el dolor y el odio*

Rodolfo Walsh fue reconstruyendo en su serie de los irlandeses los vestigios de una historia del miedo, el dolor y el odio. Sobre los cuerpos y la palabra de los chicos del internado, se ha escrito con violencia el desamparo y la lejanía de los grandes “*monstruos*” occidentales: la familia, la educación, la religión, la nación y la lengua. Todos ellos supieron encontrar en el deseo de otro irlandés un modo de vida, una ética y una política, usando para su defensa sólo aquellas (sus) armas: silencio, destierro y astucia.

### *Novela primitiva*

La serie de los irlandeses podría funcionar como una pieza minimalista: la reunión de una determinada cantidad de elementos que van apareciendo en los textos de modo intermitente y en una gradualidad que le es propia a cada uno de ellos. Así, el tono de la escritura y el modo en que se presentan esos componentes harán a la particularidad de cada relato, la herida de la narración.

Las anécdotas mínimas pero trascendentales para la comunidad y sus sujetos -ubicadas a lo largo de un determinado período temporal, levemente especificado dentro del flujo histórico- se relacionan entre sí no tanto de un modo silogístico, de causa – consecuencia, sino más bien en una forma que podríamos llamar “geológica”, donde cada situación se une a la otra por una especie de bajo profundo, dando lugar a una historia fuertemente marcada por los sentimientos, por la lógica inexplicable del odio y el amor, el deseo.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> El rasgo que más acerca a la trilogía de los irlandeses con el primer Joyce es la configuración temporal de los relatos, y esto en dos sentidos: el relato del día donde la historia se cristaliza en un acontecimiento (tal como sucede

El componente político se encuentra presente en los tres textos, variando no sólo el grado de explicitud sino también la forma en que se manifiesta, yendo desde lo simbólico a lo político directamente referencial. Walsh habla de evolución para explicar este cambio, pero deberíamos detenernos en los dos textos más tempranos para encontrar allí una mirada sobre lo social tanto o más válida que la revolucionaria que emerge de “Un oscuro día de justicia”. El planteo de la comunidad y el exiliado son fundamentalmente políticos debido a que implican un análisis del poder en el seno de lo social. No importa aquí si tan sólo en el último relato se denomina definitivamente “pueblo” al grupo de irlandeses, porque ya lo habíamos visto actuar en conjunto en el primero: la unión de los irlandeses en “Un oscuro día de justicia” para librarse del violento Gielty es la misma que actúa, en sentido negativo, para intentar marcar el cuerpo del Gato en su entrada al internado. Desde allí podríamos leer los dos extremos de la serie: la revolución como proceso colectivo y la resistencia del sujeto extraño. En el medio, el héroe que lleva al plano de lo explícito la resistencia silenciosa del extraño para impulsar, de algún modo, la toma de conciencia de la comunidad, el pueblo.

### *Experiencias*

Dentro de toda comunidad existe la posibilidad de su disolución, de su transformación: la delación, la traición, el olvido, la muerte. Se define de modo endogámico, autosuficiente, cerrado y hostil respecto de un elemento extraño, exterior. Todo integrante de una comunidad (y el integrante es la comunidad) se construye a sí y al resto (el otro, el extranjero, el exiliado) desde la paranoia y sus relatos

---

en varios cuentos de *Dublineses*) y la ubicación espacio temporal en los territorios de la infancia signados por una educación religiosa severa (nuevamente *Dublineses*, pero sobre todo el primer capítulo de *Retrato de un artista adolescente*).

justificativos: toda comunidad necesariamente se asienta para su continuidad en un relato defensivo, definiendo de modo claro y estricto sus fronteras, tanto interiores (complicidad, amistad) como exteriores (figura del extraño, la amenaza).

Los chicos irlandeses funcionan como una comunidad: comprenden sus gestos, leen sus miradas y hacia el final llegan a obtener tal grado de coherencia interna que es posible definirlos en tanto “pueblo”. En el seno de su constitución nace una política propia e implícita, unas normas y derechos del orden de lo consuetudinario, y se alza una jerarquía y una división del trabajo fruto del tiempo: las capacidades físicas y los acuerdos no dichos. La contrapartida de todo esto se coloca en el Gato, el extranjero: de hecho, podríamos leer el lado b de la serie como la historia de su progresiva entrada en la comunidad y así, ella, muestra su lado totalitario y su omnipresente preocupación por definir a los sujetos en integrantes, excluidos o peligrosos.

Como en los viejos westerns, la sucesión de los hechos se desencadena por la irrupción -para brindar ayuda en dos de los tres textos- de un sujeto extraño, extranjero, en el territorio del “pueblo”, que rompe con “el flujo regular de las cosas” y a partir de lo cual lo individual y lo colectivo se unen y se transfiguran el uno en el otro en símbolos de algo inasible. Estos episodios se revelan como fundamentales para la experiencia de los sujetos de la comunidad y el foco de la narración es colocado en alguno de ellos.

El comienzo de “Un oscuro día de justicia” resulta revelador en este sentido:

Quando llegó ese oscuro día de justicia, el pueblo entero despertó sin ser llamado. Los ciento treinta pupilos del Colegio se lavaron las caras, vistieron los trajes azules del domingo y formaron filas con la rapidez y el orden de una maniobra militar que fuera al mismo tiempo una jubilosa ceremonia:

porque nada debía interponerse entre ellos y la ruina del celador Gielty (Walsh 2006: 23).

Un domingo oscuro de justicia, el día excepcional, donde el pueblo se reúne sabiendo que llegó el fin de la espera y se despierta como si fuera una ceremonia, para por fin enfrentarse al opresor, el celador Gielty. Un domingo epifánico, de armonía universal, donde el microcosmos de cada uno de esos chicos se trasmite a ese mundo que “se desnudaba en pliegue y repliegue de arboleda, campo, paz, sobre la que se estrellaron las primeras campanas” (Walsh: 46).

### *Cuerpos con historia*

La llegada de los chicos al internado significa la cristalización de una historia del dolor personal. Lo que se dice de tres de ellos, es aplicable a todo el resto:

(...) Llegaron tarde, cuando no quedaban camas en el dormitorio grande, lugar para la amistad, uvas en la viña: triste descarte de escondidas historias de muerte y repudio perdidas en la leyenda del verano. (Walsh: 24)

Sus cuerpos no sólo son la manifestación de la pobreza y de la orfandad, si no de una historia pasada de la cual ellos y su estado actual son la última consecuencia. En sus rostros se leen los vaivenes de la comunidad y los episodios pasados alcanzan el nivel de la experiencia fundante al reactualizarse, una y otra vez, en las marcas corporales:

La mirada del celador Gielty anduvo entre las caras inexpresivas y mudas hasta encontrarse con la del Gato, donde se demoró en apreciativo reconocimiento de la historia pasada y el mérito presente:

- Así que ya no te asusta una trompada.

El Gato hundió el pescuezo entre los hombros y pronunció aquellas tres palabras con que había engañado al pueblo una noche memorable:

- Peleo con cualquiera. (Walsh: 27-28)

El lenguaje del cuerpo es la única propiedad que les queda a estos pobres residuos de la familia. El estado de abandono es un estado absoluto que marca los cuerpos y dota a las palabras de historia porque a partir de él, el sujeto se encuentra solo consigo mismo y la responsabilidad de sus elecciones.

#### *Los pequeños reconocimientos*

La serie de los irlandeses podría ser leída, también, como una historia de los bautismos, de los reconocimientos, de las identidades. El nombre del Gato es definitivo luego de la golpiza que recibe de todos los otros internados, obligándole a pagar el precio de la sangre para ingresar a la comunidad. El calvario del pequeño Dashwood es la última denigración soportada para afrontar su liberación y huir hacia su madre. Collins, en “Un oscuro día de justicia”, más allá del agravio o el desprecio, es reconocido por vez primera en su vida en la elección de Gielty. Sobre esos momentos fundamentales, como alrededor de un núcleo encendido, de una herida no supurada, giran las narraciones.

## *Límites*

*Se tardan años -decías- en  
diseñar la particularidad  
de nuestra herida.*

(“Daño”, *La vista*, Claudia Masin).

Las fronteras reales de la comunidad se superponen a los límites del internado, marcados por el portón de entrada, el cerco, el camino, las señales y los ruidos del ferrocarril, la soledad y la distancia. Quedarse más acá del cerco es aceptar la lógica de la comunidad y resignarse, de forma distinta en cada caso, a vivir dentro de ese mundo sin amor; atravesarlo, en cambio, es hacerse cargo del deseo propio y el miedo al rechazo. En ambos casos, su situación actual en el internado los obliga a dudar de toda posibilidad de lazo afectivo y así desconfiar de las leyes del deseo.

La historia del dolor, el miedo y el odio ha ido dejando en ellos una profunda marca, reactualizada una y otra vez por cada experiencia que los atraviesa. Sus cuerpos sufren la herida que el deseo no hace más que acrecentar. Y así, las fronteras de la comunidad, del internado, están dentro del cuerpo del Gato, del cuerpo de todos. Vivir en el internado significará intentar tapar todos los días la misma herida, vivir en el tiempo del acontecimiento incesante e impiadoso.

### *El ejercicio o la llegada de la justicia del Gato*

Existe otra historia de la justicia: el *ejercicio*, especie de enfrentamiento alegórico de figuras, de posiciones o de políticas de la orfandad. El Gato ha crecido desde la golpiza de su bautismo y ha comprendido las reglas de la

comunidad. Y más aún: el Gato llega a ser el “instrumento de Gielty en la diversión siempre sangrienta que llamaban el Ejercicio” porque aprendió a leer los entramados del poder (Walsh: 26). La historia del Gato es la de un autodidacta que, para poder sobrevivir desde su condición de exiliado de la familia y de extraño en la comunidad, se esfuerza por desarrollar su propia lógica, totalmente ajena a los otros, sea el celador, sean los demás irlandeses: una lógica de la periferia en la comunidad, nacida del resentimiento y esa postura tan suya, entre cínica y estoica, frente a lo que le deja la vida.

La escena parece salida de una canción de Dylan: el celador Gielty entra a la habitación de los pequeños exiliados con un libro en cada mano -Darwin en una, la Biblia en la otra-, y les propone hacer una “peleíta” que justifica inmediatamente valiéndose de argumentos entreverados en la lengua de la locura, rara mezcla del designio divino y la supervivencia del más apto.<sup>3</sup> Es una pelea clandestina, sin guantes, que los preparará para la resistencia, la supervivencia en este mundo de miserables que se derrumba. Una justificación paternalista, tal vez, que pudimos haber escuchado en una canción, pero que antes nos la enseñó el insigne Lucio, en el *Juguete rabioso* de Roberto Arlt.<sup>4</sup> El amigo Lucio le habla a Silvio Astier de “regeneración” y como una conclusión zarpada le espeta a la cara un definitivo “así es la vida, la “struggle for life” de Darwin..., (...) unos se regeneran y otros caen, así es la vida” (Arlt 1993: 152 y 157). Regenerarse es trabajar, es dejar de lado la pose bandoleril y romántica y adentrarse en el camino de la vida burguesa. Pero esa nueva filosofía es aprendida de boca de “un gallego panadero que le gustaba fabricar explosivos”, porque al igual que nuestro celador,

---

<sup>3</sup> La lectura paranoica de Gielty de Darwin y la Palabra de Dios no es otra cosa que la puesta en acto del sermón del obispo Usher sobre los oficios terrestres.

<sup>4</sup> Ver Arlt (1993)

para ser capaces de hablar sobre la “struggle for life” uno debe estar en la periferia, los límites (la destrucción, la locura, las alucinaciones místicas), porque es allí donde se aprende a pelear para luego, sí, “abrirse un camino en la vida”.

Gierty llega a tal estado de arrobamiento místico que una voz le dicta lo que debe hacer para proteger a Collins, guardarlo del que está por venir y así continuar con su salvación. Como si saltease las premisas básicas para arribar en plena forma a la conclusión, la locura del celador desestima el sufrimiento ya intolerable para el pequeño, justificándolo en pos de su educación para la vida. Podríamos leer, así, la derrota de Malcolm no ya como una derrota para el pueblo en sus esfuerzos por derrocar esa especie de tiranía de sesgo místico fundamentalista, sino como la derrota del Mal, como la afirmación que bendice la continuidad del plan para la salvación de los irlandeses, a pesar suyo.

#### *Dedalus – Collins*

La idea de la salvación en manos de su tío Malcolm le llega a Collins luego de haber atravesado la experiencia del terror que, como definió Stephen Dedalus, “es el sentimiento que paraliza el ánimo en presencia de todo lo que hay de grave y constante en los sufrimientos humanos y lo une con la causa secreta” (Joyce 1973: 211). Así, la salvación buscada en Malcolm por el pequeño Collins ya no pertenece al territorio de la mera individualidad, sino que forma parte de la salvación de la comunidad.

La carta fruto del febril delirio y el desamparo de Collins:

Mi querido tío Malcolm, dondequiera que estés, te mando esta carta a mi casa en tu nombre, y espero que al recibirla estés bien, como yo no estoy, y

sinceramente espero, mi querido tío Malcolm, que vengas a salvarme del celador Gielty, que está loco y quiere que me muera, aunque yo no le hice nada, te lo juro mi querido tío Malcolm. Así que si vas a venir, por favor decíle que yo no quiero pelear más en el dormitorio con el Gato, como él quiere que pelee, y que yo no quiero que el Gato vuelva a pegarme, y si el Gato vuelve a pegarme creo que me voy a morir, mi querido tío Malcolm, así que por favor y por favor no dejes de venir, te lo pide tu sobrino que te quiere y que te admira atentamente. (Walsh: 38-39).

Ya había sido escrita antes, mucho antes:

Querida madre:

Estoy enfermo. Quiero ir a casa. Haz el favor de venir y llevarme a casa. Estoy en la enfermería.

Tu hijo que te quiere.

Stephen

(James Joyce 1973: 23).

El pedido y la urgencia son similares, las figuras evocadas (la protección del tío Malcolm-Jesús, o la de la madre-María), como en una plegaria propia de la institución, también. No así el contenido ni tampoco las vías que debe transitar para llegar a destino, porque no era una “carta ordinaria”, no, “era más bien subversiva y anómala, que necesitaba para circular subversivos y anómalos canales” (Walsh:39).

La experiencia del terror es lo que distancia a ambos escritores: por tener sus marcas en el cuerpo, es que

la carta de Collins cobra una dimensión colectiva y por eso, además, es de índole fuertemente subversiva. La escritura como un vehículo subversivo, literalmente: una escritura peligrosa, política, no burguesa, que mueve y que tiene incidencia inmediata en la vida y con ello es útil: todo eso que buscaba el Walsh de 1970 lo estaba escribiendo desde el delirio un chiquito golpeado.

### *El ocaso de los héroes*

Era urgente la venida del salvador, pero más urgente aún era su sacrificio: el pueblo sólo necesita héroes muertos que molesten en la memoria para poder tomar entera consciencia de sí y sacar de sus propias entrañas “los medios, el silencio, la astucia y la fuerza” (Walsh: 52), tal como alguna vez lo quiso Stephen Dedalus.

Al final, el tío Malcolm queda más allá de los límites de la cerca, límites de la comunidad a la que sólo simbólicamente ingresó. Pareciera ser que la única vía de permanencia es la esgrimida por el Gato, una lógica de la individualidad y la supervivencia que anticipa el método de lucha a emplear a partir de ahora por sus compañeros. La comunidad debe cambiar si quiere subvertir el orden instaurado por Gielty: a pesar suyo, el Gato es su ejemplo. En definitiva, el Gato supo entender por sus propios medios, desde su entrada al internado, mejor incluso que Gielty, Malcolm -que, a fin de cuentas, desean lo mismo para los irlandeses- y que todo “el pueblo”, la pedagogía del desamparo.

LA DUPLICIDAD DE LO REAL: BLANCO NOCTURNO DE  
RICARDO PIGLIA

Edgardo H. Berg

Ineluctable modalidad de lo visible: por lo menos eso, si no más, pensado a través de mis ojos.

(James Joyce 1980, I: 116).

En estas mínimas notas, quisiera reflexionar sobre *Blanco nocturno* (2010), la última novela del escritor argentino Ricardo Piglia. Una novela, si se quiere, que hace de la experiencia de lo visible el enigma de su propia constitución y performance (en tanto actuación y resultado) textual.

Hace uno años, más precisamente en noviembre del año 2001, el autor publica un breve ensayo sobre la pintura argentina abstracta, en donde recuerda una escena narrada por William Henry Hudson en su libro *Idle days in Patagonia* (*Días de ocio en la Patagonia*); y en esa escena, emblemática y condensada, ve un modo de aproximarse y analizar la historia de los modos de percepción en el contexto de las vanguardias.<sup>5</sup> La anécdota que refiere Piglia y que remite al libro de Hudson, cuenta el encuentro entre un viajero inglés (con lentes) y un gaucho en el medio del campo, a la sombra de unos talas. El gaucho se ríe del inglés porque usa anteojos y el inglés lo desafía a que los use. Esa suerte de payada invertida y de desafío nos habla, afirma el autor, sobre la capacidad de ver, sobre qué es ver y quién, en definitiva, ve mejor. Al aceptar probarse las lentes del inglés, el gaucho ve

---

<sup>5</sup> Ver Piglia (2001: 5-6)

el mundo por primera vez, nítido y transparente, tal cual es. Y en esa escena gaucha de *ostranienie* (extrañamiento), se condensa, para Piglia, la historia de la pintura argentina contemporánea. Siguiendo este primer encuadre de lectura, *Blanco nocturno*, podría pensarse como una novela que hace ingresar el dilema de lo visible como una cuestión de perspectiva narrativa, de distancia y punto de vista; donde mirar, como diría John Berger, es mirar la relación entre las cosas.<sup>6</sup> Mirar es ver (es decir posicionarse y atar cabos) pero también es un punto de fuga de la totalidad de perspectivas posibles. En este sentido, el texto disemina una serie de enunciados, imágenes y metáforas ópticas. Es así como la cita de Louis Ferdinand Céline que sirve de epígrafe de la novela (“La experiencia es una lámpara tenue que sólo ilumina a quien la sostiene”), el título de la novela y la nota a pie de página que hace referencia a la guerra de las Malvinas (“Diez años después de los hechos registrados en esta crónica, en las vísperas de la guerra de las Malvinas, Renzi leyó en *The Guardian* que los soldados ingleses estaban provistos de anteojos infrarrojos que les permitían ver en la oscuridad y disparar sobre un blanco nocturno y se dio cuenta de que la guerra estaba perdida antes de empezar y se acordó de esa noche y de la liebre paralizada ante la luz del buscahuellas del auto de Croce”, nota 21, p.149), el citado buscahuellas, la luz “mala” en el medio del campo (como una llama blanca y una fosforescencia luminosa en la llanura), las referencias del investigador imprevisible, el detective Croce, sobre el arte de mirar y de interpretar (“Nunca vemos lo que vemos”, “lo que nadie quiere ver”, “descubrir es ver de otro modo lo que nadie ha percibido”, “ya lo tengo, ya lo vi, pero no puedo probarlo todavía”, pp. 110, 134 y 143), el dibujo de doble entrada en la figura del

---

<sup>6</sup> No hago otra cosa que pensar la novela y establecer un diálogo posible de la misma con ciertas reflexiones del ensayista y novelista inglés para abrir ciertas zonas de debate que están presentes en la última novela de Ricardo Piglia. Cfr. John Berger. *Modos de ver* (1974) y *Mirar* (1987).

pato-conejo (que el mismo Croce exhibe a Renzi, p. 142), o los artefactos ópticos en la fábrica de Luca Belladonna (los objetos curvos y esféricos y la invención del Nautilus como un aleph y una máquina de visión) sirven para contextualizar la lectura de la novela sobre el duelo implícito sobre la capacidad de mirar y leer (interpretar).<sup>7</sup>

Asimismo, saber mirar o ver más allá del tejido o enrejado social que oculta, encubre o tergiversa la verdad, es aceptar, como sujeto trágico, un destino solitario y excéntrico, por fuera de las normas sociales que regulan la vida en una comunidad. En un mundo reglado por semejanzas y parecidos, persisten dos personajes excepcionales, el detective Croce y Luca Belladonna, que actúan siempre bajo la sospecha y están sumidos a una ética personal que desbarata y rompe la regularidad monótona de las acciones e historias de la vida de un pueblo de la Provincia de Buenos Aires, situado a pocos kilómetros de la localidad de Rauch. Sujetos que, sin embargo, fracasan o claudican. Un detective sobreviviente de un antiguo linaje literario (como Leoni, Laurenzi o Treviranus) que no logra imponer la verdad (el culpable y las causas económicas y familiares de un crimen por encargo) y un inventor de

---

<sup>7</sup> “Nada relaciona al hombre con su lenguaje como el nombre propio”, afirma Walter Benjamin (1986: 30). Sin caer en el delirio interpretativo del cual todo lector de Piglia, muchas veces, siempre está tentado en caer, el nombre propio Belladonna hace alusión a una planta herbácea de la familia de las solanáceas y desde la antigüedad, fue empleada como droga terapéutica y curativa. Al igual que la Mandrágora, esta planta se la utilizó en el antiguo Egipto como narcótico y por los sirios para alejar la melancolía (la bilis negra) y en la Edad Media, como preparado curativo elaborado por las artes ocultas y la brujería. Si bien, actualmente, se la aplica medicinalmente como antiespasmódico, por ejemplo en oftalmología, y, en neumología, como antiasmático, la frotación del fruto de la belladonna en los ojos produce midriasis o dilatación de las pupilas, inhibiendo el ajuste ocular, es decir, el cristalino se fija para la visión lejana y los objetos cercanos se ven borrosos. En dosis mayores y tóxicas, puede provocar cuadros de delirio y alucinaciones auditivas y visuales. Ver *Diccionario de la lengua española*. Real Academia Española (1992) y José Luis Gómez de Lara (10/9/2009).

mundos alternos que traiciona, aceptando la versión oficial de los hechos y, finalmente, se suicida.

La desconfianza de que algo falta ser visto o descubierto por fuera de la versión oficial, aquella que disemina pistas falsas o encubre las motivaciones reales de un asesinato, se impone como clave de lectura sobre la trama novelística. En este sentido, la ficción paranoica que inscribe el texto puede ser vista desde la perspectiva del que mira (el que sabe leer o interpretar y observa desde un lugar descentrado) y el que es mirado (en tanto sospechoso, o aquel sujeto objeto de marginalidad o presión).<sup>8</sup> Al igual que Emilio Renzi, el personaje alter ego del autor y protagonista de varios de sus textos, que siempre observa y mira desde un lugar descentrado y fuera de lugar:

Todos son sospechosos, todos se sienten perseguidos. El criminal ya no es un individuo aislado, sino una gavilla que tiene el poder absoluto. Nadie comprende lo que está pasando; las pistas y los testimonios son contradictorios y mantienen la sospecha en el aire, como si cambiaran a cada

---

<sup>8</sup> Desde hace ya tiempo, Ricardo Piglia viene desarrollando una hipótesis de lectura sobre el estado actual del relato policial y que considera a la ficción paranoica un modo de evolución del género. En este sentido, en 1991, en un Seminario dictado en la Universidad Nacional de Buenos y en un breve artículo aparecido en el *Suplemento Cultura y Nación* del diario Clarín, el autor esboza una nueva categoría narrativa asociada al registro policial: la ficción o el relato paranoico. Trazando la historia del género a partir de la constitución de la figura del detective y entablando una relación, entre los modos ficcionales y las formas que la sociedad asume en tres momentos históricos bien diferenciados, y que, a su vez, corresponden a las tres modalidades del género policial -de enigma, negro o duro y el relato paranoico-, formula la hipótesis de un cambio en el registro, a partir de la constitución de la subjetividad en las sociedades actuales, regidas por los órganos de control estatal y el desarrollo de la seguridad privada. La tensión, entre la amenaza privada y el exceso de interpretación, reafirma una nueva modalidad que sustituye el antiguo régimen y criterio de verdad. Cfr. Ricardo Piglia (1991: 4/5) y Edgardo Berg (1992: 183-198).

interpretación. La víctima es el protagonista y el centro de la intriga; ya no es el detective a sueldo o el asesino por contrato (Piglia 2010: 284-5)

\*\*

Atacado por un impulso mimético, veía todo repetido, construía réplicas (Piglia 2006: 177).

Desde otro ángulo de lectura, *Blanco nocturno*, es también una novela melliza y de doble fondo cuya progresión es siempre de a dos. Si se quiere, la novela articula una lógica narrativa (y una poética) que hace del símil, el doble y la réplica su modo básico de construcción.<sup>9</sup>

Las historias o las microhistorias insertadas (como formas de múltiples perspectivas entreveradas), los relatos circulante en el almacén de los Madariaga (las conjeturas y las conversaciones en el bar entre Croce, Renzi, Bravo y Cueto, entre otros personajes), la duplicidad en cuanto a los sospechosos del crimen (el mayordomo Yoshio Dazai o el jinete Anselmo Arce), la doble versión de los orígenes del cristianismo en la versión del secretario de Luca Belladonna, el ex seminarista Shultz (La versión populista y la versión teológica-política de la comunidad excéntrica), los dos mundos y la doble moral de la vida del campo (entre la especulación financiera, el delito económico y la ética paternalista), la dualidad de las motivaciones del crimen, en

---

<sup>9</sup> “Trabajar con dos historias quiere decir trabajar con dos sistemas diferentes de causalidad. Los mismos acontecimientos entran simultáneamente en dos lógicas narrativas antagónicas”, afirma Piglia en su conocida “Tesis sobre el cuento” (1999: 93).

tanto efecto pasional o económico (“la cuchillada criolla en el pecho”, como un crimen sexual para la versión el fiscal Cueto o un crimen por encargo para la dupla Croce-Renzi) y los tiempos narrados (que remiten a instancias anteriores-posteriores) pueden ser vistos desde la lógica de la variación. Como lógica del doble y como régimen del sentido, la novela se desplaza sobre los bordes del análogo y del parecido o en los intersticios de la identidad símil de varios diversos. Si narrar es contar la historia o el sueño del otro, la novela recupera la construcción de los personajes a partir de los roles complementarios, la identidad móvil del uno por el otro, vertebrando el efecto del análogo o del doble (lo que es y lo que parece ser) que se desarrolla en otros cuentos y novelas del autor.<sup>10</sup> Oposición y pares disyuntivos y por momentos complementarios entre Bruno y Cayetano Belladona, entre las hermanas Sofía y Ada Belladona (“La hija [Ada] y el padre [Cayetano] hablaban por turno y se complementaban uno al otro como si formaran un dúo”; [...] “entró una muchacha igual a la otra pero vestida de otro modo”, acerca del parecido de Sofía con Ada, ver pp. 207 y 212) entre sus hermanastros Lucio y Luca, entre este último y su secretario Shultz, entre Regina O’Connor y Matilde Iburguren, las dos mujeres del viejo Belladona, entre el fiscal Cueto y Croce, entre Saldías y Renzi, entre el mayordomo Yoshio Dazai y el portorriqueño Anthony Durán, entre Anselmo Arce y Tácito (“Él y Tácito se entendían como si hubieran nacidos juntos”, p. 154) y entre Hilario Huergo y el alazán delegado por el Chino Arce.

El texto emplaza, en este sentido, una gramática doble o di-versa, donde lo uno no se explica sin el otro; y, en su desarrollo, la novela establece una forma de la réplica

---

<sup>10</sup> Sobre la lógica del símil y del complementario que vertebra la construcción de los personajes, en muchos textos del autor, pueden consultarse mis ensayos “La novela que vendrá: apuntes sobre Ricardo Piglia”, en Daniel Mesa Gancedo (2006: 23-53) y “Ricardo Piglia: los papeles de un relato futuro”, en Edgardo H. Berg (2002: 43-96).

narrativa. Es así, por ejemplo, como el director del diario local *El Pregón* percibe la duplicidad y enumera a Renzi, ambos mundos entreverados en la vida del pueblo:

La gente del campo vivía en dos realidades, con dos morales, en dos mundos, por un lado se vestían con ropa inglesa y andaban por el campo en la pick-up saludando a la peonada como si fueran señores feudales, y por otro lado se mezclaban en todos los chanchullos sucios y hacían negociados con los rematadores de ganado y con los exportadores de la Capital (Piglia: 73)

También, los tiempos narrados se presentan duplicados o de a dos, entre el presente de la enunciación que narra la investigación y los posibles motivos de un asesinato (del extranjero Anthony Durán) y los tiempos pasados-futuros que inscriben la historia política del país (las referencias a acontecimientos históricos que van de la década del sesenta al setenta a las proyecciones futuras de ciertos enunciados que como anacronismos deliberados, remiten a la actualidad del debate campo y ciudad).<sup>11</sup> O la

---

<sup>11</sup> En este sentido, el texto juega con anacronismos y provoca derivaciones de sentido. Ciertas situaciones y enunciados de la novela ("¿O no le había escuchado decir al presidente de la Sociedad Rural anoche mismo, en el bar del hotel, que si venían otra vez las elecciones no había problema? Subimos a los peones de las estancias a la camioneta y les decimos a quién tienen que votar...", p. 95) forjan analogías con otros enunciados propios de los artífices del paro agropecuario del año 2008 (que duró desde el 11 de marzo al 18 de julio del mismo año). Me refiero al bloqueo de rutas y el lock-out de tres organizaciones del sector empresario de la producción agro-ganadero que protestaron contra la decisión del gobierno de la presidenta Cristina Fernández de Kirchner de incrementar las retenciones a las exportaciones de soja y girasol y establecer un sistema móvil para éstas (resolución 125/08). Así, a modo de ejemplo, basta mencionar la frase de Alfredo De Angeli, dirigente y presidente de la Federación Agraria Entrerriana, ante un

biografía e historia de vida, fragmentada y siempre construida por retazos en la textualidad pigliana y que tiene como protagonista central a Emilio Renzi (las escenas narradas que hacen referencia a situaciones cercanas al presente de enunciación de *Plata quemada*, al pasado en textos como *La invasión* y el relato policial “La loca y el relato del crimen”, o al futuro textual del reportero del diario *El mundo*, al igual que Roberto Arlt, en las novelas *Respiración artificial* y *La ciudad ausente*). Un período histórico que va de la caída de Perón por la autollamada Revolución Libertadora a mediados del cincuenta (señalado en el recuerdo insurgente del detective Croce) al período de Onganía y Lanusse; o del desarrollo de la industria automotriz en los sesenta a los inicios de la guerrilla urbana en los años setenta.

La novela registra, en este sentido, cierto encuadre narrativo que remite a “La loca y el relato del crimen” (Renzi como enviado especial de *El Mundo* bajo la tutela de Luna, un director poco proclive a los hallazgos del primero y condescendiente de las versiones oficiales; ver por ejemplo Piglia 2010: 140) y a *La ciudad ausente*, con la aparición del personaje Junior. Es así como Renzi, en su diálogo con Sofía Belladonna, inscripto en su diario personal (marcada en cursiva en la novela), anticipa el argumento central de la novela *La ciudad ausente* (1992):

– Por eso me separé- dijo Renzi.

---

Encuentro de la Mesa de Enlace de la Sociedad Rural de Paraná, que circuló por la web, los medios gráficos y televisivos: “Hay que juntar a los empleados en las estancias –afirmó-, subirlos a la camioneta y decirles a quién tienen que votar”. Ver *Página/ 12* (18/6/2009). Asimismo, el autor en una entrevista concedida a Claudio Zeiger en el diario *Página/ 12*, a modo de chiste o boutade, afirmó: “Yo no intenté ser anacrónico, pero digo un poco en broma que esta es mi novela sobre el campo, mi intervención en el debate del conflicto del campo”. Y más adelante vuelve a decir: “Esta por ejemplo –ya lo dije medio en broma pero también lo digo de verdad- es mi novela sobre el campo. Cfr. Claudio Zeiger (22 de agosto de 2010).

- \_ Qué raro....
- \_ Cualquier explicación sirve....
- \_ Y qué andabas haciendo?
- \_ Nada
- \_ Cómo nada....
- \_ Escribiendo una novela
- \_ No me digas.....
- \_ Un tipo que conoce a una mujer que se cree una máquina. (Piglia 2010: 244)

De este modo, se conjugan el tiempo del episodio policial (el crimen del portorriqueño Anthony Durán y su investigación) y el tiempo de la serie pigliana (la textualidad del autor y las historias de vida de sus personajes), como si fueran dos gramáticas convergentes, organizadas por planos simétricos y paralelos que conllevan a mundos narrativos expansivos. Dicho de otro modo, cada personaje tiene una historia que contar, y ese mar de historias que contiene la novela, descentra la intriga y la moviliza en perspectivas y planos múltiples (“una telaraña que no tiene fin”, afirma la novela).

Ese mismo desdoblamiento de las historias en la novela, también puede verse en la fractura a nivel del enunciado, entre el cuerpo novelístico y el sistema de notas, entre la historia de investigación y el diario de Emilio Renzi. Habría que agregar que esta novela de personaje, quizá como en todas las novelas de Piglia, con personajes muy nítidos, contruidos a partir de breves historias singularísimas que unen y capturan los fragmentos de vida con el sentido de esa experiencia, se multiplica en versiones y perspectivas; a partir, también, de las notas a pie que desdoblán y fracturan el enunciado, al modo de la fractura que supone la aparición del comentarista arltiano en *Los siete locos* o del narrador heterodiegético o disfórico por fuera

de la historia central presente en *La invención de Morel* de Bioy Casares. Notas a pie que completan las historias de los personajes, transcriben las anotaciones de Shultz en el diario de Luca Belladona, cuentan la historia de la familia Belladona vinculada con el origen de la posesión de la tierra en la Argentina, establecen un verdadero tratado económico en fragmentos o derivan la historia que cuenta la novela en otras anteriores y posteriores.

Sobre ese umbral que diseminan las historias paralelas de *Blanco nocturno*, la historia de Anthony Durán siempre funcionará como el punto de intersección y de anclaje de las historias múltiples. Los dos polos, la doble cesura promueve una red de lecturas múltiples, donde la alteridad siempre invade lo uno y la primera historia se completa y se intercepta con la segunda. Dos historias, en una reside el enigma y se produce la tensión que mantiene el suspenso, en la otra se descubre o se sugiere la verdad. O mejor, dos historias centrales entrecruzadas, la historia de Anthony Durán y la historia de Luca Belladona, al igual que en *Los siete locos* de Roberto Arlt (la historia de Erdosain y la historia del Astrólogo).

La novela, decíamos, está dividida en dos partes y en esa partición se cuentan dos historias centrales, la historia del forastero y jugador de apuestas, del portorriqueño Anthony Durán que viene de Atlantic City (New Jersey) a la Pampa húmeda, a un pequeño pueblo de provincia enamorado de las hermanas Belladona, Sofía y Ada, nietas del fundador del pueblo; y la historia de Luca Belladona, el hermanastro que tiene un litigio contra su padre, motivado por la intención de mantener una fábrica abandonada, en las afueras del pueblo. Dos historias, entre múltiples perspectivas y versiones, anudadas y entrelazadas por una trama sórdida que cuenta los negocios sucios y el tráfico de intereses entre los productores y hacendados rurales, entre los caudillos locales, el aparato judicial, los bancos y las compañías financieras que se disputan el terreno de la

fábrica para construir un lugar de exposición, un shopping de productos y maquinarias agrícolas.

Esas dos historias centrales, si se quiere, permiten pensar el texto como dos novelas o como la imbricación o la mezcla de ambas. Las referencias y los acontecimientos separan el texto en dos, en dos mundos antagónicos y los puntos de cruce o de intersección son el andamiaje y el fundamento de la construcción novelística ([Luca] “estaba seguro de que los mismos que lo perseguían a él eran los mismos que habían liquidado a Durán, ... [102] )

Una primera historia a lo Raymond Chandler o David Goodis, pero en el medio del campo, de la pampa húmeda, y que cuenta los procesos de transformación capitalista de la producción agrícola, donde el muerto, el forastero con su valija de dólares, es la clave de la transnacionalización del capital y del vaciamiento de una fábrica automotriz de punta abandonada en las afueras del pueblo. Y una segunda historia, derivada de la primera y contada como si fuera la misma historia, la novela arltiana, del inventor de mundos clandestinos y alternos, la ficción de Luca Belladonna, dónde las ideas, las invenciones locas de maquinarias, engranajes y artefactos mecánicos entran, cual proceso jüngeano, en principio de individuación.

*Blanco nocturno*, desde la perspectiva de la historia de Luca Belladonna es una ficción que nos habla sobre la identidad de las pasiones; sobre las formas del distanciamiento como acto de fidelidad y sobre la búsqueda de la cristalización de esas experiencias personales. Pero también, de la renuncia de esos sueños ante la presión de un orden cerrado, regido por los intereses económicos que también tejen y anudan las relaciones familiares y sociales. La fábrica (como antes fue el Museo, en *La ciudad ausente*, y antes la máquina narrativa que es en sí misma *Respiración artificial*) es la fortaleza de una utopía delirante y a destiempo, condenada a su propia extinción junto con la claudicación de su alucinado constructor.

En este sentido, Luca Belladonna ajeno al mundo y los valores del campo (“Odio el campo, la quietud de la llanura, los gauchos dormidos, los patrones que viven sin hacer nada, mirando el horizonte bajo el alero de las casas, en la sombra de las galerías, tirándose a las chinitas en los galpones, entre las bolsas de maíz, jugando toda la noche al paso inglés”,...[87]), con sus cálculos e inventos tecnológicos, establece un modelo microscópico de una contraeconomía, donde la fábrica puede ser pensada como una sinécdoque de un mundo posible (“Lo acusaban de ser irreal, de no tener los pies en la tierra. Pero había estado pensando, lo imaginario no era lo irreal. Lo imaginario era lo posible, lo que todavía no es, y en esa proyección al futuro estaba, al mismo tiempo, lo que existe y lo que no existe, ...[233]).<sup>12</sup> La fortaleza vacía en el medio del desierto (como isla dentro del campo o “isla en medio del desierto”, dirá el texto), si se quiere, es una secuencia de la irrupción de otra temporalidad en la monotonía pueblerina. En el borde del pueblo, como espacio, al mismo tiempo afuera y adentro de la sociedad, sincroniza lo económico y lo político y delimita un futuro posible. Esa segunda naturaleza, como fábrica de objetos y enunciados utópicos, postula otro régimen de sentido que subyace sobre las evidencias visibles. Una superficie de más de cinco mil quinientos metros cuadrados en el borde del pueblo, con líneas de montaje inmóviles, llantas, ruedas, gomas, piezas mecánicas, poleas, aparatos ópticos, objetos esféricos y curvos y autos a medio armar. En ella, sobresale, una enorme mole de acero, la construcción cónica de seis metros de alto con su mirador (la pirámide que termina en un ojo de vidrio de dos metros de diámetro, ...[256]). Una construcción demencial que como máquina de visión y de perspectiva (al igual que el aleph borgeano) vigila, con su ojo de vidrio, la inmensidad del desierto pampeano.

Hacia el final de la novela, Luca Belladonna como

---

<sup>12</sup> Ciertos enunciados de Luca Belladonna, como reminiscencias y enclaves utópicos, remiten a Ernst Bloch. Ver Ernst Bloch (1980).

personaje solitario y atado a una ilusión, encuentra su destino, al capitular y aceptar la versión oficial de los hechos, en el suicidio. (“Había sido sometido a una prueba como un personaje trágico que no tiene opción, cualquier cosa que decidiera sería su ruina, no para él sino para su idea de justicia, y fue la justicia la que al final lo puso a prueba”, .....[ 280]).

\*\*\*

La vida no es  
solo un paseo a  
traves del campo  
(proverbio ruso)

Un tercer encuadre, sería pensar la novela *Blanco nocturno* en el contexto del género policial. En general, la literatura argentina ha mantenido a lo largo de su historia relaciones descentradas y equívocas con los modelos del género, con sus temas y procedimientos. Se podría decir que más bien ha habido un modo de relación desviado e indirecto: un uso político del género. Las formas de distanciamiento, traslado o traducción de una forma y un modelo extranjero será postulado, en su forma más extrema, como un imperativo de nacionalización que puede pensarse, si se quiere, a través de la producción textual de Jorge Luis Borges y Rodolfo Walsh (basta pensar en el doctor Honorio Bustos Domecq y sus *Seis problemas para don Isidro Parodi* o en *Variaciones en rojo*, o los traslados y las formas de experimentación narrativa en *Operación masacre*, *Caso*

*Satanowsky y Quién mato a Rosendo?* de Walsh).

Como sabemos, Ricardo Piglia fue uno de los enérgicos difusores del género policial en su vertiente dura o negra. Escribió numerosos ensayos y prólogos y muchos de sus relatos y novelas dan cuenta de una apropiación sesgada y por momentos excéntrica del género. Lo que se mantiene a lo largo de su producción narrativa es la utilización de ciertas estrategias que provienen del policial, en especial la forma narrativa, sea novela o cuento, como relato de investigación: siempre la pesquisa de un no saber inicial pone en marcha y en funcionamiento el andamiaje narrativo.

Asimismo, el policial en tanto marco genérico y modo narrativo le sirven al autor para hablar sobre los modos de apropiación literaria (“Nombre falso”), buscar los modos de intelección del drama político y cultural argentino en los tiempos duros de la última dictadura militar (*Respiración artificial*), establecer un singular homenaje y rescate de la figura del escritor argentino Macedonio Fernández (*La ciudad ausente*), o volver a poner en discusión las relaciones entre verdad y ley y analizar el engranaje secreto entre dinero, política y delito (*Plata quemada*).

Hacia fines de los años sesenta, la colección *Serie Negra* de la Editorial Tiempo Contemporáneo por primera vez y de manera sistemática difunde los novelistas norteamericanos “duros” como Raymond Chandler, Horace Mc Coy, Jim Thompson, David Goodis, entre otros. La colección que, en 1968, dirige Ricardo Piglia y con dieciocho volúmenes, tuvo la virtud de diferenciar, en este sentido, por primera vez en lengua española, los aportes del policial norteamericano de su antecedente, el policial inglés. Las novelas en su vertiente negra o dura, dirá Piglia, narran lo que censura y excluye el policial clásico, relatos donde la causalidad no es un misterio o un enigma y el dinero -que

sostiene la moral y la ley burguesa- es, por lo general, la única razón del crimen.<sup>13</sup> Dentro del marco del género, podría comenzar diciendo que la última novela de Ricardo Piglia, *Blanco nocturno*, cuenta la historia de una valija, de un bolso o de una maleta perdida en el Hotel Plaza, a pocos kilómetros de Rauch, en la Provincia de Buenos Aires y en los comienzos de los años setenta (el bolso o la valija de cuero marrón con dinero que descubre el detective Croce en el

---

<sup>13</sup> Ricardo Piglia como principal protagonista del redescubrimiento de la línea dura del policial o del *hard boiled*, comienza a incursionar en el género con el relato "Agua florida", en la antología "Trece narradores jóvenes argentinos", preparada por la revista *Crisis* (n.º 10, Buenos Aires, Febrero de 1974). Además del citado relato, la compilación recogía textos de Jorge Asís, Orlando Barone, Jorge Di Paola, Germán García, Luis Gusmán, Liliana Hecker, Héctor Libertella, Juan Carlos Martini, J. C. Martini Real, Carlos Roberto Morán, Amílcar Romero y Mario Szichman. La selección agrupaba diversos modos narrativos de una nueva generación de escritores. El relato de Piglia, incluido en la antología, plantea una situación narrativa similar al encuentro entre Lucía y Junior en el Hotel *Majestic*, que puede leerse en el primer capítulo de su novela *La ciudad ausente*, publicada años más tarde, en 1992. Asimismo, cierto tono crudo y objetivo del relato, el predominio del diálogo, el juego con las elipsis y los sobreentendidos junto a la mención de Almada y Lettif, como personajes implicados en la historia, reenvían el texto a fragmentos narrativos de "Nombre falso" y de "La loca y el relato del crimen" del propio autor, publicados al año siguiente. A su vez, "La loca y el relato del crimen" fue uno de los textos ganadores del "Primer Concurso de Cuentos Policiales", organizado por *Air Francia* y la revista *Siete Días* e incluido después en la revista *Misterio* (1975). El relato trabaja formalmente con el cruce de las convenciones del policial de enigma y el policial de la serie negra. Una mujer que duerme tirada cerca de una estación de subtes, delira y repite insistentemente su nombre y disemina en su lengua entrecortada las claves de un delito. Emilio Renzi, pseudónimo del autor y personaje recurrente de sus relatos, intuye que la gitana psicótica, Angélica Inés Echevarne, ha presenciado la muerte de una prostituta en la calle. Para poder descifrar el universo de signos entrecortados y la lógica repetitiva de su delirio, Renzi emplea la teoría lingüística de Jakobson y descubre los móviles y las razones del crimen. Sin embargo, el director del diario *El Mundo*, el viejo Luna, amenaza despedido ("Si te enredas con la policía te echo del diario") y Renzi, a punto de redactar su renuncia, comienza a escribir el cuento (el final del relato es el comienzo de la historia).

depósito de objetos perdidos del Hotel). Son los tiempos de la aparición de las primeras guerrillas urbanas en la Argentina y, también, del inminente retorno de Perón ; vivido como amenaza en muchos sectores de la sociedad y que circula, casi en secreto, en los diálogos de los personajes de la novela y en las inscripciones y pintadas políticas sobre las paredes del pueblo. Si se quiere *Blanco nocturno* es una historia de valijeros en el medio la pampa húmeda, mientras una de las hermanas Belladona, Sofía, escucha Moby Grape, Traffic, Cream o Love, fumando un cigarrillo de marihuana.

Quiero decir, Piglia retoma de algún modo *Nightfall* (*Al caer la noche* de 1947) de David Goodis, justamente ahí donde los salteadores de un banco, luego de asesinar a un inocente (el amigo de James Vanning en la novela) y emprender la fuga, dejan olvidado el maletín (que contiene el dinero) en una casa de campo y llevan otro equivocado. A partir de ese error, un hombre inocente se convierte en un fugitivo de la justicia, mientras la investigación trata de reconstruir los hechos que lo implicaron en un asesinato y en un robo que nunca cometió.

En este sentido, podríamos pensar las marcas de Raymond Chandler (es casi imposible no recordar con las hermanas Belladona a las hijas del excéntrico y millonario general Sternwood, implicadas en un turbio asunto de juego y mesas de dinero en *El sueño eterno*) y, en especial, las huellas de David Goodis en la última novela de Piglia. El escritor norteamericano admirado por el autor que editó a principios de los setenta, con traducción de Estela Canto, en la colección de la *Serie Negra* para la Editorial Tiempo Contemporáneo.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> La novela de Goodis que hago referencia (*Nightfall*) fue llevada al cine por Jacques Tourner en 1957. Como autor norteamericano de policiales negros quizás sea más conocido por la versión de su novela *Down There*, realizada por Francois Truffaut en su filme *Tirez sur le pianiste* (*Disparen contra el*

En *Blanco nocturno* de Piglia hay dos breves alusiones a David Goodis, casi al pasar. En un pasaje narrativo de la novela, hay un momento donde Emilio Renzi, mientras revisa documentos y periódicos antiguos en el archivo municipal, advierte una foto donde aparece la descripción de una cartelera del cine de un pueblo, anunciando el estreno de *Nightfall*: “ [...] una foto del bar El Moderno , donde funcionaba un cine (y con una lupa Renzi pudo ver el cartel con el anuncio de la película *Nightfall –Al caer la noche-* de Jacques Tourneur; [...] (Piglia 2010: 191).

Asimismo, en las referencias a las lecturas de la madre de Sofia, Matilde Ibaguren, se inscribe el nombre propio de Goodis:

[...] y siempre lee todo lo que ha escrito un novelista que le interesa. Todo Giorgio Bassani, todo Jane Austen, todo Henry James, todo Edith Wharton, todo Jean Giono, todo Carson McCullers, todo Ivy Compton-Burnett, todo *David Goodis*, todo Aldous Huxley, todo Alberto Moravia, todo Thomas Mann, todo Galdòs. Nunca lee novelistas argentinos porque dice que esas historias ya las conoce (Piglia: 200-2001).

Asimismo, dentro de los usos de cierta tradición nacional, la novela *Blanco nocturno* fija el punto de enunciación y establece los posibles narrativos en el continuo, como si nuestro autor fuera el mejor intérprete, en el sentido musical del término, de infinitas variaciones. En este sentido, podríamos trazar un surco, una línea

---

*pianista* de 1960) y con Charles Aznavour como protagonista; o por la adaptación, tardía, en 1989, de Samuel Fuller de la novela *Street of no return* (*La calle sin retorno*).

interconectada entre “La muerte y la brújula” de Jorge Luis Borges, “Las aventuras de las pruebas de imprenta” de Rodolfo Walsh y “La loca y el relato del crimen” de Ricardo Piglia para mostrar un engranaje, para mostrar en escala microscópica un mundo, el mundo del policial argentino.

El comisario Croce (como Cruz, el doble de Fierro), el encargado de la investigación, se mueve por fuera de las versiones circulantes sobre el muerto y los motivos de su asesinato. En base a un saber por momentos intuitivo, basado en predicciones y en una verdadera teoría del saber mirar, como si se pudiera calibrar con precisión un blanco en la noche, avanza como un rastreador en el medio de la pampa, sólo y a tientas; traicionado por su asistente Saldías y enfrentado con el fiscal Cueto, protagonista del negociado de la fábrica y verdadero prestidigitador de los negocios sucios. También aquí, como en *Plata quemada* (1997), el dinero encubre el enrejado simbólico que sostiene la moral y las buenas costumbres de un pueblo y determina, muchas veces, la ética de las acciones de los personajes. Los negocios de lavandería, la ropa limpia de un pueblo que esconde las transacciones espurias valen más que la verdad. Croce es encerrado en un manicomio (“Pasaron varios días sin que nadie dijera nada, pero una tarde, cuando Croce apareció en la calle y empezó a repartir las cartas a la salida de la iglesia, lo internaron en el manicomio”, p.166) y desde allí, ayuda a Emilio Renzi, su continuador en la investigación; mientras escribe y hace circular cartas anónimas y postreras denunciando el tejido de una trama económica que los chacareros, estancieros y rematadores encubren o no dejan ver.

Desterrado y fuera de circulación, Croce recuerda o trata de recordar los viejos tiempos y en esos “recuerdos (que) ardían como destellos en la noche cerrada”, rememora al comisario Leoni (Adolfo Pérez Zelaschi), la última vez que

se encontró en un café de La Plata con su viejo amigo, el comisario Laurenzi, el investigador de algunos de los mejores relatos de Rodolfo Walsh ya cesanteado en la novela (“Al comisario Laurenzi lo habían pasado a retiro y vivía en el sur”, pp. 96-97) y al loco del comisario Treviranus (Borges) ahora, pasado también a retiro (“Al loco del comisario Treviranus lo habían trasladado de La Capital a Las Flores y al poco tiempo lo habían cesanteado”, p. 96) por culpa del equívoco de un investigador amateur (Lönnrot) que se había obsesionado por el asesinato de Yamordinsky.

Zelaschi, Walsh, Borges y Piglia entrelazados en la continuidad del uso y experimentación del género, Zelaschi, Walsh, Borges y Piglia, si me permiten, una serie que continúa.

## LAS TEORÍAS SALVAJES DE POLA OLOIXARAC: UNA APROXIMACIÓN.

Fernanda Mugica

Existe toda una maquinaria de referencias, geográficas, literarias, socioculturales, que nos presentan a Buenos Aires como el escenario de *Las teorías salvajes* de Pola Oloixarac. Sin embargo, la novela está lejos de convertirse en el mapa de esa ciudad, en un mapa con referencias y coordenadas precisas. En la novela de Oloixarac, el territorio sólo existe, tangible o intangiblemente, en la suma de ciertas imágenes: las imágenes *intervenidas* que nos arroja Google Earth al buscar 'Buenos Aires' en su base de datos. Si en Houellebecq el mapa es lo que tranquiliza, el eje que ubica y marca el sentido, mientras que el territorio se presenta como *lo que es*, como un real, en *Las teorías salvajes*, mapa y territorio tienen lugar en simultáneo, y lo real sólo puede atisbarse en esta particular coexistencia de *lo que es* con lo intervenido, lo mediado.

En esta original versión de Buenos Aires cohabitan, entonces, diferentes tiempos y accidentes geográficos, lo literario con lo nacional, los guiños de actualidad con los cantos que hicieron eco en el pasado. Así, una frontera de 1870 puede servir para delimitar el espacio en el presente. Los itinerarios del *Adán Buenosayres* cartografiados por Marechal pueden convivir con las líneas borronadas que delimitan los recorridos de Arlt; todo al unísono con las diferentes voces y capas geológicas del habla rioplatense que han ido superponiéndose desde los tiempos de la Organización Nacional.

Buenos Aires emerge como un *collage*, no sólo de

referencias, sino de formas de hacer funcionar esas referencias. Porque, en definitiva, se trata de un dispositivo, de un artificio, que funciona en un doble nivel. En el nivel argumental, este dispositivo es capaz de construir una particular geografía de Buenos Aires. La de una ciudad concurrida al mismo tiempo por diferentes voces, ideologías, políticas y reclamos. A favor de Yrigoyen, a favor de su caída, acompañando la irrupción de las masas, llenando la plaza de peronistas, de antiperonistas, de tanques, carpas, papelitos, trabajadores, abuelas y travestis que reclaman por sus derechos. Buenos Aires es, por un lado, cada una de esas imágenes de la casa de gobierno, concurrida por todas las diferentes multitudes que se agolparon frente a ella a lo largo del siglo. Y por otro lado, y al mismo tiempo, una metáfora del presente, de todo lo que convive en la Buenos Aires actual, de todos los días.

Multitud de citas y referencias, que del mismo modo se agolpan en la escritura. “La ciudad parecía un mamarracho completo. Sin embargo, lucía preciosa”, afirma la narradora una vez que la intervención de Google Earth ha sido realizada.

En el nivel del procedimiento, el dispositivo es el mismo. La cita, la referencia, la alusión, el guiño, la sobreabundancia de información, todo en un mismo tiempo o, mejor dicho, en un mismo espacio, son las formas más directas (en contradicción con su ser-mediadas) de acercarse a lo real. Pero este procedimiento no funciona sólo en el nivel de la referencia. Es cierto, cada párrafo de *Las teorías salvajes* está plagado de citas, al punto de convertirse en un *collage* cifrado que presenta a la narradora-personaje como un ser hipereducado, o quizás hiperinformado. Todos sabemos que ahí está Google, y que la acumulación de referencias es, ante todo, producto de la cultura del link<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> De acuerdo con la lectura de Beatriz Sarlo, sería posible hablar de procedimientos intertextuales que ponen de manifiesto una ‘educación’ en la novela, a partir de citas de libros reales o de textos inventados, si no fuera

Pero con las citas y las alusiones conviven las teorías y ficciones teóricas. Y es allí donde radica lo innovador de la novela de Oloixarac: en la articulación de una nueva sintaxis. Es allí donde está Google y su mundo de referencias, pero por sobre todo donde encontramos *la lógica de Google*, su modo de funcionar, su modo de escribirse. Esta sintaxis nueva, que está siempre presente y da lugar al mismo tiempo a una nueva forma de escritura, a una forma de escritura digital, es lo que define y vuelve innovadora *Las teorías salvajes*.

“La sintaxis no miente” arroja la narradora desde la certeza (e impunidad, en ocasiones) que le confiere el aforismo. Pero ¿cuáles son las características de esta nueva forma de escritura? Paradójicamente, tratándose de una nueva sintaxis, lo que la identifica es la falta de clasificación: la anulación de ciertas jerarquías de la información tal como las conocemos: se plantea una sintaxis espacializada, en la que todo tipo de discursos, referencias, alusiones y remisiones culturales pueden convivir sin disputarse rango o importancia en ninguna escala:

Trivialmente, desde el punto de vista gramatical, nada separa a un hombre de convertirse sintácticamente en una bestia: *bestius*, el feroz que exhibe su belleza y deformidad en los vastos

---

porque el término ‘intertextual’ no parece ser el más adecuado para *Las teorías salvajes*: “La intertextualidad pertenece a la época de las bibliotecas reales y de las enciclopedias. Las citas, alusiones y ficciones teóricas de esta novela son de la era Google, que ha vuelto casi inútil el trabajo de hundir citas cifradas porque nada permanece cifrado más de cinco minutos (...) El personaje de *Las teorías salvajes* lleva una mochila llena de libros, posee los clásicos en las lenguas correspondientes, clasifica con cartoncitos los estantes de su biblioteca. Pero ella y nosotros sabemos que allí está Google, burlando la colección de libros y artículos sobre papel, como una amenaza a la custodia privada del saber (...) *Las teorías salvajes* vive desesperadamente esta situación y quizá por eso Pola Oloixarac acumula referencias” (Sarlo: 2009).

campos de sangre de Roma, el semejante a la bestia, depende de su lugar sintáctico para saber de qué lado debe matar, a qué bestia herir. El nombre de la bestia coincide con el del victimario: en la arena, las bestias a las bestias son iguales. La diferencia entre ambos se encuentra sólo en la sintaxis; es el *lugar* que ocupa la bestia en la frase lo que determina su carácter ontológico –lo que indica *qué* es lo que es. Bestia puede ser cualquiera de los dos: el que representa la razón de Estado, cuando el espectáculo consiste en despedazar al enemigo de Roma (...) o el que padece la persecución del humano soberano, cuando el vencedor humano es vivado por las multitudes y lo que aniquila son las presas disponibles en el juego (Oloixarac 2008: 58).

De este modo teoriza la narradora y nos pone frente a una metáfora de su escritura. El texto es el campo de batalla, el lenguaje es la herramienta de mayor sustancia, no hay jerarquía ni clasificación posible entre el hombre y la bestia; y la seducción es la única estrategia fértil para atrapar a un lector acostumbrado a los bombardeos de la web. En este “simulacro de amoríos monstruosos” en el que, según Horacio González, se pasaría de lo novelesco al informe etnológico, mudanza rápida y sin mediación entre mundos y fórmulas aparentemente dispares y heterogéneas, que pone de manifiesto en todos los niveles el trasfondo salvaje de las

relaciones en nuestro presente.<sup>16</sup>

En este campo de batalla encontramos dos grandes líneas narrativas. Por un lado, la historia de una estudiante, la narradora, que se enamora de un viejo profesor de filosofía de su Universidad y está convencida de que sus teorías sólo pueden completarse gracias a su intervención juvenil; y por eso ejerce sobre él un poderoso *harassment*. Por otro lado, dos adolescentes poco agraciados que encuentran en su fealdad la prueba máxima de su superioridad intelectual. Son sorprendidos en un furtivo cruce por otros dos adolescentes, inteligentes a pesar de su belleza, experimentando una vivencia singularísima tanto de las nuevas tecnologías como de su propia sexualidad. Entre estas dos historias existen puntos de contacto, azarosos quizás; pero no se trata en definitiva de historias lineales, ni mucho menos de una única historia, sino de disparadores de otros elementos, que parecen tener como único fin dar lugar a la teoría y a la especulación; y por sobre todo, a la saturación de la información en el marco de una nueva sintaxis espacializada.

Además de los distintos estilos, vocabularios, formas de escribir, en la novela de Oloixarac pueden leerse una enorme multiplicidad de géneros: novela de ideas, filosófica, antropológica, política, novela de iniciación, autoficción, comedia, ensayo, parodia de discursos y sátira de costumbres, por sólo mencionar algunos. En *Las teorías salvajes* los géneros parecen desfilar en un devenir continuo. Es que la cuestión genérica también puede analizarse teniendo en cuenta la nueva sintaxis que la novela de Oloixarac plantea, ya que no se trata de una yuxtaposición de diferentes tipos textuales, sino de la convivencia espacializada de diferentes géneros.

Del mismo modo que en el mapa intervenido de

---

<sup>16</sup> El 7 de septiembre de 2009, Horacio González dialogó con Jorge Dotti y Ariel Schettini en el marco de la presentación de la 2da edición de *Las teorías salvajes* en la Biblioteca Nacional.

Buenos Aires convivían lo literario con la historia nacional, en *Las teorías salvajes* conviven diferentes tipologías genéricas, influenciándose unas a otras, transformándose una en la otra en relación de continuidad. El relato biográfico de la pequeña Kamtchowsky puede transformarse en un ensayo acerca de los modelos exitosos que caracterizan al adolescente medio, o bien en un discurrir teórico acerca de la ética de los procesos mentales, para luego continuar con los avatares tragicómicos de su vida, sin que sea posible establecer los límites claros en los que un género da lugar a otro, o el porqué de los momentos en los que la narración varía. Una vez más, el mérito parece estar en la voz de la narradora todo-poderosa, que se permite modular en las tonalidades más imprevistas sin perder la armonía (en un sentido poco convencional del término) de lo que se narra.

El particular manejo de las referencias, alusiones, citas, guiños, es sólo una de las características que definen la escritura de Oloixarac, siempre mediada por lo digital. Pero, ¿cuáles son los demás rasgos que permiten definir a este tipo de escritura? En primer lugar, puede pensarse en la metareflexión, en la autorreferencia, en la consciencia explícita acerca de los propios procedimientos. Del mismo modo que se experimenta con la voz narrativa, en sus distintos niveles y registros, al mismo tiempo y en un mismo plano se presenta la reflexión acerca del uso de los narradores en la novela, también las teorías entran en juego en un mismo nivel que la reflexión acerca del porqué de la presencia de lo teórico-especulativo en cada posible intersticio del texto. En general, se trata de un procedimiento de clima-anticlima, de puesta en juego-ridiculización de todo el material teórico que se presenta. Primero, la teoría en estado bruto, salvaje. Luego, destronada a través de la ironía, del ridículo, o de la simple presencia del lenguaje cotidiano. Luego, una consciencia de lo ridículo incluso de la ironía. En definitiva, nunca se termina de decidir si se destrona, se ironiza y ridiculiza la filosofía

porque se la ama o porque siempre se puede estar un grado por encima de ella.

Como si se tratara de una búsqueda en los motores de exploración de Google, la teoría sociológica, las reflexiones sociopolíticas y antropológicas conviven con el lenguaje y el discurrir de lo cotidiano, sin que uno pueda ganarle el lugar al otro, sin que pueda decirse que uno se encuentre en el lugar equivocado, desde la lógica del “*voy a tener suerte*”. Las teorías parecen presentarse, quizás, desde los *kitsch* para luego ser desterradas desde lo *camp*, siempre, por supuesto, con la absoluta consciencia que implica este procedimiento. “¿Cómo esperaba que los conmoviera la patética ironía (ya analizándolo desde una perspectiva metateórica) que implicaba el enfrentamiento de un mono con navaja de la posibilidad, con monos con navaja...de la navaja *même?*”, exclama la narradora luego de ser asaltada. En ese solo párrafo conviven la teoría, la ridiculización de esa teoría, la consciencia metateórica y la presencia argumental de esa consciencia, todo condensado y puesto a funcionar al mismo tiempo.

Se trata, en definitiva, de una narración que es todo el tiempo consciente de sí misma, y que pone de manifiesto en cada intersticio del texto otra de las características de la escritura digital: en una vuelta de tuerca al realismo, lo real pasa a ser lo intervenido, lo mediado. Si Buenos Aires es la suma de las imágenes intervenidas que arroja Google Earth, lo real sólo puede atisbarse en la suma de discursos, referencias, voces que se contradicen, citan y reproducen, pero que son siempre ‘cita de otra cita’, como un *patchwork* de fragmentos de discurso en el que no existe una jerarquía de la información. Como si se tratara de información ya trabajada, puesta a funcionar una vez más, pero con plena consciencia de ese procedimiento.

Es en este marco donde las teorías de Oloixarac funcionan *salvajemente*. Desde el discurso psicoanalítico hasta el antropológico, pasando por una detallada teoría de

la guerra y de la seducción, los discursos científico-académicos se mezclan con el saber popular, cotidiano y configuran el territorio, el escenario del hoy. La ferocidad de la teoría puede observarse tanto en la voz de la narradora (su largo discurrir acerca de la experiencia del terror como elemento esencial para una comprensión cabal de la filosofía política) como en las voces de los personajes (las teorizaciones de Pabst sobre de las tribus urbanas y la revolución o el instinto conservador de la vanidad como triunfo estético y moral de la democracia). Porque *Las teorías salvajes* deja entrever un real, y se burla de él, es lo real en la era de la información, de la web, de lo digital.

Esta coexistencia de discursos sin jerarquía, hace pensar en la simultaneidad como otro de los procedimientos utilizados, como otro de los efectos buscados. En *Las teorías salvajes* no sólo conviven una amplia variedad de discursos, sino también diferentes formatos (la imagen en paralelo con el discurso escrito) y, lo que es más importante, diferentes géneros, estilos, vocabularios, formas de escribir. La saturación de la información se debate entre el collage y el compendio totalizador. Pero ¿cómo lograr un efecto de simultaneidad a partir de una sintaxis que es siempre diacrónica, cronológica? Es en este punto donde entra en juego, una vez más, la sintaxis innovadora de *Las teorías salvajes*, la sintaxis *especializada* del mapa intervenido de Buenos Aires. Si bien el procedimiento que se elige es la enumeración, gracias a este dispositivo, el efecto que se logra es el de simultaneidad. “Como un yo encaramado al inicio de una frase, a punto de lanzarse sobre un verbo y un objeto, a punto de regirlos, enseñoreándose sobre ellos, o de permanecer tácito, sin llegar a mostrarse –y sin embargo, en control de los hechos”, la narradora parece estar siempre dispuesta a lograr ese efecto, y parece convertirse ella misma en el dispositivo que permite que la yuxtaposición de los tiempos defina una sintaxis especializada. Porque en su teoría más importante y a la vez más salvaje, “al

abandonarse las determinaciones temporales que separan los hechos en intervalos distintos, lo que emerge es la relación sintáctica, pura entre el mundo y aquello que tuvo lugar en el mundo". Y *lo que tiene lugar en el mundo* de Oloixarac es precisamente el manejo de la información, la teoría, esa forma más aséptica de interactuar con la realidad.

En cuanto a la sintaxis misma del texto, las construcciones sintácticas de *Las teorías salvajes* no suelen ser simples ni despojadas. Sí tienden a ser insistentemente aforísticas, como pequeños pero poderosos golpes que terminan por convertir esta sintaxis en lo que la narradora llama un "arma de guerra". Buenos Aires es "un parque de diversiones culturales rebosante de protoentretenimientos", la Facultad de Filosofía y Letras es "un ecosistema gagá donde se permite al académico gagá convivir a gusto con el deterioro institucional", el sexo es "un sistema estable de formas egoístas que giran alrededor del sol de la vanidad". La mirada de la narradora es siempre incisiva, y se deja ver en sus frases contundentes, sentenciosas. Los pantalones de los académicos sólo pueden ser "gris Puan", pero cuando se trata de definir a Cacha y Loki, los personajes que la asaltan en su paseo con Collazo, parece encontrar una variedad interminable de formas de llamarlos: "los depredados por el sistema", "los correlatos de la perversidad del capitalismo", "los excluidos del contrato social", "los gemelos de pobreza estructural". El aforismo parece la forma de expresión perfecta en este tipo de escritura digital, en la que la consistencia de la frase, la potencia y la convicción del lenguaje parecen justificar todo lo que se quiera decir.

Después de todo, es a través de esta potencia aforística como la mayor parte de las teorías tienen lugar con toda su ferocidad en el texto. Y existe, por supuesto, una plena consciencia acerca de este uso: después de definir a sus asaltantes de forma consistente pero laberíntica, la narradora termina por burlarse de sí misma y decide llamarlos sencillamente "cacos".

El juego con los diferentes puntos de vista del narrador también es complejo y también parece jugar con la ausencia de jerarquías. Desde la primera persona que narra la historia de la propia Rosa Ostreech enamorada de Augusto García Roxler hasta el tono solemne de La Teoría, que se presenta bajo la forma del relato de su devenir (desde sus bases y precursores hasta la complejidad de su desarrollo), hay una intrincada variedad de matices en relación con lo que cada narrador ve, sabe, o dice. Incluso nos encontramos con párrafos enteros marcados por una segunda persona referida a Augustus, el profesor de filosofía del que la narradora está enamorada. Pero a través de guiños, referencias y autorreferencias, todo parece tender a ella en su magnetismo. No hay resolución, pero todo vale, porque los diferentes niveles de la narración se mezclan, sin dejar lugar a la clasificación. De este modo, cualesquiera que sean las voces de los diferentes narradores, siempre están atravesados por una exagerada cantidad de discursos y, sobre todo, de remisiones culturales. De este modo, si bien hay diferentes voces que narran, se trata siempre de la misma voz, porque todas están atravesadas por los mismos discursos, por la misma información desclasificada, desjerarquizada que crea voces a la vez idénticas y diferentes a todas las demás.

“No, ya no te hablo en segunda persona ahora que te has alejado de mí”, arroja la narradora en su incisiva primera persona. Y una vez más el procedimiento es doble: como observamos anteriormente, *Las teorías salvajes* no se limita a jugar con las posibilidades de los diferentes narradores, sino que también incluye la reflexión acerca de sus usos, todo en un mismo nivel. Sin dejar de contar el hecho de que la narración en primera persona, que es y no es Pola, se vuelve aún más intrincada cuando el nombre de la autora comienza a funcionar como personaje.

Si para Raymond Williams, el sustantivo “tradición” debe ir siempre acompañado del adjetivo “selectiva”,

Oloixarac parece tratar de adscribirse a todas las tradiciones posibles, como si para ello sólo fuese necesario un movimiento más en el manejo de la información adecuada. “Sombra terrible de esa Atenea jovencísima, si sage si combative”, la narradora se inscribe por momentos en la tradición de la novela filosófica, de ideas. Pero es sobre todo desde la tradición de la violencia en la literatura argentina desde donde resulta imposible dejar de leerla. Ya nos lo anticipa con un epígrafe de Adorno (“Toda la práctica, toda la humanidad del trato y la conversación es mera máscara de la tácita aceptación de lo inhumano”) y nos termina de convencer con la mordacidad de sus observaciones (“El régimen de acceso a la empatía contemporánea se encuentra vinculado al uso inteligente, glamoroso, de la crueldad”): la violación, el sexo como una forma de lo horrible, los cuerpos feos, la sangre. Pero por sobre todo, una violencia que no produce un gran impacto, desde un lenguaje de lo común, lo cotidiano, lo corriente, lo natural o naturalizado.

¿Y cómo funciona la dicotomía civilización-barbarie en un texto en el que, desde el título, la teoría, el discurso, la información es lo que primeramente se asocia a lo salvaje, a lo bárbaro, y en el que la violencia, lo inhumano, lo cruel, lo fatal, lo feroz es explorado como parte natural y omnipresente de nuestra cultura?

No es el infierno, es la calle. Pero el infierno también está del lado de adentro, en el encierro. De un lado, las historias de las dos parejas de intelectuales (los lindos y los feos, separados maniqueamente y no de forma inocente) que viven el Buenos Aires del afuera, cotidiano, hermoso y horrible a su modo; del otro, la historia de la estudiante enamorada, que se mueve dentro de los claustros de la Facultad de Filosofía y Letras. Dos mundos que parecen no vincularse (del mismo modo que la universidad parece estar cada vez más alejada de todo aquello que no sea parte de su propio espectro) y que sin embargo, tienen dos puntos de

contacto. En primer lugar, argumentalmente se unen a partir del video pornográfico de Kamtchowsky, que se propaga de blog en blog, insistiendo en la ferocidad de la web como elemento que todo lo conecta azarosamente (incluso dos historias que corren en líneas diferentes en la novela); en segundo lugar, procedimentalmente en el uso salvaje de la información y del conocimiento que los dos mundos hacen.

Así, en *Las teorías salvajes* todo parece verse desde un segundo grado. El amor se establece por encima de lo cursi y se lee desde la estetización (incluso desde la estetización de lo cursi) y los discursos (sean académicos, informales o de cualquier tipo) se enfocan y describen desde la ironía y el cinismo. Cabe preguntarse si estas formas de leer no dicen mucho de la relación de nuestra época con las emociones, la información y el conocimiento; y sobre todo, con un tema central de la novela: la política. Según Alan Pauls, si *Las teorías salvajes* irritan es por varios motivos:

[.....] por la fruición sin culpa con que reconecta la política y el saber con el mundo de las pasiones bajas (envidias, rivalidades, discordias, venganzas, etcétera). También por la versatilidad exhibicionista con que zigzaguea entre la filología, el pop, la tradición filosófica, la cultura geek y la etnografía urbana. Y, sobretodo, porque obliga al progresismo a encarar un hecho culturalmente insoportable: la evidencia de que la izquierda ha perdido el monopolio de la sátira para pasar a ser su objeto, su víctima privilegiada.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Alan Pauls (2011)

Pola Oloixarac puede ser políticamente incorrecta cuando se trata de revisar el pasado y a primera vista se la puede juzgar por un trato liviano de ciertos temas, sobre todo los relacionados con la historia nacional. Pero si se lee entre líneas, las teorías salvajes dejan entrever justamente el miedo a esa brutalidad, a esa cada vez más corriente y “tácita aceptación de lo inhumano”. Porque allí está el presente (en el mundo de Andy y Mara, con los códigos de lo moderno, con sus nuevas formas de relacionarse y su asepsia a la hora de intervenir en lo político) y con su ironía plagada de lucidez, Oloixarac no deja de desenmascararlo.

Como en una gran metáfora de sí misma y del mundo contemporáneo, *Las teorías salvajes* pueden parecer quedarse sencillamente en eso, en teorías. “Porque en el mundo donde existe la teoría, donde existe verdaderamente, en su expresión más excelente y revolucionaria, existe el acto”. Pero como la estudiante de filosofía que busca al oscuro profesor para llevar a cabo sus especulaciones no da un paso más allá del rodeo, de la persecución interminable y circular del acto, la novela parece quedarse por momentos en ese regodeo en el lenguaje, el pensamiento, lo imaginativo de la reflexión teórica. Pero *Las teorías salvajes* está siempre un grado por encima de sí misma, y lo sabe, en estos intersticios permite, en definitiva, entrever los avatares del mundo contemporáneo: la ironía como único dispositivo de acercamiento a la filosofía, al pensamiento y, en definitiva, a la realidad. O en la intervención aséptica en los mecanismos que la rigen (incendiar una avenida de Buenos Aires desde Google Maps, para que luzca más bonita, podría compararse en algún punto con las nuevas formas de militancia online). Es que la literatura de Pola quizás pierde fuerza por cierta asepsia, pero no deja de ensuciarse las manos a la hora de mostrar la asepsia de todos los días.

**II**

**POÉTICAS**



ALGUNAS FORMAS DE LA EXPERIENCIA EN LEÓNIDAS  
LAMBORGHINI Y JUAN LAURENTINO ORTIZ.

Nancy Fernández

El fragmento que sigue pertenece a *Carroña última forma* (2001), de Leónidas Lamborghini:

-Doce  
años mi  
hijita  
sólo doce  
y fue  
atacada  
y violada  
esperando  
el 166  
la dejé  
fue el  
error de  
mi vida  
ella iba  
al baile a  
la bailanta  
de  
Tornado  
re-animada ¡ay!  
re-animada  
cuando  
ellos ¡tum!  
¡tum!  
al

pajonal  
a ella a  
ella que  
apenas si  
sabía...  
(Lamborghini 2001:78)

La escritura de Leónidas Lamborghini destila los trazos y restos de una violencia explícita; dicha transcripción recuperaba el ámbito cotidiano, familiar donde la íntima rutina del padre que acompaña a su hija hasta el colectivo, deviene gradualmente en el micromundo social: un grupo de jóvenes ultraja a la pequeña. En esa escena, están inscritas las prácticas rituales y discursivas que condicionan la formación de grupos, sectores, clases. Hasta aquí la representación, mediante una sintaxis fragmentaria, de frases entrecortadas y sintagmas lexicales en descomposición, del mundo hostil que impregna los miembros de la clase popular trabajadora, interferida por lúmpenes, parias y vagabundos. Pero aquí no hay referencia unívoca entre escena, imagen, acción y personaje sino cortes y ecos de voces ambulantes, cuyo soporte es una sintaxis que sostiene el extravío, la “conciencia agujereada” en el “mosaico móvil”, al decir del mismo Leónidas, allí donde los episodios funcionan como variaciones entre partes de una unidad. Anagramas, balbuceos, descomposición fonética al mínimo signo, significantes cruzados o palabras compuestas en línea vertical; en Lamborghini el mecanismo que tritura la lengua desestabiliza y pervierte la potestad del lenguaje para promover una escritura donde la poiesis crea vida a partir de la muerte. La poesía de Lamborghini en este caso reside en reimpulsar un movimiento a partir de los restos desgastados, abusados, putrefactos del cuerpo de lengua. Entre las tradiciones y remisiones que inscribe Leónidas, “La carroña” de Baudelaire en *Las flores del mal*, es una de las claves de

lectura, reuniendo en su pertinente actualidad, el proyecto de sintetizar arte y vida. Sin duda Leónidas Lamborghini realiza un programa estético y político que llegó a resultar decisivo para los objetivistas de la década del 80' y también para los poetas de los 90', momento en el cual se dirime la posibilidad de sintonizar las frecuencias simultáneas de los hermanos Lamborghini o bien de optar por uno de ellos.

### *El solicitante descolocado*

Como si instaurase una tradición familiar, la escritura de Leónidas Lamborghini se coloca en el problema de escribir y publicar, corregir y reeditar. Es así como *El solicitante descolocado* propone la relectura reuniendo en los volúmenes de 1971 (Ediciones de la Flor) y de 1989 (Libros de Tierra Firme), la lectura de otros de sus libros. La repetición que implica el doble trabajo de volver a leer y escribir, incluye *Las patas en las fuentes* (1966); *La estatua de la libertad* (1968) y tal como lo aclara, "reelaborada ahora totalmente"; las *Diez escenas del paciente* (1970), hasta el momento inéditas, "como un solo y único poema, delirio que mira y en el que se mira la realidad política del país y Latinoamérica. También, una commedia a su modo". Las comillas corresponden a una nota al pie de la dedicatoria ("a mis hijos"), dejando en claro el acto voluntario de direccionar la escritura compactando una experiencia de años, y de orientar de alguna manera a los lectores, tras las pistas históricas de su producción textual. Se trata de ordenar pero también y sobre todo, de señalar el curso que el tiempo va marcando y sustrayendo en la memoria colectiva. Porque si de comunidad se trata, la esfera social y sus prácticas discursivas están tramadas integralmente con el ámbito de la intimidad familiar y sobre todo, individual. El solicitante se define así como la reconstrucción de una mirada politizada donde los residuos del dominio público (cuyo espacio emblemático será la calle) interfieren el espacio del mundo

privado, donde los restos del inconsciente asoman, como síntomas, a la superficie de la conciencia. *Las patas en las fuentes* se presenta así, como título central seguido de *El solicitante descolocado*, allí donde asistimos a la experimentación con la cultura europea (en términos generales), y específicamente aquí, no solamente porque desfilan los nombres de Shakespeare y de Jorge Manrique, sino por la operación de transfigurar el gesto solemne con que el poeta acude a las musas: “Me detengo un momento/por averiguación de antecedentes/trato de solucionar importantísimos/problemas de estado;/vena mía poética susúrrame contracto/planteo, combinación y remate.” A partir de aquí, hay subtítulos intermitentes, proclives a veces a desempeñarse como leitmotiv o estribillo de canción, en carácter de restos discursivos, cristalizados en el contexto de un imaginario cultural. Así funcionan también ciertas frases populares que inscriben el registro de la oralidad, la lengua impersonal ajena a propiedad personal. “y oigo al pasar/”aquí estamos muy bien/colgados del presupuesto”. Mas que de consignas políticas o partidarias (que Osvaldo Lamborghini sí las incorpora de manera recurrente en *El fiord*, corriéndolas del lugar de procedencia, liquidando su sentido para la acción), Leónidas construye una gramática donde las referencias del contexto, social, cultural y político, se introducen desfiguradas; desde esta perspectiva, el sistema de enunciación de Leónidas, instala un espacio abierto y productivo (la escritura) para una voz pública, allí donde la sintaxis se vuelve significativa mediante una alternancia pronominal (primera, segunda, tercera persona) que destituye toda marca de propiedad. Oralidad, decía, que tiene que ver con un tono conversacional distinto al mentado “coloquialismo” de Nicanor Parra o de Ernesto Cardenal (en Latinoamérica en general) o de Juana Bignozzi en la Argentina. El registro oral en Leónidas Lamborghini se constituye en la letra, pensando también con el trabajo de reescritura que realiza con ciertas tradiciones y géneros

ligadas a la cultura popular en, al menos, tres de sus formas: el decir anónimo del refrán, el tango y la gauchesca. Si vamos al caso del uso de las comillas en los versos “No son todos los que están/no están todos los que son”, el quiasmo, en tanto forma cruzada de la repetición, instala un procedimiento cuyo efecto más frecuente es el sentido desviado de una supuesta linealidad cuya pertinencia oficiaría como caución de lectura. Ya en el comienzo la segunda persona en singular le pasa la palabra al yo que defiende su voz y su virtud desde el uso irónico del tango “yo quise decirle mentira mentira”. La tradición es una categoría dinámica y productiva porque demanda los usos plurales y abiertos de sus textos, autores y géneros, promoviendo así la historicidad de la doble operación que supone la escritura y la lectura. Funciona desde el trabajo con el lenguaje y la función de los procedimientos, en contraste con el canon, que es una categoría que legitima desde la exterioridad institucional para establecer criterios estabilizadores; el canon implica regulación y normativa tendiendo a detener el movimiento de la cultura que busca el cambio, la modificación. Pero el uso irónico (acentuando la composición de los enunciados) y paródico (enfaticando la desnaturalización del artificio distorsivo sobre textos y géneros), ya se manifiesta en las primeras páginas cuando el sujeto de enunciación apunta a la heterogeneidad de públicos y clases, pluralidad que evoca la trama social que aquí se presenta como una pista, una connotación que invita pensar escenarios, de algún modo, circenses. Hay convenciones populares que conforman la base de un saber aprendido de “mi buena maestrita” quien abrirá el “espectáculo” para “el mejor discípulo”. El efecto irónico de los enunciados surgirá cuando el yo experimente los contrastes que le depara el mundo y la vida; cuando las creencias condensadas en una empecinada transmisión (“-La tierra para quien la trabaja/se inclina/-La revolución no se detiene nunca”) se desintegran ante la imposición de una realidad: “Tratando de llegar/a las altas esferas/hice mi

oferta de viva voz/-iNo valgo un pito!". La oralidad también supone el habla sin ceremonial correctivo.

Ahora bien, afirmar que la sintaxis es fragmentaria, supone advertir el modo de operar sustentado en el corte con elipsis para retomar en la superficie, una continuidad que puede funcionar por sustitución o reposición. Ejemplo son los versos que extraídos del tango "Volvió una noche"; "mentira, mentira" le sigue la cesura que oblitera la letra de la canción. Pero si bien no agrega "yo quise decirle", sí añade, varios versos después, "que las horas que pasen/ya no vuelvan más". Como puede observarse, la repetición implica la diferencia ya que Lamborghini reemplaza la categórica aserción temporal del tango ("las horas que pasan ya no vuelven más"), por un borroso deseo expresado en subjuntivo. El mismo procedimiento tiene lugar en el último verso que concluye en un carnaval de gerentes patronales y manifestaciones populares: "tomo y obligo", prescindiendo del remate original que cierra el tango "mándese un trago". Parte de esa elipsis connota la significación de un género masivo por uso más que por referencia o tematización; y en la eficacia de ese efecto, reside un sistema de enunciación omnipresente, cuyo sujeto ubicuo (como lo expresa en un momento), es síntoma de una "época" donde la mezcla y la subordinación suscriben una identidad nacional *descolocada*.

Altoparlante, voz de mando y caudillo reconfiguran una serie de íconos políticos que sostienen una idea de tradición en base a la insistencia y repetición. Podría pensarse en un retorno nunca resuelto de cuestiones endémicas que hacen la política argentina, una tendencia variable y pendular entre nacionalismo y dependencia extranjera que Leónidas asume menos con la forma de utilización irónica de consignas (como sí se da en Osvaldo), que como un trayecto sobre los residuos emergentes de posiciones y tendencias identitarias. La lengua poética inscribe y recorta fragmentos explícitos de contextos; "...¡Todos unidos/hagamos antorchas compañeros!/y ella

lleva un birrete/en la cabeza/con la marca CONINTES/ “yo estaba/embarazada-dijo-/y me patearon el vientre/y mi hijo desde adentro/aparta/furioso mis entrañas/y los patea a ellos con furia”/dice alegremente”. La sola mención de CONINTES restituye inmediatamente el sentido histórico; esto es, el plan por el que las Fuerzas Armadas tomaban la tarea de enfrentar la progresiva oposición generada en los sectores obreros. Eran los momentos en que Arturo Frondizi se separaba de sus primeras proclamas ideológicas que motivaron las alianzas políticas e intelectuales que dieron inicio a su gestión. Asimismo la palabra “compañeros” alude a la presencia lejana del líder que aún no se hace visible. Acto seguido en la próxima estrofa (pag. 37), los versos se constituyen como consignas partidarias, cuya cesura omite el referente: el nombre propio del máximo destinatario. La elipsis se sostiene en el carácter popular y masivo del enunciado a lo cual sigue una localización topográfica reconocible por su carga mitológica (“La Gran Plaza”). La sintaxis que evita signos de puntuación evoca la muerte en simultáneo con la voz de quienes cantan “la vida por” (sin concluir: por Perón). Es esta sintaxis fragmentada la que permite, en movimientos de corte, concentración y expansión, la mirada de una historia nacional sobre una diacronía simultánea, concomitante al espacio público y, por momentos carnavalesco, de la calle y la plaza. Así, la alusión al frondizismo sigue en primera persona “y a otros vi/en ese callejón” para ceder la palabra a la primera persona de un plural conspirador: los “perseguidos” por los “libertadores”.

Como una versión nacional de algún círculo en el infierno dantesco, la pesadilla de la llamada Revolución Libertadora que asestara el golpe de estado al gobierno de Perón en el 55’, actualiza con máxima violencia la cicatriz en la garganta de Livraga, “el fusilado que vive”. Si por referencia se entiende el nombre propio, esto no aparece; más bien se trata de los indicios que hilvanan la política de un complot frustrado en los basurales (que sí están

nombrados) y en la emboscada. Los fusilamientos de José León Suarez, que fueron reconstruídos por Rodolfo Walsh precisamente a partir del testimonio de Livraga, Lamborghini los reactualiza en los versos “y cuando el camión /se fue/sentí la bala / clavada en mi garganta”/ “toda la noche- pero no la de Atenas- / arrastrándome / por el basural”/“salvado de que me liberaran/por favor/no me liberen”/“arrastrándome con ese hilo/con a bala clavada/spina ardiendo en mi garganta”/“reptando/sobre basuras/miasmas”. (pag. 87).<sup>18</sup> Los espacios en blanco reproducen la distribución espacial de la página. Escritura que se desmarca de las convenciones clásicas del realismo, escritura que asume con sello propio el legado de las vanguardias históricas, incorpora la política como materia y motivación, a partir de lo cual toma forma y ritmo su poesía. Sin embargo, en lo que podría considerarse una coincidencia con su hermano Osvaldo, en estos versos recién citados radica una diferencia extrema. Esto lo vemos claro si recordamos las posiciones que asumieron ambos dentro del peronismo, el compromiso sindical, las luchas en las internas partidarias. Sintomáticamente, Osvaldo, durante el efímero y volátil curso de su militancia, formó parte de la lista opositora a Rodolfo Bayer y Rodolfo Walsh (cfr. Ricardo Straface).<sup>19</sup>

Entonces, la sintaxis reduplica el itinerario del yo que mezcla su voz entre la gente tomando la máscara de juglar o de bufón (solicitante-saboteador). “sencillamente me contaron” que enlaza la voz de anónimas multitudes con la irónica “solicitud” a la propia “vena poética” que evoca el contrapunto inicial del *Martín Fierro*. El enlace es la gauchesca que figura un programa poético, dando “el puntapié inicial” “entrando por el aro”. Allí se reabre la

---

<sup>18</sup> Sobre este punto agradezco a Edgardo H. Berg por las sugerencias y la intensidad del diálogo que mantuve a propósito del poema de Leónidas Lamborghini.

<sup>19</sup> Cfr. Ricardo Straface.

historia, de la política y la cultura, con la risa negra y la sabiduría popular, encastrada en la experiencia sentenciosa de un mundo contradictorio “y a la bartola/haciendo de las mías/en el país del tuerto/es rey”. Nótese que los últimos versos contienen partes de un refrán, como tal, conocido por transmisión generacional (En el país de los ciegos el tuerto es rey). Y por momentos, la poesía será referente explícito, adoptando un rol programático: poetizar sobre lo podrido, lo enfermo, incorporar la puteada y asestar un golpe. Incorporar lenguaje económico como tema y como estrategia, como tropo, economía poética “cierro la última/cotización. Antes, petróleo, industrias, agro,” lenguaje laboral “cascarón textil” “angustia fabril” “describo inverosímiles curvas económicas”, como si la voz anónima fuese aplacada por un silencio que planea volviéndose rumor, en la voz de un poeta que a veces juega también a simular la órbita de un oráculo nacional. La ausencia-presencia de Perón, el golpe del 55’, una previsión impostada del desarrollismo frondizista y la irrupción de Onganía, todo materia del decir mal y del oír las versiones del secreto a voces, por un sujeto que deambula pegando los oídos “en el obrero concentrado”.

*El aura lírica. Juan L. Ortiz.*

Contando el periplo de una escritura que, desde 1923, va tramándose de continuo y en silencio, la obra de Juan L. Ortiz es un punto de referencia para la poesía contemporánea. Con su característica renuencia a ocupar un centro, elige vivir en la provincia de Entre Ríos, lejos del asedio y la ambición que propician tertulias, eventos y cenáculos culturales. Y con esa indiscutida opción por el margen, se aloja en el silencio y la soledad a partir de lo cual va a construir su obra, cuyo prestigio, va depositándose lenta y genuinamente, a lo largo de varias décadas. Ese es el

proceso donde simultáneamente se conjuga el trabajo de la escritura y el complemento de un pequeño círculo de lectores amigos que irán llegando paulatinamente a su morada y serán menos una platea contemplativa y exterior que parte integrada en una experiencia común. De lo que se trata es, ni más ni menos, que de la libertad con la que decide vivir y escribir; desde ese lugar se construye el mito Juanele, el relente luminoso de su propia obra. Allí se propone también una relectura de las categorías tradición y ruptura, cuando los textos de Ortiz ofrecen un sistema de filiaciones que desacomodan ostensiblemente las citas vigentes en la historia de la literatura argentina. Así, en disidencia con los cánones hegemónicos, Juanele se desvía del legado europeo que signó la poesía a partir de Borges porque Juanele, despliega sus preferencias europeas (por Mallarmé y por Rilke, por Cocteau y por Michaux, por Proust, por Rimbaud y por John Keats); pero también pone de manifiesto su afinidad con la poesía oriental que con Li Po, Quo Ing, Emi-Sio, Sa Chin, y también Mao Tse Tung entre otros, marca la gracia de la belleza vislumbrada en perspectiva cósmica. Así es como también se coloca lejos de Buenos Aires. Pero la poesía de Ortiz enhebra ante todo un idioma donde la subjetividad poética sintoniza con la vida y con el mundo, marcando el tono y el lugar de la intimidad.

Por un lado el autor recoge las concepciones musicales de John Cage y por otro, reescribe los ideogramas chinos a partir de la citada poesía, cuyos sonidos descubre por su propio viaje. Ahí tendrá la posibilidad de reinventar la lengua, extrayendo de Oriente las terminaciones evanescentes y dispersas, tenues e imprecisas, lo cual pasa a Juanele como el objetivo expreso de eliminar sonidos densos, estridentes. En esta línea procura acortar distancias cuyo efecto es una métrica que se aproxima al continuum de un murmullo. Así también el pensamiento emotivo, la experiencia sensitiva, es inscrita en Ortiz con esa suerte de “fluir de conciencia” al modo de Joyce o mejor, al fluir (del

río Paraná) del inconsciente, como rémora de sensaciones y recuerdos que se fragmentan y se pierden o se esfuman, tenues, deslizándose a través de los cambios de luz.

Citando a Carrera, a Tamara Kamenszain podríamos reconstruir un sistema de filiación o de referencia; si ellos pertenecen a la formación de la neovanguardia setentista, habría que pensar en aquellos poetas que, siendo muy jóvenes, comienzan a formarse en la década del 50' a la luz de su maestro y amigo Juanele. Algunos de ellos son Alfredo Veiravé, Marilyn Contardi, Aldo Oliva, Hugo Gola y en especial Juan José Saer, quien colocó a la lírica en el centro de su obra "narrativa" (su único libro de poemas se titula llamativa y paradójicamente *El arte de narrar*). La tradición poética que articulaba Kamenszain, referida al principio de este trabajo, recoge y se detiene en muchos de estos nombres, buscando sendas de continuidad en potestades onomásticas como Oliverio Girondo, Macedonio Fernández y Juan Laurentino Ortiz. Sin ubicarse en algún movimiento que permita una clasificación o pertenencia a escuela o movimiento; siendo, cronológicamente coetáneo de las bravatas territoriales de Boedo y Florida (el lugar trazado por las vanguardias históricas en Argentina), las sucesivas antologías poéticas de las que da cuenta la historia de la literatura argentina, se muestran renuentes a captar la fluidez sensitiva que caracteriza la poesía de Ortiz. Una respuesta posible puede ser que la letra de Ortiz corresponde al delineamiento gradual de una imagen de autor que va cobrando presencia pública décadas después, más precisamente con la antología crítico-poética *En el aura del sauce*, de 1970. Ortiz dificulta las habituales taxonomías por la inédita singularidad de su práctica, lo cual responde a un cultivo de la poesía donde sujeto/objeto, nacional/universal, patrimonio occidental/oriental, lo público/lo privado (lo social/la intimidad), tiene un punto de anclaje común: la construcción de una sintaxis y un tono (una voz) en franca sintonía con la naturaleza o mejor, con la

configuración del paisaje. Desde esta perspectiva, la causa de aquella reticencia académica por incluir a y hablar de Juanele será su inclasificable trazo que, en el cultivo deliberado y genuino de la simplicidad y del lenguaje concreto, del asombro que se reconoce ingenuo y prístino, se coloca en los márgenes de la institución, del canon y de nombres resonantes como Enrique Banchs y Baldomero Fernández Moreno. Porque Ortiz, que hace de la cotidianeidad la materia privilegiada de su obra, crea sobre la misma un efecto de extrañeza que lo aleja del pintoresquismo o de vertientes localistas. Se trata de una textura que dispone de modo combinatorio, un conjunto de sensaciones provenientes de la experiencia sensible, de los sentidos que el sujeto de enunciación proyecta más allá de las categorías kantianas (en el contexto epistémico de la modernidad occidental) de espacio y tiempo. Sin recurrir a los convenciones del romanticismo, basadas en la trascendencia metafísica, la poesía de Juanele construye una dialéctica entre sujeto de enunciación y un mundo enunciado dueño de un lenguaje que el poeta debe oír, entender, acatar. La poesía de Ortiz es una poética de la fisis y a partir de allí, de los sentidos y de la experiencia que sabe reunir, en y por el acto gráfico, arte y vida. Son los principios por los que Ortiz manifiesta su programa o mejor, su concepción de la poesía; es aquí donde el cuerpo restituye el sentido desde una posición de recogimiento, de un hablante que entona plegarias y preguntas en cuclillas con el gesto auténtico de la sorpresa perenne. El poeta se inclina ante la soberana delgadez del bambú, de los matices leves de la luz que reverbera desde el cielo, de las hojas volátiles de los álamos. Hablábamos de la sintaxis, y podríamos añadir, una gramática que coloca a los signos de puntuación en un lugar fundamental a la hora de pensar en la experiencia del sujeto poético. Signos que se complementan con una disposición métrica donde la grafía traza el movimiento del agua o más precisamente, del río. La puntuación incluye las comillas que

marcan distancia y extrañeza ante lo que parece una rutina, ante la mera manifestación del “aquí”; la puntuación indica también pausas y silencios, como los blancos en la página, pero lo que aparece como rasgo inherente a la escritura de Ortiz son los puntos suspensivos que buscan traducir la paciente espera por los signos de la naturaleza, aunque también de la historia, como en el poema que es autobiográfico y efeméride “Guaileguay” (“Villaguay” es un poema de procedimientos similares). De esta manera, los puntos suspensivos componen un tiempo y un espacio continuo, como si se retomara la palabra (la señal, la descripción) en la huella intermitente de las impresiones que el sujeto recoge en su trato con los amigos, la casa y la mujer amada, la hierba y las orillas, el viento y el camino. Esos mismos puntos imprimen el ritmo que la letra decanta de la paciencia morosa y dilatada, el tiempo acompasado del aplazamiento de donde el yo extrae la súbita iluminación, la repentina imagen: es la epifanía que reúne, más precisamente “religa”, al poeta con el mundo. La experiencia en Ortiz transforma el ademán en acto real y concreto. Y para que la experiencia sea plena, la felicidad por la gracia del infinito debe ser simultánea a la melancolía por los abismos de una eternidad sombría. Allí reside el misterio, en la superficie sagrada que restituye el movimiento de las estaciones y de los instantes del día. La perpetua transmutación promete la comunión de las almas, la unión de los seres que dejan su huella en los dones del amor y en los pasos sobre la hierba. Pero el dolor está presente también, por el vacío infinito. Aquí anida el asedio melancólico de la sombra inefable, el reverso de la divinidad plena y vívida en la naturaleza cósmica, contraste semántico que se complementa con la afirmación convencida que enumera las razones del goce y la pregunta adversativa cuya conjunción (“pero”) refuerza el sentido del límite y del abismo inminente. “Sí, las rosas/ y el canto de los pájaros./Toda la hermosura del mundo,/y la nobleza del

hombre,/y el encanto y la fuerza del espíritu./Sí, la gracia de la primavera,/las sorpresas del cielo y de la mujer./¿Pero la hondura negra, el agujero negro,/obsesionantes?”. El poema “Sí, las rosas” del libro *El alba sube* (1933-1937), sigue en este mismo sentido. Pero la peculiar forma de la poesía de Juanele reside en que el poeta incluye, desde una perspectiva amplia, aquellos aspectos ideológicos del mundo y la cultura, el universo donde el poeta asume los costos del sufrimiento humano. Es lícito señalar, entonces, que la lírica de Ortiz está lejos de la mera evasión; desde esta perspectiva, no excluye el dolor por las injusticias: el hambre, el sacrificio, las muertes por los conflictos políticos, inherentes a la condición humana. Dos son, al menos, los modos de transitar por la proyección social: dolor por los niños, en harapos, sin casa ni leche y una exhortación desiderativa que se parece mucho a la plegaria: “y seamos iguales a nosotros mismos en la hermandad delicada/para que las cosas no sean mercancías,/y se abra como una flor toda la nobleza del hombre:/iremos todos hasta nuestro extremo límite...”. El fragmento pertenece al poema “Para que los hombres...” del libro *La rama hacia el este*, de 1940. Diminutivos (estilizados en aliteraciones con “l” o “ll”) que se enlazan con la imagen corporal del poeta en cucullas, en posición de recogimiento; levedad de las palabras, engarzadas en una métrica que evoca la grafía y el dibujo tenue y fluído del río y la naturaleza; conciencia deliberada del sujeto de enunciación que sabe y deja saber que la poesía es acto de invención, recreación del paisaje; aplazamiento y morosidad como actitud electiva, afín al lenguaje del cosmos; mixtura de lucidez adormecida ante las presencias de cosas y seres que se manifiestan súbita, repentinamente; son epifanías luminosas. Todo será la suma de una concepción tan política como religiosa del mundo y la escritura. La política es un rasgo que repone fragmentos de su propia imagen de autor, ya que Juanele era lector de Marx y de Mao (incluso tradujo de este último, alguno de sus

poemas). Su viaje a China responde a motivaciones culturales y militantes. Su toma de posición aparece en la conmiseración, ni pietista ni miserabilista (lejos del naturalismo que puso en práctica el grupo Boedo, en contraste con los jóvenes martinfierristas de Florida, en el contexto de la vanguardia histórica). Juanele es autor de una palabra compasiva, en el sentido de acompañar, de estar junto con “los hombres, los hermanos”. Y en esta mirada fraternal, también hay que reconocer su declarada admiración por Raúl González Tuñón y su explícita afinidad (que deja a las claras en cada entrevista) por los poetas belgas, más precisamente por los simbolistas de cuyo repertorio se destaca Maurice Maeterlinck, con quien sintoniza en la concepción de “razón mística”. Será por eso que el modo religioso anida en una manera de usar y entender el lenguaje, no en tanto instrumento externo y ornamental sino como anclaje de una cosmovisión donde los sentidos están alertas a la captura de los signos que la naturaleza transmite y prodiga. De ahí que la lengua de cuerpo a la ley formal del ritmo y de la música, armonizando la experiencia de la escritura con el sentido de las onomatopeyas (balbucear, bisbisear), del silencio (las pausas, los blancos, complementarios del registro antedicho, en cuyas adherencias repercute el rumor, el murmullo, sean las voces, sean los sonidos de la naturaleza tangible), el canto del grillo (la lengua inmediata de la tierra). Llegado este punto es claro su diálogo con Mallarme, donde el motivo del grillo supera la poesía como fetichismo retórico. Así, los sonidos, más la presentación de perfumes e imágenes (principalmente sinestesias) propone cierta lógica del mundo por la búsqueda cognoscitiva, la exploración de un saber que, sobre todo en Ortiz, asume la interrogación como figura predilecta. Es en esta concepción del lenguaje donde lo real es objeto de deseo y representación, donde, como señalaba anteriormente, lo religioso anida en el uso concreto de las palabras y en la puesta en escena de una materialidad

genuinamente productiva. Entonces, cuando Juanele dice “religar” persigue, religiosa y poéticamente, la unidad cósmica de los seres, asumiendo sin mediaciones traductoras la acepción filológica del origen, estableciendo un contrato artístico desde la palabra que realiza, al pronunciarlos, el mundo, los seres y las cosas. Tomemos el poema “Si, el nocturno en pleno día” del libro *La rama hacia el este* (1940). Resulta interesante destacar el momento en que surge, sobre todo para poner de manifiesto la torsión que implica respecto del sistema de la poesía argentina; si lo recordamos, esta es la década de la denominada, precisamente, “poesía del cuarenta” donde, destacándose Joaquín Gianuzzi, se elabora un concepto de poesía coloquial y cotidiana, tramando una oralidad urbana e íntima con marcas de un realismo impregnado de restos tardorománticos. Como decía anteriormente, Juan L. Ortiz, lejos de entablar discusiones y debates acalorados, lejos de ansiedades por delimitar y disputar territorios, va a construir un singular trazo poético, siguiendo la estela de una sutil percepción. El poema al que aludía, reúne los elementos que mencionaba. “Si, el “nocturno a pleno día”. Qué reposante/la sombra, el baño de la sombra./Algunos brillos, algunas florescencias. Y ah,/reencontrar el centro de relación. Delicias/de las flores submarinas, frágiles delicias./La noche íntima está llena del mundo. En la primera/capa del reposo, sólo. Acaso en la segunda./La fatiga de la luz y del ruido, sonrío, sí, al silencio iluminado/apenas, muy apenas de un pálido cielo abisal/. Silencio, silencio, sombra y silencio reposantes y ah, indispensables./El nocturno delicado para oír nuestro silencio y el silencio/del mundo, curvados sobre la sombra opaca, sin reflejos mezquinos o/complacientes.” El poema dice una presencia impalpable, no en un gnóstico más allá, sino aquí y ahora, en el instante presente. Y ahí es donde reside el misterio más grande, el secreto a voces que no encierra enigmas para resolver o descifrar. En este caso, las interjecciones suaves aproximan la impresión incierta, los

estados variables de la conciencia. Se trata de una intelección sensible para captar la cofradía paradójica de las criaturas que en su convivencia prodigan combinaciones de matices y sonidos: si la escritura de Ortiz es hermética, lo es en este sentido, en el de la paradójica visión que recurre a la imagen que alterna con efectos de objetos contrarios: luz y día, sombra y brillo. El “hermetismo” del poeta es aquí fulgor sutil, donde sus comillas sugieren también detención y morosidad, suspensión y tenuidad. Asimismo supone la distancia encarnada en el extrañamiento, ver lo que me rodea en la sucesión de los días como algo verdaderamente nuevo. Ese es el movimiento por capturar el discurrir del instante presente, moldeando la captura molecular del centro, de lo uno integral, en la textura de los elementos olvidados. El contraste es amparo y alivio, algo previo y anterior a la naturaleza del mundo y de la humanidad: “en sus primeras zonas. Porque en cuanto descendemos más nos/sorprende el grito de la vida./La vida grita, hermanos, en lo profundo del mundo y de nosotros mismos/.” Ya en el poema “Villaguay” del libro *La mano infinita* (1951), sigue en la senda del lenguaje que busca expandir sensaciones e imágenes a partir de zonas de condensación; el contrapunto musical en la estela del impresionismo de Debussy, se ejecuta con un juego de variaciones entre sinécdoque y metonimia; es decir, letra y guarismo coinciden para afirmar el todo, la cifra del infinito; allí donde el lenguaje hilvana las frases como punto y número suspendido para que cada verso trace la huella, luminosa pero también a medio borrar, del recuerdo. “¿Dónde está mi corazón, al fin?/Ah, mi corazón está en todo./En las vidas más increíbles, próximas y lejanas./Está en las más hermanas de aquí y de allá, caídas o incorporadas/sobre sí mismas, en el límite del martirio, con la sonrisa de la fe./ En todo, mis amigos./En los finos tallos que tiemblan al anochecer/en una apenas blanca luz que va a morir, medio desamparada:/¿qué presentimientos los de las maduras hierbas altas?/ Está en todo mi corazón pero allí

estuvo también mi infancia”. La demora como necesidad que asume la experiencia poética, se connota en la adjetivación precedida por adverbios; el silencio y la intimidad reside en los “lazos invisibles” que unen al yo que enuncia con “criaturas de luz”. Ese mismo desamparo pleno e inicial es el que entabla conexiones suspendidas con el pasado vuelto presente, inmediato en el subir de la palabra a la superficie: “Allí las primeras heridas de la crueldad inútil/que aún me sangran la adhesión a los “amiguitos inocentes”... /”. Los silencios no están solamente en las elipsis semánticas, sino también en las digresiones intersticiales que dan continuidad a los nombres, las imágenes, los afectos. Entonces, los blancos que interfieren esa suerte de estrofas irregulares, contrapuntística armonía entre extensión y brevedad, delinean el destello revelado con sigilo para dar cuenta de la totalidad de la vida; el posesivo “mi infancia” desaloja del mutismo un fragmento del pasado. Así también, las contingencias de los instantes, suman, en “Villaguay” redes de historias plenas, entrevistas en detalles, o percibidas en cuadros mínimos. Esa es la escena donde la escritura repone al paisaje en el lugar de la infancia. Si nos detenemos en la reticencia de Juanele para la abstracción, quizá haya que insistir sobre su frágil obstinación por preservar su poesía de la comunicación directa, general, denotativa y conceptual. Porque en esos versos que dicen, mirando, el matiz abisal, las dulzuras quietas del crepúsculo, “los ranchos, al regreso” se anudan a una nueva niñez, imantando un anhelo por volver a un tiempo no aparecido aún. Es el retorno a lo que todavía no tuvo lugar, noción que implica sin duda una paradoja. Cito: “o una muy ancha, anchísima amistad vuelta esta vez hacia una /niñez aún no nacida”. El hoy repara la impresión del dolor grabado en forma de cicatriz. Y el presente me devuelve, con la gracia de un don, la promesa feliz del pasado. Acontecido tan sólo en pasaje hacia una inminencia. Aquí el pretérito no garantiza el momento actual, sino que el tiempo implica una parábola inversa y

desviada: la de una antigua inocencia, fruto nuevo en el rescoldo del infinito y la eternidad. Como en las estaciones del año que marcan la espera ritual de Juanele, la figura es el retorno perpetuo del nacimiento, cuyos brotes nuevos contienen la estela perdida de un ADN, la marca prendida del tiempo inmemorial. Tal vez esta sea una de las razones por las que se habla con frecuencia, de una escritura mística, lo que entiendo en tanto comunión misteriosa, muda (otra vez, silenciosa) con las cosas; sabiduría de evitar, en el tránsito por aprehender el lenguaje de la naturaleza cósmica, la exigencia perentoria e imperativa de la representación inequívocamente referencial.

EL TIEMPO DEL POEMA LARGO, LAS ENCANTADAS DE DANIEL SAMOIOLOVICH

Daniel Mesa Gancedo

Durante, al menos, una década, desde “La balada de Timoteo” y la “Elegía a Juan Pablo Renzi” en *Superficies iluminadas* (1996) hasta *El despertar de Samoilo* (2005), Daniel Samoilovich (1949) orientó su singular proyecto de subversión lírica por los cauces de lo que podríamos denominar “poema largo”. *Las Encantadas* (2003) constituye, a mi juicio, el texto más complejo, desde el punto de vista poético, de esa serie que, además de los títulos citados, incluye *El carrito de Eneas* (2003). Por eso me parece un texto privilegiado para explorar algunos de los problemas teóricos que ese género-forma que llamamos “poema largo” plantea a la escritura lírica en estos tiempos. Mi enfoque habrá de ser, necesariamente, limitado pero se concentrará en un postulado clave en relación con la categoría textual del “poema extenso”: siguiendo a Octavio Paz en los poemas que admiten ese calificativo el espacio se trasmuta en tiempo: extensión es duración.<sup>20</sup>

Una vasta superficie textual exige –obviamente– un tiempo de lectura dilatado; pero también ocurre –no menos obviamente– que el tiempo de escritura haya sido largo, lo que suele significar que un poema extenso es labor de años. *Las Encantadas* corrobora este postulado y, para confirmarlo, conviene señalar algunos datos cronológicos.

El poema de Samoilovich recrea la experiencia de un

---

<sup>20</sup> “Contar y cantar. Sobre el poema extenso” sigue siendo la referencia clave en español acerca de todos estos problemas (Octavio Paz, 1990). No hay lugar aquí para presentar un estado de la cuestión sobre la reflexión teórica acerca de las relaciones entre poesía y dimensión textual.

viaje a las islas del Pacífico que se mencionan en el título y que ya recorrieran Darwin y Melville, autores que, en diferente proporción, dejan huella en el texto que comento. Según se ha dicho ya, la obra se publicó íntegra por vez primera en 2003, pero existen algunos datos de la historia de su composición que pueden resultar de interés ahora. Monteleone, por ejemplo, afirma que “[Samoilovich] compuso *Las Encantadas* [...] entre 1995 y 2000”. Hay, por otro lado, noticia verificable de la existencia del texto al menos desde 1998: ese año la revista chilena *Cyberhumanitatis* publica siete fragmentos en su número 8, bajo el título general de “Las Encantadas (fragmentos)”.<sup>21</sup> Al año siguiente, la *Revista Atlántica de Poesía* (nº 18, 1999, pp. 39-52) publica en España una selección algo más extensa.<sup>22</sup> El 30 de abril de 2000, otros diez fragmentos fueron leídos en el marco de una sesión organizada por la revista de poesía argentina *Zapatos rojos*.<sup>23</sup> La vida del poema se ha prolongado, además, después de su publicación íntegra, en lecturas orales. En una de ellas, que tuvo lugar en Rosario en 2005, el autor confesó al público la larga elaboración (y hasta maduración) del poema: allí afirma que el poema tardó mucho en publicarse, ya que desde que envió a la editorial la versión “definitiva” del texto hasta que éste salió en Tusquets pasaron otros tres años, y aún pudo introducir alguna variante sobre las pruebas.<sup>24</sup>

---

<sup>21</sup> Se trata de los que comienzan: El informe / Hermoso lodo oscuro, tras meses / Otro detractor de Darwin / Pero es que no se trata, ¿no? / Entre el zigzag de los volcanes apagados / Me quedo quieto, no porque no pueda / Una por una por una, y cada una.

Cfr. <http://www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/08/index.html>.

<sup>22</sup> Incluye ocho fragmentos: los anteriores y el que comienza “Necesito una línea”.

<sup>23</sup> Se incluyeron los siguientes textos: Si ronda el tiburón / El islote Chatham / Como esa puta que .../ Si, están volviendo, vuelven / El mundo es como un dado / La noche antes de embarcar / Como si entre “vos” y “yo” / Puerto Baquerizo / Se hincharon las riberas, el ciclón / ¿De dónde fue que vino el viento [<http://www.zapatosrojos.com.ar/Biblioteca/DanielSamoilovich.htm>]

<sup>24</sup> Puede oírse esa entrevista Samoilovich y Gramuglio (2005). En otra

Algunos otros datos permiten detectar semillas textuales aun anteriores a las fechas más tempranas, y otras resonancias muestran como el “aliento” que dio lugar a *Las Encantadas* se prolonga todavía en fechas recentísimas. Esos datos tienen que ver con el manejo de textos ajenos, aspecto fundamental de la composición de *Las Encantadas*, al que no puedo atender aquí como sería necesario. Kafka, por ejemplo, es uno de los autores citados y no identificados por el autor en el poema. El largo fragmento “Iguanas de tierra” (III.3, 61-63) termina con los siguientes versos: “[...] Cascar una nuez / no es realmente un arte, y en consecuencia / nadie se atrevería a congregarse / un auditorio a fin de entretenerlo / cascando etcéteras”.<sup>25</sup>

Conviene saber, a los efectos que ahora me interesan, que esas mismas palabras aparecían con un contexto algo más amplio (y alguna mínima variante) como epígrafe del libro *Superficies iluminadas* que Samoilovich había publicado en 1996. Entonces se identificó explícitamente su origen: “Franz Kafka: *Josefina la cantora*”.<sup>26</sup> No es una cita banal, porque, como es sabido, el cuento kafkiano –y este pasaje es explícito– habla de una determinada concepción del arte que reside más en una

---

entrevista del 13/3/2008 para Celda TV todavía lee Samoilovich algunos fragmentos de *Las Encantadas* en <http://www.celdatv.com/cgi-bin/zdoc30/media.pl?v=101603>.

<sup>25</sup> El poema está dividido en cinco partes, a las que me refiero en lo sucesivo con número romano; cada parte se divide, además, en fragmentos no numerados, que identifico con cifra arábiga. En cada cita, además incluyo el número de página de la edición manejada.

<sup>26</sup> La cita tal como allí aparece es: “Cascar una nuez no es realmente un arte, y en consecuencia nadie se atrevería a congregarse un auditorio para entretenerlo cascando nueces. Pero si lo hace y logra su propósito, entonces, ya no se trata meramente de cascar nueces. O tal vez sí se trate meramente de cascar nueces, pero entonces descubrimos que nos hemos despreocupado totalmente de dicho arte porque lo dominábamos demasiado: y este nuevo cascador de nueces nos muestra por vez primera la esencia real del arte, al punto tal que probablemente le convenga, para lograr un mayor efecto, ser un poco menos hábil en cascar nueces que la mayoría de nosotros.”

*actitud* del artista y del público que en la propia *materia* de la actividad. A partir de ese recuerdo del pasaje emblemático kafkiano –condensado en el “etcéteras” que lo cancela (y lo prolonga idealmente)– podría decirse, entonces, que *Las Encantadas* lleva a su culminación un trabajo poético que se había iniciado bastantes años atrás.

Pero otro indicio intertextual permite considerar cómo ese esfuerzo se ha extendido hasta la última obra poética de Samoilovich, *Molestando a los demonios* (2009), una obra en la que podríamos considerar que el autor intenta superar la prolongada pulsión hacia el “poema largo y unitario” que había marcado su producción en el “cambio de siglo”.<sup>27</sup> En este libro se incluye un poema que lleva por título “Noche de tormenta. Insomnio” (31). Los dos motivos enunciados en ese título ya aparecían en *Las Encantadas*. Pero, además, el lector de *Las Encantadas* ya conocía los primeros versos de ese poema: “Lo que estaba unido / o atado se esparció, lo que suelto // yacía la tormenta lo juntó”. Esos versos vuelven a transcribir –con nueva traducción– otros de las *Geórgicas* de Virgilio que había utilizado (e identificado) en el fragmento “Se hincharon las riberas, el ciclón” de *Las Encantadas* (V.5, 115): “lo que era ralo se apretó, lo que era denso / o estaba atado se esparció”. En conclusión, por lo que hace al tiempo de composición de *Las Encantadas*, cabe decir que las voces que ocupan este poema vienen y van desde más allá de sus márgenes, pues invaden la obra anterior y posterior de su autor.

El tiempo, pues, está inscrito en lo escrito, como alguna vez dijo Cortázar (en su poemario póstumo *Salvo el crepúsculo*). Pero en *Las Encantadas* –especialmente– el

---

<sup>27</sup> “Me muero de ganas de escribir poemas sueltos y aislados, sin unidad”, confiesa a Silvina Frieri en 2004. Esa superación, sin embargo, es limitada porque *Molestando a los demonios* lleva un subtítulo que pretende otorgar unidad a toda la colección: “Los cuadernos de Tien Mai”, y se compone de una serie de poemas, agrupados en partes fechadas, y atribuidos todos a ese único heterónimo oriental.

tiempo no es sólo una condición para la existencia del texto; tampoco es apenas una categoría que mantiene relaciones de analogía con el discurso, como apuntábamos al principio, al señalar al poema extenso como un tipo de texto en el que (y con el que) se dilata esa experiencia de la temporalidad. En *Las Encantadas*, además, el tiempo se convierte en tema del poema. Teniendo en cuenta que su pretexto argumental es un viaje a las islas que el título menciona, el desarrollo del poema se apoya, extratextualmente, en noticias sobre un viaje real del autor a esas mismas islas. La información disponible sobre el tiempo de ese viaje debe, pues, ser considerada, y confrontada con los datos que al respecto incluye el propio texto.

En 2004, Samoilovich afirmaba en una entrevista: “Yo estuve en esas islas en 1982” (Friera: 2004). El origen remoto del poema se remonta, entonces, mucho más atrás de la fecha de escritura más tardía consignada por algún crítico, y aun mucho más atrás de las primeras publicaciones parciales. En otra entrevista (Zapata), haciendo referencia ya al tiempo interno del poema, el autor ubica el viaje “veinte años atrás” respecto del momento de evocación. El dato extratextual no condice estrictamente con la primera información cronológica del poema (inscrita en el epígrafe-acotación de la primera parte), donde el plazo transcurrido entre viaje y evocación se reduce a “quince años”, algo que se confirma hacia el final en el propio cuerpo del texto: “ridículo mutánculo bajo tres metros de agua y quince años / de evéntulos / ridículos azules transcúrricos con la / mayor inocencia e / inadversión camino de la tumbula” (IV.10, 105). Desde luego, es este último plazo el que más nos debe interesar, porque es el que forma parte del texto.<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> Tal vez podría pensarse en alguna intención numerológica: el plazo es de tres lustros, y el 3 y el 5, son cifras que tienen importancia en la composición de *Las Encantadas*, aunque aquí no puedo demostrarlo. Ese plazo de tres lustros puede tener también cierta importancia temática o incluso intertextual: quince años son los que separan el viaje de Melville a las Encantadas (1841) y la publicación de su texto íntegro (1856) con su propio

Pero los datos consignados en las entrevistas tienen también su interés: en primer lugar, si consideramos 1982 como fecha verdadera del viaje y le sumamos los quince años inscritos en el poema, cabría postular que los primeros esbozos empiezan a elaborarse hacia 1997. El plazo de veinte años consignado en la otra entrevista podría marcar la distancia temporal, no con el momento de la enunciación del poema, sino más bien con el momento de la entrevista en cuestión o con la fecha de publicación del texto. No obstante, dado el modo en que la cuestión se expresa, la ambigüedad cronológica puede tomarse también como indicio (interesante, si es que no interesado) de *confusión* de sujetos, el *autor* real y el *emisor* del poema, que –ya lo sabemos– nunca coinciden, pero podrían fingir solapamiento.

Si hay que admitir que lo dicho hasta ahora respecto de la importancia del tiempo en la composición de *Las Encantadas* no resulta evidente en un primer acercamiento, a cualquier lector del poema sí se le impone desde el principio que la lucha contra el tiempo, el deseo de vencerlo e invertirlo, es tema capital de la obra.<sup>29</sup> El poema comienza con una ubicación tempo-espacial precisa, realista, si se quiere, pero con un innegable alcance simbólico: “a medianoche en una pieza de hotel”. El sujeto se ubica en un *umbral* (para decirlo con Bajtin) y en un *no-lugar* (en el sentido de Augé). Tal es la situación de partida: en la frontera que divide un día de otro; en un espacio indefinido y sin historia. Sólo algo más adelante se precisa el espacio, sobrecargando emocionalmente el tiempo: “la ansiedad / de una noche en el Trópico” (I.8, 25). Desde el momento en que el discurso se desencadena, hace de la reflexión sobre el

---

nombre en *The Piazza Tales* se había publicado por entregas antes, en 1854, con el seudónimo de Salvator R. Tarnmoor (Gramuglio 2006: 36).

<sup>29</sup> El propio autor lo corrobora en entrevista con Zapata: “quiere recuperar ese viaje; no volverlo a hacer, sino ir hacia atrás en el tiempo, cosa que, como sabemos, ni los dioses pueden hacer. El poema es la historia de ese intento condenado al fracaso; [...]”

tiempo uno de sus hilos conductores más conspicuos.

Tras esta ubicación del sujeto del poema, se produce la primera aparición del tiempo como tema (ver I.4). El yo comienza a desgranar sus recuerdos, y evoca un paseo nocturno con el tú. El tiempo de la enunciación, que acaba de exponerse en el epígrafe inicial (“a medianoche, en una pieza de hotel”), se proyecta entonces sobre el enunciado, y los términos elegidos, permiten, a su vez, la proyección sobre la construcción (y, consecuentemente, sobre la dimensión) del poema: en ese paseo “acortamos los pasos, porque pasos / más breves alargan la noche”. La mención de los pasos (en un poema largo) evoca toda una tradición y, de ese modo, prolonga (hacia fuera del texto) la lectura.<sup>30</sup>

Hay, por otro lado, en el inicio de *Las Encantadas*, una asociación estrecha entre el paso del tiempo, el desplazamiento y las dimensiones: “necesito algo fijo en el tiempo / que al caminar tan despacio dilatamos” (I.4, 20). El ritmo, la cadencia del caminar, permite alargar el tiempo de la experiencia (tiempo 1), que es también el tiempo de la evocación (tiempo 2) y el tiempo mismo de la enunciación del poema (tiempo 3). El fragmento que incluye esos versos es, además, el primero que suscita abiertamente la cuestión amorosa en el texto, que queda inexorablemente ligada al tiempo: adentrarse en la reflexión sobre el amor es entrar en una especie de “laberinto” (20) en cuyo recorrido se intenta detener el tiempo (“extraviarse en el espacio y así cortar / en cualquier eslabón la cadena del tiempo”).

Si esta primera mención del problema del tiempo funciona todavía como un marco simbólico (se quiere *alargar* y *detener*), en I.6, el yo hace explícito el origen del sueño que lo ha despertado “a medianoche”, y, así, también, revela (sin

---

<sup>30</sup> Inevitablemente, resuenan en ellos los de la primera *Soledad* gongorina (“Pasos de un peregrino son errante / cuantos me dictó versos dulce musa”, en “soledad confusa”, como la del sujeto de Samoilovich) o, más cerca, los de Octavio Paz, que abren su *Pasado en claro* (1974): “Oídos con el alma, / pasos mentales más que sombras, / sombras del pensamiento más que pasos, / por el camino de ecos / que la memoria inventa y borra”.

revelar del todo) la circunstancia que da origen al poema. Se trata de “Algo que, digamos, hubiera quedado irresuelto en el pasado”. Estas “islas, / que trae la noche” (23) son, pues, *consecuencia* de una experiencia en el pasado. El espacio (las islas) se liga, entonces y por fin, con el tiempo (el pasado). El proyecto que mueve al poema se define como “búsqueda” de ese “algo pasado”, y el viaje hacia las islas que el texto evoca será –definitivamente– un viaje al pasado.

Por eso mismo, se trata de un viaje arriesgado, pues, aunque no lo parezca, es un viaje a lo desconocido: “[...] El mismo velo espeso / que cubre lo-que-ha-de-ser cubre el pasado: / los dioses se ríen de la ansiedad excesiva / que los hombres tienen por conocer el futuro” (I.6, 23). La cita (manipulada) de Horacio (que se identifica en los créditos finales) permite que el sujeto dé un salto imaginario e invente –nada menos– una fábula mitológica, la de la ninfa Asterie, caracterizada (según el yo) por ser la única que puede “volar hacia su infancia”.<sup>31</sup> Por ello, imagina a esa ninfa volando sobre las islas Galápagos, “hacia Sullivan Bay”, uno de los lugares donde ocurrió la experiencia que quiere recordarse. La imagen se reitera en IV.4, pero entonces revela la condición ficticia del discurso: “[...] quisiera / volver allí pero sólo a la ninfa Asterie / le es dado, creo, volver al pasado, y aun eso / me parece que fui yo que lo inventé” (97). El propósito de viajar en el tiempo no puede ser –reconoce el sujeto– más que un ejercicio imaginario.

La siguiente mención importante del tiempo como tema ocurre en la segunda parte del poema, que se ubica ya explícitamente “En las islas”. Podría pensarse que allí se va a escenificar, en efecto, el viaje exitoso al pasado. La evocación de la “noche antes de embarcar” (II.1, 37) parece anunciar un momento de inflexión en el discurso. Pero la expectativa se frustra: esta sección del poema se centra –por el contrario– en la experiencia de Charles Darwin en las islas

---

<sup>31</sup> “Cfr. Horacio, Odas III, 29: “Prudens futuri temporis exitum / caliginosa nocte premit deus / ridetque si mortales ultra / fas trepidat (...)”.” (127)

Galápagos o Encantadas. El tiempo va hacer también aparición, pero como referencia un pasado remotísimo y ajeno, que se materializa en una visita al “museo Darwin” (II.10, 50-51).

El museo es, justamente y a los efectos que aquí interesan, un lugar cuyo sentido reside en lo que podríamos llamar *acumulación temporal*. Los días son la materia de esa acumulación, y ello afecta también a los propios días vividos por los sujetos del poema, también acumulables. Esos días son, quizá, el precio que se paga por la recuperación del “instante”: “Monedas de un dios indiferente, / días como islas, cada uno de ellos / con su flora y su fauna, / separado uno de otro por la / noche; y en su silencio agudo, el paso / de un gigante que viene a traernos / el rarísimo don del presente” (II.10, 50). Si tiempo y espacio se confunden, ya no extraña la equiparación de “días” e “islas”. El propio museo es a su vez testimonio del paso del tiempo, de *otro* tiempo: “[...] Un museo muy años 60”. Y allí, más importante que su contenido (del que apenas se destaca “una carta de Darwin”), es la experiencia del paso del tiempo, proyectada sobre la experiencia amorosa: “Entre la acusada conciencia del pasado, / y la desmemoria, / entre distinguir y confundir / las hojas con la sombra de las hojas, / así existimos, esa fue la forma / que la felicidad tomó para nosotros” (50-51). En cierto modo, el poema se mueve en la misma frontera, en el mismo espacio *intersticial* y confuso, para reconstruir quizá “la forma de la felicidad”.

Tras la visita al museo, el tema del tiempo cobra todavía más importancia. En III.3 se deja testimonio de una confusión de discursos producidos en diferentes tiempos; una paradoja de la naturaleza observada por el tú (“perros / salvajes y dragones mansos”, 62) es cita o eco de otra observación remota: “[...] (sin saberlo repetías lo que Darwin había dicho cien años atrás)” (62), observación que el yo había recordado en un fragmento anterior (II.9, 49). Esa aparente casualidad supone un nuevo “paso atrás” en el

recuerdo. El poema se remonta entonces al momento en que los sujetos ganaron, jugando a la ruleta en un “hotel misérrimo de Quito”, el “dinero del avión” que permitió el viaje a las islas, el cual ya se presenta sin ambages como viaje al pasado: “[...] nuestra economic versión / del triunfo sobre aquello que no es / ni puede ser, del viaje / al comienzo del tiempo [...]” (III.3, 62). Por eso, el viaje era imposible, pues su destino es paradójico: no está al final del viaje, sino que ese destino *ocurre en él* y, así, lo aniquila: “[...] pero el tiempo / iba a comerse también el viaje / y si no mirá... mirá cómo / se acumulan ahora éstas, etc., / sin solución de continuidad, / sin poder lograr, sin más resultado que...” (62). Tanto el viaje como la escritura pretendían acabar con el tiempo, pero terminan siendo testimonio de su paso: tal es la paradoja que atenaza al sujeto que habla en el poema.

Sin embargo, ese sujeto no se rinde. En III.10, intenta otro modo de salir de la experiencia temporal común: la droga, otro tipo de *viaje* que consiga que “el espacio entero se curve, / el espacio-tiempo como el espejo / de tu polvera donde nos miramos” (75). Las rayas de cocaína serán, en cierto modo, emblemas de la línea del tiempo que el sujeto pretende *incorporarse*. Pero si eso se lograra – parece decirse–, se abriría la puerta a la “involución”. Poéticamente, en III.14, se imagina ese proceso, y se concluye: “Y Nietzsche, cuando dice que el árbol / es la forma más alta de la vida / no haría otra cosa que darle otra vuelta / de tuerca al eterno etcétera” (79). El viaje en el tiempo, entonces, no es sino otra manifestación del eterno retorno de lo mismo, que se concibe, a su vez, como un mecanismo de expansión de la experiencia (“etcétera”).

En un fragmento de la sección siguiente (IV.10, 104) se declara por fin –como se dijo antes– el periodo transcurrido entre el momento de la experiencia y el momento de la evocación (y su ominoso significado), mediante una lengua trastornada: “[...] quince años / de evéntulos / ridículos azules transcúrricos con la / mayor

inocencia e / inadversión camino de la tumbula”. Y las últimas consecuencias de la reflexión sobre el tiempo llegarán en la parte final del poema. Allí hay una secuencia de cuatro fragmentos (V.7-10, 117-121) que desarrolla otra vez el motivo de la confusión espacio-temporal.

El “hotel-medianoche” o las “islas-días” que aparecieron antes encuentran ahora una nueva forma (podríamos decir *la* Forma –en tanto representación convencional– de esa confusión espacio-temporal) en el “mapa-calendario”. En una apelación que, probablemente, el yo se dirige a sí mismo (saliéndose del marco elocutivo cuidadosamente construido hasta el momento, en el que el destinatario era *otro*), expresa su sorpresa por haber podido *leer* el tiempo sobre una representación espacial “¿PERO QUÉ, CÓMO // iba a haber una fecha en un mapa, y sin embargo / señalaste, noviembre, señalaste el día, el año” (V.7, 117) . Ese “mapa-calendario” es un constructo sólo imaginable fuera del marco interpretativo de la realidad que el poema ha sostenido hasta entonces (darwiniano, decimonónico), esto es bajo un nuevo paradigma científico (post-einsteiniano), proceso análogo al salto enunciativo que acabo de señalar (el desdoble del yo en emisor y destinatario): “[...] ah sí, ya sé, en un mapa einsteiniano / del continuo espacio-tiempo, un mapa, / por ejemplo, tridimensional / del universo cuatridimensional, podríamos / tener una fecha impresa. Pero ni ahí se puede / fugarse hacia atrás [...]” (V.7, 117).<sup>32</sup>

Ese nuevo planteamiento, permite evocar irónicamente uno de los más extendidos tópicos pseudocientíficos de este nuevo paradigma en el que el yo cree moverse: se asume que un viaje a la “velocidad de la

---

<sup>32</sup> La cuestión del cambio de paradigma científico que rige la experiencia del sujeto se apuntaba en uno de los epígrafes iniciales (el otro es de *The Encantadas* de Melville): “El cambio más importante en la historia del conocimiento es el reemplazo, hacia el siglo XVIII, del interés en el cosmos, el orden universal y la salvación, por el interés en los hechos”. (Daniel J. Boorstin, *The Discoverers*, 11).

luz” podría permitir esa fuga hacia atrás. Pero tampoco eso tendría sentido, se dice enseguida, porque al volver “no entendés nada”. La conclusión es melancólica: “[...] te patinaste el tiempo / que te quedaba allá para venir / acá donde no tenés / nada pero que nada que hacer” (117). Si la “flecha del tiempo” ha invertido su sentido, esa hipótesis hace releer el poema como un viaje temporal *hacia el futuro* de la experiencia, que es –lógicamente– el *presente* de la enunciación; un viaje, en efecto, sin sentido, porque resulta absurda la *reconsideración* (ejercicio romántico y órfico– como todo *looking back*–) de lo que se ha vuelto pasado en virtud (o por culpa) del propio viaje.

El siguiente fragmento (V.8, 118) continúa desarrollando ese motivo del tiempo y lleva por título, justamente, “Fecha”. Comienza con imágenes de desplazamiento: las alas de los pájaros, las semillas que viajan con el viento. Todos, sin excepción, son viajes sin sentido: “[...] Todos se engañan / o cumplen un destino.” Pero la segunda parte de ese fragmento presenta al yo observándose a sí mismo, en un gesto que lo deja perplejo: “[...] tu dedo se detiene / cerca de las islas: // en mi recuerdo esa zona violeta / es el día de tu nacimiento pero cómo / iba a haber una fecha en un mapa, / qué sé yo, estaba.”

El epílogo final de *Las Encantadas* tiene carácter de apocatástasis; el viaje hacia atrás en el tiempo implica una implosión del universo: “Pero queda todavía una chance: / que se acabe este funesto big bang, / que el universo empiece a contraerse” (124). En esa gran inversión quedarían subsumidos todos los pequeños problemas: “acabarían entonces los adioses, / los alejamientos, las separaciones: / se invertiría la flecha del tiempo”. A continuación, se suceden ejemplos de procesos invertidos, que permitirían llegar eventualmente a la supresión del tiempo: “todo eso condensado en un punto, / sin dimensión, puro, matemático, una cosa / conjetural, irreal, incapaz de sufrir, inútil / para dañar! Y en el camino / hacia la apoteosis,

tendremos al fin / el tiempo revertido [...]”. Sin embargo, como en otras ocasiones, el fragmento tiene una segunda parte, introducida por “Pero” (y a menudo se recuerda en el poema una cita de Katherine Mansfield: ““pero” es el verdugo de lo que más nos gusta”). Ni siquiera ese retorno será posible, o al menos no para los sujetos: “[...] el baile / del revés queda reservado / para el polvo de las estrellas” (126). La conclusión es desesperada: “[...] Tampoco se regresa / así entonces y tampoco de otro modo / a lo que antes fue”. *No way*. El proyecto es un fracaso, y los últimos versos representan aquellas “islas-día”, aquel espacio-tiempo, como un objeto a la deriva: “las islas derivan como grandes tortugas, / convexas, sin fecha, sin ancla”. Igual que el propio yo que pensó que podía hacer el viaje.

Para concluir apenas restaría señalar dos cuestiones: una de carácter estructural y otra de carácter material. Con lo primero apunto a un elemento de *disposición* de la materia, que ya ha sido destacado por algunos lectores: en términos estructuralistas, diríamos que en el poema el orden del discurso no se corresponde con el orden de la historia, esto es que se ha producido una metalepsis. En efecto, el poema comienza en un momento ubicado *al final de la serie* de acontecimientos relacionados con el viaje: un sueño que ha tenido lugar quince años después. El origen del viaje mismo, sin embargo, no se termina de presentar. Aunque se van diseminando ocasionalmente indicios que señalan que el viaje a las islas se hace en barco, los detalles sobre esa singladura se demoran.<sup>33</sup> Sólo en III.3 se concreta la identidad del barco (“fletado / por la Economic Galápagos Tours”, 61) y alguna de las etapas del viaje: “para empezar un vuelo directo / de Quito a Baltra, la pista ocupa / la isla entera, de ahí en

---

<sup>33</sup> I.4, 20: “no llegar al puerto [...]”; II.1, 37: “La noche antes de embarcar”; II.3, 42: “[...] el aire como un pájaro pesado / se posa en la cubierta”; II.4, 43: “[...] sobre el tajamar / se demora un pelícano / [...] / en el puente / una partida de naipes [...]”.

remolcador / a Baquerizo, esa noche se duerme / en una casa vacía entre árboles / de pétalos enormes, portentosos / floreros en la calle, de mañana / sale el barquito [...]” (61).

Este momento es, pues, anterior a II.1, pero sólo en la cuarta parte se detallan los antecedentes inmediatos del viaje en barco, que fue propiciado por el azar, como anticipa el epígrafe inicial (*Donde se relata detalladamente el origen de los fondos que permitieron el viaje*) y precisan los primeros fragmentos de esa cuarta sección: se trata del dinero ganado a la ruleta en el casino de un hotel de Quito. Ahí está, entonces, el antecedente remoto del viaje a “Las Encantadas”: en la visita a una sala de juegos. Pero en ningún momento sabemos por qué los sujetos estaban en Quito. Desde luego, todo invita a pensar que se trataba de un viaje de placer con origen en otro lugar indeterminado. El viaje decidido (a Quito) se convierte, por tanto, en etapa-prólogo para el viaje (a “Las Encantadas”) propiciado por el azar, que será el que verdaderamente importe.

La elección de la capital de Ecuador como destino (elegido) y origen (fortuito) de esos dos viajes no se explica nunca, si no es por un artificio intratextual, un doble juego de palabras. Los protagonistas terminarán perdiendo la mayor parte de lo ganado en la ruleta, salvo una ficha, que se escamotea casualmente en un bolsillo y será suficiente para pagar el barco a las islas. De ahí surge un acróstico y una anfibología impropia: “¿Quae Urbs Imbecillitam Tuam Oponet? Quito / Lo que te doy, te lo Quito. [...]” (IV.1, 92). Podría pensarse que el juego de palabras se refiere sólo a las ganancias-pérdidas en la ruleta, pero visto la importancia del tema en el poema nada impide extender (y entender) ese juego verbal como alegoría del tiempo: como el azar, quita lo que da y es ámbito (*urbs*) que se enfrenta a la incapacidad (*imbecillitas*) del sujeto. Sea como sea, el *locus* que está en el origen del viaje pierde también su condición de *espacio* real para convertirse en su germen verbal y simbólico, pues sólo en el discurso se habrá podido verificar –precaria,

inútilmente– el “viaje al origen”, la inversión de la flecha del tiempo.

Aquí podría concluir mi lectura parcial de un poema largo que no se agota ni mucho menos con este acercamiento. Su lectura ha de durar más tiempo. Y para demostrarlo prorrogaré la de mi ensayo todavía un poco más. La otra cuestión relacionada con el tiempo en *Las Encantadas* que aún quiero mencionar es, como he dicho, material pues tiene que ver con la “dilatación” del *tempo* de lectura y permite, además, cerrar el comentario por referencia a la vida extratextual del poema con que inicié estas reflexiones. Ya dije que esa “vida” del poema se ha prolongado en la voz de su autor, mediante lecturas públicas. También señalé que los “pasos lentos” (I.4) en el paseo nocturno que se evoca al principio del poema pretendían dilatar el tiempo. Si se conviene –como la tradición garantiza– en la identidad entre *pasos* y *versos*, cabe señalar que la propia *dicción* del poeta (como se comprueba en audiciones disponibles en formato digital: Samoilovich y Gramuglio) constituye un elemento destacable de su realización (como supo entender el público presente en esas audiciones). La cadenciosa voz de Samoilovich sabe escandir sus versos para dilatar su duración y así su presencia en el oído del receptor. Cese aquí, pues, mi repaso y léanse *Las Encantadas*, todo el tiempo necesario. Óigase, además, cuantas veces sea posible, la lectura del autor, inténtese otra cadencia, *etcétera*.

Mario Cámara

En 1996, el libro de poemas del joven Martín Gambarotta, *Punctum*, obtuvo el primer premio del *Diario de Poesía* y desató una inmediata controversia en torno a su valoración. Pese a las polémicas iniciales, el premio recibido representaba la consolidación y la renovación de un movimiento poético, el objetivismo, que en Argentina había comenzado a tornarse visible desde la segunda mitad de los años ochenta, como respuesta a lo que Edgardo Dobry llama “los últimos coletazos de la vanguardia en el Río de la Plata”<sup>34</sup>, refiriéndose con ello al neobarroco. El punto de partida para el objetivismo había sido el texto de Daniel García Helder, “El neobarroco en la Argentina”, publicado en 1987 en el cuarto número del *Diario de Poesía*, que proponía oponer al lujo léxico del neobarroco un diccionario restringido, y a la indeterminación del sentido un máximo de sentido. El objetivismo debía ser una poesía “arriesgada en su tarea de lograr algún tipo de belleza mediante la precisión, lo breve, la fácil o difícil claridad”<sup>35</sup>.

Sin embargo, entre los inicios del objetivismo, o sea entre Daniel García Helder, Rafael Bielsa, Daniel Freidemberg y Jorge Fonderbrider, y Martín Gambarotta, y algunos de los que pueden ser considerados sus compañeros de generación, como Juan Desiderio o Alejandro Rubio, por citar sólo dos, se produjeron notables diferencias. Si en su escrito fundacional, García Helder apelaba a Pound para proponer un lenguaje cargado de sentido, en los más jóvenes parecía haber un rechazo de todo lo que “oliera” a literatura; si para los primeros el neobarroco era el movimiento a superar,

---

<sup>34</sup> Ver Jorge Fondenbrider (2006: 121).

<sup>35</sup> Cfr. Martín Prieto (2006: 452).

para esta nueva generación el neobarroco no sólo había dejado de ser el otro bando, sino que simplemente había dejado de ser.

Resulta interesante recuperar la charla que Gambarotta ofrece en agosto de 2004 en el Centro Cultural de España, cuyo título es “El habla como materia prima”, como un modo de entender la nueva ubicación que estos jóvenes –el propio Gambarotta, Desiderio, Rubio- pretendían para sí. Al narrar sus orígenes como escritor, Gambarotta se refiere a la novela *Glosa* de Juan José Saer -de quien, según sus palabras, ya había leído y admirado *El limonero real*, *Cicatrices*, *Nadie nada nunca* y *La mayor-*, y lo hace para afirmar que su personaje central, Ángel Leto, se le había hecho “un tanto lejano, un tanto ridículo y afectado”.<sup>36</sup> A lo que añadía:

A la vez, la estructura se me hacía demasiado artificial. Y el problema que yo tenía también, cuando lo leía, era que evidentemente ésta era una novela política, un tema que en ese momento me interesaba mucho, y es la justificación que encuentro al hecho de haberme abierto a esta discusión tan animada con este libro.<sup>37</sup>

Para concluir que “el fracaso de *Glosa* me permitió vislumbrar como lector lo que me parecía que era el punto de una nueva literatura argentina”.<sup>38</sup> Recordemos que *Glosa*, publicada en 1985, narra una caminata compartida entre Ángel Leto y el Matemático durante sesenta minutos y veintiún cuerdas en 1961, en la que el Matemático le cuenta la fiesta de cumpleaños de Washington Noriega, que a su vez le había sido contada, días antes, por Botón, a quien Leto no

---

<sup>36</sup> Jorge Fondenbrider (2006: 238).

<sup>37</sup> Fondenbrider (2006: 238).

<sup>38</sup> Fondenbrider (2006: 238).

conoce en persona. En esa misma caminata, en un momento dado, se sumará Tomatis, que narrará su propia versión del cumpleaños. Poco antes de la culminación de la historia se nos hace saber el futuro militante de Ángel Leto, o más bien su fracaso, y la muerte debido a la ingestión de una cápsula de arsénico como resultado de una emboscada militar, durante la última dictadura.<sup>39</sup>

No resulta sencillo detectar por qué el personaje de Ángel Leto le suena a Gambarotta “lejano”, “ridículo” y “afectado”, ni tampoco saber por qué la estructura se le presenta como artificial. Tal vez debamos buscar una probable explicación en el sistema de consagración crítica que se había ido construyendo en torno a Saer. En este sentido, los nombres de María Teresa Gramuglio y Beatriz Sarlo resultan indispensables. Muy tempranamente -en la revista *Los libros* de septiembre de 1969- María Teresa Gramuglio publica un texto sobre *Cicatrices* de Saer, editado ese mismo año, en el que sostenía:

La técnica narrativa de *Cicatrices* [...] parece ceñirse a los recursos tradicionales: por algo ya se ha hablado, a propósito de *Responso*, del clasicismo narrativo de Saer. Son los signos de la novela, en el sentido que Barthes los señala, en el sentido que algunos narradores contemporáneos se empeñan justamente en denunciar y destruir, los que Saer elige consciente y deliberadamente para construir *Cicatrices*. Nada más lejos de su

---

<sup>39</sup> Sobre su militancia, Leto piensa lo siguiente: “Habiéndose dado cuenta al cabo de quince años que luchar a ciegas contra la opresión puede engendrar más opresión en lugar de acabar con ella, del mismo modo que ciertos métodos para combatir un incendio contribuyen más bien a acrecentar la fuerza de las llamas, y habiendo llegado demasiado lejos como para dar marcha atrás, empezará a confiar, no en estrategias, ni en organizaciones, ni en sacudimientos históricos, como los llaman, ni siquiera en su propia ametralladora, sino únicamente en la pastilla, en su pastilla, como quien podría decir, como se dice, en su sexto sentido o en su buena estrella” (Saer: 270-271).

intención que proponer la destrucción o el aniquilamiento de esos signos. Por el contrario, justamente a partir de la reivindicación de la escritura novelística, a partir de un obstinado empecinamiento en adherir a esos signos con una fidelidad que llega a la exasperación a partir, en suma, de la creencia en el poder de la palabra..<sup>40</sup>

Y funda, de este modo, una orientación en la apreciación crítica -que se sostendrá en el tiempo- destacando el poder de la palabra y la excelencia formal. Algunos años más tarde le sumará, desde las páginas de la revista *Punto de Vista*, el ensayo titulado “Juan José Saer: el arte de narrar”, en el que afirma: “La memoria, o mejor, el recuerdo, y su sostén, el tiempo: la percepción sensorial y las falacias de la representación; la ceguera (la ilusión de totalidad) y el ver (los fragmentos, las manchas): pasos de una escritura que despliega la historia de su opresión, de su incomodidad, y que se niega a proponer en la narración [...] ningún triunfo, ningún reino, más allá de sí misma”.<sup>41</sup> A las falacias de la representación, Gramuglio opone un triunfo de la escritura. Por su parte, Sarlo, define la producción de Saer como “...una obra que nunca ha desmentido su radicalidad estética y cuya perfección se funda en la coherencia de la experimentación narrativa”.<sup>42</sup> Las citas podrían multiplicarse tal vez ya se pueda arriesgar que la afectación, la ridiculez y la lejanía que detecta Gambarotta son atribuibles a algo así como un “exceso de literatura”.

---

<sup>40</sup> Gramuglio (1969: 5).

<sup>41</sup> Gramuglio (1979: 8). Refiriéndose a *El entenado*, Gramuglio vuelve a reafirmar el poder de la escritura, de un modo semejante a como lo había hecho en 1969: “Y de cómo la escritura, esa ‘máquina de engaños’, puede tender sobre el abismo su irrefutable y a la vez incierto puente de signos, para oponerse a tanta precariedad, a tanta incertidumbre, y, también, a la muerte” (Gramuglio 1984: 36).

<sup>42</sup> Sarlo (1993: 29-30).

Sin embargo, ese “arte de narrar”, ese “exceso de literatura” no conducirá a Gambarotta a una escritura realista, sino al fracaso de Juan Desiderio y a su “zanjita”. En efecto, como contraposición a *Glosa*, Gambarotta, en la charla mencionada, se refiere al poemario *La zanjita* de Juan Desiderio:

Es un texto jugado al fracaso, al punto que las “y” suplantán a las “ll”. A mi me pareció magistral la lectura de Desiderio, como si estuviera viendo a Hendrix en 1967, antes de que lo hubieran descubierto otros (238,9).<sup>43</sup>

La *simpatía* por el fracaso reafirma la hipótesis propuesta en el párrafo anterior. Mientras que el nombre del músico Jimi Hendrix<sup>44</sup>, en cambio, y teniendo en cuenta que

---

<sup>43</sup> Fondenbrider (2006: 238-9).

<sup>44</sup> Ciertamente la de Hendrix no es una historia de fracasos. Es, sin duda, el guitarrista más innovador de su época y quizás de toda la historia del rock. La trayectoria de Hendrix durante 1967 es de un vertiginoso ascenso. A fines del año anterior –octubre- conforma su grupo The Jimi Hendrix Experience, con el que debuta en Evreux, Francia. Basándose en el trémolo, algo completamente olvidado por los guitarristas posteriores a Hank Marvin, Hendrix da forma y dimensión a cada configuración de feedback, de distorsiones sonoras y de sonidos electrónicos puros, llegando a subir los cursores del amplificador muy por encima del nivel máximo que los fabricantes habían previsto. Toca la guitarra poniéndosela en la espalda, entre las piernas, usando los dientes, frotándola contra la caja de los amplificadores, contra el largo pie del micrófono y muchas veces, cuando está aburrido de estos juegos, termina rompiendo el instrumento en mil pedazos, prendiéndole fuego... o ambas cosas.

El 31 de marzo el grupo inicia una gira de 25 días por Gran Bretaña. Se trataba de conciertos "package", ya que el programa de cada velada preveía la actuación de Walker Brothers, Engelbert Humperdinck y Cat Stevens; cerraba The Jimi Hendrix Experience. Un elenco de talentos realmente incoherente. El segundo single, 'Purple haze', publicado con la compañía discográfica de Kit Lambert, Track Records, entra muy pronto en las listas de éxitos y Jimi Hendrix aparece en la primera página de todos los periódicos cuando al final del primer concierto prendió fuego a la guitarra. El

Gambarotta menciona la lectura de Desiderio, debe entenderse en relación a sus performances frecuentemente escandalosas sobre el escenario, pero también supone la decisión de traer a un universo de referencias literarias, de alta literatura, con lo cual estaríamos en un terreno saeriano, una referencia proveniente del rock.<sup>45</sup>

Pero Desiderio no es cualquier poeta y *La zanjita* no es cualquier libro. Frecuentemente se ha señalado que *La zanjita*, publicado en 1992, es un poemario central para la poesía de los años noventa. El tratamiento del lenguaje oral, que esquivo lo meramente coloquial, su topografía barrial que remite al margen, a la pobreza y al joven lumpen, constituyen el puntapié inicial de una poesía argentina que buscaba otra escenografía y otro lenguaje para tratar de dar cuenta de una experiencia individual y social radicalmente diferente, tramada por el derrumbe del alfonsinismo, el ascenso del menenismo y un mundo que en el lapso de diez años parecía haber cambiado más que en los últimos doscientos.<sup>46</sup>

En el segundo texto citado de Gramuglio se

---

espectáculo es calificado de obsceno y de socialmente peligroso, por lo que Hendrix es invitado repetidamente a moderar los tonos más agresivos. Al final de la gira, Hendrix se ha convertido en un personaje de gran popularidad.

<sup>45</sup> Fabián Casas realiza algo similar en su cuento “Casa con diez pinos” (escrito aproximadamente en 2001), en donde el personaje parodiado es Juan José Saer. El título del cuento remite a una canción del grupo de rock argentino Manal. Y en un momento se dice lo siguiente: “El Gran Escritor se quedó rumiando algo. Entonces, como si fuera un médium en trance, me empezó a dictar el super canon: Borges, Macedonio, Juan L. Ortiz, Faulkner, Onetti, Musil, Joyce, Kafka. Me parecía estar en la cancha escuchando a La voz del Estadio pasar la formación de un equipo de muertos. Cuando el listado pareció llegar a su fin, yo, tímidamente, le pregunté si le gustaba Ricardo Zelarayan. “¿Zelarayán?” me dijo. “¿Es un escritor argentino?”. Le dije que sí. Se quedó pensativo un rato largo, mirando la mesa, la tacita blanca de café. Era Anatoli Karpov pensando qué pieza mover. Después agachó el mentón, se durmió, roncó, pederreó” (Fabián Casas 2005: 45).

<sup>46</sup> A los nombres de Desiderio, Rubio y Gambarotta se pueden sumar los Daniel Durand, Laura Wittner, Carlos Batilana, Fabián Casas.

proponía la “zona” como una categoría conceptual y espacial para pensar la literatura de Saer, que de modo espiralado, a la Balzac, retomaba personajes, desarrollaba situaciones e iba construyendo una topografía litoraleña. Si esto fue pensable con Saer, me pregunto, porqué no pensar la “zanjita” como la zona desde donde estos jóvenes poetas comienzan a publicar a partir de los años noventa. Es desde la zanjita, así en “chiquito” porque lo otro sería “la gran literatura”, desde donde debe terminar de comprenderse la apuesta por el fracaso de Gambarotta, pues desde allí y allí, no sólo hay un diccionario restringido sino también, como apunta Edgardo Dobry, “un discurso de la desilusión, deliberadamente manchado de barro y de grasa, cuando no de sangre, con algo de asco y de befa, con una absoluta falta de ilusiones”.<sup>47</sup> La zanjita como *topos* pone de manifiesto la necesidad de que lo político –y el desencanto que le fue inherente durante los años noventa- adquiera otro régimen de visibilidad y otros enunciados, menos afines al lujo léxico que podía expresar la prosa de Saer, y más propensos a capturar los nuevos murmullos lúmpenes y las hilachas de un pasado que parecía extinguido. La zanjita es un *topos*, una ubicación desde la cual se obtiene una visión otra, porque como se dice en *Punctum* “Enfocando una linterna desde el margen izquierdo / se obtienen sombras transversales en la escenografía”.<sup>48</sup>

Sin embargo, y contra la tentación del realismo, porque ni Desiderio ni Gambarotta quieren ser los nuevos representantes de Boedo, ni una *remake* de Juan Gelman, la zanjita, como el *punctum* dicen al tiempo que callan, y cuando callan dicen: son breves destellos discursivos que pugnan por devenir audibles en medio de la frase perfecta y el tornado neoliberal; son tajos que nos apuntan y despuntan. Recordemos, en este sentido, el comienzo de *La*

---

<sup>47</sup> Jorge Fondenbrider (2006: 132-3).

<sup>48</sup> Cfr. Martín Gambarotta. *Punctum*. Buenos Aires: Mansalva, 2011, p. 90. Desde ahora todas las citas de *Punctum* se harán en el cuerpo del texto.

*zanjita*: Meté la mano / sacá lo hueso de poyo / de la zanja / meté la mano / te cortaste lo dedo / por sacar la mitá / de lo cien peso / de la tierra / y sus tendones / se vieron hermosos / bajo el sol".<sup>49</sup> Desde esta doble perspectiva, que en el poemario de Gambarotta entretiene poesía e historia política, cadáveres y traumas, quisiera proponer a continuación algunas reflexiones sobre *Punctum*.

### *Postales desde la zanja*

Compuesto por treinta y nueve partes, *Punctum* es un poemario antilírico protagonizado por una serie de personajes o un mismo personaje desdoblado: Guasuncho, Cadáver, Gamboa, Confucio. Él o ellos deambulan por los márgenes de Buenos Aires, en ciudades del conurbano bonaerense como Gerli o Hurlingham, o en pequeñas ciudades de provincia como Concordia. A él o a ellos les gusta la música punk, el heavy metal, el trash; él o ellos se declaran futboleros. En destartalados televisores él o ellos miran viejas series: Bonanza o Kojac; duermen sobre colchones tirados en el suelo. Parecen afásicos, con problemas para nombrar o recordar, o aún leer. No esperan demasiado, no entienden demasiado, se aferran, cuando pueden, a los objetos que los rodean.

En esa deriva, intermitentes, asoman dos períodos históricos concretos de la historia argentina: los años setenta, a través de una serie de referencias a las organizaciones armadas y organizaciones sindicales peronistas; y los años noventa, que sin ser mencionados de modo explícito, resuenan en las imágenes desoladas, en los paisajes miserables, en la trama de una industria devastada. Pero *Punctum*, lejos de ofrecernos imágenes reconocibles, es una operación sobre la lengua que se presenta como desmontaje, y una sucesión de encabalgamientos que quiebran el sentido o presentan el sentido y la historia -la de

---

<sup>49</sup> Cfr. Desiderio (2001: 7).

los setenta, la de los noventa- como quiebre y como ruina.

Quisiera detenerme entonces en la operación de desmontaje y describir algunos de sus efectos. En primer lugar, muchos de los versos que componen *Punctum* nos inducen a pensar que estamos en presencia de un verso depurado, en donde un objeto emerge con nitidez. Doy algunos ejemplos “heladeras en desuso / dejadas al fondo del baldío, unos hombres / colocando balizas / que van a titilar de noche alrededor de un pozo” (37); o “Vienen amigos noctámbulos con camperas, / tienen escudos de STP bordados en las mangas, / apagan cigarrillos en las plantas” (55). Pareciera ser que estamos ante una escritura apegada al objeto, sin metáforas (y en este sentido, es el modo en que Gambarotta enuncia el fracaso de la literatura). La nitidez producida por el desmontaje, sin embargo, no debe entenderse como transparencia o simplicidad. La fragmentación es, como afirma Ana Porrua, la textura de *Punctum*. Las imágenes de Gambarotta no son únicamente heladeras, terrenos baldíos y balizas, “son operaciones que enlazan y desvinculan lo visible y su significación [...] que producen y desvían las expectativas” porque emergen en el marco de una narración cuya signatura es el corte.<sup>50</sup>

Por otra parte, la operación de desmontaje posee un suplemento que contribuye al desconcierto que parece atravesar todo el poemario. Resultado de una afasia que invade por momentos al o los personajes, los objetos pierden su nombre “Cómo se llama eso que cuelga de la pared, / cómo se llama eso que cubre la lámpara / Rodeado de cosas sin nombre...” (10). Y junto con la afasia –una forma del olvido- “el” o “los personajes” también padecen una suerte de dislexia visual, “No lee, Confuncio, / en el tablero que anuncia / la partida de los servicios / Diamante sino Daimante, / no Bahía Blanca sino Bhaía Bancla. / Tiene problemas para entender / los números que informan / el horario de salida de los micros” (39,40).

---

<sup>50</sup> Ver Jacques Rancière (2011: 26).

En los versos de *Punctum* la lengua aparece de dos maneras: con una naturalidad que en verdad debe ser leída como radical desnaturalización, y como una lengua impotente para capturar la materia del mundo –otro fracaso de la literatura. El o los personajes de *Punctum*, que suelen presentarse en estado de somnolencia<sup>51</sup>, no controlan la lengua que los habita, que los confunde, que los sume en la penumbra.<sup>52</sup> Este caos producido por el desmontaje, la afasia y la dislexia, es, por un lado, la forma en la que se abre paso una memoria –memoria tramada por el olvido u olvido tramado por una memoria o simplemente memoria descontrolada y afásica- “el nombre innombrable que toman los hechos / pasados haciendo eco en el presente” (39), y que induce al sueño en plena vigilia porque todo parece haber sido pacificado,

[...] pacificados, los músculos de la cara: /  
pacificados. Las fundiciones de acero: pacificadas;  
los Altos Hornos Zapla: /  
pacificados; en paz descansan las perforadoras  
(49).

Y por el otro, el caos es el presente de una lengua replegada por las desventuras de una democracia

---

<sup>51</sup> Así comienza: “Una pieza / donde el espacio del techo es igual / al del piso que a su vez es igual / al de cada una de las cuatro paredes / que delimitan un lugar sobre la calle. / La bruma se traslada a su mente / vacía, no sabe quién es...” (9)

<sup>52</sup> Las referencias al óxido abundan en el poemario. Doy tres ejemplos: “Las manchas de óxido en el cielo- / el color de la luz sobre las cosas, el cielo que se retrae y es óxido borroneado / entre sus ojos y cae dormido de nuevo, pero aparece / un orden en la materia despierta.” (9); “En el sentido estricto,/ ninguna, a no ser / nada, separa esa noche / de las manchas de óxido / que se despliegan hoy” (21); “si lo que seguía al trueno era relámpago, / o, a decir verdad, viceversa; lo que parecía / ser, lo que sin lugar a duda era, lo que empezó / siendo una mancha de óxido en el cielo” (66).

traicionada. Observemos un ejemplo en este sentido. Se dice en la primera parte de *Punctum*, “mira la foto de una amiga / que estuvo internada / en un hospicio de París. Eso / suena pretencioso y, relejendo, / sería mejor cambiar París por Federación, hospicio / por hospital, internada por encerrada...” (15). La sustitución aquí, puede pensarse, funciona al servicio del desmontaje, pero de un desmontaje literario si se quiere: se sustituye esa ciudad literaria –París, patria de Saer- por una pequeña ciudad de la provincia de Entre Ríos –Federación-, se sustituye la palabra “hospicio” por el más oral “hospital”. Sin embargo, París por Federación y hospicio por hospital no son simples sustituciones léxicas, son sustituciones a la vez literarias y sociales, que remiten a un margen social: no se va a París, se va a Federación o también a Bahía Blanca o al Barrio Pepsi o a Ciudad Evita; no se interna en un hospicio, se encierra en un hospital, seguramente público, seguramente desmantelado.

### *Me gusta ese tajo*

Como apuntaba anteriormente, en *Punctum* hay una política del corte, con encabalgamientos brutales, y la presencia enfática de puntos suspensivos y líneas entre los versos, lo que debilita toda marca contextual, toda certeza. En ese marco, no sólo se debe hablar de una política del corte, sino de la historia política como corte. Es decir, no se trata de reponer aquello que está omitido, ya sea en relación a la historia política, ya sea en relación al presente, pues el fragmento no tiene una función alegórica, es significativo en sí mismo. Voy a detenerme en una serie de versos para ejemplificar lo que acabo de sostener:

No soy yo /  
El que se lleva el tenedor con una papa hervida a  
la boca /  
Un tanto fosforescente contra /

La ondulación de la hornalla: /  
Es Hielo, que a los 15 andaba con un brazaletes /  
Celeste y blanco con 6 y un 2 /  
Impreso en una tipografía pesada, oscura. /  
Cada primero de Mayo, Hielo era de la banda /  
Que le daba a los de la orga para que tengan pero  
/  
Después de un par de lecturas se abrió de la  
derecha /  
y se pasó a la 7 de Mayo /  
Para finalmente abandonar y dedicarse. / (45)

Como se puede apreciar, la serie de versos está toda encabalgada, pero el último verso, que esperamos que se encabalgue en el verso siguiente, cierra con un punto. Ese verso, como oración aislada es gramaticalmente incorrecto porque el verbo “dedicarse” requiere un complemento. Es decir, el punto corta el sentido. Asimismo, en los versos citados hay informaciones que remiten a la historia política de Argentina, la 6 y la 2, alude a las 62 organizaciones peronistas, la “orga” alude a la organización armada Montoneros, la 7 de Mayo es una agrupación de izquierda. Sabemos, al menos lo saben los argentinos de cierta edad, que los versos hablan del peronismo, de las diferentes tendencias peronistas que tuvieron una fuerte presencia durante los años setenta; sabemos que esas siglas corresponden a la derecha y a la izquierda peronista. Pero que los versos aludan a todo ello ¿qué significa? ¿hay allí un sentido a desentrañar? ¿se nos niega el sentido en el punto que clausura el verbo “dedicarse”, pero aparece en estas referencias? Entiendo que no, esas referencias, cortadas, pues no son las 62, sino la 6 y la 2; no son los montoneros, sino la orga, no son la agrupación 7 de mayo, sino la 7 de mayo<sup>53</sup>, más que citas o alusiones, son, efectivamente,

---

<sup>53</sup> Y unos pocos versos más abajo no será la UOM (que significa la Unión

fragmentos, y el pasado que traen consigo adviene roto, quebrado, *arruinado*.

El título del libro, *Punctum*, que remite a la categoría que Roland Barthes postula para las imágenes fotográficas en su libro *La cámara lúcida*, puede aportar mayor claridad a lo expresado en los párrafos anteriores. La definición del *punctum* que nos ofrece Barthes dice lo siguiente: “es ese azar que en ella *me despunta* (pero que también me lastima, me punza, p. 65). Es decir, habría en la imagen algo irreductible que la subjetividad no es capaz de decodificar, que en verdad la pone en crisis. Junto al *punctum*, que no toda fotografía contiene, Barthes propone el *studium*, del que dice “por medio del *studium* me intereso por muchas fotografías, ya sea porque las recibo como testimonios políticos, ya sea porque las saboreo como cuadros históricos” (64). El *studium*, por el contrario, funciona como información, como relato histórico, como aquello que es transmisible. Con el *studium* aprendo, con el *punctum* desaprendo.

Algunas cuestiones que en verdad son una disgresión antes de llegar al punto (o al *punctum*). resulta interesante destacar, como se desprende de la cita anterior, que Barthes coloca el “testimonio político” del lado del *studium*, y hasta es capaz de afirmar lo siguiente:

Hojeaba una revista ilustrada. Una foto me detuvo. Nada extraordinario: la trivialidad (fotográfica) de una insurrección en Nicaragua: una calle en ruinas, dos soldados con casco patrullan; en segundo plano pasan dos monjas. ¿Me gustaba la foto? ¿Me interesaba? ¿Me intrigaba? Ni tan sólo eso. Simplemente existía (para mí).<sup>54</sup>

---

Obrera Metalúrgica, que remite a Rucci y al Perón de la Plaza del 1ero de Mayo), sino, la U / O / M, que se rompe en una letra para cada verso.

<sup>54</sup> Roland Barthes (2009: 53-54).

No se pretende aquí que Barthes se interese por una insurrección en Nicaragua, pero sí se advierte que el *studium* lo deja indiferente, que ocupa un lugar subalterno en su valoración, que lo que realmente le interesa detectar, en cada imagen, es el *punctum*.<sup>55</sup>

Entonces cómo pensar el título del nombre del poemario de Gambarotta, que me direcciona de inmediato a la categoría que Barthes propuso, si el propio Barthes coloca a la política –la revolución en Nicaragua es un ejemplo pero hay otros- del lado del *studium*. En verdad, creo que el *punctum* de Gambarotta se aproxima a la relectura que, vía Lacan, realiza Hal Foster en *El retorno de lo real* -publicado el mismo año en que *Punctum* obtiene el premio del *Diario de poesía*-, y por medio del cual propuso la categoría de “realismo traumático” para pensar la producción de un artista como Andy Warhol.<sup>56</sup> Pero si Gambarotta reconfigura esa categoría, si dota, en definitiva, de politicidad a lo real, no por ello Barthes debe ser desplazado al cuarto de los trastos viejos. La triada que propone en el apartado cuarto de *La cámara lúcida* es un buen complemento para pensar la idea de retorno traumático, que es lo que en definitiva propone Hal Foster, y es la materia que compone *Punctum* – materia que permite el cruce entre historia y poesía. Allí,

---

<sup>55</sup> En *El destino de las imágenes*, Jacques Rancière realiza una crítica a la división propuesta por Barthes. Sostiene, refiriéndose al sentido que Barthes le otorga al *punctum*: “Es poco probable que el autor de las Mitologías haya creído en la fantasmagoría paracientífica que convierte a la fotografía en una emanación directa del cuerpo expuesto. Es más verosímil que este mito le haya servido para expiar el pecado del mitólogo de ayer: a saber, el de haber querido quitarle al mundo visible sus prestigios, de haber transformado sus espectáculos y placeres en un gran tejido de síntomas y en un turbio intercambio de signos. [Por ello] inclina la balanza en la otra dirección al valorizar, en nombre del *punctum*, la evidencia explícita de la fotografía para rechazar en la banalidad del *studium* el desciframiento de los mensajes”. Ver Barthes (2009: 31-.32)

<sup>56</sup> En verdad, Barthes también desarrolla esta categoría a partir de Lacan, igual que la categoría de goce en *El placer del texto* Ver Barthes (1993).

Barthes propone una división entre el *Operator*, el *Spectator* y el *Spectrum*, y afirma, de esta última categoría, que es la que me interesa, “esta palabra mantiene a través de su raíz una relación con ‘espectáculo’ y le añade ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto” (39).

El *Punctum* de Gambarotta nos habla, por supuesto, de un retorno traumático, el de una historia que se resiste a ser “enterrada”, la que como pulsión insiste e inscribe los setenta en los noventa mediante estilemas y fragmentos; y del retorno de lo muerto, o para estar en sintonía con el poemario, de un régimen del cadáver que congrega a los muertos políticos, que insisten en regresar, o que son convocados tal como dice el poemario:

por Julio Troxler, gritaban            presente /  
por Paco Urondo                            presente /  
por Felipe Vallese                        presente /  
por la 7 de mayo                          Gamboa, /  
basta, este es un amanecer patético en  
Concordia, /  
Entre Ríos, 1991 (82).

Y el del personaje o los personajes que deambula/n por el poema en un ir y venir que siempre queda a mitad de camino, “Recién cuando Kwan-fu-tzu anda / bordeando el río se encuentra a Confucio, que se quedó / sin cigarrillos antes de entrar / a la terminal y las dos partes se vuelven a juntar / y son de nuevo Confucio, indivisible, que no puede / decidir, iluminado por el único foco del micro, / cuál de los dos tomar:” (39). Son esos retornos, *arruinados*, fragmentarios, en suma, traumáticos, los que convierten a *Punctum* en un texto desencantado, no tanto con el pasado militante de los setenta, que sin embargo no consigue dotarse de sentido, sino más bien con ese presente en penumbras, cubierto por el óxido y la basura de una

sociedad postindustrial. Por ello, es difícil encontrar en *Punctum* herencias, ni débiles mesianismos más bien, y cierro con Gambarotta, lo que encontramos y lo que escuchamos es “una paz / gelatinosa en un estado en bancarrota”.

**III**

## **INTERFERENCIAS**



Ben Bollig

1

*La máquina de hacer paraguayitos* incluye en la página anterior a la portada un texto intrigante, una copia de un comprobante inmigratorio a nombre de Norberto Vega, sellado en Encarnación, expedido por la Dirección general de Migraciones del Ministerio del Interior de Paraguay con validez para treinta días contados desde el 23 de enero de 2000 y firmado por Zunilda C. Riveros. Roberto Santiago Vega es el nombre completo real de Cucurto y, casualmente, la ex mujer de Vega es paraguaya. Si uno de los aspectos principales del neoliberalismo es un mayor control y regulación de la fronteras, en particular en las fronteras de los puntos que no aportan beneficios para los capitalistas, *La máquina* comienza con un delicado acto equilibrista en y sobre la frontera: un argentino de la periferia de Buenos Aires (Quilmes) cruzando hacia el norte, a un país vecino más pobre, en dirección opuesta al camino que normalmente frecuentan muchos de sus personajes, pero cruzando no por uno de los pasos fronterizos turísticos tradicionales preferidos por los *nuevos ricos* de los años de Menem, por ejemplo Iguazú, sino por Encarnación, el paso con Posadas en la provincia de Misiones, un paso asociado con el contrabando y el comercio semilegal o ilegal. Este viaje se

---

<sup>57</sup> Una versión anterior de este artículo se editó en *El extremo sur: Confines*. Le agradezco a Cristian Aliaga su permiso de reproducción; y les agradezco a Laura Cantora y Arturo Casas su ayuda en su traducción y revisión.

hace bajo el nombre real del autor, no con su seudónimo, y la evidencia de dicho viaje es un documento oficial robado (los comprobantes normalmente se devuelven a la salida del país). El nombre del signatario, Zunilda, es un nombre femenino típico paraguayo cuyos orígenes germánicos tienen aires tanto exóticos como de clase alta, que al mismo tiempo evoca la historia oculta de la inmigración a Paraguay de alemanes nazis y supremacistas de la clase aria. De este modo, los dos nombres en el sello sugieren una serie de luchas de poder inscritas en términos nacionales, de clase y género. Se da un juego en el que la inventiva y genialidad de la persona que cruza la frontera, robando u ocultando su verdadera identidad y desafiando a los representantes de la autoridad, se enfrenta a la imposición de estas obligaciones impuestas por la fuerza controladora del Estado. Una cosa es robar un trozo de papel; otra muy distinta robar una obra completa.

La máquina comienza con el siguiente epígrafe: *Lo que escribo es tuyo. Pero ahora es mío. Porque yo te lo robé.* (2005b: 9). La primera línea resulta, a la vez, una dedicatoria típica de una obra al lector, y una afirmación del estatus del lector como figura esencial para la interpretación y la existencia de la obra, una posición que recordaría mucho a los intentos de la crítica literaria del periodo posterior a la Segunda Guerra Mundial por minimizar la intención del autor al escribir una obra como factor decisivo en la interpretación de dicha obra (Roland Barthes es quizás la figura más representativa en este campo, pero hay innumerables ejemplos en el mundo francófono así como en otras tradiciones). El uso de puntos para dividir las líneas de un modo que no encaja del todo bien con los dictados del buen estilo reafirma el conflicto entre las proposiciones y así mismo apunta a una característica distintiva del estilo de Cucurto, como se ha indicado con anterioridad.

El enfrentamiento entre la interpretación de la poesía del autor y la interpretación del lector se elimina a

continuación con la afirmación sobre la estética del robo que domina la obra de Cucurto. De un regalo pasamos a una declaración de autoría y después volvemos al robo con un nuevo entendimiento sobre el regalo original: el autor no regalaba la obra al lector, sino que era del lector en primer lugar, y ahora se la ha robado; lo que Cucurto escribe siempre habría pertenecido antes a otra persona y el proyecto de Cucurto se basa en el robo.

Sin embargo, esto sólo recalca lo que se puede llamar la acumulación cultural primitiva presente en la literatura, por la que la autoría de palabras, frases y fenómenos que circulan libremente en una cultura son tarde o temprano reclamados bajo el nombre de un autor; la imposibilidad de identificar el «yo» (Cucurto, Vega, ¿otra persona?) enfatiza esta incertidumbre. Como un plagiador confeso, Cucurto está llamando la atención sobre las estructuras de poder que sostienen la autoría.

## 2

*La máquina* es una colección que explora en detalle cuestiones de migración y marginación en Buenos Aires; en particular en la figura de la Dominicana, una mujer de la República Dominicana a la que se dirigen muchos de los poemas de la obra o, en algunos casos, desde cuyo punto de vista están escritos. Aparece por primera vez en «Día tras día un trío de mujeres»:

Y tú, dominicana del demonio, que lo único que  
haces es dejarme chupado como un higo.  
Pasas las mañanas escuchando salsa,  
merengue, chachachá. ¡Que tu Willie Chirino!  
¡Que tu Jerry Rivera! Si yo fuera Willie  
Chirino te daría salsa de patadas, un  
Merengue de escupidas. Tú y tus tres primas

libidinosas, que impúdicamente imponen al  
centro de la mesa a sus novios senegalíes y  
marroquíes [...]

Si no fuera porque

cuando paseas por Corrientes enloqueces

libreros a granel, ¡uf!, judíos harapientos,

dueños de los libros hermanos de la dicha.

(2005b: 15-16)

De nuevo, una serie de referencias literarias locales (la escena ambientada en un *conventillo* y los harapientos vendedores de las novelas de Roberto Arlt, por ejemplo *El juguete rabioso* (1926); un «pichiciego» (16), el animal metafórico principal de la novela de Rodolfo Fogwill sobre el conflicto de las Malvinas, *Los pichiciegos* (1983) pelean por espacio con las figuras musicales populares, incluyendo al *salsero* cubano Willie Chirino y su homólogo portorriqueño Jerry Rivera, ambos ostentando versiones anglicistas al estilo Ricky Maravilla. Se presenta un mundo de literatura, sexo, violencia, migración y trabajo mal pagado, pero lo que más llama la atención es la creación de la voz de Cucurto; el uso de la segunda persona del singular «tú» en lugar del vernáculo «vos» es una característica de su condición de extranjero, a la vez que una serie de interjecciones y exclamaciones rompen el curso de la narración a favor de las intervenciones expresivas de Cucurto, a menudo de carácter violento o sexual. Inventar con el lenguaje es la característica más típica de Cucurto, siguiendo pensamientos o conexiones tanto metonímicas como metafóricas. En su lenguaje (el de Cucurto) todo es posible; tal y como afirma en la fotocopia de una nota escrita a mano con la que se abre su obra reciente *El amor es mucho más que una novela de 500 páginas* (2009:2), «La literatura debe ser un espacio, ok, creación, un lugar, ¿un mundo? donde todo es posible.»

La migración hacia Buenos Aires tiene una significación especial en el mundo que se representa en las obras de Cucurto; tal y como Solberg describe en su importante estudio comparativo sobre la inmigración a comienzos de siglo XIX a Argentina y a Chile: «all the ills of the cities were laid on the shoulders of the foreign born» (1970:94) [«todos los problemas de las ciudades caían sobre los nacidos extranjeros»], en particular los problemas de prostitución y crimen (101). Otero y Pellegrino (203) argumentan que en Buenos Aires la concentración geográfica de los inmigrantes es relativamente baja (81). En Buenos Aires, «the *conventillos* encouraged a kind of ‘melting pot’ at the bottom of the social pyramid » (102) [«los *conventillos* fomentaban una especie de ‘*melting pot*’ en lo más bajo de la pirámide social»]. Los autores hablan de un «postmigratory social space» (105) [«espacio social postmigratorio»] presente en Buenos Aires en el que se pueden encontrar «new multiethnic networks » (109) [«nuevas redes multiétnicas»]. La elección de una emigrante Dominicana como figura central y frecuente narradora de la obra de Cucurto es de gran relevancia. Es curioso que a pesar de la importancia que se le da a la inmigración europea a fines del siglo XIX / principios del siglo XX en estudios sobre la historia y la cultura de Argentina, inmigraciones más recientes han atraído mucho menos interés, quizás en parte debido a su existencia dentro de lo que Jones describe como «the informal, illegal or vernacular city» (2006:242) [«la ciudad informal, ilegal o vulgar»], que es quizás lo que mejor se recoge en el poemario de Cucurto de 2007 *Hatuchay*, con sus descripciones fotográficas del barrio de Once, y el mercado repleto de zapatos brasileños, mano de obra industrial y doméstica paraguaya, supermercados coreanos, comida china o italiana, y prostitutas dominicanas o del

norte de la Argentina (20-21). La migración dominicana a Argentina es un caso particularmente curioso; la «biografía» de Cucurto explica que él llegó a Buenos Aires a principios de los años 70, una fecha coincidente con la época de emigración masiva de la República Dominicana. Ramona Hernández, en su estudio sobre migración de la República Dominicana perfila las causas del «Dominican exodus» (2002:24) [«éxodo dominicano »] que se dio a partir de la caída del dictador Rafael Leónidas Trujillo en 1962. Mientras Trujillo había estimulado el crecimiento de la población e instaurado un estricto control sobre la expedición de pasaportes, la intención del presidente Joaquín Balaguer era la de estimular un cambio en la actividad económica de la República de la agricultura hacia los sectores comercial e industrial a través del aumento de la inversión extranjera así como permitiendo la salida del país a una gran cantidad de la población.

Como un gobernante autoritario, con más intensidad incluso a partir de los años 70, las acciones de Balaguer incluían «expelling undesirable voices that attacked the regime» (39) [«echar del país a aquellas voces indeseables que ataquen al régimen»] pero también la expedición indiscriminada de pasaportes a todo aquel que los solicitara con el fin de aliviar la presión demográfica.

En parte como resultado de estas políticas y otras, en particular relacionadas con el crecimiento del turismo, la República Dominicana, ha pasado a ocupar un papel destacado en el comercio sexual internacional; en primer lugar, tal y como observa Amalia L. Cabezas, la República tiene una de las industrias sexuales per cápita más importantes del mundo (1999:110); y en segundo lugar, las mujeres dominicanas desempeñan un papel predominante en la migración internacional relacionada con el trabajo sexual (112). Tal como apunta Padilla:

While Cuba was the primary Caribbean destination for sex tourists to the region prior to Castro's revolution [...] the Dominican Republic became one of the region's primary destinations – as well as the most important «exporter» of female sex workers both within and beyond the Caribbean [...] following President Balaguer's incentives to foreign tourism investment in the late 1960s and 1970s (2007: 228).

<sup>58</sup>

Esto forma la gran mayoría del trabajo extranjero que, mediante remisiones, dio cuenta de más o menos una cuarta parte de la moneda extranjera de la República en los años 80 (Kempadoo, 2004:164); tan importantes son los trabajadores sexuales y las migraciones relacionadas con el sexo en la República Dominicana que Kempadoo llega a argumentar que la sexualidad opera como «a potentially transformational dimension of the region» (205) [«un aspecto que puede potencialmente transformar a la región»].

#### IV

El personaje de Cucurto como poeta de la República Dominicana también resulta intrigante; no es un país famoso por sus poetas como lo son muchos de sus vecinos más cercanos (Cuba y Nicaragua siendo los ejemplos más típicos) y en dos recientes antologías de poesía latinoamericana es un país de algún modo insuficientemente representado (en

---

<sup>58</sup> [«Mientras Cuba había sido el destino caribeño preferido por los turistas sexuales en la región antes de la revolución de Castro [...] la República Dominicana se convirtió en el destino principal de la zona – además de en el exportador más importante de trabajadoras sexuales tanto dentro como fuera del Caribe [...] tras los incentivos a la inversión de turismo extranjero del presidente Balaguer a finales de los años 60 y durante los 70»]

la antología de Ortega (2001) aparecen tres poetas, dos en *ZurDos* (2005)). Es más, uno de los poetas más conocidos de la República es el antiguo presidente Joaquín Balaguer, cuyo régimen es, se podría afirmar, la causa ficticia por la que Washington Cucurto abandona la República. En la década de los 70 el régimen de Balaguer permitió los escuadrones de la muerte que fueron responsables de los asesinatos de cantidad de figuras de la oposición, y en 1971 «for nine months a group of junior officers known as La Banda [...] attacked left-wing organizations and individuals and even shot up schools with the connivance, it seemed, of the police» (101).<sup>59</sup>

A pesar de su carrera política, que se prolongó hasta los noventa, Balaguer encontró tiempo para publicar una serie de poemarios. Así, Cucurto toma uno de los clichés más comunes sobre la identidad e inmigración Argentina y lo matiza para crear un retrato de una migración plebeya y en gran parte escondida, pero que permite una unión constante entre literatura, política y sexo. El personaje de La Dominicana es central en *La máquina* y una serie de poemas incluyen recuerdos contados desde su punto de vista, como en la composición «Y he contribuido al bienestar nacional...»

[...]

Soy la respetabilísima, la Dominicana.  
He pagado los impuestos con mis ahorros.  
He contribuido al bienestar nacional.  
Y todavía conservo el orgullo  
de afirmar que ninguno  
ha sido infeliz en esta cama.  
¿Me escuchas? ¿Estás ahí?

---

<sup>59</sup> [«durante nueve meses un grupo de jóvenes oficiales de policía conocido como La Banda [...] atacó a organizaciones e individuos de izquierdas e incluso destrozaron a tiros algunas escuelas, según parece, con el beneplácito de la policía »].

Te estoy hablando, pelotudo.  
(2005: 42)

Gran parte del poema traza una serie de reminiscencias sobre la carrera y los viajes de la Dominicana, incluyendo Lima, Panamá y Venezuela. Tras algunos movimientos por distintos lugares y épocas, donde se cubre un periodo de treinta años y varios países, el poema se centra en el cargado ambiente de una pieza, en el que se sitúa a los lectores con la expresión «esta cama». La economía de la vida de la mujer es consistente con lo que se conoce sobre el trabajo sexual de emigrantes, pagando impuestos legales de un trabajo ilegal y sin recibir ninguno de los beneficios de los que otros contribuidores del Estado disfrutaban, junto con un orgullo profesional en sus habilidades sexuales. Sin embargo, las dos últimas líneas, la interpelación a un interlocutor explícitamente masculino y desconocido (¿el lector?, ¿el escritor?) es un ataque directo y ofensivo al lector y también a las figuras de Cucurto y Vega, quienes por un lado se benefician de su situación y por otro la ignoran cuando les conviene. El poema cuestiona por tanto el papel tanto del lector como del escritor en la explotación de las mujeres. Demuestra la tensión latente entre las restricciones económicas y los intereses personales, en los que una mujer se ve obligada a ofrecer el último trabajo que le queda, trabajo sexual, pero a la vez también está orgullosa de la actividad que realiza y de sus efectos. Esta curiosa adhesión conservadora al presente sistema capitalista de sus miembros más marginados, tiene el efecto de resaltar la gran hipocresía tras las reivindicaciones de una base ética en el capitalismo.

V

*La máquina* concluye con una reveladora biografía de Cucurto. Washington Elphidio Cucurto, dice el corto

pasaje que se incluye al final del volumen y que firma Santiago Vega, «agitador cultural, se dedica desde hace años a compilar la obra de Washington Cucurto» (2005:61), nació en la República Dominicana en 1942 y llegó a Buenos Aires a comienzos de la década de los 70. A continuación siguen una serie de referencias tanto reales como ficticias a trabajos de Cucurto, así como información sobre sus viajes por Argentina, las provincias del interior y algunos países limítrofes, hasta llegar a desaparecer en América Central allá por 1979. Tamara Kamenszain señala que entre todos los cruces internacionales (un argentino haciéndose pasar por dominicano con una máquina para hacer paraguayos) *La máquina* «trabaja, como una inmigración latinoamericana, invadiendo todo, ocupando los lugares, rompiendo las escrituras» (2007:130).

La interpelación de la Dominicana al lector y al escritor es una reclamación por espacio y atención hecha desde una de las posiciones más marginadas y desaventajadas, que se hace eco de las prácticas de la empresa editorial de Cucurto. Al igual que el verso del presidente Balaguer, llama la atención sobre el variable estado político de la poesía y sobre el trabajo necesario para evitar que ésta se convierta en propaganda política para el sistema existente o en un espectador apolítico, haciendo un ruego especial por un arte que se divorcie de la cruda y tormentosa vida política. Frieria (2007) señala que el personaje no debería ser confundido con el autor, a pesar de «equivocos » de esta índole que aparecen a veces en los medios de comunicación. Cucurto, su biografía continúa, utiliza otro seudónimo más, Humberto Anachuri. Complicando las cosas aún más, Anachuri, «electricista paraguayo y crítico» (Anachuri, 2005: sn) escribe una reseña sobre una de las novelas de Cucurto, *Las aventuras del Sr. Maíz*, para la página web de la editorial que publica la obra, mientras en la solapa de *El curandero de amor* (2006), los detalles bibliográficos de Santiago Vega se dan como si

fueran los de Cucurto. La biografía de Vega, ofreciendo más claridad sobre la escritura de Cucurto, cita una entrevista ofrecida por Cucurto a la revista de Buenos Aires *La novia de Tyson* en la que explica su idea de plagio como «una auténtica variante de la literatura»:

Yo no afano, simplemente escribo «a la manera de»; aparte ni el más genial creador podría plagiar magistralmente como yo. Si plagiamos al plagiario, saldrá algo maravilloso, lo mismo si plagiamos a un muerto [...] pues no se lo puede hacer peor [...]; en estos casos el plagio es siempre progresista y por consecuente productivo, al igual que el peronismo. El plagio es ante todo un acto de amor peronista....Perón le afanaba a Mussolini, Menem a Reagan, Cortázar a Michaux (2005: 60)

## VI

Dejando a un lado la sorprendente inclusión de Julio Cortázar, un escritor conocido por su desacuerdo con las políticas peronistas, la noción de una tradición política y literaria de plagio es sorprendente, en particular al inscribirse en la historia del peronismo en sus diferentes versiones. Kamenszain (2007:128-9 n14) ve el vínculo entre el peronismo y el plagio como parte de una tradición literaria iniciada por Osvaldo Lamborghini. De hecho, al igual que en la presentación de la inmigración dominicana a Argentina, hay una curiosa nota de verosimilitud con la condición de Cucurto de peronista popular; como señalan Lupu y Stokes, desde la reinstauración de la democracia, la polarización de las clases, con los sectores más bajos a favor del peronismo y «the Peronist Party again representing the poor» [el partido

peronista representando de nuevo a los pobres], se ha vuelto a convertir en una característica de la política argentina (2009:58; 81).

Cucurto, el plagiador, es por tanto un usurpador literario, igual que Perón, un plagiador de los fascismos europeos y las culturas populares locales, quien fue, a los ojos de las clases gobernantes, el mayor usurpador político argentino. Es más, Cucurto redescubre el canon argentino como una serie de robos; como explica en una entrevista, «Borges era un chorro» (Capelli, 2006).

De este modo Cucurto entra en una tradición literaria y política de robo, incluyendo «Pierre Menard» de Borges, el uso del diálogo grabado de Puig, el robo de libros del personaje de Arlt en *El juguete rabioso* (1926), y el plagio de Perón de las políticas de Musollini y la sonrisa de Gardel. Los productivos robos creativo-literarios de Cucurto se convierten en una intervención política; la economía del usufructo latente en el proyecto Eloísa Cartonera se transforma en la obra literaria de Cucurto en una poética del robo. Así, la escritura de Cucurto muestra no sólo la gran variedad de migración en Argentina, y las consecuencias políticas inesperadas de esta representación, sino también el potencial de las intervenciones poéticas en las que activismo y poesía encuentran un balance entre ética y estética. Aún así concentrarse en el contexto y el contenido de la poesía de Cucurto, en los hechos de una poesía de migraciones medio escondidas, trabajo sexual y bailes de cumbia, no hace más que oscurecer el complejo trabajo literario presente al desmenuzar y volver a componer el canon argentino. Los medios a través de los cuales la poesía puede intervenir políticamente no están limitados a una serie de elecciones binarias, sino que son parte de una red de estética, temática y selecciones prácticas en la composición, circulación y recepción de la poesía.

A menudo la poesía encuentra su éxito en lo que en otros géneros literarios se describiría como fracaso .

Jorge Wolff

¿Qué puede haber en los sucesivos anuncios acerca de la desaparición de la literatura sino ciertas metamorfosis en sus modos de escritura-lectura? Hace ya tiempo que José Paulo Paes (Taquaritinga, 1926-São Paulo, 1998) jugó con el tema en el título de uno de sus libros: “A poesia está morta mas juro que não fui eu” (1988). Casi un siglo antes, Mallarmé había escrito, como bien se sabe, el poema-clave del siglo XX, *Un coup de dés* (1897), que suscitara no sólo lecturas concretistas muy familiares a los lectores brasileños sino simultáneamente las reflexiones de Maurice Blanchot en *Le livre à venir* (1959). Aunque no vaya a detenerme ni en unas ni en otras, me gustaría recordar estos marcos por dos motivos al menos: primero porque sí, para Blanchot, la literatura va hacia sí misma, vale decir, hacia su desaparición, eso se daría en función no del azar sino de la abolición de las viejas categorías de género, de lectura y de análisis; y en segundo lugar para discutir lo que se ha llamado, más reciente y polémicamente, “posautonomía”, en una nueva y distinta vuelta de tuerca a propósito del tema.

Si las preguntas siguen siendo las mismas, cambian –y qué bueno– las maneras de enfrentarlas. ¿Cuál es el lugar de la literatura hoy?; o mejor, ¿qué lugar le queda todavía, bien entrado el siglo XXI?; y, de nuevo, ¿qué es, qué sería “literatura”?; o entonces ¿hasta qué punto se habla de la misma y semejante cosa cuando se invoca la palabra

---

<sup>60</sup> Corrección del texto al castellano por Rodrigo Álvarez y Luciana di Leone: mil gracias. Otro abordaje del tema y de las dos ensayistas aparecerá en “Josefina e Flora II. Depois do pós-tudo” en *Fluxos literários* (Florianópolis, UFSC, en prensa).

“literatura”?; o aun otra posibilidad, ¿qué literatura sería digna del nombre ahora, cuando más de dos siglos nos separan de la aparición de su acepción moderna?

Así que trato de evocar, a propósito, el nombre de cierto escritor argentino porque, como escribió Bernardo Carvalho, “hay algo de insoslayable en la geografía argentina”: Juan José Saer. En el final de su famoso ensayo “El concepto de ficción”, publicado originalmente en 1991 en *Punto de Vista*, el autor de *Glosa* y *Nadie nada nunca* definiría la literatura como una “antropología especulativa”, la cual permitiría verificar lo inverificable, ver lo invisible, decir lo indecible y así por delante. Para llegar a esta definición, Saer trata de demoler la separación maniquea entre ficción y no-ficción, tan cara al mercado editorial. Según él, la ficción no tiene nada que ver con la mentira, tan menuda cuanto livianamente asociadas. Al contrario, la ficción, dice Saer, se caracteriza por un doble registro, está al mismo tiempo ligada a lo empírico y a lo imaginario, o sea a lo que acostumbramos llamar de realidad y de ficción. Algo que la ensayista Josefina Ludmer, no menos argentina, suele resolver a través de una sola palabra compuesta: realidadficción. Es su abordaje del término en el conocido texto “Literaturas posautónomas”, distinto en varios sentidos respecto a Saer, lo que propongo desarrollar y problematizar inicialmente acá, para detenerme en seguida en la concepción literaria de la crítica carioca Flora Süssekind, al mismo tiempo próxima y distante de la de Ludmer.

Antes me gustaría recordar otras dos formas similares de referirse a la cuestión de los límites de la literatura, a partir de citas de escritores muy distintos. Primero la de otro autor argentino, César Aira; después la de un escritor brasileño, Bernardo Carvalho, recién mencionado; y también, a propósito de este, la referencia *en passant* que hace del tema Flora Süssekind en un pequeño artículo. Escribe Aira en *Nouvelles impressions du Petit*

*Maroc*, mezcla de ensayo, diario y ficción con fuerte sabor crítico en relación al buen gusto, un texto de 1990, escrito casi simultáneamente por lo tanto al de Saer:

Aquí lo falso no se remite a una moral de lo auténtico, sino más bien a la ficción, en la que conviven lo verdadero y lo falso, valen lo mismo al mismo tiempo y se transforman uno en el otro. De hecho, si uno se decide por la literatura es con ese fin: salir de una lógica de exclusión de los contrarios que califica de falso a uno sólo de los miembros del par. No para hacerlos falsos o verdaderos a los dos sino para ponerlos en una teoría falsa que hace irrelevante a la clasificación. (Aira 2011: 35).

Creo que vale la pena retomar los términos empleados en “El concepto de ficción” por Juan José Saer, cuya poética como se sabe es completamente distinta de aquella de César Aira, aunque en este punto los dos escritores se encuentren:

La ficción no es (...) una reivindicación de lo falso. Aun aquellas ficciones que incorporan lo falso de un modo deliberado (fuentes falsas, atribuciones falsas, confusión de datos históricos con datos imaginarios, etcétera), lo hacen no para confundir al lector, sino para señalar el carácter doble de la ficción, que mezcla, de un modo inevitable, lo empírico y lo imaginario. Esa mezcla, ostentada sólo en cierto tipo de ficciones hasta convertirse en un aspecto determinante de su organización, como podría ser el caso de algunos cuentos de Borges o de algunas novelas de Thomas Bernhard, está sin embargo presente en mayor o menor medida en toda ficción, de Homero a Beckett. La paradoja propia de la ficción reside en que, si recurre a lo falso, lo hace para aumentar su credibilidad. La masa fangosa de lo empírico y de lo imaginario, que otros tienen la ilusión de fraccionar *a piacere* en rebanadas de verdad y falsedad, no le deja, al autor de ficciones, más que una posibilidad: sumergirse en ella. (Saer 1991: 3).

Flora Süssekind, a su vez, claramente tomaría prestada la reflexión de Saer en un texto muy breve del 2003 (y no lo dice seguramente por su brevedad): "(...) los juegos con la (falsa) idea de mentira como sinónimo de ficción subrayan, vía 'falsa mentira', un lugar ficcional más allá de una oposición entre verdadero y falso, entre empírico e imaginario" (p. 16). El artículo de Süssekind reivindica la obra ensayística y ficcional de Bernardo Carvalho –justamente el introductor de Juan José Saer en Brasil, con su bella traducción de *Nadie nada nunca* publicada en 1997– para dar en el blanco recurrente de sus análisis críticos, por lo menos desde principios de la década de ochenta: la crítica despiadada a lo que denomina "neo-naturalismo" o "neo-documentalismo" y a "la resurrección todopoderosa del naturalismo en la vida cultural brasileña reciente", conforme escribe en el comienzo del artículo intitulado "No basta".

Así que, con Süssekind, estaríamos volviendo de cierto modo al muy moderno embate entre, digamos, naturalistas y anti-naturalistas. ¿Qué podría tener que ver esto con la cuestión del último anuncio de desaparición de la literatura o con la cuestión de la posautonomía? Antes de intentar responderlo, retomemos la visión saeriana de la literatura como una "antropología especulativa", la cual remite a otra propuesta del mismo autor para concebir lo literario a fines del siglo XX, ahora a partir de lo que denominó "una literatura sin atributos", inspirado en la famosa novela de Robert Musil. Tratase de una apuesta en la verificación de lo inverificable que sería propia de la literatura contemporánea, tomando la noción de "contemporáneo" según Giorgio Agamben. Escribe el filósofo-poeta italiano en su ensayo del 2007 "¿Qué es lo contemporáneo?":

(...) contemporáneo es aquel que tiene la mirada fija en su tiempo, para percibir no la luz sino la oscuridad. Todos los tiempos son, para quien experimenta la

contemporaneidad, oscuros. Contemporáneo es, justamente, aquel que sabe ver esta oscuridad, y que es capaz de escribir mojando la pluma en las tinieblas del presente (Agamben 2007: 62-63).

Para emplear el neologismo de Josefina Ludmer ligado a la reflexión de Agamben respecto del tiempo presente como anacronismo, se podría decir entonces: “realidadficción contemporánea”. Sin embargo hay que sumergirse con cuidado en la “masa fangosa” de la “posautonomía” y en la del prefijo “pos” en general. Se diría entonces que “Literaturas posautónomas” es una especie de manifiesto posvanguardista publicado en una revista digital argentina en el 2007 (aunque se dice que ya circulaba algunos años antes). Con “posvanguardista” quiero referir también a la formación de la profesora de teoría literaria, crítica y escritora nacida en Córdoba y a su flamante aparición en periódicos transgresivos de Buenos Aires en los conturbados y fervientes años sesenta y setenta, *Los Libros y Literal* (los dos recientemente rescatados en ediciones facsimilares de la Biblioteca Nacional de Argentina).

Ocupado lector, permítame recordar rápidamente algunos datos: *Los Libros*, periódico inaugurado en el '69 como órgano de actualización y divulgación del pensamiento estructuralista francés atravesado por tendencias políticas de la izquierda radical que pasaron de los Montoneros al maoísmo hasta su violento cierre en el '76 por la dictadura militar; sus primeros editores fueron Héctor Schmucler y Nicolás Rosa y los últimos serían Ricardo Piglia y Beatriz Sarlo, los cuales, sólo dos años después y en situación de clandestinidad, inaugurarían su extensión: *Punto de Vista*, que duraría nada menos que treinta años. Ya la revista *Literal* tuvo cinco ediciones en tres volúmenes entre 1973 y 1977, más maldita y afín al pensamiento de Ludmer, por su abordaje lacaniano y por consiguiente radicalmente anti-

populista, cuyos editores fueron Osvaldo Lamborghini, Luis Guzmán y Germán García (éste un disidente de *Los Libros*).

Como profesora, Josefina Ludmer actuó en la llamada “Universidad de las Catacumbas” durante la dictadura. Luego, con la redemocratización a partir del ’83, asumiría la cátedra de teoría literaria de la Universidad de Buenos Aires (UBA), ya muy prestigiada como autora de ensayos arrojados y eruditos a la vez sobre las obras de Gabriel García Márquez y de Juan Carlos Onetti. En 1988 publica *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria* (traducido en Brasil) y en seguida se hace profesora de literatura latinoamericana en la Meca de la desconstrucción americana, la Universidad de Yale, donde permanece hasta 2005. Antes de eso publica en 1999 *El cuerpo del delito. Un manual* (también traducido en Brasil) y, tras su retorno definitivo a Buenos Aires, pasa a conducir seminarios de posgrado en la UBA y publica su polémico libro *Aquí América Latina. Una especulación* (2010), el cual incluye con pequeños pero significativos cambios el texto “Literaturas posautónomas”.<sup>61</sup>

Lo que la ensayista argentina avanza con la noción de “realidadficción” respecto del concepto de ficción según Saer toca sin ningún escrúpulo en un tópico central –o una vieja herida– de los debates críticos y teóricos alrededor de la literatura: la cuestión del valor estético. Ya en el comienzo de “Literaturas posautónomas” se lee que tales escrituras no admiten más lecturas literarias: “(...) no se sabe o no importa si son o no son literatura. Y tampoco se sabe o no importa si son realidad o ficción” (*Aquí AL*, p. 149). Lo que es importante, según Ludmer, es cómo estas escrituras “fabrican un presente” en detrimento de cualquier “registro realista de lo que pasó” (*Ciberletras*, p. 1). El valor literario, el diagnóstico crítico de la calidad o falta de calidad que ha

---

<sup>61</sup> También traducido al portugués de Brasil y disponible en medio electrónico. Utilizo tanto la versión electrónica en castellano (en *Ciberletras*) como el texto definitivo en *Aquí América Latina* (que cito como *Aquí AL*), con la finalidad de marcar las diferencias entre una y otra versión.

caracterizado la literatura moderna se supone sumariamente descartado. Si existe la posibilidad de hacerlo esto no ocurre sin problemas, que la ensayista trata de enfrentar mediante ciertas estrategias retóricas como el empleo constante del modo imperativo y el empleo más ocasional del modo condicional; la transferencia del foco de la escritura a los modos de lectura; y el reconocimiento de que una lectura según los criterios tradicionales de valor puede seguir y sigue siendo hecha con más frecuencia de lo que le gustaría –así como, en el caso de Flora, a diferencia de Josefina, el criterio de gusto naturalista sigue siendo la piedra en su zapato. No es el caso de Ludmer, lo que de pronto queda claro por el impudor en el uso del prefijo “pos”. De tal modo que, aunque el antiguo soporte del libro se mantiene incluso como objeto de deseo de los escritores de las nuevas generaciones; si el nombre de los autores sigue apareciendo en las tapas, en los diarios, revistas y blogs; si son todavía considerados “novelas”; si por lo tanto siguen apareciendo como literatura, no se puede más leerlos, dice, “con criterios o categorías literarias como autor, obra, estilo, escritura, texto y sentido”. Esto porque “aplican a la literatura una drástica operación de vaciamiento: el sentido (o el autor, o la escritura) queda sin densidad, sin paradoja, sin indecidibilidad (o, como dice Tamara Kamenszain, ‘sin metáfora’) y es ocupado totalmente por la ambivalencia: son y no son literatura, son ficción y realidad” (*Aquí AL*, p. 150).

Esta realidad ficcional es para Ludmer la realidadficción contemporánea, o sea la propia realidad del cotidiano actual informado y conformado básicamente por los medios digitales y electrónicos transnacionales, responsables por la “fabricación del presente”. De la tensión existente en las narrativas del siglo XIX y XX a partir de la oposición entre ficción –en cuanto “fábula, símbolo, mito, alegoría o pura subjetividad” (*Aquí AL*, p. 152)– se pasaría en el momento posautonómico a la fusión de ficción y realidad histórica una vez que, según se puede verificar

efectivamente, vivimos el fin de una era en que la literatura tuvo una lógica interna y un poder crucial. El poder de definirse y ser regida por sus propias leyes, con instituciones propias (crítica, enseñanza, academias) que debatían públicamente su función, su valor y su sentido. (*Aquí AL*, p. 153).

Con eso se condenarían también todas las pretensiones críticas de emancipación, transgresión y subversión que marcaron a fuego las políticas de la literatura en la modernidad: “La literatura pierde poder o ya no puede ejercer ese poder” (*Aquí AL*, p. 154) –que es precisamente lo que Flora Süssekind se resiste con todas sus fuerzas aceptar. Y esta pérdida, para Ludmer, es por supuesto inevitable en la misma medida de la mezcla de las esferas o de los campos considerados anteriormente como autónomos, de Immanuel Kant a Pierre Bourdieu. Si muchos lectores, escritores y críticos siguen creyendo en la autonomía, aunque relativa, de su campo, es porque “no se imagina que estamos en otro mundo”, como se lee en un paréntesis agregado a la versión del texto en el libro del 2010. Es por lo tanto no sólo una cuestión de falta de visión sino de falta de imaginación porque este “otro mundo” no es otro que el de la “imaginación pública” del siglo XXI, que cruza sin más la frontera de la literatura y entra “en un medio (en una materia) real-virtual”, destituida de un adentro o de un afuera y que por esas mismas razones “construye presente” (*Aquí AL*, p. 155-156).

Así que lo que me parece productivo en su tardío manifiesto –si es que aun se puede emplear este término– es el coraje de proponer un *más allá* de lo literario al cual (hay que decirlo) tanto nos aferramos, a partir de una reflexión muy *realista* sobre los innegables cambios en los modos de circulación y consumo de los libros inaugurados ya en las últimas décadas del siglo XX. Para eso la ensayista encara los nuevos tiempos sugiriendo el empleo de otras y distintas herramientas teóricas, menos gastadas y más riesgosas, para

enfrentar el efectivo desplazamiento del lugar de la literatura, experimentado en realidad a partir de las vanguardias históricas o incluso mucho antes, como asegura Jacques Rancière, con el proceso del fin de la mimesis que el filósofo francés verifica ya en el siglo XIX con la eclosión del realismo-naturalismo.

Lo que se debe, en el caso de la ensayista argentina, por un lado, a su formación vanguardista en la Argentina de los años sesenta y, por otro, a su impronta deleuziana la cual aparece textualmente en la versión definitiva de “Literaturas posautónomas” con la mención al “fin de las esferas o del pensamiento de las esferas” (*Aquí AL*, p. 153).

Además de *valorizar* el concepto de “literaturas posautónomas”, como lo hago aquí, saco del fondo del baúl –asumiendo los riesgos de la contradicción y el anacronismo– la noción de “crítica ficcional” para lanzar una sospecha, la de que Josefina Ludmer no haría más que eso en la mezcla de ensayo y escritura íntima –la forma diario, para ser más preciso– de *Aquí América Latina*. Esta noción, según la veo, constituye un síntoma de las metamorfosis literarias y artísticas mencionadas más arriba y que remite, entre otras cosas, a la desaparición de la literatura según Blanchot y a su propia producción escrita, así como las de ciertos escritores-ensayistas que lo antecedieron y lo sucedieron. Con la destrucción del concepto moderno de novela, las formas híbridas ganan, como se sabe, un nuevo estatuto en el siglo XX, abriendo la crisis que culminaría en la muerte de la literatura según los criterios de realismo y verosimilitud tradicionales. De ellas participarían con fuerza no sólo el ensayo y el diario íntimo como el testimonio, el periodismo, la etnografía, la autobiografía y lo que ahora se suele llamar auto-ficción.

Nuevas formas de escribir y leer: es también el caso del crítico argentino-brasileño Raúl Antelo que hace de los encuentros inusuales entre autores y textos, y de la apropiación y puesta en choque de esos materiales un tipo

de crítica ficcional que reivindica también sin pudores y simultáneamente la vena vanguardista, filológica y erudita. En muchos textos de César Aira hay un raro y provocativo cruce de neodadaísmo con narrativa en relatos a menudo auto-ficcionales, en una obra aparentemente infinita que reivindica tanto a Stendhal y Balzac como a Roberto Arlt y Osvaldo Lamborghini. En cuanto a Bernardo Carvalho, sus novelas híbridas entran y salen de lo considerado literario en una obra que, como observa Flora Süssekind, no solamente lo produce sino lo discute constantemente. Pero acá creo que se da en el blanco del problema de la autonomía: una cosa es hibridizar el adentro y el afuera de lo literario manteniendo la idea de valor –como Flora– y otra cosa muy distinta es desecharlo –como Josefina. No importa cuál sea el modo de escritura, más o menos realista o naturalista o fantástico o costumbrista, de lo que se trata es, como diría Daniel Link, de cómo se lee.

Para Flora Süssekind, la literatura tiene el significado y el peso de una reserva ética, de una valoración del sin-valor: como la literatura no está basada en el valor de cambio pero sí en su valor de uso, sus criterios de producción y circulación son otros, antes basados en el don o el derroche, en términos de Bataille, o en el delirio y en la locura, en los de Foucault. No hay expectativa de ningún retorno material o espiritual sino el gran vacío del lenguaje, productor de escrituras múltiples, de los más variados matices. ¿Sería esta otra forma de decir que “vale todo”? En cierto modo sí, si pensamos –con nostalgia en la obra de arte en la época de su autonomía estética– que el pastiche nos define y el presente perpetuo nos determina. Sin embargo en contra del “vale todo”, seamos “propasivos” y optemos por un “vale cuánto pesa”: *at face value* según la intraducible expresión inglesa.

Entonces “vale cuánto pesa”: ¿lo que dice esta expresión –extraída de la economía de mercado y también del título de un libro de ensayos del escritor brasileño

Silviano Santiago— para literatura después del supuesto fin de la literatura? Remite seguramente a una “belleza de la indiferencia” a la cual se dedica aquella “inmensa minoría” de escritores-lectores que la perciben como una fuerza singular, como una energía en blanco propia de un no-saber y que es lo que la hace inventiva, más allá de cualquier límite. Pero aquí se vuelve a la noción de literatura como reserva ética y a la noción de autonomía, aunque de modo más que relativo, problemático. Es el campo donde se mueve la reflexión de Flora Süssekind, enemiga pública no sólo de la resurrección del naturalismo —que toma como una verdadera segunda naturaleza de la cultura brasileña— como de la potencia hagiográfica de los discursos hegemónicos en el país en pleno siglo XXI.<sup>62</sup>

Flora despunta en el escenario de la crítica literaria brasileña hace tres décadas, siendo algunos años más joven que la colega argentina. Una diferencia inmediata en relación con Josefina —y no se trata evidentemente de compararlas de modo directo— aparece en el hecho de que la crítica carioca, desde el principio de su carrera, se asume como parte de aquél “algunos” del cual la crítica argentina busca mantener la distancia que el mandato de la “posautonomía” le exige: “Para *algunos*, entramos en el fin en la literatura”, escribe Josefina. Pues Flora — que es profesora del curso de teatro de la UNIRIO e investigadora de la Fundação Casa de Rui Barbosa— nunca quiso dejar ese lugar y la reserva ética a que se hizo referencia más arriba remite precisamente a ello: a su conocido contra-canon en el cual seguramente no caben las “altas literaturas” sino la literatura como anti-naturalismo o anti-documentalismo.

En su primer libro, *Tal Brasil, qual romance: uma ideologia literária e sua história: o naturalismo*, del año 1984 (aparentemente rechazado después dado que su autora nunca quiso republicarlo), Flora hace una severa y teóricamente actualizada crítica al naturalismo, el cual ve

---

<sup>62</sup> Véase el ensayo “Hagiografías”, presentado en Buenos Aires en el 2006.

resurgir en ciclos en el país. Hasta aquél momento serían tres tales ciclos: el del primer naturalismo en fines del siglo XIX; el de la novela social de los años 1930, de Jorge Amado, José Lins do Rego y Rachel de Queiroz, cuya “fractura” se encontraría en la obra de Graciliano Ramos –fractura que su maestro Silviano Santiago, uno de los introductores de la desconstrucción en Brasil, había acabado de reafirmar con el diario apócrifo *Em liberdade* (1981) atribuido a Graciliano; y el ciclo de la novela-reportaje bajo la dictadura militar en la década del setenta. En “No basta”, el artículo breve del 2003 mencionado antes, Flora celebraba las entonces recientes intervenciones de Bernardo Carvalho, que venía de publicar su novela híbrida *Nove noites* (2002), al mismo tiempo que subrayaba la resurrección del naturalismo refiriéndose, sin citar nombres, al linaje que va desde un Josué Montello y Aguinaldo Silva hasta Paulo Lins (*Cidade de Deus*) y Ferréz (*Manual prático do ódio*).

En ese mismo periodo, Flora Sússekind escribe el ensayo “Desterritorialização e forma literária”, fruto de un seminario presentado en la Universidad de Oxford (UK) en el 2000, texto en el cual sí ha nombrado a los considerados *neo-naturalistas*. Los términos son prácticamente los mismos: se trata de una “imposición” representacional y documental que vendría a reforzar la “vertiente expresivo-documental hegemónica” en el país, corroborada por los medios de masa y especialmente las novelas de televisión (de los cuales Agnaldo Silva es uno de los principales guionistas hasta hoy). Como Josefina Ludmer, apuntaba hacia la “experiencia urbana” manifestada intensamente por esas literaturas, aunque, a diferencia de la ensayista argentina, criticaba la ausencia del “hacer artístico” y del cuidado en la elaboración del “proceso narrativo”. Como Ludmer, valorizaba también los “espacios no representacionales y las zonas límites ambivalentes, transicionales, de la subjetividad” y, sin embargo, quedaba claramente mantenido el criterio de la buena y de la mala

literatura, en otra disyuntiva de la cual no consigue o no quiere desvencijarse.

Reordenando entonces esas diferencias, si para Josefina, ha cambiado necesariamente el estatuto de la literatura —ya que, para ella, no habría más literatura y no-literatura, buena o mala literatura—, esto se mantiene de manera férrea en el caso de Flora y se puede decir incluso que ese es su caballito de batalla: ella considerará cuando mucho, por ejemplo, el “innegable valor documental” de los testimonios del escritor Férrez (oriundo de una favela de São Paulo), aunque sin considerar su producción positivamente en cuanto arte. Para Josefina, sin embargo, se acabaron todos los realismos y naturalismos del pasado, se acabaron las nociones de lo histórico como lo “real” y de lo literario como “fábula” en nombre de la yuxtaposición de realidad y ficción. Volvamos entonces al punto de partida de Josefina Ludmer en “Literaturas posautónomas” y retomemos la sugerencia de Tamara Kamenzain en la primera versión del texto-manifiesto de Josefina: “el testimonio es la ‘prueba del presente’, no ‘un registro realista de lo que pasó’”.

Para Flora Sússekind, aunque sin ninguna ingenuidad, la distancia entre lo documental y lo ficcional es todavía relevante. Se podría encarar esa posición como aún autonomista y también coherente con su propia trayectoria, marcada por el combate a los dogmas modernos y liberales a favor de los nuevos y radicales valores que caracterizaron a las vanguardias históricas, los mismos que Josefina propone que se abandonen por completo. Por otro lado, como fue sugerido anteriormente, la idea de ambivalencia entre realidad y ficción es algo que se coloca claramente en la visión de Flora, basada sin embargo en la negatividad adorniana de Juan José Saer. La diferencia crucial en las posiciones de las dos críticas estaría puesta, por lo tanto, en el estatuto de la literatura como documento o testimonio, una vez que para Josefina Ludmer, como vimos, este remite a una “prueba del presente” y no más a cualquier realismo

convencional, combatido sin tregua por Flora Süssekind. O mejor: parece que hubo una tregua, manifestada a mediados de la década del noventa, cuando la crítica carioca publica su importante ensayo sobre la “poesía-en-vozes” de Ana Cristina César, *Até segunda ordem não me risque nada*, escrito originalmente en 1989, a partir del cual tal vez se podría esperar un viraje. En la primera frase del texto se lee:

No, no se trata de romper lanzas una vez más por un “biográfico, demasiado biográfico” o por un “literario, solamente literario”, sino de mostrar de pronto los datos –“Autobiografía. No, biografía”– y fijar los puntos de partida de este intento de aproximación crítica de la escritura poética de Ana Cristina César. (Süssekind 2007: 9)

Así que, sin forzar un cambio hacia el abandono de todo valor, Flora señalaba ahí la ambivalencia constitutiva de esa poesía en particular –que además ya estaba presente en varias otras escrituras brasileñas de los setenta, a ejemplo de los poetas Chico Alvim, Waly Salomão y Glauco Mattoso, o de los narradores Renato Pompeu, Carlos Süssekind y Silviano Santiago–, al colocarse adentro y afuera de la literatura, adentro y afuera de la realidad, adentro y afuera de la ficción. Sin embargo, el combate, como vimos, es retomado hacia el año 2000, justamente cuando Josefina propone dispensar cualquier combate, cualquier rotura de lanzas, una vez que la literatura, según ella, no puede y no vale más nada. Bien entendido, esto quiere decir solamente que su estatuto se ha modificado en definitiva, y de eso no queda la menor duda. Cómo eso se ha dado y aún se da en las escrituras-lecturas contemporáneas es lo que esas dos críticas manifiestan de modos simultáneamente próximos y distintos a través de la memoria de la literatura y de sus restos. Porque, como dice Josefina a propósito de los últimos avatares de la literatura de vanguardia en Argentina (en

referencia a las obras de Héctor Libertella, César Aira y Sergio Chejfec), se trata de *un futuro que ya fue*.

Recordando finalmente la provocación de José Paulo Paes mencionada en el principio de este texto, se podría concluir que Josefina asume sin miedo la muerte de la literatura en los moldes modernos –la crítica como ficción–, al tiempo que Flora se resiste a participar del duelo en nombre de la sobrevivencia del valor, sublime o no, de una estética de excepción –la ficción como crítica.

## **IV**

# **INTERVENCIONES**



Fabián Soberón

No voy a hablar de un canon único de la novela en Tucumán. No voy a postular una tradición cerrada ni tampoco una idea tradicionalista de la novela. En todo caso, quiero referirme a un catálogo personal, a mi cuaderno de notas como novelista. Voy a referirme a mi elección de algunas novelas. Y he elegido la provincia como ámbito sólo para buscar un límite a mi exposición. No creo que un espacio geográfico delimite una forma de entender la literatura y menos aún la novela. Podría haber tomado tres novelas del Chaco, de Frankfurt o de Córdoba. He tomado tres novelas de Tucumán sólo porque es el lugar en el que nací y, además, porque son las novelas que más he leído por fuera del canon impuesto desde Buenos Aires. Entonces, podría decir que voy hablar de una tradición olvidada, de un pasado literario que está fuera de la idea de canon que manejan las historias de la literatura argentina. Ninguno de estos escritores -salvo el extraño caso de Juan José Hernández- aparece en las historias de la literatura. Son escritores de los suburbios, son escritores marginales. Quizás

---

<sup>63</sup> Esta intervención es una versión ampliada de una conferencia que dictara el novelista el 25 de julio del 2007 en el Centro Cultural Virla en la ciudad de San Miguel de Tucumán. Esas primeras ideas y reflexiones, fueron luego desarrolladas a partir de una hipótesis de Julio Cortázar ("Novela porteña o novela argentina") que oficio como disparador del debate en una mesa redonda "La novela sin tradición", en la que participaron el propio Soberón y los novelistas Marcelo Damiani y Martín Kohan y desarrollada en el Centro Cultural Ricardo Rojas, en Buenos Aires en el mes de Octubre del 2009. Asimismo, la primera versión del ensayo bajo el mismo título se encuentra en la *Revista Miltrescientos kilometos*, n° 1 (25 de mayo de 2008).

por ello conforman un esbozo de tradición, un mapa de lo que es escribir una novela por fuera del canon.

*La novela sin tradición* es, entonces, un esbozo de la extraña tradición de una zona literaria (cuando digo zona pienso en el concepto de zona que propone Juan José Saer). Acerca de esta zona existe un prejuicio que se podría conceptualizar de este modo: las novelas que se escriben en las provincias adoptan la forma de la novela costumbrista o naturalista y se refieren a los temas del gaucho, del campo o se reducen a una interpretación de la realidad social. Ahora bien, las novelas que he elegido no se refieren a ninguno de estos temas ni tampoco buscan emular la estética naturalista o realista.

Por otro lado, *La novela sin tradición* alude, también, a que no hay una tradición novelística en la zona. Efectivamente, esta zona no posee una tradición novelística como sí la tiene Buenos Aires. En todo caso, estas novelas conforman el inicio de una posible tradición, el punto de partida de un canon futuro. Y a pesar de ese carácter precario, de ese rostro inicial, integran mi bitácora como novelista.

Voy a referirme, entonces, a tres novelas y a un conjunto de relatos. No puedo decir que vaya a hablar de tres novelistas ya que ninguno de ellos, salvo el caso de Dardo Nofal, ha conformado una saga de novelas con cierta unidad. Por eso digo que voy a hablar de tres novelas. Estas tres novelas son *Pretérito perfecto*, de Hugo Foguet, *La prisión de Bautista* de Dardo Nofal y *Salven nuestras almas*, de Samuel Schkolnik. Me voy a referir también a los cuentos de Juan José Hernández

Hugo Foguet y Juan José Hernández son, quizás, los dos autores con mayor proyección fuera de la provincia. Y son, también, autores que ya han muerto. Tal vez por esa condición, han alcanzado --o podrán alcanzar, quizás-- la condición de escritores de culto.

*Pretérito perfecto*, de Foguet, fue publicada por

Legasa, una editorial que dirigía Jorge Laforgue, en 1983. Para Foguet significó una consagración publicar en Buenos Aires. Y podría decir que en ese momento la novela fue recibida con admiración por un sector de la crítica y fue reseñada y comentada en diferentes medios. Debo decir también que *Pretérito perfecto* ganó un concurso con un jurado integrado por Enrique Pezzoni, María Ester de Miguel y María Angélica Bosco. ¿Cómo fue que una novela como *Pretérito perfecto*, una novela ciertamente experimental y erudita, tuvo una circulación por esos años? Creo que este hecho dice algo sobre el modo de concebir a la literatura, sobre la relación entre literatura y mercado, dice algo sobre cómo se ha modificado esa relación. *Pretérito...* es una novela barroca, es un laboratorio que experimenta con el lenguaje y los conceptos. Es una novela ensayo. Se unen varias historias, se imbrican diferentes relatos de una manera no convencional y se intercambian citas, referencias, teorías, nombres, que convierten al libro en un proyecto de novela total con una mezcla de géneros. Se lee, claramente, una recuperación del pasado, una visión de la memoria de Tucumán. Es una novela en la que confluyen el ensayo y la perspectiva histórica, la alusión filosófica y científica. Es el *Ulises* de Tucumán. En ese sentido, se enmarca en las búsquedas estéticas de la generación del sesenta. Aunque fue escrita a fines de los 70 y comienzos de los 80, *Pretérito perfecto* continúa la tradición de la novela total.

Los cuentos de Juan José Hernández, en cambio, no aspiran a la visión total de la historia. Los cuentos de Hernández se sitúan en las antípodas de la novela de Foguet. Son profundas y agudas evocaciones de un pasado íntimo. Proponen postales del barrio y de ciertos oficios y arquetipos: la costurera, el pintor, el tío mujeriego, la viuda recelosa y traicionera, la muchacha tilinga y los niños “inocentes”. Los cuentos conforman un mapa melancólico, un espacio y un tiempo que pueden emparentarse con la construcción del espacio imaginario de una novela. Por eso

traigo los cuentos de Hernández.

La novela de Nofal, *La prisión de Bautista*, es cuenta, realista, contemporánea. Un personaje, Bautista, habla de su vida en la villa. Y habla, también, del triste destino del Quijada y del suicidio del Anciano, el sabio de la villa, un sabio escéptico, cínico, un Cioran de los suburbios, un Cioran de la miseria en una provincia que duele (y aquí hago una paráfrasis de una dedicatoria que me hizo Nofal en una de sus novelas).

*Salven nuestras almas*, de Samuel Schkolnik, elabora la trama con la crónica y el uso del ensayo como recurso primordial. Es también --como *La prisión de Bautista*-- una novela atravesada por el tono escéptico. Schkolnik no experimenta con la forma: *Salven nuestras almas* es una novela convencional, podríamos decir. En ese sentido, está en las antípodas de la novela de Foguet. Pero a diferencia de *Pretérito...* trabaja con el humor y con la ironía filosófica, con el cruce de reflexión, ensayo y una prosa que evoca, por momentos, a la poesía. Por su forma y su planteo, responde a una idea de novela del siglo XVIII, recuerda las novelas filosóficas de Diderot o de Voltaire.

### *Foguet y la ciudad*

#### 1

El hombre está sentado y pasa las hojas sepias del gran cuaderno de bitácora. Saca una pipa y lanza la primera bocanada de la tarde. El inmenso azul del mar murmura entre los engranajes precisos de las máquinas. Piensa en los relojes diminutos de la sala. Controla, paciente y solo, las reglas antiguas. Hace días que un pensamiento atraviesa su memoria. Está obsesionado con un capítulo de la novela. En Tucumán, a miles de kilómetros, descansa el poeta de la ficción y de la realidad.

Hugo Foguet se levanta de la silla. Se para al lado de la ventana. Mira el azul por enésima vez. Recorre, en su mente, las olas blancas y las calles de todas las ciudades del mundo. Pero hay una que no lo deja dormir. Y no sabe que las páginas de su libro serán las calles de un jardín tropical.

## 2

Toda ciudad aspira a tener un Joyce. Toda ciudad desea que un novelista haga de esa ciudad el material de su literatura. Y toda ciudad, creo, quiere que nazca un Ítalo Calvino, o sea, un soñador que escriba la ciudad invisible de su memoria. La ciudad de Tucumán ya ha tenido su primer Ítalo Calvino y ya ha tenido su Joyce subtropical. Ese soñador ha sido Hugo Foguet.

Las historias de la novela cuentan avatares en Tucumán. Buenos Aires, el centro tradicional de la novelística argentina, no aparece. El marino Foguet da la espalda al puerto. Desde Tucumán va y vuelve a Europa. Crea, con este viaje intelectual y cultural, una novela de la región del norte sin los vicios del regionalismo folclorista. *Pretérito perfecto* inicia la novela urbana en Tucumán: los personajes atraviesan la gran ciudad de los sueños y de la realidad.

## 3

La novela fue escrita entre 1974 y 1982. Pero los personajes viven en el Tucumán de fines de los sesenta. Tres núcleos narrativos estructuran el libro: la reconstrucción histórica de Tucumán a través de la memoria de Clara Matilde Sorensen, la revuelta estudiantil de fines de los sesenta y las discusiones literarias, filosóficas y científicas en diferentes lugares de la ciudad.

*Pretérito perfecto* narra, entonces, las historias de personajes estafalarios que transcurren en una ciudad atestada de bombas y operativos de la policía para aplastar

las revueltas estudiantiles y obreras. Aunque Arturo hable de la poesía y de poética y la negra Fortabat tenga un affaire con el crítico que viene de Buenos Aires, los hechos ocurridos en la Quinta Agronómica (hechos que hacen clara referencia al “Tucumanazo”) invaden las conciencias de los personajes y los internan en la dura realidad de Tucumán y del país. La novela de Foguet puede considerarse una radiografía no de la pampa sino del norte en esos años polvorientos y lóbregos, en los años en los que las teorías sobre el cosmos se mezclaban con la poesía y el sexo libre y el deseo de la revolución estaba en la esquina del barrio. La novela de Foguet combina de manera lograda las referencias exquisitas y múltiples a la literatura de Europa y las calles de Tucumán, el exotismo hindú con la pachamama, el bar *La cosechera* con la filosofía de la magdalena de Marcel Proust. Es, tal vez, la novela que merecía Tucumán en esos años de efervescencia política y literaria, histórica y revolucionaria.

Y también, como una obra bifronte, la novela narra los avatares de la tradición más conservadora de la provincia. Furcade se encuentra con Clara Matilde y esta mujer anciana y melancólica le cuenta las mil y una historias de la aristocracia tucumana. Como una ciega anticipación de los años turbulentos del presente de los personajes (los años 60) la mujer le cuenta a Furcade (admirador de Mozart y de los chismes históricos) las desventuras de los pioneros azucareros y los entretelones de los políticos que llevarían a la provincia a la tumba económica. La historia de Tucumán, la trágica historia de Tucumán, aparece a través de las familias tradicionales de la provincia. Los recuerdos de Clara Matilde son una reinención del pasado de Tucumán.

#### 4

*Pretérito perfecto* es un mar de palabras, de citas, de lugares, de personajes, de recuerdos. Es un artefacto verbal imparabile, una máquina de verborragia infrecuente.

Asalta al lector de la novela una sensación de fluido de palabras que aparecen y desaparecen. El barroco no solo está en el modo de construcción de la novela sino también en la sintaxis y en la proliferación de nombres y teorías.

Arturo, Maximiliano y Furcade exponen sus teorías antropológicas, poéticas, científicas y filosóficas en medio de los disturbios del “Tucumanazo” y de los avatares en la vida de Solanita Jimeno. La novela crea el Tucumán de una época y funda una tradición literaria.

El lector invariablemente devora las páginas de *Pretérito perfecto*. Invariablemente devora las páginas de Tucumán en el libro. Las páginas del libro son las calles de Tucumán. Las calles de Tucumán están hechas de literatura y de historia. La vida está hecha de la materia de los sueños, escribió el inglés. Y Foguet cumple, con su novela, el sueño de Shakespeare.

#### *Nofal y la villa (el realismo crudo)*

*La prisión de Bautista* es la segunda novela de Dardo Nofal y está narrada, precisamente, por Bautista. El personaje y narrador habla desde su prisión, desde la villa. Bautista y los otros (el Anciano, el Quijada y la señora Benítez) no viven en la ciudad burguesa ni en un barrio acomodado ni en un country. Están excluidos de la ciudad. Son cirujas, villeros.

La novela está narrada en primera persona: una voz cínica, escéptica, una voz determinada por la miseria repiquetea en las páginas como un zumbido ciego. El Bautista cuenta la dura miseria de la villa, la muerte del Anciano y los robos con el Quijada. La lengua oral horada las páginas, la voz áspera y ácida zumba siguiendo el compás de la oralidad tucumana. Nofal realiza un trabajo exquisito con la lengua sucia y bastarda. Pero no se trata de un intento de mimesis de la lengua real. Los párrafos están elaborados con

una precisión en la construcción de la frase: Nofal ensaya un artificio deliberado. Se trata de un trabajo artesanal con la palabra:

No me quiero ir de aquí porque conozco cada yuyo, cada basural, cada uno de los cirujas que anda hablando solo y por ahí se enoja y putea contra nadie. (*La prisión de Bautista*, pág. 16.)

El personaje Bautista dice “putea” y dice “yuyo”. Esas palabras son propias de la lengua popular. En cambio, la frase “putea contra nadie” parece, más bien, el resultado de una construcción deliberada. Me cuesta pensar en un ciruja que dijera “putea contra nadie”.

Bautista habla del putito de la vuelta (Pabli) y cuenta que algunos lo acusan a él de ser la pareja del Pabli. Dice Bautista: “algunos anduvieron desparramando que yo lo defendía porque es mi mujer y me puse celoso.” Nofal usa “putito” y usa otras palabras de la jerga de los cirujas. Pero la conjugación verbal “anduvieron” no es propia de ese grupo. Una vez más, la mano del autor en el trabajo con el lenguaje es evidente. Por eso, la novela de Nofal no es costumbrista. No quiere copiar la lengua y las costumbres del pueblo. *La prisión de Bautista* sostiene, en todo caso, un realismo cínico, crudo, escéptico. El habla del narrador resulta del cruce entre la lengua oral y la lengua introducida por Nofal para crear el artificio de la novela.

Con frecuencia, el Anciano le propone a Bautista reflexiones morales. El tono es canchero, pícaro; la filosofía es escéptica. “Lo que pasa, changuito, es que todo está hecho para que gane el cagador”. Sentados bajo un gomero y ataviados con los olores del alcohol conversan sobre los pliegues de la historia argentina. En uno de esos encuentros el Anciano opina sobre la dictadura: “...de un lado había tipos que hablaban de cambiar el mundo, de hacer la revolución,

de ir contra el capitalismo hijo de puta que humilla a los pobres... Del otro lado estaban los que realmente tenían el poder; los que podían hablar en nombre de la ley, de la Nación, de los próceres... Se enfrentaron y por supuesto ganaron los que tenían que ganar, los patriotas oficiales”.

Los militares, los que ganaron la batalla, son los que obligan a Bautista a huir de su casa. Una noche, esos patriotas oficiales, entran a la casa con el aciago objetivo de llevarse a todos. El pequeño Bautista se esconde en el patio de un vecino. Al otro día, asustado, toma un ómnibus y termina en la villa. Ahí, Doña Brígida lo protege. En esa villa, pasa el resto de la infancia y de la adolescencia. Conoce al Quijada, su compañero en el “choreo” y al Anciano. También se acerca al Pabli, el putito de la vuelta.

El Pabli vive acosado por la gente del barrio y por su padrastro. El esposo de su madre detesta a Pabli por su condición de homosexual. Un día lo obliga a que se quite los pantalones. Le pega latigazos en la cola hasta el hartazgo. Por eso el Pabli tiene deseos de matarse. Habla con Bautista y le cuenta su mal. Bautista lo escucha y no deja de sentir pena por la tortuosa vida del Pabli. Bautista le aconseja que aguante. Trata de brindarle una visión menos pesimista de la realidad. Pero el Pabli no lo escucha o la realidad lo vence. Después, Bautista se entera que el Pabli se ha pegado un tiro en la cabeza.

La novela de Nofal es un rompecabezas escrito con la memoria. Es una máquina verbal en primera persona conformada por recuerdos y evocaciones. Bautista arma su pasado y su presente contando la vida del Quijada, del Anciano y de los sinsabores de la villa. Y ese mar de recuerdos está elaborado con la jerga de los cirujas. Mientras arma la vida de los otros pega las piezas de su penoso avatar. Uno de los pensamientos que se repite es el deseo de volver a la ciudad. Casi desde el principio, Bautista tiene el proyecto de volver a sus orígenes, a la casa de la que huyó la noche terrible del ataque de los militares. Pero lo asaltan los

fantasmas. La duda lo mata. Piensa que la madre lo ha olvidado y que quizás su familia ya no existe. Hasta cree que puede perderse en la ciudad. En este sentido, la novela de Nofal es un diario de viaje, el diario tormentoso de las cavilaciones de Bautista. “Me acobardaba la telaraña que tenía adentro”, dice. Bautista desea salir de la “cárcel” y volver a la ciudad. Pero lo atosigan los miedos y las sospechas.

Al mismo tiempo, la ciudad no se presenta como el paraíso. A medida que avanzamos en la novela advertimos que la ciudad puede ser la otra cárcel. No en vano, el Anciano le dice que uno de los beneficios de la Villa es la solidaridad: “dentro de todo, tuviste suerte de caer en esta villa” -dice el Anciano- “porque aquí el que tiene un pedazo de mortadela te hace parte y no te averigua nada, no te rompe las bolas con consejos ni te saca en cara el bocado que te dio” (pág. 33). De cualquier modo, la solidaridad no oculta las asperezas de la villa, las asechanzas de la villa. El Quijada, el Bautista y el Anciano viven en la miseria y son comparados con perros rabiosos o locos, perros que husmean en la comida o beben eufóricos y descontrolados, sucios, al costado de un gomero. Después de que el Quijada y Bautista roban los televisores de un bar, los policías buscan la coima. Saben quiénes son los ladrones y los golpean hasta obtener la parte del botín.

Entre las reflexiones del Anciano hay una que quiero destacar: la teoría del mendigo.<sup>64</sup> “El único tipo libre es el mendigo”, dice el Anciano. Esta formulación recuerda la visión sobre el *clochard* que leemos en la novela *Caterva* de Filloy. El Anciano ensaya una teoría sobre los miserables y propone un cruce entre lo abyecto y la ética, entre la especulación y lo deplorable. Los más libres son los hombres

---

<sup>64</sup> Es curioso que la teoría propuesta por el anciano sea sobre el mendigo y no sobre el ciruja. En la novela, a los personajes centrales se los nombra como cirujas. Además, uno de los logros de la novela es haber encontrado el tono del habla de los cirujas, esos seres marginales de la ciudad.

más despreciables, dice el Cioran de la villa. Esta teoría es una cifra del destino de los personajes de *La prisión de Bautista*, es una llave para entrar en el sentido del relato: los más libres son los que viven felices en la cárcel de la villa. El Quijada es feliz en la villa y muere, acaso por desobedecer el mandato de su lugar, cuando aspira a cambiar la miseria. El Anciano se suicida porque no soporta las crueldades de la realidad. Y Bautista no recibe la felicidad después de su viaje a la ciudad.

*La prisión de Bautista* propone una versión cruda y audaz de la villa: ese paraíso miserable. Hacia el final de la novela, Bautista narra, entre recuerdos y cavilaciones, entre miedos y arrobos, su regreso a la ciudad. Y su vuelta, su viaje infeliz, no lo lleva a Ítaca. La ciudad, esa que para Hernández exhala el inconfundible perfume de los azahares, no le devuelve la felicidad sino el atroz sentido del presente. Su familia se ha desintegrado y la realidad le entrega un presente que no es menos terrible que el pasado.

#### *Juan José Hernández y el barrio(la evocación)*

Juan José Hernández escribió una novela, *La ciudad de los sueños*, publicó dos libros de cuentos y los libros de poesía *Negada permanencia*, *La siesta y la naranja* (1952) y *Cantar y contar* (1999), entre otros. Los cuentos, esas piezas insoslayables, configuran una zona, podríamos decir. Los cuentos narran una atmósfera, un ambiente, un espacio a la vez imaginario y real. Ese lugar es la siesta y el barrio de Tucumán. Ese lugar es el patio de una casa o la quinta de una mujerona. Es un espacio íntimo. Al leer los cuentos tenemos la sensación de estar leyendo la evocación de un Tucumán que ya no existe o que sólo existe en la memoria de la literatura. Los cuentos de Hernández no hablan de un tiempo presente, real, mimético. Narran una zona que ha sido imaginada y recordada por los narradores crueles y

exquisitos de los cuentos. Y tal vez esa atmósfera y esa posibilidad evocativa se relacionen con la literatura de Proust. Los cuentos comparten una mitología: el zaguán, el patio de tierra, el fondo de la casa, los naranjos, las rencillas en la intimidad del hogar, las angostas calles de los barrios, los oficios perdidos, el olor de los azahares y la siesta calurosa. Esa mitología crea o recrea un espacio y un tiempo, una zona que nos permite pensar la “geografía” de la novela. Los relatos son únicos pero confluyen en una zona. Inventan una mirada del mundo del mismo modo que lo hace una novela. En los cuentos se puede leer la ciudad imaginaria de la novela de Hernández. Los cuentos pueden ser leídos como episodios de una novela infatigable e inconclusa.

*El inocente* es la historia de un chico tonto, Rudecindo, hijo de Doña Teresa, la costurera. Rudecindo goza de extraños poderes frente a los pájaros y los animales. El tío Esteban (que acaba de perder su gato en las garras de los perros rabiosos) trata de educarlo. Cree que las clases pueden cambiar el destino del chico. Nadie, salvo el tío, apuesta por ese cambio. Ni Julia, la prima, ni la abuela. Sin embargo, Doña Teresa manda a su hijo todas las tardes a la casa de Esteban. La anciana acepta al principio a Rudecindo y pasa sus tranquilos días en el patio, con la tarea de las naranjas. Golpea las naranjas hasta convertirlas en una masa blanda. Les hace un orificio y las chupa con éxtasis. El patio, la quinta, los pájaros inundan el cuento y crean el espacio compartido. Rudecindo, el inocente, no lo es del todo. El tiempo lo lleva a la adolescencia y el muchacho, con las manos entre las piernas, contempla, con lascivia, una mujer con escote pronunciado en un almanaque. Según pasan los años, las cosas y los hábitos se modifican. Julia, la prima, ya no quiere salir a robar naranjas y prefiere comentar chismes con sus amigas.

El narrador introduce una atmósfera de incomodidad desde el principio del cuento. Hay algo indescifrable en los poderes del inocente Rudecindo. La

realidad no es por completo explicable (la realidad no se puede explicar en su totalidad). Una vez, cuando los chicos vuelven del centro y pasan por la quinta del alemán los perros los asaltan y Rudecindo se enfrenta por primera vez a los animales. Los perros se tranquilizan y le muestran sus barrigas en señal de respeto. Rudecindo expone, involuntario, su misterioso poder frente a las bestias. Luego, en el cuento, se suceden las anécdotas con la abuela, las mañas del tío Esteban, las picardías de los chicos. Hacia el final, los chicos salen a robar naranjas y lo llevan a Rudecindo. Expectantes, esperan la misma reacción de los perros. Pero el efecto es otro. Rudecindo termina sus días en las bocas rabiosas. Hay algo inexplicable en el destino de Rudecindo. Es tonto y lascivo, es inocente y al mismo tiempo un provocador, un taumaturgo dominador de las bestias. Esa oscilación de la realidad invade las atmósferas de Hernández.

En otro cuento, *Bambino*, un chico rubio y de ojos celestes, cuenta la vida de su padre y de su madre. No le sorprende cómo su padre engaña a su madre con la empleada de la casa ni tampoco la vida rutinaria de su madre. La infidelidad es narrada con una clara naturalidad. El cuento se resuelve con un episodio que se anuncia de manera indirecta al principio: el chico recibe una carta del profesor de piano y a medida que transcurre la trama advertimos que esa relación con el profesor esconde otros problemas. Hay un episodio con el profesor que funciona como cifra de algunas conductas del chico y de sus deseos ocultos. El padre se enoja con el profesor y lo castiga y le prohíbe las clases de piano. El niño mantiene una relación ambigua con el padre. Evoca sus paseos en el parque 9 de julio pero también manifiesta que el cuerpo velludo del padre no es lo mejor para una provincia con un clima tórrido. Bambino quiere a su padre y al mismo tiempo piensa que es el modelo de lo que no desea ser. El cuento es sutil y narra de manera subterránea un drama complejo.

En *Las dalías*, Tomás tiene un conflicto al abordar su

jardín y ve con desánimo su relación distante con la familia tucumana de su esposa. Tomás desprecia el modo de vida de los tucumanos (él y su esposa viven en un barrio de Capital federal) y debe soportar la visita de un hijo de su cuñada tucumana. El cuento expone de una manera no convencional, a través de observaciones sobre los comportamientos y las actitudes de los personajes, la marcada oposición entre la vida de provincia y la vida de la capital.

En *La viuda*, un abogado prestigioso se casa con la enfermera que cuida a su madre. Se dice que la madre guarda unas alhajas en un baúl y que nunca las usa ya que siempre lleva puesto “un abrigo negro y un modesto camafeo italiano”. Las malas lenguas suponen que la enfermera se casó con el abogado para quedarse con las joyas. También dicen las malas lenguas que la joven esposa tiene sucesivos amantes y que no escatima en engañarlo. Hernández nos informa que el abogado es solterón y provinciano y esos dos adjetivos marcan la atmósfera del cuento.

Los domingos por la tarde, pasean en coche por las calles de la plaza principal. La ciudad del cuento guarda las proporciones de la estructura colonial. Los edificios principales rodean a la plaza. Y en el coche, la enfermera ocupa la mitad del asiento con su “extraña gordura solemne, con algo de animal sagrado, pasiva y a la vez triunfante” y el abogado va “con su casimir inglés y su rancho histórico sobre la cabeza de títere o insecto”. Los adjetivos y las comparaciones no son ociosos. Indican una forma de concebir el mundo, un modo de percibirlo y de transmitirlo. Hernández describe las formas de vestir de la época y, a través de éstas, los modos del comportamiento. Al poco tiempo, el abogado se muere y las malas lenguas --que son muchas en las ciudades de provincia-- esperan que la viuda salga con las anheladas alhajas. Pero eso no sucede. Hay una tregua. Los días y el final instalan la fantasmagoría: en medio

de una procesión de la virgen la viuda se aparece en el balcón de la casona ataviada con collares y anillos, “gloriosa, moribunda, enajenada”, según los precisos adjetivos de Hernández. El lector ve a la viuda y comparte la sospecha de los vecinos. Ese final, esos adjetivos, muestran la atmósfera y el tono de los cuentos. El final es una pista del curioso perfil fantástico y siniestro que abunda en los barrios de Hernández. La ciudad, las casas, las calles, los patios, las caras esconden una amenaza, un golpe, una aparición. Esa amenaza es una marca de su literatura.

El Tucumán de Hernández pertenece al pasado. La ciudad con estructura colonial, los barrios de calles de tierra y palmeras populosas y las casas de patios interminables solo permanecen en la memoria. Como la Buenos Aires de Borges, el Tucumán de Hernández es una grácil evocación de la literatura. Los cuentos son una invención del pasado. Aquel que no ha conocido los barrios y la intimidad de las casas de esos años y que ya no podrá conocerla (por una imposibilidad fáctica) puede reinventar ese tiempo a través de las palabras de Hernández. Las pasiones, las muertes, las rarezas, los mínimos hechos anómalos y las miserias cotidianas de la ciudad provinciana tienen cabida en estos cuentos, en la memoria melancólica y siniestra de los cuentos.

### *Schkolnik u la filosofía (la metafísica de lo cotidiano)*

Samuel Schkolnik es un reconocido filósofo de Tucumán. Ha escrito numerosos ensayos sobre ética y colabora actualmente con el diario *La Gaceta*. Ha publicado un libro de aforismos (*Algunas claves*), una tesis de doctorado en filosofía y una única novela: *Salven nuestras almas*.

La trama de la novela es, en principio, sencilla. Se puede contar en unas pocas líneas: Escolni, Ferrari y González comparten las alegrías y las desdichas de cualquier vecino

del barrio Sur a la par que son testigos de la decadencia de la sociedad. Escolni evoca su pasado y observa con perplejidad los disturbios promovidos por los querí-sabíes y los republicanos. Escolni es el narrador y cita, como un fervoroso admirador, los textos de González. El ingeniero Ferrari camina por las calles de la ciudad y contempla la fugacidad del mundo. González, el carpintero filósofo, comunica sus pensamientos a través de anotaciones que entretujan la poesía y la crónica sobre asuntos cotidianos y metafísicos. Lo más sustancioso de la novela son, precisamente, los textos de González, esos textos que Escolni transcribe con la voluntad de un amanuense.

González es un filósofo urbano de la ciudad desvencijada, un Roberto Arlt metafísico, una especie de Martínez Estrada que podría escribir la radiografía del valle (y no de la pampa). En uno de los textos, González elogia a la bicicleta:

En la penumbra del zaguán duerme su liviano sueño la bicicleta. No hay condición más modesta que la suya: antecesora del avión, prima del automóvil, hermana de la motocicleta, se distingue empero de sus rumbosos parientes en que no promete sino lo que es capaz de dar... Montemos, en fin, la bicicleta, démonos a la levedad de su andadura, echemos a rodar en el fino encordado de sus ruedas el sosegado compás de los pedales por el que se obtiene el equilibrio, y nos será dado conocer con maravilla su corazón de ave pedestre, su savia manera de acceder a la gracia sin descartar la gravedad: solo dos puntos de contacto con el suelo mientras lo demás de su estructura se yergue vertical, avanza, corta el aire y suscita el cabrilleo de la luz en sus metales (Schkolnik 2000: 18).

El pasado de Schkolnik (el personaje con el mismo nombre del autor), narrado por él mismo en breves capítulos, avanza en una progresión temporal que va desde los años 50 hasta los 90. Con esta historia se mezcla el registro del presente (los años 90) a través de los encuentros ocasionales de los amigos (el profesor Escolni, el ingeniero Ferrari y el carpintero y filósofo González). Las dos historias -- la de Schkolnik y la de los amigos-- ocupan un espacio en la narración similar a la de los textos de González, ese filósofo del barrio Sur. Por este motivo, pienso que el propósito del narrador (y recuerdo una declaración del propio Schkolnik en la presentación de su novela en Tucumán) es construir una trama novelesca con el fin de exponer las ideas sociológicas y metafísicas de González. La novela es un medio para el ensayo filosófico. Las páginas del libro responden menos a la ardua estructura narrativa que a la exposición de diálogos especulativos. *Salven nuestras almas* no experimenta con la forma ni procura una trama que asombre por su originalidad. Al contrario, es una novela convencional. Al lado de *Pretérito perfecto* y *La prisión de Bautista*, está en las antípodas de la novela experimental. Aunque la ciudad aparece en un retrato minucioso y conmovedor, su meollo y sus mejores momentos están compuestos por el dichoso enjambre de ensayo, crónica y poesía.

Entre las cavilaciones de González, recuerdo una digresión sobre la necesidad de multiplicar la luz en el mundo, una extensa antropología de los querí-sabíes (aquellos cirujas que Dardo Nofal propone, con agudeza, como personajes, son despreciados en la novela de Schkolnik), una teoría sobre la guerra, el poder y ese ensayo memorable sobre el sentido de la vida.

*Salven nuestras almas* se destaca, entonces, por esas perlas que son los textos de González. González prueba, como ya lo había hecho en las páginas del diario *La Gaceta*, que sus habilidades con la madera empatan en calidad con las especulaciones melancólicas de un filósofo perdido en el

olor de la carpintería.

### *Colofón*

1

*Pretérito perfecto* inicia, entonces, la novela urbana y funda la ciudad. *La prisión de Bautista* narra la aciaga y cínica vida de la villa. Hernández evoca el barrio y la intimidad del patio y los naranjos. Schkolnik, y su personaje González, piensa las luces de la plaza Belgrano y del barrio sur. Estas novelas y cuentos construyen, a su modo, una literatura, y esa literatura inventa la ciudad, el barrio, la villa y el patio. Las ficciones no responden a una idea folclorista sino que postulan un modo de entender la literatura y la ciudad e inventan una breve tradición.

2

¿Cómo se forma un canon? ¿Cómo podemos formar un microcanon de la novela en Tucumán? Creo que hay que redefinir la idea de tradición. No hay que comenzar con la idea que tienen los tradicionalistas de la tradición. No hay que dejarles la tradición a los tradicionalistas, decía Piglia, citando a Pier Paolo Pasolini. ¿Qué idea tienen los tradicionalistas? Un nacionalista cree que la tradición está dada por la tierra, los árboles, los animales de la zona, por la idea de campo. Creo que no se puede partir de esta idea. Cuando digo que hay que inventar una tradición no pienso ordenar a los escritores que han cantado o narrado los árboles, el río, los animales de Tucumán. Esta es una idea estrecha de tradición. No se puede reducir la tradición al color local. Borges dijo en “El escritor argentino y la tradición” (Discusión, 1933) que al leer un libro del historiador Gibbon se dio cuenta del error de defender el

color local. Dijo que un árabe como Mahoma no incluye en el Corán a los camellos. Dijo que Mahoma convive con los camellos y que no necesita destacar a los camellos como algo propio del lugar. Un turista destacaría a los camellos, pero un habitante de Arabia, acostumbrado a los camellos, no lo haría. Ahora bien, algo similar podríamos decir al apelar a la tradición en Tucumán. No hace falta exaltar el color local para hablar de lo propio de Tucumán. No necesitamos exaltar nuestra condición de tucumanos o de habitantes del norte del país. Ser habitantes del norte es un hecho o una fatalidad y no necesitamos recalcar ese hecho. Es algo dado y no podemos cambiarlo. Lo que sí podemos hacer es trabajar a partir de lo ya dado. Estamos condicionados por nuestro entorno y lo que hay que hacer es trabajar desde ahí. Nuestra tradición es el universo y no la tierra o el arte español o latinoamericano. De lo que se trata es de disponerse a leer el universo desde Tucumán o desde California. Definir un canon novelístico de la región desde una idea no tradicionalista de tradición sería una manera de generar un microcanon de la novela en Tucumán.

### 3

¿Por qué no se piensa en las novelas de escritores tucumanos cuando se piensa en la novela argentina? Porque no se considera a las novelas desde una idea no folclorista de tradición. Abunda el prejuicio folclorista. Es más habitual pensar en la idea de Cortázar: o sea, se relaciona a la novela con la ciudad puerto, con la gran metrópoli, Buenos Aires. ¿Y Buenos Aires existe desde siempre? ¿No ha sido inventada, también? Una tradición novelística y una ciudad son meras invenciones que se imponen. Por eso recordamos la ciudad que han inventado Borges, Cortázar, Bioy Casares, Mujica Láinez y Roberto Arlt. Lo que falta en la “zona” es que haya una sucesión de inventores, una serie continuada de soñadores. En suma, se necesita una tradición y la tradición

no es otra cosa que la invención de un recuerdo compartido.

Se puede inventar la tradición leyendo las novelas de Hugo Foguet, Juan José Hernández, Sara Rosenberg, Eduardo Rosenzvaig y Dardo Nofal. Estos son los primeros novelistas de Tucumán. Este es un buen comienzo. Nos espera el futuro. La tradición está en el futuro.

Martín Kohan

Así que no: las fronteras no siempre son, como nos hemos acostumbrado a decir, porosas y permeables, dispuestas para ser cruzadas. Y bien puede suceder que no: que los recorridos no susciten derivas nomádicas ni mucho menos desterritorialización. Y por ende tampoco tiene por qué ocurrir, aunque lo repitamos como se repiten los rezos de un credo garantido, que las identidades se desestabilizan y se desprenden de toda certeza. Puede haber pasajes y préstamos, pero también puede no haberlos. Puede haber perfectamente superación de binarismos, pero también dicotomías que no se dejan disolver con facilidad.

Las fronteras que separan a México de Estados Unidos, por ejemplo, no son porosas, no son permeables. No es posible transponerlas sin acatar un régimen estricto de regulación de identidades, o bien sin arriesgar la vida. Asimismo en las disputas territoriales de los narcotraficantes, dirimidas como bien sabemos sin ningún ahorro de sangre, no hay derivas ni líneas de fuga. Por el contrario, conviene siempre saber bien dónde está uno pisando, saber bien dónde uno está. No lo digo, desde luego, en términos meramente generales; estoy pensando en las dos novelas de Yuri Herrera: en *Trabajos del reino* y en *Señales que*

---

<sup>65</sup> En el año 2012 y en el marco del Ciclo de Extensión del Grupo de Investigación "Literatura, política y cambio" (UNMdP), Martín Kohan dictó una conferencia titulada "Videla", el autor como colaboración al presente volumen ofreció el presente ensayo que, si bien excede el contexto de los debates críticos del Grupo de Investigación (Literatura Argentina), plantea, saliendo del estrecho marco de las fronteras catastrales y geográficas, tópicos y problemáticas contemporáneas de la novela mexicana que se conectan, en más de una cuestión, con los intentos de abordaje de los críticos de las narraciones nacionales.

*precederán al fin del mundo*. Hace unos años (¿muchos, pocos? Parecen muchos, pero son pocos), habríamos traído sin dudas a colación a la infaltable posmodernidad. Acaso ahora, ya fatigados, podamos atender mejor al encuadre premoderno que Yuri Herrera imprime sobre sus textos: ecos de una clasicidad imperial (la paradójica “lengua latina”, que ahora es marca del subalterno, la certera superioridad del “ejército más poderoso del mundo”) en *Señales que precederán al fin del mundo*, remisión a un orden medieval (el Rey, el Artista, la Corte, el Heredero, el Palacio) en *Trabajos del reino*, que hablarían en todo caso de una especie de modernidad dañada, insuficiente, descompuesta, en deterioro.

Novelas de tráfico, lo único que va y que viene en los relatos de Yuri Herrera es la mercancía, el objeto de los negocios. La demanda es tan ubicua que asegura la fluidez de su circulación. Pero como no se trata de novelas de consumo, sino de tráfico, es notorio el modo fácil en que las mercaderías pasan, pero en cambio los mercaderes no. En *Trabajos del reino* pueden perfectamente reunirse los turbios marginales, los trajeados de portafolio y los policías, en torno de “el negocio que nunca paraba” (31). Y en *Señales...*, los negocios pueden asimismo aceitar los traspasos, ya sea en un sentido (“Nomás te voy a pedir que llesves algo, una cosita de nada” [18]) o en otro (“También había chineros que acababan de cruzar en sentido contrario y dormían abrazados a la ropa o los juguetes que traían para vender” [38]); pueden ser lo que queda por encima de la feroz enemistad (“Y no porque ya seamos amigos Hache y yo. Hacemos negocios, sí” [68]) o lo que prevalece sobre recelos legalistas o nacionalistas (“Lo que sospecho, señaló con la cabeza hacia fuera, Que además de ser un patriota el ranchero éste tiene sus negocitos por debajo del agua, que no es tanto que le moleste que no traigamos papeles, sino que le hagan mosca” [52]).

La facilidad con que las cosas circulan no hace más

que evidenciar la dificultad que para circular pueden llegar a tener las personas. Los espacios se delimitan de manera rigurosa: no hay ninguna porosidad. Al que está afuera le cuesta entrar y al que por fin ha podido entrar no le será sencillo salir. El imaginario premoderno (premoderno en una línea temporal, en una lógica social: submoderno) que alienta Yuri Herrera al designar en *Trabajos del reino* a un Rey, un Palacio, una Corte y un Artista de narcocorridos que mucho va a tener de juglar, hace pensar en un castillo: un espacio que parece estar protegido por muros y fosos y puentes levadizos, aunque no tenga en rigor de verdad ni muros ni fosos ni puentes levadizos.

El artista primero debe atravesar la custodia de los guardias de la puerta para acceder a la fiesta que da el jefe (“lo empujó contra la muralla y lo cacheó” [21]); pero no podrá decirse que ha entrado de verdad en su círculo hasta haber sido aprobado por él (“Más te vale caerle en gracia” [21]). Una vez que por fin entró y accede a vivir en el Palacio, la sugestión de un laberinto deja ver que aquel que entra no va a salir de ahí con facilidad. En parte porque no parece haber motivos (“Ni siquiera las nuevas de artistas que se daban vida de gringo alteraban su decisión de que ¿para qué irse? Si en el Palacio hay de todo” [101]); pero luego por que el complejo entrevero de pasillos y sectores inaccesibles hace del reino un lugar al que no se puede renunciar sin más. Hay un aprendizaje del dominio espacial en el Artista: empieza por “Se perdía constantemente” (30), sigue con “Aunque había pasillos que aún no se atrevía a recorrer, ya no le costaba encontrar su camino por el Palacio” (67), culmina con “apuraba las piernas sin orientación ninguna, o con una brújula recóndita que sin prevenir lo guió hasta el punto ciego de la terraza” (111). La circulación en *Trabajos del reino* está garantizada, tanto para lo comerciado como para los narcocorridos. Pero quien ingresa en el Palacio ya no va a poder circular más que dentro del propio Palacio.

Esa clase de restricción, que es propia de cualquier

círculo delictivo, abre un doble conflicto en el relato de Herrera: primero, los que consiguen pese a todo meterse en el Palacio para matar rivales; más adelante, la decisión final del Artista de escapar del recinto del Rey. Sin eso no habría violencia, y las novelas de Yuri Herrera son novelas de violencia. Los negocios del reino nada tienen que ver con flujos transnacionales ni mercados globalizados; al contrario: se libran en territorios cuyo control está en disputa. Y el juglar que celebra al Rey no se gana su lugar sin con eso fijar su pertenencia, y de esa pertenencia no puede librarse sin más.

Cuando empieza a querer salir, eso se nota. Él mismo ha sabido expresar en una de sus letras la lógica mafiosa de la pertenencia irrenunciable: “Pues como somos familia / Yo no me voy de tu lado” (98). El aspecto familiar que tienen todas las mafias, y a la vez el tinte mafioso que tienen tantas familias, le cerrarán el paso al Artista cuando quiera salir del Palacio. No habrá salida: será una fuga. “Yo sé por dónde salir sin que te miren”, dice, y más adelante se narra: “Decidió evadirse por un jardín posterior” (114). Lo que tiene *Trabajos del reino* de novela de aprendizaje es el aprendizaje de cómo llegar a pasar desapercibido.

El artista sale: se salva al final. Pero no va a salir del Palacio sin tener que salir también de la ciudad. Y no va a salir de la ciudad sin la prohibición terminante de volver. La lógica expulsiva del destierro parece funcionar en este mundo como funcionaba en la antigüedad: el Artista no se va como se fue por caso Edipo. No pertenece a ningún mundo multicultural de migraciones constantes, tampoco es el exiliado que podrá contar con un asilo político donde apostar a la integración o a la melancolía. Con la misma fiereza con que dos esbirros al comienzo lo palpan de armas y lo empujan hacia dentro, otros acuden hacia el final para entregarle el dinero que le alcanzará para comprar un solo pasaje de micro: el que lo sacará de la ciudad sin permitirle nunca una vuelta. Así se sale, no ya de una ciudad, sino de un

reino.

Si en aquella primera novela, la de 2004, la fórmula podría ser ésta: *de qué forma se sale de un Reino*, la variante de la segunda, publicada en 2009, podría ser por su parte: *de qué forma se entra en un Imperio*. Los materiales narrativos se conectan: los negocios turbios, la complicidad estatal, la conveniencia táctica de pasar desapercibido, la guerra entre bandas de narcotráfico; todo eso reaparece. Por eso reaparecen también lugares con puertas de difícil acceso: “Sabía dónde hallar al señor Hache pero no estaba segura de poder entrar aunque también conociera al que guardaba la puerta” (15), “aunque fuera nomás un pedazo de tela, nadie entraba al privado sin permiso” (16), “la puerta en la planta baja no la guardaba nadie, para qué; de quién que se atreviera” (21). Pero en *Señales que precederán al fin del mundo* el acceso en conflicto de inscribe en otro nivel; se trata de pasar a Estados Unidos, se trata de entrar en el Imperio. Que no es imperio en el sentido que le dieron Michael Hardt y Toni Negri: no fluctúa ni se dispone en red, no esquiva la idea de un centro, no renuncia a la custodia material de un territorio. Es imperio por otras razones, que aparecen algo después: por la manera feroz de perpetrar la invasión a Irak.

Herrera no cuenta historias de ambiguas zonas de frontera, mucho menos se atiene a la fábula de la integración semiclandestina pero feliz de los latinos en Estados Unidos. No es Bolaño ni es Junot Díaz: Makina, su heroína, tiene que cruzar la frontera y cruzar la frontera es cosa por demás difícil. Tanto que, como si precisaran confirmar una intención o, más que eso, asentarla en ella del todo, los diversos personajes que la encuentran insisten en una misma consulta: “¿Vas a cruzar?, preguntó el señor Dobleú. Makina hizo sí con la cabeza” (14); “El señor Hache encerró las fichas en un puño y la miró de lleno. ¿Vas a cruzar?, dijo con ansia, aunque la respuesta fuera obvia. Makina contestó que sí” (17); “Vas a cruzar, dijo el señor Q. No estaba preguntando

(...). Vas a cruzar, repitió el señor Q, y ahora sonaba a orden” (22).

Va a cruzar: Makina cruza. Sin grises ni matices ni atenuantes, sin contagios ni contaminaciones ni hibridación, sin préstamos y sin gradación, sin ambivalencias. Un lado y el otro quedan escindidos de manera tajante. Un lado y el otro y en el medio qué: un río, el río, que separa más que lo que comunica, y produce por lo tanto una inmediata diferencia: “Apenas habían sido unas decenas de metros, pero al mirar el cielo a Makina le pareció que era ya otro, más lejano o menos azul” (43). El cruce de por sí transcurre en un trance de peligro de muerte; dura poco pero, en ese poco, los centinelas podrían disparar, la correntada arrastrar, el precario neumático de flotación darse vuelta (como de hecho se da). Dura poco, es cierto, pero lo suficiente como para morir, y esa alternativa resulta de hecho la más palpable. No es posible por lo tanto traspasar sin saberlo ni sentirlo, sin padecerlo.

A diferencia de lo que luego sucederá en el trayecto entre ciudades norteamericanas, que es que se pasa de una a otra sin advertir el momento del cambio (“ir de una calle a otra sin verle diferencia” (47)), no hay hilos de continuidad al cruzar de la Ciudadcita al Gran Chilango (es decir, de lo pequeño a lo grande, del diminutivo a lo expandido, bajo la omisión referencial que emplea Herrera), ni hay posibles intercambios por fluidez espontánea. El éxodo se verifica, por supuesto, pero es costoso, hostil, sufrido, hiriente.

Yuri Herrera no cuenta el cruce sin contar el otro lado. Otro lado que no va a dejar nunca de serlo, porque Makina atraviesa la frontera con la idea de volver: “Ya había arreglado lo del cruce y cómo hallaría a su hermano, ahora quería asegurarse de que habría quién la ayudara a volver” (21); “Ella se iba para nomás volver, por eso llevó apenas estas cosas” (57); “Tenía que volver, porque la Cora contaba con ella” (62). Tener pasaje para la ida pero no para la vuelta era exactamente el castigo impuesto al Artista en *Trabajos*

*del reino; sobre Makina, en Señales que precederán al fin del mundo*, se ciernen en el mismo peligro y la misma congoja. Que no dejan de ser peligro y congoja en la lógica narrativa de Herrera, menos pendiente de mutaciones que de permanencias, menos deudoras de posibles adaptaciones sincréticas que de los seguros incordios brotando en los sitios impropios.

Makina en el Gran Chilango pisa el suelo con levedad “porque no era ése el sitio donde quería dejar huella” (27). Se esmera en evitar eventuales fascinaciones, para poder cultivar mejor, bien aplicada, su desafecto. La visión de una aparente embarazada le sugiere complacencia, hasta que descubre que no se trata de una embarazada sino de “un pobre infeliz hinchado de putrefacción” (48), lo que le hace saber que no llegó a ningún paraíso, más bien la espera el horror. Los “sitios de comida remota” (63) despiertan en ella la ilusión amarga, pero además de amarga falsa, de que toda la cocina pudiese ser mexicana. Las fiestas de este otro lado no son como las del suyo: “no se baila ni se reza, no se las ofrecen a nadie” (77). El propósito inicial de volver (y de hallar del otro lado al hermano, para hacer que también vuelva) va encontrando su ratificación en un paisaje social sin visos de cortesía. Ninguna mundialidad donde deslizarse, ninguna globalidad que dé cobijo del otro lado, ningún refugio de entendimiento en la diferencia.

Es cierto que ha surgido en todo esto “una lengua intermedia” entre la “lengua latina” y la “lengua gabacha”, una promesa de mixtura en la que Makina hasta puede reconocerse: “Más que un punto medio entre lo paisano y lo gabacho su lengua es una franja difusa entre lo que desaparece y lo que no ha nacido” (73); es decir, una franja difusa de un idioma entre fronteras para migrantes de identidad difusa que están en zona de fronteras. Y sin embargo, de esa lengua dual no proviene ningún sosiego; al contrario: “en ella brota la nostalgia de la tierra que dejaron o no conocieron” (74), y si de un modo va a emplearse es

como instrumento de resistencia. Por lo demás, ni *Trabajos del reino* ni *Señales...* se han escrito como se escribió por caso *La maravillosa vida de Oscar Wao*, ni tampoco con el efecto de contaminación lingüística que adopta aun su versión en castellano. Yuri Herrera hace pie en un castellano que, lejos de cualquier impregnación de este lado con el otro, se vale, como si fuesen anclas, de inflexiones que sin ser pintorescas ni mucho menos realistas destellan mexicanidad. Hasta puede prescindir de toda designación referencial, y aun así señalar un espacio.

La historia increíble del hermano de Makina deja ver por qué no ha vuelto. Antes asoma un personaje que, aunque declara “yo aquí nomás estoy de paso” (66), lleva casi cincuenta años del otro lado. Al hermano de Makina le fraguaron una identidad para que fuese a pelear a Irak en lugar de un nativo acobardado. Las guerras territoriales de las bandas delictivas se potencian aquí como guerra cabal, como guerra de ejército y como guerra de imperio. Pero esta guerra no es menos territorial ni es menos delictiva que las otras. Por algo se ensaya este chiste en alguna descripción paródica que se hace del béisbol: “Uno pega un palazo, luego se va así como a recorrer el mundo por cada una de las bases que tienen, usted sabe que los gabachos tienen bases en todo el mundo, ¿no?” (66). Los falsos papeles que le procuran al hermano de Makina indican una conexión venal entre ilegalidad y guerra, y en lugar de una integración bien amoldada aunque sin papeles del inmigrante latino, ofrece la historia de un emigrante con papeles al que el Gran Chilango capturó como agente de su máquina de violencia.

Tampoco Makina va a volver. Acaso va a pasarle lo mismo que al hermano, que se siente “colgando en el aire”, sin “idea de qué hacer”, olvidado de para qué vino; pero impedido en cualquier caso para el regreso. A Makina le fraguan papeles a su vez: le conceden otro nombre, otra ciudad de nacimiento, “nuevos números, nuevo oficio, nuevo hogar” (119). No hay en eso, sin embargo, acogimiento

genuino, ninguna hospitalidad. En la versión de Yuri Herrera, todo eso termina adoptando la indisimulable torsión de la violencia. Es violencia de usurpación, aunque en *Señales...* los presuntos usurpadores resultan ser los usurpados. Y despojados de identidad, para una sensibilidad que no juega a nomadizar identidades en devenir: un cambio de nombre se vive como pérdida o aun como despojo. La verdad de esta violencia está por fin en la guerra, ya sea guerra de narcotráfico o guerra de conquista imperial. Pero Makina no precisa una guerra para palpar lo cierto de esa violencia que la alcanza. Es la violencia latente que signó su cruce de frontera, en el momento de irse. Y que se ejerce como trampa administrativa, ya que no como control de gendarmería, al saberse que ya no va a volver.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

Agamben, Giorgio (2001). *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

\_\_\_\_\_ (2009). *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Trad. Vinícius Honesko. Chapecó: Argos.

Aira, César (1991). *Nouvelles impressions du Petit Maroc*. Trad. al francés Christophe Josse. Saint-Nazaire: M.E.E.T-Arcane 17.

\_\_\_\_\_ (2011). *Nouvelles impressions du Petit Maroc*. Trad. al portugués Jorge Wolff. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2011.

Anachuri, Humberto [pseudonym of Norberto Santiago Vega] (2005). Reseña de Washington Cucurto, *Las aventuras del Sr. Maíz*. <http://www.interzonaeditora.com/titulos/> [accedida 21 de agosto 2008].

Arit, Roberto (1993). *El juguete rabioso*. Buenos Aires: Espasa Calpe.

Barthes, Roland (1993). *El placer del texto*. Seguido de *La lección inaugural*. México: Siglo XXI Editores,

\_\_\_\_\_ (2009). *La cámara lúcida*. Buenos Aires: Paidós.

Bell, Ian (1981). *The Dominican Republic*. Boulder/London: Benn.

Benjamín, Walter (1986): "Die Wahlverwandtschaften de Goethe", en *Sobre el programa de la filosofía futura*. Barcelona: Planeta-Agostini, 21-88.

Berg, Edgardo H. (2do Semestre de 1992): "El debate sobre las poéticas y los géneros (diálogos con Ricardo Piglia)", *Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, Año 2, nº 2, 183-198.

\_\_\_\_\_. (2002). *Poéticas en suspenso. Migraciones narrativas en Ricardo Piglia, Andrés Rivera y Juan José Saer*. Buenos Aires: Editorial Biblos.

\_\_\_\_\_ (2006): « La novela que vendrá : apuntes sobre Ricardo Piglia », en Mesa Gancedo, Daniel (Coord.) (2006). *Ricardo Piglia. La escritura y el arte nuevo de la sospecha*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 23-53.

\_\_\_\_\_ (Comp.) (2010). *Papeles en progreso I. Usos y relectura de la tradición en la literatura argentina*- Mar del Plata: UNMDP-Digital Print.

Berger, John (1974). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.

\_\_\_\_\_ (1987). *Mirar*. Madrid: Hermann Blume.

Bloch, Ernst (1980). *El principio esperanza*, 3 vols. Madrid: Aguilar.

Cabezas, Amalia L. (1999): «Women's Work is Never Done: Sex Tourism in Sosúa, the Dominican Republic», en Kemala Kempadoo (comp.). *Sun, Sex, and Gold. Tourism and Sex Work in the Caribbean*. Oxford/New York: Rowman & Littlefield, 93-124.

Capelli, Matías (2006): «Borges era un chorro.» (entrevista con Washington Cucurto). *Los inrockuptibles*. [www.losinrockuptibles.com/cucurto.htm](http://www.losinrockuptibles.com/cucurto.htm) [acc. 18 de agosto 2009].

Carrera, Arturo (1993). *Nacen los otros*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Casas, Fabián (2005). *Los Lemmings y otros*. Buenos Aires, Santiago Arcos Editor.

Corvalán, Oscar. *Contrapunto y fuga (Poesía y ficción del NOA)*. Tucumán: Editorial Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán.

Cucurto, Washington (2003). *La Cartonerita*. Bahía Blanca: VOX.

\_\_\_\_\_ (2005a). *Como un paraguayo ebrio y celoso de su hermana*. Bahía Blanca: VOX.

\_\_\_\_\_ (2005b) [1999]. *La máquina de hacer paraguayitos*. Buenos Aires: Mansalva.

\_\_\_\_\_ (2006). *El curandero de amor*. Buenos Aires: Emecé.

- \_\_\_\_\_. (2007). *Hatuchay*. Bahía Blanca: Vox.
- \_\_\_\_\_. (2009a). *El amor es mucho más que una novela de 500 páginas*. Buenos Aires: Eloísa Cartonera.
- \_\_\_\_\_. (2009b). *El tractor*. Buenos Aires: Eloísa Cartonera.
- Chandler, Raymond (1983). *El sueño eterno*. Barcelona: Bruguera.
- Dandan, Alejandra (18/6/2009): "Clases de democracia con De Angeli", en *Página 12*, Sección *El País*, Buenos Aires.
- De Lara Gómez, José Luis (2009): "Tratamientos curativos naturales aplicados en el Hospital de San Pedro de Puebla", en *Revista UNAM* (Revista Digital Universitaria), Vol. 10, n.º 9 (10 de septiembre de 2009), México D.F.
- Desiderio, Juan [1996] (2011). *La zanjita*. Buenos Aires: Ediciones Del Diego.
- Diccionario de la lengua española. Real Academia Española*. Madrid: Espasa Calpe, Vigésima Edición, 1992.
- Dobry, Edgardo (2006): "El teatro de la lengua en los últimos libros de Daniel Samoilovich", *Ínsula*, 715-716, 15-16.
- Dorr, Mariano (2009). "Retrato del Yo". *Radar libros* (suplemento de *Página/12*). Buenos Aires, 25 de enero de 2009. <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10333520090125.html>.
- Fernández Porta, Eloy (2010). *Afterpop. La literatura de la implosión mediática*. Barcelona: Anagrama.
- Foguet, Hugo (1983). *Pretérito perfecto*. Buenos Aires: Legasa.
- \_\_\_\_\_. (1998). *Frente al mar de Timor*. Buenos Aires: Libros Perfil.
- \_\_\_\_\_. (1986). *Convergencias*. Buenos Aires: Ada Korn.
- Fondenbrider, Jorge (comp.) (2006). *Tres décadas de poesía argentina*. Buenos Aires: Eudeba.

- Friera, Silvina (2004): "El poeta Daniel Samoilovich y su búsqueda en *Las Encantadas*", *Página 12*, 13 de junio.
- Friera, Silvina (2007): "Washington Cucurto y el mundo según 'el curandero de amor'». [www.elortiba.org/cucurto.html](http://www.elortiba.org/cucurto.html) [acc. 13 de agosto 2008].
- \_\_\_\_\_. (2008): "Hay un espíritu más o menos anarco que nos abarca a todos.", *Página/12*, Buenos Aires, 3 junio 2008. En <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-10245-2008> [acc. julio 2009].
- Gambarotta, Martín (2011). *Punctum*. Buenos Aires: Mansalva.
- González, Yanko & Pedro Araya (2005). *ZurDos. Última poesía latino americana*. Madrid: Bartleby.
- Goodis, David (1971). *Al caer la noche*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, Serie Negra.
- Gramuglio, María Teresa (septiembre 1969): "Las aventuras del orden: Juan José Saer, *Cicatrices*", *Los libros*, nº 3, 23-24.
- \_\_\_\_\_. (julio de 1979): Juan José Saer: El arte de narrar", *Punto de Vista*, nº 6, 3-8.
- \_\_\_\_\_. (1984): "La filosofía en el relato", *Punto de Vista*, nº 20, 35-36.
- \_\_\_\_\_. (2006): "Viajar y escribir. Tres miradas sobre *Las Encantadas*", *Melville, Conrad: imaginarios y Américas, reflexiones desde Montevideo*, ed. de Lindsey Cordery y Beatriz Vega, Montevideo, Universidad de la República - Librería Linardi y Risso, 33-46.
- Hernández, Juan José (2001). *Desiderátum. Obra poética*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- \_\_\_\_\_. (2003). *Escritos irreBerentes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- \_\_\_\_\_. (2005). *La ciudad de los sueños*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Hernández, Ramona (2002). *The Mobility of Workers under Advanced Capitalism: Dominican Migration to the United States*. New York/Chichester: Columbia UP.

- Herrera, Yuri (2008). *Trabajos del reino*. Madrid: Periférica.
- \_\_\_\_\_ (2009) *Señales que precederán al fin del mundo*. Madrid: Periférica.
- Joyce, James (1973). *Retrato del artista adolescente*. Buenos Aires: Santiago Rueda Editor.
- \_\_\_\_\_ [1922] (1980). *Ulises*. Volumen I y II. Barcelona : Editorial Lumen.
- Kamenszain, Tamara (2000): "Juan L. Ortiz: la lírica entre comillas", *Historias de amor (y otros ensayos sobre poesía)*. Buenos Aires: Paidós, 181-186.
- \_\_\_\_\_ (2007). *La boca del testimonio. Lo que dice la poesía*. Buenos Aires: Norma.
- Kempadoo, Kamala (2004). *Sexing the Caribbean. Gender Race and Sexual Labour*. London/New York: Routledge.
- Lupu, Noam & Susan C. Stokes. 2009. «The Social Bases of Political Parties in Argentina, 1912-2003.» *Latin American Research Review* 44.1: 58-87.
- Lafforgue, Jorge y Rivera, Jorge (1994) : « Interrogatorios », en *Asesinos de papel*. Buenos aires : Colihue, 39-55.
- Lamborghini, Leónidas (1989). *El solicitante descolocado*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.
- Ludmer, Josefina (2007): "Literaturas postautónomas", en *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura*, nº 17.
- \_\_\_\_\_ (2010): Literaturas posautónomas. In: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>. Trad. al portugués Flavia Cera. *Sopro 20. Panfleto político-cultural*. Desterro, janeiro de 2010. In: [www.culturaebarbarie.org/sopro](http://www.culturaebarbarie.org/sopro).
- \_\_\_\_\_ (2010). *Aquí América latina. Una especulación*. B Mesa Gancedo, Daniel (2011): "Errancia y mutaciones: *Las Encantadas*, de Daniel Samoilovich", *Cuadernos Americanos*, vol. 4, nº 138, 175-204.
- Monteleone, Jorge (2004): "Vasto y exigente poemario *Las Encantadas*", *La Nación, Suplemento Cultura*, 7 de noviembre 2004.

- Moreno, María (2010): "Literal. Revista Sarmientina". *Ñ*, Revista de Cultura. Buenos Aires, 15 de mayo 2010, 25.
- Nofal, Dardo (1995). *Una lágrima por el cóndor*. Buenos Aires: Corregidor.
- \_\_\_\_\_ (2001). *La prisión de Bautista*. Buenos Aires: Corregidor.
- \_\_\_\_\_ (2006). *Matar para morir*. Buenos Aires: Corregidor.
- Oloixarac, Pola (2008) *Las teorías salvajes*. Buenos Aires: Entropía.
- Ortega, Julio, (2001) [1997]. *Antología de la poesía latinoamericana del siglo XXI. El turno y la transición*. Mexico/ Buenos Aires: Siglo XXI.
- Otero, Hernán & Adela Pellegrino (2003). «Sharing the City: Residence Patterns and Immigrant Integration in Buenos Aires and Montevideo,» en Samuel L. Baily & Eduardo José Míguez (eds.). *Mass Migration to Modern Latin America*. Wilmington: Scholarly Resources, 81-112.
- Ortiz, Juan Laurentino (1996). *Obra Completa*. Santa Fe: Universidad del Litoral.
- Padilla, Mark (2007). *Caribbean Pleasure: Tourism, Sexuality, and AIDS in the Dominican Republic*. University of Chicago Press.
- Paes, José Paulo (1988). *A poesia está morta mas juro que não fui eu*. São Paulo: Livraria Duas Cidades.
- Paez, Roxana (1997): "Juan L. Ortiz: primeros diálogos", en *Revista Orbis Tertius*, La Plata, II, nº 4.
- Pauls, Alan (2011): "As Teorias Selvagens tem afiada prosa antiprogressista", en *Folha*, São Paulo, sábado 28 de mayo de 2011.
- Paz, Octavio [1976] (1990): "Contar y cantar (sobre el poema extenso)", en *La otra voz: Poesía y fin de siglo*, Barcelona, Seix-Barral, 11-30.
- Perlongher, Néstor (6 de agosto 1981): "Neobarroco trasplatino", *Folha de Sao Paulo*, Sao Paulo, 9-11.

Piglia, Ricardo (Febrero de 1974) : “Agua florida”, en *Revista Crisis*, n º 10, Buenos Aires, 21-23

\_\_\_\_\_ (Abril de 1975) : « La loca y el relato del crimen », en *Misterio* 5, 79-92.

\_\_\_\_\_ (1979): “Selección y prólogo”, en *Cuentos de la serie negra*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 7-14 [firmado bajo el pseudónimo de Emilio Renzi].

\_\_\_\_\_ (1980). *Respiración artificial*. Buenos Aires: Pomaire.

\_\_\_\_\_ (1990). *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Siglo Veinte/ Universidad Nacional del Litoral

Piglia, Ricardo (1991): “Literatura y Tradición. El tenso musculo de la memoria”; en *Página 30*, enero de 1991, 59-62.

\_\_\_\_\_ (10 de octubre de 1991): “La ficción paranoica”, *Clarín, Suplemento de Cultura y Nación*, 4/5.

\_\_\_\_\_ (1992) *La ciudad ausente*. Buenos Aires: Sudamericana

\_\_\_\_\_ (1997). *Plata quemada*. Buenos Aires: Planeta.

\_\_\_\_\_ (1999). *Formas breves*. Buenos Aires: Temas Grupo Editorial.

\_\_\_\_\_ (2001): « Modos de ver », en *Pintura argentina. Abstracción I*. Buenos Aires : Ediciones Banco Velox, 5-6.

\_\_\_\_\_ (2005) :« Lectores imaginarios », en *El último lector*. Barcelona : Anagrama, 77-102.

\_\_\_\_\_ (2006) [1967]: « Un pez en el hielo”, *La invasión*. Barcelona: Editorial Anagrama, 175-194.

\_\_\_\_\_ (2007). *Teoría del complot*. Buenos Aires: Colección Mate.

\_\_\_\_\_ (2010). *Blanco nocturno*, Barcelone: Editorial Anagrama.

Porrúa, Ana (2001). *Variaciones vanguardistas. La poética de Leónidas Lamborghini*. Rosario: Viterbo.

Prieto, Martin (2006). *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Taurus.

Rancière, Jacques (2005). *A partilha do sensível. Estética e política*. Trad. Monica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental/Editora 34.

\_\_\_\_\_ (2011). *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Manantial.

Saer, Juan José (1982). *La mayor*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

\_\_\_\_\_ (1985). *Une littérature sans qualités*. Trad. Gérard de Cortanze et al. Saint-Nazaire: Arcane 17.

\_\_\_\_\_ (1991): "El concepto de ficción". *Punto de Vista* nº 40, Buenos Aires, julio-setiembre 1991.

\_\_\_\_\_ (1991): "Primavera", en *El río sin orillas*, Buenos Aires: Alianza, 205-250.

\_\_\_\_\_ (1999). *La narración-objeto*, Seix Barral: Bs. As.

\_\_\_\_\_ (2004). *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral.

Samoloivich, Daniel (1996): *Superficies iluminadas*, Madrid, Hiperión.

\_\_\_\_\_ (2003): *Las Encantadas*, Barcelona, Tusquets.

\_\_\_\_\_ (2009): *Molestando a los demonios*, Valencia, Pre-Textos.

\_\_\_\_\_ y Gramuglio, María Teresa (2005): "Una lectura de poesía contemporánea. *Las Encantadas* de Daniel Samoilovich" [[http://www.clubsocialista.com.ar/actividades/conferencias\\_semanales/2005.php#](http://www.clubsocialista.com.ar/actividades/conferencias_semanales/2005.php#)].

Santiago, Silviano (1994). *Em liberdade*. Rio de Janeiro: Rocco, 4ª ed.

Sarlo, Beatriz (agosto 1993): "La condición mortal", *Punto de Vista*, nº 46, 28-31.

\_\_\_\_\_ (2009): "La teoría en tiempos de Google". *Perfil*. 15 de febrero de 2009 . Buenos Aires. <<http://www.diarioperfil.com.ar/edimp/0339/articulo.>>.

Schkolnik, Samuel (1983). *Algunas claves*, Ed. de autor: Tucumán.

\_\_\_\_\_ (2000). *Salven nuestras almas*, Ed.

Vinciguerra: Bs. As.

Solberg, Carl (1970). *Immigration and Nationalism. Argentina and Chile, 1890-1914*. Austin/London, University of Texas Press.

Strafacce, Ricardo (2009). *Oswaldo Lamborghini. Una biografía*. Buenos Aires: Mansalva.

Süssekind, Flora (1984). *Tal Brasil, Qual romance? Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*. Rio de Janeiro: Achiamé.

\_\_\_\_\_ (2003). Não basta. *Revista Argumento*, Rio de Janeiro, outubro-novembro.

\_\_\_\_\_ (2005). Desterritorialização e forma literária. *Literatura brasileira e experiência urbana*. *Revista Literatura e Sociedade* n° 8. São Paulo.

\_\_\_\_\_ (2007). *Até segunda ordem não me risque nada. Os cadernos, rascunhos e a poesia-em-vozes de Ana Cristina César*. 2ª ed. Rio de Janeiro: 7 Letras.

\_\_\_\_\_ (2007). Hagiografias. Paulo Leminski. In: Garramuño, F.; Aguilar, G.; Di Leone, L. (comps.). *Experiencia, cuerpo y subjetividades. Literatura brasileña contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo

Urondo, Francisco: "Juan L. Ortiz: el poeta que ignoraron", diario *La Opinión*, Buenos Aires, 4 de Julio de 1971.

Veiravé, Alfredo (1984). *Juan L. Ortiz. La experiencia poética*. Buenos Aires: Editorial Carlos Lohlé.

Walsh, Rodolfo (1993): "Irlandeses detrás de un gato", en *Cuentos*. Buenos Aires: Biblioteca *Página 12*, 13-30.

\_\_\_\_\_ (2006). *Un oscuro día de justicia*. Buenos Aires: Ediciones De La Flor.

Williams, Raymond (1977) *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Las Cuarenta Editorial.

Zapata, Miguel Ángel (s.f.): "Daniel Samoilovich: la dicotomía del sonido y del sentido en la poesía", *Banda Hispánica* [<http://www.secrel.com.br/jpoesia/bhportal.htm>]

Zeiger, Claudio (22 de agosto de 2010): "El campo literario (entrevista a Ricardo Piglia)", *Página 12*, Suplemento *Radar*

*Libros*, Buenos Aires.

## COLABORADORES

### DANIEL BAINO

Artista plástico. A mediados de los ochenta comienza a estudiar pintura con Néstor Villar Errecart. Desde 1992 realiza estudios de pintura con Adolfo Nigro en Buenos Aires. Ha expuesto en diversos espacios en la ciudad de Mar del Plata y en Buenos Aires, en el Centro Cultural Borges, Expotrastiendas, en la Galería La Estrella del Sud y en Arte Alvear. Actualmente sus obras figuran en numerosas colecciones en Argentina y en diversas ciudades del mundo como Punta del Este, Caracas, Curitiba, Santiago de Chile, México D.F., Miami, Canarias, Valencia, Lugano, Nueva York y París. Reside en Mar del Plata.

### EDGARDO H. BERG.

Profesor de Literatura y Cultura Argentinas I y II e investigador de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Actualmente dirige el Grupo de Investigación "Literatura, política y cambio" En 2001, obtuvo el premio de la Fundación Antorchas por el ensayo *Poéticas en suspenso. Migraciones narrativas en Ricardo Piglia, Andrés Rivera y Juan José Saer* (2002). Es coautor de *Ricardo Piglia: un narrador de historias clandestinas* (2003) y autor de *El sentido de la experiencia. Literatura, memoria y testimonio en la Argentina de los '90* (2012). Coordinó como editor y compilador el libro grupal *Papeles en progreso: usos y relectura de la tradición en la literatura argentina* (2010) y colaboró con ensayos en los libros colectivos *La novela argentina: uso y experimentación del género*. (2010), *Historia social de la literatura argentina*, volumen VII: *Literatura argentina siglo XX. Entre caídas: Literatura argentina 1983-2001. Del terrorismo de Estado al terrorismo económico* (2010), *Homenaje a Ricardo Piglia* (2010), *Sergio Chejfec: Trayectorias de una escritura. Ensayos*

*críticos* (2010) y *Supersticiones de linaje. Genealogías y reescrituras* (1996), entre otros trabajos. Cofundador y administrador del blog <http://vanguardiytradición.blogspot>.

#### BEN BOLLIG

Profesor titular de literatura latinoamericana en la Universidad de Oxford y miembro del cuerpo gobernante de St Catherine's College, Oxford. Como resultado de su tesis doctoral publicó un libro sobre *Néstor Perlongher* (University of Wales Press, 2008). Coordinó junto con Pablo San Martín la edición de la antología *31. A Bilingual Anthology of Saharawi Resistance Poetry in Spanish*, (2007) y *Los colores de la espera. Nueva poesía saharawi* (Editorial Hudson, 2010). Asimismo, publicó *Modern Argentine Poetry: Exile, Migration and Displacement* (University of Wales Press, 2011) y *Activismo poético: Ensayos sobre la poesía argentina contemporánea* (Editorial Espacio Hudson, 2013). Ha traducido al inglés las obras de varios poetas argentinos y su selección bilingüe de poesía argentina contemporánea fue editada por Eloísa Cartonera (Buenos Aires, 2010). Contribuye con regularidad con artículos y reseñas críticas en los periódicos *Times Literary Supplement*, *Oxford Magazine*, y medios virtuales como [www.guardian.co.uk](http://www.guardian.co.uk). Desde 2004, forma parte del comité editorial de *Journal of Latin American Cultural Studies*.

#### MARIO CÁMARA

Docente en la cátedra de Literatura Brasileña y Portuguesa de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y Coordinador Académico Diploma en Cultura Brasileña de la Universidad de San Andrés. Es autor de *Cuerpos paganos. Usos y efectos en la cultura brasileña (1960-1980)* (2011), *El caso Torquato Neto: diversos modos de ser vampiro en Brasil en los años setenta* (2011). Actualmente, se encuentra en prensa su ensayo

*Corpos em construção (figurações, usos e efeitos do corpo na literatura brasileira 1960-1980)*. Fue editor junto a Paloma Vidal (Río de Janeiro), Paula Siganevich (Buenos Aires) y Diana Klinger (Río de Janeiro) de la revista *Grumo* (Buenos Aires- Río de Janeiro) Ha publicado numerosos capítulos de libros colectivos y variados artículos en revistas nacionales e internacionales.

#### JOAQUÍN CORREA

Alumno avanzado de la carrera de Profesor en Letras de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Es integrante del Grupo de Investigación "Literatura, política y cambio" y alumno adscripto en la cátedra de Literatura y Cultura Argentinas II. Ha colaborado con ensayos en el volumen dirigido por Nancy Fernández y Juan Duchesne Winter, *La poesía de Arturo Carrera. Antología de la obra y la crítica* (Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, Serie Clásicos de América, 2010) y participó con "1956. Conspiraciones en territorio enemigo" (ensayo sobre Rodolfo Walsh) en el libro colectivo coordinado por Edgardo H. Berg, *Papeles en progreso: usos y relectura de la tradición en la literatura argentina* (Mar del Plata, Argentina, 2010). Publicó artículos y reseñas críticas en suplementos culturales y en revistas nacionales y extranjeras. Ha sido organizador del Seminario Interdisciplinario «El Eternauta: un héroe colectivo», realizado entre abril y julio de 2007, conjuntamente con el Grupo de Investigación "Literatura, política y cambio" del Seminario "Gabo Ferro. Voz y diferencia" en abril a junio de 2010 y del Seminario Multidisciplinario «Perspectivas sobre el héroe», en noviembre de 2010. Ha recibido la beca del Programa Escala para realizar parte de sus estudios de grado en la Universidad Federal de Santa Catarina (Brasil), durante el segundo semestre de 2013. Se desempeña desde 2007 como docente en escuelas de nivel secundario y ha participado en el ciclo lectivo 2011– 2012 como asistente de

lengua extranjera en Saint Louis, Francia.

#### NANCY FERNÁNDEZ

Docente e investigadora especializada en Literatura y Cultura Argentina. Codirectora del Grupo de Investigación “Literatura, política y cambio”. (Facultad de Humanidades, UNMdP). Se desempeña como Investigadora Adjunta en CONICET y es docente en la Universidad Nacional de Mar del Plata. Su primer postgrado lo obtuvo en el marco de la Maestría en Letras Hispanoamericanas (Universidad Nacional de Mar del Plata). Es Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Obtuvo por concurso Becas de Investigación en todas sus categorías (UNMdP) y la Beca de Formación Doctoral por Fundación Antorchas. Es autora de los libros, *Narraciones viajeras. Cesar Aira y Juan Jose Saer* (Buenos Aires: Biblos, 2000); *Experiencia y escritura. Sobre la poesía de Arturo Carrera* (Rosario: Beatriz Viterbo, 2008); *Escrituras de lo real. La narrativa de César Aira y la poesía de Arturo Carrera* (sitio web de la biblioteca de autores de la Universidad Nacional de La Plata). Es coautora de *Fumarolas de Jade. Las poéticas neobarrocas de Severo Sarduy y Arturo Carrera* (Mar del Plata: Estanislao Balder/Unmdp, 2002); y con Juan Dúchense Winter de *La poesía de Arturo Carrera. Antología de la obra y la crítica* (Pittsburg: IILI, 2010). Participó con “*Cuerpo y violencia en la literatura argentina. (Echeverría, Ascasubi, Bustos-Domecq, Zelarayán, los hermanos Lamborghini y el grupo Literal)*” en el libro grupal coordinado por Edgardo H. Berg, *Papeles en progreso: usos y relectura de la tradición en la literatura argentina* (Mar del Plata, Argentina, 2010). Ha escrito numerosos capítulos de libros y artículos en revistas de reconocido prestigio así como también ha impartido charlas y conferencias en Universidades nacionales y en las ciudades de Florianópolis, San Pablo, Porto Alegre (Brasil). Cofundadora del blog <http://vanguardiaytradición.blogspot.com>

## MARTÍN KOHAN

Crítico y narrador. Docente de Teoría Literaria en la Universidad de Buenos Aires y en la Universidad de la Patagonia. En el año 2007 obtuvo el premio Herralde con su novela *Ciencias morales*. Ha publicado los libros de cuentos *Muero Contento* (1994) y *Una pena extraordinaria* (1998) y las 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 *Bahía blanca* (2012). Asimismo, se destacan sus ensayos *Zona urbana. Ensayo de lectura sobre Walter Benjamín* (2004), *Narrar a San Martín* (2005) y junto a Paola Cortés Rocca, *Imágenes de vida, relatos de muerte. Eva Perón, cuerpo y política* (1998).

## DANIEL MESA GANCEDO

Forma parte como Investigador externo del Grupo “Literatura, política y cambio” y Profesor Titular de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Zaragoza (España). Entre los resultados de sus investigaciones se destacan *La emergencia de la escritura. Para una poética de la poesía cortazariana* (1998), *La apertura órfica. Hacia el sentido de la poesía de Julio Cortázar* (1999), *Extraños semejantes. El personaje artificial y el artefacto narrativo en la literatura hispanoamericana* (2002) y su más reciente libro *Novísima relación. Narrativa amerispánica actual* (2012). Entre numerosos capítulos de libros se destacan, entre otros, “Tren + hotel: *Forfait* para un acercamiento a la supermodernidad en la narrativa de Ricardo Piglia” del volumen compilado por Teresa Orecchia Havas, *Homenaje a Ricardo Piglia* (Buenos Aires, Catálogos, 2012) y “*Le style, c’est la femme?* Diario y escritura en *La intemperie*, de Gabriela Massuh” del libro coordinado por Edgardo Horacio Berg, *Papeles en progreso: usos y relectura de la tradición en la literatura argentina* (Mar del Plata, 2010). Asimismo, ha colaborado en la edición

de la poesía completa de Cortázar (2005) y coordinado un volumen sobre la obra de Ricardo Piglia: *Ricardo Piglia: la escritura y el arte nuevo de la sospecha* (2006).

#### FERNANDA MUGICA

Estudiante avanzada de la carrera de Letras de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Pertenece al Grupo de Investigación "Literatura, política y cambio" e integra el proyecto de investigación "Redefiniciones de la literatura argentina en el contexto de la cultura contemporánea" (Facultad de Humanidades, UNMDP). Participa como adscripta en la cátedra Taller de Semiótica. Ha colaborado con un ensayo en el volumen dirigido por María Coira y Rosalía Baltar: *Autobiografía y teoría* (Mar del Plata, 2012) y ha publicado textos de ficción en *Revista Corrientes*, publicación digital franco-argentina y bilingüe de artes y literatura.

#### FABIÁN SOBERÓN

Docente de Teoría y Estética del Cine en la Escuela Universitaria de Cine, Comunicación Audiovisual y Comunicación Visual Gráfica en la Facultad de Filosofía y Letras. Ha publicado la novela *La conferencia de Einstein* (2006), los libros de relatos, *Vidas breves* (2007) y *El instante* (2011) y la crónica biográfica *Mamá. Vida breve de Soledad H. Rodríguez* (2013). Ha participado con su ensayo "El policial en el cine y la literatura argentina" en el libro colectivo coordinado por Edgardo Horacio Berg, *Papeles en progreso: usos y relectura de la tradición en la literatura argentina* (Mar del Plata, 2010). También se destacan sus ensayos sobre literatura, música, arte, filosofía y cine.

#### JORGE WOLFF.

Profesor de Literatura Brasileña en la Universidad Federal de Santa Catarina, Brasil. Integra como investigador

externo el Grupo de Investigación “Literatura, política y cambio” (Facultad de Humanidades, UNMdP). Traductor y crítico, es autor de *Telquelismos latinoamericanos. La teoría crítica francesa en el entrelugar de los trópicos* (2009) y de *Julio Cortázar. A viagem como metáfora produtiva* (1998). Ha participado con su ensayo “*La poesía como fotografía (o al revés): A propósito de Arturo Carrera y Arthur Omar*” en el libro colectivo coordinado por Edgardo Horacio Berg, *Papeles en progreso: usos y relectura de la tradición en la literatura argentina* (Mar del Plata, 2010). Asimismo es Codirector de *Landa. Revista do Núcleo Onetti de Estudos Literários Latino-Americanos* y Co-editor de *Outra Travessia. Revista de Pós-Graduação em Literatura* (UFSC., Brasil).

Se terminó de imprimir en el mes  
de Junio de 2013  
en A3 Digital Print  
Mar del Plata

Las intervenciones de este volumen no son una simple colección de ensayos. Bajo la forma de una mirada crítica y por momentos descentrada, los trabajos de los autores del libro atraviesan sobre el contexto de la cultura latinoamericana contemporánea la emergencia y la disputa de las escrituras múltiples. Las diferencias entre los tiempos y las intensidades de este libro, hilvanado de acuerdos y desacuerdos, exhiben los movimientos de una misma composición que interroga a la literatura sobre sus usos y fundamentos. ¿Cómo pasar de un relato a otro cuando la serie se transforma en una metáfora política? ¿Cómo entrever más allá del escamoteo los usos plurales y abiertos de una tradición pensada desde un lugar dinámico y productivo? ¿Es posible todavía indicar los puntos de inicio desde una política del corte? ¿Cómo leer el tráfico literario por fuera de la práctica del link y de la vocinglería post? ¿Cuál es el lugar de la literatura en la actualidad? ¿Qué será de la literatura?

**EDGARDO H. BERG**



UNIVERSIDAD NACIONAL  
DE MAR DEL PLATA  
.....

**ISBN 978-987-544-447-8**

