Lucera

CENTRO CULTURAL PARQUE DE ESPAÑA | NÚMERO 7 | PRIMAVERA 2004 | ROSARIO | ARGENTINA

7

da al arte argentino reciente

ubre al 23 de noviembre de 2003.
del Centro Cultural Parque de España.

AECI

tural Parque de España

Congreso de la Lengua: Bryce Echenique Abelardo Castillo Gonzalo Celorio Fontanarrosa
Elvio E. Gandolfo Angélica Gorodischer Cristina Peri Rossi Jorge Riestra Juan José Saer
Héctor Tizón Juan Villoro Jorge Volpi Dossier 3: Litoral Aguirre, Monteleone, Mancini

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

7

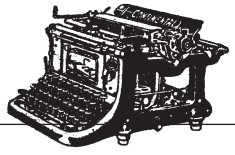
Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Una aproximación a la varia imaginación de la lengua

Susana Dezorzi Directora del CCPE/AECI

«Una lengua se refuerza cuando los usuarios no están seguros de las soluciones hechas y la ponen en tela de juicio», dice el escritor mexicano Juan Villoro en una de las doce entrevistas que ofrece Lucera en este número especial, de 84 páginas, dedicado al Congreso de la Lengua Española. La palabra de los escritores como testigos permanentes de esa interrogación pretende dar un acercamiento a un encuentro con múltiples entradas. En esa palabra están presentes la tierra natal, la experiencia del exilio –donde la casa del autor es justamente la lengua– y el testimonio de diferentes obras con singulares registros de la imaginación y su expresión. Desde el castellano terso y preñado de resonancias antiguas de Héctor Tizón a los meandros de la ciencia en la obra literaria de Jorge Volpi, o al registro inspirado en lo local pero de alcance vasto en los libros de algunos autores de Rosario, las entrevistas preludian una reunión inédita para la Argentina; una reunión donde el objeto, y el sujeto si se quiere, es nada menos que la lengua que une a España y América.

El rechazo de las soluciones hechas, de la sumisión a moldes establecidos y desdeñosos, caracteriza también al grupo de escritores abordado en el dossier Litoral, una zona que interroga la idea de centro, tan característica de los países de América latina, para sugerir un mapa cultural diferente y una forma más rica de entender la pertenencia, porque sabe aceptar, como sostiene Villoro, que «hay otra cultura aparte de la suya» y puede dialogar con ella, ya no como reflejo sino en pie de igualdad.



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET IECH

año 2, número 7
Revista del Centro Cultural Parque de España | AECI
Rosario, Argentina
ISSN 1667-3093

Directora
Susana Dezorzi

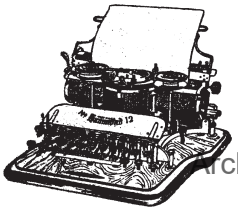
Coordinador ejecutivo
Gastón Bozzano

Editor
Fernando Toloza

Escriben
Osvaldo Aguirre
Nora Avaro
Rubén A. Chababo
Marcelo Damiani
Pablo Makovsky
Adriana Mancini
Jorge Monteleone
Fernando Toloza
Gabriel Zuzek

Diseño y producción
Cosgaya, Diseño.

Preimpresión e impresión
Borsellino Impresos



4 *Entrevistas:*

5 **Fernando Toloza**
Alfredo Bryce Echenique

9 **Nora Avaro**
Abelardo Castillo

15 **F.T.**
Gonzalo Celorio

19 **Nora Avaro**
Roberto Fontanarrosa

25 **F.T.**
Elvio E. Gandolfo

31 **Pablo Makovsky**
Angélica Gorodischer

Los artículos firmados no implican necesariamente la opinión de Lucera.

El Centro Cultural Parque de España | AECI es una de las instituciones dependientes de la Fundación Complejo Cultural Parque de España, integrada por el Gobierno Español, la Municipalidad de Rosario y la Federación de Asociaciones Españolas de la Provincia de Santa Fe.

Esta revista se compuso con fuentes Pradell roman, italic y bold, y Fontana NDL bold.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET IECH

CCPE AECI
Centro Cultural Parque de España

7

35 F.T.
Cristina Peri Rossi

41 Gabriel Zuzek
Jorge Riestra

45 F.T.
Juan José Saer

49 Osvaldo Aguirre
Héctor Tizón

55 Rubén A. Chababo
Juan Villoro

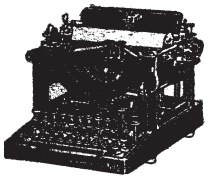
61 Marcelo Damiani
Jorge Volpi

67 Dossier 3: III Congreso de la Lengua
Litoral

68 3a: Osvaldo Aguirre
Dublineses

74 3b: Jorge Monteleone
Juan L. Ortiz, el hombre...

80 3b: Adriana Mancini
Juan José Saer: el exilio...

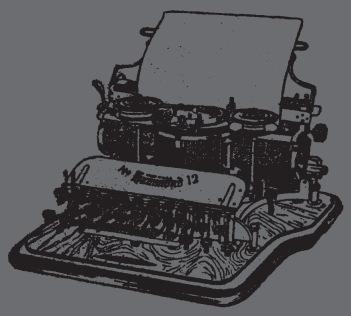


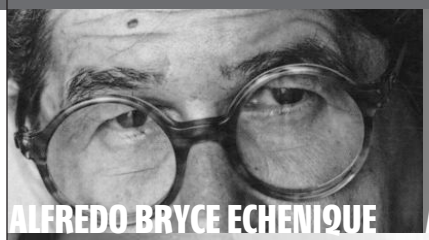
Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET
IECH

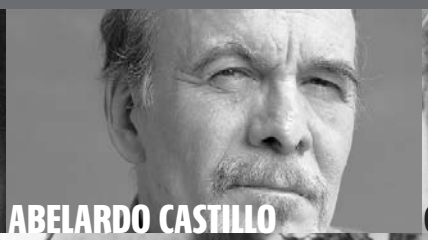
Entrevistas

Se aprende de lo diferente, dice Cristina Peri Rossi en una de las doce entrevistas que Lucera preparó para este número especial por el III Congreso de la Lengua Española que se desarrolla en Rosario entre 17 y el 20 de noviembre. Los doce entrevistados participan en el encuentro en distintas mesas y su elección para Lucera, en el amplio arco de disertantes y de disciplinas, se debe a las diferencias, a sus perfiles particulares en el campo de la creación literaria. Podría haber otros; faltan seguramente algunos. La intención de las entrevistas ha sido dar un paso que sume a la importancia que el Congreso tiene para Rosario y el país, dejando testimonio de la reunión, inédita para la ciudad, de algunos maestros del idioma.





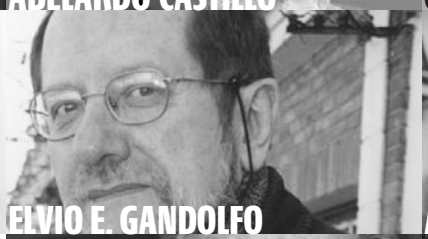
ALFREDO BRYCE ECHENIQUE



ABELARDO CASTILLO

GONZALO CELORIO

ROBERTO FONTANARROSA

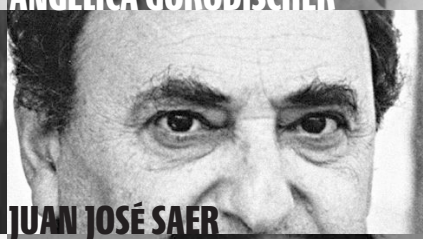


ELVIO E. GANDOLFO

ANGÉLICA GORODISCHER

CRISTINA PERI ROSSI

JORGE RIESTRA



JUAN JOSÉ SAER

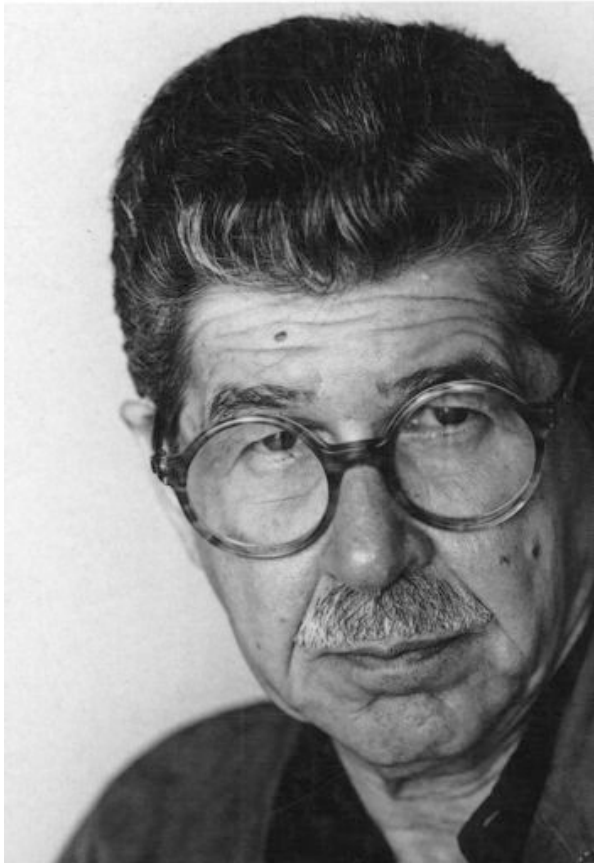
HÉCTOR TIZÓN

JUAL VILLORO

JORGE VOLPI

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET IECH



Fernando Toloza

Alfredo Bryce Echenique

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Alfredo Bryce Echenique nació en Perú en 1939. Residió hasta 1984 en Francia donde, según recordó, se sintió por primera vez escritor. Entre sus libros más recientes se cuenta «El huerto de mi amada», que ganó el premio Planeta de España en 2002, pero el reconocimiento de su obra comenzó con la novela «Un mundo para Julius», a principios de los años 70. El primer libro de Bryce Echenique fue un volumen de cuentos, «Huerto cerrado», que obtuvo el premio de la revista Casa de las Américas a fines de los 60. Después llegaron «Un mundo para Julius»; un nuevo volumen de cuentos, «La felicidad ja ja», y algunas novelas como «La vida exagerada de Martín Romaña» y «El hombre que hablaba de Octavia Cádiz», en las cuales siempre está presente el humor y una experimentación con la estructura narrativa, la mayoría de las veces al borde de la disolución.
Al momento de esta entrevista, realizada en el Centro Cultural de España en Buenos Aires, Bryce estaba trabajando en un nuevo tomo de sus memorias, o «antimemorias», como las llama él con un guiño para André Malraux. El nuevo tomo llevará el mismo nombre que el primero, «Permiso para vivir». Toda la experiencia de Bryce estará en Rosario para el III Congreso de la Lengua.

—En «El huerto de mi amada», su última novela, parece retornar a su primer libro, «Huerto cerrado», al menos en cuanto a la ubicación espacial.
—En realidad, es una coincidencia de nombres, simplemente. El libro «Huerto cerrado» lo había titulado de otra manera y fue un amigo escritor, Julio Ramón Ribeyro, quien lo leyó y me dijo que no le gustaba el primer título. Ribeyro me dijo que el libro presentaba un ambiente muy claustrofóbico y se le ocurrió el nombre de «Huerto cerrado», que viene de una frase de «El cantar de los cantares». En el otro libro, hay un huerto real y también está la canción de donde saqué el título de la novela. Esa canción es un vals de la guardia vieja. Pero descarto un paralelismo.
—¿En qué lo influenció Julio Ramón Ribeyro, además de darle el título para su primer libro?
—Diría que en todo. Nuestra relación fue de amistad intensa. Julio era la persona que yo más leí en los largos años que viví en París y durante mucho tiempo pasamos todos los domingos juntos, y ahí había una gran conversación, sin una pauta establecida: podían ser las lecturas de la semana, los recuerdos. Es cierto que en general hablábamos de libros, pero también charlábamos de muchas otras cosas. A Julio le daba cada libro que yo escribía y también él, a menudo, me daba a leer algunos de los cuentos que acababa de escribir. Le gustaba mucho reunir escritores en su casa para tomar copas.
—¿Por qué muchos de sus libros llevan en el título el nombre de alguno de los personajes?
—Para mí la creación del personaje es uno de los momentos más importantes de la escritura. Muchas veces he empezado a escribir sólo cuando tenía el nombre del personaje. Los personajes tardan en formarse y suelen nacer de las formas más extrañas. Octavia Cádiz, por ejemplo, surgió mientras yo escribía «La vida exagerada de Martín Romaña». Estaba leyendo un libro de memorias de Neruda y de pronto me encontré con la descripción que Neruda hace de García Lorca: decía que su persona era delgada, morena y traía la felicidad. Ahí me di cuenta de que había un personaje para mí y estuve durante varios días buscándole el nombre hasta que di con Octavia Cádiz, y después el personaje generó toda la escritura del libro.
—Recuerdo que Julio Ortega dice, cuando le prologó sus «Cuentos completos», que las novelas de Bryce Echenique son biografías digresivas y exageradas.
—Hay algo de eso, pero en ese nivel mis novelas están muy vinculadas a la picaresca, a seudo autobiografías como la del Lazarillo de Tormes. Se trata

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
CONICET IECH

de un novelista que escribe en primera persona y relata su cuento de la vida. Es una característica de la literatura autobiográfica aunque se sepa que muchas veces lo que se escribe no es material vivido sino imaginado.

—En «El huerto de mi amada» el personaje de Carlos Alegre coincide en las fechas con las de Bryce Echenique.

—Sí, usé los planes que estudié en la universidad y algunas fechas, pero lo más autobiográfico es el placer de la escritura, la forma en que me involucro en el texto y no en el cuento. Muchas veces me han dicho que «Un mundo para Julius» es una novela autobiográfica y si bien se trata de una novela de educación sentimental, los datos que yo aporto a esa novela no pertenecen a mi vida en absoluto. Lo que sí es muy autobiográfico es el tono. Concebí a «Un mundo para Julius» como un cuento que se fue alargando por el placer que me provocaba la escritura y yo me sentía identificado en la manera de contar, en el tono oral y en las digresiones, cuando parecía que se perdía el hilo narrativo. Escribía sin saber qué iba a pasar con esos personajes. Y sin embargo hubo quienes la leyeron como una novela comprometida con la realidad peruana, aunque después fue considerada una novela revolucionaria y otras cosas más, como el lamento de un oligarca, o la novela que hizo dejar a una monjas los hábitos.

—¿Escribió las memorias «Permiso para vivir» para deslindar vida y novela?

—Sí, aunque también hay quien dice que se trata de una novela. Fue escrito, en su primera parte al menos, tal como los recuerdos vinieron a la memoria.

—¿Cómo fue recibido en su momento el relato «Magdalena peruana», que leído hoy parece una irreverencia al convertir la magdalena de Proust y su teoría de la rememoración en una ventosidad?

—En Perú hubo un par de críticos que dijeron que era una falta de respeto, que cómo iba a decir esas cosas, pero de ahí no pasó (risas). Aunque ahora recuerdo un diario de Lima que se exaltó bastante.

—¿Siente que su humor es cercano al de Augusto Monterroso?

—Tal vez yo le he copiado, como Monterroso decía que le había copiado a Cortázar y Cortázar decía que se había pasado la vida plagiando a Monterroso. Hablando de ellos, no de mí, siempre pensé que los grandes escritores tienen un sexto sentido que les permite reconocerse y plagiarse, sin quererlo, a la distancia.

—¿Cómo es su relación con los escritores más jóvenes de Perú, alguno se ha quejado recientemente de que Vargas Llosa y usted ocupan todo el espacio?

—No sé. Tengo una bonita relación de amistad con jóvenes escritores como Iván Thays, o un poco mayores pero mucho menores que yo como Alonso Cueto y Fernando Ampuero. Tengo relaciones de amistad muy profunda y nos reunimos mucho cuando yo estoy en Lima. En absoluto me toman como maestro; soy un amigo más.

—En «Permiso para vivir» se describe como un escritor más discófilo que bibliófilo, ¿es cierto o se trata de una provocación?

—Es cierto. No he sido nada bibliófilo. Mis libros han ido desapareciendo con cada mudanza: los regalo, por ejemplo, a las cárceles, a las escuelas. En cambio, los discos los he conservado a lo largo de mis viajes. Y en cuanto a libros, me importa realmente muy poco si estoy leyendo en una primera edición o en una tercera o décima edición.

—¿Cómo lo afecta la lectura cuando está escribiendo alguna obra?

—Es muy estimulante. Cuando escribí «El huerto de mi amada» releí mucho Stendhal, «La cartuja de Parma» y otras obras suyas. Me da una gran euforia. Siempre leo cuando estoy escribiendo.

—¿Cuál es su mirada hoy sobre el boom de la literatura latinoamericana?

—Hay un gran paquete de excelentes novelas y eso no se puede negar. Aunque creo que es un fenómeno que ya dio vuelta la página y dio todo lo que tenía, abrió muchos derroteros para la literatura y consagró internacionalmente a nuestra literatura. En un momento los leí mucho porque tenía que dar clases sobre ellos en la universidad, pero para mis obras siento que me fui por otro lado, más cercano a Manuel Puig, a esa entrada al mundo de lo sentimental, de los afectos, y no a los grandes temas de la literatura del boom.

—Durante sus años de vida de Francia, ¿se sintió tentado a escribir en francés?

—No, nunca. Usaba mucho el francés, para dictar mis clases por ejemplo. Nunca me sentí con la fa-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET IECH

cultad para escribir en francés. Mi madre me hablaba en francés y leía novelas francesas que yo después leía. En París me sentí por primera vez escritor pero no tuvo nada que ver con el deseo de escribir en francés. París era un punto esencial para la biografía de un escritor.

—Suele decir que todo peruano tiene «empozado algo de Vallejo», ¿hay otro poeta de su país que le haya interesado en el último tiempo?

—Soy muy vallejista. No me siento buen lector de poesía, pero Vallejo es para mí uno de los grandes poetas de la lengua, diría que como Quevedo.

—Su ascendencia con políticos del Perú, ¿lo hizo sentir alguna vez parte de la historia?

—No, en el anecdotario familiar están presentes muchos de esos personajes y hay casi una leyenda de ellos, pero eran muy antiguos. El más cercano para mí, porque leí sobre él, fue el presidente Echenique. Fue un presidente bastante desastroso pero escribió unas memorias preciosas. De él se hablaba bastante en casa, porque era el padre de mi abuelo. Entonces, a través de mi abuelo, de quien estuve muy cerca, conocí mucho de él. Hay allí una historia que algún día recogeré en una novela. Mi abuelo le prometió a su madre que recuperaría todas las joyas que le habían robado cuando quemaron las propiedades de la familia y sólo consiguió un joyero. Su frustración era inmensa.

—¿Escribió «El huerto de mi amada» para presentarla al premio Planeta de España?

—No, ya la había escrito y mi agente literaria me sugirió que la presentase. Fue una novela que nació de la idea de un chico puro, alegre, y de la pureza del amor, y lo que significa para el personaje de Natalia ser mujer en esa sociedad. Lo que me movilizó fue una frase de San Agustín, que decía que la medida del amor es el amor sin medida. El objetivo fue desarrollar esta idea agustiniana en la novela, que a veces roza lo milagroso, lo inverosímil.

—A qué se refiere, ¿a los diálogos de Carlos Alegre con Dios?

—Sí, por ejemplo. Son muy naturales, pasan bien y son literatura que cumple su función. Y por otro lado está la relación de amor que Alegre mantiene con Natalia, que es una relación llena de alegría, de un elemento positivo. Si el final es un poco triste, es porque ella lo aniquila por miedo a perderlo.

—¿Los mellizos no le parece que en un momento están por apropiarse del desarrollo de la novela?

—Tiene razón. Dan mucho juego a la novela. Los manejé siguiendo un recurso de las obras de teatro cuando se le da tratamiento autónomo a un personaje. Dentro de la novela hay enormes resúmenes de sus sueños y ambiciones, del ridículo y de su lado humano.

—A veces usted habla del «sabio Borges», ¿es tributo o crítica?

—Es uno de los escritores que afina el violín como ninguno. Es formidable y para mí él introduce la ironía en la literatura latinoamericana. Sus frases son perfectas.

—¿Qué caracteriza a la literatura latinoamericana de las últimas dos décadas?

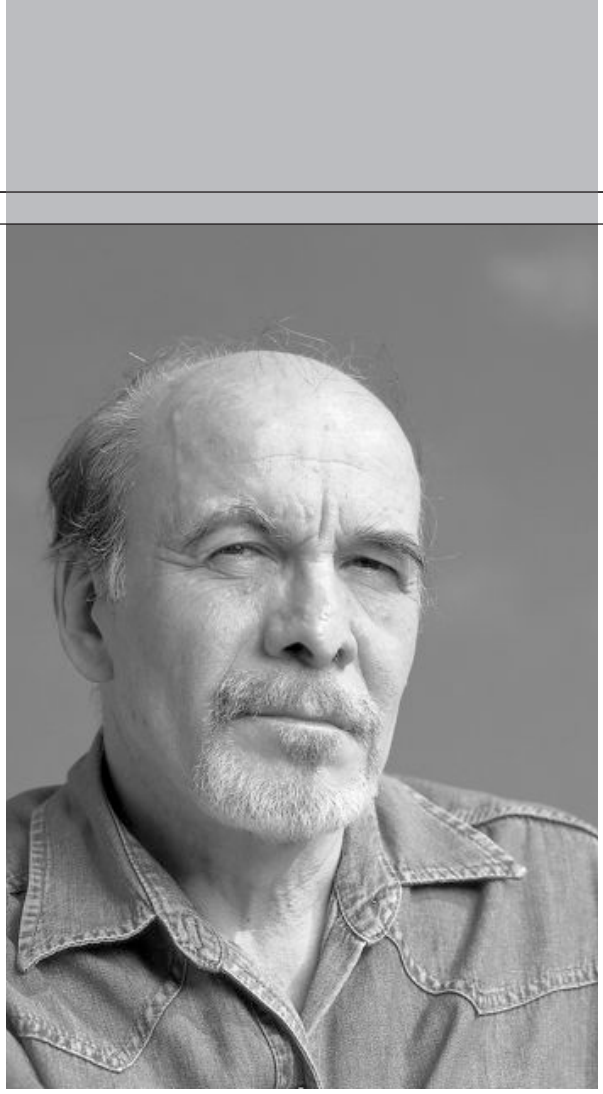
—Lo que más se puede señalar en Perú, y en todos los demás países, es la clonación de novelas y cuentos femeninos, de escritores mujeres. En el boom no hubo escritores que fueran mujeres. Ahora muchas escritoras han salido del campo de la poesía, donde estaban como recluidas, para empezar a narrar con cuentos y novelas. No hay en ellas una actitud de venganza, sino que están aportando novedades, una nueva mirada de la realidad.

—¿Qué es la memoria?

—La memoria inventa. A veces creo que tiene esa capacidad para llenar sus propias fallas, pero en todo caso, para mi literatura la memoria tiene mucha importancia, no es sólo una convención literaria. Sus fallas dejan espacio para la invención.

Lucera agradece la colaboración del Centro Cultural de España en Buenos Aires.
Foto: Editorial Planeta.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
CONICET IECH



Nora Avaro

Abelardo Castillo

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

De todas las edades de la vida Abelardo Castillo prefiere la adolescencia. La adolescencia es lúcida y lectora, y parece comprender naturalmente los argumentos más grandiosos y complejos, los utópicos, los que el hombre maduro torna a considerar imposibles e, incluso, un poco estúpidos. Tal vez sea esa preferencia la que está en la base de la subjetividad de no pocos de sus personajes novelísticos: hombres netamente reflexivos que perciben el mundo sólo en tanto motivo y condición de sus propios pensamientos. Por esa razón, y porque también son grandes lectores, sus personajes parecen eternos adolescentes, eternos asombrados para quienes sólo la fuerza de las ideas, de las grandes ideas, puede sostener el edificio precario y conjetural de la realidad. De esa realidad la obra de Castillo da un testimonio indirecto pero indefectible, un testimonio que afirma el carácter documental de la literatura sólo a condición de que la literatura se libere de sus obligaciones documentales para permitir que la ficción imponga leyes y fueros. Tanto en sus cuentos, puntuales y expeditos, como en sus novelas, se trata de construir un espacio autónomo y bello, en tanto la belleza no se confunda con «lo bonito» sino que se manifieste como una ética: «una idea imperiosa» sobre el mundo. En su adolescencia Abelardo Castillo leyó a Dostoievski, a Chejov, a Poe, a Tolstoi, a Dante, a Hesse. Nació en San Pedro en 1935, es narrador, dramaturgo y ensayista. Fundó y dirigió tres revistas literarias: «El grillo de papel», «El escarabajo de oro» y «El ornitorrinco». Publicó las novelas «La casa de ceniza», «Crónica de un iniciado», «El que tiene sed» y «El evangelio según Van Hutten»; los libros de cuentos «Las otras puertas», «Cuentos crueles», «Las panteras y el templo», entre otros, y las obras de teatro «El otro Judas», «Israfel» y «Tres dramas». Escribe un diario íntimo desde los 19 años y coordina talleres literarios. Participará en un panel sobre creación literaria e identidad en el III Congreso de la Lengua.

—En el posfacio de «Cuentos crueles» usted afirma que los relatos allí reunidos testimonian de algún modo la «sonora década del 60», y subraya ese «de algún modo»; me gustaría saber en qué sentido piensa el poder testimonial de su obra y qué relación tiene con la noción de compromiso.

—¿En qué sentido el «de algún modo» se puede aplicar a la realidad? Bueno, lo que yo quise decir exactamente es que yo no pongo el énfasis en lo trivialmente testimonial o en lo político directo, y sobre todo en «Cuentos crueles», aunque hay dos textos, «Los muertos de Piedra Negra» y «En el cruce», que podrían llamarse políticos sin más. Sartre contaba que había acabado de leer una novela sobre la bomba atómica y que no le había producido el menor efecto, en cambio, había leído otro libro en el cual la bomba atómica no aparecía para nada y sin embargo, en ese libro, la ominosa posibilidad de una guerra nuclear era permanente. El primero, en el que sin duda el autor se había propuesto alarmarnos con la idea de una guerra, no lo había conseguido; ése sería un compromiso trivial, el compromiso de lo absolutamente dicho. Y no sólo por ahí pasa el compromiso. Vos podés escribir una historia de amor o puramente circunscripta a acciones subjetivas y, sin embargo, estar dando un testimonio político del mundo, un padre maltratando a su hijo puede ser un emblema del poder, en cambio, un patrón malo que castiga un obrero bueno puede transformarse en una ridiculez

—¿Sería un compromiso formal?

—Para mí es esencialmente formal porque nunca he podido separar, y no creo que se pueda, el contenido de la forma. Lo que llamamos contenido de un texto literario nunca es el contenido de ese texto sino que es el contenido del hombre que escribe ese texto. Llegamos a la literatura con una idea de Dios, de las relaciones humanas, del amor, de la amistad, de lo político, etcétera, que son previas a

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
CONICET IECH

cualquier escritura y que se van formando en los primeros años de nuestra vida, y cuando escribimos, escribimos con todo eso, con eso que hemos aprendido de otros libros o mirando la realidad o que está en nosotros por alguna otra razón. Ése es nuestro contenido, y va a aparecer en el texto literario escribamos una historia de celos o un soneto a la rosa, porque la literatura no necesita de la intervención lúcida del autor para historizarse; lo qué si tiene que hacer el escritor es encontrar la forma que exprese ese contenido, es decir, contar las historia de modo de transformarla en un objeto poético, no en la mera enunciación de una idea. Entonces para mí, el compromiso pasa sin duda por lo formal, pero no porque crea que el artista es un mero esteta, sino porque la función última de cualquier obra de arte no es convencernos de nada a través de un enunciado claro sino es ser bella, por decirlo de algún modo. A nosotros lo que nos interesa en «Alturas de Machu Picchu» de Pablo Neruda es esa especie de torrente verbal que nos pone frente a un inmenso poema cuyo efecto es previo a cualquier interpretación del poema, ahora bien, ese contenido ya estaba en Neruda, lo que consiguió Neruda es poner eso en palabras y realizar una forma estética que se sostiene más porque es estética que por lo que nos dice del mundo.

—En su novela «Crónica de un iniciado» el protagonista, Esteban Espósito, que es escritor, habla de la combinación entre belleza y sordidez, ¿cuál es su idea de belleza?

—Cuando utilizo la palabra belleza, es como si le agregara comillas porque sé el equívoco que acarrea siempre. Acá hay pocos escritores que se hayan atrevido a utilizar la palabra belleza, pero hay dos que la llaman «hermosura»: Marechal y Borges. Yo entiendo por belleza no lo bonito o lo lindo, nadie puede decir qué bonita es la Capilla Sixtina o la Novena Sinfonía de Beethoven, hay una frase de Gauguin que resume todo lo que yo pienso del asunto: «lo feo puede ser hermoso», es decir, se puede alcanzar aquello que yo llamo belleza a través de la crueldad, de la fealdad, de la violencia. Una vez más vuelvo a «La Divina Comedia», sí, podemos pensar que es muy hermosa la historia de Paolo y Francesca pero se están quemando en el infierno literalmente, y además todo el infierno es como una ordalía de cosas terribles y también verbalmente terribles. Cuando digo belleza me refiero a una cualidad bastante vaga para ser enunciada pero que está tan cerca de la estética como de la ética.

—Usted ha trazado una distinción entre cuento y novela a la que me interesa volver: los personajes de las novelas son complejos porque duran páginas y páginas, los del cuento, en cambio, viven el brevísimo tiempo de su simplicidad.

— Dostoievski se preguntaba cómo hacer para contar a la gente simple, y seguramente estaba pensando en la literatura de Chejov o de Gogol, en la capacidad que ellos sí tenían y de la que él carecía. Yo veo ahí un problema de género. Dostoievski es esencialmente un novelista, si vos seguís durante cuatrocientas páginas a un personaje, por simple que sea se transforma en un personaje complejo, porque, en realidad, no hay seres humanos simples si uno les da su tiempo, un hombre simple tiene sueños, tiene delirio, tiene inconfesables apetencias de todo tipo, si uno pudiera seguir al personaje aparentemente más trivial, toda su interioridad se transformaría en una suerte de arquetipo freudiano. En cambio, el cuento, justamente por su brevedad, nos permite contar una situación típica con un personaje típico y dejarlo ahí, ningún lector se va a preguntar ¿cómo es este hombre fuera de esta situación? El cuento es eso que estamos leyendo y que ha sucedido prácticamente delante de nuestros ojos, terminado el cuento terminó un universo, al punto de que hay grandes cuentistas que no han creado nunca un personaje. En Borges, por ejemplo, salvo casos muy excepcionales y que no son lo mejor de su obra, los personajes son casi caricaturas, como el Carlos Argentino Daneri de «El Aleph», todos los demás son arquetipos puramente cuentísticos, lo que no le impidió a Borges ser uno de los grandes escritores de nuestro idioma. Otro es el caso de Kafka que consigue llevar una situación de cuento hasta la novela. Pero no existen los personajes kafkianos en el sentido en que pueden existir los dostoievskianos o los tolstoianos o los proustianos. Kafka es el único caso de un novelista que ha conseguido eso, porque en Kafka importa la situación, como en el cuento. Pero todo esto no implica que grandes cuentistas no puedan inventar grandes personajes, está el caso de Hora-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

cio Quiroga, el de Chejov, el de Gogol, quién no se acuerda del Akaky Akakievich de «El capote», o el de Bret Harte, pero el cuento no exige la creación del personaje sino de una situación narrativa que sea verosímil. En «La caída de la casa Usher» de Poe no hay ni un solo personaje recordable, el personaje real de esa casa es la casa, ahí no importa saber ni quién es el narrador ni quién es realmente Usher, ni cuál es su carácter.

—Yo veía una diferencia entre los personajes de sus cuentos y los de sus novelas. Por lo general, los personajes de sus cuentos son activos, realizan una serie de acciones, en cambio, los personajes de sus novelas son eminentemente reflexivos, parece que no hicieran otra cosa que pensar, como Esteban Espósito de «El que tiene sed» y de «Crónica de un iniciado».

—Es como si el género me hubiera llevado a escribirlas de ese modo. Lo que pasa en «Crónica de un iniciado» desde el punto de vista argumental puede ser contado en pocas palabras. Cuando yo empecé a escribirla, cuando la entreví por primera vez, el tema se reducía más o menos a esto: un hombre conoce a una mujer de la que se enamora y tiene un solo día para que ocurra todo lo que suele ocurrir entre los enamorados en meses o, incluso, en años, la seducción, la conquista, el abandono, etcétera. Ése era el esquema de un cuento que in mente se titulaba «Graciela», que es el nombre de la mujer. Apenas empecé a escribirlo entraron dentro de mi propio imaginario una cantidad de temas que estaba trabajando desde hacía mucho tiempo, como por ejemplo el pacto fáustico, y que excedieron mis propósitos; ahí descubrí, porque todo novelista de alguna manera inaugura el género sin darse cuenta, que en realidad la acción era mínima y que lo fundamental era ver cómo podía sostener el relato a través de esa mirada un poco extravagante y anómala de Esteban Espósito, a través de su inclinación a la conjetura, porque en la novela lo conjetural empieza a tener valor de realidad. Pero no puedo saber por qué sucede así, sé que sucede así y me permite que suceda así el hecho de estar escribiendo una novela y no un cuento, porque a un cuento cierto tipo de introspección lo desequilibra totalmente.

—Esa novela también propone una imagen de artista muy unida a la locura en un sentido casi romántico ¿no? El personaje de Esteban Espósito, ese escritor reflexivo y conjetural que piensa el mundo en términos literarios, incluso con cantidad de citas, es llevado por obra de su reflexión a los bordes de la locura. ¿Esto es así?

—Es así, es así. Pero no sé si romántico es la palabra, aunque no es una palabra que a mí me perturbe porque dentro del romanticismo cabe casi todo, pero te diría que esa es una condición de la novela, del género. El otro día estaba releyendo a Durrell porque les di «El cuarteto de Alejandría» a mis alumnos, y en algún momento dice Durrell que se llega a ser un escritor cuando uno pega el salto hacia la locura sin miedo de volverse loco, como si la novela fuera ese salto al vacío en que siempre está en juego la locura. Es exactamente la misma idea de Norman Mailer, quien también habla de salto al vacío y de locura. Ahí empieza la novela, cuando uno se larga hacia un territorio desconocido. Bueno, eso yo lo sentía mientras escribía, no en un sentido clínico, claro, pero por ejemplo el diálogo disparatado entre el profesor Urba y el padre Cherubini, en «Crónica...», donde se habla del Renacimiento y del mundo contemporáneo, de cómo se rompió el pacto entre el hombre y el universo y estamos ahora en un mundo totalmente fragmentario y casi en ruinas, que además tiene un tono de broma, mientras escribía ese diálogo pensaba «esto no tiene sentido, esto es una locura», y yo creo que es una condición de la novela sentir eso ¿no?, por eso Esteban está en esa situación permanente. Pero, además, está muy cerca de la locura porque yo ya sabía que iba a ser el protagonista de «El que tiene sed».

—Ah, ¿ya sabía?

—Y sí porque en los años 70 cuando me decidí a retomar «Crónica de un iniciado», ya tenía los bocetos de «El que tiene sed», que la publiqué en el 85 y que era como la continuación lógica de «Crónica...». Un día me pasó algo curioso, descubrí que si no escribía «El que tiene sed» nunca iba a terminar «Crónica...», entonces así lo hice. Tuve que escribir el segundo libro para desembarazarme de Esteban, para saber que Esteban no existía más, y así terminar el primero.

—El tema de la locura tiene un antecedente magno en la literatura argentina, la obra de Roberto Arlt ¿se identifica con esa tradición?

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
CONICET IECH

—Bueno, claro, en «Los siete locos» importa casi nada lo que le pasa a Erdosain y sí lo que piensa Erdosain e, incluso, cuando le pasan cosas uno duda que esas cosas puedan articular bien con la novela, como por ejemplo cuando Elsa, su esposa, nos cuenta que le traía prostitutas a la casa, etcétera, uno piensa «pero, ¿Erdosain haría eso?» porque tiene otras características ¿no? Es el soñador que está esperando que un millonario lo vea desde una ventana, y esa justamente es la fuerza de Erdosain, Erdosain cuando piensa se transforma en un personaje ciclópeo. Y sin duda es cierto, yo he puesto el peso de Esteban en su reflexión, en cómo ve el mundo, él ve las cosas y las interpreta, y por lo general equivocadamente y de la manera que más le conviene.

—Usted suele hacer una lista de los escritores argentinos más importantes a su juicio: Arlt, Borges, Marechal, Sábato, Cortázar. ¿Considera que su obra tiene deudas con ellos?

—Cuando uno nombra a un escritor es porque se incluye en su tradición, lo ha leído y por algo lo pone como modelo de alguna cosa. Pero yo pienso que toda la literatura argentina del siglo XX está cifrada en la obra de Arlt, Borges y Marechal, son la santísima trinidad de la prosa argentina. De ahí nacen todos los demás, de ahí esa lista que vos has hecho y en la que seguro caben Cortázar, Sábato, a veces Bioy Casares, no siempre, y sin duda Mujica Láinez, el Mujica Láinez de «La casa», que me parece una obra notable, creo que es la exposición más cruda y más brutal de la caída del patriciado argentino, una de las novelas más críticas de la clase a la que pertenecía el propio Mujica Láinez, escrita, por supuesto, desde dentro de la propia clase y sin pretender, tal vez, criticarla. Es como el caso de Balzac, y lo que llamo testimonio o compromiso; Balzac decía: «escribo a la luz de dos verdades eternas: la religión y la monarquía», sin embargo, toda la obra de Balzac es la refutación del catolicismo y de la monarquía, porque él nos está describiendo el mundo de la burquesía. Rastignac no pertenece para nada al mundo monárquico, Rastignac pertenece incluso a una Francia que todavía estaba por suceder. También agregaría a esa lista a Lugones, sobre todo como el cuentista de «Las fuerzas extrañas».

—¿Más que como poeta?

— Sí, más que como poeta, y como poeta dejaría «Las horas doradas» pero sacaría de esa lista al «Lunario sentimental», ese libro canónico que a mí me parece intolerable. Y naturalmente sacaría de la obra de Lugones, y hasta de la literatura argentina si pudiera, «La guerra gaucha», que es un muestrario de palabrotas, un potaje inverosímil de argentinismos, de arcaísmos, una obra en la que Lugones quiere demostrar que puede utilizar todas las palabras, y que resulta absolutamente ilegible, es decir: su lenguaje hace imposible la lectura del libro que él mismo se propone escribir, un libro intransitable que sin embargo, desde el punto de vista de su asunto es como la canonización del gran tema nacional; lo que demuestra una cosa entonces, que no es un tema lo que señala la nacionalidad de una obra, que es la forma.

—Usted escribe un diario ¿no?

—Sí.

—En un artículo sobre el diario de Pavese usted dice que ese diario está escrito anhelando un lector. Me interesaba preguntarle qué material va a parar a su diario, si usted lo escribe para que sea leído y qué idea de lo íntimo se juega ahí.

—Creo que la compulsión a llevar un diario es previa a la escritura literaria. Yo llevo un diario desde que tengo 18 o 19 años y mi primera anotación es acerca de los sueños. De pronto se me ocurrió una idea que para mí era pavorosa y la anoté: a dónde van a parar esos rostros, esas calles, esas situaciones que soñamos pero de las que nos olvidamos al despertar, los sueños de los que no somos conscientes ¿no?, qué sentido tuvieron, para qué sucedieron esas caras, esas calles, esas casas, esas situaciones tal vez horrendas o encantadoras. Esa fue mi primera anotación, con la que me di cuenta que había iniciado un diario. Vale decir que no partía del registro de lo que me pasaba sino que era una reflexión más bien genérica sobre algo. En alguna otra entrada de esos diarios de juventud se lee «anotar todo lo que se me ocurre pero nada de lo que ocurre», es como si pusiera afuera la verdadera intimidad, pero sí anotaba lo que pensaba de ciertas cosas que a veces sí tenían que ver con la intimidad. Por supuesto que en mi diario también hay cosas que me han pasado, reflexiones acerca del alcoholismo, por ejemplo, pero sólo empecé a

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET
IECH

hacerlas cuando advertí que mientras tomé, y lo hice durante un largo tiempo, en mi diario de toda esa época no había hecho una sola mención al alcohol, y por la caligrafía me daba cuenta que había textos que había escrito totalmente borracho. Hasta el año 92 están mis cuadernos a mano, porque hoy llevar un diario es un poco como una estafa ¿no?, con la computadora uno puede volver atrás tranquilamente y cambiar o borrar e incluso profetizar, por ejemplo volver a 1972 y anotar: «Me parece que va a venir una fuerte represión». A partir del 92, entonces, empieza el diario en la computadora, ese es ya menos confiable, aunque trato de ser probo y no corregir.

—¿Y lo relee?

—Sí. De tanto en tanto lo releo porque suelo descubrir cosas sorprendentes. Por ejemplo, hacia 1972 o 1973, yo hice un viaje muy borracho a Tres Arroyos y anoté una serie de cosas porque pensé que ésa podría ser una buena situación para Esteban Espósito. Mi propósito era experimentar qué era lo que se podía escribir, en términos físicos, en un ómnibus que se movía como una coctelera, como dice el propio diario, y aplicar eso a la novela. Pasaron cosas, pasaron años, y un día escribí «El cruce del Aqueronte», el cuento de «El que tiene sed» en donde Esteban escribe una carta que para él es esencial en un viaje. Después, releyendo el diario, encuentro que no había inventado nada, que eso me había ocurrido realmente en el viaje a Tres Arroyos y que había tenido en ese momento la precaución de ver, según la anotación del diario, cuánto se puede escribir a mano en un colectivo que se mueve muchísimo. Creí que estaba inventando una cosa que esencialmente me había pasado y un cuento que esencialmente ya había concebido como 8 o 6 años antes. Y muchas veces me he encontrado con cosas como ésta: una anotación de los 22 años, probablemente del servicio militar, que dice «escribir una novela como un caleidoscopio», donde los capítulos sean intercambiables, etcétera, esa novela no es más que «Crónica de un iniciado». De pronto está en mis propios diarios eso que yo siempre busqué en mí y nunca encontré: una coherencia. Mi problema, al ver mis escritos, era: pero yo qué soy, ¿soy dramaturgo?, ¿soy ensayista? ¿soy cuentista?, pero ¿qué clase de cuentista: realista o fantástico? o ¿soy novelista, ahora?; es decir: dónde está la parte esencial de ese escritor que es Abelardo Castillo. A grandes rasgos se podría decir que a mi diario van a parar las reflexiones sobre literatura, y lo que más aparece, naturalmente, es la imposibilidad de escribir: «No estoy escribiendo, no escribí». Pero he advertido que en los diarios de otros escritores pasa lo mismo, parece que lo único que uno anota en el diario es que no escribe cuando efectivamente no escribe, porque cuando escribe uno está ocupado escribiendo. Pero también están las cosas íntimas, por supuesto, una de las características negativas de un diario es que se anotan las cosas dramáticas o dolorosas, por eso los diarios dan la impresión de que el autor es un desesperado, porque cuando uno se siente bien no pierde tiempo en escribir: «Hoy fue un día divino»; siempre se escribe lo patético. Por otro lado, seguramente influyó mucho en la escritura de mi diario el hecho de haber descubierto los de Kafka, porque son casi el ejemplo ideal de lo que es el género: un diario no escrito para ser leído. Mi diario nunca fue escrito para ser leído.

—¿Y ahora?

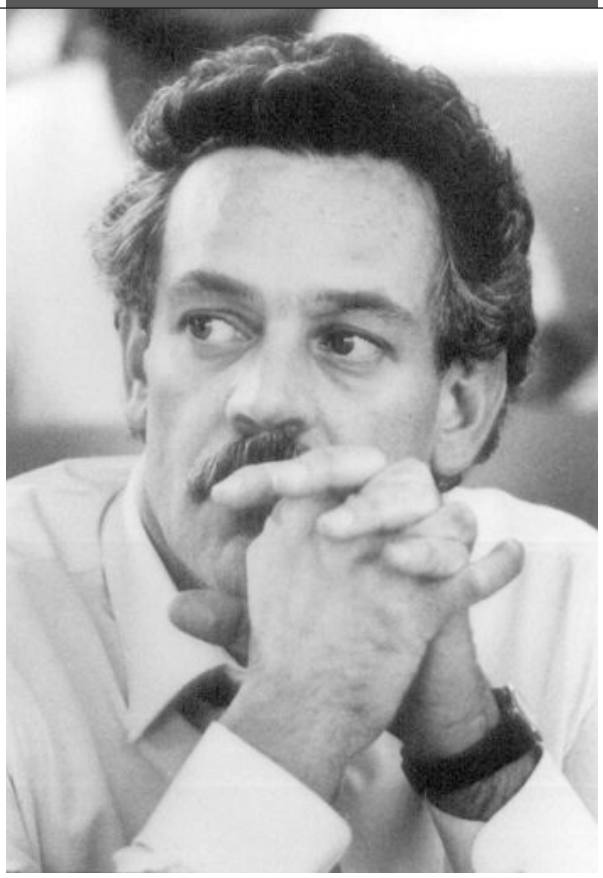
—Ahora, al empezar a pasarlo en limpio ya hay esa idea de lectura, que incluso aparece como una interrogación en el mismo diario: lo que escribo ¿es para ser leído?, y en ese caso ¿leído por quién?

—¿Y hay un cambio de tono entre el diario de su juventud y sus diarios actuales?

—Son más retóricos mis diarios de adolescencia, más literarios que los últimos, y ahí descubrí que la sinceridad siempre es retórica. Cuando uno es muy sincero tiene tendencia a los grandes adjetivos, a las grandes palabras, a ser elocuente, tienen que pasar muchos años para que uno se dé cuenta que la elocuencia no es necesariamente la sinceridad. Porque si uno lee los primeros poemas de cualquier poeta, uno nota esa ampulosidad e inmediatamente los juzga inauténticos, retóricos, pero justamente esa retórica es la sinceridad del autor que todavía no maneja sus herramientas. Hoy, en mi diario, doy la impresión de ser más sincero porque soy más neto, más sobrio, pero lo único que sucede es que he aprendido a escribir, o a ocultar mejor mis sentimientos.

Foto: Editorial Planeta

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
CONICET IECH



Fernando Toloza

Gonzalo Celorio

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET
IECH

Gonzalo Celorio llega al III Congreso de la Lengua en representación de la Academia Mexicana. Novelista, narrador y ensayista, dirigió la más importante editorial de Amérirca latina, el Fondo de Cultura Económica, durante dos años. Fue profesor en el Colegio de México y lo es en la Universidad Autonóma de México. Para Celorio, saber literario y saber gramatical no son «discursos consecutivos sino simultáneos». «Siempre he alternado mi condición académica con mi condición literaria y mi ambición es fundir ambas en un solo estilo y en una sola actitud literaria, intelectual y vital», sostiene, y de ello dan prueba algunos de sus libros como «El viaje sedentario» y los trabajos de «Ensayos de contraconquista», que analizan la herencia del barroco, la relación del autor con su ascendencia cubana, el legado de Ramón López Velarde y el vínculo con las obras de Alejo Carpentier y Julio Cortázar, entre otros. Nacido en 1948, actualmente escribe una novela donde confluyen géneros caros a su escritura: la crónica de viajes, el ensayo literario y político, y la saga familiar.

—Al leer «El viaje sedentario» sentí que el libro incursionaba en un territorio poco frecuentado por escritores: el de la casa y la cotidianeidad; un territorio más ligado al imaginario de las escritoras (pienso en Virginia Woolf). ¿Opina que es así?

—Aunque «El viaje sedentario» se dedique al espacio –de la intimidad del escritorio al país, pasando por la casa, el barrio y la ciudad–, es cierto que la vida doméstica ocupa un lugar destacado en el libro. Ciertamente es un tema que ha sido más tocado por las mujeres que por los hombres, desde Virginia Woolf en «Una habitación propia» hasta Tununa Mercado, por poner un ejemplo argentino, en «Canon de alcoba»; sin embargo, la creciente indiferenciación de los roles masculinos y femeninos, por un lado, y el incremento del número de las personas de uno y otro sexo que viven solas, por otro, permiten que un hombre pueda hablar con cierta autoridad de esos temas atávicamente femeninos, igual que de un tiempo a esta parte las mujeres hablan con todo aplomo de temas atávicamente masculinos.

—«El viaje sedentario» me dejó a su vez la pregunta sobre si el escritor deja de ser alguna vez un «artista adolescente». También recuerdo en este punto el derrotero de Ramón Aguilar en «Amor propio», donde la madurez es todo lo contrario de las primeras esperanzas de Moncho.

—Para Joyce, Stephen Dedalus adquiere su condición de artista cuando pierde la fe en una escritura suprema capaz de llevar la cuenta de nuestros actos más íntimos; cuando su propia escritura reemplaza a la de la divinidad. Esta suplantación se corresponde con la pérdida de la inocencia, sí, pero también con el encuentro de la imaginación. El artista, ese «sacerdote de la eterna imaginación», como lo llamó Joyce, siempre es adolescente: ha superado la ingenuidad de la infancia pero no ha abdicado de la imaginación que la vida adulta suele proscribir.

—¿Se puede pensar que «Amor propio» se construye sobre la tensión entre lengua oral y lengua escrita?

—Sí, porque quise rescatar, como el principal testimonio del paso del tiempo, las modalidades lingüísticas de cada momento de la vida del personaje; sin embargo, el manejo de la oralidad en la escritura siempre implica un tratamiento literario y por tanto acaba por ser lengua escrita.

—Siguiendo con esa novela, ¿qué diferencia a la parodia del homenaje?

—La parodia siempre implica un discurso de referencia al cual se sobrepone el texto literario, pero no necesariamente para escarnecerlo. La parodia también puede cumplir una función encomiástica, que no está reñida con el humor. Pongo un ejemplo proveniente del discurso cinematográfico: en «La rosa púrpura del Cairo», Woody Allen parodia el cine de los años treinta, pero al mismo tiempo de ridiculizarlo, lo exalta y le rinde un fervoroso homenaje.

—En algún momento de la lectura de «Amor propio» caí en la tentación de identificar al personaje de Juan Manuel Barrientos con Gonzalo Celorio, amparado en la descripción de la casa que me pareció la misma de «El viaje sedentario» (no leí los libros en orden cronológico) y

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
CONICET IECH

que también emerge en algunos momentos de «Ensayos de contraconquista», además de algunos datos biográficos coincidentes.

—Ciertamente, Juan Manuel Barrientos se parece mucho a mí, pero no soy yo. La mejor prueba de que no soy yo es que él sería absolutamente incapaz de escribir una novela como «Y retiemble en sus centros la tierra». Creo que las proyecciones autobiográficas son inevitables, pues el novelista, a diferencia del poeta, que acude al expediente de la imaginación para articular un poema, se remite a sus propias experiencias para escribir una novela; no obstante, el personaje que empieza como una especie de álter ego del escritor acaba por cobrar autonomía y sus derroteros son más responsabilidad suya que del autor de sus días.

—¿Su segunda novela, con el personaje de Barrientos, fue un exorcismo de una posible lectura en clave biográfica?

—No entiendo bien la pregunta. Lo que puedo decir es que cuando empecé a escribir «Y retiemble...» no tenía definido al protagonista. Al cabo de algunos balbuceos, me di cuenta de que ese personaje que yo quería crear ya tenía vida propia en mi novela anterior, y se saltó de la una a la otra como Pedro por su casa. Recuerdo que cuando estaba escribiendo «Amor propio» quise exorcizar, para emplear su término, la estrecha identificación que yo como narrador tenía con el personaje principal, Ramón «Moncho» Aguilar, para lo cual inventé a otro álter ego, Juan Manuel Barrientos que, siendo muy diferente al primero, también se identificaba conmigo. Gracias a este recurso, Moncho se hizo más independiente de mí y por lo tanto más dependiente de él mismo. Creció.

—Por los ensayos sobre Carpentier y Cortázar de «Ensayos de contraconquista» parece que a los escritores es mejor no conocerlos. ¿Se llevó alguna vez una decepción al conocer al autor de una obra que admirase?

—He tenido el privilegio de conocer y de tratar a escritores a quienes mucho admiro, como Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, Umberto Eco, Gabriel García Márquez, Luisa Valenzuela, Tomás Eloy Martínez, Sergio Ramírez, Noé Jitrik, Eliseo Diego... y su conversación, su inteligencia, su sensibilidad sin duda han enriquecido el conocimiento que tenía de sus obras, lo que no significa que éstas no gocen de total autonomía. Quien siempre me resultó inaccesible fue Octavio Paz. Mi admiración por su obra no se vio correspondida por su afecto. Era generoso con quienes lo seguían incondicionalmente; no así con quienes no adoptaban una sumisión absoluta a su innegable liderazgo.

—Leí hace un tiempo, en una entrevista del diario Página/12 de Argentina, que estaba escribiendo una novela en primera persona. ¿Cómo se relaciona esa novela con el resto de su obra de «varia invención», donde la primera persona es fundamental?

—Creo que cada vez se sostiene menos la condición omnisciente de la narrativa tradicional porque supone del lector una fe ciega en el narrador. Y hoy por hoy nadie tiene fe ciega en nada ni en nadie. Lo que estoy escribiendo, al ritmo lentísimo de mi escritura, es una «novela» que muy posi-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
CONICET
IECH

blemente no lo sea. Es un texto que adopta varias líneas narrativas, varias de ellas desarrolladas necesariamente en primera persona: la crónica de viajes, la saga familiar, el ensayo literario y político. Es totalmente diferente al caso de mis textos de «varia invención», en los cuales la primera persona responde más a la expresión lírica que al discurso narrativo.

—Recuerdo que Fernando Vallejo contaba, en un documental de Luis Ospina, que había tenido que escribir primero «Logoi», una gramática del lenguaje literario, para recién después ponerse a escribir literatura. ¿Cómo se da en usted el paso y/o la convivencia entre saber gramatical y trabajo literario?

—En mi caso no son dos discursos consecutivos sino simultáneos. Siempre he alternado mi condición académica con mi condición literaria y mi ambición es fundir ambas en un solo estilo y en una sola actitud literaria, intelectual, vital. Creo que a veces lo he logrado. No sé si mi formación literaria académica ha determinado mi escritura. Quizá no de manera directa, pero sí indirecta porque innegablemente ha determinado mi lectura y, que yo sepa, no hay escritor que no haya sido previamente lector.

—¿Hay provincianismo en la literatura mexicana de hoy, o es una discusión que quedó relegada a los años de López Velarde y a la salida del modernismo?

—No sé si llamarles con el nombre de «provincianismo» a las diferentes modalidades locales de la literatura mexicana. Lo que es cierto es que nuestras letras presentan un espectro amplio de temáticas y de géneros, algunos de los cuales, como la novela del narcotráfico, están focalizadas en algunas partes de la república, lo que no necesariamente denota provincianismo, pues aunque la temática sea local el tratamiento puede ser tan universal como el de la novela negra, por ejemplo.

—Vicente Leñero lo definió como un «escritor de la nostalgia». ¿Comparte esa perspectiva?

—Sí. Antes yo decía que era una «nostalgia prematura». Ahora ya no podría calificarla como tal. Hay días en que pienso que la nostalgia, ¡ay!, ya no es lo que era antes.

—¿Cómo fue su experiencia como director del Fondo de Cultura Económica?

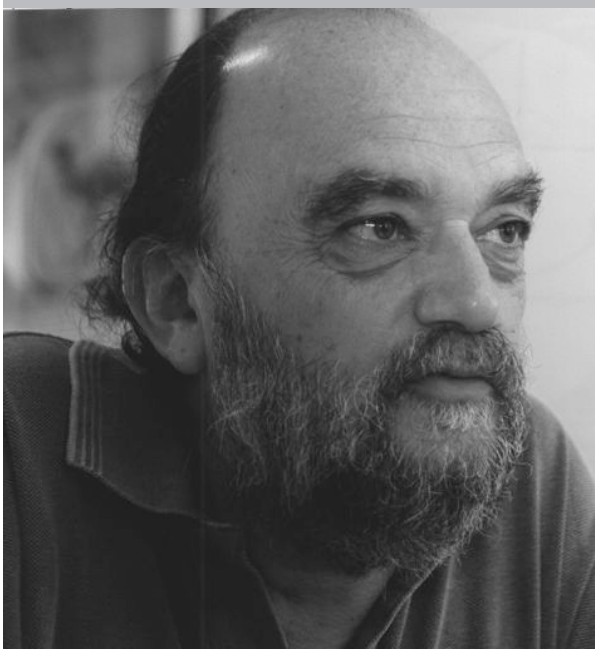
—Apasionante y, por desgracia, efímera. El Fondo de Cultura Económica no sólo es una editorial, sino una institución de cultura de vocación latinoamericana que ha contribuido, acaso como ninguna otra, a evitar la balcanización de los países de nuestro continente.

—Según ha dicho, usted se siente mitad cubano, ¿cómo es tomada su literatura en Cuba?

—Hay una edición cubana de «Amor propio». He presentado mis publicaciones en las ferias del libro celebradas en La Habana. Mis amigos escritores de la isla han acogido con simpatía mi obra, aun aquellos textos que adoptan una actitud crítica con respecto al sistema político, como el que abre mi «Ensayo de contraconquista». Pero no tengo más referencias que las de mis amigos escritores. Me temo que, fuera de ellos, muy pocos me conozcan en Cuba.

Foto: Editorial Tusquets

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
CONICET IECH



Nora Avaro

Roberto Fontanarrosa

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Roberto Fontanarrosa escribe pensando en un hipotético lector, un señor impaciente al que le pide un tiempo y al que no está dispuesto a abrumar con confesiones, «catástrofes espirituales», ni planteos abstrusos. Ese señor impaciente e hipotético se gana en una batalla despiadada contra otros autores y otros libros en el campo mismo de la mesa de novedades, y Fontanarrosa no se ve muy dispuesto a dar ventajas. Sus cuentos, que sus seguidores suelen salvar del costumbrismo, porque el costumbrismo anacrónico y candoroso es hoy el género más impresentable de la literatura, cuentan con dos atributos determinantes: la construcción de una voz narradora cuya peculiaridad no abjura del lugar común y el gusto por aquellos asuntos que cualquier lector argentino –cualquier señor argentino, futbolero y atribulado por los enigmas femeninos– considera sus propios asuntos. Una comunidad de tonos, intereses y costumbres en la que los relatos logran imponer el gusto por lo singular e, incluso, por lo insólito, lo que Fontanarrosa llama, precisando así su aristocracia narrativa, «un conflicto digno de ser contado». Y de lo que seguramente dará cuenta en el III Congreso de la Lengua.
Roberto Fontanarrosa nació en Rosario en 1944, es humorista gráfico y narrador. Dibujó dos personajes inevitables, Inodoro Pereyra y Boogie, el aceitoso, publicó las novelas «Best Seller», «El área 18» y «La Gansada», y las colecciones de cuentos «Los trenes matan a los autos», «El mundo ha vivido equivocado», «Uno nunca sabe», «La mesa de los galanes» y «Usted no me lo va a creer», entre otros.

—En tu libro de cuentos «Usted no me lo va a creer» hay unas «Palabras iniciales» en las que se defiende el uso del «golpe bajo» en los relatos, ¿pensás en estos términos tu actividad narrativa?
—Bueno, ese texto es bastante particular porque se trata de un cuento, un cuento que yo escribí entre todos los otros cuentos. Habitualmente mi método de trabajo es hacer aproximaciones o borradores que voy acumulando, cuando tengo 25 o 26, y ya hay una distancia temporal bastante considerable, retomo el primero y hago una primera corrección, lo voy modificando y así sucesivamente con los otros ¿no? Este era simplemente un cuento más, se llama «Palabras iniciales» porque justamente habla de la frase que abre un libro, como las que menciona ahí, la famosa de «Cien años de soledad», la de «El extranjero». Entonces, cuando tengo que decidir el ordenamiento del libro me parece que un cuento que se titula «Palabras iniciales» tiene que ir primero, pero claro que es lógico entender que es un prólogo y que esas son palabras del autor. Tampoco escapo al hecho de que algo de eso hay en mi manera de pensar con respecto a los textos. Es factible que sea una multiplicación y exageración de lo que pueda pensar yo seriamente, pero está llevado al límite de la parodia.
—Yo veía ahí un posicionamiento.
—Bueno, es siempre fragmentaria la posición, en este sentido: yo puedo preferir los relatos clásicos con un comienzo, un desarrollo, un clímax y un final, pero también he leído montones de cosas que no tienen esa construcción y me han gustado mucho. Por eso, no es que yo solamente busco ese tipo de estructura, confieso que me moviliza en cuanto a mi escritura, pero también he escrito muchos cuentos de final abierto que no tienen ese efectismo final y que han funcionado mejor de lo que yo suponía porque, por ahí, uno se hace a la idea de que si no tiene una conclusión potente el cuento no está cerrado. En realidad, lo que más me interesa, a lo que más le presto atención, es que dentro del relato haya un plus, una idea que no sea demasiado fácil, que agregue algo más que el mero relato costumbrista.
—¿Vos te considerás un escritor de costumbres, atento a ciertas tipologías, a ciertos tonos?
—Hay cosas costumbristas que yo he leído o he escrito y me gustan, no le escapo a eso. Pero trato de que el relato tenga algo más, que tenga una anécdota, que uno le pueda decir a un amigo «leí esto donde ocurre esto», algo concreto, que no diga «mirá, leí un cuento donde se describe muy bien la vida del guarda de colectivo» o algo por el estilo. Pretendo que haya un conflicto digno de

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
CONICET IECH

ser contado, es decir, digno para mí, quizá para otro resulta una pelotudez extrema, ¿no? A mí me gusta mucho recrear el habla coloquial de la gente, entonces hay veces que tengo una idea básica para un cuento y hay veces que no, pero aun así, quiero recrear el habla, entonces lo que hago es inventar un pequeño conflicto que lo justifique. En definitiva lo que queda es, por ejemplo, el diálogo entre los muchachos antes de ir a jugar al fútbol, y la anécdota en ese caso es débil, floja. Pero la verdad, no me conformaría la simple descripción de costumbres. Yo hice un cuento con el diálogo entre mi madre y mi tía, «Fotos viejas», esa situación de dos mujeres mirando un álbum de fotos y haciendo comentarios me parecía buena para recrear la forma de hablar, pero además tenía que haber una historia porque la sola recreación del habla me resultaría pobre, y no me entusiasmaría.

—¿Y cómo se recrea un habla? Vos dijiste alguna vez que no se trata sólo de poner un grabador y transcribir.

—No, no, eso necesita una edición. Por ejemplo, una vez me pidieron que le hiciera un reportaje a la Brujita Verón, yo dije: «Bueno, lo hago pero yo no desgrabo». Cuando me pasaron la desgrabación, que era muy rigurosa, me di cuenta de que si ponía todo tal cual no servía para nada, había una cantidad de superposiciones, confusiones, etecétera. Por lo tanto el diálogo necesita de una edición para que simule ser natural. Yo por ahí decido que un personaje va hablar como uno de los amigos de la mesa del bar, o como mi vieja, o como mi hermana, o va a ser una mezcla de una y otra persona, en líneas generales hay un intento de aproximación al habla coloquial pero también hay una edición. En ese trabajo de edición no me preocupan las reiteraciones, claro, ni la prolijidad, sale así, así como hablamos nosotros. De chico yo era lector de traducciones, hasta que leí un libro de David Viñas en el que los personajes hablaban como mi viejo y como los amigos de mi viejo y puteaban como ellos, para mí fue una sorpresa, me parecía que la literatura era otra cosa, que los personajes de un libro no podían hablar como mi viejo. Pero Viñas era un escritor importante y, además, yo me sentí mucho más involucrado con esos personajes, los encontraba más míos, más reconocibles. De ahí en más uno empieza a parar la oreja a escuchar cómo se habla.

—¿Y hay una atención continua en tu vida diaria?

—Y sí, aunque uno no lo quiera. Yo soy muy estricto con mis horarios, absurdamente estricto ¿no? Yo a las seis, seis y media, bajo la persiana y me las tomo, pero hay un piloto automático que se mantiene y te hace estar permanentemente atento en la captación de las formas de hablar o a si se da una situación conflictiva, porque ésas son las tantas formas de llegar a escribir algo.

—Notaba que hay un uso persistente de la primera persona en tus relatos.

—La primera persona es más fácil. Por ejemplo, mi hijo me planteaba sus dificultades para escribir composiciones en la escuela, y yo le decía «¿cómo se lo contarías vos a un amigo?» Indudablemente, en ese aspecto, la primera persona te ayuda mucho, como la parodia, la parodia también ayuda mucho, porque ya tenés un modelo y entonces lo que hacés es distorsionarlo, lo agrandás, lo achicás, pero en definitiva estás siguiendo el modelo. El problema es, como me pasó a mí que escribí muchas parodias al comienzo, cuando te tenés que desprender de eso, cuando tenés que encontrar una forma de expresión que sea propia. También procuro no caer demasiado en la primera persona. Yo he estado mucho tiempo con un relato, tratando de ver desde qué punto lo cuento, si en tercera persona o en primera, si es un diálogo entre dos o qué. Y después el tono.

—¿A qué le llamás el tono?

—El tono de humor, si es un humor costumbrista, un humor lógico y reconocible o es mucho más absurdo. Si yo escribo un cuento sobre civilizaciones antiguas, ahí puedo inventar lo que se me canta las pelotas, generalmente ahí hay un nivel de humor mucho más absurdo. Ahora cuando escribo sobre algo medianamente costumbrista, sobre los muchachos que están hablando en el café, se trata del humor reconocible que se hace en el café, a eso yo lo llamo el tono; o por ahí, cayendo en la parodia, quiero escribir un cuento a la manera de los relatos de principios del siglo pasado, con una forma de escritura muy florida, de mucho palabrerío que me divierte mucho, eso impone otro tono. Es lindo meterse de lleno en lo

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET IECH

absolutamente fantasioso, pero en algunos cuentos necesito una anécdota registrada personalmente porque me da elementos, porque cuento lo que pasó.

—En ese cuento del que hablamos, «Palabras iniciales», el narrador afirma la importancia excluyente del lector a la hora de escribir, la conciencia firme de que se escribe para un lector ¿Vos también pensás así?

—Claro, si no no publico. Yo siempre tengo esa conciencia porque yo soy lector, fundamentalmente soy lector, entonces yo no puedo escribir algo tan personalista, como si dijera «si me gusta a mí está bien» o «si lo entiendo yo está bien» o «si le complico la vida al lector no me importa». No, no, no. Yo escribo para que me lean, indudablemente. Con las concesiones que tal vez haya que hacer para lograr eso.

—¿Cuáles serían?

—Ser entendible, atrapar, atrapar seguro porque yo soy muy vago y si a mí de entrada no me atrapa un relato lo abandono; por eso pienso que puede pasar lo mismo con un lector que me lee a mí ¿no?, entonces desde el principio hay que establecer un atractivo, una incógnita sobre hacia dónde va el relato, no al punto de poner «puto el que lee esto» como digo en «Palabras iniciales» pero más o menos ¿no?

—En ese texto al que volvemos aparecía, aunque de modo un poco oblicuo, el tema de la literatura popular, ¿dónde radicaría la posibilidad de lo popular, en los temas, en el nivel de lengua?

—Tiene mucha importancia la información con que carga uno un relato. Si yo escribo un cuento sobre fútbol, voy a contar con amplia información y voy a tener una amplia masa de público que lo puede leer. Ahora si a mí me gustara el béisbol y escribo un cuento sobre béisbol, lo van a leer cinco personas. Además, es difícil impostar un gusto o una aproximación. Es como si yo dijera: «Bueno, quiero escribir un cuento sobre rugby o sobre polo», yo no entiendo un carajo de polo, no sé nada, podría inventar un poco, documentarme un poco, pero nunca va a ser lo mismo que escribir sobre fútbol, que estoy más embebido de eso y hay un público amplio. Si yo menciono en un cuento a Palito Ortega, sé que no tengo que explicar demasiadas cosas, ahora si yo menciono, al pasar, a

Thelonious Monk surge una temática menos compartida. Pero lo repito: es difícil impostar, en mi caso hay algunos registros que a mí me gustan y sobre los cuales escribo que coinciden con el gusto de mucha gente, en ese punto se convierte en algo popular. El tema influye mucho, el fútbol, claro, pero también las charlas de café, los amigos, etcétera. Yo no podría escribir una charla de mujeres.

—¿No?

—No. Me parece que no le acertaría el tono, no, porque no, no estoy. Fijáte que yo no soy un tipo de teatro pero mis textos han pasado al teatro y algunas amigas actrices me han preguntado por qué no escribo cosas para mujeres, pero no, no, no me sale, no estoy.

—En cuanto a los géneros, ¿te sentís más cómodo con el cuento que con la novela?

—Y sí, he hecho novelas por audacia pero me resultó difícil, en el cuento es así: tengo algo que

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
CONICET IECH

contar, lo cuento y se terminó, la novela hay que sostenerla, es de largo aliento. Cuando las he escrito, he disfrutado, está ahí, todos los días la retomás, estás todo el tiempo pensando cómo sigue, etcétera. El cuento es sobre hechos y la novela sobre personajes y yo pareciera que me inclino por contar hechos. Aunque internamente uno siempre está pensando en escribir «Cien años de soledad».

—¿Esa es la novela que hubieras querido escribir?

—Bueno, no, en realidad por su trascendencia, a mí me gustó, claro, pero no es el estilo que me interesa. Pero su trascendencia, sí, es como si de golpe escribo un libro y armo un quilombo y todo el mundo comenta eso y queda en la historia como una gran novela, la que divide la narrativa en antes y después. Bueno, esas son fantasías. Pero la prueba está en que no he vuelto a escribir novelas y tal vez no he tenido la voluntad, aunque a veces pienso que si hubiera juntado todos los relatos de bares, podría haber armado una novela, pero vuelvo a la vagancia ¿no? Yo sufro la ansiedad de los dibujantes, yo hago un dibujo hoy y sé que mañana sale en Clarín, y es lo que yo quiero. Las ilustraciones de «Martín Fierro», por ejemplo, estuvieron paradas dos años y para mí eso era una cosa muy rara, porque yo estoy mal acostumbrado con Ediciones de la Flor, porque escribo un libro y sale enseguida, lo que no deja de ser un privilegio ¿no?

—En relación al «Martín Fierro», quería saber cómo lo leíste para ilustrarlo, a qué atendiste, cómo elegiste las escenas.

—Yo lo releí en esta oportunidad porque ya lo había leído de adolescente. Siempre me pareció un libro muy entretenido, muy atractivo y, especialmente toda la primera parte, un libro de acción. Cuando era chico lo leí directamente como un libro de aventuras y lo releí así. Tuve en cuenta varias cosas en las ilustraciones, primero que el estilo no se pegara a Inodoro Pereyra, porque hubiera sido ridículo eso y, por otra parte, traté de buscar las escenas de acción, con un enfoque de historieta de aventuras ¿no? Esto creo que obedece a que yo he sido un lector y un dibujante de historietas de aventuras. Yo tenía encima los antecedentes de tipos, ilustradores del «Martín Fierro», muy pesados como Castagnino, como Alonso, como Roberto Paéz, pero ellos son más plásticos, con un enfoque más pictórico. Porque yo no me considero un gran dibujante al lado de algunos colegas míos que son muy virtuosos.

—¿A quién nombrarías?

—Al Negro Crist, Caloi, Sabat, casi no lo quisiera incluir como colega a Carlitos Alonso, los Breccia, Alberto y Enrique, Grillo, que son tipos que más que entusiasmarte te desalientan, porque vos te decís «yo no voy a poder dibujar como este hijo de puta nunca, nunca». Pero me gusta dibujar, me divierte.

—¿Y te gustó el «Martín Fierro»?

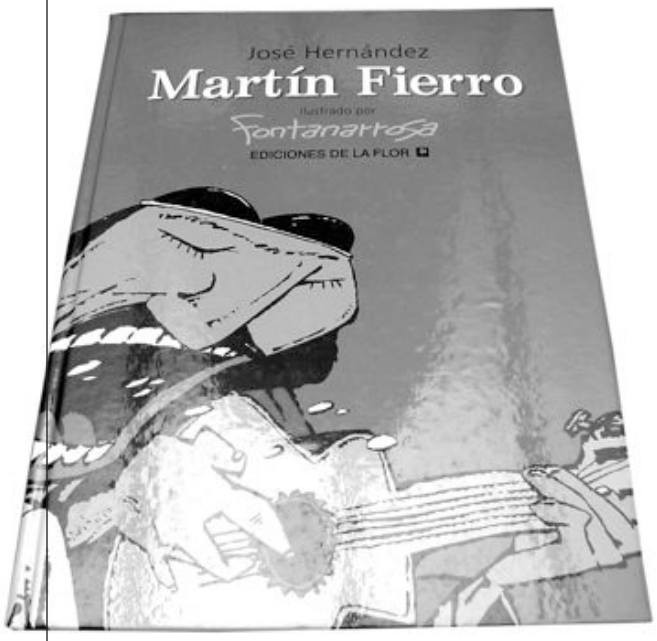
—Sí, si, a mí me gustó. Además está lleno de reflexiones, de apuntes muy acertados, no en vano es el libro nacional. Yo tuve como un descubrimiento posterior, con el libro editado me sorprendí por lo que significaba, pensé «yo estoy tomando ventaja de publicar nada menos que con José Hernández, el libro de la literatura argentina». Afortunadamente me di cuenta después, porque si no te inhiben esas cosas. Además era un libro muy ilustrable, porque, por ejemplo, yo puedo escribir un cuento de treinta páginas de dos tipos hablando en un bar, pero yo con eso no puedo hacer una historieta.

—En este sentido ¿cómo sabés si una historia se resuelve en cuento o en historieta?

—Cuando hay acción fuerte, a mi juicio, hay más posibilidad de dibujar. En el cuento no hay problema con los dos tipos en una mesa porque como lector estás escuchando un diálogo. Si tengo que decirte qué me fijo en un libro para comprarlo es: primero que me intimidan los libros gordos, me parece un abuso de confianza del autor, como si viene un tipo y te dice «te quiero contar algo, ¿tenés siete horas libres?», y otra cosa es que tienen que tener diálogo, si yo abro un libro y veo un bloque de texto absoluto no sé por donde entrar, y aparte que a mí me gusta escuchar a los personajes, es como que quiero decirle al narrador: «Salí del medio, dejáme escuchar a los muchachos», yo necesito el diálogo, y también por los blancos, para que no sea un texto tan pesado. Yo quiero que el libro me cuente una historia. Por eso, tal vez, se llevan muchos textos míos al teatro, porque hay diálogo y acción. Porque yo nun-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET IECH



ca explico las características psicológicas del personaje, uno lo va conociendo a través de lo que habla, como uno conoce a la gente ¿no?

—¿Y qué diferencia hay entre el humor gráfico y el humor literario?

—Hay sí diferencias técnicas, al escribir yo no tengo límite de espacio ni de tiempo, y en el texto vos podés esconder cosas, en un dibujo están las escenas ahí, tenés la posibilidad de ahorrar descripciones, pero el mecanismo del humor es más o menos el mismo; uno maneja dos o tres resortes no más y los aplica en los dos casos. Mirá, yo pienso en Woody Allen, a quien admiro, en el humor de Woody Allen, y creo que él no hace más que ver lo que está delante de los ojos de todos, o consigue mirarlo de otra manera, por ejemplo el camaleonismo, uno habla de eso, pero el que hizo «Zelig» fue Woody Allen, es decir, todos vimos a un tipo así, que habla con los peronistas y es peronista, que habla con los radicales y es radical, pero él le encontró la vuelta. Ese es el condimento ¿no?, de golpe darles una mirada distinta a las cosas que uno ve siempre.

—¿Y cuáles son tus escritores preferidos? Siempre nombrás a los norteamericanos.

—Sí, en principio, y como modelo de relato, te diría que sí.

—¿Y argentinos?

—Osvaldo Soriano, pero ahí hay otro registro que es el personal. Soriano tenía más o menos mi edad, le gustaba el fútbol, el cine y contaba, contaba muy bien. También Puig, Borges, Cortázar, los obvios, claro. Pero confieso que prefiero los relatos más lineales, hablando de Cortázar que tiene ideas deslumbrantes ¿no?, pero, por ejemplo, «Rayuela», yo la leí y no me acuerdo ni de qué se trata, la Maga, claro, pero... se me complica. Siempre me acuerdo de una frase, no sé si la decía Coppola o Scorsese: «Nada que me aburra puede ser bueno».

—También nombrás el cuento «Un día perfecto para el pez banana» de Salinger ¿por qué te gusta?

—Tal vez coincida con un momento particular de uno. Pero, se trata de Salinger ¿no? Y me gusta la extrañeza que tiene la situación y, al mismo tiempo, lo fluido que es todo, lo fácil que uno se adentra en el cuento, te va contando las cosas como de rebote, eso que tienen algunos escritores norteamericanos, Carver también, la importancia de lo que no te cuenta y lo que te deja entrever, personajes que hacen menciones cortitas a cosas que no te han contado, o a sucesos que vos no presenciaste y te obligan a preguntarte «pero, bueno, ¿qué les pasó a estos tipos?», también cómo logran la transmisión de un clima. Pavese es otro, algunas cosas de Pavese me producían una opresión, una tristeza, y el relato en sí quizá no apuntaba a entristecerte, pero era como, no sé, la llovizna, la sensación que te transmite la llovizna.

Foto: Abbate&Donzelli

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
CONICET
IECH

Fernando Toloza

Elvio E. Gandolfo

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Elvio E. Gandolfo está en movimiento permanente. Entre las ciudades de Rosario, Buenos Aires y Montevideo, y entre la literatura de género, la traducción, el periodismo cultural y la literatura a secas, como lo muestra su libro «Cuando Lidia vivía se quería morir», donde publicó uno de los mejores cuentos de la literatura argentina de los últimos años, «Filial». Nacido en la provincia de Mendoza en 1947, Gandolfo residió en Rosario hasta fines de los 60, cuando partió a Uruguay. Volvió a Rosario en los 70 y emigró definitivamente en 1976. Su primer libro publicado fue «La reina de las nieves», en una colección del Centro Editor de América Latina donde también publicaron, entre otros, Juan José Saer, Héctor Tizón y César Aira. A ese volumen le siguieron «Caminando alrededor», «Rete Carótida», «Dos mujeres» y la novela «Boomerang». Recientemente, apareció su esperada traducción de los poetas beats en editorial Colihue de Argentina. Invitado al III Congreso de la Lengua, participará en una mesa sobre creación literaria e identidad.

—Tu obra da la impresión de que se mueve entre partidas y regresos.

—Te encontraría de inmediato algunas excepciones (risas). Aunque hace mucho que no me leo, creo que hay otras cosas que van más allá de regresos y partidas. En «Cuando Lidia vivía se quería morir» tenés el cuento de la ballena: no tiene que ver con partidas ni regresos; el tipo que se casa, en «El polvo del mediodía», no se va ni vuelve. Los dos cuentos eróticos de ese libro tampoco tienen la idea de traslado.

—La pregunta apuntaba a plantearte como un escritor difícil de clasificar, siempre yendo y viniendo.

—Reflejás lo que sos. Mi movimiento permanente entre Rosario, Montevideo y Buenos Aires se refleja en la obra. Aunque de inmediato empiezo a ver las excepciones: «Me saqué los anteojos nena», que es como de ciencia ficción a lo Cortázar, se sale de esa regla. Tampoco dan con ese modelo «El instituto» o «Caminando alrededor». Siempre pongo a prueba lo que me dicen y encuentro en general suficientes excepciones. Me pasó, por ejemplo, charlando con Ricardo Piglia: él me decía, en una idea muy de crítico, que cuando me fui a Montevideo empezó mi verdadera escritura. Pero no, le dije, fijate en las fechas y lugares de lo que escribí: te das cuenta que no, es más mezclado.

—«La reina de las nieves», publicado en 1982, ¿se leyó en su momento como un relato sobre la dictadura que empezó en el 1976?

—No, no recuerdo que se haya publicado nada en ese sentido, aunque hubo amigos, como el poeta Miguel Gaya, que me comentaron mucho después que el libro dijo algunas cosas como había que decirlas, creo que en el sentido de evitar lo obvio, aunque en realidad el cuento lo empecé a escribir antes del 76. En cuanto al libro en sí donde está «La reina de las nieves», fue un producto de la casualidad y la presión editorial. El Centro Editor de América Latina tenía un tope de papel para los libros que iba a editar en una colección semanal para kioscos. El libro como era originalmente salió después en Punto Sur, bajo el título «Sin creer en nada», con las tres novelitas: «El Instituto», «Caminando alrededor» y «La reina de las nieves». En Centro Editor, por el problema del papel la directora de colección, que era Susana Zanetti, me propuso incluir tres cuentos en vez de una de las novelas, porque daban más corto. Fue una época muy extraña: en el 76 y los años siguientes yo ya vivía en Uruguay pero había algunas cosas muy dinámicas que después desaparecieron, como Centro Editor, aunque es obvio que no le vas echar la culpa a la democracia. En ese momento también salió Péndulo, que era una revista de avanzada, donde, por ejemplo, aparecían comentarios de libros como «Cavernícolas», de Héctor Libertella, o «Insomnio», de Marcelo Cohen. Marcial Souto, de Péndulo, tenía una cabeza muy abierta. Incluso hay un fenómeno que alguien tendría que investigar: el suplemento del diario La Opinión dirigido por Vera Ocampo durante la dictadura. Recuerdo un reportaje a Daniel Moyano, cuando ya estaba exiliado, o la forma en que entraron núcleos (el interior, los poetas jóvenes), antes escasísimos en el suple-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
CONICET IECH

mento «histórico», de gran calidad por otra parte, pero más estructurado.

—¿Cómo fue tu relación con la universidad?

—Al terminar el colegio secundario, que me repudrió, me tomé un año sabático. Después fui a la Facultad de Filosofía y Letras a averiguar sobre los programas y estaban llenos de materias que no me interesaban. Además estaba el tema de los cambios de planes, otra característica bien argentina, como la confrontación. De la universidad me interesa y aprecio mucho a la gente que establece una relación centro-periferia para esquivar la confrontación, que lleva en cambio a una polarización de lo que pensás. Entre ellos están Pablo Capanna y Jorge Lafforgue, quienes tienen una impecable formación académica y han estado en muchas cosas del margen. Me acuerdo que Jorge Lafforgue casi va en cana por publicar un cuento de Carlos Correa, con tema homosexual, cuando el tema no estaba para nada de moda.

—Nunca te planteaste escribir desde la vereda de enfrente a la universidad.

—No, pero tengo una conciencia clara de los límites del autodidacta, por serlo. Todos tenemos la deformación de lo que somos. El autodidacta siempre quiere atrapar a un maestro absoluto y decirle «tu defecto es éste». Eso a veces llega a ser muy molesto, si te ponés cargoso. También es muy del autodidacta creer que un dato preciso es definitivo, y los datos a veces no son definitivos por precisos; a veces son definitivos por lo contrario, por lo confuso y lo ambiguo.

—Es una nostalgia de la erudición.

—Más que nada estás inseguro. Es lo mismo que Borges (otro autodidacta) cuando se hacía el campeón y exageraba. En el prólogo a «Hacedor de estrellas» de Olaf Stapledon, Borges le critica el uso de una imagen en la que Stapledon habla de cómo a la vez que entra a la madurez con un pie, con el otro está empezando a bajar a la sepultura. La crítica de esa imagen le sirve para decir que Stapledon no era un gran escritor y al seguir la nota Borges compara la idea de Stapledon de muchas almas viviendo en un solo cuerpo con el cuerpo de una mujer embarazada. Es una metáfora muy mala, que a su vez demuestra la incomodidad de Borges ante lo biológico y los afectos, y lo deja al descubierto cuando pretende indicar la falla del otro. A su vez, la relación de la universidad con Borges es rara. La academia, muy marcada por lo sociológico como enfoque o análisis, tiene núcleos de insistencia rayana en lo psicótico, como Eugenio Cambaceres, un tipo más bien mediocre a todo nivel. Y a la vez está Borges. Fijate que a lo largo del tiempo hay tres colecciones de pretensiones abarcadoras o canónicas donde él no tiene lugar. Borges no está editado en la Biblioteca Ayacucho de Ángel Rama, ni en la posterior colección Archivos de la UNESCO, ni cuenta con un tomo propio en la «Historia crítica de la literatura argentina» que dirige Noé Jitrik. Ahí ya es una operación de exclusión, ya no es algo inconsciente, y lo reemplazan por dos tomos, uno dedicado a Sarmiento y otro a Macedonio Fernández. Es ridículo que no esté Borges. Porque me parece que no hay un exceso de análisis de Borges; hay, por el contrario, mucha pavada. Otro escritor que está subestudiado es Rodolfo Walsh; se dice siempre lo obvio y cuando lo empezás a leer te das cuenta de que no tiene un carajo que ver con lo obvio.

—Igual se los opone.

—Sí, claro. Argentina nace de la confrontación y entonces todo se resuelve con la confrontación; es muy distinto a Uruguay donde el país nace de y después domina la negociación. Hubo un momento en que Arlt era el contra-Borges; ahora el contra-Borges es Walsh, como lo dejó en claro una reciente entrevista a David Viñas. Borges sigue siendo irritante. Saer, por ejemplo, le dedica un texto muy bueno en una recopilación de sus artículos, y en cambio el texto que llevó a un congreso en Londres es muy flojo, no se entiende bien lo que quiere argumentar. Ese vaivén suele ser un producto típico de la irritación, que te impide pensar. Lo sé porque a veces me ha pasado, y cuando leo la nota impresa ya en frío primero me avergüenzo, y después me hace reír.

—Recién hablabas de inseguridad, de inmadurez, ¿te interesa la mirada de Gombrowicz sobre ese tema?

—Lo que es explosivo de él es cómo leyó Argentina; no ha sido superado hasta hoy. De esa época es el tipo que más viajó por el interior y que más lo vio como es. Con el aniversario de Gombrowicz se escribieron un montón de cosas que se empeñaban en señalar qué era lo valioso y qué no: había una necesidad un poco provinciana de «co-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET IECH

locarse» ante él, ante el centenario, algo que lo habría divertido mucho. Una vuelta a la confrontación de la que hablábamos antes.

—Esa confrontación parece estar, para vos, en la universidad.

—Sí, aunque casi siempre de manera soterrada, disimulada. Aparte de David Viñas, que fue alguien que hizo una movida excepcional, por ejemplo la colección de crítica que dirigió para Paidós, donde editó a Maurice Blanchot. Me fastidia cómo lo universitario se transformó en gran medida en una carrera de ratas por becas y puestos, se burocratizó. Todas las podridas que ocurren son formas del desbanque, en general de grupos atorrantes que quieren eternizarse en un puesto sin importarles producir algo de calidad. Esto lleva a una rebaja de la potencia de lo que se produce, incluso fuera de la universidad. Creo que la crisis de lo universitario es general. El paradigma de lo académico es flojo tanto aquí como en Norteamérica, e incluye un perfil similar al de los lacanianos: pedantería insegura, porque su autoritarismo funciona sólo en el contexto en el que se emite. Como si te fabricaras tu propio planeta, y te convencieras de que es la realidad entera. El retruque que te suelen hacer desde la universidad es preguntarte si leíste tal cosa, buscar tu bache, y que dediques energía a cubrirlo. Pero creo que, otra gran olfateada de Borges, no necesitás leer todo. Muchas veces el prejuicio es una máquina de limpiar, de despejar. A su vez es maravilloso cuando encontrás algo que te lo contradice, aunque sólo ocurre en un diez por ciento de los casos. Probablemente cada uno tenga un equipo de prejuicios ad hoc para lo que busca.

—Recientemente apareció tu antología de los poetas beats. ¿Es un interés renovado o algo nuevo en tu arco de lecturas?

—Fue un encargo de Jorge Boccanera para una colección de editorial Colihue. Los leí cuando salía la revista «el corno emplumado» en México, que los publicaba, y «el lagrimal...», donde publicamos algunos poemas de Ferlinghetti. Siempre formaron parte de mi horizonte de lecturas. Ese interés creció al poder estudiarlos mejor para esta antología, que tardó en salir, por el tema de los derechos. A veces tenés que convertir en virtud los defectos de las editoriales argentinas. El libro me lo encargaron hace como siete años y como era la época de la convertibilidad, Colihue me compró todas las nuevas ediciones antológicas que hicieron los propios beats en inglés, incluidos los nuevos libros de Ferlinghetti y de Corso. De alguna manera la antología son cuatro libros en uno. Pero no terminé el libro hasta que no se consiguieron los derechos de la traducción, porque me cansé de traducir obras que después no salen. Seguí leyendo todo el tiempo y los beats fueron durante esos años como un sonido de fondo. Siempre encontrás algo nuevo. Se dice los beats son tal cosa, pero cuando los leés te das cuenta que son mucho más que ese lugar común, ese automatismo cultural que les asigna algunos contenidos determinados (el camino, la vida bohemia, los cruces sexuales, la droga). Borges sufre hoy ese mismo automatismo cultural, por eso aparece la decepción que te da que las colecciones canónicas no le hayan dedicado estudios o ediciones críticas.

—En el artículo sobre vos en la «Historia crítica de la literatura argentina» aparecés como el escritor misógino argentino.

—Eso me irritó. Antes todavía me pareció un disparate total poner en la misma bolsa a Angélica Gorodischer, Luisa Valenzuela y a mí, además bajo la excusa del género. En ninguno de los tres es clave el género de la ciencia ficción. Ves la estructura: es el resultado de la academia de la que hablábamos hace un rato, en la cual los alumnos se ocupan de aprender cuál es el «raye» del profesor, ejecutarlo, para poder zafar y seguir adelante.

—También se dice, supongo que esto no te va a irritar, que sos uno de los escritores mas informados...

—No es exactamente cierto, pero no lo digo por falsa humildad, sino porque soy un curioso sistemático, y noto más lo que todavía no sé que lo que sé. A mi edad, me estoy empezando a preguntar si no es el momento de sentarme en «una» silla concreta (risas). Trato de no ser sólo informado. La curiosidad tiene que ver con áreas específicas: la de la madurez-inmadurez es una de esas áreas. Te doy un ejemplo concreto, con Mario Levrero nos hemos influenciado mucho literaria y humanamente, y después hemos tenido períodos de distanciamiento, no por nada en especial. Pero

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
CONICET IECH

nos reencontrábamos y nos volvíamos a enganchar, siempre en un área parecida, porque él vivió en Buenos Aires antes que yo, después se fue a Colonia, y yo también me fui a Piriápolis. Ahora falleció de golpe en Montevideo y lo obvio era que yo hiciese una nota, pero tiendo a huir cuando se da un fenómeno de saturación de un tema. Además apenas había terminado de escribir una página necrológica sobre Marosa Di Giorgio cuando falleció él. No me gusta machacar en el mismo clavo salvo que haya un nuevo interés generado por la curiosidad. Así que lo único que escribí fue para Argentina, en la revista La Mujer de Mi Vida, porque aquí hay menos datos circulando sobre él.

—Volvamos a lo maduro-inmaduro.

—Es una fisura que tiene toda sociedad. Se cree que la escuela (y por eso Gombrowicz arranca con «Ferdydurke» desde allí), es la que te hace madurar. Si tenés suerte y la escuela no te destruyó, madurás vos. En Stapledon aparece de nuevo el tema, por ejemplo en «Juan Raro», que es un muchacho totalmente inmaduro afectivamente pero a la vez un genio. Borges, a su manera, también es un inmaduro. Termina enganchándose con una mujer cuando ya es muy mayor, y con una diferencia de edad colosal, de la que nadie habla ni saca conclusiones.

—¿El gusto por los géneros se relaciona con la inmadurez?

—En un cuento que acabo de terminar puse, adrede, que Elvio Gandolfo era lector de ciencia ficción y por lo tanto más adolescente que otros personajes (risas). La clave es que la ciencia ficción y la historieta las enganchás de chico o no las enganchás. Una vez que las enganchaste son bárbaras, aunque no es que seas inmaduro porque leés eso. Más que adolescente, siento que hay una zona mía relacionada con el sentido del humor o la percepción infantil. La adolescencia es una época muy jodida, en la que no sos nada. Abandonaste la infancia y vas camino a la madurez. Hoy el paradigma es el adulto, aunque los adultos no son muy excitantes, y aunque el mercado finja que los que importan son los jóvenes. Un efecto grotesco doble es el adulto que quiere ser adolescente o el adolescente que quiere ser adulto a puro prepo.

—¿Has escrito algo sobre tu infancia?

—No: cuando tenía cuarenta y pico empecé unas memorias bajo el título de «Archipiélago», pero las abandoné. Se llamaba «Archipiélago» porque cuando viajaba en avión a Montevideo veía el delta, advertía esa figura del archipiélago. El prólogo hablaba de esa imagen. Poco después Juan José Saer justo escribió «El río sin orillas» y arrancó con esa misma imagen. Esas memorias no las vio nadie; fue una gran coincidencia. También me pasó con «Glosa». Tengo la impresión de que se trata de una zona (el litoral, el Paraná, las ciudades junto al río) que produce «engramas» narrativos comunes. En Rosario, iba caminando por la peatonal y se me ocurrió contar el trayecto de cuatro tipos que van caminando por la peatonal y dividir el libro por cuadras... Nunca escribí una línea ni lo conté mayormente. Cuando leí «Glosa» sentí alivio porque alguien ya lo había hecho, y podía pasar a otra cosa.

—Tu curiosidad parece ir a contracorriente con la tendencia de suplementos y revistas de cultura, donde siempre hay que tener alguna coartada, «los diez años de...».

—Lo que veo en los medios impresos es una necrosis, porque han dejado de ser el lugar en donde de verdad circula el dinero o el prestigio. Rinden mucho menos que un negocio en la televisión, y al no haber plata no hay sobrante. Veo que se transforman diferentes zonas de los medios en publicidad directa disfrazada de notas. Es patético. La gente que vivía de hacer notas para suplementos como colaboradores se ha reducido drásticamente. Los suplementos de cultura se han ido a la B, como en el fútbol.

—En el Congreso de la Lengua también va a estar Mario Benedetti. ¿En qué quedó aquella polémica por el texto de ficción que escribiste sobre él, donde la conclusión decía que era un buen tipo, pero que su poesía era pobre?

—Lo de Benedetti es muy absurdo. Lo veo seguido en un bar de Montevideo y supongo que él me ve a mí. En orden la cosa fue así: saqué el artículo en el Diario de Poesía y no pasó nada; después lo reprodujo Punto y Aparte, una revista uruguaya, y tampoco pasó nada. Cuando el artículo sale en el libro «Parece mentira», Benedetti en un reportaje en televisión me llama cobarde y yo le contesto

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

desde un micro sobre libros que tenía también en televisión. Después en Internet encontré un reportaje donde Benedetti dice que es enfermo de asma y que si se cruza conmigo tiene miedo de que le dé un ataque. Sin embargo nos hemos cruzado un montón de veces después del artículo y no pasó nada (risas). Cuando ganó el premio Reina Sofía, me llamaron del diario El Observador de Montevideo para pedirme mi opinión, esperando que yo dijera alguna barbaridad, pero dije que me parecía bien que le dieran un premio importante a un poeta, aunque no cambié para nada la opinión sobre su poesía que está en «El inspector Suárez y el caso Benedetti», que así se llamaba el texto. Con Homero Alsina Thevenet, mi jefe en El País Cultural, con quien almorzamos seguido y que es amigo de Benedetti, a veces nos cruzamos con él en el bar. Homero va y lo saluda y yo lo espero. No hay ningún drama; estamos en Uruguay (risas); no somos integrantes de Tacuara y el ERP en su momento más caliente. Benedetti me hace acordar un poco a Sábato en la Argentina. Pero no pasa nada. Más miedo le tengo a Angélica Gorodischer, con la que voy a estar en la misma mesa en el Congreso de la Lengua (risas).

—¿Cómo te afecta que tus libros sean más o menos difíciles de conseguir?

—Mis libros están libres en este momento, sin contrato, y supongo que en algún momento se relanzarán. En cuanto a cómo me afecta, me siento un escritor que sigue escribiendo aunque no vuelva a escribir nunca más: eso me ocupa y me preocupa más que hacer los grandes esfuerzos necesarios para que los libros estén en las librerías. Mi cabeza funciona como la cabeza de un escritor. Para mí, el escritor es el hombre común por antonomasia, un hombre que observa, que participa y hasta se compromete, pero en la medida de cualquiera. No observo para escribir, en todo caso soy escritor porque observo.

Cuando escribís, tratás de reinstalar lo que sentiste con algunos grandes, y cuanto más recorrés cronológicamente, más te acercás a vos mismo al escribir. Cuando escribí «Boomerang», que refleja mis viajes repetidos entre Buenos Aires, Colonia y Montevideo, el texto me abrió la puerta para poder escribir el cuento «Filial», y un cuento largo que acabo de terminar donde para poder hablar de mis viejos los transformo en padres de otro, de Tito Lamónica, un personaje que había inventado hace mucho para algo que no escribí: la novela «El regreso de Tito Lamónica». Ahí se aplicaría tu tesis inicial, porque el personaje regresaba a Rosario, y se volvía a ir. (Risas) Además introduzco a Elvio Gandolfo como personaje. En ese tramo todos los que lo han leído pensaron que había metido la pata, pero después se tranquilizan porque el cuento no se va al demonio, creo que logré pesar poco. (risas).

—«Filial», además de ser considerado uno de los mejores cuentos argentinos de los últimos tiempos, parece un ensayo sobre la obra de tu padre, Francisco Gandolfo.

—Hasta cierto punto sí. La obra de mi viejo me gustó mucho siempre. Me acuerdo de un comentario de Pablo De Santis que usó «Filial» para decir que los escritores empiezan escribiendo de libros, después sobre los demás y finalmente sobre lo tuyo, que es lo más difícil. Y citaba «Filial» como ejemplo.

—¿Qué es «Ómnibus»?

—Lo terminé hace tres años y es algo difícil de comprender para un editor, porque no es novela, no es ensayo ni es diario. Son los viajes míos de Buenos Aires a Rosario en una época en que venía muy seguido, y lo que veo dentro del ómnibus y lo que pensaba.

—¿Ya no se sabe, quizás más que en otras épocas, qué es literatura?

—Exacto. Tenés los best sellers crudos y el best seller de calidad, como puede ser la colección Panoramas de Narrativas de Anagrama hoy día, en que ha decaído mucho. En un momento era la marca de lo que había que leer, pero para mí ya dejó de serlo. A su vez, a esta altura saber qué es la literatura y qué no es, no te sirve para nada. De pronto aparece un texto que parece periodismo, o autobiografía, y no lo es: ahí está latiendo lo literario con más tranquilidad que en la supuesta literatura.

Foto: Abbate&Donzelli

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
CONICET IECH

Pablo Makovsky

Angélica Gorodischer

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Desde hace años el 10 es el 138 o el 139. A las seis de la tarde de un día primaveral el colectivo recorre la agitación casi fantochesca de la avenida San Martín. Fantochesca porque las luces de la avenida son más una irradiación casi espectral del pasado que por lo que de veras revelan sus candilejas: una calle inagotable en la que Rosario se disuelve hacia el sur, con sus salones de venta de autos en los que resplandecen los fluorescentes blancuzcos, los cines que mutaron en templos evangélicos, sanatorios que conservan su adusta fachada vacía ensombrecida por la oscuridad de los plátanos, supermercados que proliferan desde 27 de Febrero hasta Batlle y Ordóñez, como si fuese un pueblo aparte, y cortadas que serpentean en el barrio el sueño de la ciudad infinita. Angélica Gorodischer, acaso un distraído prócer para la generación que hoy pisa los 40 y durante la adolescencia, mientras la Junta Militar asolaba el país, se formó leyendo cómics y ciencia ficción, vive al 4800 de San Martín. Desde el patio trasero de la casa la altura de una magnolia grandiflora compite con la de los plátanos de la vereda y, mientras Gorodischer termina de hervir su cena en una ollita (un huevo, porque en el verano hay que perder los kilos que trae el invierno), es posible sopesar algo así como la gravitación de la tarea de la escritora.

El sur le sienta bien a Gorodischer. Esa zona de la ciudad que parece haber crecido siempre igual y en la que flota aún el brillo de los días mejores que vendrían tiene tal vez la atmósfera adecuada para encender los recuerdos y las fantasías con las que cualquier ciudad se multiplica y se nombra a sí misma. En la entrevista se menciona un fragmento de «El fin de una dinastía o Historia natural de los hurones», uno de los textos de «Kalpa Imperial»: «Estaba loco, pero gobernó bien. Quizá porque para gobernar, bien o mal, hay que estar no del todo cuerdo. Porque como dicen los sabios, el hombre sensato se ocupa de su huerto; el cobarde, del oro; el justo, de su ciudad; el loco, del gobierno; y el sabio, del espesor de las hojas de los helechos».

Gorodischer tantea las palabras, las encuentra «lindas», acaso porque también las encuentra como ajenas. «Kalpa Imperial» es de 1984. «Me gustaría ubicarme con el sabio», dice. «Sin embargo –acoto, luego de señalar que "Kalpa Imperial" recoge los antecedentes de Clifford D. Simak en "Ciudad" y de Cordwainer Smith en "El juego de la rata y el dragón–, esta preocupación suya por la ciudad parece más próxima a lo que la cita dice del justo». Y Gorodischer responde: «Sí, pero cuando el sabio se ocupa del espesor de la hoja de los helechos se está ocupando también del cosmos». La palabra griega cosmos, como informa cualquier manual, significa armonía y la concepción misma de un cosmos guarda una distancia casi antagónica con la de mundo, en el que es posible percibir la gravedad de un caos inminente. Puede ser que la obra de Gorodischer tienda entonces más al cosmos que al mundo. Tanto en los relatos de ciencia ficción (los de «Kalpa...»), los que tienen como protagonista a Trafalgar Medrano, como los de «Historia de mi madre», su último libro, los lugares devienen siempre rincones donde lo que se recupera es cierta intimidad. Desde esa intimidad la escritora aborda el otro mundo, el de lo que podría haber sido, el de lo que podría ser. «Claro, esa es la cosa –dice Gorodischer–, porque siento que tengo que anclar al personaje en algo: mi casa de niña, o el café de Trafalgar, o la sala de la emperatriz en Kalpa Imperial, y de allí abrirlo hacia el mundo o, digamos hacia una cosa más impactante, hacia el cosmos. Que es lo mismo que sucede en el hecho literario, uno cuenta un cuento o una novela (siempre he dicho que he nacido para contar, no para otra cosa) y es una tajada de vida de la que sale todo lo demás. Eso me da a mí la sensación de todo lo que ha pasado antes y lo que va a pasar después. El cuento se abre, es

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
CONICET IECH

como una estrella (abre muchas puntas), después tengo que unir todo eso y recogerlo como con riendas y lograr que esa estrella termine en una cerita brillante y plateada si es posible. Por eso muchas veces me encuentro, cuando soy jurado de concursos de cuentos, por ejemplo, con esos cuentos que empiezan: "Fulanita era una niña que vivía en tal parte, sus abuelos habían llegado de Galicia y etcétera", y me cuentan todo para llegar a una cosita, que es mínima y es la única que debió haberse puesto allí y según la cual podría haberme enterado de que los abuelos vinieron de Galicia sin que el autor o la autora me lo dijeran».

En los tempranos 80 Gorodischer le escribió al hoy legendario Paco Porrúa, entonces al frente de la editorial y la revista Minotauro, para preguntarle por qué en su publicación no había autores argentinos. Porrúa le respondió que los cuentos que publicaba Minotauro provenían de ediciones norteamericanas, pero le pidió un cuento. Cuando lo recibió, el editor le preguntó si ese relato era parte de un libro. «Sí, claro», se apuró a mentir Angélica Gorodischer y empezó a escribir el resto de la saga. «A mí me gustaría hacer una historia del mundo –dice Gorodischer– que fuera totalmente distinta, pero no me da el cuero. Bueno, como no pude hacer eso hice otra historia, la de ese imperio. Ahora, yo creía que estaba escribiendo cuentos a la manera de "Las mil y una noches", pero "Kalpa Imperial" me llevó cinco años bajo la dictadura militar, no quiere decir que estuve escribiendo durante cinco años, sino que escribía, reescribía, y me di cuenta después de que no eran Las mil y una noche occidentales, como en mi soberbia había supuesto, sino que era un esbozo de lo que había sido la dictadura, con esos usurpadores y torturadores y con estos militares viciosos. Bueno, sencillamente porque uno no se puede deshacer de lo que nos rodea, de una manera u otra uno está escribiendo su mundo».

Gorodischer sopesa el sueño desvelado de la urbe y lo apunta con meticulosos recuerdos en «Historias de mi madre», que acaso puede leerse como una de las más descaradas historias de Rosario escritas en estos días, en la que la autora parece abusar de su desparpajo para contar, como en segundo plano, casi en secreto, el relato de una ciudad que a fuerza de inventarse un futuro dibuja un pasado y un diálogo con personas que son también otras ciudades. Su último libro, en el que invierte el esquema inicial de su literatura (el viaje hacia el futuro) y escruta los días de Angélica de Arcal, su madre. «Ella –cuenta Gorodischer– fue una buena promotora cultural, con otra gente fundó Amigos del Arte, estuvo en muchas cosas importantes de las que pasaron en la cultura de Rosario. Fue amiga de todos los escritores y las escritoras, incluso epistolarmente de gente muy importante como Alfonso Reyes».

La ciudad: la charla va y vuelve sobre el tema. El ginkgo biloba, en el patio de Gorodischer, tiene las hojas verdes y esparce en el césped unos frutos color kaki que salpican el pasto y le dan la textura de un tapiz. Tengo curiosidad por preguntar si al fin prendió en ella, en Gorodischer, el amor por las plantas que profesaba Angélica de Arcal en «Historia de mi madre». La pregunta está respondida: un laurel de cocina, que nació guacho, se interpone en la entrada al estudio y, más allá, frente a una mesita montada sobre el pie de una máquina Singer, un árbol del que ignora el nombre son ya una respuesta. Pero volvemos al tema de la ciudad: «La ciudad como concepto me interesa mucho –dice la escritora–. ¿Cómo es que la gente se empezó a reunir en ciudades? Sí, claro, me van a argumentar todos, a mí me parece bien la defensa, la búsqueda del agua, de la caza, la defensa de los animales feroces y etcétera, etcétera, pero ¿qué hay en el fondo, por qué no inventamos otra cosa en vez de una ciudad? Porque podría haberse inventado cualquier otra cosa. En ese sentido, Flash Gordon es un precioso ejemplo, ¿se acuerda de Arboria?». La Arboria (en el original) era un mundo cubierto por árboles. Y la charla trae a colación los mundos imaginados por otros escritores, como el mundo sumergido o el bosque interminable de Brian Aldiss. «Brian Aldiss, sí señor, –dice Gorodischer meciéndose en un recuerdo que no llega a formular–, ése es un machista pero qué bien que escribe». Y de nuevo al tema: «La ciudad me interesa mucho, supongo que en el fondo de todo hay un interés político sobre la organización de las sociedades, cosa que siempre me interesó. Y también preguntarme cómo podría haber resultado si hubiese sucedido de otra manera, es lo que se llama los condicionales fácticos (se

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET
I E C H

refiere a lo que también llaman ucronía –relatos que responden al interrogante ¿qué hubiera pasado si...?–), porque, por ejemplo, en "El hombre en el castillo", de Philip Dick, el Eje gana la guerra y en lugar de dividirse Alemania se divide a los Estados Unidos. Además, yo qué sé si la historia que recuerdo hoy es la misma que recordaba ayer».

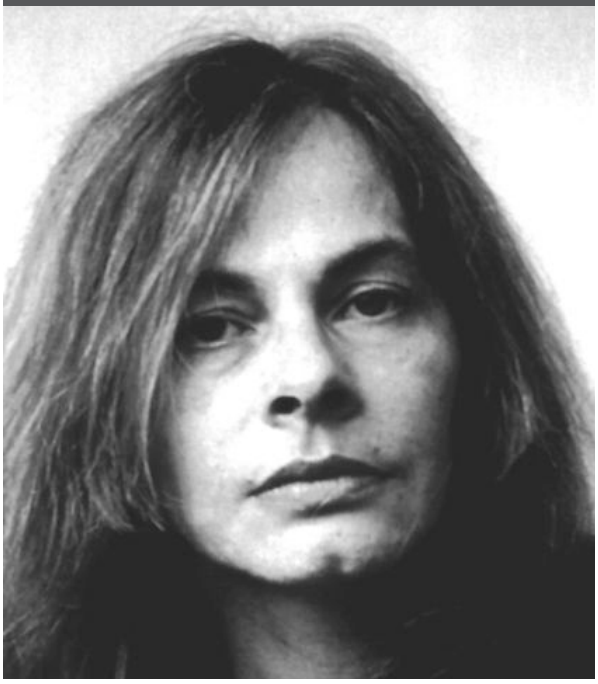
Curiosa pronunciación sobre la memoria para una autora que comienza su último libro con la visión de una mujer bajo un sombrero rojo que cruza la calle Juncal en la Buenos Aires de la infancia de Gorodischer. De esa visión, percibida como un recuerdo, se desgrana el relato. «Si hay recuerdos que no tengo los invento –se expide la escritora–. Inventé también un autor alemán que era un romántico tardío, le inventé todas las tragedias que había escrito, sus amores, su muerte en París». Y pregunto: «¿Como una forma de imaginar una obra?» Y responde: «No, simplemente es otra forma de contar una historia. Nunca dije que era mentira, lo estoy contando ahora». Y el tono quizás recuerda al del narrador de «Acerca de ciudades que crecen descontroladamente», uno de los relatos de «Kalpa imperial»: «Yo soy el que les va a contar cómo sucedieron las cosas, porque es a los contadores de cuentos a quienes toca decir la verdad aunque la verdad no tenga el brillo de lo inventado sino la otra belleza, a la que los tontos califican de miserable o mezquina». De la imagen de la ciudad se lee en ese cuento: «No me arriesgaría a afirmar que es un laberinto. Diría si tuviera que describirla en pocas palabras que una colonia de insectos escapó enloquecida de una telaraña feroz y construyó algo para protegerse». Y de vuelta a «El hombre en el castillo» y al «I Ching», cuyos ideogramas rigen los capítulos del libro de Dick.

«En la novela de Dick –comento– hay una escena en la que alguien consulta al I Ching sobre una nimiedad, algo que le ocurre en ese momento, y el libro le responde algo tan grande, tan grave, que el hombre, en lugar de dudar de la respuesta, vuelve a formularse su pregunta y halla en esta nueva formulación algo así como el germen de lo que lo preocupa. ¿La escritura no sería algo parecido?». Y Gorodischer: «Exactamente, porque la cuestión es qué pregunta se hace uno con respecto al mundo, con respecto al universo. La pregunta más importante para mí es el por qué. No es tanto el cómo, sino el por qué. Creo que el hecho literario se parece mucho al psicoanalítico, si uno logra eso que uno repite en broma: "Asocie libremente, m'hijo", bueno, pero para asociar libremente hace falta todo un trabajo interno, impresionante, grande, cuando uno recién empieza a pelear con el lenguaje ese trabajo es como remontar una cuesta. Y uno se acostumbra poco a poco a poder manejar las cosas y poder suscitar esa situación de apertura y decir, bueno, que venga lo que venga. Ese venga lo que venga es el germen, no es la literatura, la literatura es lo otro, pero se empieza con eso, algunos le llaman inspiración, numen, musa, qué se yo».

En noviembre, durante el III Congreso de la Lengua Española que se desarrollará en Rosario, Gorodischer compartirá mesa con los argentinos Elvio E. Gandolfo y Abelardo Castillo, el mexicano Carlos Monsiváis y la uruguaya Cristina Peri Rossi, bajo el lema «Escritura literaria: la invención de una identidad». ¿Qué hay de ese encuentro?, pregunto. Y Gorodischer: «Algo voy a decir, no sé muy bien qué. Seguramente largaré con un poco de humor». E insisto: «¿Y esto de la identidad?» Y ella: «Cuando aparece el término identidad yo tiemblo, porque lo primero que pienso es en el nacionalismo de derecha. Me hablan de identidad, de raíces, y me siento bastante mal. ¿Qué significa esto? Probablemente yo diga que esto de la identidad son puras macanas, pero lo diría de otra manera, claro. Pero también lo de la identidad me cuesta. ¿Qué significa identidad, la de la lengua? Bueno sí, claro, está todo un continente para probarla, ¿qué necesitamos probar? Ahora sí, cierto, hay que probarla a través de los escritores». Antes de volver a salir al patio ya oscurecido, donde las motas del fruto del gingko biloba son ahora puntos negruzcos sobre el césped, Gorodischer cubre el monitor y el teclado de su cuarta o quinta Macintosh con un particular cobertor cuyo material prometo no revelar, otra vez desfilamos por la cocina y llegamos a la calle. La avenida San Martín sigue allí, hacia el norte su serpentina de luces conducen hacia Rosario. Y allá viene el 138, es decir, el 10.

Foto: Abbate&Donzelli

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
CONICET IECH



Fernando Toloza

Cristina Peri Rossi

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Nacida en Montevideo, Uruguay, en 1941, pero exiliada en España desde 1972 por la dictadura en su país, Cristina Peri Rossi ha construido una obra que abarca todo los géneros, con títulos y libros inclasificables como «La nave de los locos» e «Indicios pánicos». A sus numerosos libros de poesía, se suma por estos días un nuevo volumen, «Estrategias del deseo».
«No soy posmoderna, a pesar de las afirmaciones de algunos críticos. Creo que no lo soy –por lo menos enteramente– porque me interesa la posteridad. La adolescente que caminaba por las calles de Montevideo, hace muchos años, buscando en las librerías de viejo "Les fleurs du mal", o "El jugador" de Dostoievski, y se emocionaba, al mismo tiempo, con "Residencia en la tierra", de Neruda, o "El corazón es un cazador solitario", de Carson McCullers, cree en la atemporalidad de la literatura, del cine, de la pintura, de la música, de la poesía. Safo me parece, a veces, más moderna que algunos de los poetas del siglo XIX español. De modo que apuesto a la posteridad», escribió Peri Rossi en el prólogo a la reedición del 2001 de su libro de poesía «Diáspora». La declaración define la singularidad de una obra que, según su autora, siempre se preocupa por ser diferente. Peri Rossi estará en una mesa sobre creación literaria e identidad en el III Congreso de la Lengua.

—¿Cómo es su relación con Uruguay y cómo se inscribe esa relación en lo que escribe actualmente?
—Es una relación entrañable, de cariño, ternura y un poco de melancolía. Algo así como un amor no correspondido. Fundé el primer comité español contra la dictadura en 1973, en Barcelona –tuvo que ser clandestino, al principio, por el franquismo–, estuve apátrida muchos años, porque los militares me retiraron la nacionalidad, huí a Francia, dediqué muchísimo tiempo, energía y esfuerzo para volver a la democracia, y, sin embargo, soy la única profesora no rehabilitada en su cargo, a pesar de que hice el trámite dos veces. El único reconocimiento que he recibido luego de la restauración de la democracia fue el del primer embajador de Uruguay en España, Hierro Gambardella, ya fallecido; cuando llegó a Madrid, en 1985, organizó un acto público en el que me devolvió la nacionalidad uruguaya y me agradeció haber luchado durante trece años contra la dictadura por todos los medios: desde el comité que fundé y fue uno de los más activos del exilio a la cátedra, el periodismo, las conferencias y los libros. Regresé a Uruguay enseguida de la caída de los militares; la entonces ministra de Justicia y de Cultura –tenía dos carteras–, Adela Reta, me encomendó una misión importante en Cataluña: obtener una ayuda económica del gobierno autonómico, presidido por Jordi Pujol. El presidente de la Generalitat de Catalunya me recibió en el salón principal del palacio de gobierno, tuvimos una larga reunión y por fin, obtuve el dinero solicitado por la ministra. Bien: el gobierno uruguayo ni siquiera me lo agradeció telefónicamente. España ha sido mucho más justa conmigo.
—Su novela «El amor es una droga dura» parece, a diferencia de otras obras suyas, más datada en un tiempo reconocible: el de la actualidad. ¿Está de acuerdo?
—No lo creo. Mi libro «Los museos abandonados», de relatos, que ganó el premio de narrativa Arca, en 1968, introdujo por primera vez el tema del enfrentamiento entre la guerrilla y la oligarquía. Además, uno de los relatos se desarrolla en el siglo XXI. Y mi novela «El libro de mis primos», de 1969, tiene como tema el choque entre el patriciado y las nuevas generaciones: uno de los primos se integra a la guerrilla urbana. En cuanto a «Indicios pánicos», libro publicado en 1970, se inicia con una cita de Mussolini, advierte sobre el golpe militar y el fascismo en gestación. Fue traducido al inglés el año pasado, en Estados Unidos y obtuvo el premio al mejor libro extran-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
CONICET IECH

jero, treinta años después de su primera edición. Por lo demás, «La rebelión de los niños» fue publicado antes del golpe militar en Argentina y en Uruguay, está protagonizado por niños secuestrados por el ejército, cuyos padres eran «desaparecidos» y ellos, los niños, entregados a «buenas familias» para su reeducación. Todavía no había ocurrido uno solo de esos secuestros, pero yo me los imaginé. Escribir es ponerse en piel ajena. Lo que ocurre es que estos libros fueron prohibidos a partir del golpe militar, se reeditaron en España, pero nunca llegaron a distribuirse en América latina. Los editores españoles estaban satisfechos de sus ventas locales y no se toman la molestia de editarlos en Uruguay o en Argentina. Con esto quiero decir que cada uno de mis libros es actual y a la vez intemporal; la actualidad cambia cada día, pero los grandes temas son siempre los mismos. El exilio de los españoles en América latina tiene muchos rasgos comunes con el nuestro en España: dolor, extrañamiento, inadaptación, confrontación, integración.

Mi novela «El amor es una droga dura», efectivamente, aborda un tema de actualidad: el éxito profesional y económico en el mundo desarrollado, las adicciones, la alineación individual y los trastornos que produce la belleza. Pero es tan actual en el año 2004 como fue actual «Indicios pánicos» en 1970.

—Para los lectores argentinos la literatura uruguaya está conformada, en general, por autores siempre singulares, que no crean escuela y no se parecen entre sí: Felisberto Hernández, Onetti, Marosa Di Giorgio, Cristina Peri Rossi. ¿Cuál es su percepción sobre esas singularidades?

—El gran crítico uruguayo Angel Rama, fallecido trágicamente en un accidente de avión al salir de Madrid, publicó, hace muchos años, una antología de escritores uruguayos que se llamaba «Cien años de raros», lo cual, para un país pequeño, es mucho tiempo y muchos autores. Sin embargo, no creo que todos los escritores que usted cita sean raros. Mis libros han sido traducidos a más de quince lenguas; eso quiere decir que no soy «rara» en Corea, por ejemplo, ni en Israel. Por lo demás, hay grandes escritores «raros»: Kafka, Clarice Lispector, Giorgio Manganelli, J.G. Ballard, Felisberto Hernández. Crean escuela, es decir, imitadores, aquellos autores que tienen un único estilo son, por lo tanto, más fáciles de parodiar. Pero yo no quiero tener un solo estilo; es reduccionista. Como mirar un caleidoscopio desde un solo ángulo. Me gusta mucho Kafka, pero hay historias, por suerte, que no son kafkianas, como amo a Neruda, pero hay poesía muy buena que no es neruDiana. A mí me gusta que mis libros tengan diferentes estilos, sorprender al lector con lo inesperado. No se aprende de lo idéntico; se aprende de lo diferente.

—¿El psicoanálisis le ha servido de inspiración? Pienso en el epígrafe de Lacan en «Las musas inquietantes» y luego retomado en «El amor es una droga dura» al hablar del personaje de Javier.

—Nunca me he psicoanalizado; mis primeras lecturas de psicoanálisis las hice muy recientemente. Pero tengo muchos amigos y amigas psicoanalistas que siempre me han dicho que escribo con el inconsciente a flor de piel y que hubiera sido una excelente psicoanalista. La cita de Lacan que figura en mi novela «Solitario de amor» me la proporcionó una amiga, que leyó el manuscrito y me dijo que era la ilustración de ese pensamiento lacaniano. Sin embargo, estoy convencida de que el psicoanálisis ha sido una herramienta cultural de muchísima importancia, para bien y para mal en el siglo XX. Para bien, porque nos enseñó a desconfiar de nosotros mismos y de las apariencias, de las ideologías y de las opiniones, igual que había hecho Marx. Freud dice que reprimimos nuestros verdaderos deseos; Marx dice que nuestras ideas disfrazan nuestros intereses. Me parecen dos grandes verdades que alguna vez tenían que juntarse. Para mal porque la mayoría de los psicoanalistas son completamente ignorantes de la biología, y Freud, en su ensayo «El malestar en la cultura», había advertido que biología y psicología debían juntarse. Ese divorcio ha sido uno de los mayores males de nuestra cultura. Todavía hoy hay psicoanalistas que no saben que las adicciones son provocadas por una malformación de un gene en un cromosoma, o ignoran que la necesidad de estímulos fuertes que experimentan algunas personas posiblemente se explica por un bajo nivel de endorfinas o de serotonina. Del mismo modo, en España, aunque parezca increíble, los estudiantes de medicina no reciben clases de

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET
IECH

psicología, de modo que se enfrentan al enfermo sin la menor sutileza o pedagogía.

—¿Sigue creyendo, como aseguró en el prólogo de «Indicios pánicos», que la banalidad es transparente?

—La banalidad siempre es transparente. Esconde el vacío. Y el Primer Mundo está lleno de banalidades: los programas de televisión, las revistas del corazón, todos esos inventos técnicos que complican la vida, en lugar de hacerla más profunda. Hubo una época en que cualquier objeto traía un reloj adosado: los bolígrafos, los encendedores, la radio y la tostadora de pan. ¿Para qué necesitábamos tantos relojes? La superproducción atonta. El deseo es de una índole tan delicada que la escasez lo acentúa y la abundancia lo atenúa.

—En el mencionado «Indicios pánicos», recuerdo un momento en que se dice que el arte es grandilocuente. ¿Sus libros pueden ser vistos como un combate contra esa grandilocuencia? ¿Se ha sentido alguna vez grandilocuente como escritora?

—Hay muchas obras de arte grandilocuentes, ampulosas. No sólo en la antigüedad; pienso en la arquitectura moderna, en esos puentes inmensos de Moneo, que asustan al ser contemplados, en algunos rascacielos de las grandes ciudades que parecen inmensos ataúdes en erección. Una tendencia a la *grandeur*, que dirían los franceses, y que para mí se explica como el triunfo de una concepción falocéntrica de la existencia. Todos los hombres quieren tener grandes penes, por eso los obeliscos; el tamaño es una obsesión masculina. Lo femenino, en cambio, tiende a la pequeñez, a la privacidad, a la intimidad. La mayoría de los arquitectos famosos son hombres, y eso ha virilizado el aspecto de nuestras ciudades y del arte. El pop, el minimalismo son reacciones frente a esa grandilocuencia, aunque a veces caen en la intrascendencia. Pero la grandilocuencia no es trascendente; muchas veces es superficial, banal.

—¿«La nave de los locos» puede ser considerada su ars poetica? Pienso en los momentos en

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
CONICET
IECH

los que habla del hombre como el pasado de la mujer y también en la idea de que los libros sólo imaginados pueden ser libros perversos.
—Algunos críticos consideran «La nave de los locos» como mi mejor libro, mi arte poética, pero yo pienso que cualquiera de mis libros contiene una parte, si no toda, mi arte poética. Cuando escribo un libro nuevo, sea una novela, relatos, un ensayo o un artículo periodístico siempre tengo en cuenta que forma parte de mi obra completa, pero en el arte no hay progreso ni evolución, por lo tanto un poema escrito hace treinta años puede ser mejor que el de ayer, y la segunda novela puede ser mejor que la última. ¿Qué significa peor o mejor en literatura? Profundidad, fantasía y emoción. Freud decía que la fantasía siempre era perversa, no en el sentido moral, sino en que apuntaba al placer, y no a la reproducción.
—En «La nave de los locos» se decía que las ciudades son estados de ánimo. ¿Qué estado de ánimo se relaciona con Barcelona?
—La frase corresponde a un escritor suizo, llamado F. Amiel, que ya nadie lee. ¿Ve? Soy una de las pocas escritoras que reconoce sus fuentes. Borges nunca reconoció que su famosa declaración: «Soy el otro Borges» venía de Rimbaud: «J' étais l'autre», ni Goethe admitió que su famosa frase: «Nada de lo humano me es ajeno» era una traducción del latín de Terencio. A Barcelona le corresponde una cierta melancolía debida a su luz plomiza, su cielo bajo que influye notablemente en el carácter reservado y discreto de los catalanes. Con ese cielo es muy difícil tener un temperamento exuberante, como en el Sur, donde la luz es espléndida. Pero Barcelona tiene mar, y eso le da una de sus características más importantes: el mar siempre es viaje, ensoñación, poesía. Los catalanes vivieron hasta hace poco tiempo de espaldas al mar, a pesar de ser un pueblo de comerciantes, pero no les gustó mucho navegar. Teniendo un emporio comercial como los genoveses, nunca fueron exploradores, aventureros. Lo suyo es el pequeño comercio, la diplomacia, la transacción; no les gusta el riesgo. Estas características son opuestas a las mías, una romántica sin remedio. Por eso prefiero el océano Atlántico al mar Mediterráneo. Vivir en esta ciudad que detesta las pasiones me ha obligado a templar las mías, el «seny», la virtud por excelencia catalana (el sentido común) es bueno para la vida, pero malo para el arte.
—¿Ha influenciado más a escritoras que a escritores?
—No lo sé.
—En el prólogo a «Diáspora» del 2001 dice que no es posmoderna. ¿Qué escritores le parecen posmodernos?
—Todos aquellos que apuestan por el éxito inmediato, por el número de libros vendidos, es decir, por la actualidad. Soy un animal antediluviano, como llamó Maiacovski a los poetas: apunto hacia la posteridad.
—En «Las musas inquietantes», ¿no estuvo tentada de adaptarse al estilo de los diferentes cuadros de los que parte cada poema? ¿Qué relación establece entre libro y museo?
—Superé esa tentación: los cuadros son de cada pintor, y cada poema es mío, por lo tanto, tenía que ser fiel a mi estilo, no al de los cuadros. Cada libro es un museo, y a la vez, los museos son libros que se escriben con formas y colores. Libros y museos proponen un tiempo detenido, no lineal, un espacio ficticio: un libro es de todos los espacios, y los museos deberían ser ambulantes. Las cabinas telefónicas, el cuadro de Richard Estes sobre el que di una conferencia en la Galería von Thyssen, de Madrid (y fue publicada posteriormente) sólo se puede ver en esa galería; yo creo en el derecho de todos los seres humanos a contemplar un cuadro sin necesidad de hacer un costoso viaje.
—Volviendo a «El amor es una droga dura», ¿qué tiene de cierto el síndrome de Stendhal, su conocimiento es el mismo que el del personaje?
—El síndrome de Stendhal es un proceso psicológico que les ocurre a algunas personas. Yo lo padecí desde pequeña, sin saber que existía; ni siquiera había sido diagnosticado. Uno enferma a veces de enfermedades no conocidas, como sucedió al principio con el sida. Pero el síndrome de Stendhal es mucho más benigno: se trata de las reacciones químicas y fisiológicas que provoca la contemplación de la belleza. Hay gente que transpira, se excita, le palpitan las sienes o le sube la tensión arterial. Muchos perros se mean cuando ven a sus amos: la emoción es del orden

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
CONICET IECH

de lo físico–afectivo. A mí la belleza me trastorna, para bien, y la fealdad también, para mal. Pero reconozco que son subjetivas.

—¿Sigue leyendo la obra de Julio Cortázar? ¿Qué zonas le interesan más?

—Depende del momento. A veces, tengo muchas ganas de releer a Lucas («Un tal Lucas»), otras, un fragmento de la «Vuelta al día en ochenta mundos». Releí «Rayuela» hace dos años y gocé con el testimonio de una generación y de una época inolvidables.

—¿Qué le dice hoy la palabra feminismo?

—La única revolución triunfante del siglo XX e irreversible.

—En los poemas sobre Alejandra Pizarnik en «Diáspora», la mirada va hacia el pasado de la poeta argentina, ¿se imagina cómo hubiese sido la vejez de Pizarnik?

—Soy una persona piadosa y generosa: nunca imagino la vejez de nadie. Ni siquiera la mía.

—¿Qué puede contar de su nuevo libro de poemas que se acaba de editar y aún no ha llegado a la Argentina?

—Confío en la seducción de los títulos, en la sugerencia de las palabras. Se llama «Estrategias del deseo». Si yo no lo hubiera escrito, compraría un libro de poemas con ese título.

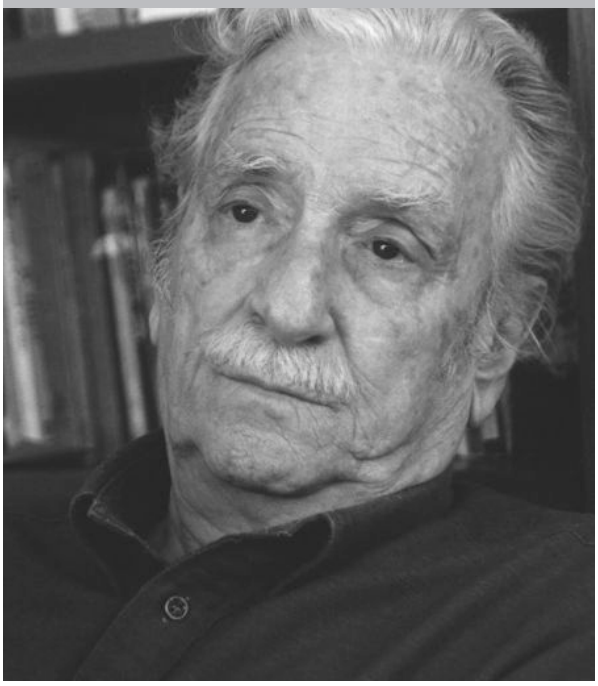
—¿Qué espera de esta edición del Congreso de la Lengua que se llevará adelante en Rosario?

—Espero que sea una posibilidad de encuentro y de intercambio entre la península española y América latina, un enriquecimiento mutuo. Buena parte de las incorporaciones de términos del diccionario de la Real Academia proceden del habla de América latina, y el castellano se está convirtiendo en una lengua universal, de elección.

Foto: Editorial Planeta

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET IECH



Gabriel Zuzek

Jorge Riestra

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Jorge Riestra expone que en el trasfondo de sus escritos siempre están presentes el país, la Argentina, y la ciudad, Rosario. Además proclama que a través de sus libros se pueden seguir las crisis de la economía nacional. El escritor se define como un hombre movido por lo que le dictan sus discursos internos. Nació en 1926, escribe desde los catorce y es el dueño de una prolífica obra literaria que se inició en 1950 con el relato «El espantapájaros», al que le siguió un clásico de la literatura argentina como «Salón de billares» (1960). Esa década también vio nacer otras tres obras como «El taco de ébano», «La ciudad de la Torre Eiffel» y «Principio y fin».
En la década del 70 su vida dio un vuelco que lo marcó para siempre. Una tragedia automovilística lo dejó viudo y a partir de ahí sus pasos debieron apoyarse en un bastón. Un año antes había publicado «A vuelo de pájaro» (1972) y tuvo que pasar otra tragedia –esta vez la de la dictadura militar– para que «Cuentos» (1985) y su gran novela «El Opus» (1986) salgan a la luz; esta última trayendo bajo el brazo el Premio Nacional de Novela. A principios de la década del 90 publica «La historia del caballo de oros», una muestra auténtica sobre una de las innumerables crisis que sufrió la Argentina. Se muestra feliz por su participación en el Congreso de la Lengua donde compartirá una mesa con narradores latinoamericanos.

—Usted ha dicho que el escritor es un captador del idioma y que se une con fuerza al habla porque es el idioma más vivo. ¿No le parece que hay una sensación que tanto el idioma escrito, como el habla y la propia existencia se han ido denigrando tanto que parecen estar más cerca de la muerte que de la vida?
—Eso es verdad pero el problema no es sólo argentino. El avance de lo popular se ha dado en todos los países de occidente y significa una disminución del léxico porque no es literario, sobre todo en este mundo práctico que estamos viviendo, donde en todas partes lo que hace falta es algo que sea útil, que ahorre tiempo y energía. Lo mismo pasa con el idioma y con el habla. El habla se va constriñendo porque si a los seres humanos les sirven quinientas palabras para entenderse, usan cuatrocientas. Es un problema de economía; eso no pasa en Europa pero sí en América latina que más que en la pobreza se ha caído en la miseria. Las secuelas de la miseria tocan todos los aspectos de la vida; las costumbres, la vestimenta, la salud y el idioma. Hoy el oficio de los chicos es la basura, el cartón, cuidar coches, entonces hay que preguntarse cómo se da el idioma de esos pibes. Si hubo un país arrasado en el campo de la ética y la moral ha sido la Argentina y junto con esa caída está la del lenguaje. Un día en un café me dijeron: «Fíjese que cada uno hace la suya». Eso lo observé en 1977 una vez que fui a Buenos Aires. En Retiro había unos afiches que mostraban a un joven atrás de un escritorio, todo impecable, las manos puestas adelante y el Rolex que le sobresalía por debajo de la manga de la camisa. Tres teléfonos blancos adelante y debajo decía con letras grandes: «Haga la suya». Ese era el mensaje del Estado para la gente, o sea: pise, mate, robe pero haga la suya y llegue al éxito. Algo tremendo.
—Durante esos años que nombra usted estaba escribiendo su novela «El Opus», ¿cómo fue la experiencia de escribir en esa época; lo hacía cuando quería o cuando podía?
—A «El Opus» la comencé en el año 1972, hasta lo tengo fechado: 12 de noviembre de 1972. Nunca fecho el comienzo sino el cierre. Pero esta vez por un misterio lo hice, llevaba un año sin poder escribir nada. Estaba totalmente sordo, ciego y por lo tanto mudo. No podía escribir. Ese año, en julio o agosto había salido «A vuelo de pájaro», que para el diario La Opinión había sido el libro del mes. Pese a eso no pude escribir nada durante todo el año. Realmente me pasaba la angustia del no hacer que es más tremenda y más fuerte que la angustia del hacer. Porque escribir comporta una

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
CONICET IECH

cuota de angustia. La obra en camino siempre tiene un poco de angustia y cuando la página se ha terminado se siente una plenitud que yo siempre la comparo con la satisfacción que trae tomar una copa de grapa de finca de uva moscatel de Amaicha del Valle que tiene 52°. Esa plenitud no es estar complacido, porque yo no escribo para complacerme ni a mí ni a nadie. Creo que eso es muy liviano, muy epidérmico.

Pero en noviembre por un misterio extraño alguien me dictó «Conozco a Cora». Yo no tenía ni una amiga Cora ni Corina ni nada parecido. Alguien me lo dictó y dije en voz alta esas palabras y ahí vi el proyecto y la gran panorámica de la novela. Ese día me di cuenta que tenía un trabajo de años. En ese momento estaba como asesor en La Vigil y a la vez escribía la novela; tenía escrita cien páginas cuando nos fuimos unos días a una casita en Necochea con mi mujer y mis hijos. Todas las mañanas pasaba las páginas a máquina y de paso hacía la primera corrección. Cuando volvíamos de ese viaje ocurre la tragedia donde muere mi mujer. Así que después de estar veinte meses internado me dediqué a criar a mis hijos y el escritor hizo lo que pudo.

—¿Cómo hizo para manejarse después de ese golpe?

—Todo fue muy doloroso, pero le insistí a Rubén Naranjo para volver a trabajar. Para «El Opus» trabajé muchas horas, abandoné la noche y me levantaba a las cinco de la mañana, a las siete despertaba a los chicos, les daba el desayuno y se iban a la escuela. Seguía escribiendo hasta las diez y me iba a la Vigil hasta el mediodía cuando regresaban los chicos. Después volvía a hacer unas tareas livianas y a las seis de la tarde iba a la Biblioteca Argentina, porque cuando la novela se metió en el golpe de Estado de 1930 eso me llevó a leer todo lo que había referente a los golpes de Estado. Después llegó el tema del lenguaje porque «El Opus» tiene una especie de registro de todos los lenguajes, está la lengua culta, la semiculta, la popular. También están los modismos, los refranes, la lengua científica y las frases hechas. Trabajé tanto el tema de las frases hechas y de las expresiones populares que había sacado quinientas y después en el libro apliqué trescientas. Trabajé mucho pero por ahí me caía y entraba en la angustia del no hacer. Así que la retomé en agosto de 1974 y no paré hasta 1980; me detuve cuando no daba más. Uno se da cuenta con el tiempo que escribir es un acto de energía espiritual, cuando se termina la energía espiritual no se puede escribir nada. En cambio cuando hay energía espiritual vienen las obras y cuando la energía decae es porque uno decae y se ha gastado, porque escribir implica un gran desgaste.

—¿Qué espera del III Congreso de la Lengua Española?

—No sé, nunca estuve en un congreso. Cómo decía Isidoro Blaisten, soy un debutante, un novato o un nonato. No sé que va a pasar pero creo que va a ser positivo, por supuesto. A mí me toca estar en un panel interesante con dos mexicanos, una brasileña, dos españoles y un argentino. Por suerte, no hay ningún académico ni ningún teórico de moda que sólo hablan para ellos. Todos somos narradores entonces veremos qué pasa con el tema del idioma en cada país donde yo planteo la defensa del habla como medio expresivo sin eliminar el coloquialismo ni la lengua semiculta porque no hay un solo estilo, sino que cada obra viene con su propio fraseo, su propia expresión y eso no se medita.

—¿Qué significa para usted ser un escritor comprometido?

—Vamos a hablar claro. El compromiso que planteó Sartre en los cuarenta era el político, el ideológico, el de la revolución y la emancipación de los pueblos coloniales. Digamos que hay un doble compromiso. Primero con la obra porque la obra plantea una exigencia permanente e íntima acerca del rigor que la misma está solicitando. Cuando llamo a la obra o ella me llama –y siempre es mujer– se me planta paradita acá al lado y me dice: me llamaste a la vida ahora escribime y yo la escribo. Con el tiempo ella se lee a sí misma y tiene su exigencia, cuando algo no le gusta de lo que estoy escribiendo me lo está diciendo entonces dejo de escribir. En segundo lugar está el compromiso con lo social. Yo siempre he sido muy sensible y además me crié en un barrio en el cual mi padre tenía un almacén y bar, por lo tanto vi qué era lo que comía la gente en la crisis de 1930. Hay una expresión nuestra que es de esa época y que dice: Más chato que cinco de queso, ¿sabe

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET
IECH

por qué?, porque la gente compraba la laminita de queso que costaba cinco centavos. La gente humilde de los barrios comía la laminita de queso con mucho pan. Me crié en ese mundo y cuento eso. Tengo un libro inédito que se llama «Ciudad y memoria» que va de 1935 a 1965 y que nunca va a salir editado, pero ya lo acepté.

—¿Se siente un gran escritor?

—No, en absoluto. Me siento un escritor y con eso alcanza y sobra, el adjetivo está demás. Cuando gané el Premio Nacional con «El Opus» me dije a mi mismo «nada de misión cumplida» porque para muchos esa es la meta y acá no hay punto de llegada. La llegada está en el día que la muerte nos impida seguir porque hay que escribir hasta el final. Soy un hombre movido por los discursos interiores, los estímulos exteriores nunca me cambiaron la vida. Hay dos palabras en mi vida que son fundamentales, una es siembra y la otra es sed. La siembra porque es la fecundidad y ahí está la vida y la sed porque es la que nos impulsa a amar, estudiar, a investigar cualquier cosa que tenga valor, la sed es el motor que nos lleva a hacer eso.

—Hablemos de Rosario, ¿siente que la ciudad tiene un aura especial para la creación literaria o simplemente cree que es un mito?

—Todo lugar es rico si la gente que lo puebla es rica. No hay lugares especiales. Rosario tiene muchas mixturas y también mucha belleza. Ahora, de pronto parece que está cambiando y tiene algunos aspectos espectaculares. Específicamente no diría que una ciudad impulsa a la creación, sino que la creación también toma fuerza e impulso cuando hay una tradición que va influyendo en lo que viene. Después hay que ver porque los jóvenes no tienen ni quieren maestros. Yo he visto cosas patéticas acá, en la retrospectiva de Juan Grela en el Museo Castagnino no había un solo joven, éramos todos adultos. Pero creo que la ciudad es una fuente de inspiración para el escritor y con más razón la urbe que es tan dinámica y multicultural pero no más que en otros lugares.

—¿Cómo es su relación con la crítica en la ciudad?

—Acá es muy escasa la crítica literaria, hay comentaristas o reseñadores. Los que hay los da la Facultad de Letras pero como soy un escritor de Rosario me ocurre lo mismo que a otros escritores de acá, ni nos dan en la Escuela de Letras.

—¿Se podría hablar de un lenguaje puramente rosarino?

—No, nosotros hablamos el rioplatense o el litoraleño, es decir, el lenguaje de la inmigración porque de ahí venimos y eso somos. Siempre digo que en materia de habla somos tan jóvenes que el material arqueológico del habla lo da Fray Mocho en 1895. Él usa el habla que no es macheteada, el cocoliche, es rudimentario pero tiene el valor del descubrimiento del lenguaje.

—¿Cuál es su relación con las obras de William Faulkner y Juan Carlos Onetti?

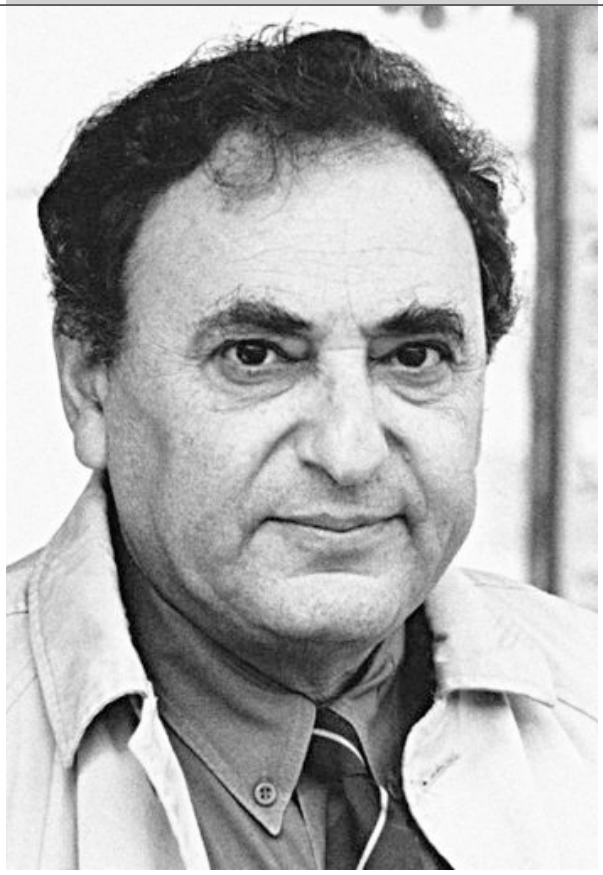
—Faulkner es un gran escritor al que quiero mucho y siempre leo. Eso pasa con los grandes libros, nunca nos abandonan ni los abandonaremos. Faulkner es irrepetible y hoy impublicable, nadie tomaría hoy un Faulkner para editarlo en los Estados Unidos. En su tiempo no fue leído, editaba cinco mil ejemplares en un país donde hay 130 millones de personas. Hasta que ganó el Premio Nóbel, ahí empiezan a comprarlo pero no a leerlo y eso hay que diferenciarlo. Onetti es un escritor importante, no todo lo que ha hecho él me ha llegado a conquistar pero es un escritor legítimo y tiene relatos antológicos. Es el único que muere legítimamente, muere según lo que es. Esto lo digo y pienso en Vargas Llosa que cuando ve que la literatura entra en crisis y que no va a ser más lo que fue, se pasa a la política.

—¿Cuál es el papel que le asigna a la literatura en la actualidad?

—Sigo pensando que es necesaria, que somos necesarios. Se lo dije a Héctor Tizón, con el cual tengo mucha afinidad porque tenemos una ética y una mirada parecidas. El hace poco estuvo enfermo, ya va por el quinto by pass y el último fue a corazón abierto; entonces lo llamé y le dije: Héctor cuidáte porque somos necesarios, el mundo no está para nosotros pero todavía hacemos falta. Con eso le contesto la pregunta.

Foto: Abbate&Donzelli

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
CONICET IECH



Fernando Toloza

Juan José Saer

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

En una charla telefónica desde su casa en Francia con Lucera, el escritor Juan José Saer habló del III Congreso de la Lengua y de la ponencia que iba a leer en el encuentro al que no podrá asistir por razones de salud, aunque espera volver a la Argentina en abril del año próximo, seguramente con su nueva novela, «La grande», ya terminada.

Autor de una obra que lo sitúa como un clásico de la literatura argentina, con libros como «El limonero real» «Nadie nada nunca» y «La pesquisa», Saer siempre evitó los facilismos y la obviedad. Sus textos narrativos dan cuenta de una búsqueda permanente y sus textos críticos son de una exigencia poco habitual en el mundo de la crítica literaria. La novela latinoamericana «for export» y las falsas reputaciones suelen ser el objeto de su impugnación. También muchos momentos de Borges, a quien desde los años 70 analiza en forma certera siguiendo el paso de un escritor que, por momentos, ya era más una figura pública que un autor. Sus lecturas de Antonio Di Benedetto, Juan Carlos Onetti y Witold Gombrowicz son ejemplares, al igual que algunas ideas como la de considerar a J. Salas Subirat, el primer traductor del «Ulises» de Joyce al castellano, como el escritor más importante de los años 50, ya que su traducción fue el laboratorio en el que los autores de esa época aprendieron sus técnicas narrativas.

Nacido en 1937 en Serodino, Saer vivió en la ciudad de Santa Fe hasta 1968, cuando emigró a Francia. A fines de la década del 50 pasó un tiempo en Rosario estudiando en la Facultad de Filosofía y Letras, vendiendo libros a domicilio (experiencia de la que saldría uno de los personajes de «Lo imborrable») y compartiendo un cuarto de pensión con el poeta Rubén Sevlever. En esos años se forjó su amistad con algunos escritores como Hugo Gola, el crítico Adolfo Prieto y el recordado poeta Aldo F. Oliva.

Sus primeros libros se editaron en Santa Fe, Rosario y Buenos Aires. Antes de emprender su viaje a Francia se publicó una de sus mejores novelas, «Cicatrices», en Sudamericana. Llegaría un momento en que editar en la Argentina se transformaría en algo imposible. De hecho, Saer estuvo 14 años sin sacar libros en su país. El regreso se produjo a través de Boris Spivacow, el creador del Centro Editor de América Latina, donde salió «La mayor», «Cicatrices» y una antología de sus relatos bajo el título de «Narraciones». Al poco tiempo lanzó «El entenado», en Ediciones Folio, una de las mejores novelas argentinas de los últimos treinta años.

En la charla con Lucera Saer demostró su habitual cortesía y un sentido del humor que su delicada salud en este momento no ha conseguido empañar. Cada palabra revela que jamás ha perdido el contacto con la Argentina y con Rosario y Santa Fe, dos ciudades sobre las que construyó buena parte de su narrativa.

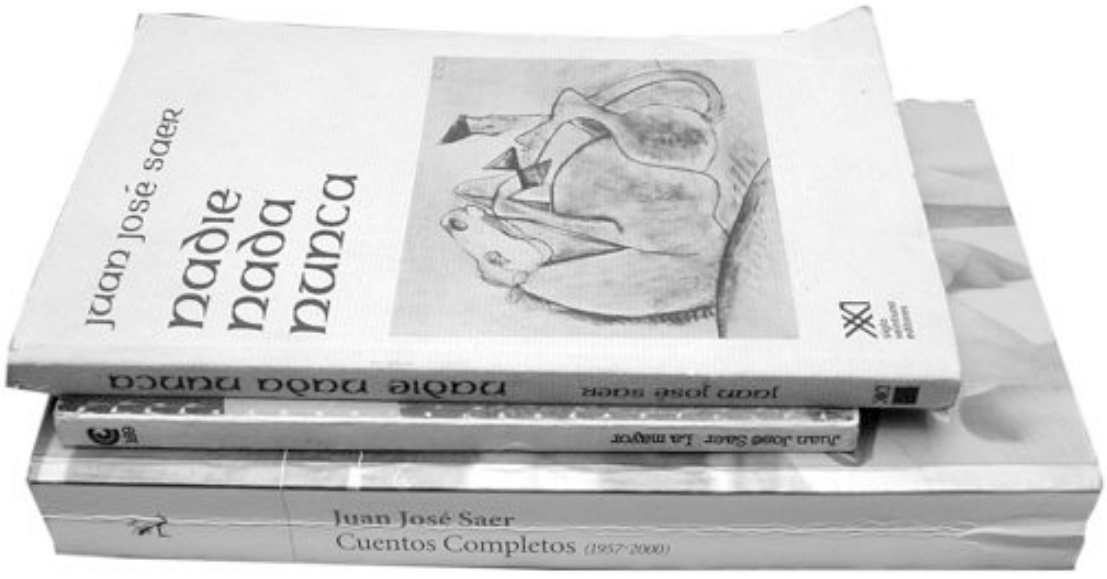
«Rosario es la primera ciudad que conocí. Tengo un recuerdo de haber ido de visita a Rosario y estar esperando el colectivo de regreso para Serodino en la avenida Alberdi. El colectivo no se detuvo y yo, que era muy chico, me puse a llorar porque era tarde y quería volver con mi madre. Ese es uno de los recuerdos más vívidos que conservo de la infancia», suele decir Saer al hacer memoria sobre los tantos recuerdos y vínculos con Rosario.

—¿De qué trata la ponencia que pensaba leer en el Congreso de la Lengua?

—De la lengua como espacio privado. Los temas que aborda el congreso apuntan a cuestiones culturales y sociales, y quizás no tanto al carácter privado de la lengua, aunque, por supuesto, no pretendo hacer una crítica de la organización. Ese carácter privado de la lengua es el fundamento de la literatura y de la filosofía también. Pienso en Platón y en la inmersión en lo inmediato que hay en sus textos, donde la lengua también es lo afectivo, que habla de la ciudad, de las costumbres y relaciones.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET IECH



—¿Alguien va a leer su ponencia en el congreso?
—No, de ninguna manera. La he dado para que la publiquen algunos diarios pero no pretendo que guarden mi silla, o que pongan un cuadro mío y que alguien lea el texto, o grabar un mensaje con un saludo para las autoridades (risas). Que la Academia designe en mi lugar a quien tenga que hacerlo.
—Usted se ha ocupado de señalar la influencia del Quijote en los grandes novelistas posteriores a Cervantes, pero parece que nadie se ha centrado en buscar esa influencia en su obra.
—La prueba de la influencia del Quijote en mi obra es ese artículo («Líneas del Quijote»), donde a partir de interpretar una temática en la novela de Cervantes la vinculo con los grandes novelistas del siglo XX. También me han dicho que mi novela «Glosa» es como el Quijote, en el sentido de dos personas que van andando y como al Quijote y a Sancho les salen al paso las aventuras. Sin embargo, creo que eso pasa siempre que se presentan dos personajes, es como una estructura inevitable. Me sorprende que el Quijote se puede leer hoy sin diccionario, pese a que hay importantes ediciones críticas que analizan cada expresión. El libro tiene algo muy de su época que es el doble sentido, el juego de la retórica, que también es apreciable en Shakespeare, que junto con Cervantes se pueden considerar mundos paralelos aunque con muchas diferencias. En cada parráfo del Quijote está el juego de la retórica pero también hay un sentido más profundo, una riqueza de sentidos que no se agota y que, para mí, es la quintaesencia de la prosa.
—¿Y qué hay del humor de Cervantes?
—Tiene páginas donde uno se ríe a carcajadas y a la vez hay importantes cuestiones estructurales de la novela. Pienso en la pelea con el escudero vizcaíno, en el episodio de los monjes de San Benito, donde las espadas de Quijote y el vizcaíno se congelan en el aire y donde también se congela el texto del primer autor y se comienza a hablar del manuscrito de Cide Hamete Benengeli. Es sorprendente que Cervantes haya planteado esa escena en un contexto muy realista como por momentos es el de la novela. Es el paso de la primera a la segunda parte con una estructura que ha influenciado a todos los novelistas posteriores.
—¿Qué opina sobre que no se le dedique a Borges un tomo en la «Historia crítica de la literatura argentina», que actualmente se encuentra en curso de edición?
—Borges es una de las figuras centrales de la literatura argentina del siglo XX. Es central pero no es el único; está también Roberto Arlt, por ejemplo. Borges es central por su valor, por su difusión y por la influencia que ejerció. También creo que la sensibilidad suele cambiar insensiblemente, si me permite el juego de palabras, y buscar otros criterios. Creo que debe atenderse a eso. Sin embargo, en uno de los tomos de esa «Historia...» leí algunos artículos dedicados a mi obra y comprobé que Borges es el autor con mayores «entradas» en el tomo (risas)...

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
CONICET
IECH

—No obstante, no se le dedica un tomo, y sí hay tomos sobre Macedonio Fernández y Sarmiento.
—¡Ah, eso es otro cosa! Tendría que haber empezado por ahí. La ausencia de un tomo dedicado a él me parece inadecuada, como también la falta de un volumen dedicado a José Hernández, que es para mí uno de los autores más importantes del siglo XIX.
—¿Ha estado escribiendo poesía?
—No, en los últimos tiempos no lo he hecho. Estuve muy ocupado con la novela que estoy terminando ahora, o mejor dicho la que está terminando conmigo ahora (risas). Se llama «La grande» y ya casi está lista. Quizás después vuelva a escribir textos breves, cuando salga de estos largos chorizos llamados novela que me he puesto a escribir. En un momento, la poesía dejó de venir a mí; no encuentro mejor definición. Sin embargo, me inicié escribiendo poesía, y sigo leyendo poesía. La poesía es la sal de la lengua, lo que la mantiene viva.
—¿Siente que hoy el campo literario argentino está dividido entre Saer y César Aira?
—Leí varios libros de él que no me gustaron y decidí no seguir adelante porque me pareció una falta de tacto hacia su persona mostrarme más concienzudo que el autor.

Luego la charla se extiende por tierras de complicidad. Saer habla de «La grande» y se lamenta de que aún le falte un poco para terminarla. También comenta que está escribiendo el texto de lo que debería ser su ponencia y que saldrá publicado en los diarios La Nación, de la Argentina, y El País, de España, en el suplemento Babelia que lo cuenta como colaborador.

A pesar de que hace más de treinta años que vive en París, el francés sólo surge en la conversación para hacer algún chiste. «Yo escribo en argentino», suele decir Saer para después agregar: «Escribir en otro idioma que no sea el argentino no representa para mí ningún interés. Aún sigo encontrando que es una aventura muy interesante la de escribir en una lengua literaria que está en formación y poder utilizar ese idioma, y la música de la lengua hablada de la Argentina, no en una expresión naturalista, sino musical, de color, de diferentes registros. No me interesa escribir en un español neutro».

«Soy muy desbocado», confiesa Saer cuando se le pregunta por temas polémicos. Sin embargo, sus opiniones nunca pierden el sentido entrañable de aquella persona para quien la literatura y la amistad parecen dos de las mejores realidades que a los seres humanos les toca vivir. No pierden lo afable pero tampoco la firmeza.

Como lo demostró su reciente artículo sobre J. Salas Subirat, el primer traductor del «Ulises» al castellano, publicado en Babelia. El planteo es fuerte: Salas Subirat fue uno de los escritores argentinos más relevantes de los años 50, pese a que su obra literaria parece inexistente. Su importancia radica en que en su versión de Joyce los autores que estaban por la década del 50 haciendo sus primeros intentos en la literatura aprendieron muchas de sus técnicas narrativas. Quizás exagerado, la desmesura, dice Saer, tenía su finalidad: darle a la versión que hizo José María Valverde, y que en algún momento se esgrimió como canónica, su justo lugar, un nuevo intento, con menores repercusiones que la hazaña de la primera traslación realizada en tierras argentinas.

«El Ulises de J. Salas Subirat... aparecía todo el tiempo en las conversaciones, y sus inagotables hallazgos verbales se intercalaban en ellas sin necesidad de ser aclaradas: toda persona con veleidades de narrador que andaba entre los 18 y los 30 años, en Santa Fe, Paraná, Rosario y Buenos Aires, los conocía de memoria y los citaba. Muchos de los escritores de la generación de los cincuenta o de los sesenta aprendieron varios de sus recursos y de sus técnicas narrativas en esa traducción. La razón es muy simple: el río turbulento de la prosa joyceana, al ser traducido al castellano por un hombre de Buenos Aires, arrastraba consigo la materia viviente del habla que ningún otro autor –aparte quizá de Roberto Arlt– había sido capaz de utilizar con tanta inventiva, exactitud y libertad. La lección de ese trabajo es clarísima: la lengua de todos los días era la fuente de energía que fecundaba la más universal de las literaturas», escribió Saer y su mente sigue en el tema cuando comenta que al parecer Salas Subirat también «puso al día» la historia universal que escribió H. G.Wells; versión que quién sabe qué lectura le sugerirá a Saer.

Foto: Editorial Planeta

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
CONICET IECH

Osvaldo Aguirre

Héctor Tizón

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Héctor Tizón será uno de los disertantes en la ceremonia de inauguración del III Congreso de la Lengua Española. «Espero estar en un ámbito de discusión, en el sentido de intercambio y de encuentro», dice, desde San Salvador de Jujuy, donde reside. En el diálogo que se aproxima, cabe presumir, hará escuchar las voces antiguas que resuenan en su obra, voces de culturas a veces enfrentadas, a veces en íntimo consorcio, que se asocian en la creación de ese lenguaje despojado, terso y cargado de sugerencias que distingue a su escritura, «fiel a lo primordial –como ha dicho–, al venero y sin beneficio de inventario, sin repudio a los aportes oscuros de mi pertenencia».

Nacido en 1929 en el pueblo de Yala, Jujuy, Tizón suele relatar los orígenes de su familia y de su propia historia como una novela. Esa construcción gravita en torno del abuelo paterno, «español cubano, hijo de español, cónyuge de cristiana vieja», quien fue al norte del país en busca de fortuna, tuvo catorce hijos y un día desapareció sin dejar rastros. En la memoria de sus descendientes el abuelo –cuyo nombre estaba prohibido en el hogar– devino en personaje de ficción. Por un lado, su destino fue un primer desafío a la imaginación; por otro, proporcionó un rasgo problemático de identidad –aunque en cuestiones de identidad no puede haber sino incertidumbre–, que ha llevado a Tizón a definirse como un «ejemplar de frontera». Situado en el extremo norte de la Argentina, el escritor se ha formado entre dos lenguas, el castellano que llevaron los colonizadores –y que se transforma en una variedad particular del castellano, al preservar términos en desuso e incorporar voces ajenas– y el quechua que resguardan, por transmisión oral, los descendientes de los pobladores originarios. Pero la frontera, aquí, no señala una separación sino un espacio de fusión, el punto en el que dos mundos en principio extraños se iluminan recíprocamente y cuyas dimensiones más ocultas, quizá, no podrían apreciarse fuera de ese contacto.

Tizón aprendió a leer a los nueve años, después de recibir sus primeras lecciones de maestros analfabetos. «Mi educación primordial –escribió en un artículo de «Tierras de frontera» (2000)–, la que guió mis pasos desde el comienzo, estuvo signada por los rituales y los mitos». Una visión de las cosas que, según él mismo destaca, persistió más allá de haberse graduado como abogado y que inspiró su escritura. A la luz de la obra literaria, el legado más relevante de esa cultura ancestral fue revelar el hechizo de las narraciones y el secreto para preparar el conjuro, la astucia y la sabiduría con que un narrador puede desplegar un relato acuñado en el pasado como si fuera contado por primera vez. La historia, dice Tizón, es el historiador, el hombre que se muestra al contar: «Cada hombre puede narrar la misma historia, pero dicha de otro modo nunca será la misma».

Como explica en esta entrevista, la confrontación entre la lengua oral de los indígenas y la lengua literaria se resolvió estando en México, donde llegó en 1958 como agregado cultural de la embajada argentina y publicó su primer libro, «A un costado de los rieles», en 1960. Ese mismo año, designado cónsul, se trasladó a Milán, donde conoció e intimó con un rosarino ilustre, Lucio Fontana. «Fuimos muy amigos –cuenta–. Lucio Fontana vivía en el Corso Conforte, muy cerca de donde yo tenía el consulado y lo conocí cuando fue a renovar su pasaporte. Fue un momento muy crítico en Europa, cuando se levantó el Muro de Berlín y parecía inminente la Tercera Guerra. Yo iba a su atelier y hablábamos. Recuerdo que apenas yo había llegado, él había tenido un disgusto con el arzobispo de Milán porque no quiso reconstruir una de las puertas que había sido dañada por un bombardeo. Lucio Fontana tenía sus ideas propias, y el arzobispo también, de manera que hubo un momento en que lo sacó con cajas destempladas. En definitiva, decía él, el arte es tan efímero como el menor ademán que hago con la mano».

Más tarde Tizón publicó las novelas «Fuego en Casabindo» (1969), «El Cantar del Profeta y el Bandido» (1972) y «Sota de bastos, caballo de espadas» (1975). Se exilió en España entre 1976 y 1982, año en que regresó a Yala. Desde entonces, entre otros libros, dio a conocer las novelas «La casa y el viento» (1984), «Luz de las crueles provincias» (1995), «La mujer de Strasser» (1997), «Extraño y pálido fulgor» (1999) y «La belleza del mundo» (2004).

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET IECH

—El Congreso de la Lengua aparece convocado bajo el lema «Identidad lingüística y globalización». ¿Cómo se plantea la cuestión de la identidad, tan decisiva para un escritor?

—No es decisiva solamente para un escritor sino para todas las personas. La globalización, que tiene sus ventajas, tiene a la vez la gran desventaja de globalizar la miseria, las desdichas, la pobreza y todo lo que en realidad debería haberse circunscripto y combatido. Repercute en todas partes lo que pasa. Los medios de comunicación masivos son los encargados de la transmisión de ese tipo de mensajes contraculturales; están contribuyendo en grado muy importante al empobrecimiento de la lengua. So capa de ponerla más al alcance del pueblo, en lo que algunos pretenderían un acercamiento a lo coloquial, los medios están bastardeando la lengua cuando no tratando de convertir, por ejemplo, el castellano en una especie de castellano neutro, algo que no se sabe bien qué quiere decir.

—¿Un castellano neutro sería un castellano despojado de afectividad, despojado de historia?

—Despojado de la diversidad que le da su gran riqueza, de los matices locales que también contribuyen a vigorizar la lengua.

—¿Y cómo piensa la identidad lingüística? ¿Refiere a la lengua de todos los días? Usted ha dicho que el habla es fundamental para un escritor.

—Así es. Un escritor no es las historias que narra sino la forma en que las narra. Y la forma tiene que ver con el uso que el escritor le da a la lengua. ¿Y cuál lengua? Es la que el escritor nació escuchando, con la cual aprendió a hablar, esa lengua materna. Mi primera perplejidad como escritor, como aprendiz de escritor, fue preguntarme en qué lengua yo tenía que narrar: ¿En la lengua de la biblioteca de mi casa? ¿En la lengua de los españoles del Siglo de Oro, la lengua de mis lecturas? ¿En la lengua de los novelistas argentinos rioplatenses? Esas lenguas no eran la mía. La mía, la lengua de mi entorno vital, era un español muy distinto, transmitido por mis vecinos aborígenes, mis niñeras, que eran bilingües, hablaban quechua y español, inclusive un español que hoy en día parecería un español plagado de anacronismos o de palabras que están en desuso en otros lugares, inclusive en España. Cuando yo vivía en España, estando exiliado, me daba cuenta que muchas palabras que los españoles ya no usaban solamente circulaban en el norte de la Argentina y en otros países de América latina. Por ejemplo, en España la palabra durazno no existe, ha sido cambiada por una palabra espantosa que es melocotón. Mis abuelos decían durazno, no melocotón.

—¿Cuándo se le planteó esa disyuntiva acerca de la lengua de la escritura y cómo la resolvió?

—Se me planteó casi al comienzo de tratar de escribir. Yo tendría 14, 15 años. En realidad se resolvió afuera. Cuando me fui a vivir a México me di cuenta que yo que me sentía minoritario en mi propio país, porque lo era, vivía en un extremo fronterizo del país. En México, en cambio, pertenecía yo a la gran mayoría de Latinoamérica. Entonces me di cuenta que ese tipo de *capiti minucius*, ese tipo de cautela que había puesto siempre yo no tenía por qué ejercerla en un lugar donde había gente que era enormemente parecida a la mía. Supe que el lenguaje que usamos, si nos cuenta en la lengua propia la historia de nuestros vecinos, se convertirá en un signo universal. Yo me identificaba más con un guatemalteco que con un pampeano, con un mexicano que con un rioplatense. Teníamos las mismas formas culturales, inclusive en el arte culinario, en la preferencia por ciertas comidas.

—Aparte del lenguaje, ¿las niñeras indígenas también le transmitieron historias?

—Sí. Aquellas mujeres de mi casa me transmitieron inclusive una cosmovisión del mundo que después se daba de patadas con la que pretendían inculcarme los que empezaron a catequizarme, porque en el mundo incásico los dioses no habitan en el cielo sino en la tierra. De manera que esa cosmovisión era totalmente distinta. Un poco después se empiezan a conciliar, pero la conciliación no parte de la Iglesia precisamente sino que parte del pueblo, que tiene creencias intactas y las superpone y elabora con su riqueza propia.

—Usted ha dicho que aprendió de los indígenas a manejar los silencios. ¿Podría decirse, a la luz de la historia, que mientras el silencio fue el dominio de los aborígenes la palabra lo fue de los conquistadores?

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET
IECH

—El silencio es una forma sutil y profunda de comunicación. Casi tan o más importante que la palabra expresa. No se olvide que los españoles, aparte de la cruz y de la espada, venían con el Tratado de Nebrija, donde se fija por primera vez el castellano como lengua peninsular y empiezan a nombrar las cosas a partir del idioma castellano, que es una forma de posesionarse de las cosas. De manera que poco a poco la lengua del conquistador es la que se impone porque es con la cual se nombran todas las cosas cotidianas, las cosas que nos rodean, las cosas que queremos, las cosas que creemos.

—¿Su obra, por ejemplo «Fuego en Casabindo», es un intento de llevar a la escritura esa lengua oral, original, la lengua indígena?

—Claro que sí. Incluso yo menciono en ese libro y en algún otro que esta tierra fue capaz de producir un cancionero muy extenso, más de dos mil obras, en forma de copla, en forma de romance. El habla, tanto para el colonizador como para el colonizado, era realmente importante. Y de esa síntesis nació el castellano que hablamos en las provincias llamadas históricas, las provincias del noroeste argentino.

—Otra característica determinante de esa zona es la frontera y la cuestión de que las fronteras de la lengua no coinciden con las fronteras geográficas.

—En realidad la cultura nuestra, aquí, es la cultura altoperuana. Nosotros no tenemos nada que ver con la cultura pampeana. No porque sea mejor o peor ésta o aquélla sino porque hemos nacido y nos hemos educado en otra cultura. No hay que olvidarse que la Argentina como Nación fue pensada, fue soñada y sobre todo fue instrumentada institucionalmente por gente que estudió acá, en Chuquisaca, no en Córdoba ni en Buenos Aires. Después, por un capricho, por una necesidad administrativa de Carlos III, se partió el virreinato y se trazó caprichosamente una línea de frontera. Para nosotros esa frontera es una frontera viva, quiero decir que a pesar de que hay que mostrar el pasaporte, el documento de identidad, etcétera, para nosotros no se trata de pasar de un país a otro, porque estamos siempre en una zona con una identidad cultural exacta, idéntica.

—¿Qué características destacaría en el habla de la gente de su región?

—Creo que el castellano que se habla aquí es mucho más rico, porque ha recibido el aporte no solamente del castellano traído por el conquistador y por el colonizador sino que ha tenido los aportes de la lengua vernácula e inclusive la lengua vernácula ha contribuido a la transformación hasta morfológica del castellano que se habla en estas provincias. El castellano y la lengua vernácula se ayuntaron en el habla de quienes yo aprendí a hablar.

—A propósito de los encuentros a veces inesperados entre ambas culturas, usted ha comentado el hallazgo de un ejemplar de la primera edición del Quijote en la Puna.

—Sí, en la Biblioteca de Yavi. Me encargué durante años de que trataran de conservarlo porque era la edición princeps (1605) de la primera parte del Quijote. Pero después que eso fue revelado, a través de una nota que se publicó en el diario La Nación, cuando yo creía que el ejemplar estaba asegurado, porque estaba en un fanal con cerradura, no pasaron quince días y se lo robaron. Así como se roban las pinturas. Esa biblioteca pertenecía al Marqués de Yavi y estuvo formada por libros del Marqués y fue enriquecida con los aportes que en-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
CONICET
IECH

vió Sarmiento, que fue el gran impulsor, como se sabe, de las bibliotecas populares del país. Es una biblioteca que todavía es rica en ediciones.

—Hablando de bibliotecas, ¿recuerda alguna lectura o algún descubrimiento particularmente revelador en la biblioteca de su padre? Por lo que me decía, parece haber sido una biblioteca formada exclusivamente por autores españoles.

—Estaba formada mayoritariamente por autores españoles. El gran descubrimiento para mí fueron Calderón y Quevedo, a los que desde esa edad tengo no diré como lectura cotidiana pero sí que anualmente los vuelvo a leer, junto con el Quijote. Quevedo es indispensable para quien pretende escribir en castellano porque es el gran maestro del idioma.

—Hace un rato hablaba de su experiencia en el exilio, cuando vivió en España. Entonces escribió una novela, «El viejo soldado», que se conoció recién en 2002. ¿Cómo fue su contacto con la lengua estando lejos del país y de su región?

—Primero fue bastante litigioso, porque yo me ganaba la vida también como corrector de los manuscritos que iban a la editorial para la cual trabajaba. Entonces a veces llegaban manuscritos de escritores que no eran de españoles nativos de la península. Las discusiones eran acerca de qué clase de idioma era éste que en España prácticamente no se conocía. Después eso se fue subsanando, la Real Academia Española en realidad tuvo actitudes generosas, en el sentido de que abrió sus puertas con mayor amplitud, a tal punto que lo que era la academia hace cincuenta años no tiene nada que ver con la Real Academia de ahora, que es mucho más receptiva, mucho más curiosa, mucho menos desconfiada por lo que no es propio.

—¿Cree que hoy no existe tensión entre la preocupación académica por el lenguaje y la lengua popular?

—Creo que no. De hecho inclusive anualmente la Real Academia va incorporando vocablos al idioma en forma directa.

—¿Le resultó posible escribir literatura en el exilio?

—No, fue muy difícil. Las preocupaciones son otras, son más primordiales. «El viejo soldado» es una especie de testimonio de todo el dolor que causa el exilio, por el desgarrón que supone, la expulsión del propio país. Por eso mismo no lo quise publicar en forma inmediata, porque era como andar exhibiendo las llagas, sino que quería que hubiera una especie de alejamiento para objetivar mejor. A lo último me había olvidado de que lo tenía, que lo había escrito alguna vez. Pasó que, conversando con mis editores, ellos me preguntaban si tenía otra novela, me acordé de aquella y me dijeron «tenemos que publicarla».

—Usted suele destacar la importancia de la memoria para la literatura, dice que el escritor se nutre de recuerdos. ¿Sería una memoria personal y a la vez una memoria colectiva?

—Sí, en forma absoluta. Claro que sí. Un escritor, aparte del lápiz o de la máquina de escribir, escribe con la memoria. En base a anécdotas de su propia vida o de la vida de gente que conoce, escribe con el recuerdo propio y usurpado. Porque el escritor también, fundamentalmente, es un ladrón no sólo de palabras sino hasta de historias ajenas, anda incorporando vorazmente historias de otros. En esto hay una gran tradición. Shakespeare no inventó sus historias sino que las sacó de las historias de conocimiento vulgar de su época. Todo está en cómo se cuenta una historia.

—En «La casa y el viento» dice que «la historia de un hombre es un largo rodeo alrededor de su casa». ¿Esa casa es también la lengua en que escribe?

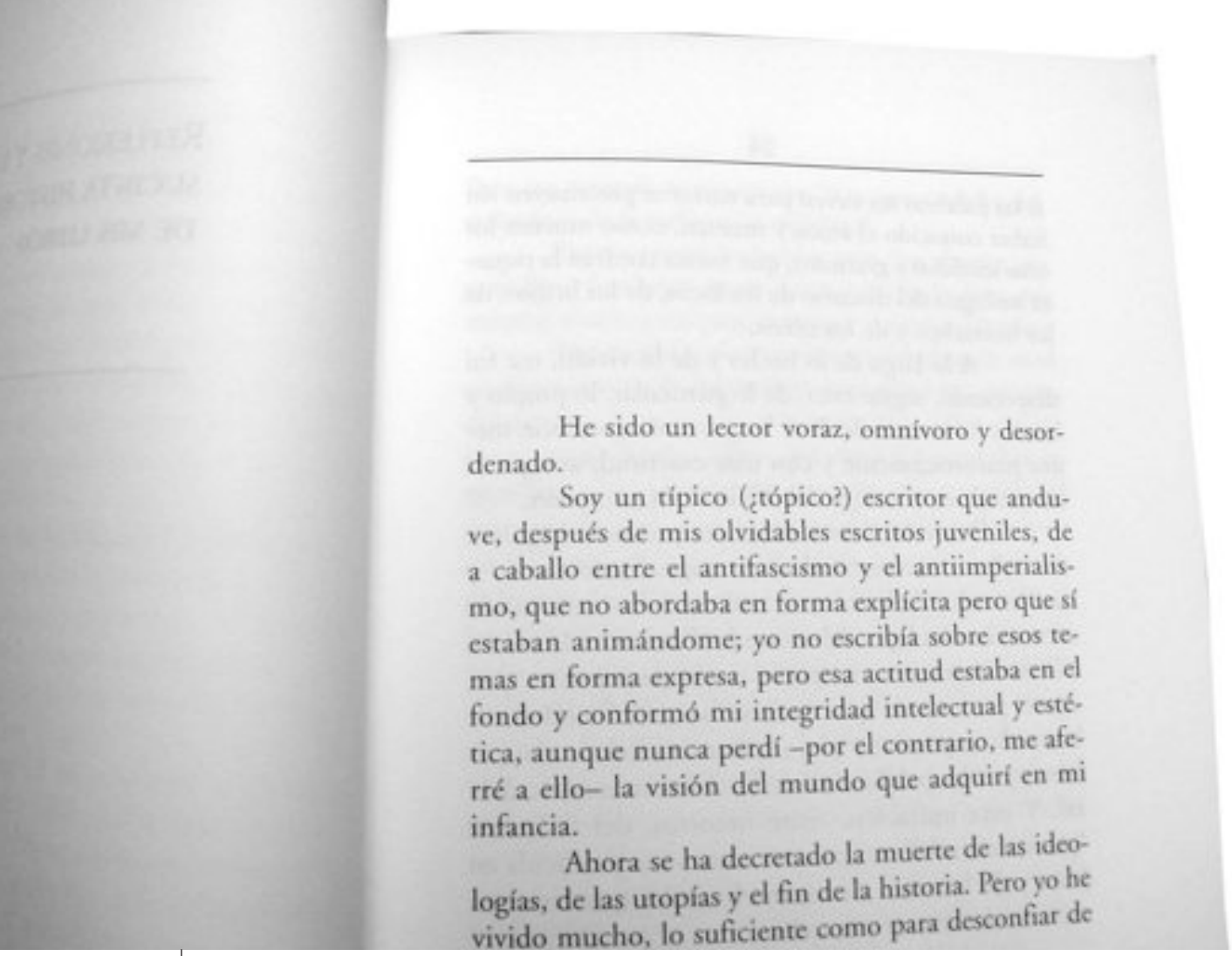
—Claro. La lengua es la patria de un hombre.

—En el prólogo a «La mujer de Strasser» advierte que la ficción no es tal sino una historia que lo acompañó a lo largo de su vida.

—Eso tiene que ver con la cuestión de la memoria, claro. Y con cuestiones relacionadas con mi vida y con la vida del entorno en ese momento. Fíjese que hay una novela de un escritor rumano (Vintila Horia, 1915—1992) que vivió mucho tiempo en la Argentina, con el cual no tuve nada que ver, nada más que esa novela me pareció muy admirable. Perteneció a la juventud del régimen fascista en su propio país, después se refugió acá y cuando cayó Perón vivía en España. Yo lo fui a ver. Me regaló un libro, que todavía conservo, que ganó el Premio Goncourt. Se llama «Dios ha nacido en el exilio». Es una especie de biografía apócrifa de Ovidio, ese gran poeta latino que fue condenado al destierro por el emperador Augus-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET
I E C H



He sido un lector voraz, omnívoro y desordenado.

Soy un típico (¿tópico?) escritor que anduve, después de mis olvidables escritos juveniles, de a caballo entre el antifascismo y el antiimperialismo, que no abordaba en forma explícita pero que sí estaban animándome; yo no escribía sobre esos temas en forma expresa, pero esa actitud estaba en el fondo y conformó mi integridad intelectual y estética, aunque nunca perdí –por el contrario, me aferré a ello– la visión del mundo que adquirí en mi infancia.

Ahora se ha decretado la muerte de las ideologías, de las utopías y el fin de la historia. Pero yo he vivido mucho, lo suficiente como para desconfiar de

to, cuando se le ocurrió reinventar la moral, tan luego a él. Entonces Ovidio no podía vivir en el exilio y hasta que murió le pidió al emperador que le perdonara y lo dejara volver a su propia patria. Y la novela empieza con una frase magnífica, que dice: «Cierro los ojos para vivir». Ahí está resumida toda la operación que un escritor hace. Es decir, se pone alerta en sus recuerdos y con los recuerdos escribe.

—¿Qué es lo que particularmente se recuerda? ¿Los momentos de plenitud, lo que no ha quedado resuelto?

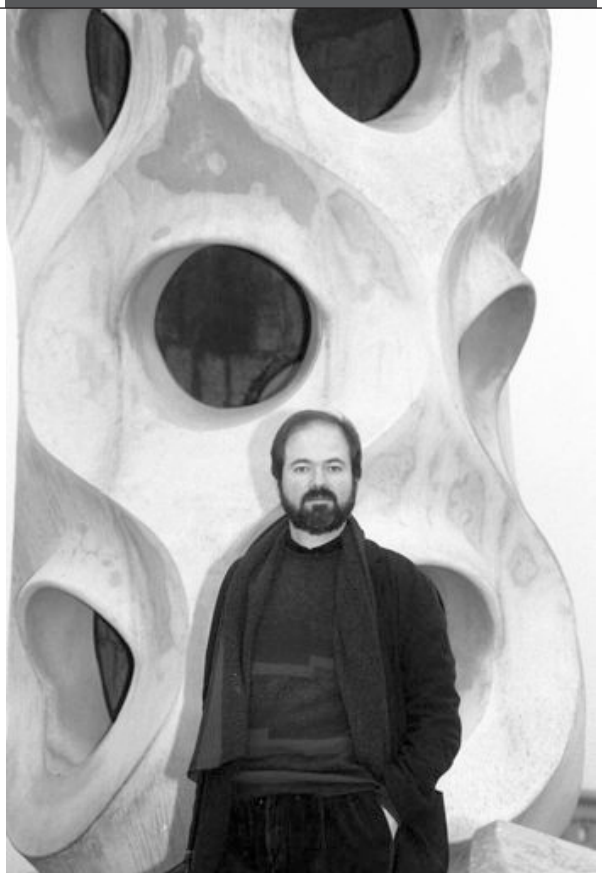
—Tanto la alegría y los momentos muy gratos como los dolores, los dolores muy grandes, dejan una marca que no es fácil que desaparezca de la conciencia. A veces uno se esfuerza por esconderla, por soslayarla, pero ese recuerdo se obstina y aflora en determinado momento.

—Se suele decir de su obra que ha pasado del relato de grandes sucesos a los avatares de personajes anónimos y que ese pasaje está mediado por su experiencia del exilio. ¿Está de acuerdo?

—Lo que pasa es que el exilio cambió mis puntos de referencia. Mis puntos de referencia habían sido mi propio entorno y cuando el exilio comenzó a alargarse pensé que realmente podía ser para siempre. Entonces ahí surgieron dos cuestiones. Primero, yo debía escribir de otras cosas, porque mi mundo de referencia había cambiado pero la segunda pregunta que me hacía era si sería capaz de escribir sobre otra cosa. En realidad, uno siempre escribe sobre lo mismo. Uno siempre escribe y debe escribir sobre lo que sabe, sobre lo que conoce, si no se va a convertir en un escritor para turistas. Escribir sobre lo que conoce da fuerza y coherencia al escritor. Por otra parte, aunque lo intente, si tiene talento va a mostrar la hilacha a cada paso. Uno es siempre lo que los demás han contribuido a hacer. Mire usted, los escritores ingleses que han vivido en Italia, o los americanos que han vivido en Francia, siguen siendo tan americanos como cuando vivieron en Ohio, o tan ingleses como cuando vivían en el condado de Staffordshire. Uno no puede olvidar las señas de identidad que le dan las características de haber nacido en tal parte y de haber comenzado a hablar y de haber tenido su propia lengua. Eso es imposible de ocultar.

Foto: Claudio A. Carrizo/Editorial Alfaguara

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
CONICET IECH



Rubén A. Chababo

Juan Villoro

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET
I E C H

El mexicano Juan Villoro es uno de los nombres clave de la actual escritura latinoamericana. Su obra, que abreva de manera apasionada en autores tan diversos como Augusto Monterroso, Octavio Paz, Jorge Luis Borges, Italo Calvino, Robert Louis Stevenson o Vladimir Nabokov, está construida sobre la base de una mirada aguda y penetrante que le ha permitido alcanzar un reconocimiento cada vez mayor por parte de la crítica especializada.

Sutil, sensible, nada condescendiente a la hora de instalarse en los debates centrales que atraviesan el campo cultural –ya sea al opinar sobre la acción acomodaticia de algunos escritores con el sistema editorial o la emergencia del fenómeno zapatista que obligó a repensar buena parte de la tradición cultural mexicana–, Villoro reconoce en el origen de su pasión por la literatura los consejos legados por maestros como Augusto Monterroso: «Él me demostró que la vida existe para volverse cuento, un valor imprescindible en esos años sin rumbo en que había depositado mis ilusiones en un equipo que nunca ganaba el campeonato y muchachas que no acusaban recibo de mis taquicardias. (...) Monterroso me entregó un sistema de creencias. El olor del sándalo, la delicada osatura de una mano, la lluvia como una expansión pánica de los amantes, la luz de la luna reflejada en un charco de agua, el ladrido nocturno de los perros, las sábanas recién cambiadas y el rumor del mar», confiesa en «La Luna y yo», un ensayo fuertemente poético en el que relata su iniciación literaria y los motivos que lo llevaron un día a dedicarse a la escritura y a sentir que todo, absolutamente todo era materia narrable.

La cultura massmediática, el mundo del cómic, el fútbol como fenómeno de masas junto a los avatares de la realidad política figuran en ese inmenso cosmos temático sobre el que se extiende su producción escrita. Puede decirse que casi no hay tema que la escritura de Villoro haya dejado afuera, algo que no conspira contra la profundidad y sensibilidad de una obra sólida y coherentemente construida. Ya sea reflexionando sobre la traducción, entrevistando a Günter Grass, o analizando la obra de Roberto Arlt el lector siente que cada uno de esos temas son para Villoro motivos centrales del universo que él ha elegido habitar y con el que su escritura dialoga de manera fluida y constante.

Juan Villoro nació en ciudad de México en el año 1956. Desde sus inicios estuvo vinculado con el mundo del periodismo. Fue director de suplementos culturales, conductor de programas radiales y colaborador de publicaciones como Vuelta, Uno más uno y La Jornada. Entre 1981 y 1984 ocupó el cargo de agregado cultural de México en la República Democrática Alemana, experiencia que le permitió expandir los conocimientos del alemán, idioma aprendido en la infancia y del que se reconoce un apasionado.

«Una de las ventajas de escribir consiste en encontrarle intenciones retrospectivas al azar. Muchos años después, la tarde remota en que nuestro padre nos llevó a conocer el hielo se vuelve significativa. Al buscar un dibujo nítido para mi acercamiento a la escritura, doy con episodios sublunares. En 1980, mi primer libro ("La noche navegable") apareció con una luna roja en la portada, señal de que el viaje estaría presidido por la esfera que tanto afecta a los océanos, las mujeres, los insomnes y los licántropos» recuerda a modo de explicación de las invisibles relaciones que unen a muchos de sus textos entre sí.

En el amplio registro que abarca una obra por demás de prolífica y que incluye traducciones de Arthur Schnitzler, Graham Greene, Gregor von Rezzori y Georg Lichtenberg se destacan su libro de crónicas urbanas «Los once de la Tribu», sus novelas «El disparo de argón» y «Materia dispuesta», sus libros de cuentos «El mariscal de campo», «La casa pierde», «El cielo inferior», «Albercas» y «La noche navegable» y de ensayos «Efectos personales». Villoro también escribió relatos infantiles que fueron reunidos en «El profesor Zíper y la fabulosa guitarra eléctrica» y en «El baterista numeroso».

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET
I E C H

—Alguna vez hablaste de la ciudad de México como una ciudad desmesurada y caótica, también como un lugar donde todas las catástrofes son posibles ¿Qué significa producir desde un lugar con esas características?
—En México el destino se improvisa a diario; no es algo previsible. Esto nos otorga un sentido de la precariedad muy acusado; las cosas se vuelven más frágiles y más valiosas si la catástrofe está a punto de ocurrir o si sentimos que acabamos de sobrevivir a ella. Se trata de un entorno caótico que en dosis idénticas te agota y te estimula.
—Pareciera que México tiene por delante un destino inevitable: el de ser devorada por sí misma. Carlos Monsivaís dijo que allí el Apocalipsis ya había acontecido y ya en los 40 Alfonso Reyes se preguntaba por esa región transparente que se estaba extinguiendo. ¿No hay en esas visualizaciones de la ciudad, a pesar de lo catastrófico que condensan, algo a la vez fascinante?
—Por supuesto. En su agonía, la ciudad cautiva como lo hizo Nápoles en el siglo XVIII, cuando el Vesubio era una amenaza. La ilusión de que resistimos, de que nada de lo que hacemos es indiferente, tonifica más que la rutinaria vida de otros sitios. Pero tampoco podemos estar satisfechos de vivir en un paraje al borde del ecocidio; en consecuencia, el simple hecho de existir implica la búsqueda de remedios que comprometen a la imaginación y que van del autoengaño a soluciones épicas como recuperar el lago que se perdió desde tiempos de la Conquista.
—En uno de tus textos recordás la caída del Ángel de la Independencia a raíz del terremoto del 57 y la calificaste como una metáfora, como un momento simbólico en la vida de la ciudad de México
—Sí, fue un momento decisivo para mi generación. Nací en 1956 y el Ángel se vino a pique un año después. No sólo es significativo que el emblema de la ciudad pierda el equilibrio sino que, siendo ángel, confunda el cielo con el suelo. De algún modo, ése fue un gesto profético, pues la contaminación de los años venideros borraría el cielo y las luces de las calles sustituirían a las estrellas. El Ángel fue el primero en entender esta inversión celeste. Ahora, desde su columna en Paseo de la Reforma, sabe que el resplandor viene de abajo, ahí están las únicas constelaciones que podemos ver.
—La crónica latinoamericana ha sido desde sus orígenes una herramienta fundamental que ha permitido nombrar, decir, señalar, denunciar el estado de nuestras sociedades. ¿Con qué cronistas del pasado sentís que dialogás a la hora de escribir, con cuales sentís afinidad en el presente?
—Admiro mucho a Josep Pla, Álvaro Cunqueiro y Ramón Gómez de la Serna, un catalán, un gallego y un madrileño, todos con gozosas especificidades locales que revelan que la crónica puede universalizar las nimiedades de cualquier barrio. Julio Camba es otro gigante español del género, experto en guisos barrocos y barbas geométricas. En América latina me parecen imprescindibles los Aguafuertes de Roberto Arlt, las crónicas de fútbol de Nelson Rodrigues y Borocotó, los textos confesionales de Salvador Novo, la Revolución Mexicana en la pluma de Martín Luis Guzmán, las crónicas urbanas de José Martí... De los contemporáneos, leo con entusiasmo a Carlos Monsiváis, Luis Rafael Sánchez, Juan José Millás, Martín Caparrós, Alma Guillermoprieto, entre muchos otros.
—El exotismo existe para satisfacer la mirada ajena, escribiste en un ensayo en el que reflexionás en torno al modo en que muchos escritores latinoamericanos construyen sus obras. Una actitud amplificada a partir del boom de la narrativa de los 60 y por el mercado editorial que empezó a demandar una determinada cosmovisión americana ajustada a estereotipos de lo que lo latinoamericano supuestamente es. Una literatura for export. ¿No sentís que los autores que se prestan a ese juego traicionan la literatura?
—Desde luego, aunque hay varios niveles en la reflexión. Por un lado, está el autor que es objeto de una curiosidad folklórica al margen de lo que él quiso decir; en este caso, estamos más ante un fenómeno de lectura (en la academia norteamericana, por ejemplo, se suele leer «Pedro Páramo» como vehículo para entender el caudillismo, el cacicazgo, la relación del mexicano con la muerte, es decir, como antropología cultural antes que como novela). Digamos que toda literatura corre el albur de volverse «representativa» y de ser interpretada como un caso típico de la identidad

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
CONICET
IECH

nacional. Pero hay otro costado del asunto, y es el del escritor que deliberadamente escribe para satisfacer el apetito extranjero con chiles extrapicantes. Se trata de las plumas «tutti-frutti», como las llama Cabrera Infante, que buscan un exotismo deliberado. Obviamente nadie puede ser antropólogo de sí mismo. No hay nada más artificial que sentirse «típico». En esta venta de bisutería for export encuentro una anulación del riesgo literario. Me entusiasma «El entenado», de Juan José Saer, precisamente porque explora las circunstancias de la otredad sin recurrir en modo alguno al pintoresquismo. Se trata de una respuesta radical al esplendor de lo típico. El narrador de Saer, un español que cae en una tribu cuyas costumbres y ritos ignora, escribe de lo que no conoce; es más, escribe porque no conoce lo que ha vivido; su relato es una forma de indagarlo y de ponerse a prueba en ese tapiz desconocido. Saer no presenta una realidad codificada que debe explicarse en clave mágica o maravillosa, sino un desorden cuya lógica existe pero sólo puede atisbarse en forma conjetural.

—Dijiste alguna vez que la muerte de Octavio Paz equivalía a la caída de una Civilización, ¿cómo sentís que opera su legado en la literatura mexicana contemporánea?

—La frase tenía algo de ironía y mucho de real. Octavio Paz se ocupó de infinidad de temas y normó el gusto del México moderno, intervino en trincheras políticas, dirigió revistas, fue fiel a su beligerante signo zodiacal: Aries. Su legado sigue siendo decisivo en México. El tipo de poesía que privilegió es la dominante y el vasto repertorio de sus gustos (del surrealismo al arte prehispánico, pasando por su atisbo a la India y su visión del erotismo) se mantiene en las discusiones culturales contemporáneas. Su crítica de la pirámide política mexicana y del PRI no ha perdido vigencia; tampoco su elogio del feminismo como mayor movimiento social del siglo XX. Paz no quiso aceptar la posibilidad de una izquierda moderna y democrática para nuestro país. En esto discrepo con él, aunque por desgracia la realidad le sigue dando la razón.

—En tu ensayo dedicado a Juan Rulfo decís que él fundó la modernidad en las orillas y que se trata del más arriesgado y riguroso renovador formal de la narrativa mexicana. Me gustaría que ampliaras estas ideas.

—Con excesiva frecuencia se ve a Rulfo como un escritor testimonial, telúrico, un taquígrafo del habla coloquial, incluso un costumbrista. Su obra caló tan hondo en las tradiciones mexicanas que a veces se ha pasado por alto el enorme riesgo estético que comporta, lo que tiene de invención, de juego formal. Quizá la personalidad intelectual de Rulfo también jugó un papel en esto. No era un teórico, odiaba la pedantería, era un hombre discreto, no creaba explicaciones complejas para sus obras. Sin embargo, la distancia que hay entre él y cualquier escritor de temas campesinos de la época es la misma que separa a Faulkner de los cronistas de la Guerra Civil norteamericana. Los mexicanos estamos tan acostumbrados a que «Pedro Páramo» y «El llano en llamas» existan que a veces las vemos como piezas de museo, que siempre han estado allí, y nos cuesta trabajo regresar al momento en que, asombrosamente, no existían o estaban a punto de existir y en el que Rulfo tomó originales decisiones técnicas. Su suerte es un poco inversa a la de Borges, a quien se le juzga con demasiada rapidez como cosmopolita y erudito y se le regatea la espontaneidad conversacional o la capacidad de observación del escritor de barrio, cosas que también tuvo. Suelen presentarse estos excesos en la interpretación: se pedantiza a Borges en plan metafísico y se ruraliza a Rulfo hasta que hacerlo parecer como alguien casi al margen de su obra, que no decide sino que es decidido por ella.

—Hay un recuerdo que evocás en «La Luna y yo» donde hacés referencia al influjo que Monterroso tuvo en tu formación literaria. Me gustaría que contaras algo acerca de esas ceremonias de trabajo junto a él, de lo que significó aprender de un monstruo de la literatura americana.

—Monterroso fue un maestro espléndido e implacable. Nunca quiso congraciarse con un alumno; los textos eran más importantes que nosotros, lo cual era una manera oblicua de mostrarnos que en verdad le importábamos. Nos reuníamos en la inmensa biblioteca de Alfonso Reyes, tres alumnos por sesión, y discutíamos de minucias. Para Tito los detalles eran todo. La severidad de su enseñanza coexistía con un hombre cordial, afectuoso, interesado en infinidad de cosas, al final del curso

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
CONICET IECH

quedaba claro que su rigor era la más alta forma de la generosidad.

—El 1º de enero de 1994 y a raíz de la irrupción del FZLN en la escena nacional, escribiste acerca de Marcos, de lo que él simbolizaba para la sociedad mexicana, del enigma de su identidad, de esa emergencia del tema indígena en la agenda de la modernidad . A diez años de aquellos días que conmovieron al mundo, como diría John Reed, qué balance hacés de ese acontecimiento, cómo opera hoy el fenómeno zapatista, qué imaginarios se han modificado desde entonces.

—Hay logros incontestables del zapatismo. El más decisivo ha sido el de poner el tema indígena en la agenda de la modernidad. Hoy en día es imposible no tomar en cuenta este factor. Después de décadas de relegar a los indios al pasado en que construyeron pirámides, no se puede ocultar la realidad de 10 millones de personas ni el racismo de buena parte de la población. Otro logro esencial es el convencimiento de que el mosaico indígena es plural y sumamente complejo; hay muy diversas visiones del país entre las 62 comunidades indígenas. También, la postura moral del zapatismo ha sido decisiva en un entorno en que la clase política se degrada a diario y pasamos de la dictadura perfecta a la caricatura perfecta. Con todo, el balance sólo será positivo cuando haya una legislación que proteja los derechos de los indios. Luego de la alentadora marcha de 2001 de los zapatistas de Chiapas a la capital, el congreso pulverizó toda esperanza. Lo único que queda es confiar en el tiempo indígena, que es menos precipitado que el nuestro. Hermann Bellinghausen, que ha cubierto la gesta para La Jornada, me dijo una vez que no es que los indios no sean impacientes sino que su impaciencia puede durar mucho. De eso dependerá la resistencia en la selva, de la duración de la impaciencia.

—A diferencia de otras figuras revolucionarias, Marcos ha logrado diseñar un discurso político en el que los saberes de la literatura dialogan con los de la política y la sociología, el Popol Vuh y algunas vertientes del cristianismo. ¿Cómo evaluás esa mezcla, esa mixtura, que dio como resultado un discurso tan original que lo llevó a Octavio Paz a decir que su lucha era «un triunfo del lenguaje»?

—Marcos renovó el discurso político mexicano; lo dotó de humor, de metáforas cautivadoras. A muchos articulistas políticos les irrita la habilidad retórica de Marcos y lo condenan como si sólo se hubiera levantado en armas para colaborar en La Jornada. Se trata de una lucha inútil. Nadie ha superado a Marcos en el discurso político en los últimos diez años. Por otra parte, tan absurdo como desacreditar esta habilidad discursiva me parece pensar que Marcos es un poeta o un bardo iluminado que fuma una pipa en las colinas. Los notables recursos literarios de su prosa operan en función de la política y no deben desvincularse de ella. Pensar que se trata de textos líricos es hacerle poca justicia a lo que esos textos defienden y a lo que la poesía defiende.

—En «Efectos personales», algunos de los ensayos están dedicados a nombres incuestionables del friso literario como es el caso de Jorge Luis Borges, Juan Rulfo, Italo Calvino, Thomas Bernhard o Vladimir Nabokov, y sorprende que en la serie aparezca Roberto Arlt. Digo sorprende porque si bien la suya es una obra realmente impresionante su nombre no es generalmente tomado en cuenta ni se lo ubica en ese lugar central que merecería en el contexto de la literatura contemporánea. ¿Cómo llegaste a él? ¿Qué sabías de Arlt antes de leer «El juguete rabioso» o «Los siete locos»?

—Por ahí de 1973 ingresé al taller de cuento de Miguel Donoso Pareja, escritor ecuatoriano que vivió largos años en México, uno de los muchos latinoamericanos que el exilio trajo en nuestro beneficio. Él era un entusiasta de Arlt; no sólo de las novelas, sino de los Aguafuertes y las anécdotas locas de su vida, de su faceta de inventor, de periodista siempre en la cuerda floja. Donoso Pareja había sido marino, guerrillero maoísta y periodista en todas las secciones imaginables. No es casual que le impactara el destino aventurero de Arlt. A mí me entusiasmaba esa metafísica de barrio. Mi padre es filósofo y quizá por eso admiraba a los teósofos orilleros de Arlt. Fue una lectura de adolescencia (de los 15 a los 18 años, más o menos), que me marcó con la misma fuerza que Dostoievski, tan admirado por el propio Arlt.

—En tu ensayo sobre la traducción se lee «en tiempos de totalitarismo el idioma extranjero es

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET
IECH

el portavoz de la disonancia». Más allá del complejo tema de la traducción, esa cita me impulsa a preguntarte, ¿dónde crees que con mayor eficacia se lee hoy esa disonancia en la literatura latinoamericana?

—Es difícil generalizar. Doy algunos palos de ciego. Me parece obvio que el exilio es uno de los grandes temas de Juan José Saer; seguramente, vivir rodeado de gente que habla francés ha potenciado su relación con el tema; en ese caso, la lengua extranjera no trae la disonancia sino que confirma la de la propia lengua. Por otra parte, son muchos los escritores cubanos que han buscado el asidero de otras lenguas para superar la condición opresiva en la que viven (Cabrera Infante es, por supuesto, el caso paradigmático). Pienso, también, en casos más raros. Toda la literatura de Sergio Pitol ha dependido de la noción de viaje y del contacto con otras lenguas . Su errancia por Budapest, Varsovia, Belgrado, Moscú y Praga tuvo que ver, no sólo con la práctica de la traducción, sino con el ejercicio de la imaginación en un entorno que le era hostil. En alguna ocasión, Pitol me habló de lo estimulante que le resultaba, en los países de Europa del Este, estar en contacto con escritores disruptivos para quienes la escritura podía significarlo todo. Creo que su obra es deudora de ese impulso.

—Estuviste alguna vez en Argentina. Aunque ya la conocías a través de la literatura, ¿cuál es tu apreciación de nuestro campo cultural?

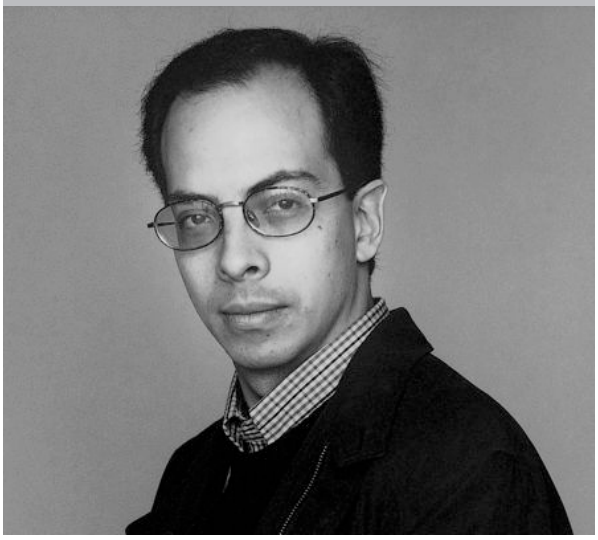
—De Borges a Piglia y Pauls, mantengo una admiración irrestricta por la literatura argentina. El escritor que más memoricé en la adolescencia fue Cortázar. Soy fan de los poemas de Viel Temperley, la pintura de Kuitca, los ensayos de Beatriz Sarlo, las declaraciones de Menotti. He tenido una larguísima relación con los argentinos de México. En una ocasión trabajé en un periódico en el que había tantos que les decíamos «los inevitables». Mi director de tesis de sociología, Federico Nebbia, es un argentino que venía de haber trabajado en Harvard con Parsons. Luego tuve la suerte de trabajar en Yale con Josefina Ludmer y de tratar en Barcelona a Nora Catelli, donde también me hice amigo de Edgardo Dobry y Rodrigo Fresán. Fui a Argentina por primera vez en el 74, acompañando a mi padre, que iba a dar una conferencia y a fichar profesores para una universidad; regresé en el 90, en camino a Chile, y en el 99 o 2000, para la Feria del Libro, donde debía sostener un diálogo con Sergio Pitol, pero él no llegó y la charla fue un diálogo espectral con su fantasma, suponiendo lo que él habría criticado, ampliado o enmendado de lo que yo decía. Cubrí el Mundial de Italia y elegí seguir a la selección argentina, con Maradona soliviantando a los napolitanos. Con el argenmex Néstor García Canclini he estado en proyectos tan interdisciplinarios que espero que el próximo sea el de convertirme en argenmex.

—¿Qué esperás de esta edición del Congreso de la Lengua?

—Que el español de América Latina gane mayor autoridad. Acabo de pasar tres años en España, dedicados en alguna medida a discutir con redactores sobre supuestas incorrecciones de los textos latinoamericanos. Si envías un párrafo donde dice «él le pega», te «corrigen» poniendo «él la pega». De periódicos importantes me hablaron para preguntar qué significaban «mexicanismos» como «presea», «cauda» o, lo más desopilante, «sheik». El español suele tener un sentido de propiedad del idioma más fuerte: se habla como él habla. En una traducción que hice de los cuentos de Capote me cambiaron «tienda» (store) por «colmado«, expresión típica de Barcelona que no se usa en Madrid. Como los principales periódicos y editoriales son españoles, se consolida una normatividad que expulsa los criterios latinoamericanos. Por el contrario, el latinoamericano, como decía Borges, es fácilmente cosmopolita, asume de entrada que hay otra cultura aparte de las suya. En su trato con el lenguaje es más inseguro, menos autoritario; esta porosidad lo obliga a buscar soluciones inesperadas, ajenas a las convenciones de tertulia. Hay mayor distancia creativa entre nuestra oralidad en uso y la «oralidad» que plasmamos en la literatura. Una lengua se refuerza cuando los usuarios no están tan seguros de las soluciones hechas y la ponen en tela de juicio. Es el arriesgado vigor que el trato latinoamericano con la lengua puede aportar a la normación de criterios.

Foto: Pepe Encinas/Mercedes Casanovas Agencia Literaria

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
CONICET IECH



Marcelo Damiani

Jorge Volpi

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Luego de haber ganado la edición 99 del Premio Biblioteca Breve de la editorial Seix Barral, Jorge Volpi se ha instalado en el parnaso de la nueva narrativa occidental para este siglo que aún no parece terminar de comenzar, por lo menos literariamente hablando. La reedición de su obra «mexicana», su presencia en el III Congreso de la Lengua en Rosario y en el libro «Palabra de América» (que reúne las posturas de varios autores latinoamericanos que la crítica sitúa en esa suerte de categoría biológica llamada «jóvenes»), así parecen confirmarlo.
Jorge Volpi, además de ser abogado y acabar de doctorarse con honores en letras hispánicas, es el autor de una vasta obra para sus escasos 36 años. Hace poco, por ejemplo, ha aparecido en España «El fin de la locura», la segunda parte de la trilogía que él cataloga como «el fin de las utopías del siglo XX», cuya tercera parte ahora está empezando a escribir.

Curiosamente (o no) la charla comienza por los orígenes de la escritura del joven Jorge. «Cuando yo me decidí a ser escritor –recuerda él alegremente– recién estaba en el bachillerato. Me acuerdo que antes hubo momentos en los que yo quería estudiar Historia o Filosofía, aunque al final terminé estudiando Derecho. Recuerdo que tomé la decisión después de haber leído esos clásicos mexicanos que son "Pedro Páramo" y "El llano en llamas" de Juan Rulfo, "Terra Nostra" de Carlos Fuentes y los ensayos de Octavio Paz. Entonces, frente a la revelación de estos libros, me pareció que la literatura estaba muy cerca de mí, y que yo podía escribir. Después de eso por supuesto vinieron Dostoievski, Nietzsche y Freud. ¡Y pensar que en esa época apenas tenía 16 años!».

Entonces la charla deriva hacia el Crack, esa suerte de movimiento (y seudo chiste) literario, según sus propias palabras, que armaron con su gran amigo Eloy Urroz, Ignacio Padilla, Pedro Angel Palou y Ricardo Chávez Castañeda. Al pedírsele algunos detalles del ahora famoso Crack (tanto que hasta en algunos círculos ya se habla de un Nuevo Crack que por ejemplo incluye a Mario Bellatín), dice: «El Crack fue un poco un invento nuestro para convencer a los editores de que publicaran nuestros libros. Fue una especie de broma en serio, ya que tenía mucho de juego, mucho de ganas de escandalizar, pero al mismo tiempo tenía algo de serio, algo de coincidencias en lo literario. Existía la intención de conformar un grupo de amigos que hasta ahora sigue existiendo, ya que todavía seguimos intercambiando escritos. El Crack como palabra, y ahora como categoría crítica, ha tenido una vida bastante peculiar. Recuerdo que la forma en que elegimos la palabra Crack fue bastante casual, aunque la idea era que estuviera relacionada con Boom, porque ésta es ruptura y el crack en cambio es resquebrajadura. Allá por el 94 todos nosotros empezamos a darnos cuenta de que teníamos varias coincidencias, no sólo en cuanto a teorías estéticas y a la posición del escritor en la sociedad mexicana, sino también a los temas de las novelas inéditas que en ese momento estábamos escribiendo. Frente a la novela que en ese momento tenía más éxito en México, a las variantes y los epígonos del realismo mágico, sobre todo en su vertiente femenina, nosotros creíamos que había que regresar a las grandes novelas y a las grandes construcciones del Boom y de la gran novela mexicana. A partir de ahí decidimos publicar juntas las cinco novelas que teníamos inéditas, en una especie de colección propuesta de manera conjunta a la editorial. Y así se publicaron en el 96 y 97 dos tandas de novelas, diez en total, dos de cada uno de nosotros, una novela extensa y luego un divertimento donde nos burlábamos de alguno de los géneros literarios a los que supuestamente criticábamos. En mi caso la novela extensa fue "El temperamento melancólico", a la que considero la inmediata anterior a "En busca de Klingsor", y la novela corta era una parodia de la novela rosa mexicana que se llama "Sanar tu piel amarga". Pero luego de que lo creamos, el Crack ha tenido una vida propia (incluso ahora ha sido extendida a categoría teórica), mucha más vida de lo que nosotros hubiéramos imaginado. Sin ir más lejos,

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
CONICET IECH

ya se habla de un Crack latinoamericano que no está solamente circunscripto a las fronteras literarias de México».

Al comentarle que «El temperamento melancólico» (que se reeditará el año que viene), esa suerte de homenaje expresionista a cierto tipo de cine autoral que quiere borrar los límites entre arte y vida,comparte cierta estética de la desmesura con «En busca de Klingsor», Volpi asiente pensativo: «Sí, "El temperamento melancólico" es una novela extensa sobre un director de cine alemán (con algo de Bergman, mucho de Fassbinder y un poco de Tarkovsky) que decide filmar su última película en México porque está desahuciado, y para ello construye un microcosmos en una estancia en el estado de Hidalgo, y ahí, con actores inexpertos va a ir provocando emociones reales para filmarlas. También es una película sobre el fin del mundo donde es muy importante la presencia del expresionismo. Y hay una fuerte relación con "La celebración" de Thomas Vinterberg, donde también hay un universo cerrado en el cual los personajes tienen conflictos muy directos pero creados artificialmente. Y no habría que olvidar al Nuevo Cine Alemán, al que supuestamente pertenecía el protagonista de la novela, ya que se suponía que era amigo de Fassbinder, de Volker Schlöndorff y de Margareth Von Trotta. Hay algo que dijo Cabrera Infante sobre el ritmo cinematográfico que tiene "En busca de Klingsor" que para mí era muy importante. Tanto que en el prólogo de la novela decidí incluir dos imágenes que me parecían sumamente significativas para definir el siglo XX: Hitler y el cine. Esa primera escena cuando Hitler está viendo las ejecuciones de los conspiradores del 20 de julio del 44 me parecía muy importante. Hay una suerte de estética compartida con "En busca de Klingsor", ya que una de las ideas del Crack es la que claramente se percibe en estas novelas: universos totalizadores con lectores activos donde hubiera variedad de personajes y donde se pudiera mezclar diversos tiempos históricos.» No obstante, le puntualizo, «En busca de Klingsor» también participa de la tradición del thriller policial. «Sí –acuerda Volpi– pero ahí también está la ambientación en el mundo de los científicos que tuvieron en sus manos el destino de la humanidad antes, durante y después de la Segunda Guerra Mundial».

Entonces le pregunto si está de acuerdo con que su novela maneja una idea de «desmesura» que se presenta en relación al tema del poder, la historia, el amor, el azar y las formas novelísticas, todo mezclado en una suerte de cóctel Molotov. «Creo que hay algo de cierto, aunque no sé si la palabra desmesura es la mejor para definir lo que hago. La verdad es que mis modelos a la hora de escribir eran novelas como "Noticias del imperio" de Fernando del Paso que son una parte muy importante de la tradición mexicana, muy extensas con respecto al tema y a la creación de universos novelísticos cerrados y autónomos. Y en efecto quizá coincido contigo también por otro motivo, y es que la sola idea de que una novela puede ser un universo es de por sí ya desmesurada. Y a esta estética de la desmesura es a la que sí me adhiero».

¿Se podría decir entonces que esta estética del Crack junto a la del realismo sucio gloablizado, entre otras, son el epitafio definitivo del realismo mágico? «Sí, seguro –asiente Volpi sin dudarlo–, creo que hay muchos indicios que responden a un sistema ya probablemente agotado. Aunque no creo que haya habido necesidad de sepultar el realismo mágico, al menos en mi caso y en el de los otros novelistas del Crack. Sólo escribimos olvidando el realismo mágico como posibilidad, y en mi caso también el realismo sucio norteamericano, que era la otra opción tomada por nuestra generación; la cual al principio parecía una forma de airear el realismo mágico, pero que también terminó convirtiéndose en un naturalismo casi manierista con novelas que a mi modo particular de ver parecen casi clónicas en todas partes del mundo. Uno puede leer una novela de este tipo argentina, chilena o española, y salvo las diferencias del habla típica urbana juvenil de cada lugar, las historias son prácticamente idénticas».

Volviendo a «En busca de Klingsor», le pregunto si el universo paranoico, la ambientación histórica, la erudición excesiva y la germanofilia (algo que incluso se podría trasladar también a «El temperamento melancólico») son una forma de aludir a los mundos y las ideas de escritores como Don DeLillo, Umberto Eco, Ricardo Piglia, Thomas Pynchon, y el mismísimo Borges, entre otros. «El único referente que tuve a la hora de escribir fue Borges –contesta Volpi–. A mí

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

la novela en muchos sentidos me parece un juego borgeano. Un juego intelectual de reto para el lector que mucho le debe a Borges, aunque él nunca hubiera escrito una novela de tantas páginas. Hubiera escrito un cuento de 4 o 5 páginas donde hubiera dicho lo mismo. La novela tiene una deuda directa con él. A la hora de elegir al personaje que la narra, Gustav Links, tenía en mente cuando Borges se preguntaba sobre la posibilidad de escribir una novela donde el narrador mintiera todo el tiempo, a ver qué es lo que ocurría. Y justamente esta idea es la que decidí utilizar aquí. Un narrador que no se sabe cuándo miente y cuándo dice la verdad. Y en el caso de los otros escritores, el que puede tener alguna ligera influencia es DeLillo, de quien ya había leído algunas de sus novelas, particularmente "Los nombres", pero también "Ruido de fondo", "Mao II" y "Libra". Aunque debo reconocer que otra influencia directa es toda la literatura alemana centroeuropea de fines del siglo XIX y principios del XX, Robert Musil, Hermann Broch y Thomas Mann, entre otros».

Para ir terminando con esta novela, le comento que en ella parece ser fundamental la noción de juego, ya que empieza con una cita de Schrödinger donde se alude al caracter lúdico de la ciencia, además de que varios personajes utilizan la metáfora del azar para hablar de las leyes que rigen el mundo. «Sí, claro –admite Volpi–, una de mis primeras ideas era hacer una novela que también fuera una historia del azar del siglo XX. A partir de ahí me pareció muy interesante usar la teoría de juegos de von Neumann para que se repita la misma estructura isomórfica en toda la novela. Hay muchas cosas que responden a esto que Hofstadter en su libro Gödel, Escher y Bach llama "esquemas isomórficos", o sea algo que tiene la misma formulación interior pero que va variando a lo largo de la novela. Uno de ellos es el triángulo amoroso, otro es el tema de la traición, otro el de la verdad. Esto me interesaba porque parecían ser

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
CONICET
IECH

los leit motivs de Wagner, o sea esos motivos que están a lo largo de la ópera de Parsifal. La novela está pensada como un juego para el lector. Tratar de saber quién es Klingsor es parte del juego, independientemente del resto de implicaciones de la novela. Pero por otra parte me interesaba trabajar con especulaciones basadas en datos históricos concretos. Como por ejemplo ese episodio que marca mucho la trayectoria de esos años que es cuando Heisenberg, el autor de "el principio de incertidumbre" visita al que fuera su maestro, Niels Bohr, en 1941 en Copenhague; precisamente Copenhague es el título de la gran obra de teatro del inglés Michael Frayn que trabaja este tema. En ese momento Alemania está ganando la guerra, y esa visita es enigmática porque no se sabe qué pasó, porque las versiones de los dos no concuerdan y luego ninguno quiso referirse a ellas. No se sabe si Heisenberg va para proponerle a Bohr un plan para que sean los físicos del mundo los que dominen la energía atómica, o si por el contrario le pide esto como una artimaña nazi para tratar de saber cuál es el grado de avance del proyecto atómico aliado, o si en realidad lo hace para evitar que los alemanes vayan a ser destruidos por una bomba atómica. En fin, esto es lo que no se sabe. Y en cuanto a Klingsor, si bien obviamente no existió, podría haber existido. Existía un cuerpo colegiado, que es este Consejo de Investigación Científica del Reich que dependía de Göring que era el encargado de hacer las funciones que en la novela se le atribuyen a Klingsor. Supervisar la asignación de recursos y aprobar todos los programas científicos que se hacían en Alemania, incluyendo los de la parte científica racial de las SS. Por último, también me interesaba plantear el problema de la moral y la ética en relación a la ciencia, y, si se quiere, también al arte; cómo tanto el científico como el artista son capaces de cometer las peores atrocidades por su ciencia o por su arte».

Luego de su premiada novela Volpi escribiría «El juego del apocalipsis» («otro mero divertimento», según sus propias palabras) hasta que el año pasado publicó «El fin de la locura», a la que considera una novela mucho más desmesurada que «En busca de Klingsor», dado que hay una voluntad de desacralizar ciertos momentos históricos, como suele suceder con los mejores exponentes de la sátira. La quijotesca historia de «El fin de la locura» comienza en el paradigmático Mayo Francés y termina en México en 1989 (precisamente en 1989 va a empezar la tercera y última parte de la trilogía sobre el fin de las utopías en el siglo XX que ahora está escribiendo). «El fin de la locura» está protagonizada por un psicoanalista mexicano que llega a París en 1968 y se pierde el 68 mexicano, pero como compensación se encuentra con el Mayo Francés, se enamora de una estudiante radical en la Francia de ese momento, y a partir de ahí se convence de que lo que él tiene que ser es un intelectual comprometido. Entonces inicia una carrera que lo va a llevar a conocer a los grandes personajes de la época, entre los que se encuentran Jacques Lacan, Roland Barthes, Michel Foucault, Louis Althusser, y va a tener una vida de militante revolucionario de izquierda, que luego por ejemplo lo va a llevar a Cuba, donde va a psicoanalizar a Fidel Castro, luego va con él a Chile, conoce a Salvador Allende, regresa a París y finalmente a México, donde va a intentar aplicar el mismo modelo de intelectual francés, haciendo una revista a la que llama «Tal Cual», aludiendo a la francesa Tel Quel, donde va a querer ser el competidor de Vuelta y de Octavio Paz, y se va a asociar al PRD, el partido de izquierda, pero al final se va a terminar convirtiendo en psicoanalista de Salinas y va a conocer al subcomandante Marcos, mucho antes de la revolución zapatista. La novela oscila entre Europa y América y en este movimiento parece criticar a todos sin piedad. Tal vez a ello se deba su acogida despareja en diversos medios de ambos continentes. Se sabe que la relación entre España y Latinoamérica nunca fue fácil, y es justamente este el marco donde se puede inscribir lo acaecido en el congreso que dio origen a «Palabra de América». Para tratar de entender un poco más a fondo el problema le preguntamos a Volpi cómo nació la idea de este libro. «La historia es más o menos así. Después de dos congresos de la editorial española Lengua de Trapo, a Edmundo Paz-Soldán y a mí se nos ocurrió hacer otro pero distinto, fundamentalmente a puertas cerradas, para leer ponencias y comentarlas. Mientras que los congresos de Lengua de Trapo habían sido para conocer la pro-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

ducción de los otros, éste iba a ser el primero donde los propios escritores pudieran reflexionar sobre la literatura latinoamericana. De ahí salió este libro con todas las ponencias. En este congreso, además de Guillermo Cabrera Infante que hizo la inauguración y de Roberto Bolaño, que murió poco después, lo cual fue un golpe muy duro para todos nosotros, estuvieron Rodrigo Fresán y Gonzalo Garcés por Argentina, Santiago Gamboa, Mario Mendoza y Jorge Franco por Colombia, Fernando Iwasaki e Iván Thays por Perú, Edmundo Paz Soldán por Bolivia y Cristina Rivera Garza, Ignacio Padilla y yo por México. Y lo que hubo también fue un encuentro a puertas cerradas con gente de la prensa española, entre los que estaban algunos directores de suplementos literarios. Ahí constatamos que sigue habiendo mucho prejuicio por parte de la prensa española hacia los escritores latinoamericanos. Ellos llegaron a decir cosas como que se sentían los vengadores del mercado, ya que sentían que debían ser quienes reordenaran las cosas frente a la liberalidad del mercado, y por eso pensaban que había que rescatar a ciertos escritores latinoamericanos y no a nosotros (y mencionaban a Piglia, Aira y Sergio Pitol, por ejemplo). Y a todos nosotros esto nos pareció bastante sectario, porque no estamos compitiendo con ninguno de ellos, a mí la literatura de Piglia y de Aira por ejemplo me interesa mucho, pero son cosas distintas, esto no es una carrera de autos o un campeonato de tenis. Creo que todos podemos convivir tranquilamente, a pesar de lo que pueda decir cierta gente». Por último, antes que el tiempo y el espacio se nos acabe, le preguntamos qué está leyendo ahora. «Acabo de terminar dos libros que me divirtieron muchísimo: "El gaucho insufrible" de Roberto Bolaño y "Los impostores" de Santiago Gamboa. Ahora estoy leyendo "Middlesex" de Jeffrey Eugenides (el autor de "Las vírgenes suicidas", libro adaptado al cine por Sophia Coppola). Realmente los recomiendo. Y también estoy leyendo paralelamente algunos libros que espero que me sirvan para mi próxima novela sobre genética y otros temas relacionados que son muy instructivos».

Foto: Editorial Planeta

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET IECH

Litoral

La consigna de reproducir un paisaje analógico anima las intenciones del regionalismo. La serie de autores presentados en este tercer dossier de Lucera, bajo la mirada atenta de tres especialistas, asumió el desafío del paisaje, de la localía, de escribir en una zona, el Litoral en un sentido amplio. Pero sabiendo que la analogía no es la clave sino que el hilo de Ariadna, el que permite orientarse en el laberinto, es la elaboración de la zona como situación imaginaria, confiando en «la verdad de la ficción». En conflicto con el modelo clásico y restringido de la circulación editorial en la Argentina, la obra de ese puñado de autores parece situada fuera de la literatura argentina y ocupar, a la vez, un centro futuro, en construcción.

Juan Manuel Inchauspe, Hugo Padeletti y Aldo F. Oliva son leídos bajo el símil de «dublineses» por Osvaldo Aguirre, por el juego entre distancia e irreductibilidad de sus poéticas en un sistema literario fuertemente centralizado.

Jorge Monteleone aborda a Juan L. Ortiz, quizá la punta del ovillo, en una lectura que explicita la construcción de una obra vasta e interminable desde la repetición de lo mínimo, lo tenue, lo imperceptible.

Adriana Mancini expone las relaciones entre extranjería e intimidad en Juan José Saer, el escritor que con que mayor lucidez ha convertido en parte de su proyecto la creación de una zona literaria, donde, más allá del paisaje de referencia, sean los textos los que marquen la pertenencia.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET
I E C H

Osvaldo Aguirre

Dublineses

A propósito de la publicación de «Poesía completa» (1994), de Juan Manuel Inchauspe (1940-1991), Fabián Casas definió al Litoral como la Dublín argentina. «Es probable –dijo– que Juan L. Ortiz haya sido su punto focal, y la forma casi secreta en que se relacionó con su público, un estilo que todo poeta de esta zona tiene muy en cuenta. Ahora, a una avanzada tan importante como la que componen, entre otros, Juan José Saer, Hugo Padeletti, Aldo Oliva, Hugo Gola y Marilyn Contardi, hay que sumarle la particular voz de Inchauspe». La observación merece un estudio más profundo, pero tiene el valor de situar dos características centrales en la producción poética de los escritores mencionados. En primer lugar, más allá de la diversidad de las propuestas, los poetas del Litoral escriben en secreto y recién son inscriptos en el sistema poético con sus obras avanzadas o incluso concluidas. Luego, ese corpus, aun cuanto es aceptado en los circuitos de reconocimiento (la academia, el periodismo), mantiene elementos que no son asimilables por la doxa, se preserva como un espacio diferente a lo que se proyecta desde la capital.

Desde otra perspectiva, Jorge Monteleone consideró a Gola y Padeletti como autores de un canon tardío (serie en la que incluyó también a Joaquín Giannuzzi y, quizá sorpresivamente, a Alberto Girri). Ambos fueron leídos por «las nuevas generaciones de poetas y críticos de poesía, principalmente a partir de los años ochenta». El descubrimiento se debió a la difusión de sus obras, que circularon en publicaciones marginales hasta hacerse visibles en una edición determinada, y por las condiciones de legibilidad generadas por la nueva poesía. Más allá de su emergencia en la escena literaria, Padeletti se proyecta a partir de los años noventa como uno de los autores de mayor incidencia en las producciones de los nuevos escritores. En ese sentido puede decirse que compo-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
CONICET IECH

ne un bloque con otros dos «dublineses», Aldo Oliva y Juan Manuel Inchauspe.

Bajo el sello de lo oculto

En la presentación de «Poemas 1960/1980» (1989), el libro que instaló a Hugo Padeletti en la escena poética, María Teresa Gramuglio recordó que años atrás, en Rosario, «algunos amigos repetíamos en voz alta, y nos pasábamos como una contraseña, un par de versos». Esos versos –«o la gracia en celada / de la encelada encarnación»– correspondían al final de uno de los poemas que integraba entonces el libro, «y por lo tanto pierden ahora aquel carácter de comunicación casi privada para acceder a un estatuto más público». El comentario percibía con claridad el nuevo lugar que pasaba a ocupar Padeletti, pese a la exigua tirada del volumen (500 ejemplares que quedaron reducidos a 300, ya que el resto fueron robados en un asalto al transporte que los llevaba a esa presentación, en Buenos Aires). El mismo año recibió el premio Boris Vian y de inmediato publicó otros dos libros, «Parlamentos del viento» (1990) y «Apuntamientos en el ashram y otros poemas» (1991).

Hasta ese momento, Padeletti había publicado un librito, «Poemas» (1959), y una plaqueta, «Doce poemas» (1979), en la colección El búho encantado, de la editorial El lagrimal trifurca. La segunda edición se produjo en el marco de un proceso prácticamente desconocido en el ambiente local: si hasta entonces, con alguna excepción, las revistas literarias se dedicaron a publicar los textos de sus integrantes y su círculo más o menos inmediato, El lagrimal difundió a los poetas de una eventual tradición local, como demostraron sus exhumaciones de Felipe Aldana, Arturo Fruttero e Irma Peirano. La inexistencia de un aparato editorial y el carácter generalmente efímero y la visión restringida e incluso egoísta de las publicaciones especializadas explican, en buena medida, tanto el secreto que

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
CONICET IECH

suele rodear a los grandes poetas del Litoral como el hecho de que para ser leídos –también en el sitio donde residen– dependen de una sanción que tiene lugar en el centro cultural del país. En el prólogo de «La atención», donde Padeletti reunió sus poemas verbales y sus poemas plásticos, Mirta Rosenberg señaló que el par interior-capital podía formar parte del perfil poético del autor, en alusión a la interacción de un núcleo central de poetas consagrados, en Buenos Aires, y «aislados islotes poéticos» en distintos puntos del país, entre los que mencionaba a Aldo Oliva.

Mientras estuvo en Rosario, Padeletti fue un poeta de culto, celebrado en círculos restringidos pero desconocido por muchos de sus pares. Sus apariciones públicas se registraron sobre todo por su actividad como artista plástico. Sin embargo, incluso los aspectos más importantes de ese trabajo permanecieron al abrigo de la mirada local. La muestra «Aproximación al vacío» (1979), en una galería rosarina, dejó a Padeletti con la convicción de que muy pocos habían entendido de qué se trataba. Aunque había expuesto varios ciclos de óleos, témperas y acuarelas, recién en 1994 comenzó a mostrar sus pinturas y collages de pequeño formato sobre papel, «la parte de esa obra que más me interesa», según reveló. Sin duda Padeletti pudo haber suscripto aquellos versos de Inchauspe: «El centro oculto de nuestra vida/ es lo que vale».

Pero Padeletti no se quejó por no haber tenido ocasiones para publicar. «Escribía con profundo placer y concentración cuando me venía la racha –dijo en un reportaje–. E iba guardando mis poemas. Siempre decía: el año que viene voy a Buenos Aires a conseguir editor». Un horóscopo que le confeccionaron a los dieciséis años le había anticipado que el arte estaba, en su caso, «sellado por el signo del ocultamiento y la postergación». Padeletti ha considerado que ese largo período secreto fue positivo, porque sirvió para la maduración de su escritura. En 1983 se radicó en Buenos Aires, lo que lo puso en contacto con otros poetas y comenzó a proporcionarle mayor difusión a su obra. En junio de 1986, el diario La Razón publicó un reportaje realizado por Arturo Carrera, con los poemas «Pocas cosas» y «No pasa». Un poeta de los noventa, Fernando Rosenberg (Buenos Aires, 1965), recordó más tarde que esos textos «produjeron en mí una suerte de hechizo, de encantamiento. Fueron inmediatamente esenciales, fabricaron su espacio en mi memoria». Ese testimonio puede condensar la experiencia de una generación de nuevos escritores que encontró en ese poeta una referencia insoslayable para su propia práctica. El primer número de Diario de Poesía (invierno de 1986) incluyó otra entrevista, en que se señalaba a Padeletti como «una de las voces más originales y secretas de la poesía argentina». La publicación tenía, ante todo, un carácter reivindicativo. «En los comienzos –recordó más tarde Daniel Freidemberg, integrante del Consejo de Dirección del Diario– dimos paso a algunas propuestas poéticas que no estaban circulando. Nosotros publicamos mucha poesía anglosajona, italiana o poetas argentinos a quienes no se valoraba, como Joaquín Giannuzzi o Hugo Padeletti».

Un trabajo secreto

«Poemas 1960/1980» fue editado por el Centro de Publicaciones de la Universidad Nacional del Litoral y de alguna manera se correspondía con las ediciones de «El arte de narrar», de Juan José Saer, y «Jugar con fuego», de Hugo Gola, es decir, con la promoción de importantes obras poéticas que eran inéditas o inhallables. «Los comienzos no fueron precisamente fáciles –dice Edgardo Russo, integrante del Centro de Publicaciones en aquella etapa–. Por supuesto que no era la noche oscura de la dictadura, pero sí el claroscuro de burocracia democrático-universitaria, digitada entre bambalinas por la Franja Morada, y el manejo de intereses e influencias de un secretario de cultura que había sido encumbrado a su sillón de pana en virtud de un poema rimado a Raúl Alfonsín, que las juventudes partidarias santafesinas usaron como gema durante la campaña electoral. Del año 87 hasta fines del 89, dirigí el taller literario de Extensión Universitaria y organicé las tareas de difusión en el área de literatura, incluyendo un Encuentro Nacional de Literatura y Crítica –que contó con la participación de, entre otros, Ricardo Piglia, Enrique Pezzoni, Héctor Libertella, Diana Bellessi, Arturo Carrera– y un ciclo de lecturas públicas llamado "Palabras a la Tribu", del que participaron, entre otros, Irene Gruss, Luis Tedesco, Mirta Dermisi, Rodolfo Alonso, Liliana

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET
IECH

Lukin, Rogelio Ramos Signes, Tamara Kamenszain. La primera publicación fue casi azarosa, en el sentido de que no fue el resultado de una decisión fundadora, sino el complemento necesario de un "Homenaje a Juan L. Ortiz": una antología de 25 poemas, en una edición de factura rudimentaria». Menos impactante que aquellas ediciones de obras reunidas, pero igualmente decisiva, fue uno de los títulos iniciales de la serie Cuadernos, «Trabajo nocturno», de Juan Manuel Inchauspe. El volumen –que pasó inadvertido– incorporaba una serie de poemas inéditos y una selección del libro anterior del autor, «Poemas» (Editorial La Ventana, Rosario, 1977).

La revalorización de Inchauspe –que produjo una parte significativa de su obra en Rosario– fue un efecto de la difusión que le otorgó Diario de Poesía y de su reivindicación por parte poetas jóvenes. Quizás haya que analizar, en algún momento, el largo silencio que acompañó a Inchauspe hasta su muerte. A diferencia de Padeletti y Oliva, no fue objeto de ningún culto, y tampoco recibió mayor difusión. Para quienes comenzaron a leerlo a principios de los noventa, el hecho de que no hubiera sido percibido antes constituyó una sorpresa difícil de explicar. También asombró el cuerpo reducido de su obra y la ausencia de alusiones literarias e históricas, y su reducción al ámbito doméstico hasta suscitó incomodidad. Esas primeras lecturas resultaron algo superficiales, ya que precisamente de lo que se trata, en ese aislamiento y recogimiento del yo poético, es de la escritura. «El trabajo secreto de la literatura –como el único hecho verdaderamente interesante– inscribe a esta escritura en el campo de lo social –dice Carlos Battilana–, pero más bien como su contracara: Inchauspe le otorga al cansancio que ocasiona la escritura la función de ser una forma de resistencia al tipo de trabajo que las regulaciones del sistema vuelven verosímil. Cansado, este individuo es libre. Cae en la habitación, observa suavemente los muebles, mira el fondo de los ojos de alguien amado y enciende con total devoción la lámpara». De esa manera se sitúa la dimensión política de la poesía de Inchauspe: «En las horas asignadas al descanso, alguien escribe, ejecuta una tarea que la cultura del capital sitúa como un mero instrumento. Espera, y también lucha con las palabras aún imprecisas».

Battilana recorta además el sitio de la poesía de Inchauspe. «A pesar de su brevedad, ha adquirido una fuerte proyección entre las corrientes de autores más jóvenes, y esto reformula secretamente el canon poético vigente en los años noventa –dice– (...) No es que ocupe el centro de la escena ni que desborde en forma absoluta el sistema poético de los noventa, pero su hallazgo no tuvo una dimensión puramente arqueológica y, en cambio, hizo posible una circulación que influyó en los debates y en la escritura poética del momento».

El hijo ilegítimo

El secreto también está ligado al relato que hizo Aldo Oliva de su construcción como poeta. En el ámbito del barrio donde vivía, según contaba, la escritura era una actividad oculta y solitaria. El descubrimiento y la iniciación literaria se produjeron, indirectamente, por la irrupción de una persona extraña a ese espacio, que le regaló una resma de papel y un libro que ofició de disparador de la propia escritura. En Buenos Aires, donde vivió entre los 17 y los 20 años, «mi comportamiento de lo secreto y lo marginal ya se había convertido en una especie de mecanismo vivencial (...). Al ser

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
CONICET
IECH

yo quien establecía las reglas del juego de la comunicación, que era secreta y clandestina, no tenía ningún margen de compulsión frente a lo social». Escribir «era un acto anarcoide» que no se asociaba con la idea de publicar.

Aldo Oliva repudiaría su incorporación a un canon, incluso tardío, si por canon se entiende «lo regular, lo establecido, lo admitido como garantía de un sistema» (Noé Jitrik). «Me siento un hijo ilegítimo de esta cultura y de este sistema», advirtió. Su circuito de legitimación se abrió precisamente en los ámbitos opuestos a lo que podría entenderse como sitios del canon: no en la universidad, sino en «la universidad paralela» de los bares que rodeaban a la Facultad de Filosofía y Letras (luego de Humanidades y Artes) y en particular en el *sympotium* del que era eje en el bar Ehret; no en los cursos tradicionales, sino en los grupos de lectura de Marx y Hegel que organizó en Rosario y Santa Fe; no en la prensa tradicional sino en los espacios alternativos (las revistas Pausa y El arremangado brazo). Oliva fascinaba cuando hablaba y cuando leía sus poemas. Pero su circulación fuera de esos ámbitos todavía es limitada. La reseña en Diario de Poesía de «César en Dyrrachium» (1986), su primer libro, concluyó con una expresión de deseos: «que este libro difícil de conseguir, no por su tirada sino por el carácter municipal de su edición, sea reeditado en breve por algún sello con distribución en todo el país». Del siguiente, «De fascinatione» (1998), editado en México, llegaron pocos ejemplares a la Argentina. «Ese General Belgrano» (2000) también tuvo una circulación restringida. La edición de «Poesía completa» (2004), por parte de la Editorial Municipal de Rosario, supone un intento más serio por poner esa obra al alcance de los lectores.

Roberto García, que preparó esa edición, dice que «la grandeza de la obra de Oliva no se correlaciona con una intencionalidad sostenida de hacerla emerger ante un lector. Y aclarando que toda gran obra encuentra a sus lectores en un futuro que ella misma crea, no se puede pensar que dichas obras no fueron difundidas por algunos lectores de carne y hueso que en presente supieron ver sus méritos. Entonces creo que si bien hoy la obra de Oliva no tiene toda la difusión que se merece, más aún en su carácter de ya realizada, también es cierto que esos lectores interesados en ella existen». Aunque reconoce ese factor, Daniel Freidemberg cree que esos lectores son escasos y señala una circunstancia adicional. «Me parece poco menos que imposible leer realmente a Oliva en el "campo poético" argentino actual, porque estarían faltando los instrumentos necesarios –dice–. A mí me faltaban en el momento en que me encontré con su poesía y fue eso precisamente lo que me llevó a ocuparme de ella: había algo, me daba cuenta, que seguramente es muy valioso pero a lo que no tenía cómo acceder y que me desafiaba, así que leer a Oliva fue siendo al mismo tiempo que una lectura un aprendizaje tentativo de cómo lo podría leer. En eso estoy todavía y por eso me fascina tanto, es una tarea tenaz y descolocadora porque me reclama revisar casi todo lo que daba por supuesto acerca de qué es o debería ser la poesía, e ir reconociendo por dónde va su juego, que además sospecho que es lo que a él le habría gustado».

En todo caso, «Oliva no tiene que ver con nadie ni con nada, hasta diría, hiperbolizando, que está afuera de la poesía argentina, por hablar sólo de la argentina. Es asombroso, no puedo entender cómo alguien pudo escribir tan libre de la aspiración o la ilusión de que lo que produce forme parte de un determinado sistema de producciones textuales. Es lo contrario de lo que ocurre con eso

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
CONICET IECH

que ahora se llama "Poesía de los Noventa", donde casi nadie anota una línea si no es mirando de soslayo lo que están haciendo los compañeros de promoción, no sea que se vayan a caer del bote». Por eso, «viendo lo que es hoy la poesía argentina, toda, absolutamente toda la poesía argentina que conozco, la mejor y la peor, Oliva no encaja. Es de otro tiempo, pero de ningún tiempo pasado: creó su propio tiempo presente, va por otro carril. Tampoco, por ende, veo que haya influido en nadie, salvo quizá en lo que escribe su hijo Ángel, que me parece excelente». Para Roberto García la situación tiene dos planos. «La obra de Oliva –sostiene– forma parte del canon de la poesía mundial en la medida en que se enfrenta a ella de igual a igual y la discute y la rescribe. En su poética están presentes Lucano, la violencia sintáctica de Catulo, la ideología poética de Lucrecio a quien hizo emerger en castellano. Bueno, y Cavalcanti, Baudelaire, Darío, entre otros». Al mismo tiempo «no pertenece al canon en la medida en que este puede ser entendido como una matriz sobre la cual la escritura realiza un "volcado" temático-estético que será devuelto como objeto. Y en ese sentido su obra que se realiza durante largas décadas no «engancha» con ninguna de las poetizaciones más o menos generacionales que se desarrollaron desde el vanguardismo de Poesía Buenos Aires de mitad del siglo pasado, hasta la poesía objetivista que se pudo leer en los noventa. Ni siquiera es compatible con la poesía de temática política realizada alrededor de 1970. Dentro de la poesía argentina la obra de Oliva es ajena al canon: la definiría más bien como un "problema"». Concluye Freidemberg: «Para pensar el lugar de Oliva en la poesía argentina actual, podríamos hacer un experimento: pongamos el nombre que más suena, el que tiene que recitar cualquiera que necesite estar *a la page*, Cucurto. Por donde se lo mire, en lo que sea, es todo lo contrario de Oliva, cuya actitud y cuya obra van en el sentido más opuesto posible a cualquier cosa que tenga que ver con el entretenimiento». Oliva quizás sea el más dublinés de los poetas del Litoral: un francotirador –figura que lo complacía– que dispara contra los modelos establecidos para mantener su distancia, aún cuando sea incorporado al mapa de las lecturas vigentes.

Bibliografía
Battilana, Carlos: «Juan Manuel Inchauspe: la oscura atención», en Hablar de poesía número 8, Buenos Aires, diciembre de 2002.
— «Diario de Poesía: el gesto de la masividad», inédito.
Casas, Fabián: «Exactamente un individuo», en Diario de Poesía número 32, verano de 1994.
Helder, D. G.: «Para leer en voz alta», en «Diario de Poesía» número 3, verano de 1986.
— y Martín Prieto: «Aldo Oliva: "Me siento un hijo ilegítimo de esta cultura"», en «Diario de Poesía» número 9, Buenos Aires, invierno de 1988.
Inchauspe, Juan Manuel: «Poesía completa», Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 1994.
Jitrik, Noé: «Canónica, regulatoria y transgresiva», en Susana Cella (compiladora), «Dominios de la literatura. Acerca del canon», Losada, Buenos Aires, 1998.
Monteleone, Jorge: «Figuraciones del objeto. Alberto Girri, Joaquín Giannuzzi, Hugo Padeletti, Hugo Gola» en Sylvia Saítta (directora), «Historia crítica de la literatura argentina. Volumen 9: El oficio se afirma», Emecé Editores, Buenos Aires, 2004.
Oliva, Aldo: «Poesía completa», Editorial Municipal de Rosario, Rosario, 2004.
Padeletti, Hugo: «La atención», Universidad Nacional del Litoral, Rosario, 1999.
Entrevistas a Daniel Freidemberg, Roberto García y Edgardo Russo.

Osvaldo Aguirre Escritor y periodista. Entre sus libros se cuentan la novela «La deriva», el libro de poemas «El General» y la investigación «La pandilla salvaje».

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
CONICET
IECH

Juan L. Ortiz, el hombre sin biografía

Jorge Monteleone

Vida

«Soy un hombre sin biografía, en el sentido en que ésta generalmente se considera» escribió Juan L. Ortiz hacia 1937. Sus tres «Notas autobiográficas» apenas ocupan una página y media de la «Obra completa» (Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1996). Transcribo la última, escrita a los setenta y seis años:

Nací en 1896 en Puerto Ruiz, a dos leguas de la ciudad [de Gualeguay, provincia de Entre Ríos]. Permanecí allí hasta 1910, fecha en que mis padres se trasladaron a Villaguay (Mojones Norte).

En 1902 residí en la ciudad de Villaguay donde hice la escuela primaria. En 1910 volví a Gualeguay. Escuela Normal. Aventura porteña: Facultad de Filosofía y Letras. Estudios abandonados. Viajes por todo el país, y una escapada a Marsella (Francia) en una balsa con hacienda.

Nuevo regreso a Gualeguay. Empleado en el R. Civil durante 27 años.

Desde 1942 vivo en Paraná, reo de delitos en que hube de reincidir, aunque inocente en cierto modo del que inició la serie bajo la inducción y diligencia de Carlos Mastronardi y la complicidad consecuente de César Tiempo y C. Córdova Iturburu.

Lo demás es historia de la amistad y la ilusión de los amigos.

Ese texto de la vejez posee una voluntaria intención de diluirse, de reducir la biografía a unos pocos datos, como si fueran una mera inscripción o la indiferente noticia de un diccionario. Un ejercicio cuya modestia debe medirse, en verdad, ante la vasta mitificación de sí mismo como el poeta retirado en la luz fluvial de la provincia que Juanele proyectó en vida y cuya imagen todavía perdura. Esa vastedad es del todo paradójica: fue construida con los gestos de lo mínimo, lo inaprensible, lo imperceptible, lo tenue, pero multiplicado hasta la saciedad, hasta volverse innumerable en su efecto de infinita diferencia. Así ocurre con su persona y con su poesía: en Juanele la biografía no existe porque se transformó en mito poético.

Lo largo y lo fino

Juan José Saer, que lo frecuentaba en aquellos viajes en lancha desde Santa Fe a Paraná, donde lo recibía junto a otros poetas como un viejo Maestro, lo describe en «El río sin orillas» (Buenos Aires, Alianza, 1991). Juan L., dice Saer, no debía pesar más de 45 kilos, más bien bajo, aun-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET IECH

que no parecía frágil, era muy delgado y tenía el cuerpo fino. Y acaso para hallar una armonía entre este cuerpo y su entorno, Saer recuerda una sola excentricidad: «todos los objetos, muebles, útiles y hasta prendas vestimentarias eran largos y finos». De pronto, en el relato, Juan L. Ortiz se transforma en una estampa detenida en la minucia, como una pintura flamenca: su mesa de trabajo era larga y fina y también lo eran el canapé que ocupaba para leer y sus plumas y sus lápices y sus boquillas y sus cigarrillos y sus bombillas y sus galgos. Saer evoca la máquina de escribir especial: «tenía tipos muy reducidos, y su escritura era microscópica, del mismo modo que la tipografía de todos sus libros (...). Obviamente, el formato de sus libros era fino y alargado». Esa preferencia, apunta, se habría debido al oficio de miniaturista, que pintaba paisajes en cabezas de alfiler, con ayuda de una lupa.

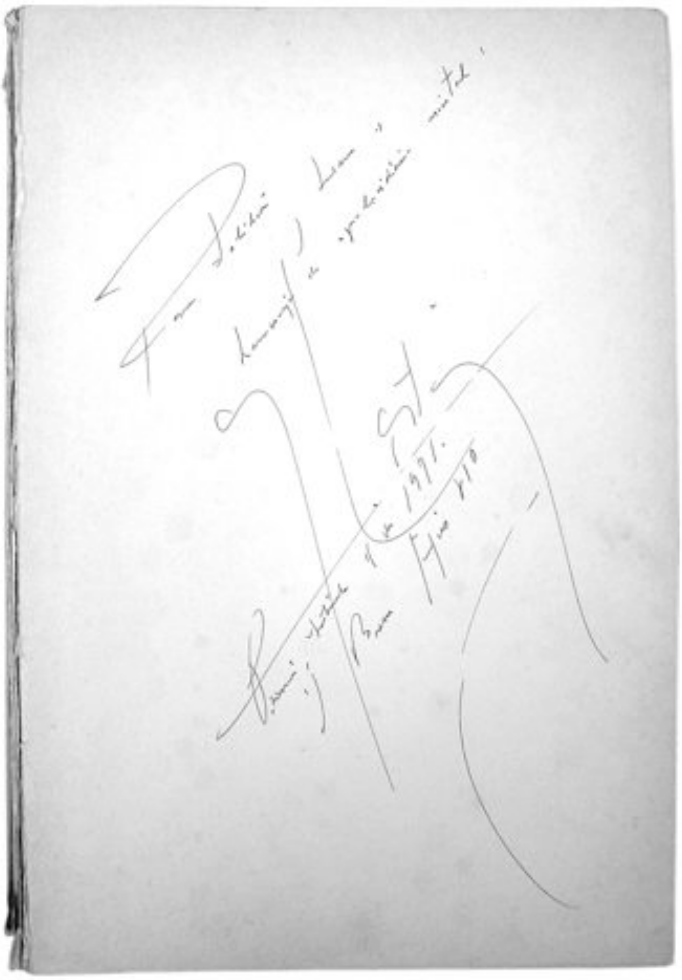
Inadvertidamente la forma corporal se abstrae en dos atributos: larga y fina. Y se repite en todos los objetos, como si el mundo se ahusara. Esas formas pasan luego al papel, y de allí a la tipografía que se dilapida en largos versos minuciosos. Y en ellos lo que es largo y fino retorna en imágenes: las líneas de los ríos, las islas alargadas, las venas, los veneros, las serpentinas que vacilan en los estanques, los ramajes adelgazándose y las raicillas, la lluvia que cae como juncos de vidrio que huyeran, el color de las garzas en las nubes, los tallos de la luz, la luna hilándose en los sauces, los sones de las flautas que callan en los hilos de la eternidad, las hebras, los cabellos de los algas o de los serafines, la varilla del amor que conduce la orquesta del edén. La materialidad se transfigura y el entorno «armoniza» con la figura corporal. De algún modo, esa figura del poeta está prefigurada por el poema, lo modela, lo contiene. La iconicidad fina y larga del hombre espejea en la iconicidad del paisaje imaginario que va espiritualizándose, desleído de mundo para sutilizarse en eternidad. El cuerpo de la duración consuma la eternidad en un *esprit de finesse*. En Juanele la biografía no existe porque el cuerpo biografiado mutó en forma sutilizada, hacia una inclinación de ángel.

Lo icónico

«El ángel inclinado» es el tercer libro de Juan L. Ortiz y data de 1937. El volumen es iniciado por un poema célebre, «Fui al río...», escrito en primera persona. El que finaliza:

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET IECH



De pronto sentí el río en mí,
corría en mí
con sus orillas trémulas de señas,
con sus hondos reflejos apenas estrellados.
Corría el río en mí con sus ramajes.
Era yo un río en el anochecer,
y suspiraban en mí los árboles,
y el sendero y las hierbas se apagaban en mí.
Me atravesaba un río, me atravesaba un río!

Es el primer momento de la fusión del sujeto y de su objeto privilegiado, el río, de tal modo que el sentido oculto del mundo se manifiesta en la voz imaginaria que así sostiene el poema y es, al mismo tiempo, identificado por el paisaje.

En un segundo momento se produce otra fusión o un pliegue de lo visible, el río, que «se abisma» hacia lo invisible: «El agua ahora se pliega, amigos, en lentos pliegues/ que se abren con dulzura de flor, nueva y celeste» («El agua ahora se pliega», «La brisa profunda», 1954). Si en aquel primer momento el sujeto se fusionaba con el objeto de su mirada, en la segunda el sujeto del mirar es indefinido. Sujeto y mundo se desdoblan a la vez: el yo en el paisaje y el paisaje en un más allá de sí. Pero ni el sujeto ni el paisaje parecen tener un lugar fi-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
CONICET
I E C H

jo, una identidad que permanece en sí misma, salvo en su común exterioridad: el poema escrito.

De ese modo se arriba a un tercer momento. El lenguaje poético mismo es el sucedáneo tanto del río visual como del sujeto fluyente. El río visible revela un más allá invisible, un «espejo sin lindes», ese mundo más o menos angélico, invisible para nosotros, que «quizá, quizá imaginemos en alguna forma», como la «orilla que se abisma». El afuera del río contemplado que se abisma en la infinitud, es el adentro del río leído que se autolimita en el lenguaje. Este campo de sentido limitado es el que promueve la imagen de la infinitud que paradójicamente prefigura y garantiza así su duración en este mundo.

En este punto tiene lugar la transformación icónica del poema mismo. Puede percibírsela en el modo de espacialización que será propia de la mayor parte de los poemas «La orilla que se abisma», es decir, característica de la última poesía de Juan L. Ortiz. Al habitual uso del tamaño de fuente tipográfica pequeña, se agrega la particular disposición de los versos en la página. Y a ese modo irregular de aparición del verso, debe agregarse la indeterminación significativa del estilo. Todo ello hace que cualquier poema de la última época de Juan L. Ortiz se identifica de un golpe de vista: la reiteración de los puntos suspensivos, los signos de pregunta, las frases extendidas, las comillas, los paréntesis. Poema puntuado por meandros sintácticos, poblado de incisos, espacializado en flujos y reflujos de significación.

Y de pronto aquel río que atravesaba al poeta se vuelve la marca icónica de su propia persona, al modo de una firma. No hay biografía para Juan L. Ortiz porque el poema mismo es una huella existencial, el trazo que lo singulariza en una página blanca, como si dibujara su propia figura en los versos fluviales que lo atraviesan.

La incerteza

El signo de interrogación que cierra la frase interrogativa de la poesía de Ortiz, no la abre –como es usual en español y habitual en otras lenguas– de tal modo que lo que parece afirmativo al iniciar la lectura de la frase, se vuelve una pregunta. Hay otras marcas: los versos que presuponen la duda, los «por qué?», los «acaso», los «quizás»; el uso de condicionales; el uso del pretérito del subjuntivo –el tiempo de la irrealidad– con ese valor anacrónico e inusual: «y miraran, además, un hastío quemado»; el no? inmediato, oralización que busca confirmarse «al trasluz de un espíritu, no? de agua y de aire?». Al eludir la aserción todo se vuelve indeterminado y los versos se bifurcan continuamente en posibilidades alternas. El poema de Ortiz se aventura en la interrogación con frecuencia, obliga a la voz del lector a elevarse de pronto, insaciada de certeza.

Basta que un yo oscile en la indecisión continuamente para perdurar. Toda conclusión, dice el poema de Ortiz, toda afirmación taxativa es, asimismo, un final. Basta dudar, basta preguntar con insistencia acerca de lo posible, de lo probable, para que el mundo todo se vuelva una inminencia y en ella se anegue el que interroga. La dubitación supone que el yo, en la medida en que no se precipita hacia una acción concluida que puede arrastrarlo a su fin, corteja la pura posibilidad. No hay biografía mientras nada concluya.

Lo indeterminado

La enumeración caótica, en Borges, que toma de Whitman, produce un vago efecto de infinitud: el mundo se numera en acontecimientos, en volúmenes, en perfiles, en tigres, en templos, en lunas, en la repetición de las series para historizar la eternidad. Su disposición en el poema es lineal y sucesiva: «Agradecía / la variedad del orbe, los enigmas / de la curiosa condición humana, / el azul del tabaco pensativo, / los diálogos que lindan con el alba, / el ajedrez heráldico y abstracto, / los arabescos del azar, los gratos / sabores de las frutas y las aves, / el café insomne y el propicio vino» («Manuel Peyrou», en «Historia de la noche», 1977). En Juan L. Ortiz la infinitud es latente porque no se determina jamás, se multiplica en los recodos de una sintaxis que se bifurca en la pregunta, en la variación de la imagen que se desdice en otra y otra y otra, en el objeto que busca su lugar y se desplaza a otro semejante que, sin embargo, se diferencia sutilmente del anterior, en el reino analógico del «como si». Su disposición en el poema se duplica, se multiplica y escalona: «Alma, / sobre la linde de ese aparecido de amarillo, / en una acequia, // alma, / por qué tiritas, / si la melancolía, no lo ves? Pasa a su cielo, allá, / casi en

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET
I E C H

seguida / encima del platino que pareciera el en sí / del río, / y encima del infinito que se redime, / agónicamente, / de las islas?...: / don de amor, por qué no? / ella, / don de amor que se revela, es cierto, luego de cernirse / por un imposible de hojillas / y un imposible de nomeolvides» («Alma, sobre la linde...», «La orilla que se abisma»).

Los lugares

Los lugares mencionados en la autobiografía constituyen, en verdad, un catálogo de espacios poéticos, que se fueron constituyendo como autobiografías oblicuas: Puerto Ruiz (Gualeguay), Villaguay, el Gualeguay, Paraná. En sus notas a los poemas de «En el aura del sauce» para la «Obra completa», Sergio Delgado organiza la serie de poemas extensos «donde los elementos narrativos y autobiográficos se conjugan en la conformación de un ciclo de recuperación del pasado» en el espacio provinciano. Estos serían «La casa de los pájaros», «Gualeguay», «Villaguay», el poema-libro «El Gualeguay» y, en cierto modo, «Del otro lado...». Conviene agregar que estos poemas fueron compuestos en el lugar de la última estancia de Ortiz, en Paraná. En ellos hay un proceso de progresiva acumulación de recuerdos personales transfigurados, cuando el yo reconoce que él mismo se halla en la totalidad: «Ah, mi corazón está en todo /(...)/ Está en todo mi corazón pero allí también estuvo mi infancia» («Villaguay», «La mano infinita», 1951). Esta acumulación sustituye aquel vacío de biografía con una memoria lírica que se monumentaliza en el gran poema «El Gualeguay». Y si aquel río del breve poema de 1937 recorría el yo, ahora el sujeto habla en la voz poetizada del río que se vuelve duración y mirada y totalidad: «Y la duración se ensanchaba en el silencio / por lo hondo de la lira»; «El río era todo el tiempo, todo...»; «Sí, era también todo el don, todo...»

De algún modo, en la serie autobiográfica aquella totalidad del corazón («mi corazón está en todo») y aquella antigua personalización del río («Me atravesaba un río, me atravesaba un río!»), se dilatan y mitifican en el «todo» –tiempo, amor, donación– del Gualeguay. No hay biografía porque el sujeto se monumentaliza en el poema, como fluencia y metamorfosis.

El ángel

El poema «Ante la casa que se ha vivido», que es anterior a todos los de la serie autobiográfica (recogido en «La rama hacia el este», 1940) prefigura de algún modo esa poética, del todo emparentada con Rilke, en especial con la célebre figura del ángel. Los versos finales del poema re-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
CONICET IECH

zan: «Ah, infundir en las cosas, en los paisajes y en los jardines la medida de nuestro amor / para salvarlos de la eternidad o de la fugacidad en que parecen vacilar sin ella. / ¿Pero no es el miedo al ángel o un abuso o una pretensión?». El terror al ángel de las «Elegías de Duino» («Todo ángel es terrible») es la contracara del recocimiento de un orden superior e inhumano de la belleza. Por ello es un abuso o una pretensión.

La idea de Rilke, según la cual la belleza constituye un proceso de transfiguración donde lo visible se transforma en invisible, para ingresar en un orden superior –el orden de la infinita eternidad–, es retomada por Juan L. Ortiz, pero de algún modo puesta entre paréntesis. En su carta a W. Von Hulewicz, Rilke asegura que en el ángel esa transformación de lo visible en invisible que realizamos, se encuentra ya realizada. Lo invisible, señala, es un grado superior de la realidad y por ello nos horroriza, porque aún estamos suspendidos de lo visible. Escribe Rilke: «somos estos transformadores de la tierra; nuestra existencia entera, los vuelos y caídas de nuestro amor, todo nos vuelve aptos para esta misión».

Para Juan L. Ortiz esa misión, que es la misión eminente de la poesía, es un humilde ejercicio espiritual –que a la vez debe estar siempre a favor de los desposeídos, porque la percepción y la realización de la belleza sólo cabe en un orden social armónico, donde «todos los hombres del mundo son hermanos» y, en consecuencia, donde toda opresión social es un acto esencial y cósmicamente malvado. A menudo en su poesía última, la mirada parece situarse en un límite, un linde, un confín –espacial, temporal– entre lo visible y lo invisible y, de hecho, no parece discernir si las cosas corresponden al orden espiritual, que es el orden del «destiempo» (al orden, digámoslo así, del ángel, pero también de la niñez del mundo y la infancia propia, que ya ingresó a lo invisible en la nostalgia), o al orden terrestre, que es el orden de la duración (culminada en una transfiguración hacia otro espacio donde el tiempo y la historia son abolidos). Por ello, en la poesía de Juan L. Ortiz parece que el mundo estuviera continuamente en un proceso, desigual e intermitente, de abismarse en la invisibilidad.

Su mirada parece oscilar de los ojos mortales a los ojos angélicos y todo paisaje es paisaje de promisión, donde transparece lo eterno y, a la vez, acontece aún la temporalidad humana: «Qué tiempo del alma / es éste que en la tarde, infinitamente, transparece / unas islas? // O es setiembre, sólo, / el que sueña sus espejos, abismándolos, aún, / al nivel del confín/ que no termina, a su vez, de ser absorbido por el mismo vacío?» («Preguntas a la melancolía», «La orilla que se abisma»). Pero esto revela que la poesía de Ortiz se sitúa siempre en una posición intersticial, ya que en verdad quiere ser testigo menos de la invisibilidad espiritual del mundo, que del proceso en el cual se espiritualiza y, al mismo tiempo, conserva su materialidad. En eso consiste su mirada «amorosa» y su humanismo. Por tal motivo la biografía no tiene sentido, en cuanto registro de un pasado, sino el acto continuo y presente de este sostén amoroso en el cual una identidad más genuina, y acaso más real, se conforma: velar del ser y desvelo del mundo.

El paisaje

Acaso hay una frase citada por Juan L. Ortiz como un lugar común, que es homóloga a la que dice «Soy un hombre sin biografía.» Es ésta: «Pero si Gualeguay no tiene paisaje (...) Todo es de una lisura, de una monotonía infinita». El poeta la anuncia, para refutarla, en el inicio de su ensayo «Gualeguay y su paisaje». Y lo hace citando a Rilke, que se refiere así a la llanura de Worspede: «La llanura es el sentimiento que nos engrandece». Juan L. Ortiz también habla aquí de la ondulada llanura déltica. Ve en ella los «verdes infinitos», la suave tensión entre «aquello que parece irse y aquello que se ensimisma». Y percibimos otra vez el hiato entre lo visible y lo invisible. En la medida en que el sentimiento de esa tensión «engrandece», no sólo el paisaje adquiere un sentido trascendente y en verdad existe, sino también el poeta adquiere su nombradía en una vida de otro orden, más grandiosa, vasta e interminable.

Jorge Monteleone Escritor, crítico literario y traductor. Director de «Una literatura en aflicción», volumen 12, en preparación, de la «Historia crítica de la literatura argentina» que coordina Noé Jitrik.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET IECH

Juan José Saer: el exilio y la astucia

Adriana Mancini

«La certidumbre vendrá a ser, de este modo, una metáfora errónea de la ceguera. Y la ilusión de dominar, sobrehumanamente, la totalidad, la más infundada de las certidumbres».

En dos breves frases de su ensayo de 1973, «Narrathon», Juan José Saer enlaza incertidumbre y fragmentación, los elementos que surcan su obra. El recelo hacia toda certeza, la desconfianza en la percepción, en la experiencia y en la posibilidad de comunicarla se revela en el descarnado esquema que el escritor se ha empeñado en presentar como su biografía. Serodino, 1937; Santa Fe, 1949; Colastiné Norte, 1962; París, 1968, es lo que Saer considera «los hechos más salientes» de su vida. Este itinerario en el que se ensamblan espacio, tiempo y existencia, cuyo antecedente, puede pensarse, es el mapa gris diagramado con señales coloreadas que Walter Benjamin supo diseñar para recorrer su vida, subraya una zona del litoral santafesino que, a su vez, resalta el extranjero. El «aquí» y el «allá» delimitan, además, el espacio donde Saer ha ido insertando uno a uno los sucesivos fragmentos que van armando su obra, «sin llegar nunca a cerrar el todo»; porque cada uno de sus textos, sean novelas, cuentos o ensayos agregan, según una firme intención del escritor, «incertidumbre y movilidad» a sus textos precedentes.

Fiel a la idea de que en toda biografía hay algo inextricable, que la vida es «un presente continuo y los relatos se van incorporando al presente» o que «lo biográfico es de algún modo una ilusión», las fechas y marcas geográficas que distinguen el desplazamiento vital de Saer se expanden y se entrecruzan, se ficcionalizan; o mejor, constituyen ese material sin signo que el escritor, sostiene Saer, debe reinventar hasta dotarlos de una verdad –«la verdad de la ficción»– que no es ni verdadera ni falsa sino, simplemente, es.

La zona del litoral configuró desde los primeros escritos del autor una condensación y un proyecto. El título de su primer libro de cuentos publicado en Santa Fé en 1960, «En la zona», no sólo alude al lugar de enunciación, sino además, como indica María Teresa Gramuglio, establece una distancia con respecto a Buenos Aires, un centro que Saer, para quien «no hay centro», evita. Por su parte, junto a la intención de explotar la polisemia del término «zona» –una zona geográfica pero también existencial– este libro de comienzos prefigura ciertas influencias literarias que Saer reconoce –Faulkner, Borges, Arlt, Joyce– alejando su obra del paradigma regionalista.

El último de los relatos de «En la zona», «Algo se aproxima» es considerado un texto fundante.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET IECH

Su personaje, Barco, en un encuentro entre amigos confiesa a un él a quien no se da nombre la intención de escribir sobre una región después de haber deslizado la idea de la incidencia del espacio y el tiempo en la existencia del sujeto: «Una ciudad es para un hombre la concreción de una tabla de valores que ha comenzado a invadirlo a partir de una experiencia irracional de esa misma ciudad. Es el espejo de sus creencias y de sus acciones y si él se alza contra ella no es que esté denunciando sus defectos sino equilibrándolos.[...]Yo escribiría la historia de una ciudad. No de un país, ni de una provincia: de una región a lo sumo».

Los límites de la zona es otro de los motivos que aparece tempranamente en el proyecto del escritor. En la serie de veintiocho textos cortos escritos entre 1969 y 1975 reunidos bajo el título de «Argumentos» («Argumentos en el doble sentido: de argumentación, de razonamiento, y de argumento en el sentido de intriga», aclara Saer en un reportaje en 1976), uno de ellos, «Discusión sobre el término zona», pone a prueba la existencia de una región frente a la imposibilidad de determinar sus límites. La discusión tiene lugar en un restaurante a orillas del río y está minuciosamente fechada: es un día de febrero de 1967 a las 2 de la tarde; la «intriga» o «argumento» es un encuentro de despedida entre dos amigos –Pichón Garay y Lescano. Pichón Garay, personaje capital de la obra saereana, se radicará en el extranjero y presupone que extrañará la región porque, dice, «un hombre debe ser siempre fiel a una región, a una zona». Lescano despliega una serie de «razones» o «argumentos» a través de los cuales concluye que no se pueden establecer con precisión los límites de una región, en consecuencia, no hay regiones. La discusión no se dirime, la contundente respuesta de Pichón Garay con la que se cierra el diálogo y el texto –«No comparto»– mantiene intactas las dos posturas sobre la cuestión.

La zona, entonces, excede la construcción de un paisaje analógico; es también el encuentro de amigos frente a inumerables lisos con mayor o menor proporción de cuellos espumosos, es la conversación sobre literatura en morosos asados a la vera del río y, fundamentalmente, es la pertenencia a una lengua materna. La *patria del escritor*, diría Elías Canetti, único punto de partida para la configuración de la lengua literaria, opina Saer, que en la literatura argentina, probablemente para eludir las marcas de lo extranjero, se caracteriza por el intento sostenido de asemejarse a la lengua hablada.

París es el otro extremo del trazado de Saer. Es el extranjero, es el paso «al más allá» de lo que ha

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

dado en llamar su «horizonte empírico», su «casa natal». Esa suerte de cuenco que alberga afectos, sensaciones profundas («el ajo y el verano») y la lengua materna. Y si bien, siguiendo a Joyce, Saer se afirma en la importancia del aislamiento y la distancia para la tarea de escritor, también el exilio es una suerte de «purgatorio» que el sujeto atraviesa hasta que asimila ese nuevo mundo.

A «Argumentos» pertenece «En el extranjero», quizás uno de los fragmentos más intensos y bellos de la prosa de Saer. El texto retoma el personaje de Pichón Garay; precisamente, sus cartas; las que envía desde el extranjero a su amigo, el entrañable Tomatis, y que éste presenta casi sin comentarios. La «intriga» es el exilio, y el «razonamiento» sería el intento frustrado de Pichón de comunicar carta a carta el estado de abatimiento del extranjero en el exilio. Aquí, el extranjero es, otra vez, espacio y existencia y atraviesa al sujeto en las dos dimensiones, horadándolo.

Desde una perspectiva diferente, «Madame Madeleine», un relato breve de «Lugar» publicado en 2000, retoma el extranjero y sus circunstancias. Si «En el extranjero» se argumenta la dificultad de comunicar la experiencia de fuera de lugar del sujeto a través de un diálogo epistolar entre dos viejos amigos oriundos de «la zona», el relato de «Lugar» corporiza el extranjero, le da un nombre, una filiación y define con mayor nitidez sus relaciones; así: Madame Madeleine es una anciana normanda que vive en París. Es viuda de un ingeniero de carácter aventurero que muere aún joven en un accidente de aviación al servicio del Estado francés. Tiene una hija, Muriel, con quien conserva una relación afectuosa los primeros tiempos de orfandad y muy ríspida con el correr del tiempo, agravada cuando la hija, ya médica, decide casarse con un argelino, Ahmed, también médico, a quien conoce en sus misiones sanitarias en el exterior. La vieja normanda en París reconoce las virtudes de Ahmed, hay cierta afinidad entre ellos, sin embargo no logra disipar el rechazo y el reproche de «haber traído lo extranjero al interior mismo de la fortaleza en la que, al igual que tantos otros semejantes a ella, se había retirado».

Al poco tiempo nace un niño: un «extranjerito diminuto» que junto a los rasgos africanos de su padre portará el nombre de un ilustre médico francés. La abuela normanda en París cuida y atiende a ese niño sin un afecto particular, hasta que, fiel a las simetrías, el destino la vuelve a enfrentar con la muerte violenta, esta vez, de su hija y el argelino. Solo en el mundo, el pequeño extranjero «de piel oscura, labios protuberantes y pelo ondulado», se aferra «al cuerpo caliente y blando de su abuela». Y la abuela, sola en el mundo, «supo que no lo abandonaría, y que a pesar de haber rechazado siempre, sin saber por qué, lo extranjero, por una ironía del destino debería resignarse a admitir que, a causa del cuerpecito oscuro que se pegaba obstinadamente al suyo, de ahora en adelante, lo extranjero, lo exterior, era ella la que lo encarnaba».

Los dos fragmentos de Saer, el de «Argumentos» y el de «Lugar», son un solo fragmento. O no. Porque sus formas difieren. Pero sí, como afirma Pichón Garay, son «un rodeo estúpido, y tal vez en espiral, que me hace pasar, una y otra vez, por la latitud del punto capital, pero un poco más lejos cada vez».

La intimidad de la confesión epistolar deviene una hermosa historia narrada en tercera persona donde, podría pensarse, los avatares de personajes ajenos a «la zona» dicen lo que en las confesiones de Pichón a Tomatis «no se ha dejado decir». Y si bien para Madame Madeleine «lo extranjero, lo exterior» está en lo más íntimo hasta ser ella misma la que lo encarna, el extranjero que «se instala en la casa natal» ya no es «inasible». Por el contrario, es un cuerpo en el que las marcas del espacio y el tiempo, los rastros, se hacen tan visibles como el caminar «un poco encorvado» que el exilio imprimió en el cuerpo de Dante.

Mucho después que «En el extranjero» y unos años antes que «Madame Madeleine», en 1994, Saer publica «La pesquisa«. Una novela que se inserta en el género policial y que planteó al escritor dudas acerca de la legítima pertenencia al conjunto de su obra «por el apartamiento temático respecto de las normas que yo mismo me había impuesto», confiesa Saer, hasta que sorpresivamente comprendió que «no solamente no transgredía nada, sino que más bien estaba operando por enésima vez el eterno retorno de lo idéntico. Sin darme cuenta había cambiado caballos por viejecitas...».

En «La pesquisa» se conectan los dos extremos

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
CONICET IECH

del itinerario puente: París, el «Allá» con el que comienza, y Santa Fe donde transcurre el relato. Pichón Garay vuelve a Santa Fe de visita después de varios años en París junto a su hijo, «el francesito». Uno de los hilos que el texto tiende entre ambos mundos es la historia que Pichón cuenta, con la maestría y el saber de un narrador avezado y por momentos con dotes de omnisciencia, de un caso policial de asesinatos seriales a viejecitas acaecido en el mismo barrio donde él vive en París. Circunstancia que le da oportunidad de incorporar precisiones teóricas acerca de la veracidad de los hechos narrados; «un gesto desesperado del narrador para salvaguardar su credibilidad», sostiene Saer en «El discurso sobre la ficción».

La narración minuciosa de la investigación y el desenlace del caso policial en París tiene dos correlatos en «la zona». Terminado el relato de Pichón, Tomatis, que nunca ha dejado la ciudad, desestima la legítima culpabilidad del supuesto asesino serial condenado por la policía francesa y a partir de los datos del caso proporcionados por Pichón argumenta perfectamente la posibilidad de que el asesino sea «el otro» –Lautret– amigo y colega del condenado. El texto socava una vez más las afirmaciones certeras sobre los hechos. Pero, a su vez, la novela presenta una investigación detectivesca sobre el origen de unos manuscritos hallados entre las pertenencias de Washington Noriega después de su muerte –el personaje que honra al poeta entrerriano Juan L. Ortiz, figura paternal del grupo de amigos de Saer. Ir a ver los manuscritos a la casa de Washington es el motivo para que Pichón y su hijo participen de un viaje en lancha y recorran los lugares que marcan la historia de los personajes saereanos. Es aquí donde la novela da otro «rodeo» por «el extranjero» diseñando otra órbita por ese «punto capital».

La descripción del reencuentro de Pichón con Tomatis define «la zona» de manera ejemplar y no sólo revela su pertenencia sino también los estragos de la distancia: «cruzaron una sonrisa rápida, casi secreta, más visible en los ojos que en la boca, y en la que, igual que en la oscuridad cerrada de un relámpago permite ver durante una fracción de segundo, imprimiéndolo por unos segundos más en la retina y para siempre en la memoria, un paisaje hasta ese momento enterrado en la negrura, los dos vieron desfilar, en una especie de representación común en una intimidad que prescindía de palabras, no únicamente lo que cada uno sabía de sí mismo, sino también lo que sabía o imaginaba o presentía del otro, eso que, a pesar del tiempo y de la distancia y de lo que no había podido tener cabida en cartas y en llamadas telefónicas, podría llamarse los días, las semanas o los años dilapidados, los afectos perdidos, la lucha ciega y solitaria, el desgano y la dicha, la exaltación y el fracaso, las risas francas y luminosas y el sabor de las lágrimas amargas».

Trabajado por el exilio Pichón ha logrado el equilibrio entre lo íntimo y lo exterior, su mirada sobre su ciudad natal se ha cargado con la vacilación de un forastero, mientras que «el francesito» que trajo consigo se ha adaptado con total naturalidad durante la estadía, «en una permutación curiosa»; la misma que Saer presenta en la transformación del personaje de la vieja abuela normanda. Entonces, Lugar y Zona se confunden y se entrecruzan en el exilio que, sabe Saer, junto con la astucia y el silencio son las armas del escritor.

Fuentes

«Algo se aproxima», en «En la zona», Santa Fé, Castelví, 1960.
«Discusión sobre el término zona» y «En el extranjero», «Argumentos», en «La mayor», Buenos Aires, C. E. A. L., 1982.
«Razones», en María Teresa Gramuglio (prólogo, epílogo y compilación,) «Juan José Saer por Juan José Saer», Buenos Aires, Celtia, 1986.
«La Pesquisa», Buenos Aires, Seix Barral, 1994
«Dos razones. La pesquisa», en «La narracion-objeto». Buenos Aires, Seix Barral, 1999.
«El concepto de ficción», «Caminaba un poco encorvado», «Narrathon», «La canción material», «Una literatura sin atributos», «Exilio y literatura», en «El concepto de ficción», Buenos Aires, Ariel, 1997.
«Madame Madeleine», en «Lugar», Buenos Aires, Seix Barral, 2000.

Reportajes

Anónimo, Juan José Saer, «El arte de narrar», en Pluma y Pincel , Buenos Aires, mayo de 1976.
Cárlos Dámaso Martínez: «Juan José Saer: el arte de narrar», en Clarín , Cultura y Nación 30 de julio de 1981.
Alan Pauls, «Juan José Saer: la música de las palabras», en El Periodista de Buenos Aires, 6-12 de marzo de 1987.
Alejandro Bianco, «Entrevista a Juan José Saer», en Punto de Vista Nº 53, Noviembre de 1995.
Graciela Speranza, «Juan José Saer», en «Primera persona», Buenos Aires, Norma, 1995.

Adriana Mancini Doctora en Letras de la Universidad de Buenos Aires. Tuvo a su cargo la edición de los ensayos inéditos de Walter Benjamin en «Cuadros de un pensamiento». Ha publicado el libro «Silvina Ocampo. Escalas de pasión».

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
CONICET IECH

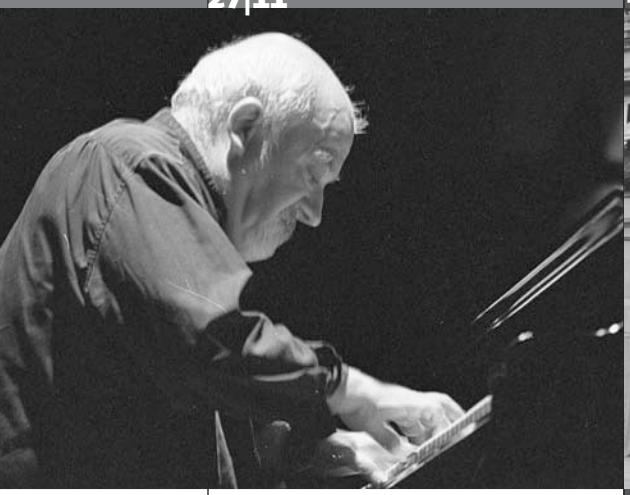
Lo que vendrá

Carlos Aguirre, el mejor folclore
29|11

Conferencia: Y al final, ¿qué son los Derechos Culturales?
16|11

Muestra: Cultura(s), Alternativas, Diversidad, Derechos
16|11 al 30|12

Postangos: Gerardo Gandini festeja su Grammy
27|11



Poesía y música de Juan Del Encina Pro Música Antiqua
4|11

Noviembre

III Congreso Internacional de la Lengua Española
18 y 19|11

III Congreso Internacional de la Lengua Española
Identidad lingüística y globalización

MUNICIPALIDAD DE ROSARIO

MINISTERIO DE ASUNTOS EXTERIORES

AECI

CCPE AECI
Centro Cultural Parque de España

CONICET
I E C H

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

ón

ente

de 2003.
e de España.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Centro Cultural Parque de España.
Sarmiento y el río Paraná, Rosario, Argentina. Teléfono: (54 0341) 4260941.
E-mail: info@ccpe.org.ar Website: www.ccpe.org.ar

CCPE AECI
Centro Cultural Parque de España

«Ansia y Devoción» Galerías del Centro Cultural Parque de España, 11 de octubre al 23 de noviembre de 2003

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

MUNICIPALIDAD DE ROSARIO
MINISTERIO DE ASUNTOS EXTERIORES
DIRECCIÓN GENERAL DE RELACIONES CULTURALES Y CIENTÍFICAS
I E C H