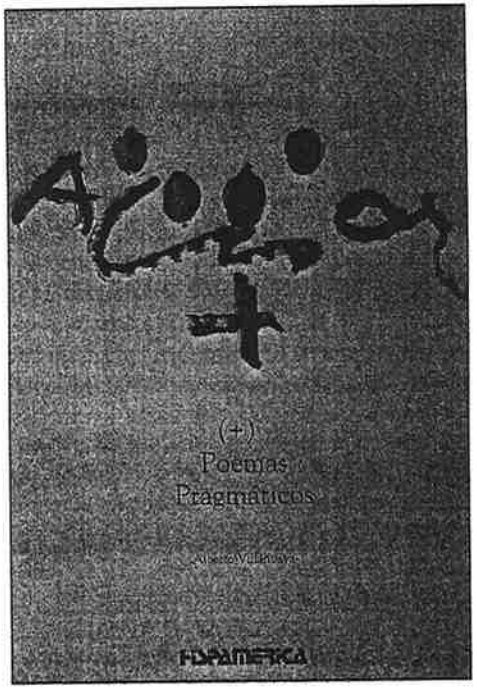
> —Estoy encargado de la grata misión de invitar á ustedes al próximo Congreso Pan Americano, al Congreso de la paz y la fraternidad.
> —Un momentito: ahora estamos muy ocupados; pero en cuanto nos desocupemos, cuente usted con nuestra asistencia.

En momentos de prosperidad económica la estrategia de la Argentina ya no pasaba por el temor a la intervención estadounidense, sino que aspiraba a la unión territorial. El imaginario modernizador de principios de siglo, animado por el espíritu europeísta y una privilegiada posición cultural respecto a sus vecinos, creó en estos hombres, optimistas por el festejo del Centenario, una aspiración de liderazgo. Lo cierto es que en 1899 Argentina se sentía invencible, y once años después, al igual que hoy, la solución pasaba por la alianza de los pueblos latinoamericanos.



un nuevo título de
HISPAMERICA

Pedidos a
Ediciones HISPAMERICA
c/o Latin America Studies Center
0128-B Holzapfel Hall
University of Maryland
College Park, MD 20742, USA
e-mail: sosnowsk@umd.edu

ISBN: 0-935318-30-5
116 p. US$ 8.00

Patria y *filiatrías* (exilio y transnacionalidad en Gombrowicz, Copi y Perlongher)

PABLO GASPARINI

En *La República Mundial de las Letras*[1] Pascale Casanova hace del concepto de transnacionalidad uno de los recursos que tendrían las literaturas de los confines para instaurarse en el centro del debate intelectual. Casanova, discípula dilecta de Pierre Bourdieu, lee los procesos de internacionalización desde la constitución de un campo literario global; desde esta perspectiva, su pensamiento parece querer desacralizar el de George Steiner.[2] Si para éste los escritores modernos son quienes se quedaron sin hogar (los que arrojados de la lengua materna debieron refugiarse en lenguas extranjeras), en Casanova se trata de releer esta opción por la superación de las fronteras nacionales menos como un abrigo que como una estrategia, menos como efecto de la intemperie intrínseca a la modernidad que como una deliberada búsqueda de participación en el "mercado simbólico" mundial.

Entre esta compulsión por atravesar fronteras nacionales (que delata el hoy en día tan cotizado prefijo "trans"), o por situarse por encima de ellas (aquello que en Steiner forma parte de su propia autobiografía), quisiera recordar la osada maldición a Polonia que el autoficcional Witold Gombrowicz de *Transatlántico* profiere apenas desembarca en Buenos

Rosario, 1971. Doctor en Literatura Hispanoamericana por la Universidad de San Pablo (USP), actualmente es investigador de la Universidad de Campinas y becario de la Fapesp (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo). Publicó artículos sobre literatura latinoamericana en revistas especializadas y participó, entre otros, del libro *Virgilio Piñera. La memoria del cuerpo* (2002). En prensa: *El exilio procaz. Gombrowicz por la Argentina.* Una versión preliminar de este artículo fue presentada este año en el Colegio de España (Ciudad Universitaria, París) dentro del marco de la Jornada de Estudios "Filiaciones, transmisiones, desplazamientos literarios" del grupo de estudios LI.RI.CO ("Literaturas del Río de la Plata contemporáneas", coordinadas por Julio Premat, Universidad Paris 8).

1. Pascale Casanova, *A República Mundial das Letras*, São Paulo, Estação Liberdade, 2002. Casanova afirma, además, que toda trascendencia por fuera de las fronteras nacionales (o, en otras palabras, la "universalidad literaria parisina") se paga al precio de cierta a-historicidad y de una desconsideración flagrante para con los factores locales que permitieron la emergencia de determinada obra.

2. Aludo, obviamente, a los conceptos de George Steiner en *Extraterritorial. Ensayos sobre literatura y revolución lingüística*, Barcelona, Barral, 1973.

Aires. Frente a aquella Polonia (suerte de matria[3] violentada) que reclama el sacrificio de sus hijos (diligentemente reembarcados para alistarse en la lucha por su nación), Gombrowicz prefiere asumir la "facha"[4] del desertor:

> ¡Volved, compatriotas, marchad, marchad a vuestra Nación! ¡Marchad a vuestra santísima y tal vez también Maldita nación! ¡Volved a ese Santo Monstruo Oscuro que está reventando desde hace siglos sin poder acabar de reventar! ¡Volved a ese Santo Engendro vuestro, maldito por la Naturaleza, que no ha dejado un solo momento de nacer y que, sin embargo, continúa Nonato! ¡Marchad, marchad para que él no os deje ni Vivir ni Reventar y os mantenga siempre entre el Ser y la Nada! ¡Marchad a esta Santa Babosa para que os vuelva más moluscos! —El barco había dado ya la vuelta y se alejaba, y yo seguía aún diciendo—: ¡Volved a vuestra Demente, a vuestra Loca y Santa y ay, tal vez Maldita aberración para que con sus saltos y sus locuras os Torture, os Atormente, os inunde de sangre, os ensordezca con sus gritos y rugidos, os martirice con su Suplicio, así como a vuestros Hijos y a vuestras mujeres, hasta la Muerte, hasta la Agonía, y que Ella misma en la agonía de su Demencia os enloquezca, os perturbe!
>
> Una vez pronunciada esa Maldición, di la espalda al barco y entré en la Ciudad.[5]

La obra, como era de esperar, no fue bien recibida por la inmigración polaca de París, pues el anatema de Gombrowicz (¿Autor?, ¿Personaje?) no era tan sólo inadmisible para el momento en que se desarrolla su ficción (1939), sino que también era demasiado inesperado para una clase intelectual de exiliados que de la mano del ejemplar Czeslaw Milosz,[6] hacía de su vida un compromiso por liberar a Polonia del régimen soviético. Como

3. Para el concepto de "matria", ver W. Granoff, *Filiations. L'avenir du complexe d'Oedipe*, París, Gallimard, 2001. Lya Tourn en *Chemins de l'exil* (París, Editions Campagne Premiere, 2003) la define como "l'état d'avant tout exil, car il s'agit là d'un état précedént la perte et la separation" (p. 94).

4. Traducción al español de Piñera/Gombrowicz para el vocablo polaco *gueba* en el original de *Ferdydurke* (*gueule* en su traducción francesa). Piñera parece haberla rescatado del lunfardo argentino que la tomó, seguramente, del italiano "faccia". La elección de Piñera es magistralmente pertinente, ya que "facha" está connotada en Argentina por el aparentar algo que no se es. Así "fachero" es aquel que finge una condición (de belleza principalmente) y "hacer facha" es aparentar. La gueba o "facha" puede entenderse en Gombrowicz como una extensión (existencial) del concepto de faz en la microsociología de Erwin Goffmann (ver *Les rites d'interaction*, París, 1974).

5. Witold Gombrowicz, *Transatlántico*, Barcelona, Barral, 1995, pp. 14-5. Todas las citas remiten a esta edición.

6. Milosz permaneció en Varsovia durante la ocupación alemana y trabajó clandestinamente como poeta y editor de textos de la resistencia. Luego de la guerra fue nombrado agregado cultural en Washington y posteriormente en París, donde en 1951 rompe con el régimen comunista. El diálogo que Gombrowicz establece con Milosz en el *Diario* alterna entre una crítica a su compromiso político y una consideración notable hacia su obra. Desde el regreso de Gombrowicz a Europa sellarán, a pesar de sus diferencias, una estrecha amistad.

informa el propio director de *Kultura*,[7] la novela fue considerada por la inmigración polaca como "una blasfemia y una calumnia".[8]

Lo curioso es que si la ciudad donde se pronuncia esa blasfemia es Buenos Aires podríamos recobrar, en el sentido de los que de ella salen hacia el exilio, cierto género "nacional" de la afrenta. Copi (1939-1987, exiliado en Francia desde 1962), en diálogo con Tcherkaski, afirma: "Yo no tengo nacionalidad; la nacionalidad está en el pasaporte y eso lo conservo siempre; tengo el pasaporte de cuero de vaca legítimo, azul; lo lustro como lustro los zapatos".[9] De los zapatos a las botas, Néstor Perlongher (1942-1992, radicado en Brasil desde 1982), en "Todo el poder a Lady Dy", uno de sus artículos sobre la guerra de Malvinas, escribe: "El solo hecho de que guapos adolescentes, en la flor de la edad, sean sacrificados (o aún sometidos a las torturas de la disciplina militar) en nombre de unos islotes insalubres, es una razón de sobra para denunciar este sainete, que obra mediante el casamiento de los muchachos con la muerte".[10] Más sintético, Osvaldo Lamborghini (1940-1985, exiliado en España desde 1980), en carta a Tamara Kamenszain, podría concluir que "La Argentina no es ninguna raza ni nacionalidad, sino puro estilo y lengua".[11] Me pregunto: ¿estilo y lengua de la impertinencia?

De tener en cuenta que, desde el siglo XIX, el exilio más que el rechazo de la nación de origen (sea Argentina o Polonia) fue la condición *sine qua non* para reflexionar acerca de la misma, podríamos afirmar que Gombrowicz (del mismo modo que sus, tal vez, "filiátricos"[12] bastardos argentinos) resignifica la tradición del exilio romántico (representada en Polonia por Mickiewickz y en Argentina por una larga serie que va de

7. La revista *Kultura* (publicación del Instituto Literario creado en 1947 por el exiliado Jerzy Giedroyc) publicó *Transatlántico* por entregas desde 1951 y en 1953 la editó en forma de libro.

8. En Rita Gombrowicz, *Gombrowicz en Europe*, París, 1988, p. 49.

9. José Tcherkaski, *Habla Copi: homosexualidad y creación*, Buenos Aires, Galerna, 1998, p. 73.

10. Publicado como "Todo el poder a Lady Di. Militarismo y anticolonialismo en la cuestión de las Malvinas", en la revista femenina *Persona*, 12 (1982); recopilado en Néstor Perlongher, *Prosa Plebeya*, Buenos Aires, Colihue, 1997, pp. 179-82.

11. En Adriana Astutti, *Andares clancos. Fábulas del menor en Osvaldo Lamborghini, J. C. Onetti, Rubén Darío, J. L. Borges, Silvina Ocampo y Manuel Puig*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2001. p. 113. Citado de una carta de Osvaldo Lamborghini a Tamara Kamenszain (1985).

12. Me refiero al concepto de "filiatría", término inventado por Gombrowicz en *Transatlántico*.

Sarmiento a Cortázar[13]) y pasa a una posición aparentemente más híbrida —transnacional en el sentido de Pascale Casanova— que parece tan solo habilitada por la violencia enunciativa que emerge de la maldición y, como veremos, de la deliberada trangresión de la risa o del deseo.

Por cierto, si volvemos a la peculiar manera en que Gombrowicz dispone los conceptos de patria y literatura, encontraremos una constelación conceptual que reexamina las relaciones entre literatura, tradición y pasado/presente traumático. En "Sienkiewicz", un ensayo contemporáneo a la edición de *Transatlántico* por el sello editorial de *Kultura*[14] (1953), Gombrowicz afirma que cuanto más dolorosa, débil y amenazada es la vida de una nación, más necesidad tiene de una literatura que "cante y celebre su belleza". La belleza nacional sería el único y último refugio que podrían encontrar los desgraciados polacos para "enamorarse de sí mismos" y poder oponer cierta resistencia al mundo. A partir de esa afirmación (de índole sexista y keyserliana[15]), Gombrowicz se dedica a recorrer la historia de la literatura polaca para analizar las diferentes formas que había asumido la belleza nacional. De los siglos XVI y XVII, en que esta belleza se identificaba con la virtud (entendida como una vida "domada" por la moralidad, un modelo que reaparecería, sorpresivamente, en la "belleza bolchevique

13. Sigo aquí la lectura de David Viñas en *Literatura argentina y realidad política: de Sarmiento a Cortázar*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1970. De hecho, Julio Cortázar podría ser un buen ejemplo (aun en contra de sus creencias) de cierta perennidad o acatamiento a los tradicionales rasgos militantes y románticos atribuidos al exilio. De este modo, en "América Latina: exilio y literatura" (1978) propone un programa que revertiría la negatividad del exilio en una misión positiva y eficaz para su patria (ver Cortázar, Julio, *Obra Crítica/3*, Saúl Sosnowski (org.), Madrid, Alfaguara, 1994, pp. 167/9). Por otro lado, en este mismo texto, Cortázar considera que aquéllos a quienes dirige este programa, los exiliados jóvenes, entrañan, quizás por su inmadurez, el mayor riesgo de aniquilarse o empobrecerse intelectualmente antes que dedicarse a la misión política-intelectual asignada. Curiosamente, Sarmiento en *Facundo* insiste sobre el rol preponderante que los jóvenes "largamente preparados por el talento, el estudio, los viajes, la desgracia" rendirán —en virtud de su "pedagógico" exilio— a la nación (en Sarmiento, D.F. *Facundo*, Buenos Aires, CEDAL, 1979, p. 206). En *Facundo*, por cierto, juventud, exilio y compromiso político están ligados de forma indisoluble. Por último, la tesis de la transgresión al exilio romántico que perpetraría Gombrowicz, se haya propuesta y estudiada en Hana Jechova – Hélène Wlodarczyk, (textes réunis par), *Emigration et exil dans les cultures tcheque et polonais*, París, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1987.

14. "Sienkiewicz" en *Kultura*, 6. Traducción española incluida en *Diario I (1953-1956)*, Madrid, Alianza, 1988, pp. 380-85.

15. En *Meditations Sud-Américaines* (1932), Keyserling establece una relación recíproca y necesaria entre debilidad y belleza tanto en el aspecto genérico (la mujer, en razón de su "debilidad", exhibiría para poder sobrevivir la "mentira" de su belleza) como en la caracterología de las naciones. De este modo habría naciones "débiles, bellas y mentirosas" y otras "fuertes, feas y signadas por la verdad". Gombrowicz cita este pensamiento de Keyserling en *Peregrinaciones Argentinas*, Madrid, Alianza, 1987, p. 25.

16. Transcribimos el trecho en cuestión: "Coged nuestra literatura de los siglos XVI y XVII y veréis que casi siempre identificaba la belleza con la virtud. No había en ella lugar para la belleza surgida directamente de la vida, al contrario, la vida aparecía domada por la moralidad, y solamente un joven honrado, piadoso y bonachón podía alcanzar la canonización estética en el arte. [...] El tipo de polaco que proponían la literatura y el arte, al no estar suficientemente saturado de polaco ni vinculado con la vida, tenía que convertirse en una fórmula abstracta; ¿acaso no es eso lo que ocurre hoy con la belleza bolchevique oficial del obrero joven y radiante, con una sonrisa en los labios, un martillo en la mano y la mirada dirigida hacia un futuro luminoso, imagen que aburre por exceso de virtud?" ("Sienkiewicz" en *Diario 1*, p. 381).

oficial")[16], se pasa a la belleza expresada por Mickiewicz: una belleza de virtud cristiana que convertiría a Polonia en el Cristo de las naciones, ya que, según Gombrowicz, Mickiewicz exaltaría a Polonia en tanto víctima de la perversidad de sus invasores. Por su parte, Sienkiewicz, aquel que da título al ensayo, no deslegitimaría esta sacra tradición, ya que, a pesar de su demonismo, sazonaría la virtud con un pecado que no sería malvado ni vil, un pecado "suavizado" que antes que impugnar la virtud la fortalecería y volvería aún más bella. Sienkiewicz, como el resto de la literatura polaca, no dejó de escribir para Dios y para la Nación, o más bien sólo para la Nación, ya que, de acuerdo a Gombrowicz, en Polonia aún Dios —"la moral absoluta"— fue subordinado a la Nación, esa entelequia que Gombrowicz define (curiosamente de forma algo marxista) como "los intereses de un grupo" (*Diario 1*, p. 388). La literatura polaca, resumida en este ensayo como una literatura moral que entiende a la virtud como "un instrumento de lucha por la existencia colectiva" estaría, de este modo, a la espera del "verdadero diablo" que renegara de la moralidad nacional, un diablo que, evidentemente, y como lo deja traslucir el párrafo final de este texto, ya existe: el propio Gombrowicz.

A pesar que este breve ensayo puede ser leído como un intento por liberar a la literatura polaca de Polonia (es decir, de las exigencias históricas del siglo XIX y de su función de creadora de los mitos, héroes y virtudes de una nación), deseo rescatar, por un lado, la concepción de la patria como tragedia (como hado que implica el sacrificio[17]) y, por otro, la estrategia inventada para escapar a la misma (la *filiatría*). Respecto a lo primero, la patria para Gombrowicz es el lugar de lo sagrado (Patria=Dios, afirma), de aquello que

17. Gombrowicz aúna patria y tragedia en una sola ocasión, al referirse a los "gritos y aullidos" de su tragedia familiar: "[...] [M]i entendimiento con la América Latina, que encarnaba el rejuvenecimiento de las espléndidas razas europeas y que resultaba sorprendentemente silenciosa y discreta en su amable existencia, me parecía no enturbiada por nada (en esa misma época, mi hermano y mi sobrino se hallaban en un campo de concentración; mi madre y mi hermana, tras huir de la Varsovia destruida, vagaban por provincias, y a orillas del Rhin resonaban los gritos de terror y de dolor de la última contraofensiva alemana; pero esos gritos, esos aullidos de los que yo no me olvidaba, no hacían más que aumentar mi silencio)". *Diario 1*, p. 236. El miedo, el respeto y el horror que Gombrowicz intuye en esta tragedia parecería ubicarla en un campo ajeno al de la literatura; ante el Horror —afirma— la pluma tiembla en la mano y los labios "no son capaces de emitir más que un gemido" (*Diario 1*, p. 352). Cualquier otra reacción, cualquier actitud estética de expresar o insinuar ese Horror, no puede ser otra cosa, para Gombrowicz, que rotunda impostura. *Diario 1*, p. 84.

siendo un misterio no se debe tocar; un misterio que, siguiendo a Benedict Anderson en *Comunidades Imaginadas*,[18] se encuentra, trágica y bellamente, ligado a la muerte. Por cierto, leemos en Anderson que si bien sería absurdo pensar en una tumba para el Marxista Desconocido o un cenotafio para los Liberales Caídos, la patria, tal vez por su "afinidad con las imaginerías religiosas", puede reclamar sacrificios que tienen a "la muerte como la última de toda una gama de fatalidades" (p. 27). La patria, parece decir Anderson, son todos los muertos que nos han precedido, todos los que han entregado la vida por ella (razón por la cual, por ejemplo, los monumentos nacionales poseen una estética que conjuga lo religioso con lo lúgubre). Este sentimiento sacro (*pro patria mori*) parece convocar en Gombrowicz la irreverencia, la desafiliación, la asunción del papel del diablo o de alguien que, como el Gonzalo de *Transatlántico*, se da a la *filiatría*. Este término —algo más rico y connotado que el de bastardía— reúne en *Transatlántico* las ideas de juventud, como fuerza díscola y libertaria, y de potencialidad, como contraria a cualquier tipo de realización; pero ante todo la idea y el gesto de rehusarse a heredar del Padre/Patria.[19] Frente a lo que cabe suponer del bastardo, el "filiátrico" no procura el reconocimiento del padre pues está absolutamente desinteresado de su *patrimonio* (etimológicamente: el legado del padre). Desplazando las ya clásicas reflexiones de Harold Bloom sobre la relación del poeta con sus precursores a un terreno más general, podríamos afirmar que el filiátrico que Gombrowicz elabora en *Transatlántico* posee la misma ilusión que el "efebo" que Bloom coloca en *La angustia de las influencias*[20] como ejemplo de la *kenosis*: la ilusión de nacer sólo de si mismo, alzando el valor de la discontinuidad y asumiendo —en la ideología algo conservadora de Bloom, pero también, valga decirlo, en la propia filosofía de Gombrowicz— su propia derrota.[21]

18. Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, FCE, 1993.

19. La equivalencia Padre=Patria no se justifica tan sólo en el orden de lo etimológico o, por otro lado, en el orden del argumento pergeñado por Gombrowicz en *Transatlántico* (donde, a través del concepto de *filiatría*, Gonzalo procura salvar al joven Ignacy del mandato paterno: enviar a Ignacy a Europa para que defienda su patria –aún a costa de su muerte) sino, por sobre todo, en el orden de las representaciones simbólicas. Citando a P. Legendre en *L'Inestimable Objet de la Transmission* (París, Fayard, 1985), Lya Tourn en *Chemin de l'exil. Vers une identité ouverte* (París, Editions Campagne Premiere, 2003) afirma que "[...] l'obligation, posée comme dogme, pour chaque membre de la communauté, d'obeir aux parents et de donner la vie pour la *patrie* implique bien que l'obeissance sociale soit élevée 'au rang de ce qui est dû au titre de la filiation par le sang'. La *patrie* preside donc les montages institutionnels de l'appartenance par le nom (plus précisément par le patronyme: le nom qui vient du pére) et par l'assujetissement aux mêmes lois dans un même territoire" (p. 144).

20. Harold Bloom, *La angustia de las influencias*, Caracas, Monte Avila, 1991.

21. La *kenosis*, por cierto, supone enfrentarse a la tradición en el sentido de no reconocerla. Para Bloom, esta actitud fuertemente "antitética" es una mera ilusión y una derrota segura: "La

En *Par-delà le crime et le Châtiment. Essai pour surmonter l'insurmontable*,[22] Jean Amery ha afirmado (en un capítulo admirable donde se pregunta si para el hombre es necesaria una "tierra natal") que el exiliado es el hombre al cual se le ha impedido la posibilidad de envejecer, de recuperar su pasado para mostrar (por sobre su magra y cruel realidad) las potencialidades de la juventud. Curiosamente, al llegar a la Argentina, Gombrowicz afirma rejuvenecerse, ser sólo potencia, carecer de pasado. Como siempre, el histrionismo de Gombrowicz parece querer mostrar como gesto libre aquello que no fue más que producto de una trágica realidad. Sin embargo, más allá de cómo prefiramos entender su "rejuvenecimiento" queda claro que su gesto de impertinencia es representarse como "desertor", como "efebo" que busca liberarse de la tradición de los muertos (de esos muertos que son la patria... y —por ende— la literatura).

*

¿Por qué uno a Copi y Perlongher con Gombrowicz? Primero, por enunciarse impertinentemente desde otro lugar. Si el exilio es siempre un lugar de enunciación, la transgresión se da al producir una enunciación impertinente (sin exagerar el juego de palabras, podríamos afirmar que la falta de pertenencia es lo que habilita la impertinencia). Segundo, porque, si como afirma Michel Maffesoli en *O instante eterno. O retorno do trágico nas sociedades pós-modernas*, lo trágico está relacionado con la aceptación, entrega o sacrificio a un destino supra-individual,[23] la impertinencia de estos

kenosis es un movimiento más ambivalente que el *clinamen* o la *tesera* y necesariamente hunde los poemas más a fondo en las regiones de los significados antitéticos. En la *kenosis*, la batalla del artista contra el arte ha sido perdida, y el poeta cae o se disminuye en un espacio y en un tiempo que lo aprisionan, aun cuando deshaga el modelo del precursor mediante una pérdida voluntaria y premeditada de continuidad" (p. 104).

22. Jean Améry, *Par-delà le crime et le Châtiment. Essai pour surmonter l'insurmontable*, Arles, Actes Sud, 1995. Aludo al capítulo "Dans quelle mesure a-t-on besoin de sa terre natale?", texto al que se accede luego de un pormenorizado análisis de la particular situación del intelectual humanista en un campo de concentración, y luego de otro en que se describe la instrumentación y el uso de la tortura (que este intelectual sufrió en carne propia). Améry relata cómo su patria (entendida ya sea como *Vaterland* o como *Heimat*) se desvaneció cuando el Tercer Reich tomó cuenta de la misma y aún como su propia lengua, aquel indicio tan frecuentemente vinculado al sentimiento de nacionalidad, se vio inficionada (y extrañada) por las bárbaras expresiones y la tosca ideologia del régimen. Sobre la distinción entre *Vaterland* ("patria") y *Heimat* (entre otras posibles acepciones, y con cierto empobrecimiento del término, equivalente a "patria chica" o "tierra natal"), podemos decir que si bien Améry distingue la diferencia, sostiene que la *Heimat* no puede sobrevivir una vez que se ha perdido la *Vaterland* (p. 101). Sobre las diferentes equivalencias y diferencias entre los términos relacionados a la idea de nacionalidad, ver Eric Hobsbawm, *Nações e Nacionalismo desde 1780*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1998, pp. 27/42.

23. Michel Maffesoli en *O instante eterno. O retorno do trágico nas sociedades pós-modernas* (São Paulo, Zouk, 2003) insiste en el carácter supra-individual de lo trágico, si bien restringe esta experiencia a las sociedades posmodernas signadas (a diferencia del "héroe dramático" de la modernidad) por la aceptación del "destino". Rescatamos aquí el concepto de lo trágico como

autores, al menos en algunos de sus textos, yace en resistirse a entregar su literatura a la patria, a la tragedia, y en forjar un espacio de representaciones que puede ser calificado de "transnacional".

Respecto a Perlongher ya ha sido señalado cierto fuera de lugar como condición esencial de su poesía. Echavarren habla de una suerte de "transcontinentalidad" por la que "Canción de amor para los nazis en Baviera" (por poner un ejemplo del primer libro de Perlongher, *Austria-Hungría*, 1980) podía hablar del presente argentino al referirse a un pasado europeo en que "los pervertidos u homosexuales eran enviados —junto a judíos, gitanos y otros marginales o disidentes— a la confinación y exterminio".[24] Ahora bien, de tener en cuenta la manera en que Perlongher habla de lo trágico, versos como "y yo sentía el movimiento de tu svástica en las tripas"[25] o "y nos íbamos a hacer / el amor en mi bohardilla / pero tú descubrías a Ana Frank en los huecos / y la cremabas, Nelson, oh"[26] hablan de cierta resistencia a una enunciación o estética de lo trágico a través de —parafraseando ciertas afirmaciones de Perlongher en "Lamborghini, Carrera, Lamborghini: Un 'nuevo' verso rioplatense"[27]— una suerte de "pulsión o liberación deseante de la subjetividad" que sexualizaría el "traumatizado campo social".

experiencia ligada al sentido de pertenencia extendiéndolo, incluso, a la conformación "moderna" del sentimiento nacional. Por otro lado, nos referimos siempre a "lo trágico" en el sentido que Peter Szondi (en *Ensaio sobre o Trágico*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2004) habla de una "filosofía de lo trágico" que supera la referencia estricta a la tragedia como fenómeno estético.

24. Roberto Echavarren, "Un fervor neobarroco" en Perlongher, Néstor. *Poemas completos*, Buenos Aires, Planeta, 1997, p.11.

25. "Canción de amor para los nazis en Baviera" en *Austria-Hungría* (1980). Ver *Poemas Completos*, p. 27.

26. *Ibid.*, p. 26.

27. En "Lamborguini, Carrera, Lamborguini: Un 'nuevo' verso rioplatense", Perlongher aúna estos autores porque se trataría de antecedentes de una invasión "de lo 'poético' sobre lo 'social' (y no a la inversa como postula el social realismo)"; de "una suerte de pulsión poética volcada directamente sobre el campo social, sexualizada y que sexualiza ese terreno" (Documento CEDAE 0790, p. 4). En la p. 6 Perlongher cita un fragmento de un reportaje a Osvaldo Lamborghini (en *Lecturas Críticas*, "El lugar del artista", 1, 1980), en el que Lamborghini acusa a la ideología liberal de izquierda cierta propensión "llorosa" de la literatura argentina: "¿Querés que te diga la verdad? ¿Cuál es el peor enemigo? Es Gonzalez Tuñon; los albañiles que se caen de los andamios, toda esa sanata, la cosa llorona, bolche, quejosa de lamentarse (...) Esto es poesía quejosa, hacer esta especie de orgullo de padre proletario, que se levantaba a las 5 de la mãnana con sus manos callosas; que traía pan crocante a la mesa (...) No hay, te digo, una cosa personal con Castelnuovo, más bien con la ideología liberal de izquierda, esa cosa llorosa. Es decir que los escritos tienen que valer por el sufrimiento que venden y por las causas nobles de ese sufrimiento".

Por otro lado, Perlongher elabora una genealogía de esta suerte de sexualización de lo social que desarmaría el típico discurso nacional, en un artículo que parece re-escribir el anterior: "Los Lamborghini y Carrera: ¿una 'nueva' escritura rioplatense?" (Documento

Ese gesto de desborde de lo trágico por lo sexual se repite en "Cadáveres", poema escrito hacia 1982 e incluido posteriormente en *Alambres*.[28] Inscripto en la tradición neo-barroca o neo-barrosa que Perlongher se inventó, el poema se desplaza por una geografía fronteriza de matas y pajonales, de puentes y canales, de trillas o, tal vez, siguiendo al portugués, de trilhas y sonoras revelaciones. Por cierto, aportuñaladas y/o agauchadas voces acompañan el discurrir poético de "Cadáveres" y susurran atisbos de historias (o asomos de chismes, habladurías o delaciones) signadas siempre por la órbita desmesurada o frustrada del deseo y del terror. Sobre este abigarrado o disociado paisaje, sólo la fruición de los cadáveres —predicada a través del obsesivo y fúnebre estribillo "Hay Cadáveres" — parece convertirse, en su carácter innumerable, en un principio homogeneizador. Lo interesante es que, si en una economía textual más tradicional, el retorno obsesivo de este verso (una suerte de "Never more") podría considerarse positivo para el desarrollo del poema (en tanto que lo escande y, de alguna manera, lo unifica), de tenerse en cuenta el privilegio otorgado por Perlongher al yirar[29] semántico en el desarrollo de sus textos (dados siempre a repeticiones, desvíos, regresos, fugas e idas inesperadas) el "Hay Cadáveres" se transforma más bien en un factor que decanta (en el sentido de ser aquello que el poema no logra asimilar) o des-canta el gozoso fluir neobarroco. En lugar de entreverse como el respetuoso pilar sobre el que podría erigir un monumento político, los cadáveres son una suerte de ruina que interrumpe la libertaria errancia semántica propuesta por el poema.[30]

CEDAE 0792). De Leonidas Lamborguini cita, por ejemplo, un texto donde se desestructura el Himno Nacional Argentino. También menciona a Enrique Molina y el erotismo desbordante de *Una sombra donde sueña Camila O'Gorman* (1973), a Germán García (autor de *Nanina*, prohibida por "obscenidad" el mismo año de su aparición, 1968) y a Luis Gusmán (autor de *El frasquito*, 1973).

28. *Alambres*, Buenos Aires, Último Reino, 1987, Premio Boris Vian de Literatura Argentina.

29. *Yirar*: argentinismo que connota un transitar sin meta, o con meta azarosa, propia del mercado prostibulario que Perlongher, como antropólogo urbano, constituyó en objeto de estudio.

30. Perlongher, de hecho, tanto en su estética poética como en su trabajo antropológico, privilegia la errancia en tanto movimiento que permite la fluctuación semántica e identitaria. En *O negócio do michê. Prostituição viril em São Paulo* opone los dispositivos y procesos de sedentarización de las sociedades modernas al nomadismo propio del andar erótico en las llamadas "Bocas de Lixo" (zonas de circulación prostibularia, literalmente "bocas de la basura"). A la libre fluctuación de lenguas, identidades y poblaciones, Perlongher opone la noción de *guetto* y la reducción semántica. En *Comunidades Imaginadas* Anderson afirma que "En la concepción moderna, la soberanía estatal opera en forma plena, llana y pareja sobre cada centímetro cuadrado de un territorio legalmente demarcado" (p. 40); la letanía del poema "Hay cadáveres" se emparenta más a este movimiento que a los desplazamientos constantes de la errancia social o poética. Perlongher presentó *O negócio do michê* al Departamento de Ciencias Sociais del Instituto de Filosofia e Ciencias Humanas da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) para su maestría en Antropología social; fue editada por la Editorial Brasiliense (São Paulo, 1987), traducida y editada en español con el título de *La prostitución masculina* por Ediciones de la Urraca (Buenos

"El informe Grossman",[31] por otro lado, es el texto en que Perlongher mal-dice, quizás como en ningún otro, la tragedia que es la patria. En este breve relato la patriótica y obligada heroicidad de los soldados argentinos en Malvinas se ve afrentada por escenas de brusca violencia y humillación sexual que convierten a los *gurkas*, por ejemplo, en violadores perversos. La impertinencia ante el carácter sacro que, según Anderson, vertebra el sentimiento nacional, es de tal fuerza que se publicó en Brasil y en portugués antes que en Argentina. Para tener una buena idea de su tenor, quizás baste decir que Perlongher hizo con los soldados argentinos en Malvinas lo que Osvaldo Lamborghini hizo con los militantes políticos (y aún, con el discurso político) en *El Fiord* (1969).

Para pensar "El informe Grossman" tal vez sea conveniente recordar que en *Ante el dolor de los demás*, Susan Sontag considera las imágenes de guerra como un punto crítico a través del cual el sentimento nacional se puede ver enfrentado con su propia derrota y humillación. A través de varios estudios de fotografías bélicas, Sontag concluye que, históricamente, las imágenes que exhibieron el horror y la derrota nacional (fotografías de soldados muertos con sus rostros visiblemente expuestos, amontonamientos de cadáveres sin enterrar, etc.) fueron usualmente suprimidas o censuradas en nombre "de la decencia y del patriotismo"[32]. Por otro lado, cuando esas imágenes eran exhibidas en el ámbito nacional, lo eran únicamente para construir cierto *pathos* nacional capaz de desplazar o sublimar su intrínseco horror a través de un sentimiento estrechamente relacionado al juicio moral: la piedad (p. 65). En este sentido, las imágenes nada piadosas elaboradas por Perlongher confrontan la sublimación trágica para, cual infame extranjero, enunciarse a partir de la obscenidad del horror. Lejos de someterse a la piedad, que daría un carácter heroico a la víctima en cuanto portadora de un infortunio que no merece, la propuesta estética e ideológica de Perlongher interpela el carácter ejemplar intrínseco a la construcción del sentimiento nacional y a sus demandas de sacrificio y muerte. Impiadoso o apátrida/profano, Perlongher puede ser leído como el reverso de aquellos que, de acuerdo a Gombrowicz en su *Diario*, construyeron su obra en torno a la Tragedia, convirtiendo el "humo acerbo" (de los crematorios) en "incienso para la nueva dictadura" (*Diario 1*, p. 352).

Curiosamente, de seguir esta lectura, la maldición de lo trágico sería una forma de religarse nuevamente a la patria —o por lo menos a sus habitantes,

Aires, 1993). "Michê" es una palabra de la "gíria" [argot] brasilera (específica del mundo de las transacciones sexuales callejeras) para referirse al prostituto joven masculino.

31. Incluido, en versión en portugués, en *Evita vive e outras prosas*, Tradução de Baptista Josely Vianna / Seleção de Adrián Cangi, São Paulo, Iluminuras, 2001.

32. Citamos de la edición en portugués, *Diante da dor dos outros*, São Paulo, Companhia das Letras, 2003, p. 56.

al "pueblo"— pues mostrarse impiadoso (o impúdico) impide la filiación trágica que hace del hijo el obediente cordero a ser sacrificado por su Padre. Tal es, al menos, no sólo la explicación de Gombrowicz —un polaco debe ser más que Polonia, afirma, propugnando una "nación menor" (*Diario 2*, p. 79)— sino también la del propio Wittlin cuando —convocado por el director de *Kultura* para escribir un prólogo que intentase calmar el enojo de los polacos ante *Transatlántico*— afirma que "Toute canonisation d'une communauté tribale, morale ou institutionnelle entraîne fatalement la révolte".[33]

Esta conjura de la revuelta es perceptible en el renovado interés crítico que supone la obra de Copi en Argentina. Adrián Cangi,[34] por ejemplo, esboza una lectura de *L'International Argentine* a través de la lógica de la sátira. En esta lectura, las irreverencias de esta novela (fundir, por ejemplo, la figura del militante político exiliado —curiosamente el padre del protagonista— con la de un mero narcotraficante y burócrata; afirmar que los "estragos y violencia de la última dictadura militar" podrían superarse a través de una inmigración masiva de negros a la Argentina, etc.) se comprenden a través de la finalidad de la sátira. La risa, además de cumplir con su fin terapéutico inmediato (permitir una descarga ante el miedo) poseería también un fin pedagógico: lastimar (agredir) para sanar.

Sin embargo, si bien es cierto que *L'International Argentine* (a pesar de estar escrito en francés[35]) puede ser leído todavía con el objetivo de conmover las "ficciones orientadoras"[36] nacionales, creo que también es necesario apreciar que la nouvelle de Copi supera la mera religación (satírica) a "lo argentino". En este sentido, *L'International Argentine* quizás pueda ser

33. Del prefacio a la primera edición polaca de *Transatlántico* (1953). Traducción de Joanna Ritt (1949). En *Cahier L'Herne* no. 14, p. 203.

34. "Copi: Semblante y metamorfosis de la identidad", "I Congreso Regional del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana: Nuevas cartografías críticas: problemas actuales de la Literatura Iberoamericana" (Rosario, Argentina), 24/6/2005.

35. Sin pasar a discutir la lengua o lenguas de pertenencia de estos autores, me refiero a la política lingüística de Copi, para quien "escribir en francés" evitaba la demora y traducir una obra dirigida, en primera instancia, a un público francés. Cf. la entrevista concedida por Copi a Raquel Linenberg, incluida en su tesis de doctorado: *Exil et langage dans le roman argentin contemporain: Copi, Puig, Saer*, Lille, 1988. Demás está decir que la opción por el francés en el caso de Copi, o por la contaminación con el portugués en el caso de Perlongher (constante en su poesía desde su arribo al Brasil) fueron asumidos como marcas evidentes de su transnacionalidad. En el caso de Perlongher, existe, por otro lado, todo un ideario internacional del neobarroco, como lo expone en su *Caribe transplatino*, antología de poesía neobarroca hispanoamericana publicada en São Paulo (Iluminuras, 1991). En el caso de Gombrowicz, debería tenerse en cuenta que, a pesar de haber escrito siempre en polaco, buscó proyectar su obra a través de traducciones, ya sea al español (*Ferdydurke*) o al francés.

36. Concepto de Nicolas Shumway para referirse a los discursos sociales instaurados como rectores y definidores de determinada sociedad. *La invención de la Argentina*, Buenos Aires, Emecé, 1995.

pensada como una obra capaz de representar el giro de una literatura exiliada[37] hacia una literatura, si se quiere, transnacional, en el sentido de un texto pensado para un público mayor, con pautas de comprensión más generales e híbridas. Debemos recordar que durante el propio transcurso de *L'International Argentine*, Darío Copi (el narrador-protagonista de la *nouvelle* y autor de poemas como "L'ode à la Cordillère" o "Le Soleil rouge des Pampas") finalmente se harta de la comunidad argentina en París y decide volver a la Argentina, el único lugar, donde, afirma "se está al abrigo de los argentinos". Es decir, paradójicamente, Argentina es el único lugar donde "lo argentino" no debe necesariamente representarse o explicitarse como lo haría la llamada literatura del exilio. Curiosamente, es en este punto donde Darío Copi descubre que es judío, y su risa grotesca se dirige de inmediato a los fatídicos números que su madre tiene disimulados en el brazo. De sátira sobre la identidad argentina, *L'International Argentine* pasa a ser una delirante propuesta de —como se enuncia en el propio texto— un género nuevo: la ciencia-ficción política.

De este modo, si lo trágico es lo nacional (o, por lo menos, la esencia de la nacionalidad argentina y, al parecer, también polaca), mal-decir lo trágico (ya sea a partir del deseo como en Perlongher, a través de la risa como en Copi o, incluso, literalmente como en Gombrowicz) *desborda* cualquier tipo de reconexión con lo nacional. Creo que el registro satírico, obsceno o impertinente, más allá de las ocasionales explicaciones o instrumentaciones nacionales que pueden llegar a dar sus autores (sexualizar el traumatizado campo social, habilitar una individualidad por encima de lo colectivo, etc.) indican un interés por el registro mismo y por la creación —como afirman Karatson/Bessiere en su tesis sobre la literatura del desarraigo— de un espacio enunciativo autónomo por el que se arruina la referencia nacional o, en todo caso, por el que la referencia nacional no deviene más que un "simple signe idéal et inefficace".[38] Por cierto, la Polonia (y la Argentina) de

37. Claude Cymerman en "La production romanesque des écrivains hispano-américains exilés en France (1970-1990)" (en Niderst, Alain , textes réunis par, *L'Exil*, París, Klincksieck, 1996, pp. 173-186) distingue una literatura del exilio *stricto sensu* ("la littérature des ecrivains, exilés dans leur immensé majorité, qui abordent dans leurs ouvres le théme de l'exil") de una literatura en exilio o literatura del exilio *lato sensu* ("toute littérature, qu'elle évoque ou non l'exil, écrite par des ecrivains en situation d'exil"). Para retomar las observaciones que Eduardo Grüner a partir de Steiner elabora en "La Argentina como pentimento" (*Sitio*, 3, 1982, pp. 71-83), podríamos decir que la literatura *en* exilio corresponde al exilio territorial "real" de sus autores. Es importante aclarar que cuando hablo de literatura del exilio, lo hago en la primera acepción de Cymerman: textos que, más allá del desplazamiento objetivo de sus autores, hacen uso de una discursividad del exilio que, siguiendo a David Viñas, resumo a partir de las posiciones canónicas de Sarmiento y de Cortázar. Tal acepción es, sin dudas, más restringida que la que propone Grüner como opuesta al "exilio territorial", aquel "exilio literario" o extraterritorialidad que, de acuerdo a Steiner, sería la condición general de buena parte de la literatura del siglo XX.

38. André Karatson & Jean Bessière, *Déracinement et littérature*, Université de Lille 3, Lille, 1982, p. 9. Los autores conciben la literatura transnacional como una literatura que apuesta

Gombrowicz, las Malvinas de Perlongher o la sintomáticamente titulada "internacional" Argentina de Copi, sirven más como disparadores de un seductor gesto de liberación de la voz y de la identidad que como una representación cabal de las mismas.[39]

Si "sacarse de encima" a la nación tal vez pueda parecer un gesto innecesario para escritores argentinos (Borges ya había escrito su fundamental "El escritor argentino y la tradición"[40]) no lo es para Gombrowicz (que publica *Transatlántico* el mismo año en que aparece el célebre ensayo de Borges) ni para "escritores argentinos exiliados" o, simplemente, para sujetos exiliados que, según Lya Tourn, poseerían una relación "fantasmática" con "la tierra de allá".[41] Más que hacer una literatura del exilio emparentada siempre a la patria, Copi, Perlongher y Gombrowicz pretenden hacer una literatura que la transcienda y que rinda (simbólicamente) en el mercado mundial. Este gesto que pretendimos leer aquí desde la *kenosis* de Bloom o la *filiatría* de Gombrowicz en tanto estrategias que reniegan el patrimonio literario tendría, por otro lado, y al menos para Copi y Perlongher, un valor transgresor adicional si pensamos que la literatura de su país, incluso la territorialmente escrita dentro de sus fronteras, habría devenido, por entero, una literatura exiliada. Esta es, al menos, sabemos, la tesis de Sarlo para la, al parecer,

tanto a borrar la referencia nacional como a suscitar un "mentalismo" más bien relacionado a lo arquetípico y lo simbólico.

39. En este sentido quisiera agregar que la llamativa coincidencia de Copi y Perlongher en escribir sobre Eva Perón parece más bien orientada a (des)trabajar esta figura desde una perspectiva transnacional. De hecho, no sólo la *Eva Perón* de Copi fue escrita en francés y destinada a un público francés, sino que *Evita vive* de Perlongher, fue publicado primero en inglés (en W. Leyland, ed., *My Deep Dark Pain Is Love*, San Francisco, Gay Sunshine Press, 1983) y luego en portugués (*Evita vive e outras prosas*, tradução de Baptista Josely Vianna/seleção de Adrián Cangi, São Paulo, Iluminuras, 2001). En el caso de Copi, la transgresión genérica que opera la figura de Eva excede cualquier intento de comprensión histórica —como lo hace, por ejemplo, buena parte de la tradición literaria argentina, desde *Esa mujer* de Walsh a *Santa Evita* de Eloy Martínez, pasando por *La señora muerta* de Viñas y *A las 20:25 la Señora entró en la inmortalidad* de Mario Szichman, entre otras. El ataque de la derecha peronista al teatro parisino donde se representaba la obra de Copi en 1974 intentó detener lo que esos grupos juzgaban la "degradación" de una figura nacional (cuando, en verdad, se trataba, quizás, de la conversión de Eva en un redituable personaje de café concert). Respecto a Perlongher, su *Evita vive* está más cerca de la reapropiación de Eva como ícono gay internacional. Sus poemas "El cadáver de la nación" y "El cadáver" aparecerían inscriptos en aquella "sexualización" del campo social.

40. En *Discusión* (1932). Borges agregó este ensayo mucho más tarde a partir de la versión taquigráfica de una conferencia dada en el Colegio Libre de Estudios Superiores, en 1953.

41. Ver Lya Tourn, *Chemin de l'exil. Vers une identité ouverte*, París, Editions Campagne Premiere, 2003, pp. 34-7, donde analiza la importancia del duelo para establecer una frontera entre el mundo de los vivos y el de los muertos (o, entre aquello que se posee y aquello que se perdió). El duelo "interrumpido" del exiliado impediría el trazo simbólico de esta frontera; de esta manera, más que la asunción de la pérdida o muerte de la patria, el exiliado se sentiría tan sólo "separado" de la misma, con lo cual se estimula la aparición constante del fantasma.

paradigmática literatura de Piglia. De hecho, si Sarlo afirma (siguiendo la función que Adorno determinaba para el arte en *Minima Moralia*[42]) que la tarea de la literatura es la de generar un "espacio rico de sentidos y explicaciones que se [haga] cargo de la ambigüedad y la dificultad en una sociedad opaca"[43] bien puede pensarse, por detrás de esta convicción, un claro deseo de incorporar a Piglia a la tradición romántica. La "belleza argentina", diría Gombrowicz (apelando a sus términos aunque distorsionando, por cierto, sus conclusiones), sería la de recuperar a través de una literatura fuertemente intelectual el espacio de reflexión que ha sido escindido o descuajado de la vida civil y política. La belleza de la literatura argentina, sería, por cierto, la de operar la misma resistencia que Cortázar o Sarmiento le aconsejaban a los jóvenes escritores e intelectuales exiliados: no renunciar a los poderes del pensamiento.

Contra ese joven romántico, estos "transnacionales" opondrían el efebo de Bloom o el "impertinente vulgo joven" de Gombrowicz: en otras palabras, y para seguir la discusión, aquel festivo joven "guarango" que ya en 1933 Martínez Estrada invalidaba (por incivil, desfachatado y oblicuo) como componente positivo para la vida nacional.[44]

42. Adorno afirma que "deben proponerse perspectivas que desplacen y extrañen el mundo, revelen su ser, con sus escollos y sus fisuras, tan distorsionado y pobre como aparecerá, algún día, a la luz mesiánica. Ganar tales perspectivas, sin veleidad ni violencia, a partir de un contacto sentido con los objetos. Tal la tarea del pensamiento". *Minima Moralia. Reflexiones de una vida dañada*, Madrid, Taurus, 1987.

43. En Beatriz Sarlo y otros, *Ficción y Política*, Buenos Aires, Alianza, 1987, pp. 40-1.

44. En el "El Guarango" Martínez Estrada afirma que: "Aunque se lo encuentre en pleno centro, el guarango es típico de los arrabales del centro de la ciudad. (...) Es incivil (...). El guarango trae a la memoria del hombre que vive en el centro de un sistema de cortesía, de convenciones morales, de respeto, un hálito paleolítico, un resabio amargo de animal de monte. (...) Es un ignorante que interpreta mal la realidad (...) Y le opone su yo, no frente a frente como el compadre, sino al sesgo, como metiéndose en la tertulia sin permiso, o introduciendo un huésped que no se resigna a quedarse en la puerta. (...) Es un primitivo que procede como si conociera las reglas de la civilización, y hasta como si las acatara y manejase con plena conciencia de su sentido, pero sólo conoce el fraude. (...) Su primer movimiento (...) es el del atropello; pero se aborta en una mueca que envuelve con toda la apariencia de lo inocente, la intención de ofender. (...) Psicológicamente y hasta clínicamente quizá no deba verse otra cosa que la insulsez de la prepubertad mantenida como gusto de fastidiar a los mayores. (...) No es un degradado moral (...) es simplemente un inconsciente de la cortesía, de la literatura, de la eurítmia, de la mímica, de la opulencia, y que sin los largos ensayos que el manejo hábil de estas difíciles cosas exige, improvisa desfachatadamente. En su burla del prójimo hay un desprecio que tiene escozor de la propia inferioridad. (...) Se advierte la vocación carnavalesca en el guarango; suele ser una máscara después de terminado el carnaval (...). Por eso su cara tiene la impudicia de la máscara y es inexpresiva, de trapo y papel; se le llama en la jerga: 'careta' y 'cara dura'. En la guarangada hay, pues, por partes iguales, de lo teatral y falso y de lo carnavalesco" (en *Radiografía de la Pampa*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1996, pp. 155-57).

Entrevista

Mario Goloboff

ADRIÁN FERRERO

¿Cómo era Carlos Casares, tu pueblo natal, tal como lo recordás en tu infancia? ¿Recordás aromas, imágenes, lugares, ritos, formas de habla?

Creo que solamente podría responder con cierta exactitud en la escritura. Me he pasado la vida recordando, viviendo en Carlos Casares (incluso cuando estuve fuera, en los sueños, en lo que yo llamaba "mi cama transoceánica"), así que esos olores, sabores, lugares y ritos recorren todas mis páginas, desde la primera, por ejemplo, de *Criador de palomas* hasta los versos que voy a publicar ahora en la revista *El jabalí*: "Recuerdas una calle, y en la calle una puerta, y tras la puerta un patio en el que juega un niño que con el tiempo dejará esa casa, se arrojará a la calle, para encontrar al hombre que recuerda".

En cuanto a las formas del habla, es más complejo: yo hago hablar a mis personajes de "Algarrobos" (el Carlos Casares de mis novelas y cuentos) con un lenguaje que ni siquiera sé si alguna vez existió, mezcla del que probablemente se hablaba o me parece que se hablaba o recuerdo que se

Mario Goloboff nació en Carlos Casares, Provincia de Buenos Aires, en 1939. Vivió durante más de veinte años en Francia, donde enseñó literatura en diversas universidades. Radicado nuevamente en la Argentina, dirige seminarios y talleres de escritura y enseña en la Universidad Nacional de La Plata. Es autor de numerosos trabajos sobre problemas culturales y sobre escritores nacionales, latinoamericanos y europeos. Ha publicado poesía: *Entre la diáspora y octubre* (1966), *Toujours encore* (1982), *Los versos del hombre pájaro* (1994); ensayos: *Leer Borges* (1978), *Genio y figura de Roberto Arlt* (1989), *Julio Cortázar. La biografía* (1998), *Elogio de la mentira. Diez ensayos sobre escritores argentinos* (2001); novelas: *Caballos por el fondo de los ojos* (1976), *Criador de palomas* (1984), *La luna que cae* (1989), *El soñador de Smith* (1990), *Comuna Verdad* (1995), y el libro de relatos *La pasión según San Martín* (2006). Sus textos de creación han sido traducidos a varios idiomas.

Adrián Ferrero (La Plata, Argentina, 1970) es Profesor y Licenciado en Letras por la Universidad Nacional de La Plata, donde cursa su Doctorado en Letras. Ha publicado artículos académicos en revistas y volúmenes colectivos y en carácter de editor, el libro *Obra crítica de Gustavo Vulcano* (2005). Asimismo es escritor de ficción y publicó los libros *Verse* (relatos, 2000) y *Cantares* (poemas, 2005). Algunos de sus cuentos fueron publicados en Estados Unidos y traducidos al inglés.