

LIBROS CHIQUITOS

INDICE

I

VER HACER

Leer estribillos

¿Se escucha?

Yo no sé

Cómo leer

Las tretas de las débiles

Ensayitos bonsái

Las novelitas de las chicas

Pasión materna

La biblioteca

II

LEER POR DINERO

Cómo me hice periodista

Una maestra ignorante

Primero publicar, después escribir

III

UNA CODA

Lectores chiquites

Este libro es para Manu, Julita y Vicente,
adorados lectores chiquites.

I
VER HACER

En *Ensaio de voo* (Ensayo de vuelo) de Paloma Vidal, un libro de 45 páginas - en realidad de 22 y media, si consideramos que está impreso sólo a página impar- la narradora nos anuncia en presente que lo está escribiendo en un viaje de avión entre Buenos Aires y Sao Paulo. Le faltan dos horas para llegar a destino y calcula que con esta frenética corrida de escritura que está emprendiendo en el block de notas de su celular, alcanzaría unas 55 palabras por minuto, cosa que al final del viaje le aportaría -"si no paro, si no desacelero, si no levanto la cabeza"- unas 6.600 al texto. Antes de empezar a escribir, ella estuvo leyendo en el avión los comienzos de los dos libros que traía en el bolso de mano: *La habitación alemana* de Carla Maliandi y *La buena alumna* de Paula Porroni. Ese picoteo por dos libros a la vez, cuyos argumentos se parecen entre sí ("dos chicas que hicieron las maletas, atravesaron el océano, y fueron a vivir a Europa") operó para ella como un impulso irrefrenable de escritura.

No importa tanto que yo, a mi vez, narre aquí los pormenores de *Ensaio de voo*, donde la escritora se detiene en tratar de entender el porqué de que esas dos chicas hayan decidido emigrar de su país solas, promediando los 40 años, y sin saber muy bien cómo se las arreglarían al llegar a destino. Tampoco importa que diga aquí que estos dos comienzos de libros la impulsan a preguntarse por el destino de su propia hermana quien también acababa de tomar la decisión intempestiva de emigrar a Francia sin ningún plan concreto de supervivencia. Lo que sí importa, en estas circunstancias mías, es que confiese que la lectura de estas páginas se transformó para mí, como para Vidal los dos comienzos de los libros de las chicas ("mocas" en portugués), en la motivación para empezar a escribir este libro. A diferencias de ella, yo no estoy en un avión ni escribo en mi teléfono pero, como en el caso de *Ensaio de voo*, este libro mío también empezó con un cálculo de palabras. Cuando la editorial que me lo encargó me puso a consideración un contrato que en una de sus cláusulas aludía a un límite mínimo y uno máximo de caracteres, tocó uno de mis flancos vulnerables: la extensión de lo que escribo, que siempre me parece escasa. Irremediabilmente sufro

pensado que nunca voy a alcanzar una cantidad de páginas razonable para los parámetros de lo que se considera un libro. Por suerte, cuando les comenté esta dificultad mía, amablemente los editores retiraron la cláusula para que yo pudiera escribir “sin presiones” (aunque no sé si esto será posible en un libro que se hace por encargo)

Por su parte, Vidal se había autoencargado 6600 palabras hasta llegar a destino evitando incluso, con el fin de avanzar, los ofrecimientos gastronómicos de las azafatas. Creo recordar que fui yo la que le recomendó que leyera *La buena alumna* cuando estuvo en Buenos Aires por unos días antes de tomarse el avión que la devolvería a Sao Paulo con una cantidad de palabras de sobrepeso. Ella es la traductora de mis libros al portugués y juntas venimos teniendo una larga relación de lecturas y escrituras que nos hermanan hasta el límite de la simbiosis. Si Vidal es capaz de disfrazarse de mí para escribir de nuevo lo que yo ya había escrito pero en otra lengua, seguramente tiene también la curiosidad de leer los libros que yo leo. Yo, a mi vez, atada a ese movimiento de ida y vuelta por el aire entre Sao Paulo y Buenos Aires, necesité leer lo que ella escribió y traducir aquí algo de eso en forma breve y urgente, como un modo de hacer arrancar mi propio libro encargado.

Parece haber siempre una cadena de libros que impulsan la escritura de otros – para Paloma los de Maliandi y Porróni, para mí el de ella pero antes también los de las mocas- y parece ser que leer es así de dinámico cuando lo que provoca es un entramado de escrituras. Entonces, no sé cómo va a seguir éste mi propio libro, pero lo que es seguro es que la lectura de *Ensaio de voo* me aclara algo: leer y escribir es una dupla que sólo puede separarse cuando se levanta la cabeza de las páginas ajenas para volver a inclinarla en las propias. Ya sé, estoy diciendo algo que es una obviedad para cualquier escritor. Pero me interesa que quede claro de entrada porque si escribo escaso -libros chiquitos- también leo poco o, mejor dicho, con la escasez que significa limitarse a buscar algo que a veces, como le pasó a Vidal, es sólo un comienzo. Macedonio llama *lectura de trabajo* a ésa que el desearía para su lector ideal, una “lectura de ver hacer, sentirás lo difícilmente que la voy tendiendo ante ti. Trabajo de formularla; lectura de trabajo: leerás más como un lento venir viniendo que como una llegada”. Es evidente que a él no le interesa un lector erudito de esos que leen hasta la última

página en función de la llegada. En cambio, parece preferir a ese otro lector que en el lento venir viniendo de la lectura vislumbra, como a través de una vía regia, la tarea que lo está esperando y hacia ahí escapa. Tal vez sea por eso que el *Museo de la novela de la eterna* está estructurado como una sucesión de prólogos. Se trata de uno de esos libros que, con el fin de dejar entrar el deseo de escribir de quien los lee, se achican justamente cuando parece que van a crecer.

Entonces, si yo llego a separar lo que mientras leo me sirve para abandonar la lectura, podría armar una antología de lecturas de trabajo. Inútiles si lo que se busca es adquirir erudición, pero absolutamente útiles para ponerse a escribir. Sin embargo, no se lee para escribir como el autor sino simplemente para escribir, nos asegura Roland Barthes, cuyo libro *La preparación de la novela* es un antologable por excelencia. Especie de museo francés de la novela de la eterna, puro comienzo de comienzos, este libro voluminoso es capaz de reducirse a cada momento hasta llegar al tamaño de un haiku (el procedimiento poético que, según el pensador, estaría en la base de la preparación de cualquier novela)

Entonces, si occidentalizo un poco mi posible antología diría, para empezar este libro, que la poesía, un género chiquito que a golpe de cortes impide, desde la frase misma, cualquier tentativa de extensión, va a ser mi primer antologable. Es esa lectura que me acompaña desde la adolescencia y en la que vivo siempre distraída, siempre levantando la cabeza para anotar algo mío en los despejados márgenes que generosamente me brindan los poemas de los otros.

LEER ESTRIBILLOS

Llegué a los libros de Héctor Viel Temperley gracias a Fogwill. Lector intenso y apasionado si los hubo, te obligaba a leer lo que consideraba que te serviría para escribir. Y casi siempre acertaba. Viel por ese entonces (hacia 1985) era un perfecto desconocido, pero no en el sentido del escritor de culto que encarna un secreto a voces para un grupo de personas. Literalmente casi nadie, salvo Fogwill, lo había oído nombrar en el ambiente. Sin embargo, para ese entonces Viel ya tenía publicados nueve libros de poemas. Claro que se trataba de publicaciones heterodoxas, casi todas en editoriales prefabricadas ad hoc. Cuando Fogwill me lo nombró por primera vez, se apareció en mi casa con aquella edición de *Crawl* impresa en el taller de los salesianos en 1982 y cuya mítica tapa – el retrato de un marinero enmarcado en una corona de espinas–reprodujo años después Ediciones del Dock. En la única entrevista que existe, pocos meses antes de morir, cuando ya estaba internado en el Hospital Británico, Viel le explica al entonces joven Sergio Bizzio que la disposición de los poemas en la página toma la forma de un hombre nadando crawl. Cuando el estribillo “Vengo de comulgar y estoy en éxtasis”, que se repite ocho obstinadas veces a lo largo del libro, ya se había transformado para mí en una alarma auditiva que me hacía segregarse adrenalina literaria, le pedí a Bizzio que me facilitara fotocopias de esos otros libros de Viel que él, que los había conseguido en función de la entrevista, mostraba como un trofeo. Así fue como me hice de *Cartas de marear*, de 1976 –que traía, como bonus track, una contratapa de Enrique Molina– y *Legión extranjera*, de 1978.

Leyendo ese paquete de páginas que después anillé y conservo hasta hoy, entendí que en esa zona que queda palpitando entre que me cuenten algo y que de golpe me lo dejen de contar, se aloja la poesía. Se trata de una suspensión placentera que me atrapa con su ritmo. Y cuando hace alrededor de 25 años me topé por primera vez, en *Legión Extranjera*, con “Bajo las estrellas del invierno”, supe que iba a tener que convocar ese poema hasta el cansancio para

poder “ver hacer”, una y mil veces, el rompecabezas cuyos fragmentos se dirigen, como coreografiados, hacia un imán narrativo.

Algo parecido me pasa con “Alta Marea” de Enrique Molina que, partiendo del emblemático verso “cuando un hombre y una mujer que se han amado se separan”, despliega una historia de amor que se pierde y se retoma permanentemente a lo largo del poema. Cada vez que se retoma, opera como un premio para el lector de poesía. Siempre dispuesto a dejarse perder sabiendo que ese esfuerzo le será compensado con una sorpresa narrativa, ese lector se transforma en un sabueso que busca rastros donde otros no ven nada. Molina lo sabe y cuando el poema, mareado entre metáforas surrealistas amenaza con írsele de las manos, lo hace bajar a tierra con versos como estos: “dos o tres libros y una camisa en una maleta/ llueve y el tren desliza un espejo frenético por los rieles de la tormenta/ el hotel da al mar”. El paquete de objetos -libros, camisas, maleta, un tren, un hotel- se pone en movimiento solo, mientras una sombra, como salida de un cuadro impresionista, lo atraviesa huyendo por la estela de luz que esos objetos despliegan. A partir de ahí, para leer alcanza con volverse voyeur. Hasta las paredes altas del hotel nos abren sus ventanas dejándonos espiar, a nosotros que andábamos a los saltos entre cortes de verso, los entretelones de una experiencia íntima: “cada noche cuando te desvestías/ la sombra de tu cuerpo desnudo crecía sobre los muros/ hasta el techo”.

En la adolescencia, cuando recalé por primera vez en estos versos, los libros, las camisas, la maleta, el hotel, el tren también estaban ahí como para decirme que la poesía se hace con las palabras que todos los días encuentran su sentido en lo cotidiano. Y que lo que se quiere expresar no es otra cosa que el presente de un acontecimiento subjetivo, ése al que alude Molina en la contratapa a *Carta de marear* de Viel Temperley: “La poesía relata sucesos pero lo hace desde la raíz, en el foco de una experiencia”. No sé si conceptos como éste eran claros para mí en ese entonces, seguramente no. Pero lo que sí es seguro es que yo buscaba en la poesía lo que busca cualquier joven: reeditar las primeras experiencias importantes, sobre todo las amorosas y, más específicamente, ésas en las que se producen las rupturas. Ahí, cuando vienen los primeros desencantos de la vida, la poesía, género medio melancólico que busca siempre decir algo sobre el objeto perdido, se hace presente en las lecturas juveniles.

Cuando mi hijo Mauro tuvo su primer desengaño amoroso estaba desconsolado y a mí no se me ocurrió mejor idea que fabricarle una pequeña antología de poemas llorones para reconfortarlo. Ahí estaban, entre otros, “Alta Marea” por supuesto, pero también el poema 20 de Pablo Neruda que desde su comienzo mismo, “Puedo escribir los versos más tristes esta noche”, impulsa a los jóvenes a ponerse a escribir a partir de una desilusión amorosa. También estaba el “Poema para gritar entre las ruinas”, de Louis Aragon, en una magnífica traducción de Victoria Rabin, cuyo estribillo “Los dos escupamos los dos/ sobre aquello que hemos amado” repetíamos siempre con mi grupo de amigos como si escupir fuera un hecho estético.

Creo que mi hijo se consoló un poco con los poemas o, como él mismo confiesa, por lo menos entró por primera vez en relación con la poesía (que no es poca cosa) Así fue como, cuando murió Nicolás Casullo, el marido por casi 40 años de Ana Amado, mi mejor amiga, reedité lo que había hecho con Mauro. Ella estaba inconsolable y le mandé el poema “En la brisa, un momento”, que Olga Orozco escribió después de la muerte de su propio marido, Valerio Peluffo. Sabía que a Ana le encantaba Orozco y supuse, ya que a mí me suele pasar eso, que leer un poema donde otro puede expresar lo que nosotros hubiéramos querido decir, sirve de consuelo. La reacción de mi amiga fue inesperada: “vos siempre con tu onda judeo-masquista”. Después me explicó que había llorado mucho leyendo el poema y que eso la había empeorado. En esa respuesta de la que fuera casi una hermana durante los últimos 35 años, estaba encerrada una complicidad que marcó nuestra amistad: siempre, como un modo de diferenciarnos para unirnos, apelábamos a la humorada de que yo era judía y ella palestina. Dos territorios en lucha que se enfrentaban al mismo tiempo que con eso reforzaban la cercanía. Meses después, Ana empezó a comentarme el poema. Le había encantado cómo Orozco invocaba los objetos de su marido: “Y qué será tu almohada/ y qué serán tus sillas/ y qué será tu ropa, y hasta mi lecho a solas, si me animo”. Pero, sobre todo, lo que la volvía loca era una alusión a la cuchara: “aléjate, memoria de pared, memoria de cuchara, memoria de zapato”.

Cuando en 2017 Ana murió, yo estaba tan desconsolada que intenté ver si escribiendo un poema alusivo me podía llegar a calmar. Como no me salía, me puse a googlear los poemas para amigos muertos que aparecían en la web pero

no había caso, no me inspiraba ninguno. Creo que ella tenía razón cuando me dijo lo del masoquismo judío: **hay que haber atravesado primero el duelo para poder después decir algo sobre la persona que nos deja, sin correr el riesgo de reabrir la herida.** Ahora creo que ese poema sobre Ana ya estaba escrito. César Vallejo, cuando alude a Pedro Rojas, un miliciano muerto en la guerra civil española cuyo cadáver fue encontrado a la vera del camino con una cuchara en el bolsillo, escribe esto: “Registrándole, muerto, sorprendieronle/ en su cuerpo un gran cuerpo/ para el alma del mundo/y en la chaqueta una cuchara muerta./Pedro también solía comer/ entre las criaturas de su carne, asear, pintar/ la mesa y vivir dulcemente en representación de todo el mundo./Y esta cuchara anduvo en su chaqueta, despierto o bien cuando dormía, siempre/cuchara muerta viva, ella y sus símbolos.” Y termina Vallejo el largo poema a Pedro Rojas con aquel emblemático verso en oxímoron que puso patas para arriba la poesía latinoamericana anterior a él: “su cadáver estaba lleno de mundo”.

Lo que me consuela ahora mismo que evoco a Ana Amado y transcribo este poema de Vallejo para ella y por ella, es la certeza de que la poesía puede hacer algo con las rupturas y las muertes. No puede evitarlas, no puede resucitar a los muertos, no puede rehacer las parejas rotas pero, enfocándose en lo más nimio –cuchara, mesa, chaqueta, incluso cadáver- puede quizás calmar la desesperación ante lo irreparable y reponer el valor de uso del objeto perdido. Pero lo paradójico es que al mismo tiempo que logra bajar ese objeto a tierra, le aporta universalidad. En uno de los estribillos del poema “Bajo las estrellas del invierno”, Viel Temperley anuncia así ese salto hacia lo universal: “hablo de todas las horas y de todos los días/ y de todas las estaciones y de todos los años”. Este poema viene a continuar la serie que se titula “Poemas de la bolsa de dormir” y, si sumamos ese título a las fotos de Viel que trascendieron –un tipo fornido, de torso desnudo, hachando leña- resulta en un combo que nada tiene que ver con la imagen que por entonces teníamos de nuestros poetas de exportación. Desde Lugones hasta Juarroz pasando por el mismísimo Girri, se nos conocía afuera por una poesía blanca, abstracta, cuasi metafísica, nada vital (Juarroz, hacia la década del 80, era el poeta más traducido). Viel, por su parte, un absoluto outsider, instala para la misma época su máquina narrativo-poética a cielo abierto, en medio de un campamento a la vera del mar, donde al hablante

le pasa de todo: una perra le busca el pene a la noche cada vez que sale a orinar desnudo; salva a una mujer que le pide auxilio desde el mar y ayuda a orinar a un enfermo -“su pene entre mis dedos”- mientras marchan juntos hacia un hospital cruzando playas de estacionamiento. Al final, el poeta se describe a sí mismo vagando con una pistola en el puño “sin tener dónde afeitarme”. Así, entre los asuntos propios y los de todos, se va armando una antinovela narrada en presente y con final abierto. A ningún lector de poesía se le ocurriría preguntar qué hizo después el poeta con esa pistola, porque el estribillo que habla de todos los días y de todas las horas y de todas las estaciones y todos los años, le pone freno a cualquier ficción. No por nada cuando se estaba muriendo, internado en el Hospital Británico, Viel anotó esto tan íntimo y secreto pero a la vez tan universal: “voy hacia lo que menos conocí en mi vida/ voy hacia mi cuerpo”.

Creo que lo que a mí me atrajo desde chica de leer poesía fue justamente ese murmullo que segregan las historias cuando se suspenden y se retoman desde un ritmo que se escucha cerca, íntimamente. En esa voz que devuelve la historia a la lectura al mismo tiempo que la abandona, lo que se escucha es siempre el estribillo. Casi diría que leer para mí es leer estribillos. Cuando en el aula del Liceo de Señoritas N° 1, la profesora de lengua nos leyó el Nocturno III de José Asunción Silva, me topé por primera vez con esa voz. Cuando llegó al estribillo que tartamudea “y eran una/ y eran una/ y eran una sola sombra larga” me lo anoté con lápiz en la tapa interna de mi carpeta. Creo que fue el primer poema ajeno que intenté escribir yo. Años después me enteré de que algunos biógrafos refieren a un supuesto amor prohibido entre Asunción Silva y su hermana, intentando darle un final de novela a lo que en esa agónica repetición es puro secreto entre lector y escritor.

No debe ser casual que Néstor Sánchez, un escritor que se la pasó jaqueando los cierres narrativos –baste recordar los “cuatro finales posibles” de *Siberia Blues*- haya sido el que, a mis 20 años, me enseñara a leer poesía pescando el ritmo íntimo de alguna historia siempre fragmentaria. La muerte de Lou, la mujer de Michaux quemada en un accidente cuando en el poema “Nosotros dos aún” la voz repite Lou/ Lou/ Lou en el retrovisor de un breve instante/ Lou ¿no me ves? o la locura de Naomi, la madre de Allen Ginsberg señalada repetidamente en *Kaddish*, eran algunos de los poemas que leíamos en voz alta con el grupo

de jóvenes amigos que frecuentábamos a Sánchez. Él también nos impulsaba a hacer traducciones caseras a pesar de nuestra común condición de monolingües. Quizás fue justamente él quien impulsó a Vicky Rabin, por entonces su mujer, a traducir el poema de Aragon. Por mi parte, al llegar a casa de mis padres a altas horas de la noche, me encerraba en mi cuarto e intentaba traducir, o mejor adivinar, partes de *Kaddish* desde mi inglés inexistente. Oh madre/ adiós/ con tu largo zapato negro/ adiós/con el partido comunista y la media rota (...) adiós/ con tu miedo a Hitler/ con tu mentón de Trotsky y de Guerra Civil Española”.

Como las camisas, los libros o la maleta del amante fugitivo de Molina, el poema de Ginsberg aludía para mí a objetos tan simples y cotidianos como los que se estudian en el primer nivel de inglés. En *Kaddish*, Ginsberg se da el lujo de ir estirando ese idioma coloquial para hacernos participar, a nombre de Naomi, de su propia historia. Desde que él tiene 12 años y la lleva a internar por primera vez a un neuropsiquiátrico hasta que, veinte años después, ella muere y le deja al hijo una carta póstuma (“Tengo la llave. Casate, Allen, no tomes drogas, la llave está en la reja, en la luz del sol de la ventana”). El relato no se detiene ante nada porque no tiene la obligación de cerrar ningún cuento. “Cantos, no cuentos”, pedía Néstor Perlongher, nuestro rey del estribillo, y en su emblemático poema-libro *Cadáveres*, el estribillo está cantado: “Hay cadáveres” se repite 53 veces. Cada una de esas veces, cuando la lectura del texto me va adormeciendo dentro de la espiral metafórica perlongheriana, suena un despertador que me recuerda lo que hay y me libera de lo que sobra.

Me parece, entonces, que cuando leo poesía lo hago siempre esperando que lleguen esos golpes de realidad para que me liberen de lo que Gombrowicz, en su ensayo *Contra los poetas*, llamó “exceso”: “exceso de palabras poéticas, exceso de metáforas, exceso de sublimación, exceso, por fin, de la condensación, de la depuración de todo elemento antipoético”. Lo que sobra, entonces, llama por la boca del estribillo a lo que falta: cada vez que la voz del despertador me dice y me repite lo que hay, sé que alguien practicó un paso de prosa haciendo trastabillar la fijeza de los propósitos poéticos. Ahora bien, arruinar la poesía a golpes de estribillo, salirse alegremente del verso, no es tarea para cualquiera. Llamo “vates” a los que instalan sus dominios en un

terreno inamovible. Desde ese cuartel no sólo se creen a sí mismos poetas sino que además se ocupan de cuidar la quintita con ahínco. El enojo de Gombrowicz define así el producto que resulta de semejante creencia: “por cada diez versos habrá al menos uno dedicado a la adoración del poder de la Palabra Poética o de la glorificación de la vocación del Poeta”. Es desde esa ostentación de poderío desde donde los vates le cortan los pies al poema. (Aquí, si yo escribiera en lenguaje inclusivo –algo a lo que todavía no me animo ni sé bien cómo hacer- dejaría vate en su acepción masculina ya que esta condición me remite, sin lugar a dudas, a un rasgo patriarcal)

Lejos de creerse vate, Néstor Perlongher tuvo que hacer malabares para recuperar 53 veces su verdad cantada. Al final, cuando el estribillo “Hay cadáveres” se le iba escurriendo entre los dedos, ensayó con preguntas: “¿Hay cadáveres?” “¿Se entiende?” “¿Estaba claro?” “¿No era un poco de más para la época?” No es casual que Néstor haya escrito *Cadáveres* en un viaje en ómnibus entre Buenos Aires y Sao Paulo, camino a un exilio forzado. En una especie de frenético *Ensaio de voo terrestre*, seguramente él también se propuso, como Paloma Vidal, abarcar una cantidad de caracteres en el camino. Me lo imagino leyéndose y releyéndose asustado de no poder soltar un mismo estribillo obsesivo que se le iba imponiendo a lo largo del viaje. ¿Qué sabía él en ese entonces, anti-vate total huyendo de la homofobia de la dictadura militar, que el verso “Hay cadáveres” iba a quedar tatuado -como contraseña de usos múltiples- entre los lectores de poesía por varias generaciones?

Años después Néstor grabó un audio leyendo *Cadáveres*. Escuchándolo me queda claro que no se aprovechó de ninguna imagen, de ninguna palabra, de ningún hallazgo lingüístico y mucho menos de la recurrencia fónica del estribillo para acentuar nada. Con esa tonalidad que voy a llamar marica porque suena indiferente a la falsa potencia de la voz, casi frívola, propia de la más auténtica desmitificación de la masculinidad, pareció querer decirnos que no esperemos de la poesía consecuencias épicas ni líricas porque él está llegando a destino y se va a bajar del ómnibus y los 53 estribillos ya se le terminaron. Por eso el último verso dice que “no hay cadáveres”. Es el final del trayecto que dio como resultado un libro. Lo que era un poema largo que los estribillos cocían con afirmaciones, queda ahora encuadrado gracias a un ejercicio de negación. Leer estribillos,

entonces, supone el placer de anticiparse a dejar de leer. Porque mientras recibimos esas repeticiones, percibimos como se van alejando juntas para terminar propinando un último golpe de realidad: el libro. Lezama Lima llamó a este acto de malabarismo poético “fragmentos a su imán”. Pero para poder hacer esa pirueta no alcanza con rejunta una colección de poemas ni tampoco con acopiar una serie que responda a un tema predeterminado. Recalar en libro supone que los fragmentos caigan de maduro como diciendo hasta aquí llegamos. Ahí es cuando aparece el silencio como último regalo que el escritor le hace al lector. Se trata de un sonido que se desmiente a sí mismo o, mejor, de un ritmo que, como diría Henri Meschonnic, lo único que ahora deja escuchar es al sujeto.

Cuando Perlongher, internado en Sao Paulo enfermo de SIDA, insistía con el estribillo “ahora que me estoy muriendo”, invocaba al mismo tiempo a Viel: “gemidos del doble que no se ve del hospital (británico)”. Para ese entonces Viel ya había muerto pero, como se puede ver, “su cadáver estaba lleno de mundo” porque logró consolar al moribundo que, desde su lejano exilio, lo escuchó y se escuchó en un eco doble de lecturas y escrituras.

¿SE ESCUCHA?

En 1980, cuando todavía faltaba un año para que Néstor Perlongher escribiera su célebre poema-libro, sentada en las gradas de un anfiteatro mexicano que da al volcán Popocatepetl, escuché en vivo al dream team de poetas conformado por Octavio Paz, Jorge Luis Borges, Allen Ginsberg y Joao Cabral de Melo Neto. Por entonces, yo ya estaba queriendo encontrarme con una voz capaz de resistirse al efecto vate y eso es lo que fui a buscar. Como buen cacique local, Octavio Paz leyó poemas inéditos de *Árbol adentro*, un libro más bien silencioso, impostándoles sin embargo algo de ese tono épico un tanto altisonante que lo había catapultado a la fama con *Piedra de Sol*, su primer libro. Borges, en el rol del escritor ciego y memorioso que ya era su marca registrada, emocionó a la hinchada argentina -por esos años nada escasa- recitando en clave tartamuda sus célebres milongas. Allen Ginsberg por su parte, en etapa post beatnik – afeitado, pelo corto, saco y corbata- había agregado a su show un pequeño acordeón para acompañarse en esa nueva onda hinduista que dejó un poco perplejos a algunos fans que esperábamos una cuota de estribillo adrenalínico del poeta de *Aullido*. Sobre el final entró un señor bajito, vistiendo traje gris de oficinista, y se paró incómodo delante del micrófono. Sacó un rollo de papel del bolsillo y empezó a leer casi para sus adentros. Los poemas no brillaban y él tampoco. Eran piezas opacas y perfectas de una ingeniería que para mí fue la revelación de lo que había que hacer para extirparse el virus de la grandilocuencia. Yo era una joven que estaba buscando nuevos gurúes – confieso que por esa época todavía no me llamaba la atención que el *dream team* fuera todo masculino- y Cabral de Melo, en ese contexto, me hizo acordar al oscuro escribiente *Bartleby* que insiste con el inefable “preferiría no hacerlo”. El director Nanni Moretti llamó Melville al personaje de su película *Habemus Papam*, haciéndole encarnar ese mismo deseo de no ser poderoso. Así, entre quien, en medio del Vaticano, huye de ser Papa y quien en el medio de un

imponente anfiteatro azteca huye de transformarse en un vate, pude empezar a situar, por esos años, el lugar que el poeta brasileño se animó a anticipar, preanunciando el fin de un siglo y también el fin de un modo de hacer literatura.

Ahora, 50 años después y ya en un nuevo siglo, no sé si buscar en Youtube o en mi biblioteca el poema "Diego Bonnefoi" de Mariano Blatt. Un poema que le escuché recitar a él y que después, bajo la invocación de esa voz me aprendí de memoria. Ahora entiendo por qué Francisco Garamona dice, en la contratapa de *Mi juventud unida*, que los poemas de Mariano Blatt algún día se darán en las escuelas y que niños y niñas de todas las edades los sabrán de memoria". En el poema "Diego Bonnefoi" ya no se puede decir que haya estribillo salvo que tomemos cada verso como si lo fuera. Porque todos los versos se repiten todo el tiempo como un recordatorio: "Mataron a un pibe por la espalda en Bariloche/ Mataron a un pibe por la espalda en Bariloche/ Mataron a un pibe por la espalda en Bariloche/ Que se llamaba Diego Bonnefoi/ Que se llamaba Diego Bonnefoi/ Que se llamaba Diego Bonnefoi/ Pero la vida sigue igual/ Pero la vida sigue igual/ Pero la vida sigue igual/ (.....)

Ya absolutamente por fuera de cualquier escaramuza metafórica, Blatt nos atesta con cada verso un golpe de realidad. Y a la realidad hay que aprenderla de memoria porque es la presentificación del presente, un tiempo con el que la poesía sabe trabajar. Por eso es que les performers –ya no vates ni antivates– no leen sino que usan su propio texto como los músicos la partitura. Es que parece ser que leer para ellos es justamente no aceptar la textualidad sino saber perderla. En el polo puesto, creo que yo, junto con otros militantes del textualismo de los setenta, no soltábamos la página escrita por nada del mundo y era esa adoración por la letra lo que nos llevaba a despreciar la lectura oral. Creo que eso es lo que, una vez que me escuchó leer en un recital, me reprochó enojado Jorge Panesi. Me dijo que yo leía mal y que, lejos de "vender" mis poemas, los estaba arruinando. El veredicto de Jorge fue contundente: o le ponés ganas a tu lectura o no aceptes más participar en ningún recital. Esta intervención de mi amigo (por cierto, uno de nuestros críticos literarios más lúcidos) me sirvió para darme cuenta de que creerle solo al papel era otro modo de inflar el hecho poético. Nosotros queríamos ser antivates para bajarle los decibeles al

contenidismo aparatoso de los vates, pero pisábamos el palito de la sacralización, dejando congelar en el estrellato a la palabra escrita.

En los años en que estuve a cargo del área de literatura del Centro Cultural Ricardo Rojas (para nosotros "El Rojas") entendí que la performance no era un artificio teatral ni un divertimento pseudo literario sino un nuevo modo de leer. Entre los ciclos que yo organizaba había uno titulado "Los que conocieron a..." en el que amigos de escritores ya muertos los homenajeban. Al finalizar "Los que conocieron a Alejandra Pizarnik", un jovencito tímido, salvo por su pelo teñido de amarillo que llamaba la atención, pidió recitar un poema de ella. Era Batato Barea, conocido todavía para esa época, alrededor de 1984, como Walter, quien se convertiría a partir de ahí en uno de nuestros máximos performers. Para mí fue tan impactante su modo de traducir al habla lo que Alejandra había dejado por escrito, que le abrí las puertas del Rojas para que experimentara con un género que, creo recordar, todavía no llamábamos performance sino algo así como teatralización de la poesía. Así fue como Batato, junto con Urdapilleta, Tortonese y después también Fernando Noy, subieron a nuestro destartalado escenario del Rojas –lo más opuesto al imponente anfiteatro azteca- su erudición poética. La defino como erudición porque me sorprendió mucho comprobar que esos jóvenes, aparentemente iletrados que no venían de la academia, y tal vez ni siquiera de haber terminado el secundario, conformaban una verdadera máquina de leer poesía. Storni, Ibarbourou, Pizarnik, Darío, Marosa di Giorgio, entre muchos otros, pero sobre todo otras, irrumpían desde una especie de improvisada biblioteca mental, aportándole al Rojas –que era la sede de las actividades extracurriculares de la UBA- un canon propio. A falta seguramente de las antologías que adornaban los típicos hogares burgueses de la época, esta cultura picoteada aquí y allá, anidó en la movilidad salvaje de esas memorias juveniles como una mezcla heterodoxa que ellxs denominaron "puré".

"Puré de Alejandra" fue justamente una de las inolvidables performances que Batato Barea trajo en 1987 a la escena del Rojas. Alejandra Pizarnik había soñado siempre con liberarse de lo poético entre comillas, ese género acartonado que no podía sacarse de encima, según confiesa en sus *Diarios*. En múltiples entradas ella se queja de no poder salirse de esa especie de cárcel

retórica que identifica con el género poesía. Y ya para la época de la salida de *Extracción de la piedra de la locura*, una de las entradas dice: “mi libro pronto a aparecer me resulta muerto, no quiero escribir cadáveres de poemas, es como si hubiera descubierto lo intolerable y lo imposible de la poesía. Me horroriza el lenguaje poético y a la vez me repugnan los poemas en lenguaje oral”. Sin embargo, para esa misma época, en varias otras entradas, declara al mismo tiempo que quiere, a diferencia de lo que hizo hasta ahora, empezar a “escribir voces”, tanto “solitarias como en diálogo”. Así es como, casi al final de su breve carrera, Alejandra se animó a dar un desesperado paso de prosa desatando los poemas para dejarlos caminar hacia un formato nuevo: el diálogo. Esta innovación da como resultado una especie de teatro del absurdo que, a pesar de la dificultad para ser representado, ya cuenta en su haber, en las últimas décadas, con innumerables puestas realizadas. “Textos de humor corrosivo” llama la poeta a estas nuevas producciones de las que, según ella “nadie se ríe, la gente no quiere saber nada”. Lo cierto es que el humor es el arma que, deconstruyendo la saturación de sentido, le devela a la escritora el sin sentido de la lengua al que ella, lectora empedernida de Carroll, define con el oxímoron de *Innocence & non sense*.

A mí, que leí durante años la poesía de Alejandra en clave angustiosa, este encuentro entre la inocencia y el sin sentido me hizo y me sigue haciendo reír. Es más, diría que si leo bajo la consigna macedoniana del “ver hacer”, me imagino a la poeta, cuando se le ocurrían algunos pasajes desopilantes de *Hilda la polígrafa*, y el eco de la risa de ella me contagia. Las traducciones fallidas del tipo “¿You cojesme?”, “Tolstoy=total estoy” o “¿Existe, che? (Est-ce qu’il existe, Tché?)” son perlititas que me acompañan cuando en mis clases las escribo en el pizarrón y escucho a mis espaldas las consecuencias saludables del humor corrosivo que alcanza a las jóvenes generaciones. Sin embargo, también me puedo imaginar que lo que hizo reír a la que escribió puede no haber sido tan gracioso para quien leyó. Porque la risotada de Pizarnik alcanza, como una afilada maldición, el “bien” decir de la monolengua argentina y eso a muchos les incomoda. No por nada, como si fuera una consecuencia de supuestos problemas mentales de la poeta, todavía hoy algunos críticos definen la etapa

teatral como “psicopatológica”, desestimándola en relación al idealizado período lírico, producto de una supuesta estabilidad psíquica.

Ahora bien, cuando Batato Barea en el año 1987 puso en escena “Puré de Alejandra”, todavía no se habían publicado estos textos teatrales ni tampoco los *Diarios*. Sin embargo él, lector agudo si los hubo, ya los intuía. Así fue como, munido de sus performáticos rayos equis, ideó un espectáculo donde sacó los poemas líricos del closet antes que Alejandra, para meterlos en una teatralización que los desacralizó. Llevando a escena lo imposible de representar, puso la retórica pizarnikiana en un estrato de literalidad cómica. Baste un ejemplo: cuando en Puré de Alejandra él recita el verso “cabezas cortadas como almas impotentes sobre los asfódelos”, levanta al mismo tiempo una pancarta que dice: “asfódelo: planta de color lila de hermosas flores”. Este es el método Barea que la crítica Irina Garbatzky llama del “clown literario”, el que navega por los poemas con el mismo ojo inocente y avisor con el cual intenta hacer aparecer lo risible sobre sí. En una entrevista que Garbatzky le hizo a Fernando Noy, quien fuera amigo personal de Pizarnik y un activo representante de lo que se dio en llamar el movimiento under porteño de los años 80, él afirma, respecto de los espectáculos que ellos realizaban que “nosotros necesitábamos difundir no sólo nuestra propia poesía sino también, por ejemplo, la de Alejandra que había muerto y estaba olvidada en ese momento. En ese sentido se puede decir que nosotros hicimos una consagración de lo obvio”.

Este concepto de la consagración de lo obvio define todo un modo paradójico de leer. Porque no hay duda de que hacia 1980 Pizarnik ya era, y esto es más que obvio, una escritora consagrada. Sin embargo, esta otra consagración under a la que apunta Noy, parece venir a cumplir una función diferente. En principio se podría pensar que implicaría extraer del texto pizarnikiano aquella voz que el mainstream literario no parecía haber escuchado. Al definirla como una poesía “olvidada”, Noy parece señalar que hubo una operación que la volvió anacrónica solidificándola en aras de archivarla en el canon. De ahí que esta otra operación de lectura performática under, tal como se dio, parece haber encontrado en el anacronismo vestigios de otras estéticas (el kitsch o el camp, por ejemplo; Garbatsky nos informa de una proliferación, en los shows de jardines, flores, maquillajes, rostros, espejos, animales) Pero esta exploración de otras estéticas

que yuxtaponen al significado “obvio” o poético entre comillas, lecturas diferentes, no pretende despreciar o parodiar el original, sino constituir un acto consagradorio con lo que estaba pero no se veía. De esta manera, en una nueva operación de lectura, estos performers difusores hicieron lo que la misma Alejandra ya había intentado hacer al final con su propia obra: retomar lo que ella ya leía como anacrónico e inyectarle voces nuevas.

Como lectores, entonces, siempre tenemos la oportunidad de hacer, de una lectura que para nosotros había fracasado, una nueva consagración. Debo decir que con la obra de Nicanor Parra me pasó algo parecido. Cuando leí por primera vez *Poemas y antipoemas* experimenté un asombro intelectual importante pero, al mismo tiempo, cierta anestesia emocional. La voz del yo lírico, del hablante o como se quiera llamar a ese sujeto (o sujeta) que se deja leer-escuchar en poesía, todavía no me sonaba. Tal vez, un poco confundida por el precioso tul que el neobarroco le tiende a la lengua, me enfrenté con una sinceridad demasiado brutal y directa. Como si el que hablara por boca de Nicanor Parra lo hiciera con un desparpajo que a mí me desafinaba. Obviamente fui bastante sorda porque incluso juzgué esa poesía como programática, cuando en realidad lo programático exuda teoría mientras el coloquio de Parra, me di cuenta después, es puro reclamo de vida. Es que yo todavía no estaba preparada para escuchar a un antiviate al cuadrado (es decir, un anti-antiviate) ese que, dando zancadas de prosa, ya se ríe de su propia condición y, para hacerlo, se asume performer. Mientras Ginsberg munido de su acordeón y su ausencia de barba parecía todavía bastante encantado con sus propias innovaciones y el traje gris de Cabral de Melo todavía combinaba con su estilo como corbata y pañuelito, Nicanor Parra ya veinte años antes había empezado a despojarse de su propia vestimenta en aras de lo que Luis Felipe Fabre llama “un reclamo de realidad”.

Acabo de buscar mi viejo ejemplar de *Poemas y antipoemas* y me encuentro con que yo había subrayado, en el poema “Autorretrato”, estos versos: “Soy profesor en un liceo oscuro/ he perdido la voz haciendo clases (...)¿Qué les dice mi cara abofeteada? ¡Verdad que inspira lástima mirarme! Y qué les sugieren estos zapatos de cura/ que envejecieron sin arte ni parte.” A pesar del subrayado, estoy segura de que todavía para esa época yo no me sentía interpelada por la subjetividad performer que se atreve a declarar eso. Tampoco estuve sentada

en las gradas del anfiteatro azteca con esa actitud de apertura mental. Estuve ahí como observadora literaria de un espectáculo, impedida tal vez de salirme de los límites prefijados por la textualidad. Pero Parra ya por esa época les pedía otra cosa a sus escritos y también a sus lectores: “el autor no responde de las molestias que puedan ocasionar sus escritos/ aunque le pese/ el lector tendrá que darse siempre por satisfecho”, les decía a quienes, como yo, no entendían que intentar que la poesía se prolapse con el fin de tocar la realidad, no era un acto de realismo ingenuo ni de objetivismo, ni siquiera de vanguardismo programático. Hoy, cuando ya pasaron más de 80 años desde que Parra empezara a molestar al lector con reclamos de realidad, todo parece ser más simple. Mariano Blatt puede reclamarla por triplicado sin sonar pedagógico y ni siquiera realista. Pero para que el rap hoy entre con naturalidad a la poesía, hubo que arrancar una porción de anagrama del apellido Parra. Porque el poeta ya había hecho de la poesía un arma de doble filo que se deja tocar por lo real al mismo tiempo que lo corta sistemáticamente. Para hacer esto hace falta poner el cuerpo y también obligar al lector a poner el suyo en juego. Alejandra se lo pide así: “Lectoto o lecteta, mi desacimiento de tu aprobamierda te hará leerme a todo vapor”. Y Batato, sin ninguna duda, supo escucharla. Yo, por mi parte, estoy buscando consagrar con mi nueva lectura de la obra de Parra algo que, de tan obvio, parece invisible.

YO NO SÉ

La única vez que lo escuché en vivo y en directo leyó un discurso/poema y creo ahora que con ese subgénero Nicanor Parra encontró, en los últimos 20 años de vida, la clave para que la antipoesía alcanzara el máximo de su brillo performático. Fue en septiembre de 1993 cuando, en ocasión de cumplirse los 100 años del nacimiento de Vicente Huidobro, la Fundación del mismo nombre invitó al festejo a un nutrido grupo de poetas latinoamericanos. Entre los argentinos, eligió a tres de distintas generaciones. A saber, por orden de aparición: Roberto Juarroz, ya pisando la tercera edad, yo, entrando en la mediana y Fabián Casas, todavía un pibe. Justamente en los *Diarios de la edad del pavo* Fabián recuerda este viaje y dice que él y yo esquivábamos a Juarroz, que se comportaba con nosotros “como una ameba”. No me acuerdo de que el vate veterano se nos pegara, pero sí me quedó grabada su altiva expresión de desprecio cuando nos tocó leer a nosotros en una de las actividades. Tal vez quería quedar pegado a nuestra juventud, pero sin duda no a nuestra estética.

Para el 3 de septiembre, fecha del nacimiento de Huidobro, la Fundación había organizado una comida campestre en el poblado de Lo Abarca, en la región de Valparaíso, donde está enterrado el poeta. Se rumoreaba que en cualquier momento podía aparecer Nicanor Parra que de hecho vivía muy cerca, en Las Cruces. Parra en ese momento tenía 80 años y no había prometido nada, pero sugirió que tal vez se daba una vuelta y decía algunas palabras. Efectivamente para la sobremesa apareció, manejando un autito medio destartado y acompañado de una mujer bastante menor. Ahí nomás sacó un rollo de papeles del bolsillo y empezó a leer. No recuerdo ningún tono en especial, ningún disfraz de nada, ni menos que menos alguna actuación rimbombante. Solo la lectura casi burocrática de un poema escrito ad hoc cuya utilidad discursiva cortaba de

cuajo cualquier pretensión lírica. La voz de un sujeto -que ahora sí escuché con una claridad emocional intensa- aparecía para tirarle a los lectores versos que suenan informativos, periodísticos o, simplemente, de opinión. Al referirse a Huidobro, un alter ego que espeja todo el tiempo con el yo lírico, dice cosas del tipo “Quiero dejar en claro/ que sin el maestro no hubiera sido posible el discípulo/ prácticamente todo lo aprendí de Huidobro/Gracias”, “Hasta llegó a dárseles de comunista” o “Mi opinión personal: uno de los pocos poetas chilenos que se puede leer de corrido”. Así, aprovechándose del formato discurso mientras lo cortajea al ritmo de los versos, Parra va convirtiendo lo que se escucha como capricho de un opinólogo, en un acto poético. Porque lo que destila esta operatoria no es la opinión de una persona y ni siquiera de un autor-vate. Aquí opinar es degradarse como autor para poder escribir lo que los otros desechan por poco literario. Son obviedades que se resisten a entrar en el perímetro cerrado de lo literario pero que, cuando lo violentan, devienen poesía pura. Así es como la *doxa* (opinión) desprestigiada por los filósofos griegos respecto de la *episteme* (saber) sube de golpe de categoría. Al mismo tiempo baja lo que podríamos llamar “episteme poética” (esa celestial abstracción en la que el poeta Juarroz parece haberse especializado)

Así es como Nicanor Parra se anticipa en casi 25 años a lo que hoy el arte contemporáneo da en llamar “conferencias performáticas”. Él los bautizó *Discursos de sobremesa* y yo, lectora recuperada para su causa, tuve la suerte, en la sobremesa campestre de Cartagena y bajo la invocación de Huidobro, de escuchar esa letanía que a cada vuelta de hoja le agrega un nuevo anti al concepto anquilosado de poesía. Dos años antes del show campestre, en 1991, el kamikaze literario ya se había jugado el pellejo con “Mai mai peñi, Discurso de Guadalajara”. El caso es conocido: Nicanor Parra se hizo acreedor, en Guadalajara, del premio Juan Rulfo de Literatura Iberoamericana, con una retribución de ni más ni menos que 100.000 dólares. Ahí, con la misma operatoria de desenrollar un largo discurso/poema y leerlo, puso toda la carne al asador. Repasar la lista del público que lo estaba escuchando pone la piel de gallina: un ex presidente de México, varios ministros, rectores de universidades, la viuda de Rulfo, et. etc. ¿Cómo hizo el anti-antivata para que no lo tragara la institución literaria pero para tragarse al mismo tiempo la plata que ésta le ofrecía? Sartre

rechazó el Nobel, Beckett no quiso presentarse a recibirlo, Parra –que por algo nunca lo ganó- cobró en este caso su premio al mismo tiempo que dejó pagando a la institución en un escrito que si bien era para leer ahí, iba a quedar encuadrado en sus libros. Fabre dice que en el “Discurso de Guadalajara” las fronteras se vuelven inciertas porque no se puede decir donde termina el poema y donde empieza la realidad. Y es ahí donde el texto alcanza su máxima actualización porque el tiempo y el espacio del poema son lo mismo que el tiempo y el espacio de su lectura. Una posible conclusión sería que durante la media hora que dura la lectura, las palabras se vuelven acto y ahí poesía y mundo entran a coincidir. Esa utopía nos obligaría como lectores a involucrarnos. Porque no se trata de una instalación en la Bienal de Sao Paulo que, para descifrarla, la recorremos de la mano de un curador. Acá lo que se dice es lo que pasa mientras se dice y leerlo a posteriori nos obliga a retrotraernos al momento de esa intervención. Por eso Fabre (que de algún modo es un curador del día después) chequeó los periódicos de esa fecha para enterarse de la reacción del público, y nos informa que todos, tanto los de la mesa de ceremonia como los de abajo, se reían.

Entonces, mientras las piezas teatrales de Alejandra parecían no hacerla reír más que a ella, al público que escuchaba a Parra ese día en Guadalajara parecía no quedarle otra posibilidad más que reír. Aunque el bufón tirara incómodos dardos como estos: “ahora veo como son las cosas/ agradezco los narco-dólares/ harta falta me venían haciendo (...) no sé qué decir”. Ya en el poema “Autorretrato” aparecía un oscuro profesor abofeteado, usando zapatos de cura “que inspiran lástima”. Aquí se redobla la apuesta: delante de la plana mayor del poder político y cultural de México el hablante, en vez de tañer su lira con elevadas metáforas dignas de la ocasión, pregunta en verso (los cortes vendrían a darle un poco de ritmo a los irrespetuosos pasos de prosa): “Qué me propongo hacer con tanta plata?”. Y como si efectivamente alguien se hubiera animado a preguntárselo, responde con vulgaridades del tipo “ponerme al día con los impuestos” o “una silla de ruedas por si las moscas”

Cada vez que releo “Mai mai peñi” –que por cierto quiere decir “hola hermano” en mapuche- más cerca me siento de ése que me saluda detrás de la careta del payaso. Es un despojo de persona que no piensa renunciar a los narco-dólares

pero que, al respecto, no sabe qué decir. Reconozco en ese tipo de contradicciones humanas, demasiado humanas, que se dejan leer entre líneas en algunos poemas que amo, uno de los impactos emocionales que me atraen del género. Porque sólo la poesía es capaz de sostener tanta disolución. Lo que se lee en los estribillos es esa misma inestabilidad subjetiva que pide a gritos, como Parra con sus discursos, un piso de realidad para sostenerse. Es que entre la contundencia de lo que hay (en este caso dinero del narcotráfico) y el balbuceo de no saber qué decir al respecto, la risa forzada de los que escuchan viene a pretender tapar esa grieta que abre la poesía entre realidad y sujeto y que no hay con qué soldar. César Vallejo la dibuja con puntos suspensivos. En el primer verso que escribe, alrededor de los 20 años, lo dice en estos términos: "Hay golpes en la vida tan fuertes... Yo no sé".

En 1987, estando al frente del área de literatura del Rojas, invité a Enrique Pezzoni a dar, dentro del ciclo "Cómo leer", el curso "Cómo leer a César Vallejo". Yo le había copiado el título del ciclo a Margo Glantz, quien durante mi estadía en México y siendo ella directora del INBA (Instituto Nacional de Bellas Artes) me había invitado generosamente a dar un curso que titulé "Cómo leer a Lezama Lima". Mi idea en el Rojas fue imprimirle a esos cursos el espíritu de verdaderos seminarios extracurriculares, es decir, que importaran no tanto las preceptivas académicas de lectura sino el modo particular en que un escritor leía a otro o un especialista a una disciplina. La lista de los que se dieron es enorme pero para muestra basta un botón: *Cómo leer a Borges* por Ricardo Piglia, *Cómo leer la pintura desnuda* por Luis Felipe Noé, *Cómo leer a Lacan desde la filosofía* por Tomás Abraham, *Cómo leer la escena teatral* por Alberto Ure son sólo unos pocos ejemplos. También están los que luego fueron reescritos por sus autores y quedaron inmortalizados en libros: *Cómo leer a Copi* y *Cómo leer a Pizarnik* por César Aira, *Cómo leer a Felisberto Hernández* por Jorge Panesi y *Cómo leer la gauchesca* por Josefina Ludmer.

Yo sabía que Enrique quería escribir un libro sobre Vallejo y le prometí que grabaríamos las clases para que le sirvieran como base. Pero en un lapso de dos años él enfermó y murió. Tengo en mi poder algunas de las desgrabaciones pero la mayoría se perdieron y los posibles manuscritos tampoco aparecieron entre sus cosas, aunque varios amigos tratamos de recuperarlos. Lo cierto es

que lo que sí me queda de ese inolvidable curso, es la sensación de haber aprendido a darle otra vuelta de tuerca, más osada, más libre, y en ese sentido más placentera también, a mi modo de leer. En la primera clase –confieso que en las mías lo imito aclarando que lo hago- Enrique anotó en el pizarrón el verso fundante y marcó tres partes: debajo del “Hay golpes en la vida tan fuertes” anotó algo así como declaración objetiva, debajo del “Yo no sé” anotó algo así como declaración objetiva y, entre un extremo y otro de los puntos suspensivos dibujó una V.

(INCLUIR DIBUJO) ??

Después preguntó: ¿en cuál de estas tres partes situarían ustedes el hecho poético? Y él mismo se respondió: la poesía se cae por esa especie de válvula que, entre los puntos suspensivos, forma la V de Vallejo. Repetí durante años ese show pezzoniano y siempre tuve la misma sensación: hasta los alumnos más reacios a la poesía, picaban el anzuelo. Es que todo en el “Cómo Leer” de Pezzoni era divertido. Como si enseñar a leer fuera en sí un show, él desplegaba un verdadero Puré de Vallejo. Su modo de levantar el cartelito a lo Batato, consistía en dibujar un hombrecito que se caía por la V. Al mismo tiempo él recitaba casi gritando estos versos de Trilce: “Vusco volvvver de golpe el golpe/ Sus dos hojas anchas, su válvula/ que se abre en succulenta recepción”. Ahí explicaba que por esa válvula se cae el sujeto Vallejo que ya no es nadie. O bien es un nadie, podríamos agregar considerando las características del autorretrato de Parra. Sería un nadie que incluso se permite usufructuar de su propio apellido en tercera persona (“César Vallejo ha muerto”).

Cuando desplegaba el enorme arsenal teórico con que contaba para dar las clases, Pezzoni también lo hacía sin descuidar ni un poquito el espectáculo. Es así como el intrincado concepto de “yo lírico” que desarrolló la filósofa Kate Hamburger (la “señora hamburguesa”, la llamaba él) se entendía perfecto cuando los gestos ampulosos del profesor clown pronunciaban la palabra YO con un desprecio que desplegaba el cartelito imaginario de NO CREAN QUE YO ES YO EN LITERATURA. Ahí era cuando se ensañaba contra la crítica biografista y también contra la hermenéutica -que para él era una derivación de la biografista- porque ambas habían leído a Vallejo en clave yóica. Sus estrategias para elegir ejemplos no tenían desperdicio. Me acuerdo de una que

rayaba en lo escatológico. Según Enrique el crítico hermenéutico André Coyné interpreta los versos de Trilce “quién hace tanta bulla, y ni deja/ testar las islas que van quedando”, tanto como una descripción del acto poético, como así también una del acto de defecar. La expresión pícaro de Enrique cuando comentó que Coyné era de ese tipo de lector medio perverso que se regocijaba ante la intimidad más íntima de Vallejo, no tuvo desperdicio. Las risas del auditorio en el curso siempre estaban aseguradas. A diferencia de las autoridades que escuchaban a Parra en el despliegue de su Discurso de Guadalajara, que reían para no llorar, el público del Rojas largaba carcajadas de placer. Era un público ávido de escuchar, después de años de dictadura donde los intercambios de ideas se susurraban, verdades gritadas. **Se trataba de una comunidad cómplice que empezaba a entender –en mi caso diría que tal vez por primera vez- que la crítica era un acto de amor tan disfrutable como la poesía.**

A partir del memorable curso de Enrique Pezzoni me di cuenta de que si había un placer tan o más intenso que leer poesía, era leer a los que saben leerla. Y si en esta posible antología de lecturas de trabajo, ya situé a la poesía como primer antologable, **voy a ubicar ahora en segundo lugar al ensayo o teoría o crítica o como se quiera llamar a ese generoso género que, a la manera de los curadores o también de los psicoanalistas, nos traduce lo intraducible no para explicar nada sino para iluminar, en modo linterna, la página que nuestra hipermetropía no nos dejaba ver.**

CÓMO LEER

Muchos años antes del curso del Rojas, tuve la suerte de tener a Enrique Pezzoni como profesor en la materia "Introducción a la literatura", que era parte de las obligatorias para ingresar tanto a la carrera de Letras como a la de Filosofía. Por ese entonces yo todavía no había decidido cuál de esas dos carreras iba a seguir. Pezzoni era en esa época el adjunto de Delfín Leocadio Garasa y las clases de ambos diferían tanto que cada vez que escuchaba a Garasa yo optaba por filosofía y cada vez que escuchaba a Pezzoni me inclinaba a seguir Letras. Finalmente, y aunque ya intuía que algún camino me iba a devolver a la literatura, me decidí a estudiar filosofía. Pasé antes por una o dos materias de Letras pero iban a contrapelo del entusiasmo que lo pezzoniano me provocaba. La carrera todavía por esos años –antes de que el mismo Pezzoni estuviera a cargo de reestructurar el plan de estudios- tenía un serio atraso en cuanto a su orientación crítica al punto tal que cualquier vuelta de tuerca teórica era considerada espuria o, en el peor de los casos, marxista. La carrera de Filosofía en cambio, todavía no había sido alcanzada por esa corriente analítica que más adelante -y creo que hasta hoy-le cambió la orientación para mi gusto no tan afortunadamente.

Así fue como me encontré cursando Filosofía sin tener idea de por dónde buscar ese puente que me volvería a depositar finalmente en la literatura. Mis lecturas preferidas fueron, de entrada, las de Spinoza y Nietzsche, cuyos estilos traté de copiar descaradamente en las monografías que me encargaban. Ahora se me hace evidente que, como lectora, también en el caso de la filosofía ya andaba buscando aquel "ver hacer" macedoniano. Por ejemplo, cuando entendí que el pensamiento de Nietzsche no podía entenderse sin tomar en cuenta su estilo fragmentario o aforístico, tuve una especie de revelación. Hojeándolo ahora, me doy cuenta de que en uno de mis libros preferidos de esa época, *Así hablaba*

Zaratustra, los fragmentos son definidos por el mismo Nietzsche como “los discursos” de Zaratustra. El discurso, entonces, como ese modo contundente en que el hablante tira línea mandándola directo al corazón del lector. En el arbitrario montaje de coincidencias autobiográficas que voy armando, ahora mismo se me ocurre que tal vez Nietzsche podría haber sido una influencia para Parra. De hecho su biógrafo, Rafael Gumucio, dice que hacia 1975 el poeta lo estaba leyendo. Por las dudas me voy a Google y me encuentro con esta respuesta del chileno en un reportaje donde le preguntan sobre Dios: “La frase más famosa, la más importante de todas, sería la de God is dead. Dios ha muerto, que ha dado origen a un montón de chistes en los WC. Dios ha muerto, firmado Nietzsche y abajo, Nietzsche ha muerto, firmado Dios”. Parra, como la Pizarnik polígrafa, da cuenta de sus lecturas y de su afecto por un escritor, a través de chistes que lo involucran. Por mi parte, revisando mi viejo ejemplar de *Así hablaba Zaratustra* veo que prácticamente subrayé casi todas las líneas del texto, como si hubiera querido escribirlo de nuevo. Me acuerdo que en la monografía final de la materia Filosofía de las Religiones, con un gesto ingenuo que pretendía ser transgresor, imité a Nietzsche buscando frases hechas que se parecieran en algo a “Dios ha muerto”. Aunque generosamente me puso un diez, Víctor Massuh, el titular de la cátedra, me dio el consejo saludable de que no me dejara fascinar demasiado por los autores. “Déjelos enfriar”, me dijo.

Cuando cursando “Filosofía Contemporánea” leí a Heidegger, supuse que en su pensamiento sobre la poesía iba a encontrar la clave que me permitiera amigar mis dos vocaciones. Para esa época yo ya estaba leyendo y escribiendo literatura de un modo bastante sistemático. Tuve mi etapa heideggeriana, no puedo negarlo, pero nunca me dieron ganas de imitar al autor y eso me demuestra que algo ya venía enfriado desde el vamos. Es que la manera en que Heidegger enfocaba el hecho poético, me hacía ruido. Había algo que no encajaba con lo que, al mismo tiempo, yo iba descubriendo con mi grupo de amigos dentro del círculo que rodeaba a Néstor Sánchez y fuera de él, en la calle misma, partiendo de la esquina de Florida y Paraguay y dando vueltas a la que llamábamos “la manzana loca”. En ese circuito porteño de mi juventud, todo me estaba señalando que lo que cabía hacer a esa altura del siglo XX –cursábamos el hoy emblemático 68- era desmitificar al arte en general y a la poesía en

particular, ese género que se deja mistificar tan fácilmente. ¿Qué tenía que ver, por ejemplo, lo que Heidegger encontraba en la poesía de Holderlin, con lo que con mi grupo de amigos encontrábamos en Aullido de Ginsberg? Abro ahora mi tomo de *Arte y poesía* que de tan usado se me deshace entre las manos y me encuentro con que subrayé este parrafito y al costado le puse un NO entre signos de admiración: “vinieron los dioses a la palabra y apareció un mundo”. ¿Qué me habrá pasado por la cabeza en ese entonces para negar tan enfáticamente esta frase? No tengo ni idea, pero sí puedo asegurar que “Dios ha muerto” ya era para mí en ese momento, y sigue siéndolo, además de uno de los más geniales y contundentes enunciados filosóficos, un verso. Es más, diría que es el verso más desmistificador que conozco.

Así fue como, con esa grieta que cada vez se profundizaba más entre filosofía y literatura, llegué casi al final de la carrera. En paralelo estaba terminando mi primer libro de poemas en prosa y una crisis que aún hoy estoy tratando de explicarme a mí misma, me llevó a abandonar la carrera faltándome cuatro materias para recibirme. Después de años de intentar analizar esta asignatura pendiente que me dejó un amargo que todavía me dura, concluyo que en esa época el arte estaba todavía muy signado por esa impronta romántico-sacrificial donde los poetas malditos, con sus revientes varios que llegaban hasta el suicidio, eran para nosotros el paradigma de la relación arte-vida. En ese contexto, aporté mi propio sacrificio a la causa. Con el fin de poder “recibirme” de escritora, abandoné la facultad. Hoy, cuando ya ni los músicos de rock creen en esa ridícula simbiosis causalista entre arte y vida, dejar una carrera para que a uno lo consideren escritor suena a disparate. Según mis sucesivos psicoanalistas me la pasé (y me la paso todavía) tapando ese agujero que significa para mí no tener título. A pesar de todos los libros de ensayo y/o crítica que escribí y de todo lo que trabajé y trabajo en la docencia universitaria, siempre hay un momento en que me siento en falta, como si estuviera cometiendo un fraude. Es que yo nunca tuve ese desprecio que algunos de mis colegas escritores sienten por la academia. Casi diría que todo lo contrario. Tal vez por haber estudiado filosofía, sé que sin el empujón que les aporta el mundo de las ideas, los escritores no llegarían muy lejos. Por supuesto que se me puede alegar que también pasa lo contrario, pero esa es una obviedad: el arte se

anticipa al pensamiento pero el pensamiento lo alimenta para que pueda anticiparse. En ese sentido, no llevo la cuenta de si a lo largo de mi vida leí más poesía y novelas o más libros teóricos, ni qué vino antes y qué después. Los dos rubros se fueron pisando los talones y diría que indistintamente me fueron provocando el mismo placer de lectura, ése que indefectiblemente tiene una y la misma consecuencia: que se me despierten las ganas de escribir. “Déjense de joder con el me gusta-no me gusta”, nos espetaba Josefina Ludmer al grupo de amigos cuando aludíamos a nuestros libros preferidos en la mesa de algún bar. Ahora entiendo que el que un libro “me guste” puede ser reemplazado por algo así como que “me inspira” (o, si quiero actualizar el anacronismo romántico por un concepto duro diría que “me genera productividad”) Para el “no me gusta” el sinónimo más directo que encuentro es “creo haberlo leído pero ya me lo olvidé”.

En el caso de Heidegger, debo reconocer que no me olvidé de lo que leí pero que tampoco sus escritos me generaron ganas de escribir. Tuvieron que pasar muchos años, incluido por cierto el pasaje por el “Cómo leer” de Pezzoni, para que yo entendiera mejor de dónde venía esa incomodidad que me provocaba su concepción de la poesía. Un libro muy chiquito (menos de 70 páginas) me lo aclaró casi al modo de la autoayuda. En *Manifiesto por la filosofía*, Alain Badiou se refiere al famoso encuentro fallido entre Heidegger y Paul Celan, a partir del cual el poeta escribió “Todtnauberg”. La génesis de este poema es una anotación en un libro de visitas. “En el libro de la cabaña, los ojos hacia la estrella del pozo con, en el corazón, la esperanza de una palabra que llegaría”, había escrito Celan el 25 julio de 1967 cuando Heidegger lo invitó a visitar su cabaña de Todtnauberg, en plena Selva Negra. Parece ser que ese día hubo un paseo en auto donde el poeta hizo alusión al peligro del rebrote nazi que se estaba produciendo por esos días en Alemania y a la conveniencia de que Heidegger se expidiera públicamente al respecto. Como única respuesta recibió un largo silencio. En ese silencio pantanoso floreció “Todtnauberg” que, como todos los poemas de Celan, está más cerca del mutismo que de las palabras.

Entrecortando adrede los encabalgamientos, suspendiéndolos en los intersticios de un relato, el poeta logra que el sentido siempre quede a la espera de ser completado por la palabra de otro. Según el filósofo Lacoue-Labarthe, en “Todtnauberg” la palabra esperada es “perdón”. Un perdón que Heidegger le

debía, ante tanta sospecha de colaboracionismo, al poeta judío. Pero Alain Badiou le da otra vuelta de tuerca al asunto: para él, el silencio de Heidegger es coherente con su “fetichización filosófica del poema”. Esto quiere decir que en la filosofía heideggeriana la poesía aparece como una instancia privilegiada, portadora de La Verdad, y en ese sentido capaz de dar respuesta a todo. O sea que, si para Heidegger el poeta sabe todo ¿qué le puede agregar un filósofo? De esta manera, y ante la pregunta de un poeta, el filósofo, nos dice Badiou, no podría hacer otra cosa que reenviarlo a la soledad del poema, o lo que es lo mismo, condenarlo al solipsismo. Pero justamente, si la poesía de Holderlin en cierto sentido le era funcional a Heidegger para consolidar su mistificación del género, la poesía de Celan se resiste. No es el hombre cuyos padres murieron en un campo de concentración el que pide una palabra esperanzadora que lo repare. Es esa obra monumental que renovó hasta las raíces el maltratado idioma alemán la que exige ser aclarada en el marco de una interlocución. Claridad que no supone una explicación sino una responsabilidad compartida. El peso de ese sujeto poético clausurado que, en espejo, estaba obligado a dar cuenta de todo, queda, con la poesía de Celan, aliviado. Badiou define a Celan como un “ultrapoeta”. Ultra porque se sale más allá del círculo cerrado al que Heidegger confina a la poesía y tiende un puente con los demás porque necesita de la interlocución. Podríamos decir en ese sentido que Celan es un antiviate, ese sujeto vulnerable que no sabe y que por eso necesita de la palabra del maestro. “Cuéntame lo que me pasa”, pide Vallejo, nuestro latinoamericano más ultra. “¿El nombre de quién estaba anotado/ antes del mío?” pregunta Celan en “Todtnauberg”. Sólo una subjetividad abierta, deshilachada, incompleta, puede encontrarse en un libro de visitas -ese tipo de libro chiquito que está siempre abierto a la palabra de los demás- con la posibilidad de escribir su poema.

Respecto de Badiou me animaría a decir que su *Manifiesto por la filosofía* es el libro de un ultra filósofo. En vez de aportarle a la filosofía una revelación tranquilizadora donde los dioses vienen a la palabra y le entregan un mundo, le exige mantenerse a la escucha. La tranquilidad que me transmitió ese razonamiento, me pone en el mejor lugar de la encrucijada: por fin filosofía y poesía se encuentran en sus diferencias y el haber transitado la carrera de Filosofía me sirve para leer más y mejor a los poetas que amo. Bajar la filosofía

del pedestal del saber mientras al mismo tiempo se baja a la poesía del lugar de dueña de la verdad, las pone a ambas en el lugar de la más encantadora y productiva doxa. Por ejemplo la crítica Jean Franco (a quien Pezzoni llamaba la “señora Jean-ano”), refiriéndose al “Hay golpes” de Vallejo, dice que el poeta peruano da vuelta con ese verso el “Pienso luego existo” cartesiano y lo transforma en “Sufro y soy pero no sé”. Entonces, se podría decir que poetas como Vallejo o Celan se dejan leer indistintamente por filósofos o por críticos literarios, usando unos las herramientas del otro. Tal vez sea porque ya no hay filósofos propiamente dichos y están escaseando también los críticos literarios tradicionales. No es casual que el libro de Badiou sea chiquito. La pretensión de construir esos gigantescos edificios llamados “sistemas” –la *Crítica de la Razón Pura* o la *Fenomenología del Espíritu* serían botonazos de muestra- parece resultar hoy una tarea mucho menos habitual. Respecto de la crítica literaria en tanto discurso específico sobre un autor o una obra, Josefina (alias La China) Ludmer, la contrapone a lo que ella llama “activismo cultural”. Una reflexión, dice ella, que quiere ser también acción, que quiere intervenir. (Se podría pensar que llamar “Manifiesto” a un libro de filosofía, refleja también en Badiou una intención de activismo) Para Ludmer, que tuvo ella misma su gloriosa etapa como crítica literaria, la especificidad de esta tarea estaría perimida. Estos conceptos le significaron duras críticas de algunos vates defensores a ultranza de esta disciplina supuestamente autónoma. Más de una vez le escuché decir, cuando se enteraba de esas objeciones, con el gesto prescindente que la caracterizaba, “ya se les va a pasar, debe ser que tienen miedo de perder su kiosquito”.

LAS TRETAS DE LAS DÉBILES

La misma sensación de alivio que me provocó leer el *Manifiesto* de Badiou, la tuve cuando me encontré por primera vez con un libro de Giorgio Agamben. La recomendación vino de la manera más inesperada y heterodoxa. Fue en un curso de kabalá al que, sintiéndonos dos pícaras espías, concurrimos con La China. Tal vez por ser ambas judías, tal vez por estar buscando nuevas fuentes de inspiración, nos presentamos como dos alumnas aplicadas munidas de nuestros cuadernos, a las clases que daba el uruguayo Rubén Kanalenstein en el Instituto Cultural Argentino Israelí. Yo había conocido a Rubén en Sao Paulo en un Coloquio de Escritores Judeo-Latinoamericanos y de él me habían impresionado dos cosas. Su intervención en el coloquio, que fue totalmente descolocante en relación a la concepción tradicional de judaísmo que tenían muchos de los participantes, y el hecho un tanto lumpen de que se hubiera ofrecido a venir al cuarto de hotel que compartíamos Margo Glantz y yo, a tirarnos el tarot. Nos dijo que él vivía de eso y que tenía que cobrarnos. Aceptamos con cierto resquemor pero después quedamos encantadas de haber hecho ese gasto porque la devolución fue imperdible. Años más tarde, leyendo *La novela luminosa* de Mario Levrero, me encontré con que el autor cuenta que un tal Rubén Kanalenstein le tiró una vez el tarot y que como había salido la carta de la muerte, lo tranquilizó explicándole que el significado no aludía a la muerte lisa y llana sino a esa especie de muerte que es la rutina. “Aplicué la imagen a los últimos años de mi vida y vi que sí, que mi rutina era una forma de muerte”, dice el autor de un libro que no hace otra cosa que reproducir minuto a minuto la rutina de quien lo escribe.

Con su mezcla de adivino bizarro y teórico lúcido, Kanalestein nos introdujo a la China y a mí en el mundo de la kabalá de la única manera que era posible para nosotras: desmistificándola. El maestro podía, con idéntico tono profesoral,

referirse a lo “cabulero” que él mismo era y agregar historias sobre la agencia de lotería que tenía su padre en Montevideo, como a las dos intrincadas instancias de lectura que reescriben a la Torá y que culminan con esa re-reescritura que supone el cifrado kabalístico. La China se mostraba interesadísima y no paraba de anotar vaya a saber qué cosas en su cuadernito. En la última clase, como cierre, Rubén anunció que nos tiraría un tarot express a cada uno de los alumnos y que nos daría la devolución delante de todos. Fue un riesgo al que accedimos al unísono sin dudarlo. La consigna era que sacáramos una sola carta cada uno. No sé qué les dijo a los demás en esa especie de telaraña que armó con todos los embriones de historias personales que iban apareciendo en ese salón (lamento ni siquiera acordarme de qué le dijo a la China) pero lo que es seguro es que nunca me voy a olvidar de lo que me dijo a mí. Cuando saqué la carta de la balanza (ésa que llaman “La Justicia”) enseguida improvisó una radiografía de mi personalidad y de mis circunstancias que me dejó perpleja. Al respecto sólo agregaré aquí que, en ese momento de mi vida, me vi retratada en esa mujer que hacía fuerza para que el equilibrio de la balanza se mantuviera estable.

Rubén, como otra forma de tarotismo, también nos tiraba bibliografía en forma individualizada. Cuando a mí me mandó a leer *Estancias* de Agamben después de exponer algunos puntos del libro en clase, salí corriendo a comprarlo. El efecto de autoayuda que ese libro me provocó ni bien leí el prólogo, fue inmediato. Agamben ubica de entrada lo que él considera un indicio problemático de la cultura occidental del siglo XX: la escisión entre poesía y filosofía. Para esta concepción dualista la poesía posee pero no conoce y la filosofía conoce pero no posee lo que conoce. Al respecto dice: “En cuanto que aceptan pasivamente esta escisión, la filosofía ha omitido elaborar un lenguaje propio, como si pudiese haber una vía regia hacia la verdad que prescindiera del problema de la representación”. En medio de esta divisoria irreconciliable, aparecería hoy lo que Agamben llama “la crítica” a secas. Un nuevo modo de leer que ni quiere representar ni quiere conocer, sino que simplemente conoce la representación. Así es como puede entrar en relación con la irrealidad para apropiarse de la realidad. ¿Acaso no es eso lo que Fabre hace con Parra cuando, entrando en la irrealidad de su poesía se encuentra con que se trata de un puro reclamo de realidad? Agamben, sin decirlo explícitamente, nos da a entender que él (que

viene de la filosofía) se va a poner en este libro a escribir en posición de crítico. No esperemos, entonces, la edificación de un gran sistema ni tampoco la elaboración de una crítica literaria. Sí podemos encontrar en *Estancias* y en muchos de sus otros libros, una lectura donde la poesía –la de Celan, por supuesto, y sorprendentemente también la de Vallejo- le sirven para fabricar su propio activismo cultural.

No sé qué libros le recomendó Rubén Kanalenstein a Josefina Ludmer, pero sí me acuerdo que ella ya tenía leído a Agamben gracias a la biblioteca de la Universidad de Yale, donde enseñó por más de 15 años. Eran los años que iban a desembocar en el final del siglo y ella estaba empezando a anotar ideas para lo que después llegaría a ser su libro *Aquí América Latina*. Me acuerdo que por entonces se tomó un año sabático que pasó en Argentina y que ya a su vuelta definitiva charlamos mucho sobre la forma que podría llegar a tener ese libro. Ella, que venía de la teoría dura y pura, tenía que justificar de algún modo sus ganas de recalar en la primera persona. “Qué querés, en un país como este donde las bibliotecas no funcionan, no te queda otra que escribir una autobiografía”, decía con su conocido sarcasmo. Yo le trataba de mostrar que en sus libros anteriores ya, de un modo u otro (a veces agazapadas en las notas al pie) despuntaban tímidamente las referencias personales. Como mujer, le comenté alguna vez, me parecía un ejercicio menos patriarcal poder dar cuenta de lo propio sin tener que ponerse el traje sastre de la impersonalidad. Cuando leí, dentro de *Aquí América Latina*, el notable capítulo titulado “El diario sabático”, esa perla que le inyecta temporalidad a la teoría hasta volverla presente vivo, le dije que en algo me recordaba al “Diario de la beca”, donde Mario Levrero transforma el presente cotidiano en pura teoría. Ella entonces se puso a leer *La novela luminosa* y un día me dejó en el contestador un mensaje ultraludmeriano: “voy a dejar de leerlo, Levrero es aburrido y sobre todo me da asco que el tipo no se bañe casi nunca”. Esa era Ludmer lectora y de ahí también hay que extraer la fuerza de su activismo literario. Así como podía leer encontrando sorprendentes revelaciones teóricas, también podía cambiar el dial y subirse a la doxa para opinar como lo haría una neófita de las que confunden ficción y realidad. Eso me hace pensar que lo que ella escribía frenéticamente en su cuadernito en el curso de kabalá, debían ser anotaciones que le permitieran

triturar la crítica literaria a la que ya le había sacado todo el jugo, para poder pasar a otra cosa. Su confianza en los adivinos, pre y post Kanalenstein, se me aparece también como una búsqueda similar. Concurría sistemáticamente a su “numerólogo” (que ella llamaba “mi brujo”) y creía sin cuestionarlo en todas las predicciones que él le hacía. Ahora vengo a darme cuenta que la kabalá, sin intención de compararla -a riesgo de ser excomulgada- con la brujería, también es pura numerología.

Si me animo a pensar que habría un modo de leer afín al judaísmo, o por lo menos al que yo recibí por tradición familiar, lo tendría que relacionar una vez más con el ver hacer macedoniano. La lectura de la Torá (Antiguo Testamento) es realizada por los estudiosos de un modo microscópico y buscando darle una vuelta que hoy llamaríamos reescritura pero que tradicionalmente fue definida como interpretación. Así la Torá entra en una cadena de interpretaciones o desciframientos de la que, entre otros, resultan la Mishná, el Talmud y la misma Kabalá, condensación de las diversas lecturas previas que, mirándose unas a otras, terminan recalando en el número. Josefina Ludmer antes de morir, cuando ya se encontraba enferma, me contó que estaba escribiendo un libro autobiográfico, relacionado con su familia de origen. Una familia cuya biblioteca, según decía ella, tenía un extraño “toque judío” que quería desentrañar. Se quejaba de que no encontraba el tono para escribir ese libro del que parece no haber quedado, según sus herederos, ningún inédito. Pero lo cierto es que releendo “Las tetas del débil” (“Las tetas de la débil”, lo retituló Enrique Pezzoni anticipándose al lenguaje inclusivo) el emblemático artículo aparecido en 1984 en el libro colectivo *La sartén por el mango*, nos encontramos con que Ludmer estaba ya por entonces interesada en esos géneros menores (diarios, autobiografías, cartas) que ella llama “géneros de la realidad”. En la célebre respuesta de Sor Juana Inés a Sor Filotea de la Cruz, texto que según Ludmer fue, para la crítica literaria, un “lugar común”, ella lo corre de ese lugar encontrándole una intención subjetiva que llamará “tetas del débil”. Sor Juana, en situación de marginalidad y subordinación, pone a funcionar esas tetas cuando encuentra un espacio propio desde donde practicar lo que le estaba vedado. “Como si una madre –nos dice Ludmer- o ama de casa dijera: acepto mi lugar pero hago política o ciencia en tanto madre o ama de casa. Siempre es

posible tomar un espacio desde donde se puede practicar lo vedado en otros". El giro copernicano que da Ludmer al leer entre las líneas de Sor Juana esos artilugios de debilidad, son equiparables a lo que Badiou lee en el "Todtnburg" de Celan. Ludmer nos dice que desde la carta y la autobiografía, Juana erige una polémica erudita. Celan, por su parte, parece encontrar el embrión de su ultrapoema en un libro de huéspedes. Estos modos transversales en que leen Ludmer y Badiou, que ya se salen de la crítica literaria propiamente dicha y también de la filosofía, los convierten en críticos a secas o, lo que es lo mismo, en activistas culturales (de hecho "Las tretas del débil" ha quedado como un manifiesto para los estudios de género latinoamericanos).

La China tiene también, para escribir, sus propias tretas (y/o tetas: ya decía Pezzoni que cuando se sentaba a dar una conferencia primero, como signo de empoderamiento, las instalaba sobre la mesa y después empezaba a hablar) Las extensas notas al pie que surcan sus libros de crítica y que llegan a veces a cubrir el 50% de la extensión, pueden ser leídas como los artilugios de quien se mueve al mismo tiempo en dos espacios diferentes. En las notas circula un universo de saber paralelo al del texto central que ella va empujando para abajo o hacia el final, pero que no abandona. Como los comentaristas en los sucesivos libros que reescriben la Torá, agrega y desagrega saber descolocando el texto central. Pero a diferencia de ellos, que seguramente cuidaban el "kiosquito" fijando el Libro de los Libros como referencia sacralizada, Ludmer opera con un permanente corrimiento profanatorio que pone en jaque lo que ella llama "lugar común". Esa treta sólo la pueden implementar las débiles.

En la escuela judía a la que yo concurría todas las tardes después de intercambiar valija -las mochilas eran para soldados- con la que había usado a la mañana en la escuela pública, leíamos la Torá y el Talmud. También mi abuelo materno tenía un acervo de historias y cuentos inspirados en esas lecturas que solía transmitir a sus nietos. Seguramente fueron esas dos fuentes –una oral y otra escrita- las que me acercaron al personaje de Bruria, la Sor Juana del judaísmo. Nadie se las arregló con la debilidad con tanta perspicacia como ella. Esposa de Rabi Meir, mítico rabino de quien se dice que fue uno de los que, alrededor del siglo II después de Cristo, escribió la Mishná, fue una sabia marginal. Si bien no dejó, como sí lo hizo Sor Juana, nada por escrito, fue una

de las únicas mujeres que el Talmud considera sabia y, según se dice, le sopló a su prolífico esposo mucho de lo que él transcribió luego en la Mishná. Escondida en la trastienda de la sala de su casa, Bruria escuchaba atentamente las lecturas en voz alta y las discusiones de los sabios que se reunían a estudiar con Meir. Así fue adquiriendo un bagaje de información y de sabiduría de trastienda que la llevó a superar ampliamente los conocimientos de los hombres de su época. Es sabido que en la tradición religiosa judía más ortodoxa a la mujer, todavía hoy en algunos grupos muy extremos, no le está permitido acceder a los textos bíblicos y su función es la de ocuparse de lo terrenal mientras el esposo se dedica a estudiar. Bruria, escondida probablemente en la cocina, transgredió estos mandatos. Si bien no dejó obra, sí quedaron muchos ejemplos y anécdotas sobre su sabiduría y su sarcasmo respecto de estos mandatos patriarcales. Una vez, transformada en una improvisada lingüista, reprendió a un sabio que le preguntó ¿“Por qué camino podemos llegar a Lod”? La respuesta de ella no se hizo esperar: “Podías haber preguntado simplemente ¿Por dónde Lod?, así cumplirías con el mandato talmúdico de no hablar con mujeres innecesariamente.” Un verdadero chiste judío, categoría que podría entrar también dentro de esos géneros menores o “de la realidad” de los que habla Ludmer.

Sin embargo y a pesar de la humorada, como era previsible la historia de Bruria terminó mal. Yo no lo sabía -y si mi abuelo estaba al tanto no me lo contó- pero hoy, gracias a Google me entero de que Bruria se suicidó. Según trascendió a través de comentaristas posteriores al Talmud, Rabi Meir estaba cada vez más incómodo con el hecho de que su esposa contradijera la afirmación talmúdica de que “las mujeres son de mente ligera”. Para probar si esa máxima se cumplía también con Bruria, el rabino mandó a uno de sus estudiantes a que intentara seducirla. Aunque inicialmente ella se resistió a los avances del joven, finalmente parece ser que accedió. Pero cuando se dio cuenta de lo que había hecho, decidió suicidarse.

Nuestra Bruria, dándole fin a su vida, dijo con la última treta de debilidad que tenía disponible, todo lo que tenía para decir. Así, acertó todavía más la frase “Por dónde Lod” para dejar dicho solo una pregunta de dos palabras: “Por dónde”. La respuesta, después de más de 1500 años, la da Sor Juana y parece

seguir siendo la misma de siempre: “en la Iglesia primitiva se ponían las mujeres a enseñar las doctrinas unas a otras en los templos; y este rumor confundía cuando predicaban los apóstoles y por eso se les mandó callar; como ahora sucede, que mientras predica el predicador no se reza en alta voz”.

ENSAYITOS BONSAI

Tuvieron que pasar muchos años más desde que Sor Juana escribiera la célebre Respuesta, para que esos géneros menores que ponen en jaque los intocables sistemas patriarcales de saber, entraran en la literatura y/o la sacaran de su lugar común literario. Uno de esos géneros menores que me gusta leer es el ensayito. Uso el diminutivo para diferenciarlo del tipo de ensayo que, de la mano de los vates, tiende a subirse al podio de los grandes. **Algunos ensayitos son extensos y otros brevísimos, pero todos tienen algo en común: así como en poesía espero aquel golpe de realidad que llamo estribillo, del ensayito espero una pequeña revelación que, como venida de un koan zen, me acerque a lo que escriben los otros.**

Ensayos bonsái llamó Fabián Casas a uno de esos libros suyos que no quiere crecer. Los bonsái son cortos pero sobre todo infantiles, y convierten esa especie de debilidad en una treta eficaz. Outsider de la academia, Casas sin embargo logra dictar cátedra mientras deja que los referentes cultos se mezclen con una montaña de nimiedades. “La montaña”, se titula uno de esos ensayitos de apenas una página que empieza analizando un poema de Eliot y termina pasándolo por la letra de una canción de Spinetta. En esta especie de estudios comparados domésticos, unos versos de “La canción de amor de J. Alfred Prufock” de Eliot, lleva al autor de cabeza a la letra del tema “La Montaña” de Spinetta que dice entre otras cosas “hablaré con el jardín/ hablaré con el que se fue/ todos quieren mi montaña/ todos quieren mi montaña”. Después de comentar que esta letra se parece al lamento de un ambientalista, Casas decide investigar de qué está hablando el músico de rock cuando alude a la montaña y lo consulta con un íntimo amigo de éste. Lo que el autor nos termina informando luego de su heterodoxa investigación es lo siguiente: “Como si fuera un koan

zen, el amigo me dijo: Era una montaña de ropa sucia que tenía en el cuarto donde componía”. Así es como Casas sube al letrista popular a la montaña mientras baja a tierra al gran poeta inglés. Todo en una sola página.

Este puente que va de los letristas del rock a los poetas y que Casas transita con total naturalidad, se habilitó para mí y mi grupo de amigos, sin que todavía nos hubiéramos dado cuenta por entonces, cuando en 1969 fuimos a escuchar a Almendra, el grupo liderado por Luis Alberto Spinetta. Ese grupo, que terminó siendo el más emblemático del rock nacional, tocaba por primera vez en el hall del Instituto Di Tella ante un público que no superaba las 50 personas. Si el mítico Di Tella de la calle Florida fue la vidriera de una confluencia de investigaciones artísticas que revolucionó la estética de la época, ese día yo, con 22 años, entendí que un desafío que me interpelaba se había empezado a gestar en el cruce entre música, letra y lo que yo llamaba “literatura”, una actividad encerrada que, como mucho, se permitía espiar por las ventanas que daban alternativamente a Boedo o a Florida.

Me asombra encontrarme ahora con que Emilio del Guercio, uno de los integrantes de Almendra, dice en una entrevista que los famosos “ojos de papel” del tema “Muchacha” remiten “a escribir, a dibujar”. Ojos que escriben, entonces, o en los que se escribe, lo importante es que acá el punctum de la metáfora agujereó al papel dándole entidad. Porque el soporte para nosotros por esa época no era la pantalla sino el papel. Y sacar los soportes del anonimato, desnaturalizar lo que vive tras los contenidos, fue parte importante de esa revolución cultural. Así, las metáforas de Spinetta empujaron a algunos de nosotros, incipientes poetas, a aguzar nuestro oído. Porque el letrista es el poeta que le dona la lírica a otros poetas y parece que para emprender algo nuevo en los 70 había que empezar a escuchar la música de los materiales. “Mar”, “corazón” o “piel” son palabras que ya le pertenecían a la tradición lírica pero, cuando Spinetta las volvió “de algodón”, “de tiza” o “de rayón”, quedó claro que algo, más acá y más allá de lo que nos habían aportado la poesía de Allen Ginsberg o la de Enrique Molina, estaba cambiando. Por eso no llama la atención que, como nos enteramos en su libro *Children's Corner*, los hijos de Arturo Carrera se llamen Ana y Fermín. No sabemos en qué se inspiró el poeta-padre, pero podemos arriesgar alguna hipótesis. En el repertorio de Almendra, “Fermín”

y “Ana no duerme” son dos clásicos y, además, este último espejea con el verso de Carrera que dice “Ana duerme”. Lo que sí es seguro es que el espíritu spinettiano de los “mil niños dormidos” palpita en *Children’s Corner*. “Una máscara donde cae el rock de los niños”, dice un verso de Carrera. Ahora me parece que nosotros fuimos esos niños que Almendra despertó, habilitando un puente que ya desde las épocas doradas del tango, venía acarreado cambios para la poesía.

Así como el nombre de los hijos de Arturo Carrera parece provenir de las letras de Spinetta, yo le debo a Homero Manzi el de mi hija Malena. Alrededor de la identidad de la Malena de Manzi se tejieron incontables mitos. Para muchos, la dama detrás del nombre es Nelly Omar, ese mito vivo de la argentinidad que murió en el 2013 a los 102 años. Es sabido que a “La Gardel con polleras”, como la llamaban, no le gustó nunca hablar de la larga relación clandestina que mantuvo con Manzi y menos contestar la típica pregunta de si la Malena del tango era ella. “Si no soy yo, será la Mata Hari”, dijo en alguna entrevista. Aludiendo a la mitológica bailarina de strip tease que también fue espía en la Primera Guerra Mundial, la Omar reenvía de nuevo el nombre de la dama, como los trovadores cortesanos, al lugar del enigma. En esa misma entrevista tira otra pista para seguir confundiendo: “tengo en el corazón otra letra para mí: ‘Solamente ella’”. En este tango, el clásico verso de Manzi que dice “Ella, piel de sombra, voz ausente”, confirma que la ausencia del objeto amoroso suele ser motivo de inspiración. “Muchacha ojos de papel” había escrito Spinetta poniendo en papel otra ausencia. Como esta muchacha pero también como la que calla y está ausente en el verso de Neruda, la “ella” de Manzi, a diferencia de “Malena”, no tiene nombre.

En cambio nosotros, con ansias de nombrar a la que se hacía presente y por pura pasión tanguera, cuando nació mi hija decidimos con su padre llamarla Malena. Imposible, Malena es un sobrenombre, sentenciaron las autoridades en 1979 acostumbradas, en esos tiempos de dictadura militar, a relacionarse con los ciudadanos con más prohibiciones que permisos. No sin temor, escribimos una carta explicando que lejos de guiarnos por un capricho, queríamos homenajear a un poeta nacional. El argumento picó y sentamos precedente para las futuras Malenas. Ojalá este gesto privado haya servido, aunque sea un

poquito, para que ese “gran puente que no se le ve” siga acercando lo popular a lo literario.

“Un puente, un gran puente que no se le ve/ pero que anda sobre su propia obra manuscrita”, dice efectivamente el comienzo de un poema de Lezama Lima. Es uno de sus poemas “fáciles”. Y lo digo así porque cuando a instancias de Margo Glantz enseñé, en 1983 en México, el curso “Cómo leer a Lezama Lima”, sabía de entrada que estaba emprendiendo una patriada. Lezama, cuya máxima “sólo lo difícil es estimulante” fue una verdadera consigna para mi generación literaria de los neobarrocos, es un escritor difícil en serio. Hoy, con la tendencia a escribir claro que yo misma me propongo practicar, los oscuros quedaron bastante relegados. Podríamos decir que son los débiles de esta época. Es decir que, para enseñarlos hay que apelar a alguna treta. Por suerte hay poemas de Lezama que pegan fuerte en el lector: “Un puente, un gran puente” es uno, pero también están “El llamado del deseoso” y “Pabellón del Vacío”, hits que nunca me fallan. Respecto de sus ensayos, en general los considero ensayitos porque más allá de la extensión, las laberínticas volteretas terminan conduciendo hacia la salida rápida del túnel.

En el ensayito “Sierpe de Don Luis de Góngora”, la clave de cómo leer a Góngora y, a través de él, la de cómo enseñar a Lezama, está ahí, a la mano. En apenas unas 15 líneas del texto, el escritor cubano se detiene en un error de traducción al francés, que el poeta Paul Valery comete con un verso de Góngora. Retraducida al español la versión dice: “En roca de cristal serpiente breve”, cuando en realidad el verso original es “en roscas de cristal serpiente breve”. En este pequeño error encuentra Lezama, puesto casi en posición de psicoanalista, lo que podríamos llamar un verdadero lapsus. Porque para él no es casual que el poeta francés necesite de una materia donde apoyar la movilidad de las serpientes. El eje de su pensamiento racional le impediría a Valery adentrarse en la imagen móvil gongorina donde a las serpientes no las sostiene ni las refleja ninguna roca cristalina, sino que desenroscan solas un movimiento que se integra metálicamente para auto iluminarse. Lezama, en su propio enroscado estilo, lo dice así: “una metáfora que avanza como una cacería y que después se autodestruye en la luz de un relieve más que de un sentido”. Es que la metáfora gongorina, para el poeta cubano, no proviene de las “ruinas de la

escolástica” ni busca por lo tanto una “suprema esencia”. Con esto, indirectamente parece querer sugerir que Valery sí descendería de esa tradición. En ese sentido no sería desacertado pensar que de la escolástica aristotélica al “pienso luego soy” cartesiano, habría que dar un solo paso más de traducción. Así, el “pienso” sería esa roca que ilumina y sostiene la posibilidad de ser de las serpientes. Ya Jean Franco, aludiendo al emblemático verso de Vallejo, había reemplazado la máxima cartesiana por el “sufro y soy pero no sé”.

Estos brevísimos destellos que me regalan tanto los ensayistas menores como los críticos a secas o los teóricos que desconfían de la teoría, me van acercando a lo que fui buscando sin darme cuenta cuando entré a la universidad. Un movimiento sinuoso y serpenteante que se arrastra entre lecturas filosóficas y poéticas sin que éstas tengan que apoyarse sobre ninguna piedra racionalista. El equilibrista máximo de estas prácticas sin red es para mí Roland Barthes. Nuestro Barthes, porque cada generación que lo lee –y ya van varias- tiene el suyo. Hablo del que deslumbró a la mía con *El grado cero de la escritura*, libro chiquito y enorme a la vez que nosotros leíamos en voz alta como si leyéramos poemas. No sé si entendíamos mucho, no lo creo, pero simplemente escucharnos a nosotros mismos modular algunas palabras novedosas como “escritura” o “estilo” configuraba un acontecimiento. Hoy ya pasaron más de cuatro generaciones usando, con absoluta naturalidad, la palabra escritura en el sentido barthesiano del término. (Incluso hay que admitir que a esta altura se trata de una palabrita bastante devaluada que pide a gritos ser reemplazada por otra) Pero para nosotros, que solo disponíamos de la “literatura” -con toda la carga de sentido y de supuestos que la palabra acarrearba- escritura se había transformado en una verdadera contraseña de nos permitió resetear a cero nuestro agotado modo de leer.

Abro ahora mi desvencijado ejemplar de *El grado cero* que la editorial Jorge Álvarez publicó en 1967, con el fin de releer lo que subrayé. Busco primero al responsable de la traducción y no aparece. Sé que la edición de Siglo XXI que vino después, consigna la traducción de Nicolás Rosa. Entonces googleo y me encuentro con una nota de Nora Catelli en *Babelia* donde dice que era un secreto a voces que Nicolás Rosa había sido el traductor de la edición de Jorge Álvarez, una edición sin dudas pirata. Ella, que vive en Barcelona, escribe en el 2015 este

magnífico artículo donde entrelíneas leo una nostalgia por aquel lector argentino de nuestra generación tan barthesiana. Porque podíamos diferir en posiciones políticas o incluso estéticas, pero nombrar a Barthes en las mesas del bar *La Paz*, desplegaba ese puente inmediato que, sobre su propia obra manuscrita, ponía a rodar los cimientos de una época histórica que vivimos juntos.

Aludiendo a los últimos seminarios en el College de France, Catelli le "tira línea" al lector español escandiendo entre guiones un tono de manifiesto: "Las autoridades universitarias españolas y catalanas -al unísono- que hoy, estúpidamente, quieren marcar con distinta escala de méritos la docencia – despreciada- de la investigación -festejada y concebida como suma de articulitos en revistas "indexadas"- deberían volver -¿volver?- sobre esos seminarios, donde se ve claramente que en las humanidades la transmisión es, al mismo tiempo, lección y descubrimiento." Lección y descubrimiento: me acuerdo de haber esperado esos dos regalos con cada nuevo libro de Barthes que se publicaba. La fiesta empezaba yendo a buscarlo a la librería, después venía la sorpresa del título y, al abrirlo, encontrarse con la novedad de la hechura era un verdadero *bonus track*. Él siempre sacaba de la galera una nueva treta para que teoría y práctica juntas confluyeran en una lección renovada de escritura o, sobre todo, aunque suene solemne decirlo, una lección de ética. Porque desafiando el dualismo forma-contenido, Barthes hacía equilibrio sobre la línea que, entre el "pienso" y el "soy", deja caer a la persona del autor sobre la red de un sujeto. En la primera clase del 2 de diciembre del 78 él confiesa que "pertenezco a una generación que sufrió la censura del sujeto ya sea por la vía positivista (objetividad requerida en la historia literaria, triunfo de la filología) o ya sea por la vía marxista". Y termina concluyendo que "valen más los señuelos de la subjetividad que las imposturas de la objetividad".

Así, con esta "declaración de sujeto" empieza *La preparación de la novela*, uno de esos últimos seminarios que Catelli manda a leer a los profesores (que barthesianamente ella llama "autoridades universitarias") Para mí, ya lo declaré en la introducción de este libro que estoy escribiendo ahora mismo, *La preparación* es un antologable por excelencia. Es la otra cara de la moneda de *El grado cero*: un libro enorme en páginas pero chiquito en intención. El haiku, verdadero bonsái de la poesía, aparece de entrada como una mascota para

Barthes. Un verdadero *tamagotchi* con el que el escritor-profesor -los seminarios, se sabe, eran notas para un libro futuro- juguetea con sus lectores. Es la mascota virtual que permite que entre crítica, poesía y novela, los caminos se acorten tanto que sea posible salir corriendo del juego para ponerse a escribir. Yo misma ahora me entusiasmo, bajo la invocación de Barthes, con este escrito mío que está avanzando. ¿Es un ensayito? me voy preguntando mientras entro a la pestaña “contar caracteres con espacios”. ¡Ya superó ampliamente al *Ensaio de Voo* de Paloma Vidal!, me digo para darme ánimo. Pero el libro de Paloma qué es ¿ensayito? ¿novelita? ¿poema en prosa? Ella, que hace un mes volvió a pasar por Buenos Aires, me contestó a su modo cuando le conté que no podía avanzar con mi propio libro. Mi traductora instantánea me mandó a leer *El odio a la poesía* de Ben Lerner que, según ella, “es un ensayito muy narrativo”.

El título de Lerner ya fue para mí como un imán. Salí corriendo a gastarme, en esta Argentina devaluada, unos buenos pesos que la importación de un Alpha Decai exige, aunque el libro no tenga más de 80 páginas. Pero amorticé el gasto rápidamente porque el comienzo ya me inspiró. Lerner cuenta, en clave autobiográfica, que siendo un *teenager* de noveno grado, la profesora de Literatura Inglesa les dio como tarea buscar y memorizar un poema. El joven Ben, que según me lo puedo imaginar, parece ser de esos estudiantes que siempre buscan “zafar”, le pidió a la bibliotecaria del colegio que le recomendara el poema más corto que conociera. Ella le sugirió uno de Marianne Moore titulado justamente “Poesía”. Lo transcribo tal como aparece en el libro, en versión de Elvira Herrera Fontalba:

Poesía

A mí también me desagrada.

Al leerla, sin embargo, con el más completo desdén hacia ella,
uno descubre que, a fin de cuentas, en ella hay un espacio para lo genuino.

Como era de esperarse, la historia terminó mal para el pícaro estudiante que pensó que sus compañeros, que habían elegido en su mayoría el soneto XVIII de Shakespeare, no iban a poder memorizarlo mientras él, con solo treinta y una palabras, estaría a salvo. La cuestión es que ninguna de las tres veces que la profesora le tomó examen, pudo acertar correctamente en el recitado, mientras

los otros estudiantes zafaron todos. Lerner lo atribuye en principio a la métrica y la rima fáciles y contagiosas del soneto, en contraposición a los difíciles encabalgamientos de Moore que resbalan de la mnemotecnia y piden por otro tipo de atención. Sin embargo, confiesa que el primer verso, “a mí también me desagrada”, se le transformó en un estribillo que lo acompaña siempre: “cuando enciendo una portátil para escribir o un libro para leer lo escucho en mi oído interno. Cuando un poeta es presentado (yo incluido) en un recital. Cuando doy clase básicamente lo canturreo, cuando alguien me dice –como han hecho muchos- que no entiende la poesía en general o la mía en particular y/o cree que la poesía ha muerto (---)”.

“A mí también me desagrada”, retomo yo ahora el estribillo pensando en mi ambivalente relación con la poesía (sobre todo con la que practican los vates, esos que Lerner, con escrúpulos parecidos a los míos, llama “bardos”) Así es como, este primer verso de Moore se me está transformando en una contraseña con la que avanzo hacia el tercer antologable: la narrativa. **No es que en poesía no se narre, ya sabemos que se lo hace y, en la actualidad, con intenciones cada vez más expansivas. Pero dar un paso de prosa y después otro y después otros más y así hasta sortear, como si fuera peligroso, el filo del encabalgamiento, abre a otra historia. Para Agamben, Dante fue el primero en avanzar en esa dirección. Según él, los poetas debían estar preparados para *aprire per prosa* cuando fuera necesario dar *razo*, es decir, fundamentar lo que habían escrito en verso.** Barthes, por su parte le atribuye al Dante el haberle dado a la literatura la primera “declaración de sujeto”, ésa que dice *Nel mezzo del cammin di nostra vita*. Estas coincidencias entre los dos pensadores me llevaron de cabeza a revisar *Vita Nuova*, un libro en prosa donde Dante da cuenta de cómo escribió *La divina comedia*. Ahí me encuentro, en el comienzo mismo, con que anuncia que va a transcribir fragmentos “del libro de mi memoria”. Lo que resulta después, no es otra cosa que una vertiginosa alternancia de poesía y prosa capaz de traer al presente una vida nueva para la memoria.

Algunos siglos más tarde, ese género que se las sabe ingeniar con los verbos en pretérito, recibió el nombre de novela. Más adelante todavía, aquellos lectores a veces aburridos de los interminables mamotretos que florecieron en los siglos XVIII y XIX, los llamaron novelones. Ya en el siglo XX, para referirse a las más

cortas que empezaban a imponerse en el mercado, los franceses inventaron el término *nouvelle*. A los fines de esta antología, yo voy a optar por referirme a las “novelitas”. No es que no me haya tragado novelones con ganas, o que no me hayan entusiasmado las *nouvelles* con sus novedades “escriturarias”, pero aunque “a mí también me desagrada”, tengo que reconocer que soy poeta y, por lo tanto, desmemoriada y propensa a conjugar todo en presente. Por lo tanto, me voy a centrar en lo me entusiasma leer en este nuevo siglo. Se trata de unas novelitas que apenas rozan la ficción -también la crónica- y avanzan como un rayo hacia un final que cae, como fruta madura, cuando no hay más nada para decir. Es que, al igual que les antivates, les críticas a secas o les ensayistes bonsái, estes novelistes menores, escriben con lo que hay.

LAS NOVELITAS DE LAS CHICAS

En *Formas de volver a casa*, de Alejandro Zambra, novelita que juega al límite con la posibilidad de ser autobiográfica, la madre del narrador –un joven escritor que visita la casa paterna- le pide opinión sobre un libro que a ella le gustó mucho. Para el narrador el libro es malo y ésta es su respuesta tajante. De esa noche, en la que trata de dormirse en su cuarto de infancia, evoca: “me dormí recordando la voz de mi madre diciéndome: deberías ser más tolerante”. En mi caso, debo decir que la recomendación de leer este libro de Zambra que me deslumbró, como tantos otros que suelen dar en el blanco de mis preferencias literarias, se la debo a mi hijo. Él, sin mostrar excesivo interés en esas preferencias mías, parece sin embargo estar poniendo a funcionar una especie de intuición familiar que tal vez sea genética. Julia Kristeva, cuya conferencia “Ser madre hoy” escuché cuando la UBA le otorgó un Honoris Causa, negaría que se trate de una intuición genética. Arriesgada como siempre, la pensadora se atreve a reflotar términos casi anacrónicos como amor, pasión, o incluso madre, para construir la sugerente noción de “pasión materna” que vendría a desbiologizar el vínculo con el hijo, devolviéndole a la mujer esa capacidad sublimatoria que hasta ahora el psicoanálisis atribuía a la función paterna. **La pasión materna, en cambio, no es una función sino una experiencia de amor por la que la madre, al transmitir el lenguaje, transmite a un tiempo pasión por ese lenguaje. Así, dejando en un acto de desprendimiento que el otro lo haga suyo, ella también aprende a hablar de nuevo.**

Tal vez tanto en el caso de la madre zambriana como en el mío propio, cada una a su modo, transmitimos y nos dejamos transmitir en un ida y vuelta donde el lenguaje no es instrumento sino experiencia. Y ese otro término anacrónico, “tolerancia”, que ella le pide al narrador, podría servir también para aludir al

desprendimiento que haría posible pensar la literatura no como un artificio avalado por el gusto sino como otra de las formas de volver a casa. En ese sentido, estas novelitas de hoy que me llegan a través de la contemporaneidad de mi hijo, parecen explorar, con su escasez de objetivos, formas de volver a apropiarse de lo que hay ("reclamos de realidad", había dicho Fabre refiriéndose a Parra).

Paloma Vidal escribe su *Ensaio de voo* volviendo literalmente a casa mientras al mismo tiempo, está leyendo los libros de las *mocas* que, por su parte van, en dirección opuesta, hacia un exilio. Chicas argentinas viviendo pobremente de paupérrimas becas en Alemania (Maliandi) y en Inglaterra (Porróni) mientras invocan a sus madres o, mejor, huyen de ellas al tiempo que fuerzan una lengua nueva que no las incluye. Cuando en 1975 yo viví un año en New York teniendo la edad de estas chicas o tal vez menos, tuve una experiencia de precariedad que nunca había experimentado antes. Muy parecida a esta que describe Alan Pauls refiriéndose al libro de Porróni: "Vidas nómades, atadas a instituciones oficiales pero vulnerables, trabajos temporarios mal pagos o formas apenas encubiertas de la explotación y que pagan los precios de las grandes capitales del mundo en las que viven durmiendo en habitaciones prestadas o sótanos subalquilados, es el calvario sin ley del partime, el subletting, el house sitting que se vive y se pierde redactando curriculums, resumiendo proyectos, completando formularios".

Entre los precarios trabajos que tuve durante ese año neoyorquino, el más digno, aunque no menos marginal que los otros, fue el que me llevé desde Buenos Aires: una especie de improvisada "corresponsalía" trucha para el Suplemento Cultural del entonces diario *La Opinión*. Mi jefe antes de irme, Tomás Eloy Martínez, tuvo la generosidad -y el riesgo- de firmar una hojita que me presentaba como poseedora de ese cargo. Evidentemente eran unas épocas más liberales en EEUU porque, cuando la presenté al entrar al país, no me concedieron ninguna visa de trabajo, por supuesto, pero sí me dieron un permiso de estadía bastante extenso y renovable. De los varios reportajes que hice en Nueva York, envié por correo postal y fueron publicados en *La Opinión Cultural*, el que más disfruté fue la entrevista con William Burroughs. Como mis relaciones locales eran exiguas y no tenía a nadie que me contactara con él, busqué su

teléfono en la guía neoyorquina y lo llamé. Parco y sin dar muchas vueltas ni hacer casi preguntas, me citó en su casa para esa misma semana. Ahora, releendo las preguntas que le hice, veo que respondían a algunas de mis preocupaciones de ese momento: las vanguardias, la experimentación, la teoría del cut-up –técnica de montaje narrativo que él implementó- y el malditismo. Me acuerdo de haberme llevado las preguntas rigurosamente escritas, primero porque mi inglés dejaba mucho que desear y, además, porque encontrarme de cara con mi ídolo, el autor de *Naked Lunch*, un libro que leí y releí pegada a un diccionario para la entrevista, era demasiado para una piba argentina que se estrenaba como *dizque* corresponsal. Antes, en Buenos Aires, había leído *Nova Express* en traducción de Enrique Pezzoni y el comienzo, con frases que se escanden como versos, me había quedado grabado: “Que se oigan en todas partes mis últimas palabras. Que se oigan en todos los mundos mis últimas palabras. Oigan todos ustedes, sindicatos y gobiernos de la tierra”. Debe ser por esos golpes de estribillo sin versos a la vista, que le pregunté a Burroughs por el ritmo de su prosa y usé la palabra “magnetismo”. Me contestó que sí, que cuando uno sabe que una palabra tiene que ir atrás y otra adelante es por un ritmo magnético. Sin embargo, enseguida puntualizó que eso, cuando uno escribe, es solo el primer nivel, el más inmediato, “como un pintor que antes que nada tiene que poder familiarizarse con los colores”. (Me quedó claro que me quiso decir que no me engolosine, que el verdadero trabajo viene después)

Desmitificador extremo, Burroughs fue deconstruyendo todas mis preguntas con el fin de contradecir cualquier aura de grandilocuencia. En ese sentido, él se me representó exactamente como la vestimenta que usaba y que describí en el copete de la nota: “Un saco gris de traje común sobre una casaca de terciopelo hindú son la marca de dos estilos que conviven en él: un pasado imaginable, mezcla de Hemingway y beatniks, que arrastra anécdotas de vida y seis meses de adicción en un hotel de Tánger (cuando Jack Kerouac lo encontró mirándose los pies paralizado) y un presente de formalidad casi inglesa, casi profesional.” Ese señor de vestimenta en oxímoron, me bajó a tierra de un ondazo como diciendo no esperes de mí delirios, pero tampoco grandes ideas de vate. Respecto de la técnica del cut-up, me dijo que no era nada nuevo, que la experiencia misma de escribir era un cut up, ya que no se puede escribir sin ser

interrumpido por la vida. De la experimentación y la ininteligibilidad, me explicó que él articulaba -usó el término "ingenierizar"- las estructuras, para que el lector pudiera entender y participar de la obra. Respecto de mi pregunta sobre si se consideraba un escritor "maldito", lo negó rotundamente. Dijo no tener nada que ver con esa tradición y terminó con una última frase (en la expresión de su cara ya se podía leer la palabra fin) que fue para mí otro golpe de estribillo en prosa: "en realidad lo que yo escribo no es otra cosa que la viejísima forma de la novela". Creo que a mí, que pagaba el precio de pasar penurias en Nueva York con el único fin de ponerme al día con las innovaciones artísticas del avant garde local, Burroughs me quiso decir que en realidad él escribía sus "novelitas" como una simple y antigua forma de volver a casa.

A diferencia de las *mocas* yo no escribí nada mientras viví en Nueva York ni tampoco consigné esa experiencia al volver a casa. Creo que todavía pensaba que las experiencias vividas no eran temas lo suficientemente serios como para ser llevados al papel. En ese sentido, así como el encuentro con Burroughs me bajó a tierra en cuanto a mis preconceptos literarios, el encuentro con Enrique Lihn me demostró que el germen de escribir no estaba tanto en las grandes ideas como en disponer de una libretita para anotar. Me lo crucé en una reunión con latinoamericanos en la Universidad de Nueva York y le pedí hacerle una entrevista para *La Opinión*. A pesar de la diferencia de edad y del prestigio que para ese entonces él ya tenía -por mi parte yo contaba con un solo ignoto librito publicado- fue el comienzo de una amistad entrañable que duró hasta su muerte. Yo ya admiraba su poesía pero todavía no conocía sus ideas acerca de lo que él después definió como "poesía situada". Algo esbozó en la entrevista que le hice, pero el tema me quedó mucho más claro leyendo *Conversaciones con Enrique Lihn*, un libro del crítico chileno Pedro Lastra que empezó a gestarse durante ese mismo viaje, cuando Enrique se instaló unas semanas en la casa de su amigo que vivía y enseñaba en Long Island. Esa teoría le da una vuelta de tuerca a la noción de realismo como reflejo o representación, pero también al textualismo anti realista. Así se lo explica a Lastra: "No se trata de la presunción realista de una literatura que sería el reflejo artístico de la realidad objetiva, pero creo que el enrarecimiento de la literaturidad lleva a una metaliteratura que sin

ganancia ninguna se engolfa en sí misma, dando cuenta así, negativamente, de una situación”.

Así es como Enrique, con su libretita a cuestas, andaba metiéndose en los recovecos más marginales de la peligrosísima Nueva York pre Giuliani, anotando quién sabe qué fragmentos de experiencia subjetiva para situar y situarse (“el viaje es un cambio de escenario que corrobora la persistencia del sujeto que viaja”, le explica a Lastra) Un día que pertrechado con la libretita estaba por tomar el subte desde mi casa en Chelsea hasta Columbia University, le expliqué que no se pasara de la calle 120 porque entrar en Harlem significaba una aventura a la que no se animaban ni los más recios policías blancos. Enfrascado en observar a la gente para sus anotaciones situacionales, de golpe empezó a caer en la cuenta de que en el vagón ya no quedaban blancos y que lo rodeaban puros afroamericanos. La estrategia de supervivencia que después me narró, podría haber salido de la mente de Groucho Marx: disimuladamente se revolvió el pelo ensortijado que lo caracterizaba como para parecer, según él, “un hippie mulato”. Leyendo años después *A partir de Manhattan*, me encontré con varios poemas que aluden al subte neoyorquino. “Monja en el subway”, “Vieja en el Subway” “El río del subway” y uno titulado simplemente “Subway” donde creo reconocer que alude a la experiencia de ese día. Un fragmento dice: “Exit 18 Street -medidas de prevención-/ como si en el vacío nocturno a uno lo amenazara/ la irrupción de quién sabe qué horda”. La salida por la calle 18 era la de mi casa a la que volvió pálido y aterrado. Por ese entonces él también, a pesar de su prestigio, era un sudaka pobre, por lo que lo tuve un par de días como huésped, durmiendo en el piso de mi modestísimo *sublet*.

La práctica casi etnográfica de Lihn me abrió los ojos respecto de lo que muchos años después encontré en las novelitas que me fue recomendando mi hijo. ¿La poesía anticipándose a las prosas contemporáneas? Y sí ¿por qué no si lo que hoy en la narrativa se da en llamar literaturas del yo o ficciones autobiográficas es algo que se emparenta con lo que en la poesía se viene practicando desde la “declaración de sujeto” del Dante? Tal vez por esa familiaridad que tienen con la poesía es que me atraen tanto estas novelitas escritas en primera persona y en presente, que no hacen más que dar cuenta de las situaciones y que muchos lectores desprecian por considerar que carecen de “sustancia”. Pero ojo, porque,

como ya dije, la poesía *a mí también me desagrada*. Me desagrada cuando justamente en aras de hacerle decir algo sustancial, se le impide avanzar hacia una prosa que la desmienta y la ponga en jaque. Lo mismo me pasa al revés: aquellas novelas que de tan clavadas en el omnisciente esquivan cualquier posible estado de poesía, me desagradan. Con estado de poesía me refiero no a una retórica más elevada ni a un edulcorante manejo de las imágenes, sino a un punto de vista casi banal, si se quiere, donde la anotación situa a le sujete, un paso más acá o uno más allá de la condición de personaje de ficción.

Hoy hay chicas que practican sin culpa este ejercicio. Conforman una nueva generación de arriesgadas que cruzan y saltan los géneros no como ejercicio de hibridación programática de vanguardia, sino simplemente como una forma de volver a casa. En la novelita *Conjunto vacío* de la mexicana Verónica Gerber, hija de argentinos exiliados en México, la protagonista anda buscando rastros perdidos de familia. Entre Argentina y México va y vuelve tras los pasos de una madre que se le esfumó, de una abuela que vive en la provincia de Córdoba en la casa en la que la madre nació y, al ritmo de ese mecanismo, las casas abren y cierran sus puertas a los juegos y a la vida (“A veces me imagino tocando el timbre de la casa de mi Abuela (Aa) y es Mamá (M) la que abre la puerta como si hubiera estado ahí todo este tiempo. Las dos jugando a las escondidas en esa pequeña casita en un barrio de Córdoba”) En espejo con los ires y venires de la protagonista, la escritora Gerber declara que ella es “una artista plástica que escribe”. Esta declaración aparece como una posible treta de la débil. Como si dijera disculpen mi impericia, no soy escritora. (Marguerite Duras comenta, en *La vida material* que, en las parejas de escritores los hijos dirán del padre “mi papá es un escritor” y de la madre “mi mamá escribe”). Verónica (V) –la V de Vallejo se la agrego yo (Tamara)- se me representa como una especie de niña prodigio que todavía no accedió a la lectoescritura pero dibuja lo que sin escribir escribe. **De esta manera, se permite pasar en su libro de la escritura al dibujo cuando no puede decir con palabras lo que en realidad no tiene palabras para decirse.** Gerber en realidad tampoco dibuja sino que anota los dibujos para situar el lugar de la sujeta: “YO (Y)”. Este mismo tipo de grafismo nombre-paréntesis-letra, define a cada uno de los personajes que a través de esa duplicación, se niegan a mantenerse en estado de personajes de ficción para volverse

prolongaciones de la YO (serían algo así como el Hermano, la Madre, la Abuela de esa hablante que, ya sin ficción auestas se parece a una “yo lírica”) Si Kafka se salió del realismo ingenuo inicialando a sus personajes, Gerber hace de las iniciales un doble de riesgo que nos recuerda que la ficción siempre trastabilla de realidad (que es como decir -desagrado de Lerner mediante- que trastabilla de poesía)

. Por su parte, la argentina María Gainza, crítica de arte devenida en escritora (“tardíamente”, según ella, que se disculpa blandiendo una treta de debilidad) no dibuja pero se desplaza cómodamente en su novelita *El nervio óptico* entre la crítica a secas, la crónica de libreta en mano y la narración biográfica y también autobiográfica. Casi como una hazaña que atribuye a la impunidad de quien viene de otra área, se pasea entre géneros atando, con costura invisible, lo que va de uno al otro. Así es como teje en espiral una narrativa que no es compatible con la linealidad pero tampoco con los saltos. De la descripción y el abordaje crítico de un cuadro pasa a contarnos la vida del pintor y de ahí, tomada de algún hilito suelto, aprovecha para avanzar hacia la historia de su propia familia. Todo desde diferentes locaciones que, tarde o temprano, siempre terminan confluyendo en un museo. Al respecto dice Mercedes Halfon: “El libro es también, a la vez que una mirada personalísima de la historia del arte –casi la lógica barthesiana del punctum llevada a cada una de sus páginas– un mapa de los museos de la ciudad. El de Arte Decorativo, el Museo Histórico Nacional, el de Bellas Artes, aparecen descriptos por una habitué que por su propia condición se detenía largamente en obras no emblemáticas. *El nervio óptico* no apuntaba hacia aquellas pinturas que parecen gritar “¡soy una obra de arte!” sino las que, igualmente magníficas, esperan en algún recodo de los salones, quizás en la penumbra, con tranquilidad”.

Como Sokurov en *El arca rusa*, la cámara en mano de Gainza entra al museo y se interna en los cuadros para pescar ahí adentro historias propias y ajenas. Pero había, agazapado en este laboratorio de prácticas transversales, otro cruce más que la directora y actriz Analía Couceyro descubre: la posibilidad teatral de *El nervio óptico*. Apoyada en esta convicción de lectora apasionada que arranca de las novelitas su corazón dramático, Couceyro armó, con la de Gainza, un espectáculo arriesgado y fascinante. Tomó por asalto el Museo de Bellas Artes

de Buenos Aires y, luego de arduas negociaciones, logró convencer a las autoridades de que no iba a haber peligro de robo o de daño y se lanzó a lo que le permitieron: cuatro funciones con un máximo de 40 espectadores cada una. La aventura se arma al modo de una visita guiada a través de siete cuadros del museo con los que Gainza trabaja en el libro. Corriendo por los largos pasillos detrás de la guía –caracterizada por Analía Couceyro cuyo disfraz anacrónico recuerda a una acomodadora de cine- el público se va deteniendo en cada una de las siete paradas. En cada parada una actriz diferente espera para leer en voz alta el fragmento del libro que le corresponde al cuadro. Así es como el espectáculo se despliega haciéndonos ejercitar nuestro nervio óptico pero también otras ramificaciones nerviosas: mirar se deja estimular por la lectura y leer se encuentra con escuchar. Sin embargo, esta performance basada en un texto literario, se diferencia en varios aspectos del *Puré de Alejandra* donde, como ya vimos, Batato Barea intentaba, a través de una lectura distinta de la canónica, poner a esta última en jaque (“consagración de lo obvio”, la había llamado Noy) En el caso de la puesta de Couceyro se trata simplemente de una lectura en voz alta que no intenta darle al texto ninguna vuelta interpretativa. Esa literalidad le proporciona al acto un carácter dramático que, si hubiera que definirlo, diría que es una especie posmoderna de teatro leído (o, a la manera de Burroughs, “una viejísima forma del teatro”)

Entonces, si es que algún cambio se opera en *El nervio óptico* con esta lectura, habría que decir que es más éxtimo que íntimo. Batato se internaba en los detalles de la poesía de Alejandra para descolocarlos del lirismo retórico en que habían sido encasillados. Couceyro, en cambio, fija el texto haciéndolo pasar por siete voces diferentes para que sean, en cada vuelta de la espiral, cada vez más la misma. Así, la voz pasa de ser lo más íntimo y singular, a dejarse multiplicar en altavoces. Ese operativo agranda la novela chiquita al mismo tiempo que la achica fragmentándola en múltiples novelitas. Es que se trata de un libro que soporta sin problemas ser confrontado con su situación real. Como cuando Parra lee su poema “Discurso de Guadalajara” en Guadalajara y ese poema no es otra cosa que el mismísimo discurso, en el libro de Gainza lo íntimo encuadrado entre dos tapas, se reconoce en lo éxtimo enmarcado con cuatro varillas en la

pared del Museo. Este teatro leído requiere dejar el libro en casa para ser guiado a las corridas hasta un cuadro que el libro ya atesoraba.

Yo, por mi parte, no corrí de una sala a la otra con los ojos bien abiertos ni estuve más de una hora parada solo para ponerme al día con las innovaciones artísticas. En Nueva York yo misma era joven y enterarme de lo nuevo significó reconocermme entre mis contemporáneos. Hoy se trata más bien de practicar un deporte saludable que después me devuelva a casa para por fin poder sentarme a poner en fecha lo mío. Sólo así me animo a dedicárselo después a mis hijos y sobre todo a mis nietes.

PASION MATERNA

A Eva Staif, mi madre, no le interesaba leer pero sí dibujar. Decía que esa era su vocación oculta pero que no la habían dejado estudiar Bellas Artes porque, según mi abuelo, esa no era una carrera para una mujer (más políticamente correcta, la versión de mi hermana consigna que le decía que se iba a arruinar los ojos) Entonces ella enfiló hacia la facultad de Exactas y se recibió de Físico-Química, carrera que, en esa época, venía en combo. El dibujo quedó así relegado a una actividad casera que muy de vez en cuando despuntaba. Hay un dibujo que atesoré durante años hasta que, a fuerza de mudanzas por casas y países, no volví a encontrar. Me había dibujado a mí, con unos 8 o 10 años, tirada en una cama, leyendo. Así fue como me vio Eva y, evidentemente, aunque a ella la literatura nunca pareció interesarle –no me la acuerdo leyendo, salvo el diario- sí le llamó la atención que yo leyera. Kristeva seguramente pensaría esto como un modo de la pasión materna, esa capacidad sublimatoria antes atribuida solo al padre y que la francesa también reivindica para la trasmisión que viene por lo materno. No sé si esta teoría funciona pero supongo que sí porque que mi madre me haya mirado leyendo y se haya inspirado para retratarme cuando me vio enfrascada en esa actividad, fue determinante para mí. Porque al mismo tiempo que ella se daba el gusto de ponerse a dibujar, me reconfirmaba en mis ganas de seguir leyendo. Entonces, si Eva no tuvo suerte en ese sentido con su padre, yo sí la tuve con ella.

No sé qué libro estaría leyendo cuando oficié de modelo de la artista materna, pero creo que mi pasaje por la narrativa infantil no me dejó marcas en las que valga la pena detenerse. De los golpes bajos de Edmundo de Amicis que me hicieron llorar, ahora solo me queda la admiración por el título del libro *Corazón*

que me remite directo a Celan. “En la boca del corazón”, “Tierra de corazón”, “Corazón circunciso”, “Piedra de corazón” y todos esos usos sorprendentes que el poeta hace de la palabra, me llevan a concluir que se trata de una palabra poética. Aunque *a mí también me desagradan*, tengo que decir que a ésta no la desgastó la lírica. Debe ser porque su materialidad extrema repele con cada latido la cursilería de las novelas del corazón.

De haberme tragado, como muchos de mis contemporáneos, toda la colección Robin Hood, me interesa saltar ahora a esa nena, siempre acostada, que a sus 12 años cuando una hepatitis la dejó literalmente en cama durante más de un mes, recurrió desesperada a una biblioteca paterna que, atestada de libros de historia, política y judaísmo no le provocaba ninguna curiosidad. En medio de ese páramo yo, una nena que en realidad ya no lo era tanto, me dediqué a revisar por primera vez a fondo esa biblioteca, para encontrarme con un único material narrativo: ni más ni menos que diez tomos del libro *Juan Cristóbal* de Romain Rolland. Aunque ya no me acuerdo casi nada de ese periplo de lectura, sí tengo claro que lo consumí completo como si se tratara de diez temporadas de una serie en Netflix. La zaga –por la que Rolland ganó el Nobel de Literatura en 1915- va siguiendo al personaje Jean Christophe Krafft, un niño alemán pobre que quiere ser músico y que después de mucho esfuerzo logra su cometido. Ahora me pregunto por qué Tobías, mi padre, un abogado judeo-socialista al que no vi tocar jamás una novela – de hecho esos diez tomos estaban intactos- hizo el gasto cuando no era ni remotamente de los que compraban libros por metro para adornar la biblioteca.

Google me da una posible respuesta a mi pregunta. Romain Rolland fue, después de la primera guerra mundial, un símbolo de pacifismo humanista. Hasta tuvo su período comunista al principio de la revolución rusa. No es casual entonces, que de las pocas entradas que refieren a Juan Cristóbal, una da cuenta de una reedición actual hecha en Cuba. En el prólogo de esa edición se lee: “Novela cíclica que construye a su vez una epopeya del ser: la del pensamiento insobornable de un hombre que con su entrega crea su trascendencia mayor, y que ningún libro contemporáneo tiene similar capacidad de sugerencias, parecido poder exaltador de la dignidad humana”. Entonces, lo que evidentemente animó a Tobías a hacerse de esos tomitos, debe haber sido

la idea de encontrar en el personaje de Juan Cristóbal alguien parecido a él: un *self made* que se hizo desde abajo y llegó, con sus ideales humanistas, a transformarse en un “insobornable” –eso decía de sí mismo como abogado- que le interesaba la “dignidad humana”, términos que también era muy común escucharle. Mi padre nunca abrió *Juan Cristóbal* pero se compró también la biografía que el autor escribió sobre Gandhi y esa sí me consta que la leyó porque me la comentó varias veces.

Me llama la atención que Rolland, según Wikipedia, haya sido amigo de Freud. Hay una abundante correspondencia entre ellos de la que rescato esta frase de Freud: “Yo también he propugnado siempre el amor a la Humanidad, aunque no por sentimentalismo o idealismo, sino por razones sobrias”. Se lo dice al francés cuando está escribiendo *El malestar en la cultura*, un libro que le pincha el globo a la idealización del Hombre con mayúscula, señalando que en su estructura conviven la pulsión de vida con la de muerte. Y lo principal: entre los efectos de esta última, estarían las guerras. Rolland, por su parte, por ese entonces le venía hablando de un “sentimiento oceánico” al que consideraba “la fuente genuina de la religiosidad”. Queda claro el psicoanalista que no era nada creyente y que, además, era diez años mayor que Rolland, ya estaba años luz adelantado respecto de la idea de un humanismo sin fisuras. Seguramente, dado que su teoría todavía era un jeroglífico para muchos, necesitaba hacerse entender por los intelectuales europeos y, sobre todo, por uno que había ganado el Nobel de Literatura.

Eso fue todo lo que me aportó la biblioteca paterna: diez tomos que leí hasta que bajaron los niveles de bilirrubina y subieron los de las hormonas de la adolescencia. Paralelamente, me fui desinteresando del humanismo socialista para empezar a interesarme en esa “sobriedad” con la que Freud parece relativizar la exaltación de las utopías. Así fue como los años posteriores a la hepatitis me encuentran tirada en la cama leyendo, pero esta vez no por enfermedad sino por actitud existencial. En una foto mental de mis 15 años, me veo usando una polera negra de cuello alto y leyendo con fruición *La Náusea* de Jean Paul Sartre. Después leí casi todos los libros del escritor francés, claro, pero creo que *La Náusea* fue la primera novela donde ya despunta para mí la categoría de “novelita”. El formato mismo ya me descolocó porque está escrita a

la manera de un diario íntimo, fechada y en primera persona. Roquetin, el protagonista, aparece como el perfecto opuesto de Juan Cristóbal. Un ricachón de familia que vive de rentas, que escribe pero nunca termina nada, que viaja pero sin objetivos, en fin, un verdadero loser de principios del siglo XX que no encuentra motivación para vivir. Lo único que a este particular personaje lo afecta, es una sensación de náusea metafísica, porque no es que haya comido algo que le cayó mal, sino que lo que le cae mal es el mundo. Roquetin fue tal vez el primer existencialista y detrás de su figura nos fuimos encolumnando muchos adolescentes como yo, tanto es así que el mito dice que entre los múltiples jóvenes lectores del libro, hubo algunos que después de leerlo se suicidaron. Lo cierto es que Tobías y Eva se asustaron, no porque supieran qué estaba leyendo yo, sino porque al hecho –feliz si nos basamos en el retrato que ella dibujó- de que su hija permaneciera tirada leyendo, se había agregado otra cosa. Ahora un marcado escepticismo la hacía despreciar cualquier brote de entusiasmo (por ejemplo, no quise que me hicieran fiesta de quince, seguramente con la idea de que mi admirada Simone de Beauvoir me hubiera despreciado si la hacía)

Hoy, que el existencialismo parece un *blooper*, pienso en ciertas coincidencias y también en enormes divergencias entre *La Náusea* y otra “novelita” que influyó en mi vida muchísimos años después: *La novela luminosa* de Mario Levrero. Más de 500 páginas para decir muy poquito –casi nada que no sea lo que hay- *La novela luminosa* también está escrita en primera y el formato emula al diario íntimo, por lo menos en “El Diario de la Beca”, primera parte que ocupa el 90% del libro. En este caso, a diferencia de *La Náusea*, el yo ya no le corresponde a un personaje de ficción con nombre y apellido inventados, sino que ahora se practica un ejercicio de autoficción que toca límites a los que pocas veces se había llegado en literatura. M.L. firma el prólogo y es en nombre de estas iniciales que avanza un diario que no se decide si transformarse o no en novela. En la entrada del sábado 5 de agosto a las 18.02, M.L. lo explica así: “Hoy también me desperté con la determinación de no releer lo que llevo escrito en este diario, al menos no con frecuencia para que el diario sea diario y no una novela, quiero decir, desprenderme de la obligación de continuidad”. No querer ser una novela pero a la vez no poder dejar de serlo, reduce al libro de pretensiones novelísticas

volviéndolo una novelita. Sin embargo, por más morosa y rutinaria que pueda resultar la vida cotidiana de este escriba, no se puede decir que haya aquí ni una pizca de existencialismo. “El diario de la beca” nos puede llegar a aburrir, nos puede generar rechazo, como a Josefina Ludmer, nos puede hacer reír a carcajadas, como a tantos lectores, pero difícilmente nos provoque ganas de suicidarnos. Es que, en relación a la oscuridad de *La Náusea*, *La novela luminosa* aporta justamente luz. Aunque el protagonista de “El diario de la beca” declara que no la puede hacer (“no tengo forma de transmutar los hechos reales de modo tal que se transformen en literatura”) es justamente en el horizonte de esa imposibilidad donde una novelita de 50 páginas despunta al final del túnel. Porque no poder, lejos de ser algo angustiante, como lo era para el personaje Roquetin, es ahora la condición luminosa, el “modo linterna”, diría Sergio Chejfec, que prende y apaga la tarea del escritor. Vallejo puso lucecitas en los puntos suspensivos, el antiviate Parra avanzó sobre sus discursos riéndose de los que creen que todo lo pueden y las chicas, que llevan tatuadas en su ADN las tretas de las débiles, ensayan hoy formas breves que, como en el caso de Paloma Vidal, pueden resolverse en 6.600 palabras con belleza y, por qué no, con felicidad.

Hacia fines de la década del 90 las escritoras Cecilia Pavón y Fernanda Laguna llamaron al espacio que alquilaban para hacer sus incipientes investigaciones artísticas basadas en la precariedad y la incerteza, *Belleza y Felicidad*. Esto dice Cecilia Pavón de cómo fue tomada la experiencia en un principio: “Las primeras notas que aparecieron en los diarios sobre Belleza y Felicidad indefectiblemente usaban los adjetivos “kitsch” o “camp” para hablar del despliegue de objetos baratos que vendíamos en unas mesitas redondas de lata y del arte que mostrábamos en las paredes (mal pintadas y mal iluminadas) del subsuelo. Para el canon masculino, la precariedad de ese arte no podía ser una defensa de la fragilidad y la incertidumbre; si era arte (o Arte con mayúscula) tenía que poseer indefectiblemente el ingrediente de la ironía o la certeza”.

En mi caso, sin certezas ni ironías, hoy estoy feliz de la vida porque ya llevo escrito, de este libro, unos 130.000 caracteres con espacios y todavía me queda bastante por contar. Ya parezco una novelista porque al final, como dice Levrero:

“una novela, actualmente, es casi cualquier cosa que se ponga entre tapa y contratapa”.

LA BIBLIOTECA

En la biblioteca de la Sociedad Hebraica Argentina, en la que trabajé durante casi cinco años a partir de mis 19, me encontré, “entre tapa y contratapa”, con más de 40000 libros para explorar. Ahí leer, estudiar para la facultad, hacer sociales con el público y con los compañeros de trabajo significó, todo junto, una misma actividad que me rescató sana y salva del existencialismo. Pero la belleza y la felicidad de semejante trabajo tenía, como suele pasar con los trabajos en general, algunas limitaciones. La limitación principal era mi jefa, una señorita muy mayor –por no decir una “solterona”, palabra políticamente incorrecta que en esa época usábamos- que se tomaba el trabajo con una obsesividad y un perfeccionismo tal, que duplicaba lo que había para hacer. Así fue como empecé a pagar derecho de piso oficiando de “che piba”, tarea que consistía, aparte de ir y venir con los mandados, en volver a poner en su lugar los libros que habían quedado fuera del estante correspondiente. Después pasé a atender al público, algo mucho más divertido y, cuando mi jefa me tomó confianza, me puso a tipear tarjetas a máquina para el archivo. Finalmente, ya durante el último año que trabajé allí y cuando se supone que estaba, a los ojos de ella, más preparada, me eligió para acompañarla a seleccionar y comprar libros nuevos.

Salir del encierro de la biblioteca y emerger hacia Santa Fe y Larrea hasta la librería del mismo nombre que la avenida, era lo mejor que se podía esperar de este trabajo. Ya ahí, bajo la tutela de su dueño, Rubén Aisemberg, sumergirse en las novedades y elegir a piacere, significó para mí un verdadero salto de crecimiento. Me preparaba para esa actividad como si fuera a rendir un examen. Leía las críticas en los suplementos literarios, consultaba con amigos y hacía mis propias recorridas por las vidrieras de otras librerías para estar informada. Así, sin mucho esfuerzo, logré que mi jefa, que solo buscaba libros que tuvieran que

ver con temáticas judías, confiara en mis elecciones. La editorial estrella para mí en ese entonces era Seix Barral con su colección Biblioteca Breve, que me conectó con la narrativa latinoamericana del boom. En poesía, ya desde mi descubrimiento de Asunción Silva, tenía claro que leer libros de poetas hispanoamericanos era pura ganancia. Pero en narrativa, género que por ese entonces leía, como decía Macedonio, más como “una llegada” que como un “ver hacer”, recién entendí, con los libros de Seix Barral, que ver hacer era también escuchar hacer con la propia lengua. De esa editorial me acuerdo de haber elegido para la Biblioteca libros de Cortázar, Vargas Llosa, Donoso, Fuentes, entre tantos otros. Pero como antologable, de toda esa pila de libros, me queda uno que leí y releí mientras atendía al público y que después recomendé a ese mismo público hasta que hubo que mandar a encuadernarlo: la gigante novelita *Tres tristes tigres* de Cabrera Infante. Por supuesto después me la compré porque quería tenerla, y todavía hoy la abro cuando necesito cargar las pilas del idioma.

Mi abuela paterna, Mina Czernes, también necesitaba leer en su propio idioma. En su casa no había biblioteca y ella guardaba los libros en idisch que yo le sacaba prestados de la Biblioteca, en el ropero al lado de las medias. Mina siempre contaba con orgullo que había estudiado en su Ucrania natal, que por entonces pertenecía a Rusia, en un “Gymnasium”. Así llamaban a la secundaria donde, según contaba ella, les hacían leer mucha literatura. No sé si mi *babe* – como la llamábamos los nietos- hablaba mejor en ruso o en idisch pero creo entender que era bilingüe y que de chica había tenido también instrucción judía. Lo cierto es que en la Biblioteca no había libros en ruso con lo cual todo lo que yo le conseguía era en idisch. Así fue como releí por esos años toda la literatura rusa que ya había leído en el colegio: Tolstoi, Dostoievsky, Pushkin, Chejov y otros. Una vez que le llevé la lista de lo que había en idisch para que lo chequeara, se emocionó porque un libro que ella había adorado en el Gymnasium estaba disponible. Se trataba de *Hambre*, del noruego Knut Hamsun. Me insistió tanto para que yo lo leyera en español que al final lo hice. No me acuerdo mucho de qué se trataba pero guardo una sensación tan placentera de esa lectura, que me hace pensar que seguramente ella debió de haber pescado que algo en ese libro iba dirigido a mí.

Lo cierto es que la pasión materna de mi abuela operó conmigo en más de un sentido. Ella también leía en la cama y, aunque no sé dibujar, la tengo retratada en mi mente apoyada en unos almohadones de seda roja seguramente traídos de Rusia. (En mi memoria eran rojos pero soy consciente que de lo que en realidad me acuerdo es de unos versos de Apollinaire que aluden a la inmigración y que ya cité en un texto de mi primer libro *De este lado del Mediterráneo*: “Una familia transporta un corazón rojo/ como vosotros transportais vuestro corazón”). Cuando en 1976, ante el terror de la dictadura hubo que limpiar las bibliotecas de libros “subversivos”, separé unos cuantos de la de mi casa y los llevé a la de Mina para que ella, que seguro estaba al margen de cualquier razzia –aunque ya las había vivido en los *pogroms* de Ucrania- los guardara. Enseguida los acomodó en el ropero, esta vez camuflados detrás de las medias, los camisones y algunos saquitos. Me imagino que después los debe de haber leído porque su español era bueno y yo para ese entonces ya no la proveía de libros.

Más de una vez quise que Mina se quedara con alguno de los libros que yo le llevaba. Me parecía que así podría releerlo a gusto y que nadie se iba a dar cuenta de la falta. Pero ella se negaba con un gesto que no dejaba dudas: lo consideraba una trasgresión inaceptable. La tentación de robarse algún libro de la Biblioteca era constante aunque, aparte de los argumentos morales, lo que en general me detenía a mí y a mis compañeros era la encuadernación y el sello delator con el que la primera página quedaba vacunada. Esos libros de cuerina verde no invitaban a ser robados. De hecho conservo uno cuyo lomo destartado estoy viendo ahora mismo que no sé si robé por decisión o me quedé cuando me fui de ese trabajo y después no me acordé de devolver. Se trata de la primera edición (1932) de *Espantapájaros*, de Oliverio Gironde. Una trasgresión que sí cometíamos con mis compañeros de trabajo era llevarnos libros prestados por tiempo indeterminado, creo que este de Gironde lo debo de haber tenido conmigo durante casi todos los años que trabajé allí. Había que llevárselos de a uno para que no se vieran los espacios vacíos en los estantes, pero reconozco que una vez me pasé de la raya y puse en peligro el puesto que por ese entonces ya quería ir dejando. Me iba de vacaciones por un mes y no se

me ocurrió mejor idea que llenar la valija con los siete tomos de *En busca del tiempo perdido* de Proust.

Cuando empecé con este libro por encargo que estoy escribiendo ahora mismo, decidí que iba a evitar a toda costa hablar de Proust, Borges o Gironde. Es que ya es archisabido que a toda mi generación estos autores le dieron vuelta la cabeza y yo no soy la excepción. Lo único que sí voy a decir es que al volver de ese mes entero en Pinamar, metida en un departamentito que mis padres tenían en esa playa, ya me había leído los siete tomos de *En busca del tiempo perdido* y estaba decidida a no perder más el tiempo en la Biblioteca de Hebraica y a buscarme un trabajo que me gustara más.

Respecto de Borges diré que, ya habiendo conseguido trabajo como periodista, lo entrevisté para una nota titulada "Los que conocieron a Gombrowicz" para la que también entrevisté a Ernesto Sábato, Juan Carlos Gomez y Dipi Di Paola. El hecho es que me presenté, munida del grabador armatoste marca Geloso, en el departamento de la calle Maipú en el que Borges vivía. Lo había visto mil veces por la zona o en actos públicos, pero nunca había hablado con él. Mi nerviosismo eran tales que, cuando abrió la puerta, el Geloso cayó al piso y se hizo pedazos. Pasé entonces al lápiz y al papel mientras él me decía: no sé preocupe, yo hablo muy despacio. La entrevista fue sumamente cordial y llena de ironías borgianas que referían a los títulos nobiliarios que Gombrowicz se inventaba. Sólo reproduciré un pequeño fragmento que refiere a Ferdydurke: "Cuando fui a París los periodistas me preguntaban si conocí a Gombrowicz, yo les respondía: debo reconocer mi ignorancia, no lo he leído. Empecé a leer Ferdydurke pero al cabo de diez minutos me sentí con ganas de leer otros libros. Quizás lo mejor de la literatura moderna sea eso, que –por virtud o por carencia- nos lleva a querer leer a los clásicos. Le debo, a algunos libros modernos, el haber releído tantas veces a Virgilio". A Borges, como es evidente, no parecía interesarle mucho Gombrowicz, salvo porque el polaco era amigo de su amigo Carlos Mastronardi, de cuya poesía me habló maravillas. Aprovechando eso, le pregunté *off the record* que pensaba de Oliverio Gironde. "Un borracho", me contestó y pasó a otro tema. En un principio pensé que se refería al hombre pero con el tiempo concluí que sin duda hablaba de su obra.

Cuando nos despedimos, como todo un caballero me acompañó hasta el ascensor y me dijo: “toque Pepe Bianco”. Yo admiraba mucho a Bianco y el chiste me pareció encantador, pero cuando, muchos años después hojé el monumental -¡1600 páginas!- *Borges* de Adolfo Bioy Casares, el registro del bullying que los dos escritores le hacen indirectamente a Bianco pero sobre todo a Enrique Pezzoni, me pareció tan desagradable que lo abandoné, aunque sé que está ahí esperándome para ser retomado. Siempre me quedó la duda de si Borges hubiera permitido que ese material saliera a luz. Probablemente no, pero cuando me pregunto cómo hizo Bioy para acordarse de esas charlas con tanta supuesta fidelidad, me acuerdo de que Borges efectivamente hablaba despacio.

Así como con la rotura del *Geloso*, cuando vi por primera vez a Octavo Paz también tuve un percance. Corría el año 79 y, con el que era mi marido, Héctor Libertella, y con mi hija Malena de 10 meses, emigramos a México llevando dos cartas de recomendación para Octavio Paz: una de Pepe Bianco (P.B.) y otra de Enrique Pezzoni. Paz me recibió en su casa de la avenida Insurgentes cerca del Paseo de la Reforma –fui acompañada por mi amigo Danubio Torres Fierro- que en el medio tenía un patio andaluz. La casa propiamente dicha quedaba así dividida de un escritorio que estaba del otro lado del patio. En la puerta del escritorio nos esperaba el poeta y yo, atolondrada del susto, ni bien lo vi pasé de largo el escalón que daba al patio y caí de rodillas. “No es para tanto”, dijo él acercándose a ayudarme. Nuestra charla giró, como era de esperarse, alrededor de la literatura y Paz no esperó ni cinco minutos para someterme a un examen: “¿Lugones o Borges?”, preguntó. A lo que yo, con gran énfasis, dije: “Borges, por supuesto”. Fue la segunda metida de pata.

El cacique mexicano, por supuesto, prefería a Lugones y se aseguró de insistir en eso. Dando todo por perdido, me animé a mandarme yo con una pregunta inesperada que no le gustó escuchar. Le pregunté por qué razón no había incluido a Oliverio Girondo en la famosa “Antología de poetas hispanoamericanos modernos” que él había realizado para la revista *Laurel*. Esta antología marcó el canon de lo que había que leer a mediados del siglo XX en cuanto a poesía en lengua española. Paz me contestó lacónicamente: “será que no lo conocía tanto o a lo mejor no lo consideré tan bueno”. (De las respuestas de Borges y Paz concluyo que evidentemente la obra de Girondo era demasiado

revulsiva -una especie de inclasificable borrachera- para su época) En la antología de *Laurel Paz* incluyó a cuarenta poetas de los cuales sólo cinco son argentinos –Lugones, Bernárdez, Molinari, Borges y Marechal- y, del total de participantes, hay una sola mujer seleccionada: Gabriela Mistral. Este último “detalle”, todavía no me había llamado la atención para ese entonces porque, caso contrario, seguramente se lo hubiera preguntado. Sin embargo, debo decir que fue en mi estadía en México donde el feminismo, que ya estaba mucho más evolucionado que en Argentina, me abrió los ojos para siempre.

Respecto de las cartas de recomendación y a pesar de las rispideces en la charla con Paz, el cacique me conchabó para hacer notas bibliográficas en *Vuelta*, la revista que por entonces él dirigía. También gracias a México me quedó más clara mi área de expansión laboral que consistió, durante los últimos cuarenta años y en la que sigo persistiendo, en leer a cambio de dinero.

II

LEER POR DINERO

CÓMO ME HICE PERIODISTA

“El problema es que tiene una sola idea”, me dijo Osvaldo Lamborghini cuando leyó la nota bibliográfica que escribí sobre su libro *Sebregondi retrocede*. Para ese entonces yo ya había renunciado a mi trabajo en la Biblioteca y me estrenaba en la redacción de la Revista *2001*, un mensuario que primero fue de OVNIS -el subtítulo era “Periodismo de anticipación”- y después, para ponerse a tono con los setenta, se transformó en “Periodismo de liberación”. En sus páginas se cruzaban algunos pocos asuntos esotéricos que habían sobrevivido al cambio, con temáticas políticas y otras de la *new age* como liberación sexual, autoayuda, o ecología. En medio de esa miscelánea que poco y nada tenía que ver con la literatura, metí con fórceps no sólo la nota sobre el libro de Lamborghini sino también un reportaje que le hice a él junto con Germán García y Luis Guzmán, los tres integrantes de la revista *Literal* que acababa de salir. Por esta última nota casi pierdo el trabajo. El director general de la empresa MBH, que regenteaba un pool de revistas dentro del que estaba *2001*, me llamó a sus oficinas para conocerme y de paso preguntarme qué querían decir las declaraciones de estos tres raros que yo había entrevistado. Por si resultaban ser amigos míos, me informó que la revista no era ningún *house organ* como para promocionar conocidos. Fue amable, pero me dio a entender que ese tipo de notas incomprensibles no iban dirigidas a nuestros lectores y que no toleraría otra de ese estilo. Ahora que reviso la nota me doy cuenta de mi grado de osadía o, mejor, de inconciencia al meter este material en la revista. Ante mi pregunta, por ejemplo, de por qué la revista se llamaba *Literal*, parte de la respuesta dice: “Tramar conforme a la letra. Tramar, dejarle el hilo a las intrigas que la palabra trama, y después tramar. Seguir tramando por encima (con altura) por encima del problema de la finalidad y la finitud (...) Literal es pobre, un hambre esquizoide situado bajo el techo de la emergencia, trabajando entre fragmento y fragmento”. Está claro que en mi caso ni siquiera me había tomado el trabajo de editar esta nota, más bien pienso que los tres muchachos me deben de haber

dado el texto escrito y que yo lo copié tal cual. Así quedó, un jeroglífico que no se entendió en ese momento, estábamos en 1973, pero que, más allá de cualquier periodismo de “anticipación”, era obvio que tampoco se iba a llegar a entender en 2001.

llegado a entender en el 2001, En el caso de la bibliográfica del libro de Lamborghini, ahora que la releo me queda claro que él tenía razón: hay una sola idea. O mejor, si quiero ser un poco más benévola con la joven que había escrito la primera reseña de su vida, diré que hay una idea y media. La principal responde a los presupuestos que yo empezaba a manejar rudimentariamente acerca de lo que era la “escritura” en contraposición con lo que se entendía hasta entonces por literatura. No hay duda de que al leer *Sebregondi retrocede* me pareció que conceptos como éste que aparece en mi nota, le iban como anillo al dedo: “Toda realidad, revertida al nivel de escritura, se muestra en su absoluta artificiosidad”. Una vez enunciado esto me dediqué, a través de citas del libro que me resultaban funcionales, a demostrar que “cuanto más lejos estamos de un nudo narrativo, más cerca estamos de él porque la lejanía es una escritura que no oculta su esencia, que se reconoce a sí misma en medio de lo narrado”. Y en ese punto me quedé, dando vueltas sobre lo mismo, sobrevolando los contenidos del libro, haciéndome la tonta cuando ahí adentro, con o sin “escritura”, con o sin artificio, vibraban textos tan intensos como “El niño proletario” y otros tantos que quedaron arrasados por el autismo de mi idea.

No sé si no tenía nada más para decir o no me animaba a decir nada de eso tan perturbador que me nublaba la lectura o, a lo mejor, directamente no entendí lo que leía (por lo menos en el sentido tradicional de la entendedería) aunque me acuerdo muy bien de que todo *Sebregondi* me había movido el piso hasta hacerme marear. Y si marearse es compatible con no entender, es posible que yo haya necesitado someter todo a un traductor “teórico”. Sin embargo, ahora veo que en una entrevista que le hizo Jorge Di Paola a Lamborghini para la revista *Panorama*, cuando le pregunta por *Sebregondi Retrocede*, el escritor contesta: “Es una ficción teórica, una irrupción de la verdad en la trama de un cuentito tan lamentable como cualquier otro”. Lo que pasa es que yo, por ese entonces, entendía la teoría como un casillero dentro del que se podía meter cualquier cosa con el único fin de explicar lo inexplicable. Para Osvaldo, en

cambio, se trataba de todo lo contrario: lo que irrumpe como teoría es una verdad que deja mareado cualquier cuentito.

La otra mitad de idea que aparece en mi nota se refiere a lo poético que convive con lo narrativo en *Sebregondi retrocede*. (De hecho, como muchas de las otras prosas de Lamborghini, este libro fue escrito primero en verso). Seguramente la cercanía con la poesía, que ya para ese entonces era lo mío, me inspiró para despojarme, no del todo pero por lo menos a medias, de mis supuestos. Así logré entrar un poquito en materia, incluso me animé a citar un fragmento de *Sebregondi* medio revulsivo: “esa rima es el muchacho de violencia contenida que me penetra desde el paraje que está detrás de mí y me rima. A golpes de verga lleva la cuenta de mis sílabas”. Ahora veo que el mismo Osvaldo, por esa época, digamos que todavía se cuidaba el culo (“me meteré la lengua en el culo”). De algún modo, él también adornaba las pinceladas de obscenidad con alusiones literarias. Después irá despojando cada vez más sus escritos de cualquier cobertura analógica hasta dejarlos desnudos. Así se define él: “rimero desnudo sin lo propicio”.

A ese rimero es a quien seguí leyendo hasta el cansancio durante los siguientes cuarenta años. Y ahora vengo a darme cuenta de que en esa media idea que tuve, asomaba ya el asunto de la rima. Un asunto que, desde los primeros textos de Lamborghini hasta los últimos que escribió en el exilio barcelonés, aparece como un asunto central. En esa lucha sin cuartel por mantener a raya cualquier intención literaria, la rima es el enemigo que aparece como más temido. Porque “la forma de poema es una desgracia pasajera”, pero la rima “ofende”. No se trata por cierto, de que Osvaldo Lamborghini hubiera querido librar una batalla en favor del versolibrismo. Justamente por descreer de que se pueda optar por algún tipo de verso libre es que le teme tanto a lo que él llama rima. Es ese hechizo musical -“odio la música, odio el arte, odio/ mis paradojas en falsete y mi voz inconsistente”- el que desvía y distrae a quien busca acceder a lo real (“abiertos a lo real/ lato y sin rima/ porque toda rima ofende/ sin rima ni siquiera un mísero asonante”). Así es como las rimas, lo mismo que las rejas o las jaulas, aparecen siempre en la obra de Lamborghini como los topes que impiden saltar el límite impuesto por la frontera de la lengua. De ahí que culo, o ano -“eso que soy un anal de pura cepa”- sean términos que remitan siempre a una misma

trasgresión: abrir lo que tiende a mantenerse cerrado. Así es como, desde abajo, un pulso va calibrando el trabajo que se ejerce con-contra la lengua. Con la rima se mide el cierre, mientras en contra de la rima se palpita un modo de decir “lato”, “real”.

Más o menos a estas conclusiones había llegado yo investigando sobre la rima lamborghiniana. Incluso creí haber entendido perfectamente de qué se trataba eso de que la rima ofende. Así es como cité, en varias oportunidades, a Adriana Astutti cuando en su libro *Andares Blancos* analiza el relato de Lamborghini *El pibe Barulo* y dice que habría ahí una “remisión rimada en la que se agazapa un destino”. Para mí quedaba clarísimo que entre Barulo y culo, por ejemplo, la rima es tan cantada que si un lector decide leer un relato titulado *El pibe Barulo*, no podrá detenerse hasta encontrar la consonancia. Pero lo que no tenía claro era que las consecuencias del nombre para quien lo porta, pueden precipitar eso que Lamborghini llama “ficción teórica”, es decir, la irrupción de una verdad en la trama de un cuentito. Sin embargo, hace apenas una semana, la experiencia de haber ido a ver el espectáculo teatral *Tadeys* –dirigido por Analía Couceyro y Albertina Carri- me permitió darle otra nueva vuelta a la que, por lo visto, seguía siendo una media idea. Así como con *El nervio óptico*, en esta nueva obra Couceyro le extrae al producto literario sus genes teatrales. De nuevo no se trata aquí de una performance al estilo Batato Barea pero sí, como pasaba con el “Puré de Alejandra”, también aquí se produce una relectura que sitúa a la novela *Tadeys* en un lugar inesperado.

Yo, que desde aquella primera nota acompañé con muchas otras al rimero por varias décadas, me di cuenta por primera vez viendo este espectáculo que “toda rima ofende” alude también y muy especialmente a situaciones infantiles de *buyling*. En ese sentido, los apellidos y los nombres en toda la obra lamborghiniana llaman a la teatralidad o, como lo mismo, a situaciones dramáticas (o mejor, tragicómicas) Son significantes que se salen del papel en el que fueron escritos (“un cuaderno a rayas”) para que el actor pueda encarnar ese papel. Este proceso cuasi mágico es atrapado en el aire por Couceyro y Carri que lo ponen a funcionar con naturalidad y desparpajo. El personaje del *nerd* Seer Tijuán, hijo de un tendero y mejor alumno de su clase, recibe, provenientes de un coro de actores, rimas ofensivas como estas: *Seer te vamos*

a coger. Tijuán por el culo te la dan. Tendero: seguro que no quiero que me rompan el agujero. Más allá del posible guiño que deja leer Saer en Seer – provocación nada improbable si pensamos en la cantada grieta con que las obras de Osvaldo Lamborghini y Juan José Saer dividen el canon local- lo que se escucha a coro es el ruido del choque entre una lengua y un cuerpo. Porque ahora es el hablante mismo quien le hace *bullying* a la literatura. Violar a Seer Tijuán hasta volverlo “mujer” implica sacarlo de su lugar literario (de *nerd*) y meterlo de cabeza en la calle, allí donde las amenazas en rima se vuelven reales. Así se realiza lo que tanto quería Lamborghini: despertar de una vez por todas del sueño de la literatura (“¿Estoy escribiendo/ o estoy despierto?”)

Todo esto me hace pensar que lo que inspiró a Analía Couceyro no parece ser algo literario que ella encontró en *Tadeys* sino más bien la capacidad que tiene esa obra de abrirse a lo no literario. Es una capacidad que, si pensamos en términos teatrales, podríamos definir como de utilería. No por nada la obra final de Osvaldo Lamborghini se titula *Teatro proletario de cámara*. Fotos recortadas y retocadas de revistas pornográficas, introducen al lector-espectador a través de una cámara íntima similar a las de los *peep-shows*, a textos que no se permite avanzar más que a ras de la anotación. César Aira en el prólogo lo explica así: “En los juegos poético-plásticos del *Teatro proletario de cámara*, política y psicoanálisis son elementos de representación, de “teatro”. Y si éste es “de cámara” es porque le da origen un gesto aristocrático, casi palaciego, a la vez que su miniaturización apela a la intimidad y el secreto.” La puesta de *Tadeys*, que se realiza en una salita mínima del aristocrático y desvencijadamente proletario teatro Cervantes, medio gobernado por los gremios, parece cumplir con estas premisas. La pregunta que quedaría por hacerse es si Osvaldo la hubiera aprobado. Seguramente algo de algo se habría quejado, como se quejó, no sólo de mi media idea, sino también de mi incapacidad de “vender el producto”.

Durante el período del exilio barcelonés que culminó con su muerte, Osvaldo Lamborghini empezó a escribir poemas rimados. Él se justifica con su lector en estos términos: “Es un verano extranjero y seco/ ‘toda rima ofende’ dije y/ no voy a volverme atrás/ Pero he descubierto que él-los ecos/ las consonantes arbitrarias vuelven cosas de todos los días/ -como la primera copa tranquila,

decantada de ansiedad". Se me ocurre ahora que tal vez, lejos de su país, se sentía también él a salvo de cualquier posible *bullying* proveniente del mundillo literario. Hasta podía travestirse sin problema ("los charlatanes pedían un nuevo gauchesco/ (...) hoy gauchesca/me volví en España") Es que, como se ve claramente en su correspondencia, la opinión de los demás le interesaba y mucho. Al respecto dicen Malena Rey y Cecilia Eraso en un artículo publicado en la revista *El Interpretador*: "La *publicidad*, cuestión que obsesiona al yo que pretende conocer los detalles de la repercusión de sus textos, que insiste en el chisme y el comentario marginal que pueden transmitirle sus interlocutores". En este sentido debo decir que Osvaldo Lamborghini no solo me criticó mi reseña bibliográfica por falta de ideas, sino que también me dijo que le faltaba "la P de publicidad". Cuando lo dijo hizo un gesto como de marcarse la frente con un sello imaginario que tuviera grabada la letra P. Ahora que releo la nota veo que sin embargo yo la había rematado diciendo: "Sebregondi retrocede, una de las experiencias más valiosas de la nueva narrativa argentina". Evidentemente este remate a él no le alcanzó. Por mi parte, por lo que me acuerdo su crítica no me ofendió porque a esa edad yo absorbía como una esponja cualquier enseñanza y sobre todo si venía de esta especie de "maestro ignorante" que era Osvaldo.

Así fue como mi primera experiencia periodística le aportó un viraje de 360 grados a mi modo de leer. La segunda experiencia que, a cambio de exiguos dineros, transformó también mis parámetros de lectura, fue un reportaje —el primero que hice en mi vida— al poeta Juanele Ortíz. El viejo poeta había bajado desde su Paraná natal a Buenos Aires en ocasión de presentarse los tres tomos de *En el aura del sauce*, su obra reunida. Se trataba de un acontecimiento para los que éramos sus fans ya que Ortíz no venía nunca a lo que él llamaba "la ciudad". (De hecho sus versos "Deja las letras/ deja la ciudad" eran, por esa época, una especie de consigna medio hippie que a muchos jóvenes nos inspiraba) Así, en mi imaginación naif de entonces, la irrupción de Juanele en Buenos Aires ese día, tuvo tanta importancia periodística como la de un actor de Hollywood requerido por la prensa en el hall de su lujoso hotel. Sin embargo el hotel real era, me doy cuenta ahora, un modesto reducto de calle Corrientes y la famosa prensa debíamos ser dos o tres improvisados como yo. De hecho seguramente yo encarnaba a la cronista más importante del grupúsculo ya que

venía en representación del diario Clarín. Por entonces había empezado a colaborar con el suplemento *Cultura y Nación* que dirigía Fernando Alonso y me animé a ir a verlo, sin ninguna recomendación, para ofrecerle la nota. No sé si él sabía quién era Juanele, pero me la aceptó con cierta indiferencia y con una expresión del tipo veremos qué onda con esto. Me acuerdo que un amigo que seguramente había escrito una o dos notas en su vida para alguna revista, me asesoró diciéndome que tenía que pedir el papel para escribirla porque en los diarios las notas se mecanografiaban en hojas especiales. Lo hice y, con cara de sorpresa, Alonso me las dio pero al salir escuché unas carcajadas del grupo que lo rodeaba que seguramente tenía que ver con mi absurdo pedido.

Lo cierto es que yo ya venía leyendo fervorosamente a Ortiz en antologías, fotocopias y alguna edición que conseguí de sus primeros libritos. Me acuerdo de la fascinación que me produjo el hecho de que los poemas aparecían impresos en una tipografía mucho más chiquita que la normal que, como me habían contado, era una condición que ponía el poeta para cualquier publicación. Enseguida sumé dos más dos y me di cuenta de que la índole misma de los poemas –frágiles, alargados, cargados de diminutivos y de puntos suspensivos- pedía una tipografía que la acompañara. Así es como, cuando salieron los tres tomos rompí el chanchito, me los compré y me los tragué con un entusiasmo que no sólo tenía que ver con la obra sino también con las fotos que la acompañan. El excéntrico personaje con el pelo batido hacia arriba –para parecer más alto, como él confesaba- fumando de las largas y finitas boquillas de caña que él mismo se fabricaba o tomando mate de una bombilla igual de larga y delgada, era una perfecta performance de sus versos. No por nada cuando un tiempo después de la entrevista me aventuré con un grupo de amigos a visitarlo a Paraná en un paseo que se había transformado en una opción de turismo *cool* para jóvenes de letras, Gerarda, la mujer, nos preguntó si nos interesaba la obra del viejo o sólo veníamos a ver al personaje. Evidentemente los tres tomos plateados de la editorial Vigil habían instalado con éxito no solo la poesía de Ortiz, bastante exótica de por sí, sino también al exótico personaje que había sabido armarse, queriendo o sin quererlo, un sólido mito de autor.

El día en que me encaminé hacia el hall del hotelito, no llevaba grabador y sí una libreta atestada de preguntas. Juanele me recibió con la cordialidad que lo

caracterizaba y le tuvo paciencia a mi insoportable interrogatorio. Al revés de Osvaldo Lamborghini, era un maestro más *lover* que *hater* aunque tampoco era un santo. Cuando le pregunté por Borges, su respuesta fue escueta: “no m’hija, si quiere que le dé un consejo, eluda esa pregunta, todos la hacen. De todos modos puedo decirle, como decía el gran Macedonio, que ‘no me acuesto para ese costado’”. En el libro de Antonio Carrizo *Borges el memorioso*, el periodista le pregunta al escritor qué opina de Juan L. Ortiz y esta es la respuesta de Borges: “No, yo no lo conocí a Ortiz. Yo creí que era una invención de Mastronardi. Pero me dicen que no. Yo no he leído nada de él. Y quizás lo he conocido alguna vez, pero no estoy seguro, tampoco”. (Entre paréntesis, la tensión entre ambos escritores parece ir paralela a la divisoria de aguas en los gustos de los lectores de la época. Porque si nos armáramos un canon imaginario respecto de lo que se daba en llamar la “poesía de provincia”, es evidente que Mastronardi resulta el competidor más fuerte de Ortiz).

Cuando a mí todavía me faltaban varias docenas de preguntas para hacerle, el viejo poeta, con amabilidad pero con contundencia, me sacó de encima diciendo: “Mire señorita, dejémoslo acá y usted después, si necesita, invente pero por favor sin tergiversar”. Hasta hoy -un hoy que incluye el preciso momento en el que estoy escribiendo esto- el “inventar pero sin tergiversar” vale para mí como una especie de mandamiento que me sigue acompañando. Ahora pienso que tal vez sea comparable con lo que Osvaldo Lamborghini llamó “ficción teórica”, algo así como salirse de la fidelidad realista, pero para hacerle lugar a la irrupción de la verdad. No se puede escribir sin inventar (ficción) pero tampoco tergiversando la verdad. Este principio vale no solo para la escritura sino también para la lectura. Porque si leemos al modo “ver hacer”, es decir, atentos a lo que hizo el autor, no podemos tergiversar pero tampoco nos queda otra, como lectores, que inventar. Por ejemplo, la lectura que hace Couceyro de *Tadeys* produce una ficción teórica que se monta sobre la que fabricó Osvaldo Lamborghini y permite poner al día el texto. Ella dice en una entrevista: “El texto, escrito hace casi 35 años, es de una contemporaneidad demoledora. La construcción de los géneros binarios y su correlato político, lo femenino erigido como sinónimo de docilidad y sometimiento, las masas que eligen ser sodomizadas por el poder, son temas que de tan actuales asustan.” Superando el susto, ella se anima a leer en

presente pero sin tergiversar, lo que se escribió hace 35 años. En eso consiste su invención. Lamborghini, desconfiado como siempre, les temía a los lectores. Tal vez imaginaba que, colgándole a su obra algún cartelito de los del inventario académico, la iban a devolver etiquetada al bullying literario. Debe ser por eso que escribió: "llegaron los lectores/ se acabó la fiesta". No sé si Juanele –o tal vez Gerarda- pensaron lo mismo cuando César Aira, Héctor Libertella y yo, en mi caso por segunda vez, nos aparecimos a visitarlo en su casa de Paraná. Lo cierto es que, así como Analía Couceyro, nosotros también tuvimos que superar el susto.

Corría el nefasto año 1976, el del comienzo de la dictadura militar. Se trataba de un momento en que llegar a Paraná para ver al viejo maestro no sólo ya no estaba de moda, sino que era casi un gesto arriesgado y sospechoso. Los medios periodísticos ya no hablaban de él, los amigos íntimos, como Hugo Gola, se habían exiliado y su casa editora, Constanza C. Vigil, sospechada de publicar material de izquierda, estaba en la mira de los censores de turno y venía de sufrir dos atentados que causaron graves daños en el edificio. En ese contexto, encontramos a un Juanele taciturno, menos pendientes de hacer el personaje pero, tal vez por eso mismo, más atento a sus lecturas. Nosotros tres, en ese momento oscuro del país, fuimos buscando la confirmación de alguna paternidad literaria y él nos la brindó con creces. Se entusiasmó contándonos anécdotas y tirándonos línea. Nos criticó el facilismo de la rima lugoniana, comentó los últimos números de la revista *Te! Que!* que quién sabe cómo le llegaban a Paraná, nos alabó más al Octavio Paz difusor que al poeta y hasta inventó (sin tergiversar) alguna que otra anécdota literaria. Por ejemplo, nos contó que a Lezama Lima, por lo gordo, los amigos le habían hecho construir un auto especial cuando es muy difícil pensar que en la Cuba de ese entonces se dispusiera de fondos para armar un auto. En retribución a tanta hospitalidad –por cierto no paramos en su casa sino en una pensión de media estrella que quedaba a la vuelta, pero sí almorzábamos y cenábamos con él y Gerarda- nos pidió que le pasáramos poemas a máquina. Sentados ante ese curioso aparato de tipos microscópicos que el poeta se había mandado a construir para asegurarse lectores con lupa, hicimos como una especie de parodia de edición, suerte ésta cada vez más difícil para la obra de Juanele en ese momento de la Argentina. A la vuelta nos

llevamos fotocopias de ese libro chiquito que habíamos armado y, sin decirlo, los tres supimos que teníamos entre manos uno de los últimos legados, sino el último, del gran maestro. Efectivamente un año y medio después Juan L. Ortiz murió y tuvieron que pasar otros 20 años para que la editorial de la Universidad Nacional de Litoral reeditara su obra, esta vez completa. Para la misma época yo emigré hacia México donde probaría suerte con otras modalidades de leer por dinero.

UNA MAESTRA IGNORANTE

Cuando una vez hace años, en el marco de una Feria del Libro, me invitaron a dar un taller literario maratónico de cuatro horas, Jorge Panesi, que andaba deambulando por ahí, entró y se sentó atrás de todo. A la salida dio su diagnóstico: parecés la pitonisa del oráculo griego, a veces se te entiende y a veces no sé qué carajo querés decir. Efectivamente se necesitaban unos pases de magia, en algunos casos muy crípticos, para leer en lo que presentaba cada uno de los treinta participantes que habían depositado en mis manos el futuro de sus obras en ciernes, algo que los dejara mínimamente orientados.

Yo había vuelto de México donde me había fogueado en el oficio de tallerista literaria. Antes de irme, la posibilidad de encontrar en ese nicho otra entrada de dinero, ya había pasado por mi cabeza. Sin embargo, me acobardaban algunos prejuicios que compartía con mis compañeros de generación literaria. Para nosotros cualquier intento de enseñar a escribir –todavía hoy me da un poco de pudor afirmar que en realidad eso es posible– encerraba el peligro de un pragmatismo pecaminoso capaz de soslayar la textualidad (“escritura”) para meterse de cabeza en los “temas” o en los “contenidos”. En ese sentido, para evitar la transmisión de consignas del tipo “composición tema ‘La vaca’”, contraponíamos al taller literario, el “grupo de estudios”. Eso sí nos parecía prestigioso porque garantizaba la pureza de lo que se quería transmitir: pura teoría. Las nuevas camadas de psicoanalistas lacanianos eran para nosotros el ejemplo de lo que había que hacer: formarse teóricamente en los grupos y, en ese rubro, los de Oscar Masotta representaban el sumum del prestigio.

Influida por esta ola, se me ocurrió que podía idear un dispositivo que fuera al mismo tiempo grupo de estudio y taller literario. Para eso escribí un texto que explicara la tarea de lo que llamé, del modo más aséptico posible, “Laboratorio

de escritura". Se trataría de un híbrido donde mi propuesta consistía en leer los textos de los participantes sin meter demasiado las manos en la masa. La idea era remitirlos a textos teóricos que, vaya a saber cómo, los iban a iluminar respecto de lo que escribían. Esta propuesta bastante utópica se salvó de ser realizada porque en el medio emigré a México. Por cierto, la llevé en la valija pero, ni bien llegué, me ofrecieron un trabajo de coordinadora de taller y, por supuesto, lejos de las modas teóricas argentinas que poco y nada encajaban con la modalidad mexicana, no hice ningún intento de ponerla en práctica. Mi trabajo, como la mayoría de los que tuve en México, era soñado: se trataba de coordinar un taller para becarios del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) a los que la institución ¡les pagaba un sueldo! para venir a trabajar un año conmigo en sus proyectos de libro. El grupo estaba conformado por cuatro o cinco participantes que yo tenía que elegir entre los cientos que se habían presentado a la beca. O sea que, además, me inauguraba también en otro modo particular de lectura por dinero que después ejercí muchas veces: ser jurado de concursos. El hecho de elegir a los participantes antes de empezar, me daba la posibilidad de imaginar un grupo más o menos coherente. No coherente en el sentido de que escribieran todos parecido porque eso hubiera sido muy aburrido, sino para que se complementaran de tal modo, que leer lo del compañero rebotara sobre las propias falencias.

De todas maneras, es cierto que las elecciones de los jurados suelen ser engañosas, muchas veces uno elige mal cuando cree que eligió bien y cae en la cuenta cuando los espejismos se diluyen. Hay factores alucinatorios que nos suelen marear: desde el modo de presentar el material –el tipo de hoja, de letra, la prolijidad, el modo de encuadernar los textos- hasta, en el caso de la poesía, la disposición de los versos y los cortes, que a veces dándoles una mirada parecen decirnos algo ya sea a favor o en contra del material, simplemente porque nuestro oído está formateado de un modo y no de otro. Ni que hablar de cuando hay un conocimiento previo del autor porque, aunque uno quiera hacerse el supuestamente "objetivo", siempre algo del orden de lo afectivo inclina la balanza. En ese sentido los concursos con seudónimo suelen tener sus ventajas, aunque a veces también traen sorpresas. Unos años después de vivir en México, cuando volví a Argentina, me tocó ser jurado de un concurso de poesía junto con

mi admirado poeta Francisco (“Coco”) Madariaga y con otro poeta cuyo nombre me reservaré. Yo era muy joven y me había tomado el trabajo de leer muy a fondo los cientos de manuscritos hasta el límite de insertar un comentario al margen en los textos que me habían despertado algún interés. Me acuerdo que mi candidata para el primer premio era -según creí, ya que los seudónimos suelen ser engañosos en cuanto al género- una mujer. Efectivamente resultó serlo y, por añadidura, varios factores más le jugaban en contra para los parámetros de la época: era joven, del interior y prácticamente desconocida. Los otros dos jurados difirieron totalmente de mi elección y trajeron como posible candidato a alguien que ni siquiera estaba en mi lista de finalistas. El resultado fue que voté en disidencia, algo que, por mi propia inexperiencia, no sabía hasta qué punto genera incomodidad en los organizadores. Lo cierto es que al abrirse los sobres y anunciarse el nombre verdadero del ganador, mi querido Coco Madariaga empalideció. Después salimos juntos de la reunión y cuando íbamos caminando por la calle Florida él prácticamente empezó a sollozar. Su confesión no se hizo esperar: me dijo que había premiado a alguien cuyo manuscrito casi no había leído –el otro jurado, según él, le había “calentado la oreja”- y que, para peor, era un enemigo literario cuya poesía detestaba.

Lo primero que me vino a la cabeza cuando escuché la confesión de Madariaga, fue “Los poetas oficiales”, ese maravilloso poema de su autoría que los jóvenes de la época repetíamos como un manifiesto contra la poesía engolada. ¿Es un “Claudito”? le pregunté, ya que el poema culmina diciendo “Eugenios, Equis, Clauditos, perritos de ceniza”. Ahí él se terminó de quebrar porque le emocionaba, me dijo, que yo me acordara de lo que había escrito. Después, con su habitual humildad, sacó una conclusión: “mirá piba, yo no me merezco que vos te hayas acordado de mi poema y te digo que si uno no está dispuesto a leer con atención, hay que negarse a ser jurado aunque te paguen bien”. Ahí le pregunté si creía que, en el caso de haber leído a fondo el material de este “Claudito”, lo habría descartado o si, quien sabe, a lo mejor le habría gustado. Le hizo mucha gracia la pregunta y me contestó que no, que ahí ya más que distraído hubiera sido un idiota. “No me digas que vos sos, como los pibes de ahora, de las que cree que todo es relativo”, me dijo este poeta nada oficial que había escrito, en ese mismo poema-manifiesto, estos versos de una

contundencia nada relativa: “Perros enanos entecos, tenéis a vuestro servicio/ a los escribientes nacionales pajarracos de la patria”. Hace pocas semanas me llamó Lucio Madariaga, hijo del gran poeta fallecido en el 2000, para invitarme a ser jurado en un concurso que organiza la institución en la que él trabaja. Como no estaba dispuesta a ponerme a leer a fondo, me acordé de su padre y le dije que no, aunque, por cierto, pagaban bien.

En México, donde el estado se ocupa de la cultura en una proporción infinitamente mayor que en Argentina, los autores que elegí para que conformaran mi primer taller, no sé si porque ellos también cobraban y eso los estimulaba, pero debo decir que me enseñaron a enseñarles. De los cinco, recuerdo muy especialmente a tres porque siguieron publicando y hoy son conocidos: Alberto Blanco, Vladimir Herrera y Alfonso D’Aquino. Ahora creo que en sus proyectos debo haber leído algo que parece obvio pero no lo es: el deseo. No sé si alguno de ellos practicaba el tipo de poesía que a mí me interesaba en ese momento –de hecho diferían mucho entre sí- pero lo que me resultó claro al leerlos fue que en los tres casos se podía vislumbrar entrelíneas un impulso vocacional fuerte (¿ambición?) que, si bien no aseguraba, por lo menos hacía suponer que iban a seguir escribiendo. Eso fue lo primero que aprendí en este trabajo de tallerista: hay que poder atajar esa papa caliente que es el deseo del otro y ayudarlo a no soltarla. La segunda premisa que se me instaló para siempre, fue darme cuenta de que el “me gusta-no me gusta” tan vilipendiado por la China Ludmer, no servía para nada. En los grupos era necesario invalidar de entrada esa cortesía que domina a unos en relación a los otros y que tiende a “dorar la píldora” con el me gusta. Tampoco se trata de impulsar un hiriente no me gusta que, a la manera del buylling, opera anulando el deseo de escribir en quien lo recibe. Me acuerdo que estos tres escritores, a medida que avanzábamos en el taller, habían ido inventando un lenguaje paralelo que servía para hacer devoluciones. Por ejemplo, ironizaban unos con otros respecto de si los poemas tenían o no tenían “moscas”. A Alberto Blanco, cuya poesía por momentos se volvía un poco abstracta o, como decían ellos, “blanca”, le aconsejaban que le pusiera un poco de moscas. En cambio, a Vladimir Herrera que practicaba un barroco un tanto recargado, le decían que tenía que erradicar unas cuantas moscas para que la cosa funcionara. Estos insectos que

sobrevolaban nuestras cabezas fueron de una ayuda enorme para mi condición de maestra ignorante.

Nunca volví a usar la metáfora de las moscas porque tenía el sello autoral de ese grupo y no era exportable pero sí estimulé, siempre que trabajé con grupos, la posibilidad de generar un código en común, una complicidad lingüística para leer lo propio y lo ajeno metiéndolo en un tejido común. Con el paso de los años y ya de vuelta en Argentina, donde al estado jamás se le ocurrió pagarle un sueldo a alguien para que concurra a un taller literario, volví a retomar el término "Laboratorio" y me dediqué a trabajar en forma individual haciendo seguimiento de obra. No se trataría ya de aquel laboratorio aséptico (sin moscas) que pretendía albergar a la más pura y blanca teoría. Ahora me interesaba implementar algo así como lo que los artistas visuales llaman clínica de obra. Ellos desde siempre estuvieron convencidos de que el arte se podía enseñar. Kenneth Goldsmith, en *Escritura no-creativa*, dice que la literatura es la manifestación artística más reacia a descreer de la originalidad y de la inspiración y, en consecuencia, a permitir que otros también se metan en el proceso de realización de la propia obra. En ese sentido, podemos decir que la idea anacrónica pero no tanto, de considerar a la literatura una "torre de marfil", supondría preservarla de las moscas. Para Goldsmith, en el concepto de "creatividad" que se impuso durante todo el siglo XX en la academia a través de los *creative-writing* universitarios y de los manuales que se escribieron para apuntalarlos, hay un intento de "teatralización" de la literatura que la encierra lejos de lo cotidiano. "Desde un punto de vista en primera persona describa como se siente un hombre de 55 años el día de su boda. Es su primer matrimonio". Este ejemplo típico de manual, le sirve a Goldsmith para contraponerlo a uno que toma de *Autobiografía de Alice B. Toklas* de Gertrude Stein, donde, usando la tercera persona, la Stein alude a los ejercicios que ella misma hacía con el fin de escribir: "hizo todo tipo de experimentos descriptivos (...) el empleo de palabras prefabricadas la mortificaba, ya que era una especie de fuga que la conducía a la imitación de emociones o a un 'emocionalismo imitativo'".

¿Cómo evitar, entonces, cuando uno orienta la escritura de los otros, ese emocionalismo imitativo del que habla Stein? En principio, se trataría de ponerle freno a la máquina implacable que impulsa a ser "creativo" premiando la

acumulación de páginas escritas. Me acuerdo de haber recibido, cuando abrí el laboratorio, varias víctimas de esos talleres impulsores de la creatividad que venían portando cientos de páginas dispersas que lo que menos pedían era volverse libro. Ningún proyecto personal las traspasaba ya que el “emocionalismo imitativo”, como las vaquitas de la “composición tema”, era ajeno o, mejor dicho, le pertenecía a las caprichosas consignas del coordinador de taller. Como en esa época se usaba que los diarios tuvieran una sección donde publicaban actividades culturales privadas –se lo llamaba “chivos”- escribí una especie de gacetilla de prensa ofreciendo mi laboratorio que, por cierto, nadie publicó. Ahí intentaba explicar que en vez de escribir, había que parar de hacerlo y aprender a leerse. Teóricamente se trataba de una obviedad pero, en la práctica, este cliché siempre me sirvió, aunque a veces podía resultar irritante. En general a nadie le gusta releerse, todos preferimos avanzar hacia adelante contando páginas escritas. Menos todavía nos entusiasma cuando la relectura supone desarmar lo que creíamos armado.

Una vez –única en mi larga carrera como maestra ignorante- esta propuesta de releer fue causal de violencia. Se había presentado a consultarme una mujer de mediana edad con un mamotreto que unas 300 páginas producto de un trabajo de taller. Ella lo definió como “novela” pero le preocupaba que se la había dado a leer a algunos amigos y todos le habían dicho que no entendían de qué se trataba. Efectivamente, un collage de consignas que empujaban a la productividad creativa sin tomar en cuenta si ahí anidaba o no algún proyecto, no permitía leer entre líneas ningún armado, sea novelístico o del que fuera. Después de leerlo sola, la cité y le propuse empezar a revisar de cero todo el texto juntas para ver si podíamos encontrar algún hilo del cual empezar a tirar. Pareció estar de acuerdo, fijamos una fecha y se retiró dejándome la copia para cuando empezáramos. Sin embargo, al otro día me tocó timbre un hombre que dijo venir de parte de ella a buscar ese original. Le abrí y, antes de permitirme ir a buscárselo, me empezó a empujar puertas adentro reprochándome que yo le había generado a su esposa una crisis de angustia al decirle que su libro “no servía” (cosa que, por supuesto, nunca dije). Por suerte en casa estaba un amigo que, alertado por los gritos, vino a ver qué pasaba y echó al violento.

Nunca me volvió a pasar algo así pero el incidente me sirvió para entender algunas cosas. Barthes dice, en *La preparación de la novela*, que le incomoda leer originales ajenos porque ahí está el deseo de escribir “ofrecido, tenso, impuesto en estado puro”. En cambio, agrega que, cuando lee un libro que ya está impreso, ese deseo queda un poco más velado. Yo, en cambio, aprendí con este incidente que justamente lo que no puedo obviar, en la lectura de un manuscrito, es la búsqueda de un indicio, aunque sea mínimo, que me señale algún deseo. Barthes parece llamar deseo a la pura intención de sentarse a escribir, que de hecho lo es. Pero si esa intención no se desafía a sí misma con algún motor subjetivo que la oriente en alguna dirección, no habrá posibilidad de armar libro. Mi lectura debería, entonces, ir orientada a encontrar la punta de un hilito y, en ese acto, a ofrecérselo en espejo a quien quiere escribir. Tal vez cuando leí el manuscrito en cuestión, no hice esa operación detectivesca. Seguramente me dejé ganar por lo que no funcionaba y no tuve la amplitud, la generosidad o la paciencia de encontrar una pista mínima que, según el género literario del que se trate, a veces puede ser una sola palabra, un corte de verso, un modo de citar, un asunto recurrente, el uso de algún tiempo de verbo... En fin, los indicios suelen ser múltiples e inesperados y, de haber encontrado alguno, a lo mejor la consultante lo habría reconocido como propio. “Esto me sirve”, habría concluido tal vez ella arremangándose para empezar a construir el edificio. En cambio, pensó que yo le decía que lo que hay no servía y, en efecto, sin decírselo, parece que se lo di a entender. Entonces, la que en este caso no se arremangó, fui yo.

Reconozco que esta operación de leer para adivinar suena, además de detectivesca, bastante esotérica. Sin embargo, cuando Jorge Panesi me encontró en la Feria del Libro haciendo, según él, de “pitonisa”, seguramente tenía razón. Cualquier tipo de futuróloga (bruja, tarotista, astróloga, numeróloga, etc.) tratará de detectar algún emocionalismo propio que le permita leerle el futuro a su cliente. Que lo logre es otra historia, pero hay que reconocer que líneas de la mano, naipes, números, signos del zodiaco, todos estos recursos pueden funcionar si lo que se busca es lo que Lacan llama lo “singular”. “Ciencia de lo singular” es el oxímoron con el que él define al psicoanálisis. Una especie de docta ignorancia que, cuando se da, genera transmisión aunque, como me dijo

Panesi respecto de mis devoluciones, a veces resulta un poco incomprendible. Sin meterme en los vericuetos del concepto de inconsciente -ese hilo mágico que detectivescamente descubrió Freud- diré que lo que hace el psicoanalista se parece bastante a una operación de lectura que reescribe el libro abierto que aporta el analizante. "Sujeto supuesto leer" llama Lacan a ese psicoanalista del que también dice que es un "sujeto supuesto saber", ése que sabe que no sabe y transforma esto en su herramienta de trabajo. En cuanto a leer, supongo que Lacan apunta a lo mismo: la lectura que hace quien analiza es ignorante ya que nunca detecta una verdad científica del tipo "esto que usted quiso decir se debe en realidad a esto otro" sino que pesca, leyendo, algún indicio inconsciente en el que el analizante se reconoce y que, por lo mismo, le sirve.

Entonces, ya sea que se trate de analizantes, alumnos de taller literario o clientes de adivinación, para leer lo que ellos aportan y devolverles alguna pista a futuro, más que como pitonisa habría que actuar, cual Ariadna en el laberinto, aportando el hilo. Porque si al que quiere escribir yo lo tengo que ayudar a meterse en el laberinto, también tengo que poder acompañarlo a salir con un libro bajo el brazo. No por nada Borges define, también en oxímoron, la tarea del escritor en estos términos: "Nuestro hermoso deber es imaginar que hay un laberinto y un hilo".

PRIMERO PUBLICAR DESPUÉS ESCRIBIR

Si mi premisa en el Laboratorio fue siempre la de que yo podía enseñar (usando un poco la adivinación) no a escribir pero sí a leerse, debo decir que, para evaluar a mis estudiantes universitarios, también trato de adivinar. En este caso quiero saber qué subrayaron de la bibliografía que les doy para leer. Nicolás Casullo me dijo una vez que se anotició de que era profesor el día que empezó a subrayar los libros con lápiz para poder borrar las marcas cuando tuviera que fotocopiarlos para los alumnos. El subrayado aparece aquí como un indicio de la intimidad que hay que ocultar cuando uno asume el rol público de profesor. Porque, como buen docente, él se retiraba de la escena para que en esa larga cadena de intervenciones que arrastra toda transmisión, los alumnos también pudieran subrayar. Osvaldo Lamborghini va aún más lejos cuando, en su relato *La causa justa*, el narrador amenaza al linotipista Luis Antonio Sullo (¿pariente de Casullo?) con el “saqueo de los subrayados de tu biblioteca”. **Lo que se roba ahora de la biblioteca ajena ya no es un libro sino un modo de leer.** Por eso el linotipista, seguramente harto de fabricar libros ajenos y obsesionado con que alguno de esos por fin sea “sullo”, dice: “lástima no poder subrayar a máquina”.

El estudiante, por su parte, subraya en forma privada, pero en sus exámenes trato de adivinar cuales fueron esas marcas. Devenido fotocopia, pdf, ficha o lo que fuera, el texto de la bibliografía obligatoria pasa por diversas transformaciones hasta llegar al oral o al escrito. Esa instancia de evaluación me sirve a mí para que me demuestren no cuanto leyeron sino como lo hicieron. Ni la cita mecánica, vaciada por un guiño de supuesta erudición, ni la indiferencia rebelde y/o el desprecio por la bibliografía, son caminos que me sirven para encontrarme con un alumno lector. Mi alumno ideal sería el que lograra cumplir el sueño de Sullo: subrayar “a máquina” transformando en suyo lo que era del

profesor. Sería un modo de fabricarse el librito propio, logrando lo que Osvaldo Lamborghini llamó "primero publicar, después escribir". **Conclusión: los exámenes son libros que, si se dejan leer, se adelantan a su publicación en el largo camino que significa escribir.**

En los años en que trabajé como asesora en varias casas editoriales, también me la pasé evaluando lo publicable. Éste sí, éste no, como si en mis manos estuviera el destino de un manuscrito que muestra ese deseo de ser publicado que le incomoda a Barthes. Antes que nada, debo decir que para emprender este trabajo tuve que reprimir mi necesidad de subrayar los manuscritos que me daban para leer. Ni siquiera se podía hacerlo con lápiz. El manuscrito, antes de que se transformara en lo que es hoy -un impersonal archivo que viaja por las redes- era un objeto sagrado que había que devolver intacto a quien lo había presentado. Ni siquiera podía detentar una manchita de café y el final de mi larga etapa como lectora por dinero para las editoriales fue muy gráfico en este sentido. Estábamos cursando el fatídico 2001 argentino, donde tener trabajo era lo único que importaba. En mi caso, además de todas las otras ocupaciones relacionadas con la docencia que me insumían todo el día, dedicaba los fines de semana completos a leer originales y a escribir los posteriores informes para entregar a la editorial. Solía ir y venir de Pompeya, donde estaba la editorial para la que trabajaba en ese momento, hasta Palermo, en el colectivo 15 cargando bolsas con manuscritos. Cada vez me llevaba más porque la plata cada vez alcanzaba menos. Uno de esos días en que salí cargada cual cartonera, cometí un fallido que fue más que claro: me olvidé dos enormes bolsas atestadas con originales, en el colectivo. Al darme cuenta, mi desesperación me trasladó volando en taxi desde la punta de una terminal hasta la otra en el Gran Buenos Aires, para tratar de recuperarlas. Los choferes no entendían la escena de histeria que monté simplemente porque había desaparecido un tesoro de papel inservible. De hechos las preciadas bolsas no aparecieron nunca y creo imaginar que en esos tiempos, en los que la salida laboral más a mano era cartonear, alguno haya visto en esos dos bultos abandonados, la posibilidad de hacerse el día.

Reportarme ante la editorial fue complicado. Tuvieron que comunicarse con uno por uno de los que habían presentado sus originales, justificar la pérdida y pedir

que volvieran a enviarlos. No sé si fue por ese incidente o porque la reducción de personal durante ese año fue drástica, pero lo cierto es que al poco tiempo me informaron que prescindirían temporariamente de mis servicios. A pesar de la merma en mi economía, liberarme de llegar a mi casa cargada de deseos ajenos, fue todo un alivio. Durante los fines de semana retomé, sin fines de lucro, el placer de leer libros publicados y, como una consecuencia natural, retomé mis abandonados escritos. Cuando un año después volvieron a requerir mis servicios, me negué dando por cerrada esa etapa de publicadora de lo ajeno antes que de escritora de lo propio.

A pesar del peso de las bolsas, mi trabajo como lectora en el mundo editorial tuvo sus grandes ventajas. Aprender a leer pensando en el mercado al que el material va dirigido, supone todo un esfuerzo que mi cabecita de romántica neobarroca nunca había tomado en cuenta. Lo mismo que con el periodismo, esta actividad me conectó con la realidad: del otro lado del mostrador siempre hay alguien que espera ser atendido. De todos modos, ubicarme frente a la supuesta franja de lectores a la que la editorial se dirigía, fue un trabajo arduo que nunca logré interpretar del todo bien. En los informes que tenía que elaborar después de leer el manuscrito, había que relatar con lujo de detalles toda la trama –imposible zafar haciendo una lectura saltarina-, después sugerir cambios y correcciones y, por último, había que jugarse a recomendar o no el material adivinando si se iba a vender. Estuve revisando algunos de aquellos informes, los pocos que la actual configuración de mi computadora me permite leer – muchos fueron escritos en el anacrónico pero adorable procesador *Word perfect* y acá encontré un ejemplo de las piruetas que tuve que hacer cuando mi bola de cristal no me respondía acerca del futuro del “producto”: “Respecto a sus posibilidades de venta no podríamos decir que se trata de un material con “gancho” asegurado. Creemos que sus posibilidades de venta son intermedias y en ese sentido optamos por dejar la publicación a criterio de las necesidades y posibilidades de los editores. Es seguro, sin embargo, que se trata de un libro polémico y que publicarlo no significaría de ninguna manera un desprestigio aunque si implicaría cierto riesgo.”

Como se puede ver, mi capacidad como bróker dejaba bastante que desear pero, como necesitaba solucionar con urgencia mi propio quiebre financiero, amplié el

campo de lecturas y acepté la oferta de la editorial de asesorar también para la sección de literatura infantil y juvenil. Cuando alegué que mi ignorancia en ese rubro era completa, me contestaron que justamente querían contar con una lectura desinteresada, así que acepté encantada. Es que el pago por unidad era exactamente el mismo que el estipulado para los libros de adultos y la diferencia de tiempo invertido en lectura, resultaba enorme. Entre leer un manuscrito de 250 páginas promedio y uno de 30 o 40, me quedaba, según mi cálculo, una tarde libre. Sin embargo, la cosa no era tan sencilla. Chiquitos pero cumplidores, los libros infantiles te dejan, literalmente, sin palabras. ¿Qué decir, por ejemplo, acerca de la deslumbrante serie de los Tomasitos de Graciela Cabal, ilustrados por Sandra Lavandeira donde cada librito, dirigido a nenes y nenas de no más de tres años tiene apenas unas 40 páginas que seguramente no superan los 3000 caracteres de texto? Descubrir ese estallido de materialidad pura, donde la ilustración no ilustra nada sino que dice en imágenes lo que la palabras no se atreverían a decir, fue para mí una experiencia reveladora.

Comentado [A1]: Como el de la Verónica Gerber

Fui entendiendo de a poco a qué lector iba dirigido este enorme esfuerzo de condensación que suponen los buenos libros infantiles y entendí también, sin necesidad de tomar un curso en Wall Street, cuándo el libro tiene “gancho” y cuándo no. Porque esta especie de grado cero de escritura que alcanzan, autora e ilustradora al unísono, no miente. Leyendo con la intención de “Ver hacer”, uno llega a darse cuenta si un libro para chicos es verdadero o si solamente imita ese formato con recursos espúreos. Recursos que van desde el uso en exceso de diminutivos, las explicaciones innecesarias que toman a los pequeños lectores por tontos, las cursilerías de todo orden hasta ese afán de humanizar a los animales transformándolos en ridículas personitas. En “La literatura y la vida”, especie de breve manifiesto que leo y releo desde hace muchos años cuando necesito inyectarme una dosis de subversión, Deleuze deja muy en claro que escribir no es imponer una forma a una materia vivida sino que es un asunto de devenir siempre inacabado, que desborda cualquier materia vivible o vivida. Se deviene mujer, animal, vegetal, molécula, hasta devenir, en esa carrera descendente, “imperceptible”. En ese sentido, “no se deviene hombre en tanto que el hombre se presenta como una forma de expresión dominante que pretende imponerse a cualquier materia”. Tomando esto en cuenta, queda claro

que no es que no puedan aparecer los animales en la literatura infantil, sino que, cuando lo hacen, es necesario que se muevan en el relato no en forma mimética o de identificación con el hombre, sino generando lo que Deleuze llama “una zona de vecindad”. Un ejemplo paradigmático puede ser el relato de Caperucita Roja que tiene desde hace más de dos siglos un gancho indiscutible, no porque el lobo se convierta en una abuela sino porque se disfraza de abuela pero sigue manteniendo su valiosa animalidad.

Son muchas las revelaciones que me fueron nutriendo en los años en que tuve que leer este tipo de libros chiquitos que cuando funcionan, parecen querer ser incluso menores de lo que ya son. Al igual que con “La literatura y la vida”, algunos de estos libros me inyectaron un deseo de transgresión literaria: poder tocar, con mi propia escritura, la fibra más infantil de mis lectores. Un ejemplo de este devenir menor lo ofrece el primer *Tomasito* de la serie -el que lleva ese título- que relata el nacimiento del personaje en un proceso descendente y ascendente a la vez, que Deleuze definiría como “paso de vida”. Son en total unas 40 frases que si las escando se dejan transformar en un poema. Hago la prueba aquí con un fragmento:

Últimamente había crecido.

Ya no podía nadar de un lado al otro como un pececito.

Ya no podía dar vueltas carnero.

Se chupó el dedo gordo, tuvo ganas de llorar y dio una patada.

Sin embargo, él ya sabía que lo estaban esperando,

nadie se lo había dicho pero él lo sabía.

También conocía su nombre:

Tomasito

Así como Cabal puede entrar, con un paso de vida, en la zona de vecindad entre dos géneros –novela y poesía- Griselda Galmez, en su librito *Candelaria*, encuentra el hilo narrativo que señala la entrada y la salida del laberinto. Candelaria y su mamá suben al colectivo para volver a casa después del jardín de infantes. La nena es observadora: obreros, un bebé, estudiantes, adolescentes van desfilando por el zapping de su mirada. De pronto el pullover rojo de una señora se engancha con la mochila de Candelaria y la lana empieza

a hacer un recorrido que enlaza botones, pulseras, formando un puente entre una monja, los adolescentes, un pibe de pelo largo, una señorita. Cuando llegan a la parada, la nena y su mamá bajan y es ahí donde todos se dan cuenta de lo que pasó porque la señora del pullover grita al ver que la prenda se desteje. Un caminito rojo permite seguir, de la mano de la ilustradora María Wernicke, el meollo narrativo que ovilla y desovilla la historia.

Entonces, por un lado encontrar un ritmo que se pueda escandir y, por otro, aferrarse a los vericuetos de un hilo, son condiciones necesarias para que el lector de cualquier edad ingrese a la lectura. Se encontrará ahí con una transmisión breve, instantánea, sin grandes mensajes, que lo devolverá hasta su infancia. Con menos de 1000 palabras, Cabal o Galmez lo logran. Paloma Vidal, pensando en un lector adulto que necesita más alimento, hace crecer su libro dentro del celular hasta las 6600. A mí gentilmente mis editores me habían liberado de tener que escribir con un mínimo de caracteres, pero héte aquí que acabo de chequear y veo que ya los alcancé. El hecho es que estoy empezando a sentir que me pasé de parada en ese colectivo que tomé sin saber adónde iba pero que ahora me anuncia que tengo que bajarme porque se termina el recorrido. Sin embargo, todavía me falta algo: como una forma de volver a casa quiero meter a la fuerza una breve coda que le haga lugar a aquellos lectores chiquites que ya se asomaron por la dedicatoria de este libro.

III

UNA CODA

LECTORES CHIQUITES

Juguetes mexicanos, de Carlos Espejel, un lujoso libro de arte, fue de los más pesados que vinieron en el container que enviamos por barco a la vuelta de nuestra estadía en México en 1983. Mi ex marido, que trabajaba como editor en la editorial de la UNAM, lo había recibido como regalo en alguna Navidad, y nos había dado lástima descartarlo. Mis hijos, que entonces tenían cinco y un año, no se interesaron nunca por ese mamotreto que pesaba más que ellos y tampoco a nosotros se nos ocurrió leérselos. Pero un día en que mi nieto Manu, cuando tenía alrededor de un año y medio, estaba en mi casa un poco fastidioso, algo me llevó a bajar ese libro del estante donde estuvo olvidado por más de tres décadas. El amor de mi nieto hacia ese objeto que era casi más grande que él, fue a primera vista. Las imágenes de los exóticos juguetes artesanales, que poco y nada tienen que ver con los de hoy, lo dejaron tan fascinado, que no exagero si digo que esa primera vez me hizo repasar hoja por hoja (son más de 100) unas diez veces. Así fue como entre ambos, él con su media lengua y yo con mi media paciencia, fuimos armando un ritual que consistía en sentarnos siempre en el mismo sillón, abrir ese libro y esperar las imágenes que aparecían como si no las hubiéramos visto nunca. No exagero si digo que escribimos una novela a cuatro manos: el hilo que iba de una imagen a la otra fue un invento compartido.

Si en una había aviones, Manu esperaba pacientemente hasta que unas páginas después aparecían, sin orden de continuidad, trenes, más adelante barcos o colectivos y la conexión que daba como resultado el rubro transporte, la armábamos con nuestro relato y eso le hacía mucha gracia. Mientras tanto, iba incorporando a su lenguaje cada vez más objetos pero esperaba de mí que yo le hiciera siempre el mismo comentario al respecto. No aceptaba por ninguna razón que cambiara el argumento: si cuando aparecían los trenes yo siempre decía “viajás en tren con tu papá” y se me ocurría cambiarlo por “los trenes hacen mucho ruido”, se ponía de mal humor. El momento culminante de su investigación como lector fue cuando descubrió que la misma imagen que aparecía en la tapa del libro –una calesita- volvía a aparecer adentro en una de las páginas finales. De hecho él todavía no había ido nunca a la calesita y no entendía bien de qué se trataba. pero el objeto lo entusiasmaba. Cuando por esos días lo llevé por primera vez a una, su emoción de lector que conecta realidad con literatura fue total. Volvimos corriendo a revisar el libro y eso le encantó y lo repetimos por un tiempo, pero en la medida en que se hizo adicto a la calesita real, *Juguetes mexicanos* fue quedando en el olvido y volvió a su estante.

Mi nieta Julita, en cambio, que nunca se enganchó con ese libro porque le parecía aburrido, descubrió en mi biblioteca un libro-objeto que hasta hoy, que ya tiene tres años, me pide que le “lea”. Se trata de unos rollos de la Torá que imitan en chiquito a los grandes rollos que descansan en las vitrinas de las sinagogas. Lo heredé de mi padre que a su vez lo recibió como regalo cuando hizo su bar mitzvá. La primera vez que Juli lo vio parado en un estante de la biblioteca, una especie de adorno forrado en terciopelo marrón con bordados dorados que poco y nada se parece a un libro, me preguntó si efectivamente lo era. Sin aportarle ninguna información religiosa ni biográfica, le dije que era un libro vestido y que, si uno lo desvestía podía ver lo que estaba escrito. Para explicarle la diferencia con los otros libros, le mostré como en vez de pasar las páginas, el rollo se despliega entero. “Como el papel higiénico”, le dije y me contestó “ah, de ése tengo”. Después lo cerramos y ella le puso lo que llamó “el vestido”. Cada vez que Julita viene a mi casa me pide que hagamos ese ritual de desvestir el libro y quiere escuchar la explicación medio concretista que le doy

(de hecho siempre me acuerdo de *Blanco*, libro de la etapa concretista de Octavio Paz, que se lee a la manera de un rollo). Mi nieta, al igual que Manu, también escribe y reescribe su propio libro a cuatro manos conmigo. Es que las lectoras/escriptoras y los lectores/escritores no tenemos edad. La clave es que algo nos enganche. Todo el resto es literatura.

LISTA DE OBRAS MENCIONADAS

A la búsqueda del tiempo perdido, de Marcel Proust
A partir de Manhattan, de Enrique Lihn
"Alta Marea", de Enrique Molina
Andares blancos, de Adriana Astutti
Aquí América Latina, una especulación, de Josefina Ludmer
Árbol adentro, de Octavio Paz
Arte y poesía, Martín Heidegger
Así hablaba Zaratustra, de Federico Nietzsche
Blanco, de Octavio Paz
Borges, de Adolfo Bioy Casares
Cadáveres, de Néstor Perlongher
Candelaria, de Griselda Galmez
Children's Corner, de Arturo Carrera
Conjunto vacío, de Verónica Gerber Bicecci
Contra los poetas, de Witold Gombrowicz
Conversaciones con Enrique Lihn, de Pedro Lastra
Corazón, de Edmundo de Amicis
Discursos de sobremesa, de Nicanor Parra
El grado cero de la escritura, de Roland Barthes
El malestar en la cultura, de Sigmund Freud
El nervio óptico, de María Gainza
El odio a la poesía, de Ben Lerner

En el aura del sauce, de Juan L. Ortiz
"En la brisa, un momento", de Olga Orozco
Ensaio de voo, de Paloma Vidal
Ensayos bonsái, de Fabián Casas
Escritura no-creativa, de Kenneth Goldsmith
Espantapájaros, de Oliverio Gironde
España aparta de mí este cáliz, de César Vallejo
Estancias, de Giorgio Agamben
Formas de volver a casa, de Alejandro Zambra
Hambre, de Knut Hamsun
Juan Cristóbal, de Romain Rolland
Juguetes mexicanos, de Carlos Espejel
Kaddish, de Allen Ginsberg
La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa, de Alejandra Pizarnik
La buena alumna, de Paula Porroni
La habitación alemana, de Carla Maliandi
La lógica de la literatura, de Kate Hamburger
La náusea, de Jean Paul Sartre
La novela luminosa, de Mario Levrero
La preparación de la novela, de Roland Barthes,
La vida material, de Marguerite Duras
"Las tretas del débil", de Josefina Ludmer, en *La sartén por el mango*.
Leyendo agujeros, de Luis Felipe Fabre
Los ochenta recién vivos, de Irina Garbatzky
"Los poetas oficiales", de Francisco Madariaga
Manifiesto por la filosofía, de Alain Badiou
Mi juventud unida, de Mariano Blatt
Museo de la novela de la eterna, de Macedonio Fernández
Naked Lunch, de William Burroughs

Nicanor Parra, rey y mendigo, de Rafael Gumucio
"Nocturno III", de José Asunción Silva
"Nosotros dos aún", de Henri Michaux
Nova Express de William Burroughs
Obra completa, de Héctor Viel Temperley
"Poema 20", de Pablo Neruda
"Poema para gritar entre las ruinas", de Louis Aragon
Poemas y antipoemas, de Nicanor Parra
Respuesta a Sor Filotea de la Cruz, de Sor Juana Inés de la Cruz
Sebregondi retrocede, de Osvaldo Lamborghini
Siberia Blues, de Néstor Sanchez
Sierpe de Don Luis de Góngora, de José Lezama Lima
Teatro proletario de cámara, de Osvaldo Lamborghini
"Todtnauberg", de Paul Celan
Tomasito, de Graciela Cabal
Tres tristes tigres, de Guillermo Cabrera Infante
Vita Nuova, de Dante Alighieri