Cuadernos LIRICO

Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia

18 | 2018

El río y la ciudad

Diálogo

Sergio Delgado, Leonardo Senkman, Graciela Silvestri, Julio Premat, Adriana Amante, Nora Catelli, Enrique Fernández Domingo, Adrián Gorelik, Claudia Rosa, Jessica Torres Quiroga, Ricardo Torre, Laura Gentilezza y Edgardo Dobry

Edición electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/lirico/5859>

DOI: 10.4000/lirico.5859

ISSN: 2262-8339

Editor

Réseau interuniversitaire d'étude des littératures contemporaines du Río de la Plata

Referencia electrónica

« Diálogo », *Cuadernos LIRICO* [En línea], 18 | 2018, Puesto en línea el 03 noviembre 2018, consultado el 05 mayo 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lirico/5859> ; DOI : 10.4000/lirico.5859

Este documento fue generado automáticamente el 5 mayo 2019.

Cuadernos LIRICO está distribuido bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

Diálogo

Sergio Delgado, Leonardo Senkman, Graciela Silvestri, Julio Premat, Adriana Amante, Nora Catelli, Enrique Fernández Domingo, Adrián Gorelik, Claudia Rosa, Jessica Torres Quiroga, Ricardo Torre, Laura Gentilezza y Edgardo Dobry

1

- 1 SERGIO DELGADO: Leonardo, ¿cómo nació la idea de trabajar escritores tan distintos como Saer y Wernicke?¹
- 2 LEONARDO SENKMAN: en relación con Juan José Saer, comencé preguntándome: ¿qué pasa con un autor que surgió en una zona de humedales y que no se tira del todo a esos humedales? O, dicho de otra manera: ¿por qué puede desde una costa ver una orilla y le cuesta representar el río desde lejos? Esta es la pregunta que me hago. Y luego me la hice en relación con un escritor que nada tiene que ver con Saer, un escritor como Enrique Wernicke, cuyos personajes son urbanos, no viven en esa zona de humedales, y en todo caso se refugian ahí
- 3 GRACIELA SILVESTRI: Un comentario respecto a los humedales. Trabajando sobre el tema de la Cuenca del Plata, fui mirando muchas fotografías, desde el siglo XIX hasta ahora. Fotos que por ejemplo muestran barcos atravesando los humedales. En el caso del Gran Chaco hay una foto fantástica en la que uno ve un barco atravesando algo como la Pampa, que en realidad no es la Pampa ya que sólo hay agua. Y, mucho más recientemente, me acuerdo de las *Historias extraordinarias* de Mariano Llinás en donde un barco atraviesa, en este caso, Buenos Aires. Estas imágenes, a mí, que vivo en Buenos Aires, y que estamos en medio de inundaciones todo el tiempo, también me pusieron en relación con algo que nunca había pensado: vivimos en medio del barro, chapoteando en ese barro que, prácticamente, es la condición inversa de un suelo seco.
- 4 JULIO PREMAT: ¿Metafóricamente?
- 5 GS: No, literalmente. En el siglo XIX incluso hubo una empresa naviera que en unas inundaciones extraordinarias viajó desde Buenos Aires hasta Salta en barco. O sea,

atravesó la Pampa en barco, literalmente. El río aparece muchísimo más como horizonte, como metáfora. Pero no los humedales. Y esto, me parece, es un hallazgo.

6 **ADRIANA AMANTE:** Quería hacer una pregunta a Leonardo, en relación con la definición de humedal, a ver si entendí bien: ¿es un pajonal, pero en el agua?

7 **LS:** No, no es así. Pero bueno, es mejor preguntar a los especialistas.

8 **AA:** Si son tan naturales o tan visibles los humedales respecto a la zona, la respuesta borgeana, así como en “El escritor argentino y la tradición” se habla de la presencia de camellos en el *Corán*, sería: son tan visibles que no es necesario mencionarlos y no hay que cumplir con el mito de la nacionalidad como cuadro local. Pero me preguntaba por el aspecto físico de los humedales porque se incluyen pajonales en un texto de Saer, “El viajero”, que es bellissimo, en el que un viajero está perdido en un pajonal –probablemente no sabe que se llama así–. Claro que es un planteo más bien metafísico.

9 **GS:** Hasta por lo menos los años setenta, que los humedales comenzaban a ser considerados desde el punto de vista ecológico como algo que regulaba la temperatura, digamos, el movimiento de las aves, hasta ese momento lo que se pensaba era desecar los humedales porque había un problema higiénico. Hay proyectos muy avanzados, hasta los años setenta, sobre cómo hacerlo.

2

10 **SD:** ¿Cómo definirías, Nora, pensando el problema del realismo en la trilogía de Gálvez, su manera de representar un conflicto de la dimensión de la guerra del Paraguay?

11 **NORA CATELLI:** En realidad mi especulación², si se puede llamar así, se dirige hacia otro terreno, porque mi pelea previa es con lo real. Con el discurso de lo real, el discurso lacaniano perfectamente establecido, que yo acepto, no como un dogma de fe pero lo acepto acerca de sus tres instancias. Es decir: la cosa en aquello que está más allá del límite. El problema se ha trasladado a lo que hoy se llama la “lectura de la experiencia”, como si la experiencia te volcara hacia lo real, hacia una verdad de lo real. En realidad, cuando nosotros leemos debemos por un lado dejar descansar lo real y, por el otro lado, debemos sacar la realidad del momento fundacional de la crítica y de la teoría de hace unos años, cuando se decía: la realidad es un *constructo* y se terminó con la cuestión del realismo. Pero claro, hay una persistencia en el nombrar y sobre todo una persistencia en el mostrar la interacción de la vida, de la experiencia, en los objetos y en la historia, que hace que los textos, a pesar de dicha persistencia, por supuesto y de la fascinación por el modelo realista, puedan ser llevados a una problematización de la realidad. La orilla de Buenos Aires es la realidad, no es lo real. No sé qué es *lo real*. Sé que me lo voy a encontrar en el momento que me enfrente con Dios o su inexistencia. Por eso: dejemos descansar lo real, volvamos a pensar en todo caso en que lo real es lo que queda después de lo discursivo. Entonces, mi problema por un lado era con lo real y por otro lado, también, con el hecho de la seducción por la literatura realista que, por supuesto, todos la tenemos. Yo siempre señalo que si leemos a Balzac o a Zola –si consideramos que Zola es un gran escritor–, está todo ahí. Pero leyendo malas novelas de repente hay una especie de criptograma. En Gálvez lo hay. En este Gálvez, al menos –no digo en todo Gálvez–, hay una irrupción que lo trasciende y que tiene que ver con una huella, con algo que deja la fuerza de la existencia y de la historia. Y por supuesto, siempre recuerdo una novela para nada memorable de la literatura victoriana, una mala novela que se llama *Norte y Sur* de

Elizabeth Bishop, escrita durante la revolución industrial y en la que el norte de Inglaterra, Manchester y Birmingham, son los lugares donde está la industria y el sur es la Arcadia, todavía campesina. La novela es mala, es un folletín mal armado, pero hay un momento en el que uno de sus personajes principales, la chica trasladada al norte, que tiene que vivir en esa horrible ciudad industrial y está lamentándose todo el tiempo de que ha perdido el caminar por los prados, el encuentro con sus amigos y el leer libritos maravillosos de poesía, tiene una experiencia que es la experiencia de la historia, que es una iluminación: de repente se enfrenta, en la salida de una fábrica de las mujeres que trabajan ahí, que una de estas mujeres, una obrera inglesa, se le acerca –ella tiene un chal–, le mira el chal y le dice: ¿cuánto te costó? Esa es la experiencia de la historia. Está en este pasaje mejor que en cualquier otro lugar: una mujer obrera se enfrenta con una señora y le pregunta por el precio de esa prenda porque tiene un salario. No se puede sentir que hay una impregnación mayor de realidad en esa escena de un novelón que es abandonable desde el principio hasta el final. Pero hay algo ahí que tiene que ver con la historia. Entonces, claro, yo me podría haber refugiado en la novela del diecinueve y permanecer ahí buscando esto. Pero no se puede y por eso, hay que atreverse a encontrar esos momentos, esas impregnaciones, esos criptogramas de la literatura contemporánea y darles la posibilidad de ser penetrados por la historia.

- 12 **ENRIQUE FERNÁNDEZ DOMINGO:** Yo también adhiero a la cuestión de la producción de los regímenes de verdad y de identidad. Está íntimamente relacionado con la búsqueda de los rastros del pasado, con la posibilidad de constituirlos en un relato y su relación con lo que ha pasado. Es ahí donde existe una ruptura. Un dato que es muy importante también es la idea de la hermenéutica para trabajar los textos y la cuestión de cómo hacerlo. Paul Ricoeur nos lo explica muy bien: le preguntamos al texto dónde nos posicionamos, nosotros y el autor; y cuándo. Interrogamos el texto y lo transformamos en fuente. Sobre todo para los historiadores ahí hay una ruptura que se materializa en la manera de interrogar el texto. A partir de ese momento hay también una ruptura de cómo leemos el texto, cómo lo analizamos y cómo lo abordamos... ¿Qué buscamos? Es cierto que es un diálogo, pero un diálogo desde posiciones disciplinarias diferentes. La historia reconstruye el pasado a partir de preguntas, de cuestionamientos, de problemas. A partir de ahí consideramos un texto como fuente y no como literatura.
- 13 **ADRIAN GORELIK:** Pero para muchos historiadores hasta hoy en día sigue siendo un texto literario.
- 14 **EFD:** No hay ninguna contradicción. La disciplina histórica los considera como textos literarios, yo no he dicho lo contrario. Solo hay que ver las bibliografías de los libros “serios” de historia para ver la diferenciación que existe en el uso y clasificación de fuentes. Pero, según la lectura que se hace de ellos, no son solamente textos cuyo estudio se aborda desde los estudios literarios. También pueden ser leídos como fuentes que ayuden a desarrollar el conocimiento desde la disciplina histórica. Los textos nos responden según lo que les preguntamos, y un historiador no pregunta o no busca lo mismo que un especialista en literatura. Esto no quiere decir que no dialogue e intercambie con él.
- 15 **AA:** Me encanta esto de cómo pudiste descubrir a un Gálvez que es mejor *malgré lui*, o sea que esos son los residuos que hacen que las buenas lecturas no convaliden lo que supuestamente la mayoría dice de los textos. No hacer que los textos se parezcan a las impresiones que ha generado la lectura canónica, sino a volver a ver cómo hablan y qué dicen. En esto estoy más de acuerdo con el planteo de Adrián que con el de Enrique

respecto a cómo resolver esta disputa entre historiadores y literatos cuando el texto literario entra un orden de sentido determinado, sin la mediación o el constructo. Sí creo que genera una realidad y pensaría en David Harvey cuando habla de sus imaginaciones geográficas, donde el modo en que me imagino, la forma en que me contacto con el espacio también es un modo de lo real. Aunque a veces los historiadores, incluso los historiadores argentinos más brillantes, van a la literatura a buscar la pura fuente y de pronto dicen (voy a exagerar): Rosas es malo porque miren lo que dice Echeverría.

- 16 **EFD:** No estoy hablando de un juicio moral cuando se analiza al texto. Es, sobre todo apoyándonos en los estudios, de Dilthey a Ricoeur, que llegamos a un texto. Y luego, el problema no es simplemente qué es el texto sino también cómo se ha producido el texto, quién lo produce, subrayando la implicación personal de un autor que pertenece al mundo que describe.
- 17 **AA:** Ahí exageré, es cierto. Pero también las descripciones de la ciudad, digo, que son construcciones, tiene que ver con las disputas políticas y con los temores.
- 18 **EFD:** Desde la disciplina de la historia se trata al texto como un objeto, como un discurso, porque en la creación también se analiza su construcción discursiva. Por ejemplo, en el estudio de la historiografía se examina en qué momento y por qué se crea ese discurso, por qué se escribe ese texto, por qué el autor llega a hacer esa descripción, desde dónde se instala el que escribe para poder comprender cómo funciona la construcción discursiva. Es el ejemplo de la novela *Norte y Sur* que nos ha propuesto Nora, la imaginación del escritor ayuda a reconstruir un momento histórico que a su vez puede ayudar a la representación de una época pasada. Pero, al mismo tiempo, el texto nos puede hablar de los marcos interpretativos que tiene y utiliza una sociedad dada, en el tiempo y el espacio, para reconstruir e interpretar su pasado o, por ejemplo, su relato nacional, como es el caso de la novela citada.
- 19 **AG:** El problema es la propia escritura de la realidad histórica, no los contextos que son fáciles de ser reconstruidos y que es una parte fundamental de la realidad histórica. El problema de los historiadores suele ser no poder ver lo que está escrito en el sentido literario del término.
- 20 **EFD:** Es un problema inexistente ya que, en general, no es el objetivo ni la intención de la historiografía. Por eso son disciplinas diferentes: la historia posee un régimen cognitivo propio, pero sobre todo son diálogos que se estructuran a partir de cómo se construyen los textos, lo que es un dato histórico, un detalle del pasado. Hay unos límites y aquí lo estamos viendo, aunque no llegamos a desplazarlos. Incluso lo que es la escritura, desde lo que estábamos comentando, intenta también responder a la pregunta de por qué se produce ese discurso. La historia no analiza el sentido literario salvo que le sirva a la construcción de un razonamiento a partir de pruebas, a la formulación de un problema, de enunciados dotados de un máximo de solidez y de pertinencia explicativa. La historia analiza el texto literario desde un razonamiento que asegura el paso de la representación al conocimiento, como una herramienta que ayuda a construir un saber sobre el mundo.
- 21 **AA:** Hay textos literarios como el de Sarmiento que genera una idea de Pampa que después hace que la realidad tenga la obligación de parecerse a lo que es el texto.
- 22 **EFD:** Ahí está la diferencia disciplinaria, la formulación del problema desde la historia es por qué se crea, cuándo se llega a eso, por qué hay esa intención.
- 23 **NC:** También lo que se produce... Aunque no soy capaz de distinguir la retórica de la narración histórica y en muchos casos la retórica de la literatura. Sobre todo en el caso de

una narrativa como la de Gálvez, digamos tardo-realista, que tiene que ver con otra cosa y que no solo se produce con Sarmiento y con la dimensión de la Pampa: el gran modelo de Gálvez son los *Episodios Nacionales* de Benito Pérez Galdós. Él lo dice y es cierto que los leía con devoción. Galdós, que comienza a escribir sus Episodios hacia 1867 con *La fontana de oro* y llega hasta 1912, cambia continuamente de perspectiva. Va incorporando registros de estilo que ya rompen con la narrativa realista. La última novela de la serie, *Cánovas*, que me encanta, es como una especie de delirio onírico. Está escrita como una novela simbolista. Entonces qué registro hay de la historia en *Cánovas*, qué verdad vio Galdós de la sociedad cuando rompe el código de la novela realista. Y se supone que era una cumbre de la narrativa realista, un modelo para los novelistas.

- 24 **EFD:** Pero hoy no se lee *Cánovas* como escribió Galdós la obra en su momento. Se lee *Cánovas* también dentro de la historiografía para comprender cómo se escribe la historia en ese contexto y dentro del modelo historiográfico en el que se la produce.
- 25 **NC:** Eso discutiría contigo, dentro de la historiografía: saber cómo el máximo representante del discurso literario en España, eje de las élites progresistas conservadoras como era Pérez Galdós, veía a *Cánovas*, es parte de la historiografía.
- 26 **EFD:** Hoy en día, la lectura y sobre todo la historiografía no se queda en *Cánovas*. Al mismo tiempo la historiografía lee, estudia y ve, por qué *Cánovas*, en ese momento, o Benito Pérez Galdós, escriben así. En el realismo de Benito Pérez Galdós el nivel de explicación está prácticamente ausente, mientras que *Cánovas* propone una empresa de comprensión-explicación en la cual explicita, valida y demuestra sus enunciados. La escritura de la historia, que es una construcción intelectual, no se queda parada. Cambia, se va renovando y se escribe siempre desde el presente. El historiador, que escribe desde el presente, se pregunta por los problemas que existieron desde su presente y ahí está una de las dificultades principales de lo que es ser historiador. Lo único que tiene el historiador en lo que apoyarse son los hechos, las trazas del pasado, y no puede cambiarlos, es lo único. Lo demás es subjetividad. La diferencia se encuentra en la capacidad cognitiva que separa los dos autores. La ficción está en una relación incompleta con lo verdadero ya que o bien representa la realidad, o bien propone partes incompletas de conocimiento en el texto. La historia, gracias al método, activa la ficción para producir conocimiento.
- 27 **SD:** Este tipo de discusiones me parecen interesantes en la medida en que podamos evitar generalizaciones como “la literatura” o “los historiadores”. Me sumaría al bando de los “literatos”, como lo define Adriana, porque deploro toda lectura de la literatura meramente contenidista o reduccionista, pero la existencia de buenos historiadores me obliga rápidamente a desertar. Pienso en un historiador como Alain Corbin, en su libro *La Doucer de l'ombre*, que traza una increíble historia del árbol como fuente de emociones desde la Antigüedad hasta nuestros días y se sirve masiva y magistralmente, para este propósito, de escritores como Virgilio, Henry David Thoreau o Chateaubriand. Por otra parte todos sabemos que existen los malos escritores y los malos críticos literarios, que tienen plena conciencia de los procedimientos de la literatura y sin embargo eso no les impide cometer verdaderas tropelías como las que encontramos en tantos textos de Gálvez o por ejemplo en la pésima lectura que Edelweis Serra hace de la poesía de Juan L. Ortiz. No podemos invalidar de raíz ninguna escritura ni ninguna lectura y hasta con estos malos ejemplos, como lo demuestra el trabajo de Nora sobre el tríptico de la guerra del Paraguay, se puede hacer una re-lectura.

- 28 **LS:** Gálvez debe ser, más allá de gustos o disgustos estéticos, uno de los pocos autores argentinos que ha aportado historia a la literatura. Y así como vos, Nora, hablás de la guerra del Paraguay, yo estoy recordando en este momento que él escribió sobre la revolución del treinta y sobre Yrigoyen. Coincido en que para entender un poco mejor a Gálvez tenemos que verlo descender de las abstractas relaciones entre historia y literatura. Pero creo que acá hay muchos que no entienden a Gálvez. Y tenemos que tratar de entenderlo mejor y enseñárselo a nuestros estudiantes. Preguntarnos respecto a cómo validar el tema de la relación entre historia y literatura; cómo validar la información que Gálvez ha dado, sobre todo cuando está refiriéndose a la guerra del Paraguay, en aquella época, en la que escribió su libro, en la que él no hablaba de derechos humanos. Aquí lo que nosotros tenemos que comprender es cómo Gálvez habla de los cadáveres y de las matanzas, incluso cuando trata de ser objetivo, y sin embargo defiende y justifica a los argentinos que comenten estas matanzas. Entonces yo creo que el contexto es importante y aquí en temas teóricos tenemos que plantear primero de qué manera la certeza y ciertas convicciones pueden alimentar en un autor como Gálvez las relaciones, las interrelaciones o los “pictogramas” de los que vos hablas. Tenemos que volver a plantear qué es lo que induce a error en sus textos. No digo que tenemos que hablar en términos menos teóricos, pero me parece que esto es una invitación a entender mejor cómo piensa un autor nacionalista, de derecha y fascista. Después se arrepiente, es cierto, pero Gálvez fue un hombre fascista, que admiró a Mussolini. Creo que a veces necesitamos ser un poco más “des-reales”.

3

- 29 **SD:** Coincido con vos, Claudia, en que hay que volver a leer un texto como *Historia Natural* de Veiravé. Se sitúa en un lugar central en una obra tan deambulatoria como la de Veiravé, en el momento en que toma distancia del padre, Juan L. Ortiz. Es un texto extraordinario que ha sido mal leído. Allí la cuestión del museo natural, que Veiravé compone con colecciones de objetos totalmente distintos, estafalarios, estelares y galácticos, ¿qué función cumple en ese momento, que es prácticamente paralelo, en donde escribe una serie de textos sobre la literatura y la cultura chaqueñas? ¿Es en ese contexto que trata de armar una especie de enciclopedia cultural del Chaco?
- 30 **CLAUDIA ROSA:** Cuando llega al Chaco, Veiravé toma conciencia de que no podía superar a su padre y se ve invadido por esta vanguardia que era muy fuerte en Resistencia, que no la tenía en Guaquaguay, no la tenía en Paraná y tampoco en Santa Fe. Entonces, cuando construye esta etapa de su obra, comienza al mismo tiempo a inventar el “Chaco como territorio de la imaginación”. En ese momento tiene que sobrevivir a muchos embates. Pero es desde el punto de vista de la poética, que es a lo que me dedico, donde él realmente revierte un mundo y vuelve a construir otro. A ver, para decirlo en términos más simples: tanto Juan L. Ortiz, como Calveyra, como Madariaga, construyen una representación de este mundo. Lo que hace Veiravé es invertirla y este mundo tiene objetos propios y esos objetos me hablan. Desde una nueva constelación invierte, como postula la teoría de Bruno Latour, reinvierte y construye este museo. Creo que un momento clave es cuando piensa “Chaco en el territorio de la imaginación” y lo llama así, con tres proyectos editoriales en los que está muy claro qué puede construir y se aparta con un desgarramiento muy grande del imaginario dominante. Se tiene que apartar de Zama, se tiene que apartar de Rulfo, se tiene que apartar de esas vanguardias, que por

otro lado eran muy fuertes en los años setenta. Lo que quiero demostrar es que no es tan simple hacer esa operación poética a solas. Veiravé cuenta con un grupo de amigos que lo sostienen, genialmente, pero que son tristes desconocidos, como Villordo o Biagioni. Gente que no había sido leída. Por eso la correspondencia es tan hermosa. Los amigos sostienen ese quehacer y él es como la punta de lanza en una selva seca y lleva adelante ese proyecto. Quería destacar que no es la estrategia que va a utilizar Madariaga. Madariaga se siente muy cómodo porque nadie ha trabajado ese territorio. Realiza las mismas operaciones que Veiravé...

- 31 **SD:** desde Buenos Aires...
- 32 **CR:** efectivamente, desde Buenos Aires. Y mi idea es que Veiravé toma la misma referencialidad y lo que hace es distenderla. Todo el tiempo está esto: lo minúsculo. La flor de su jardín, esto lo aprendió de Juan L., y lo explota en series de diseminación absoluta. Por eso la ciencia está todo el tiempo presente. Esa es mi hipótesis.
- 33 **LS:** Una pregunta para la amiga Claudia: hay un río, el San Javier, que nace enfrente de Resistencia y desemboca en Santa Fe. Es un río que, sin pretensiones intergalácticas, trae varios ríos que cruzan provincias, pasa después por Helvecia y termina cerca de la ciudad de Santa Fe. Entonces, la pregunta es: ¿por qué Alfredo Veiravé no ve lo evidente, que es estas aguas, esos cursos de agua? ¿Por qué un hombre del Gualeguay, como Alfredo Veiravé, cuando se va a Resistencia y al Chaco, conociendo los cursos de agua, porque está ahí, jamás se le ocurrió escribir o reflexionar sobre esos ríos? Va a reflexionar sobre la herencia indígena, la tradición indígena, el legado indígena, pero en cambio respecto a la historia de ese río que cruza dos provincias y que es paralelo al río Paraná, no se le ocurre escribir nada, ¿por qué? Digamos, la cuestión es la siguiente: ¿no te preguntaste vos respecto a esa invisibilidad?
- 34 **CR:** Sí, lo que pasa es que Veiravé tiene la marca de Juan L.: no al naturalismo. La marca la tiene clara y él mismo lo dice: no vamos a hacer naturalismo, y escribe: “Vengo de una provincia donde las lanzas no acallaron”... Y dice también: “tengo estos algodones”... Esa es una respuesta. Pero la otra es que él, creo, es el único poeta que cambia rotundamente el paisaje en mitad del río. Porque la selva que él conoce, la que va a ver, es seca, es una selva árida. Me pregunto si ustedes pueden representarse una selva árida. Se llama “la impenetrable” y es una selva venenosa. Si yo no los llevo y no les pongo a caminar, ustedes no entienden lo que es una selva seca.
- 35 **SD:** Hay el proyecto de hacer un coloquio en Resistencia...
- 36 **CR:** Vamos a hacer un coloquio en Resistencia con una excursión a esta zona.
- 37 **JP:** Título del coloquio: “La selva venenosa”.
- 38 **CR:** Es muy impresionante esta selva “venenosa” porque es todo veneno, no tiene agua potable. Entonces eso marca a Veiravé y lo marca muy profundamente. Además él se inserta en una universidad a trabajar las fotografías de Grete Stern –que daba clases ahí mismo– y sus fotografías son todas de los indígenas. Entonces viene de una Gualeguay cosmopolita, de leer Mallarmé gracias a Juan L. o Valery gracias a Mastronardi y se mete a trabajar el Qom. Tiene que luchar con dos herencias y eso es lo que, para mí, le hace construir una nueva teoría del objeto poético. Al menos es lo que me interesaba destacar. Veiravé construye una nueva referencialidad del objeto: “el objeto está ahí afuera y me habla a mí”. Y yo tengo que ponerlo: “el objeto me interpela” y no es acá la subjetividad *juaneliana*, ni menos aún la impronta de Arnaldo Calveyra... Veiravé toma el objetivismo de Mastronardi o de las nuevas vanguardias, digamos, antipoéticas, puesto que estaba en

ese clima, y hace un giro, arma otra constelación. No sé si será genial, pero tuvo el coraje de construir una nueva región.

4

- 39 **JESSICA TORRES QUIROGA:** Una pregunta para Ricardo Torre: ¿por qué Marcelo Cohen, en su obra –que apenas conozco– utiliza muchos neologismos y hace toda una descripción fantástica de la sociedad? ¿No es como una caricatura de la realidad de lo que pasa en esa ciudad?
- 40 **RICARDO TORRE:** Sí, exactamente, y él lo plantea con claridad diciendo que extrapola los rasgos actuales de la ciudad de Buenos Aires al Delta Panorámico y así poder estudiar los desarrollos futuros.
- 41 **SD:** Retuve una cita tuya, Laura: “¿dónde comienza la sombra?”. No recuerdo a qué novela de Hernán Ronsino corresponde y no sé cómo sigue el texto, pero me quedé pensando en la cita y me acordé de un relato-argumento de Saer, “Discusión sobre el término zona”, en el que un personaje pregunta: “¿Dónde comienza la costa?”. En ese texto hay ahí un debate en cuanto a la construcción de la zona de Saer, dónde comienza, y hay también una pequeña discusión sobre la micro-geopolítica-cultural santafecina. Saer parodia una menuda clasificación de la literatura santafecina, sobre todo de la literatura que se escribe en la ciudad Santa Fe, que tiene como eje la llamada “costa” del río. Habría entonces una literatura que se llama “de la costa” pero si nos alejamos del río y nos adentramos en la llanura agrícola del interior provincial, habría una literatura “de la Pampa gringa”. Te pregunto, concretamente, si esta referencia te dice algo y si el texto de Ronsino va en la misma dirección
- 42 **LAURA GENTILEZZA:** Esta pregunta por la sombra encabeza cada uno de los cuadernos de Pajarito Lernú. Va derivando, ya que no siempre es exactamente la misma, y en el último cuaderno hace toda una reflexión sobre la sombra. Dice algo así como “una vez que Sarmiento escribió la sombra, la sombra no lo abandonó nunca y lo persiguió siempre” y evoca una carta en la que Sarmiento cuenta que en un momento él agredió a Facundo Quiroga y que éste se enteró y juró perseguirlo hasta el final. Evocás límites geográficos, pero que no son solo geográficos sino también temporales, en el sentido en que hasta dónde llegan las evocaciones y con qué evocaciones de las palabras está trabajando el escritor. Cuando Ronsino dice “sombra”, ¿a quiénes se dirige esta evocación de la palabra sombra? Evidentemente Sarmiento, pero también Borges. Habría que pensar la homofonía entre sombra, costa y zona...
- 43 **SD:** Además de la homofonía entre las palabras, la cita de Saer es textual: dónde comienza la costa, dónde comienza la zona, dónde comienza la sombra.
- 44 **LG:** Ahí me parece que, repito, hay una articulación que es temporal y espacial, y que tiene que ver también con zonas y formas que en determinada modulación lingüística de un lugar son interpretados genéricamente. Para decirlo con un ejemplo muy reduccionista, se suele decir: “Chile es conocido por su poesía”. Ahí hay algo de la lengua que se habla en esa región que se modula poéticamente por algún motivo y la circulación de textos y la publicación rompen esto porque llegan textos de un lugar a otro. A partir de ahí uno empieza a escuchar modulaciones de otro lado y entonces en ese momento sí se rompe la zona geográfica

- 45 **AA:** Me gusta, Laura, la idea que evocaste de narrar un árbol. No dijiste describir un árbol sino “narrarlo”, si entendí bien. Me parece que terminar de conceptualizar esta proposición es importante porque un objeto se supone que *a priori* se describe. Ahora bien: ¿cómo se narra un árbol? Y cuando mostraste lo del diálogo y lo llevaste a Saer sería un diálogo sobre un objeto digamos tonto, inútil y al mismo tiempo útil. Me parece que ahí tenés un núcleo muy interesante. Otro núcleo es cuando mostraste esa imagen y hablaste que se parecía a la cartografía del río. Yo lo vi más cerca de un paisaje caligráfico, no sé si Ronsino está influenciado por el trabajo de un artista como Stupía, pero creo que está muy cerca de sus paisajes caligráficos. Sobre todo porque acababas de hablar de la tipografía y me parece que ese es un filón importantísimo. Incluso hablaste del uso de la itálica y eso es tipografía, es decir una letra que forma parte de una familia tipográfica, que no es el caso de la bastardilla, que es la convención entre la escritura y el énfasis. Me parece que eso es muy lindo para llegar a la idea de mapa. Lo que sí te indicaría es que la tradición se ejerce. Si no se experimenta, no se va armando. A veces lo que se hace no es experimentar sino anquilosar experimentaciones que vienen del siglo XIX y que se incluyen en una grilla, como si se trabajara con moldes. Me parece que habría que desprenderse de eso y buscar otras categorías. Trabajar en la tradición, obviamente, pero fijarse en otras cosas que sean más sueltas, menos jerárquicas y verticales para, por ejemplo, no hacer de Ronsino un *nouvellier* de Saer.
- 46 **LS:** Dos preguntas me evocan las intervenciones de Laura y Edgardo: cómo narrar el río, cómo es posible narrar algo que nunca se termina de narrar. Todo depende de lo que hace por ejemplo un poeta como Juan L. Ortiz que, como recordaste Edgardo, dice no saber nada del Paraná y sin embargo escribe un extenso poema dedicado al río. La ignorancia y la inseguridad es el punto donde podemos conectar ambas ponencias. En este caso se podrían declinar algunas imágenes de Ronsino, por ejemplo, “amarrado al muelle”, “olor a puerto”, e incluso la imagen de una rama sobre el río fluyendo.
- 47 **LG:** Esas primeras imágenes son las de los cuentos. El primer cuento es el de un escritor que se está buscando. Son imágenes que están ahí, como si no se supiera muy bien qué hacer con ellas. Ronsino empieza a encadenarlas en una historia que va y viene... Sin embargo en la última novela, que es la más larga, con la misma pretensión de *La grande*, en su organización de capítulos, y también de *La Pesquisa*, no termina nunca de decidir si “está intentando hacer lo otro”. Es cierto que en este trabajo sólo lo pongo en relación con Saer, ya que no tenía tiempo de profundizar mi análisis comparándolo con otros autores, pero esto no quiere decir que no lo ponga en relación con Walsh, Conti u otros escritores. Cuando empecé a trabajar sobre Ronsino lo pensaba sin nadie y me fascinaba. Después empecé a trabajar con otros autores y me di cuenta de que *Lumbre* tiene frases calcadas de Saer.
- 48 **AA:** ¿No lo pensaste en relación con sus contemporáneos?
- 49 **NC:** Por ejemplo, *Las carnes se asan al aire libre* de Oscar Taborda. Es un texto autónomo, autosuficiente, que también puede ser que se esté peleando no con los viejos, sino con todos esos textos que están en zonas muy similares.
- 50 **LG:** Lo que me parece es que la manera que tiene Ronsino de tratar y de evocar a los otros autores, que son los de la generación pasada, tiene que ver con la cuestión de cómo se posiciona con respecto a sus contemporáneos (Ricardo Romero, Félix Bruzzone, etc.). Es una manera de posicionarse en el campo literario, agarrar la lengua que aprendió de los

otros para ver qué hace ahora con ese campo literario y qué están haciendo los demás con esa tradición.

- 51 **JP:** En ese sentido el caso de Ronsino es un caso que se parece mucho a lo que está pasando en la literatura francesa en los últimos treinta o cuarenta años en donde, de manera muy explícita, la novedad es el pasado. No tiene nada que ver con Saer. Es decir que para seguir escribiendo literatura mandemos al diablo los discursos sobre la autonomía, mandemos al diablo los discursos sobre el fin de la literatura, mandemos al diablo la posmodernidad y los cruces con la fotografía y las artes plásticas, etc. Es decir que para poder escribir y para ser nuevos hay que partir del pasado. Lo comentamos en un seminario y Ronsino me dijo “Hay que encontrar novedades en el pasado”. Entonces, en realidad, la suya es una posición totalmente diferente a la de Saer, a la de Piglia o a la de Walsh. Hay un anacronismo militante y este es un acto, digamos, experimental o provocador: escribir sin estado de ánimo y sin instancias irónicas desde el pasado literario. Y en este sentido es una marca generacional muy fuerte.
- 52 **AG:** Trataba de imaginar un análogo, un nivel de análisis parecido, en el marco de un congreso, en relación con un arquitecto que tienen cuatro obras. No sé si me interesaría escuchar por qué puso ese detalle en la fachada y, sobre todo, me pregunto si en una obra tan temprana no es más importante la obra que el autor. Quiero decir que, paradójicamente, un autor tan joven tiene que rodearse de tantas importaciones en el curso de una obra que está recién por empezar la filiación con la persona, con la biografía. Algunas cosas que dijiste acerca de Ronsino me hacían acordar a una película de Santiago Palavecino³ donde un joven director de cine vuelve al pueblo natal y es como si tuviera que forzar una situación en la que afirma tener recuerdos importantes que no tiene, en lo que debe suponer una madurez afectiva que no tiene. Tenía 27 años cuando vuelve al pueblo, y todo lo que trata de narrar pone en el centro la biografía de alguien que todavía no tiene biografía.
- 53 **LG:** No sé lo que podría decir en cuanto a la obra y el autor. Lo de trabajar un autor que tiene una obra tan reducida ha sido un punto de discusión y es por eso que empecé problematizando ese tema y cerrándolo con una especie de explicación que me hago a mí misma sobre qué es lo que estoy buscando en este trabajo. Retomando la discusión que tuvimos sobre la literatura como fuente histórica, si trabajara estos textos de Ronsino como fuente histórica los vería como un estado de la lengua, de un trabajo con la lengua. En ese sentido, cuando empecé la tesis, pensaba en los autores que publicaron a partir del 2000 en el contexto de la aparición de pequeñas editoriales donde prácticamente podía publicar cualquiera. Mi hipótesis, no probada en ese momento, era que, si cualquiera publica un libro, algo estaba pasando en la lengua. Si hay uno o dos libros circulando de alguien que no tiene una tradición de escritura, algo pasa con la lengua literaria en ese estado, y mí interesaba trabajar eso. Desde Francia era imposible llevar adelante la investigación, ya que me obligaba a interrogar a gente que nunca podría ver, y por eso lo descarté. Pero la idea original de trabajar con alguien que está escribiendo, a quien puedo entrevistar, tiene que ver con eso: qué pasa con el inicio de esa modulación de la lengua. La primera noción con la que trabajo es la noción de estilo. Esta noción habla de una tradición de pensar el estilo como la norma y el *Diccionario de Ciencias del Lenguaje* dice que el problema de pensarlo de esa manera es que hay que definir primero la norma. Y no hay rastros de la norma lingüística del siglo XVIII. En definitiva, lo que me interesaba trabajar es una obra que se está escribiendo al mismo tiempo que se habla esa lengua.

5

- 54 **SD:** Una pregunta para Edgardo Dobry. García Helder también hace esa comparación con Eliot al estudiar el poema “Al Paraná” de Juan L. Ortiz y habla de calco: ¿estás de acuerdo con esta idea?
- 55 **EDGARDO DOBRY:** Por eso mencioné las traducciones. Habría que ver, pero seguramente es muy posible que Juan L. Ortiz hubiera leído o hubiera llegado a conocer la obra de Eliot. Sin embargo tengo la impresión que hablar de calco es un poco atrevido. Francisco Bitar, en su edición de *El junco y la corriente*, dice que esta proximidad demuestra el interés de Juan L. Ortiz, que se da en los años 60, por el modernismo anglosajón. No sé si eso se puede aceptar. Me da la impresión de que cierta crítica sobre Juan L. Ortiz proyecta aspiraciones propias de los críticos. Creo que Juan L. Ortiz tiene otras referencias que tendemos a meter debajo de la alfombra. No lo sé, me parece que hay una proximidad pero yo no sé si se puede afirmar.
- 56 **S.D:** Eliot no aparece citado en toda la obra de Ortiz, pero los años de la escritura del poema, probablemente a fines de los 50 o principios de los 60, son los de la amistad con poetas como Hugo Gola y Juan José Saer. No sé quién dio la imagen, que quedó grabada en mi memoria, pero cuentan que ambos (y otros) subían transpirando las barrancas del Parque Urquiza para ir a visitar a Juan L. Ortiz y le arrimaban esas lecturas, la de poetas ingleses como Eliot o Pound. Se jactaban de haberlo sacado del marco de la poesía francesa, aunque todo eso también está en sintonía con lo que se llama la generación del 50, protagonizada por poetas como Raúl Gustavo Aguirre o Rodolfo Alonso, que publicaban traducciones de los poetas anglosajones en la revista *Poesía Buenos Aires*. Es muy probable que escribir ese poema fuera un guiño de Juan L. Ortiz hacia todos esos poetas amigos, jóvenes en ese momento, que comenzaban a acercarse a él y lo consideraban un maestro.
- 57 **NC:** Escuchándolos hablar de la juventud, si uno se atreve a cerrar ese ciclo a los treinta años, pensaba en una idea de Hermann Broch, que después analizó muy bien Edward Said, que es la del arte de la vejez, el gran arte de la vejez. Esto tiene que ver con Saer, con el mismo Borges y también con Juan L. Ortiz. Este arte que se vuelve aparentemente convencional, sencillo, referencial diríamos nosotros, y que vuelve a una especie de naturalidad en el nombrar las cosas. Este arte de la vejez está por ejemplo en *La grande*. No es que Saer, para nuestra sociedad actual, fuera muy viejo en ese momento, ya que escribe esta novela a los 65 años, pero esa escritura está presidida por una especie de ausencia de preocupación por todo aquello que concierne a la existencia formal que va marcando la obra y que en algún momento conduce a una especie de depuración, de sencillez. Broch, hablando del último Tolstoi, dice que el escritor ruso se vuelve a una especie de representación del alma frente a las grandes cuestiones. En el caso de *La grande*, muestra cosas que Saer nunca había hecho explícitas antes, que tienen que ver por ejemplo con lo autobiográfico, la iniciación sexual, que al menos nunca habían estado presentes de esta manera. En este caso es todo lo contrario de esta figura del escritor que comienza, que tiene abiertas todas las puertas de la literatura, pero que al mismo tiempo tiene una noción de cierre. Justamente no cierra nada. Y tiene que ver con una fantasía de producción *in aeternum*, todo lo contrario de una experiencia temporal. Mientras que la convencionalización del arte del final tiene que ver más bien con la idea de que al final no se tiene más tiempo. Y esto, me parece, hay que pensarlo, porque la relación de la

juventud con la tradición, la idea de cerrar, tiene que ver con el hecho, la fantasía, que muchos tiene de: “tengo mucho tiempo para, después de cerrar, abrir”.

58 **JP:** Están también las proposiciones de Adorno sobre el estilo tardío.

59 **NC:** Que no han sido incorporadas como se debería.

60 **ED:** Una de las cosas que impresionan en la obra de Ortiz es su confianza absoluta en su proyecto, desde el principio al fin. Confía absolutamente en que ese paisaje tiene que decirle algo y en ese sentido pienso que en Saer existe algo similar. Saer es un escritor que tiene un proyecto, no como un concepto histórico, como una “vanguardia” determinada, sino como aquel artista que siempre se pone en cuestión, que nunca está acomodado.

61 **SD:** En 1958 Ortiz publica *De las raíces y del cielo*, el último de sus libros hechos con su sistema de ediciones “de autor”, y a partir de ese momento se lanza a un periodo de silencio de prácticamente 10 años durante el cual acumula mucho material. En ese marco escribe ese poema “Al Paraná” y escribe también, al mismo tiempo, el poema *El Gualeguay*, que tiene 2600 versos. Lo admirable es que en ese momento tenía 65 años. Se lanza a una proyección poética impresionante, jugando con la sintaxis en fraseos interminables, a partir de un momento sin sujeto ni objeto, jugando con la diagramación de la página en blanco, jugando con el silencio. Es un experimento único en la poesía argentina, emprendido por alguien que ya se encuentra en la vejez, que tiene 65 años y que va a seguir escribiendo hasta el día de su muerte, a los 82 años. Eso lo comprende inmediatamente Saer, que conoce a Ortiz precisamente en ese momento y posteriormente, en el prólogo a una antología, destaca la fuerza y el crecimiento de su obra: “Como pocos casos en nuestra literatura, la última poesía de Juan es superior a la de sus primeros libros”.

62 **JP:** Y Borges en *El hacedor* dice que en un momento dado un escritor puede importarle muy poco la recepción, las expectativas y escribir con toda la claridad y serenidad de tener una voz propia

63 **NC:** Se volvió convencional pero lo hizo desde la certidumbre de una voz predestinada. Eso se le perdona a Borges en *El hacedor* porque se ha convertido en alguien que sabe que su proyecto está concluido.

NOTAS

1. En este Diálogo, o mejor dicho Diálogos, se hace un montaje de encuentro que tuvieron lugar en distintos días o en distintos momentos de un día. De ahí su carácter fragmentario (N. de los E.).

2. Nora Catelli leyó en el coloquio su ponencia: “Los cuerpos de la guerra en el Paraná”, sobre la trilogía de novelas de la guerra del Paraguay de Manuel Gálvez: *Los caminos de la muerte* (1928), *Humaitá* (1929) y *Jornadas de agonía* (1929). Catelli decidió no incluir este trabajo por motivos personales (será seguramente publicado en otro contexto). Mantenemos de todos modos el diálogo para una mejor coherencia del conjunto y porque consideramos que vale por sí mismo (N. de los E.).

3. Adrián Gorelik evoca la película, *Otra vuelta* (2004), Santiago Palavecino.