**malba. literatura**

**Macedonio Fernández: Una narrativa del futuro.**

**Por Roberto Ferro**

**Clase 5**

**7 de junio de 2013**

**Clase 5.** El legado de Macedonio Fernández. La narrativa argentina después de Macedonio.   
Continuidades y rupturas. Cortázar, Piglia, Saer, Libertella.

**Roberto Ferro:** Me dice Cecilia que existe un episodio no macedoniano, hay algunos problemas de tránsito. Pero es raro; combina dos cosas: el errar tiene que ver con un actividad que es propia del lector, o por lo menos como yo propicio que debe manejarse el lector: tiene que vagar por el texto, y en la medida de lo posible dejarse trabajar por una palabra que a mí me gusta mucho, que son las afluencias. En general, cuando hablamos de literatura se suele hablar de influencias, que no nos interesan demasiado porque más bien tienen que ver con la medicina, es decir, uno se engripa por la influencia de otro. Esa influencia es un determinismo, en cambio las afluencias son diferentes. El lector, cuando lee, puede manejarse por afluencias: todo texto inicialmente es una promesa de un *aleph*. Entonces, el lector vaga, erra. Pero también el lector debe saber que se equivoca, que nunca hay una buena lectura porque en literatura todas las lecturas son malas, ninguna es la metalectura.

Resulta que lo que inicialmente fue un chiste en el título de un libro (un chiste buscado por mí, una humorada), era llamar a un texto sobre Derrida *Lectura (h)errada* y poner la h ahí con la idea de la marca. Es decir, la herradura funciona como una marca, pero hay una actividad campestre que es la yerra. Entonces, yo titulo de ese modo a ese libro que escribí hace muchos años y que quiero mucho, todavía están dando vueltas por ahí. Ustedes pueden bajarlo de internet, porque yo lo colgué. Tiene dos ediciones, no me parecía que hubiera que prolongarlo. Se llama *Escritura y desconstrucción: lectura (h)errada con Jacques Derrida*. Está, ustedes lo buscan y lo pueden bajar. El subtítulo es *lectura (h)errada con Jacques Derrida*, con la idea de que el lector lee con y que era una lectura (h)errada por lo que dice recién y además por la idea de la marca. El chiste tuvo un efecto muy particular, porque para completarlo, en la contratapa del libro yo incluí un glosario de la palabra *errar*. Entonces, una muy querida colega mía llamada María del Carmen Rodríguez, al momento de aparecer este libro, que fue su primera edición en 1992, participaba en un seminario con Derrida y le da el libro a Derrida. Todos saben que Derrida no es alguien particularmente directo en sus expresiones. Entonces, tenía el libro en la mano (que era un libro de tapa violeta, después fue más grande) y mirando a María del Carmen Rodríguez le señala la *h* y ella le da vuelta el libro y le muestra el glosario. Y la respuesta de Derrida fue reírse, es decir que le causó hilaridad. Entonces, a la noche me llama María del Carmen y me dice: “Mirá, algo le pasó al tipo con el libro”. Efectivamente, dos semanas después me escribe y bueno, ese fue el prólogo de la segunda edición.

Pero esta idea de *errar* a mí me interesa mucho. Porque nosotros estábamos hablando de la *estancia*, entonces el trabajo del lector literario que se muestra frente al texto, se mueve en series de sentido que pueden pensarse como afluencia, que afluyen, donde el lector, como les decía, ¿dónde pone el texto? ¿Qué textos afluyen para poder leer ese texto que estaría funcionando, si ustedes quieren, como el río? ¿Por qué señalo esto? Bueno, Heráclito. El texto como tal no es una consistencia, es una afluencia. Fluye el texto, que solamente aparece en el momento de la escritura y en el momento de la lectura, en el momento en que fluye. Entonces, esta idea de afluencias me parece interesante, porque el texto nunca está solo, nunca leemos un texto aislado. Leer siempre es escribir y escribir un texto en entornos, a veces inmediatos, a veces más cercanos, que producen una serie de juegos. Entonces, la palabra *errancia* me parecía muy interesante. Entonces, ojo, porque cuando nosotros leemos *estancia*, el peor modo de leer literatura es leer literatura en una pileta, es decir, cuando el agua está transparente, está clara, pero está quieta. Leemos como si estuviéramos en una pileta cuando el agua no tiene movimiento o el movimiento que tiene es artificial. Si nosotros pensamos que *estancia* es, en el texto macedoniano, ese edificio que nos convoca la idea del campo, podemos nosotros tener una lectura restringida del texto. Y si pensamos *estancia* en el texto macedoniano, que es un texto que dialoga con otros discursos que afluyen al momento de leer el texto, si la cualidad del vigilar es la vigilancia, si la cualidad del errar es la errancia; la cualidad del estar es la estancia. Entonces, ahí la significación funciona de otro modo y la riqueza del texto se abre. La idea es que si hay una amenaza para los lectores, es la tentación de la clausura, de los cierres; porque siempre que cerramos un texto, estamos negociando ese sentido y estamos sacando el texto del espacio literario. Lo que caracteriza al texto literario justamente es eso: que se presenta como una escenografía, que es la idea de la puesta en escena de una escritura, que supone que allí la lengua, la palabra, la propia escritura deja de tener la pertenencia de la funcionalidad de transmitir un sentido. El texto no lo transmite, lo pone en escena, lo actúa. Esa es la clave. Los textos no producen sentido por lo que dicen, sino por lo que hacen. Entonces, luego ahí está ese movimiento, el texto produce ese tipo de movimiento. Entonces, nosotros estábamos como en la puja frente a la estancia y era una cuestión de lugar. ¿Pero qué estábamos debatiendo? El lugar de la novela, el lugar de la estancia, el lugar de la realidad. ¿Qué estábamos pensando? Qué cosa se hace en los lugares, además de atravesarlos. Entonces, la idea de estancia lleva a eso, lo que no significa que nosotros tengamos que hacer sustituciones. Nosotros tenemos que pensar que en nuestro recorrido hacemos elecciones. Esas elecciones no determinan la anulación de los otros sentidos. Los otros sentidos asedian al que nosotros estamos eligiendo. ¿Está claro lo de la afluencia? Yo pongo el texto en algún lugar, lo coloco. En un momento de “El Aleph”, Borges dice que ha visto, en un punto, todos los lugares y todos los tiempos. Entonces, lo va a narrar, y para narrarlo tiene que servirse del lenguaje. Y el lenguaje no es simultáneo, es sucesivo. Y dice Borges: “Sin embargo, algo recogeré”. Ahora, el planteo es éste: ¿qué pasa con el lector que puede frente a ese texto convocar esa idea de afluentes, la idea de fluir? ¿De dónde viene? Luego, eso nos permite también sacar los textos de la idea de que pertenecen a un único género. Los textos no pertenecen a un único género, los textos participan de varios géneros.

Ustedes saben que en la relación con los textos con los que uno trabaja, éstos también funcionan como censores, y esto es así: cómo uno se mueve frente a los textos. Frente a la textualidad macedoniana, cuando enfrentaba el curso, yo me encontraba en una situación compleja, porque yo argüía que iba a haber entre ustedes gente que tuviera conocimientos de Macedonio y gente que se acercara a Macedonio desde otro lugar. Entonces, tenía que tratar de no ser hermético, por un lado; y tampoco tenía que ser aburrido, que es una cuestión terrible. Ustedes saben que uno no se tiene que preocupar cuando en la clase o en una conferencia la gente mira el reloj. Se tienen que preocupar cuando miran el reloj y hacen así y se duermen, que es como una preocupación mía en el sentido de hacer una afluencia piola.

Entonces, nosotros trabajamos la semana anterior metiéndonos en *Museo de la Novela de la Eterna*, metiéndonos por los senderos. Hoy me corro de ahí y me reservo eso para el final. Hoy voy a hablar en términos de Historia de la Literatura, situado en la serie que piensa los cambios porque insistentemente los macedonianos decimos que Macedonio es la narrativa del futuro. Si decimos que es la narrativa del futuro, nos colocamos en series, nos colocamos en la idea de sucesiones. Entonces, allí sí podríamos comenzar el encuentro de hoy aludiendo a la idea de acercarnos a la literatura pensando que la literatura no es un todo indiferenciado e inestable, sino que es un magma que se modifica y transfigura en cada período. Pero no se transfigura totalmente; generalmente incorpora y olvida. Eso hace la literatura. Por ejemplo, si yo dijese que en este momento *El Eternauta* de Héctor Germán Oesterheld –y no es atrevido lo que voy a decir– forma parte de un espacio propio de la literatura; estamos diciendo que algunos géneros que en otro momento eran géneros que no eran pensados como tal, ahora se incorporan. Pero yo no podría decir livianamente que *La* *Divina Comedia* ya no pertenece a la literatura. Entonces, a pesar de ello, las transformaciones nunca suponen la liquidación de los modos anteriores, sino la integración en un nuevo campo de relaciones. El ejemplo clásico en nuestra literatura es Roberto Arlt. ¿Por qué digo Roberto Arlt? ¿Por qué lo digo? Porque Arlt muere en el ’40. Y hay como una década de silencio en torno de la obra de Roberto Arlt. Y con la aparición del grupo de *Contorno*, que eran un conjunto de críticos literarios jóvenes, de cuño universitario, hacen una revalorización de Arlt. Y a partir de ello, Arlt aparece con una fuerza que en este momento todavía tiene una enorme energía, y ahí vemos esta cuestión que decía: se integra a un nuevo campo de relaciones. Por lo que cuando se genera una reflexión sobre una textualidad como la de Arlt, se reformulan todas las relaciones ese campo.

Sin la pretensión de una fina exhaustividad y más bien movido por el trazo grueso del esquema urgente, que tiene que ser más o menos preciso y más o menos provocativo, creo que es posible distinguir cinco focos de legitimación en el espacio argentino contemporáneo. Me refiero especialmente a un lapso que abarca unos cuarenta años. Cuando digo foco de legitimación, estamos diciendo aquellos que de alguna manera contribuyen a la caracterización y movilización de lo que entendemos como literatura.

Las listas de los más vendidos, que semanalmente aparecen en los suplementos culturales, sumada a la presencia de los escritores en entrevistas, reseñas en los diarios de mayor circulación y las revistas de interés general, es un modo de legitimación centrado en los efectos de la actualidad y diseña un campo de legibilidad con un amplio radio y gran diversidad pero marcado por la impronta de lo efímero. Nosotros tenemos que pensar que el espacio literario es un espacio de confrontación, y lo que se confronta en el espacio literario son los modos de lectura. Entonces, es absolutamente evidente que Andahazi o Marcos Aguinis o Claudia Piñeiro sean escritores que tienen una fuerte presencia en los medios y que además sean escritores muy vendidos, revela o diagrama un determinado campo de legibilidad que no se comparte. Uno va a la Facultad de Filosofía y Letras y revisa los programas de Literatura Argentina de los últimos veinticinco años y no encuentra ni mamado a Aguinis. ¿Por qué? ¿Porque es malo? No, porque hay otro campo de legibilidad, porque ese texto es leído de otra manera. Segundo: la crítica universitaria que circula en las cátedras, en las revistas académicas, en los trabajos de investigación, en los congresos y simposios, que reúnen a los críticos vinculados a la universidad, es un foco con un radio más restringido, con otros valores en juego, con otro ritmo de incidencia, pero también con una permanencia centrada en trabajos de una circulación menos sujeta a los vaivenes cambiantes del mercado.

Entonces, de pronto es absolutamente lícito que alguien venga porque está estudiando a un autor: Cambaceres. Si ustedes van a una librería de Buenos Aires y piden Cambaceres, bueno, todavía Cambaceres se salvaría. Pero hay otros que no los encontramos. Pero si alguien viniera y me dijera: “Voy a hacer un trabajo de investigación sobre Ziccardi”, que es un escritor argentino muy importante del siglo pasado, me encantaría, yo apoyaría esa investigación. ¿Dónde un tipo puede estudiar a Ziccardi, más que en el ámbito universitario? Y eso funciona de una manera muy particular, restringida. Y esas investigaciones no tienen el foco puesto en la actualidad.

También hay que considerar como un foco de legitimación a las revistas literarias, que se diferencian de los dos anteriores por su dinamismo, por la exposición de problemáticas vinculadas a las poéticas en pugna. Y a un modo de desarrollo de los protocolos de lectura que pone el acento en especificidades del campo literario que tienen una particularidad distintiva. Hablábamos de la revista *Contorno*; por ejemplo, de la revista *Literal*, yo voy hablar de Héctor Libertella. ¿Quién se reunía en la revista *Literal*? Gusmán, Germán García, Héctor Libertella, Luis Thonis, Osvaldo Lamborghini. ¿Quién se reunía en la revista *Sur*? Éramos un grupo de poetas, a principios de los ’80, que trabajábamos con cuestiones vinculadas al concretismo brasileño, los entrecruzamientos. Ahora está sumado al modo en que resulta más directa la configuración de páginas. Hay algunas revistas bastante dinámicas. O sea que ahí también hay un foco limitado. Este foco es muy dinámico, porque generalmente los escritores que hacemos revistas estamos en pugna. Bueno, yo hablé de *Martín Fierro*, ahí tienen un caso.

Asimismo, tienen relevancia los premios literarios que otorgan los grupos editoriales, generalmente asociados a empresas periodísticas que potencian su difusión. Y en una dimensión que excede el ámbito local, los premios que promueven las editoriales españolas tienen una notable incidencia, en particular en los últimos quince o veinte años. Esto último supone dos aspectos relevantes: ante todo, por la repercusión que alcanzan en los medios europeos y latinoamericanos, y luego porque son un índice de incremento de la participación de la industria editorial española en la publicación de escritores argentinos.

Finalmente, es de notable importancia para el espacio literario, la legitimación de los escritores por los propios escritores. La circulación de los textos en los grupos de contemporáneos, las diversas modalidades de rescate o rechazo de aquello que constituye o no el canon tradicional. En definitiva, la legitimación que supone para todo escritor la permanencia de los restos de su poética en la escritura de los otros. Eso es central. Avancemos un poco. Ya pasamos la luna de miel. Ahora esto ya es un matrimonio y en el matrimonio ya empiezan a aparecer los defectos: el tipo tiene dos horas y va a tratar de avanzar rápidamente.

Los textos y autores que en el presente reconocemos como literarios (los textos no son literarios; son reconocidos como literarios) constituyen una parte ínfima de lo que a lo largo del tiempo se ha ido produciendo en ese espacio. Simplemente, si hiciéramos una excursión, si hiciéramos una suerte de movimiento y fuéramos a pasear por las librerías de Buenos Aires, advertiríamos que lo que se está exhibiendo en relación a la producción de un año de textos literario, es ínfimo. No hablemos en relación a diez años. De la innumerable masa de textos y autores que participan en la literatura, sólo permanecen y se transmiten unos pocos, aquellos que alcanzan un estatuto que se constituye a partir de instancias diversas de legitimación. Por el contrario, la mayor parte de ellos queda en una suerte de limbo intemporal a la espera de que se interrumpa el olvido y surja alguna forma de rescate. Eso es el espacio literario.

La reescritura, modo de legitimación, es una de las formas más reconocidas de la transmisión literaria. Pienso el concepto de *transmisión* en complicidad con Régis de Debray. Dice que la comunicación es horizontal, es decir que tiene que haber una co-presencia; mientras que la transmisión generalmente es posible pensarla en términos de verticalidad, a través del tiempo. Es un proceso que se extiende en el tiempo según obligaciones, jerarquías, valores y protocolos que se despliegan en etapas o niveles.

Estamos haciendo un curso sobre Macedonio, lo estamos culminando. El curso sobre Macedonio habla del futuro (el título de Macedonio habla de futuro), por lo tanto eso es inherente a la perspectiva histórica. La perspectiva de la Historia de la Literatura amerita una mirada retrospectiva que permite trazar genealogías en las que los vínculos tramados entre escritura, lectura, reescritura, constituyen los puntos de encuentro y diseminación de los linajes literarios. Cuando hablamos de linajes literarios, estamos hablando no de relaciones de padres e hijos sino de relaciones entre lectores, escritores y reescritores. De eso se trata.

Aludir al trazado de genealogías supone una especulación en torno de la Historia de la Literatura en la que la instancia fundadora del sujeto no ocupa el centro de la escena. Ese presupuesto permite descartar de la figuración metafórica del linaje, ya sea las posibles insinuaciones de lazos entre individuos geniales o encadenamientos de influencias entre iguales; ya sean las connotaciones de un biologismo ingenuo por las cuales las reescrituras son consecuencias de una anterioridad que anunciaba el porvenir, tanto en su desarrollo como en su desenlace. Es más complejo, rebotan las cuestiones. Yo siempre doy como ejemplo que la literatura es un espacio de mediadores y nosotros nos manejamos a partir de mediaciones. En algún momento podemos desarrollar esto en relación a la literatura infantil, donde los mediadores tienen un campo muy importante pero muy dinámico porque los lectores van variando de una manera sensacional.

Yo leo Macedonio, me formo en cercanía de Jitrik, pero la relación no es directa, porque Jitrik tiene un conjunto de intereses que yo no he tocado. ¿Pero dónde él lee a Macedonio? Lo lee en una biblioteca donde está Blanchot y donde por supuesto está Arlt y está Borges. Ahí se arma la cuestión. Entonces, no es directo. Con la idea de linaje apelo, en cambio, a deslindar en el vasto archivo de la literatura, es decir, en la acumulación de textos y escritores del pasado, los modos de interacción con los sucesivos presentes, para caracterizar a la escritura como el modo de legitimación que se extiende tanto en la mediana como en la larga duración.

**Alumna:** Perdón, ¿esa reescritura no vuelve a tener lectura?

**Roberto Ferro:** Sí, claro que sí, es interminable eso, es incesante. Pero la lectura de esa reescritura no respeta la línea; puede hacer otra cosa con ese texto. Desde una mirada retrospectiva, una mirada que se proponga centrarse en los trazos dominantes que han caracterizado al espacio literario argentino, la mirada de Jorge Luis Borges es decisiva y determinante en tanto generador de operaciones críticas y correlativamente un activo propagador de políticas de lectura que han tenido una gran preeminencia en la sedimentación de criterios y gustos literarios finalmente dominantes sobre aquellos antagonistas con los que confrontaba. Borges elige la dinámica del policial porque el género policial es aquel que rechaza de una manera más frontal la verosimilitud con el mundo y plantea la verosimilitud con el género. La verosimilitud con el género del género policial clásico exige un tipo de trama que rechaza el realismo. Cuando Borges no se siente cómodo con el policial negro, es porque en el policial negro hay un resto muy fuerte de verosimilitud con el mundo, porque en el policial clásico la lógica es la razón y en el policial negro la lógica es el dinero. Entonces, el detective, en el policial negro, es el resto de ética que queda en la sociedad. Si ustedes leen la última novela de Ricardo Piglia, *Blanco Nocturno*, van a ver que Croce**,** ese viejo detective, termina confinado en un manicomio, porque hay allí un resto muy particular. Entonces, esto funciona de esta manera. Pero Borges es un tipo que trabaja eso, lo vamos a ver ahora. El lugar de Leopoldo Lugones y de Macedonio Fernández, en esa configuración relevante, puede de algún modo establecerse a partir de las distintas entonaciones que la voz de Borges fue modulando para situar a alguno de ellos, tanto en el rol de oponente en polémicas literarias como aquel a quien Borges tiene la potestad de conceder un lugar en el panteón de un pasado ya clausurado y sin intervención en el presente, salvo el de la celebración póstuma.

Cuando él pelea con Lugones es porque Lugones está ocupando el centro de la escena. Entonces, cuando se suicida Lugones, ya no es más el enemigo, entonces lo celebra como un igual. Borges ha sido un notable estratega de las luchas literarias. Sus maniobras han sido decisivas, tanto para la canonización como para la excomunión de otros escritores. En 1965, Borges, en colaboración con Betina Edelberg, escribe una introducción a la obra de Leopoldo Lugones, queluego fue publicada en un volumen separado. Allí dice:

Es muy sabido que no hay generación literaria que no elija a dos o tres precursores: varones venerados y anacrónicos que por motivos singulares se salvan de la demolición general. La nuestra eligió a dos. Uno fue el indiscutiblemente genial Macedonio Fernández, que no sufrió de otros imitadores que yo.

Borges es muy hábil para conjurar la crítica. En un determinado momento muy difícil de la Historia Argentina. Busquen el 10 de abril de 1938 hubo en el Luna Park la mayor reunión de grupos nazi fuera de Alemania que hubo en toda la época. Había una muy fuerte corriente fascista y nazi en la Argentina. Borges era estigmatizado. Ramón Doll, un nacionalista, empieza a decirle: “Mire, usted lo que pasa es que esa posición que tiene; veamos el apellido de su madre, Acevedo, que seguramente viene de una cuna judía.” Y Borges dice: “No investigue más, soy judío”. Entonces, de ese modo hace lo mismo que acá; dice: “yo soy el que imitó a Macedonio… Listo”.

Llegado a Londres, Vladimir Nabokov le había hecho una crítica a Borges. Entonces, jugando con una cosa que sólo podemos pescar los porteños y dice:

-¿Quién? Nabo… Nabo… Nabo… ¿Quién?

- Nabokov.

-¿Qué dijo? –pregunta él–.

- Que usted es un escritor mediocre.

- Ah, apoyo lo que dice Nabokov, yo no puedo justificar el interés por mi obra. En realidad este es un hombre relevante, hay que atenderlo, hay que leerlo.

Es un juego muy particular. Continúo la cita de la introducción a la obra de Lugones: “otro, el inmaduro Güiraldes del Cencerro de cristal, libro donde la influencia de Lugones –del Lugones humorístico del Lunario–, es un poco más que evidente.”

Por cierto no es desfavorable para mi tesis. Es decir, Borges pone en la letra de esta cita lo que luego se transformará en el corazón maldito de un relato que recoge la versión de un modo de imaginar el curso que siguió la Historia de la Literatura Argentina. O mejor dicho, la figuración de un momento en el que se resuelve una encrucijada decisiva en el curso de esa Historia. Es un relato que con matices diversos transita innumerables transcripciones que lo diseminan por los más recónditos márgenes del canon literario, pero que de una u otra manera siempre convergen en un punto de encuentro: Macedonio nos salvó de Lugones.

Ahí hay un punto para ver cómo se arma la genealogía: Macedonio nos salvó de Lugones. La transmisión que se despliega en el proceso de escritura, lectura, reescritura, puede ser trazada como una mirada crítica retrospectiva, como una genealogía. Por eso es un constructo posterior que no supone linealidades únicas, porque no puede haberlas. En cada instancia de lectura y reescritura, se convocan los asedios de múltiples bibliotecas que expanden, desvían, amplifican, perturban la escritura leída y reescrita. Como pensaba Paul Válery, en un texto participan múltiples temporalidades e incalculables magnitudes de sentidos posibles. El escritor, como si fuera una araña, teje una tela extendida. A menudo, más allá de lo que el animal ha intentado, que bien puede morir sin haber comprendido buena parte de lo que ha pasado, dice Válery, mucho tiempo después vendrán otros, a enredarse con sus hilos, especulando para retomar la tarea en orden a una economía que será siempre incompleta e incesante. La idea de Válery es que el escritor es alguien que teje esa red. Y esa red que está tejiendo puede no ser comprendida por el escritor. Sobre esa red vienen otros. Genealogías que no son lineales, porque si lo fueran, sólo por citar un ejemplo relevante, el peso que la escritura de Arlt tiene en la narrativa argentina, desde los años ’50 en adelante, nos salvó: es un modo de confirmar que no ha habido reescrituras de Lugones o al menos los focos de legitimación no los han registrado. En cambio sí las ha habido de Macedonio, muy prolíficas. Para especular con ese modo de pensar los linajes y los trazados genealógicos en la narrativa argentina, he tenido en cuenta tanto el concepto de *dominante* de Iuri Tinianov como el de *hegemonía* de Antonio Gramsci, que considero a veces complementarios, a veces en tensión contradictoria.

La consistencia y el porvenir de lo que llamamos literatura dependen en gran medida de este foco de legitimación. La continuidad de una escritura en la urdimbre de incalculables lecturas y reescrituras que la transforman y expanden. Ahí me parece que está la clave. Ese es el punto sobre el cual hay que horadar.

Avanzo ahora con esta perspectiva. ¿Qué pasó con Macedonio? Tuvo oleadas de críticas. Digo esto porque podríamos decir que fueron como ráfagas. Hay una ráfaga inicial alrededor de la aparición del *Museo de la Novela de la Eterna*, que tiene la convergencia de Noé Jitrik, Ana María Barrenechea, el joven Ricardo Piglia y el joven Germán García. Como ven ustedes, son tipos que vienen de lugares diferentes. Anita Barrenechea venía de la estilística; Jitrik era un tipo que estaba tratando de conciliar el entrecruzamiento de la nueva teoría literaria francesa con su posición frente a la literatura argentina; Piglia estaba formulando el inicio de su poética y Germán García estaba, todavía –tengo que usar la palabra justa porque el tipo es psicoanalista–, cerca, muy cerca todavía, de la figura de Oscar Masotta. La segunda oleada podría ser Alicia Borinsky, Ana María Camblong y Nélida Salvador. A la que siguió otra, donde hay un conjunto de escritores, críticos, muchos de ellos que están laburando en el exterior: Julio Prieto, Diego Vecchio, Daniel Atalay, dentro de esa oleada,me sitúo yo, es decir, aquellos que ya no leemos sólo a Macedonio. Digamos, ninguno de ustedes lee *El Quijote*, sino que leemos la masa de textos que hemos recibido con *El Quijote*, es muy fuerte eso. Pero lo que es significativo es la dimensión de los críticos. Cuando se planifica la *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, estábamos reunidos, y en esa reunión había críticos con una enorme importancia. No hubo dudas: de los doce volúmenes, solamente hubo dos dedicados a escritores. En el siglo XIX, Sarmiento y no José Hernández; en el siglo XX, Macedonio y no Borges. Hubo varias cosas allí. Si les interesa, busquen el prólogo que hice para ese volumen.

**Alumna:** ¿Se conocieron o tuvieron algún tipo de relación a través de su escritura Macedonio con Roberto Arlt?

**Roberto Ferro:** No. Debieron saber de la existencia uno del otro, pero no el entrecruzamiento. Conocimiento de Macedonio hubo, por ejemplo, por parte del polaco Witold Gombrowicz. Tampoco tengo idea que haya tenido contacto con Onetti. ¿Pero sabés en dónde se conectan? En los lectores.

**Alumna:** Claro. Yo los acabo de juntar, por ejemplo.

**Roberto Ferro:** Bueno, ahí está la afluencia, cómo los ponés uno al lado del otro.

**Alumna:** Cómo uno ilumina al otro.

**Roberto Ferro:** Ahí hay una cuestión que es notable. Más allá de la opinión que cada uno de nosotros puede tener sobre la personalidad de Ernesto Sábato, tratemos de correr eso un poco porque a veces eso es una pantalla, Sábato tiene dos grandes novelas: *El túnel* y *Sobre héroes y tumbas*. Esta última es una novela compleja por algunas marcas góticas, *Abbadón el exterminador* ya no. Pero esas dos novelas son muy importantes. Cuando se publica *Sobre héroes y tumbas*, en aquellos años, tiene un impacto formidable. Yo diría que, en la Argentina, similar al que tuvo *Rayuela*; aunque los públicos eran distintos, a veces se cruzaban pero eran distintos. Pero nadie reescribe a Sábato. Por ejemplo, yo lo conocí muchísimo a Sábato por razones biográficas: estaba cerca de su casa, era compañero de su hijo. Si yo sentado, como he estado muchas veces, en la biblioteca de Sábato, él me dijera “¿Y quién me reescribe?” y yo le dijera “Me parece que Marcos Aguinis”, me manda a la mierda el tipo, se levanta y se va.

Hay una anécdota, si ustedes me permiten la intimidad, que yo suelo relatar en relación con Borges. A principios de los ’80, el grupo de poetas que hacíamos *Xul* logramos una entrevista con Borges. Entonces, Borges nos recibe diciendo esto que no es original, ya se sabe: “Yo he conocido solamente dos hombres geniales en la Argentina: Xul Solar y Macedonio Fernández; los demás navegan en la mediocridad”. No dijo “navegamos”. Entonces, cuando estaba conversando cuenta la anécdota, con tres cuartas partes de despecho y una cuarta parte de enojo acerca de Oliverio, y dice: “Lo que pasa es que a Oliverio le corregíamos los poemas, tenía faltas de ortografía”. Entonces, a mí se me ocurre decirle: “Espere, Borges, usted acaba de decir que es un poeta menor, un poeta mediocre, y ahora dice que usted lo corregía a Oliverio”. Entonces, en el único momento en que se exaltó, dice: “Pero no, yo dije que soy mediocre al lado de Dante, de Hölderlin, como diciendo: ‘Nabo, mirá cómo es la cuestión’”. Entonces, ahí aparece su propia perspectiva. ¿Qué estamos viendo en Macedonio? El carácter de punto de conversión y crecimiento que ha inaugurado en un espacio que no podríamos pensar como canónico, pero sí un espacio privilegiado dentro campo literario argentino. Tal reconocimiento se puede constatar tanto por el valor de su producción como por la proyección que ha tenido sobre poéticas decisivas en los últimos años en la literatura argentina. Nosotros podemos pensar, si hacemos exclusión de Borges, Cortázar y Marechal, que evidentemente tienen una relación de fuerte intimidad con Macedonio; que Ricardo Piglia, que Juan José Saer, que Osvaldo Lamborghini, que Marcelo Cohen, que Juan L. Ortiz, que Héctor Libertella tienen esa relación que yo mencioné anteriormente. Jitrik ha dicho, en relación con Macedonio: sus hijos están diseminados (les recuerdo que la palabra diseminación es lo que nos vuelve al padre, en el sentido derridiano) por todas partes, y a veces ignorando que lo son. La búsqueda de huellas y proliferaciones no pretende ser una genealogía exhaustiva, lo que yo voy a hacer ahora es una tentativa; también yo soy un lector salteado.

Los grandes textos son los que inauguran una nueva forma de lectura, los que hacen posibles comenzar a leer de un modo distinto. En 1979, en la Universidad de Belgrano, Jorge Luis Borges pronunció una famosa conferencia sobre el género policial. Yo fui arrastrado a esa conferencia por un crítico literario argentino a quien estimo mucho, que se llama Omar Borré, un especialista en Roberto Arlt. Eran años tremendos, uno estaba asediado por el miedo, por la depresión. Entonces, me arrastró Omar y me dijo: “Si vamos a ver a Borges, vamos a tener un rato un tubo de oxígeno.” Habría cincuenta personas. Con el correr del tiempo me he encontrado alrededor de dos millones y medio de personas que asistieron a esa conferencia [risas]. En esa conferencia, Borges dijo: “Edgar Allan Poe no inventó un género; inventó un nuevo tipo de lector”. Si alguien que no tuviera noticia de la importancia de *Don Quijote* *de la Mancha*, leyera ese texto hoy y fuera un lector de policiales, frente al siguiente pasaje de *El Quijote*, “En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme…”, diría: “¿Y por qué no se quiere acordar?” El modo de leer del lector de policiales es como una suerte de desafío en constante búsqueda, allí está funcionando a partir de eso. Por eso de ahí el interés que hay por él.

Macedonio inauguró un modo de escritura. La obra de Borges y Cortázar son testimonio de esto, Borges y Cortázar fueron sus primeros grandes lectores. Pero voy a tomar un atajo y me voy a salir de la literatura argentina para hablar de un escritor extraordinario que es Ítalo Calvino. Si ustedes aceptan lo que yo dije al principio y saben de mi secreta vocación de pastor evangélico: hay que leer a Calvino. Es un escritor notable. Calvino estaba casado con una muchacha que se llamaba Esther Singer, que era argentina, traductora al italiano de Borges. Por esa vía él conoce mucha literatura argentina, mucho a Borges y tiene una relación muy intensa con Cortázar (Cortázar es padrino de uno de sus hijos). Pero hay que leer a Ítalo Calvino, es una bajada de línea. En *Seis* *propuestas para el próximo milenio*, Ítalo Calvino expone la disgregación del sujeto de la escritura en términos cercanos al Macedonio de *Papeles de Recienvenido.* Dice:

¿Qué somos, qué es cada uno de nosotros sino una combinatoria de experiencias, de informaciones, de lecturas, de imaginaciones? Cada vida es una enciclopedia, una biblioteca, un muestrario de estilos donde todo se puede mezclar continuamente y reordenar de todas las formas posibles.

Esto creo que se vincula mucho con la idea del No Existente Caballero, esa figura del *Museo*. Quiero decirles que hay mandatos y hay seducciones, esto es una mezcla de mandato y seducción: los que no leyeron *Si una noche de invierno un viajero* y se quieren acordar alguna vez de mí, lean *Si una noche de invierno un viajero* en relación a Macedonio. Dice en el prólogo, casualmente, Ítalo Calvino:

Se me ha ocurrido la idea de escribir una novela compuesta sólo de comienzos de novela. El protagonista podría ser un lector que se continuamente interrumpido. El lector compra la novela A del autor Z. Pero es un ejemplar defectuoso y no consigue pasar del principio.

A la novela de los prólogos dedicados a personajes y lectores, que es el *Museo*, Ítalo Calvino la conecta con el modelo de su novela. En el prólogo hace desfilar distintos paradigmas de novelas, pero estos paradigmas están como condensados. Dice Ítalo Calvino, en el prólogo de *Si una noche de invierno un viajero*:

Es una novela sobre el placer de leer novelas; el protagonista es el lector, que empieza diez veces a leer un libro que por vicisitudes ajenas a su voluntad no consigue acabar. Tuve que escribir, pues, el inicio de diez novelas de autores imaginarios, todos en cierto modo distintos de mí y distintos entre sí.

[…]

Más que identificarme con el autor de cada una de las diez novelas, traté de identificarme con el lector...

La novela de Ítalo Calvino es de 1979. Esto es importante: no es necesario argüir la relación directa, que en este caso seguramente la hay, pero no es necesario eso, para nada.

**Alumna:** Una pregunta: ¿Calvino no tiene la deferencia de mencionarlo?

**Roberto Ferro:** ¿Por qué lo va a mencionar? Macedonianamente no hay que mencionarlo, porque eso sería macedoniano. Macedoniano sería no mencionarlo porque mencionarlo sería originarlo. ¿Por qué lo va a mencionar? Es un buen homenaje no haberlo mencionado. Después vamos a ver eso.

En *Rayuela*, Cortázar expone su metanovela a través de Morelli, que es una figura que estaría exponiendo las búsquedas estéticas. Macedonio Fernández se había adelantado a Cortázar en la formulación de una metanovela, en su *Museo de la Novela de la Eterna*. Aclaro que *Rayuela* se publica antes de que apareciera el *Museo*. Pero tenemos que pensar que hay papeles de Macedonio que están circulando, y no hay que olvidarse que Julio Cortázar fue Gerente de la Cámara Argentino del Libro entre 1946 y 1949. Digo esto porque era un lector impresionante. Doy fe porque me acabo de leer los cinco volúmenes de cartas de Cortázar, y bueno, intimida el modo en que lee.

En *Rayuela*, la exposición de la poética cortazariana está atravesada por otras búsquedas fundamentales. No es lo único, yo no estoy condensando allí, estoy sectorizando. Lo cierto es que los contactos entre Macedonio y Cortázar son muchísimos. Cortázar concentra su metanovela en pocos capítulos. En el ’79, comienza la exposición de su *antinovela*, luego preferirá llamarla *antenovela*, relacionando aún más su visión con la novela futura de Macedonio. Y el primer rasgo que destaca es el de *roman comique*(novela cómica). Precisamente la novela cómica es –dice Cortázar–: “No engaña al lector, no monta a caballo sobre cualquier ilusión, sino leer algo allí como una arcilla significativa”. Tampoco Macedonio quería confundir al lector, no aceptaba que la novela obrara en aquel por alucinación de realidad, tomando asuntos que correspondían a la crónica diaria. El lector debía tener siempre presente que la literatura es un espacio de significación, “no es ver un vivir”, decía Macedonio, y el que lee no debe sentirse identificado con los personajes. O sea que ellos carecen de realidad, son inmortales. Pero paradójicamente Macedonio advertía que los lectores podían volverse personajes si en la lectura olvidaban su carnadura real y se desensimismaban, es decir, se salían de sí mismos, lograban por algún instante la inmortalidad del personaje. Las palabras de Cortázar coinciden en esencia: “Por lo que me toca, me pregunto si alguna vez conseguiré hacer sentir que el verdadero y único personaje que me interesa es el lector, en la medida en que algo de lo que escribo debería contribuir a mutarlo, a desplazarlo, a extrañarlo, a enajenarlo.” Fíjense lo que dice Macedonio:

Sólo he logrado en toda mi obra escrita ocho o diez momentos, en que, creo, dos o tres renglones conmueven la estabilidad, unidad de alguien, a veces, creo, la mismidad del lector. Y sin embargo pienso que la literatura no existe porque no se ha dedicado únicamente a este efecto de desidentificación. El único que justificaría su existencia y que sólo esta Belarte puede elaborar.

Este énfasis en el lector es el principal punto de contacto entre Cortázar y Macedonio. Macedonio prácticamente realiza todo un elogio de la lectura a partir de un catálogo de lectores que van de aquellos vidriera a lectores de portada y para ellos pensará los títulos-obra, lectores mínimos, a los lectores que desertan, pasando por los lectores seguidos, los lectores salteados, los lectores desenlace, los lectores sabios, los lectores leídos.De todos éstos, Macedonio preferirá al lector salteado, porque es aquel que selecciona, que elige. Y en otra paradoja macedoniana, para ese lector salteado inventará una forma de escritura también salteada, para que el lector lea corrido y tenga la ilusión de que salta. Se constituye Macedonio, así, como un autor salteado.

Cortázar, en una cuestión desafortunada de Cortázar, y que le van a reprochar toda su vida el error y él trata de deslindarse de ese error haciendo notables esfuerzos; distingue entre lector cómplice y lector hembra. Y siempre que lo entrevista una mina, le pone la yugular acá.

**Alumna:** ¿Y qué dice?

**Roberto Ferro:** La diferencia es que el lector hembra es el lector pasivo, y es al lector cómplice al que le propone un salto real en los casilleros de la rayuela**.** El autor tira el tejo y le propone al lector un orden de salto en el *tablero de direcciones*. En estos saltos, también el lector le da todo pero saltando, como en la escritura salteada de Macedonio. Al mismo tiempo, se quiebra la linealidad de la novela y el libro se espacializa en estas direcciones que quiebran la linealidad temporal del relato convencional. Macedonio también intentó esta espacialización al constituir la novela como una *estancia*. Esa estancia “La Novela”, donde había pabellones para los lectores y pabellones para los personajes. La abolición del tiempo, principal preocupación macedoniana (*estancia*, la cualidad de estar, más filosófica que estética), tiene en su literatura recursos como la simultaneización de los tiempos, la espacialización del tiempo. Así, el tiempo de la lectura y de la escritura pueden ponerse en simultáneo hasta el punto de pedir el autor al lector que no lea tan rápido, porque no lo puede alcanzar con su escritura.

Esta mañana estaba hablando con Mirta y evocaba una humorada que a veces digo, que es una humorada berreta, pero que vale la pena traer a colación, especialmente para que tenga el recuerdo de críticas. En este mundo se propicia mucho la velocidad (la velocidad es fundamental, Wifi es una velocidad… seis mega, dieciocho mega…), se promueve de una manera extraordinaria el pensamiento veloz, la comida veloz. Hemos nosotros recibido desde hace muchos años panfletos sobre la lectura veloz. Pero yo los desafío a que ustedes busquen en su memoria o que revisen en sus archivos si hay promociones de sexo veloz. Ahí parece que hay un límite todavía para el capitalismo. La lectura tiene que ver con la dimensión erótica. El ritmo de lectura es un ritmo que tiene que ver con el cuerpo. Entonces, la idea de leer en extensión tiene que estar atravesada por la idea de leer en intensidad. Eso es lo que promueve Macedonio.

También Macedonio niega el espacio a sentir que el lector está leyendo sobre su hombro. Cortázar, a su vez, plantea:

…hacer del lector un cómplice, un camarada de camino. Simultaneizarlo, puesto que la lectura abolirá el tiempo del lector y lo trasladará al del autor. Así el lector podría llegar a ser copartícipe y copadeciente de la experiencia por la que pasa el novelista [y no los personajes]...

La novela cómica propuesta por Cortázar también se relaciona con la teorización de Macedonio. Este proponía la humorística como una forma de mantener atento al lector, de proponerle resbalones intelectuales, arrojando cáscaras de bananas a su intelecto. Cortázar se plantea como método la ironía, la autocrítica incesante, la incongruencia, la imaginación al servicio de nadie. Este intento novelístico, si parece reconocer como modelo la patafísica, como en el caso de Macedonio, apunta al lector. Una palabra lo menos estética posible. De ahí la novela cómica, los anti-climas, la ironía, otras tantas flechas indicadoras que apuntan al otro. Esto es *Rayuela*.

También Macedonio había sido un precursor de la obra abierta. En “Al que quiera escribir esta novela”, último capítulo del *Museo*, al que le da el original subtítulo de “Prólogo final”, lo califica de “libro abierto”. Será acaso el primer libro abierto de la historia de la literatura. “El lector podrá mejorarlo, suprima, enmiende, cambie, pero si acaso, que algo quede”. Cortázar también se propone la novela abierta –cito a Cortázar–:

Como todas las criaturas de elección del Occidente, la novela se contenta con un orden cerrado. Resueltamente en contra, buscar también aquí la apertura y para eso cortar de raíz toda construcción sistemática de caracteres y situaciones.

De nuevo lo mismo, ¿no? Y más allá de esta preceptiva, *Rayuela* no se cierra ya en el capítulo 131, que remite al 58, y que a su vez el 58 remite al 131. De ese modo, la lectura puede hacerse infinita.

En una carta de 1966 que él escribe a un poeta cubano muy vinculado al gobierno castrista, Roberto Fernández Retamar, dice Cortázar:

Oye, cuánta razón tienes en una de tus intervenciones en la mesa redonda, cuando propones una posible relación entre Macedonio Fernández con mi libro. Yo me olvidé de citarlo en su momento y lo lamento, es una deuda que pagaré en su día. He estado releyendo a Macedonio, qué gran tipo, che; es imposible que Macedonio haya influido en mí, aunque no me lo acuerde. No es a base de recuerdos que obran las influencias más profundas. Gracias por haberlo dicho, pero es muy justo.

Esa figura de Morelli dentro del texto, nosotros podríamos pensar que está en correspondencia con Macedonio. De ahí que pienso en este nexo muy intenso. Hay otra cuestión que es muy notable: Cortázar elige como un epígrafe de su novela una extensa cita de César Bruto. César Bruto era un escritor notable que se manejó en el campo de la cultura de masas. Fue guionista de Tato Bores; trabajaba, entre otras, en la revista *Rico tipo*; tiene textos publicados, heterónimos. Y ahí hay un dato interesante para ver el interés de desestructurar la cuestión. Me parece que hay dos cuestiones que en la posibilidad narrativa de Cortázar están presentes. Una es la exégesis de la capacidad combinatoria del texto que él propone en el tablero. Y luego hay dos elementos que en Cortázar participan de Macedonio. Pero cuando leemos a Macedonio, vemos que todavía en Macedonio esto es más potente: ludismo y transgresión. Y por otro lado, es muy macedoniana la modalidad narrativa fragmentaria de Cortázar.

Voy ahora a referirme al último cuento del último de libro de cuentos de Julio Cortázar, que se llama “Diario para un cuento”. Es un texto, desde mi perspectiva, notable. Si Macedonio defendió una red que pospusiera la novela por constantes postergaciones y desvíos, en “Diario para un cuento” Cortázar exhibe una escenografía narrativa, una continua discontinuidad, sondeando distintas opciones de escritura, para un cuento que es una eterna promesa. Dice Cortázar en ese cuento: “Yo enfrento una nada, que es este cuento no escrito, un hueco de cuento, un embudo de cuento, y el placer reside en eso, aunque no sea un placer y se parezca a algo como una sed de sal, como un deseo de renunciar a toda escritura mientras escribo”.

En esa renuncia de Cortázar, asoma, como en una buena parte del corpus cortazariano, una lucha contra la finitud, muy en sintonía con la convicción macedoniana de que publicar un texto es, en esencia, perderlo. En *Rayuela*, dice Cortázar: “Si el volumen o el tono de la obra pueden llevar a creer que el autor intentó una suma, apresurarse a señalarle que está ante la tentativa contraria, la de una *resta* implacable.” Cuando uno piensa que tiene todo el texto, es una resta. Hay ahí una cosa en relación con la idea de *nada* en Macedonio, esta cuestión muy fuerte.

Tanto Ricardo Piglia como Héctor Libertella dan una gran relevancia al libro de la literatura futuro. ¿Qué es darle relevancia a la literatura futura? ¿Dónde está el futuro de la literatura? En los lectores. El futuro de la literatura son los lectores. La idea de imaginar que el texto ese que está postergando, está postergándose, que no termina de cerrase, es porque el planteo de la poética macedoniana es que la escritura es una parte de un continuo que no termina. La narrativa venidera, que se definiría en oposición a la escritura mimética; la literatura del pasado, para que haya mimesis tiene que haber un pasado. El principio de la escritura es el final de la historia; la historia termina y empiezo a escribir. La historia que cuento está atrás, en la mimesis; el mundo que narro es un mundo que ya fue. Lo mimético funciona como la fotografía. Se pregunta Roland Barthes en *La cámara lúcida*, un texto que pueden leer también: por qué los pueblos primitivos suelen no aceptar que les saquen fotografías. Más allá de esa prepotencia del saber occidental, que suele colocar el saber de los pueblos originarios en tono despectivo, es porque el doble míticamente trae la muerte. La fotografía siempre es la primera tentativa de la muerte, porque eso es *lo que ha sido*.

**Alumna:** Les robaban el alma.

**Roberto Ferro:** Claro, les robaban el alma. Eso es lo que ha sido. Entonces, la mimesis funciona de ese modo, de manera que la literatura del pasado es mimética: narra el pasado. Esa narrativa del futuro, en Piglia y en Libertella, puede ser objeto de una doble reflexión. Tanto Piglia como Libertella trabajan la construcción de una literatura futura en la producción de textos potenciales, que portarían el embrión de innumerables textos posteriores. Piglia ha ejercido o ha manejado la literatura del esbozo. Eso está en un *Formas breves*, en *Prisión perpetua*, en *Encuentro en Saint-Nazaire*,que serían una suerte de borradores de ficción. El esbozo como forma de prólogo. Dice Piglia: “Macedonio encarna la autonomía plena de la ficción. Por eso proliferan los prólogos en el museo. Está definiendo una nueva enunciación; está construyendo el marco de la ficción argentina que vendrá”. Eso es lo que se da en *Una novela que comienza*, la novela de 1941 de Macedonio. Por ejemplo, esa novela que comienza parece ser un anuncio de las microficciones de Steve Ratliff en*Prisión Perpetua*; inicios microscópicos que luego son desechados, dejándolos en suspensión, en la mera especulación metanarrativa. Por lo tanto, son ficciones provisionales. Escribir una novela –dice Piglia– es tramar un complot y publicar una novela es perderla. Dice Macedonio en el *Museo*: “…el no existir de un libro se obtiene entre el prometerlo y el publicarlo; libro no anunciado careció de no-existencia–, que mantenga dicho carácter en algún aspecto parcial de su realizarse.”

También, dice Borges en el poema “1964”, un poema amoroso elegíaco: “Sólo se puede perder lo que no se ha tenido nunca”, porque lo que se pierde es lo que potencialmente se pudo haber tenido estando allí. Léanlo, “1964”, es un poema bárbaro. Dice Piglia: “Me parece que Macedonio es el futuro, porque yo creo que él tiene eso que yo digo que tiene la literatura de más interesante: una combinación muy productiva, nada restringida. Yo le auguro a Macedonio una persistencia mayor que la de Borges”.

Es frecuente que aquellos que trabajamos como críticos con Macedonio, partamos de esa convicción. La convicción, el complot: que Borges ya fue. Acá, cuando se hicieron las jornadas de Macedonio, creo haberlo mencionado en la clase anterior, el cierre de las jornadas lo hizo Noé Jitrik. Y Noé dijo, en relación con Borges, que bajo ningún aspecto había una desvalorización de la obra de Borges, pero Borges ya había sido. Ya está, Borges ya fue. Lo que viene es Macedonio. Ese es el desafío: ya está consolidado Borges; ya le ha producido a la literatura argentina un efecto descomunal, ha puesto la valla en un determinado nivel, nos ha obligado a determinados debates; Borges ha fingido constantemente ser otro. *Borges finge que no finge*, por ejemplo, que es maravilloso. Bueno, la gran admiración que tiene Borges por Pessoa, y la gran admiración que deberíamos tener todos por Pessoa. Ahí hay una cuestión que me parece que es clave en el tono de Borges, porque él finge ser erudito y es el primer gran reformulador de las relaciones entre lo que llamamos la alta y la baja cultura en la Argentina. El tipo escribe en *Sur* y en el Suplemento de Crítica. En *El Hogar* hace lo que tiene que hacer un tipo que hace literatura, y en eso muchos tratamos de imitarlo: hay que ser un buen contrabandista. Era un contrabandista. En la revista *El Hogar* el tipo metía todo; hacía como pequeñas reseñas donde metía a Faulkner, metía a Joyce, policial, lo que fuese. Allí está muy preciso. Luego, dirige con Bioy Casares *El Séptimo Círculo*, que es la colección de policiales más prestigiosa de América Latina. La tapa no es figurativa. Búsquense un volumen de *El Séptimo Círculo*. Ahí está, no es figurativa la tapa.

Me queda hablar de otro gran lector de Macedonio… En este momento digo Piglia, y Piglia está en el centro del canon; pero Héctor Libertella, no.

**Alumna:** No recuerdo a qué personaje le hace decir, pero creo que a Ben, en *Respiración artificial*, en esa larga conversación de madrugada esperando al profesor que no llega nunca, porque ha desaparecido o “lo desaparecieron”, el personaje de Renzi dice algo así o el polaco con el que él conversa… dice algo así como que Borges cierra el siglo XIX y abre el XX. Yo quería decir en relación a eso que si no será que en realidad lo que Macedonio vislumbró fue que cambiaba el mundo y que el sentido del mundo, tal como lo habíamos conocido, no existía más. Y que como la novela es la amplificadora, en el ámbito de la literatura, y productora de sentidos permanentes, quizás es el ámbito propicio donde introducir ese cambio de un mundo donde los sentidos ya no se sostienen, de una manera diferente de escribir: fragmentaria, no consistente, porque por eso no se puede cerrar.

**Roberto Ferro:** Está muy buena esa reflexión, pero quiero hacerte un señalamiento. Piglia es peligroso como mono con navaja. En una mesa redonda compartida con Saer en lo que era el Club Socialista (algunos se acordarán de lo que fue el Club Socialista en la época de Alfonsín; lo propiciaba Altamirano, Sarlo) alguien le dice eso: “Vos decís tal cosa…” Era un debate.

**Alumna:** ¿Le señalaron lo de Borges?

**Roberto Ferro:** Sí. Y bueno, en un debate la gente se calienta.

**Alumna:** Sí, y hace pensar también.

**Roberto Ferro:** Entonces, Piglia dice: “No, yo no digo…” ¿Cómo no? –le dice el asistente–. “Lo dice el personaje” –dice Piglia–.

**Alumna:** Yo lo repetí no porque lo dijera Piglia…

**Alumna:** Yo una vez escuché que se decía que Piglia tiene la costumbre de tirar la bomba y salir corriendo.

**Roberto Ferro:** Yo tengo una gran estima por Piglia, lo valoro. Ya le he dicho a la gente de Malba que a mí me encantaríadar un curso sobre Piglia. Pero a veces sale corriendo, nada más, no siempre tira la bomba [risas].

**Alumna:** Pero está bien, es macedoniano, porque él no es dueño de los sentidos que produce.

**Roberto Ferro:** El verdadero nombre de Ricardo Piglia esRicardo Emilio Piglia Renzi.Escribí hace un tiempo un artículo sobre una novela de Enrique Vila-Matas. Ustedes saben que Piglia tiene un personaje que es Steve Ratliff, que es un norteamericano que dice que lo inició en la literatura. Steve Ratliff en realidad es un personaje de Faulkner, que era un vendedor de máquinas de coser Singer. Entonces, a mí se me ocurrió en algún momento reunir en La Plata a Piglia, a Renzi y a Ratliff. Piglia, porque era un joven que quería ser actor y era un actor de vanguardia que vinculaba, como toda vanguardia, arte y vida. Emilio Renzi quería escribir y desaparecer, siguiendo el modelo de Pynchon, por ejemplo, o de Salinger. Entonces Steve Ratliff tiene una idea extraordinaria, que dice: “vos, Emilio, escribí; y él, Ricardo, va a actuar como que es el escritor”. Entonces, yo lo desarrollé, a Ricardo le gustó mucho la idea porque lo que yo decía es que no era uno solo, sino que con el pasar del tiempo, como él ya estaba deteriorado, había que inventar uno para Norteamérica y uno para acá. Y decía que los dotes histriónicos que tiene Piglia son muy notables, entonces me parece que ahí se juega la cuestión, cómo él plantea eso. Por otro lado, es uno de los escritores que mejor se maneja con los medios, es decir, que mejor regula su relación con los medios. Pero este es el nombre verdadero de Ricardo (Ricardo Emilio Piglia Renzi).

Del mismo modo que yo hablé de la oleada de críticos sobre Macedonio, ahora está apareciendo una oleada de críticos sobre la obra de Héctor Libertella, que están trabajando muy bien, podría nombrar a varios: Silvana López, Marcelo Damiani. Que en la actualidad están trabajando con la obra de Héctor Libertella, que también está pensada como una cuestión de porvenir. Este año vamos a hacer unas Jornadas Libertella-Lamborghini, como hicimos el año pasado sobre Macedonio, que serán en los espacios de Malba y la Biblioteca Nacional. Entonces, yo los aliento, la lectura de Libertella es muy interesante. Podemos hablar de un texto bellísimo de él, que es *El árbol de Saussure* (2000); *La arquitectura del fantasma* (2006), libro póstumo. Dice Libertella: “El lector del futuro es un lector sintético, un hombre pinchándose las venas con una lapicera Parker”. Libertella, en sus textos produce una intersección de teoría, crítica, autobiografía intelectual, anécdotas, referencias enciclopédicas, citas, interrogaciones retóricas, diagramas. Un texto no publicado de él, que se llama *Juan Moreira* *entre elefantes*, que escribe con Rafael Cippolini, cumple con un anhelo de Macedonio Fernández: la autobiografía escrita por otro. Una autobiografía escrita por otro. Lo que llama Héctor Libertella *transbiografía*. Entonces, dice Héctor Libertella: “Imaginate que otro escriba por vos tu autobiografía. Esa perversión, esa sustitución de persona la hizo Rafael conmigo. Yo a esa práctica la llamo *transbiografía*. Al fin al cabo, después de Lacan, estamos en condiciones de saber quién es y cómo no es el otro”.

Tanto Piglia como Libertella tienen una gran afición por las librerías. Héctor Libertella tiene un texto extraordinario que se llama *Librería argentina*. Recuerden que allí se reúne un núcleo de jóvenes en el año 3887, allí está el comienzo. Siempre los comienzos de la literatura tienen que ver con el complot. Porque les quiero decir que el espacio literario es un espacio de debate y de pelea. Yo nunca excluyo en mis clases y nunca oculto que además de todo hay una postura política en mis expresiones. Pero no estoy hablando de una postura política relacionada con los campos habituales, sino estoy diciendo que es una política dentro de la literatura, donde se juegan muchas cuestiones.

Hablemos de los bordes, ahora vamos al *Museo de la Novela de la Eterna*. Yo quería darle este espacio muy importante porque el título es referido a que Macedonio es una narrativa del futuro.

Dice Roland Barthes –y yo le creo– que el valor de un texto no depende de la repercusión que tiene en su aparición inmediata, sino que depende del modo en que finalmente va a fracturar, transformar o modificar el espacio de la escritura.

El otro día leía un artículo de un crítico en *El País*, que no recuerdo quién es pero que era muy divertido. Decía que él se había salvado de leer *El Código Da Vinci*, pero que ahora no se salva de leer *Inferno*. Entonces, él dice que está sorprendido del texto porque es muy malo [risas]. Pero acá hay una cuestión que es muy interesante, que son las cosas no predecibles del negocio. Cuando sale *El Código Da Vinci*, él lo ofrece a varios lugares y se lo rechazan; se lo agarra finalmente una editorial e hizo una parva de guita. Pero ahí hay una cuestión que es ésta: algo pasa para que eso se produzca. Yo trato de pensar en determinados términos muy particulares, porque también rechazo la idea de que lo que se vende mucho no es bueno, porque hay textos que se venden mucho y son muy buenos. Bueno, sin ir más lejos *Cien años de soledad* o *Rayuela*, o Hemingway.

**Alumna:**¿Y ahora? Porque a mí me da la sensación de que estamos en un momento, sino de viraje, en un momento en que algo cambió, radicalmente. Yo estoy totalmente asombrada de un tal escritor, el de *Las sombras de* no sé qué… No importa el que sea, te quiero decir que a mí me fatiga… Aunque *fatiga* sería darle una connotación positiva; me deja como perpleja, tomar conocimiento por alguien que viajó y que discutió en un encuentro de escritores de Irlanda, y que en Irlanda hablaban de estos libros y que estos libros fueron, durante meses, primeros en ventas en todas las librerías de Buenos Aires. ¿Eso se debe a la escritura fácil? Hay una estructura mecanicista detrás de eso.

**Roberto Ferro:** Hay una cosa que Borges dice… La candidez que tiene la gente. Porque habla de alguien que se ha trasladado al futuro, que viene del pasado y está en la época contemporánea del que está escribiendo el texto. Dice: “La gente cree en las cualidades de un producto por lo que dice su fabricante…” Entonces, es tal esa idea como la que yo dije de los paseadores de perros. Es complejo porque el *libro* tiene un enorme prestigio. Un escritor argentino que yo estimo mucho, que se llama Roberto Gárriz (cuento una breve anécdota, no es exactamente macedoniana pero se acerca), camina por la calle Santa Fe, como es habitué a la librería Grand Splendid, ingresa dando grandes pasos y le dice a uno de los vendedores: “Che, ¿qué pasa en esa vidriera? Está llena de grasa. Vayan, hagan algo”. Y sale el tipo con él, y mira y le pregunta qué pasa. Roberto le dice: “¡Está llena de grasa! Pongan un libro, un autor, algo, en el medio, a alguien.” Porque lo que pasa es que el prestigio que arrastra el libro es muy grande. Luis Gusmán habló de esos textos, de *Cincuenta sombras de Grey*, y lo hace de una manera muy divertida, porque dice: “Yo esperaba un texto sobre la perversión, y es todo tan higiénico…” [Risas]. Pero porque hay todos esos anuncios. Es complejo, es difícil, pero también es verdad que no se puede pensar que es la escritura fácil, por qué algunos textos concentran eso, porque yo puedo decirte que hay miles de escritores que tratarían de encontrar ese tipo de repercusión y no la alcanzan. Algo tiene *El código Da Vinci*, mezcló una alquimia muy particular, e igual este texto, que está promocionado. Qué vamos a hacer, es así.

Una breve perla más de *Museo de la Novela de la Eterna*. Hablemos de bordes y de orillas. Hemos hablado nosotros de los espacios museo y novela, y de los efectos que esto produce en nuestra lectura. Me parece que este es un punto muy interesante para reflexionar cómo esta confrontación de espacios, *museo/novela*, se despliega en el libro, a saber: cómo funciona esto en un comienzo y en un final, que me parece que son los bordes privilegiados de cualquier análisis de un texto. Voy a contar brevemente algo, muy brevemente, como una muletilla de la profesión, que yo lo cuento en forma de cuento. Yo soy profesor en la Facultad de Filosofía y Letras, imagínense que ingreso en un ascensor y vieron que cuando uno entra en un ascensor, que hay una sola persona, y esa persona, no interesa que uno se da vuelta y empieza a mirar los numeritos. A mí me pasó eso: yo me di vuelta y apenas el ascensor, que estaba en el piso diez, inició su viaje hacia la planta baja, sentí la sensación de un caño de un arma de fuego apoyada en mi nuca, y alguien que me decía: “Mirá, tengo que presentar un parcial el lunes y no sé cómo carajo hacerlo. Vos me tenés que ayudar porque, si no, te mato”. Estábamos en el piso nueve y yo estaba realmente asustado. Entonces, lo primero que le pregunto es: “Decime, ¿sobre qué es?, ¿es narrativa?”. “Sí, es narrativa”, me dice. Entonces, le dije que si era narrativa le iba a dar una fórmula. Ya iba tomando confianza. Para leer un texto de narrativa (es lo que yo voy a hacer con Macedonio), uno puede confrontar el comienzo con el final. Cuando íbamos por el piso quinto, ya estaba más tranquilo porque había aflojado un poco y su atención estaba en mi relato. Uno decide cuál es el comienzo del texto. A veces es una página, a veces es un capítulo. La crítica puede consistir en una reflexión acerca de la lógica y de la economía, a partir de por qué, desde este principio, la transformación del texto puede arribar hasta este final. Nunca lo vi, yo bajé y estaba tranquilo, tampoco sé cómo le fue ni a qué materia correspondía. Los que son o han sido alumnos de la Facultad de Filosofía y Letras saben que esa actitud displicente que tienen algunas veces los alumnos de Filosofía y Letras esconde (tipos realmente tenebrosos) que por un parcial son capaces de cualquier cosa. Teniendo en cuenta que la mayoría de ellos, en general, aunque también los de la maestría… Pero los de la maestría tienen mayor elegancia y generalmente cuando he sido conminado por ellos, ha sido a cambio de cosas: “¿me hacés un favor?, ¿no me decís cómo hago esto?” Y entonces es una caja de té y… [Risas]. Pero ese es el punto, es lo que voy a hacer: tomo el principio y tomo el final. Los confronto y empiezo a pensar a partir de qué lógica. ¿Qué hace Macedonio? Hace mierda esa posibilidad. Motivado por esto, el último texto del libro es “A quien quiera escribir esta novela. Prólogo final”, que es bastante perturbador en este juego de espacios que estamos tratando de analizar.

Lo dejo abierto como libro: será acaso el primer “libro abierto” en la historia literaria, es decir que el autor, deseando que fuera mejor o siquiera bueno y convencido de que por su destrozada estructura es una temeraria torpeza con el lector, pero también de que es rico en sugestiones, deja autorizado a todo escritor futuro de buen gusto e impulso y circunstancias que favorezcan un intenso trabajo, para corregirlo lo más acertadamente que pueda y editarlo libremente, con o sin mención de mi obra y nombre.

Por lo tanto, Borges, Cortázar, Piglia, Libertella, están aceptando eso y están continuando esa escritura. Ese texto de cierre realiza un movimiento doble respecto de los espacios de la novela y del museo que estamos leyendo. El primero es un gesto de apertura que excede la destrucción de los cimientos de la novela mala anunciada por Macedonio, puesto que la priva de desenlace. Hagamos una confrontación: en la novela (o, si queremos, el gesto dramático, y esto se lo copio a Brecht), el héroe dramático se consuma en el final, en el final se devela lo que es. En cambio, en el teatro épico, la cuestión está en el desarrollo, no es en el final. Macedonio juega con eso y desanuda el final. O sea, si aquel alumno que me apuntaba después iba a leer a Macedonio, me iba a volver a buscar, seguramente [risas]. Este texto de cierre realiza ese movimiento. El segundo empieza a trabajar con el título. Esta apertura, en el borde extremo del libro, cuestiona inmediatamente la primera lectura de la macro-estructura de los espacios del *Museo de la Novela de la Eterna* como texto partido. Si a primera vista*, Museo*, como una novela precedida de un imponente aparato prologal, este prólogo final viene a proponernos dos modificaciones, dos correcciones, dos desvíos de esta lectura: la clausura del libro con un prólogo le da una precisión a nuestra primera impresión, ubicando de manera casi definitiva el espacio de la novela dentro del espacio del museo.

A pesar de que la gran mayoría de prólogos antecede la novela, el cierre por un prólogo pone de manifiesto que el espacio del museo es inclusivo del espacio de la novela y que impone una relación entre estos la inclusión en detrimento de la disposición consecutiva. Quiere decir que la idea de prólogo y un prólogo al final está rompiendo con la idea de que la cuestión deviene como tal en la sucesión. A la vez, este último prólogo viene a reafirmar que el *Museo de la Novela de la Eterna* es en su conjunto la antesala de la novela futura, como lo anuncia el título de este último texto. Observemos bien el texto umbral que separa los espacios museo y novela.

*Éstos ¿fueron prólogos? Y ésta ¿será novela?*

*Esta página es para que en ella se ande el lector, antes de leer en su muy digna indecisión y gravedad.*

Me parece que este texto que está ubicado en el centro (¿cómo llamar?, Christian Estrade le llama “el ecuador del libro”) se propone como un espacio de reflexión para el lector y desde el título adelanta una doble interrogación que desarma la estructura significante que podemos promover a partir de análisis como éstos. Este análisis de un principio, de un final y de la confrontación se podría desarmar con esto. Si lo hemos llamado *texto umbral*, es por su posición, pero también porque le propone al lector salir por vía de la indecisión hacia otra convicción del texto. También el lector puede ser un indeciso, también puede asumir la indeterminación, la inseguridad. Quiero decir que si hay una cuestión que jamás le perdonaré al gobierno de los Kirchner es haber elevado al puesto de sabedores a los periodistas. Porque la precariedad de la reflexión periodística es atroz. Dije *inseguridad* y me acordé de eso, de golpe. Pero me refiero al lector inseguro, el lector que vacila, el lector que puede no saber y viene a releer y puede ir cargando sobre lo que viene leyendo. Quizás, llegados a este punto, no hemos leído prólogos sino una novela, puede pensar el lector inseguro. E inversamente, lo que viene no es la novela sino el museo, por mucho que estemos abandonando la instancia de los prólogos y entrando en el encadenamiento de los capítulos. No va ese sistema. Esta dimensión umbral viene a desarmar la primera lectura del *Museo de la Novela de la Eterna* como un texto bimembre de prólogos y capítulos, de museo y de novela. Pero también nuestra segunda lectura de un texto apunta a entrecruzar, a encastrar los dos espacios. Aquello que aparece como separador es una instancia de pasaje donde los destinos y las direcciones están confrontados. Me parece que esto puede ser leído como una interpelación al lector, donde se crea la idea textos posibles, eso que hace Piglia con el esbozo. Interpela al lector creando la posibilidad de que *museo* y *novela* sean una misma materia dividida por la presencia de uno de sus avatares y que es necesario volver a reflexionar sobre eso. Pero también es verdad que no es necesario borrar, ignorar o derrumbar ese límite para interpenetrar los dos espacios, puesto que a menudo en la lectura estamos ubicados fuera de la novela y al mismo tiempo leyéndola. Porque en la novela a veces estamos en la ciudad. Quiero volver a insistir en la idea de *estancia* como cualidad del estar. La pregunta es: ¿dónde está el lector, cuando la novela le dice que está en la estancia?

En algunos casos, esto sucede desde el título de algún prólogo, como por ejemplo “prólogo que se siente novela”, que anuncia las coordenadas espaciales y a la vez su contenido, y el texto está del lado *museo* pero ubica al lector de la novela. Otro ejemplo lo encontramos en “Esta es la novela que principió perdiendo a su ‘personaje cocinero’ Nicolasa, renunciante por motivos elevadísimos”, donde también se produce este cruce. Aunque el texto se sitúe en el espacio del museo, estamos leyendo la novela. El texto comienza así: “Nicolasa se va, y en este prólogo se despide la novela de ella.”

Y podríamos decir que en el instante en que se va Nicolasa, la novela fluye. Esta idea de fluir. Lo que llamamos texto es un fluir, no es una consistencia. Señalemos también, en este punto, la presencia de otro caso, como decíamos la vez pasada, en que yo hablé de metalepsis. La idea de metalepsis es una figura que trabaja un crítico francés que se llama Genette, que permite pensar cuando un texto postula dos o más espacios. Hablemos de dos espacios y el propio texto lo transgrede. Para dar un ejemplo, “Continuidad de los parques”. Es el cuento de Cortázar en el que un lector está leyendo y de pronto… O en *La vida breve* de Onetti, donde el texto señala un espacio de lo que es la verdad y un espacio de lo que es la imaginación. El texto establece ese distingo, pero la metalepsis consiste en la transgresión textual de eso. *La vida breve*, que es como *Si una noche de invierno un viajero* de Calvino. ¿Cómo hace uno para evitar el pecado? ¿Cómo hace uno para no dejarse llevar por la tentación, cuando está en internet de ir a sitios pornográficos? Por ejemplo, un sitio del *Inferno* de Dan Brown y esas cosas. Entonces, uno puede leer *La vida breve* o *Si una noche de invierno un viajero*. En *La vida breve*, alguien recibe el mandato de hacer un guión de cine: Brausen. Y el tipo empieza a pergeñar el guión de cine. Y en el capítulo quinto, nunca te dice cuando está escribiendo, pero se empieza a desarrollar la acción. En una ciudad imaginaria, Santa María, con personajes que avanzan capítulo por capítulo, uno para Brausen, uno para Santa María. Brausen está involucrado en una situación de triángulo amoroso con una prostituta que vive al lado de su casa y su rival mata a esta mujer, la Queca. Y Brausen hace dos cosas: lo ayuda a escapar y lo traiciona, dejando un papelito. ¿Adónde huye Brausen? A Santa María. ¿Qué es Santa María? La ciudad que él creó. Eso es la metalepsis, lo designamos así.

¿Qué pasa con la novela de Macedonio? Está constantemente jugando con ese efecto. Lo que el texto dice que es la novela y lo que el texto dice que es la ciudad; lo que el texto dice que es el museo y lo que el texto dice que son los capítulos están entrando en un espacio de dinamismo que hace del texto no una secuencia sino un volumen. Ese volumen es inestable porque está en constante entrecruzamiento. Entonces, lo que nosotros pensamos que podría ser el principio de la novela, dijimos: “Estos son prólogos y estos son los capítulos”, en el final aparece un *prólogo final*, que es un oxímoron. ¿Qué es un prólogo? Es aquello que anticipa, por lo tanto un *prólogo final* debería estar, junto con los prólogos. Este movimiento es una ruptura. Quiero decirles que ustedes habrán descubierto que toda la historia del alumno tenía dos objetivos: una efímera y pobre venganza frente a tantos alumnos que he tenido en la facultad; y otra, crear expectativas sobre la posibilidad de que esta estrategia de lectura podría servir para lo que planteábamos. En *Museo de la Novela de la Eterna* esto no sirve porque el texto deshace la idea de principio y de final; la deconstruye, podríamos decir, en un sentido derridiano.

Dice el texto:

…el aroma de las deliciosas empanadas era tan poderoso encanto que no sólo estuvo a punto de dejar sin lectores a la novela, porque todos los que acudían eran desviados del camino hacia la Empanadería sino que en la estación se detenían las locomotoras, como hechizadas.

Entonces, me parece que ahí hay un juego. Y lo que rompe es la construcción, esa cuestión tan fuerte. Ustedes saben que en occidente hay algunas dicotomías muy fuertes: una es sujeto y predicado, la otra es principio y final. La idea de principio y final es muy fuerte porque a veces se le otorga al final la posibilidad de que en el final el corte produzca la significación de lo que viene. Por lo tanto, cuando Macedonio desestabiliza el principio, lleva a cabo una operación que yo mencioné en una de las clases iniciales. Ojo, porque cuando estamos hablando de principio en literatura, de origen (y en cualquier discurso), lo que estamos tratando de hacer es de controlar la clausura del sentido. Incluso, la lucha política a la que nosotros hemos asistido en los últimos tiempos (en la Argentina y en todos lados, pero pensemos en la Argentina) es una lucha por la clausura del sentido. Entonces, en literatura, que es la escena en la que la clausura del sentido es conjetural, Macedonio la agrava, porque plantea que justamente con la metáfora se abre para entrar en el texto. Y plantea esta idea de obra abierta. De nuevo ahí da una sensación que es muy particular en Macedonio. ¿Umberto Eco leyó a Macedonio? No, Eco no leyó a Macedonio; son concepciones, no es necesario ese contacto.

Siguiendo la poética de Macedonio, nosotros podemos replantear esto: ¿cuál fue, en el fondo, el objetivo del curso? El objetivo del curso fue comentarles a ustedes que hay que leer Macedonio. Léanlo y en algún otro momento nos encontramos y seguimos hablando, porque sí, Macedonio está en el futuro. También quise mostrar, con un caso muy preciso, el de Ítalo Calvino, cómo la obra macedoniana ha tenido extensiones y atenciones. *Si una noche de invierno un viajero* es un texto extraordinario. Yo soy de la época en que al final de la transmisión televisiva aparecía alguien y daba algo. Ahora no hay más eso. Hay allí una cuestión que me parece notable en la obra de Macedonio. Y también, por supuesto, en la obra de Calvino. Alguna vez, Carla, yo voy a mandarte un mail, como distraído, porque Calvino también debería ser un tipo para hacer un curso. Lo que pasa es que Calvino exigiría de una infraestructura… Porque, por ejemplo, él tiene un texto que se llama *Si una noche de invierno un viajero*, que habría que hacerlo en un espacio donde pudiéramos poner todas las cartas de Tarot, porque ahí se ve lo que intenta Calvino de la espacialización y de la multiplicidad infinita de recorridos de lectura. Digo esto porque ahí hay un punto, al pensar el curso como la novela del futuro. Este dato: nosotros, el bien más escaso del que disponemos es el tiempo, entonces, bueno, hay tanta basura dando vueltas. En el tiempo en el que uno tarda en leer esos best-seller monumentales, bueno, la literatura es un espacio de mediadores y uno no tiene que esquivar la responsabilidad que uno tiene como mediador y proponer ese tipo de lecturas.

Reconozco: leer Macedonio es difícil, y voy a terminar con esta pequeña anécdota. Por razones profesionales, en una oportunidad recibí el pedido casi simultáneo de hacer una reseña sobre *Bartleby y compañía* de Enrique Vila-Matas y sobre *El jardinero fiel* de John Le Carré. Quiero decirles que yo tengo gran estima por John Le Carré, creo que es un escritor muy interesante, dentro del rango en el que se mueve. Yo podría decir que yo nunca pienso que Graham Greene es Faulkner, pero lo estimo a Graham Greene, porque me parece que es un escritor aceptable, válido, muy fuerte. *El jardinero fiel* era una novela de seiscientas páginas, y *Bartleby y compañía* es una novela de ciento veinte páginas. Bueno, debo decir que me costó muchísimo más la lectura de *Bartleby y compañía* que la de John Le Carré. La razón es que yo tenía más leído a *El jardinero fiel* que a *Bartleby y compañía*. No había leído nunca a esos textos, pero uno nunca empieza a leer un texto de cero. Siempre lo lee a partir de un conjunto de cuestiones. La dificultad que nos plantea Macedonio es esa: que está colocado en una poética por la que no estamos nosotros atravesados.

Por último, un ejemplo: hay un texto literario argentino notable. Acaso, el mayor escritor de aventuras de la Argentina sea Héctor Germán Oesterheld, en todo el sentido de la palabra, con una locura muy particular. En *El Eternauta* hay un momento en que su héroe, Juan Salvo, queda prisionero de quienes han invadido la tierra. Y la amenaza es que les va a poner una máquina en la nuca. Bueno, eso es lo que tenemos a veces como lectores: una máquina de leer que funciona como los lectores de las cajas de los supermercados. Entonces, el desorden que nos produce Macedonio es muy grande. Yo, invirtiendo los términos y no de manera retórica, debería estar agradecido de esto, porque estuve conminado a volver a leer. Todo curso funciona a veces, mirando, viendo los gestos, con el deseo de seducir, y además, desde el punto de vista político, de atraer gente a la causa de la lectura de textos como los de Macedonio. En eso consiste el trabajo de los mediadores en la literatura. Ese punto: las cosas que uno festeja. Entonces, es ahí donde aparece algo que yo les propongo que hagan: piensen qué libros de su biblioteca son aquellos con los cuales ustedes vuelven a hacer el amor, vuelven a leer. ¿Cuáles son esos textos? No son muchos. Hay escritores que yo respeto muchísimo, pero yo no volvería a leer *La montaña mágica*, por ejemplo. Pero sí volvería a leer *Sartoris* de Faulkner. No he terminado de darle algún cierre a la inmensidad del *Ulysses*. Cuando doy un curso sobre el *Ulysses*, generalmente se extiende, dos o tres meses, trabajo un capítulo. Siempre encuentro cosas nuevas. Me parece que ahí está la cuestión del desafío.

También hay una cosa, Cecilia, que vos tenés que tener en cuenta. Se han multiplicado los contactos de solos y solas. Entonces, un encuentro de literatura romántica no sería desechable porque sería un lugar donde uno tiene cierta expectativa. “¿Leíste tal texto? ¿Qué te emocionó?” Digo yo, pensando en lectores potenciales. Esos textos son máquinas y laburan de manera muy profesional. Esos textos son como máquinas.

En una época lejana, yo trataba de pintar. Ese “estoy tratando, estoy tratando”; siempre estuve tratando [risas]. Y tomaba clases con Demetrio Urruchúa, que es un gran pintor. Yo era un muchachito un poquito más joven de lo que soy ahora. Entonces, dentro del taller, algunos tipos que estudiaban como yo, tenían un tipo de trabajo que era lo que se llama pintura de bazar. ¿Y cómo trabajaban? Trabajaban en serie. Es decir, uno pintaba la playa, la playa, la playa, la playa y los otros pintaban el mar, el mar, el mar… [risas]. Bueno, estos escritores, lo que alcanzan cierta zona, como Florencia Bonelli, laburan con una máquina, entonces, esta valoración que yo estoy haciendo ahora, no significa que eso nos obligue para esos textos que son producidos con el mismo criterio que otros productos que circulan en el mercado y que tienen una función extraordinaria como los dentífricos, que eso tenga que ser considerado como literatura. No soy yo quien va a decir que no es literatura. Yo lo que digo es que no vale la pena, teniendo en cuenta el escaso tiempo que nos queda, dedicarnos a ese texto.

Bueno, muchachos, yo la pasé fenómeno. Tengo la sensación de que ahora se estaba poniendo bueno [risas].

**- Fin del curso -**

**Transcripción: Denise Pascuzzo**