

# ***Lo ilegible* en las obras de Leónidas Lamborghini y Juan José Saer**

**Tesis para optar por el grado de Doctora en Letras**

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Universidad Nacional de La Plata

2023

Prof. Malena Pastoriza

Director: Dr. Miguel Dalmaroni

Co-Directora: Dra. Valeria Sager

Fecha de defensa: 28 de abril de 2023

Jurado integrado por: Dr. Jorge Monteleone, Dr. Juan Pablo Luppi y Dra. Sara Bosoer

# ÍNDICE

<b>AGRADECIMIENTOS.....</b>	<b>3</b>
<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>6</b>
0.1. Leer a Lamborghini y a Saer, juntos.....	6
0.2. Lo ilegible como perspectiva.....	11
0.3. Legibilizar lo ilegible: Lamborghini y Saer en las historias de la literatura argentina.....	14
0.3.1. Las operaciones de la historia o la historia literaria como problema.....	21
0.4. Presentación del recorrido de la investigación.....	26
<b>CAPÍTULO 1: LO ILEGIBLE EN/DE LA LECTURA.....</b>	<b>39</b>
1.0. Presentación del recorrido del capítulo.....	39
1.1. “Un feliz entendimiento en el disenso”: el diálogo entre Paul de Man y Hans Robert Jaus.....	41
1.1.1. Lectura e historia.....	43
1.1.2. La alegoría, entre la materialidad y la sublimación estética.....	49
1.1.3. El Benjamin de Paul de Man.....	56
1.2. Lecturas de Rousseau: el diálogo entre Paul de Man y Jacques Derrida.....	60
1.2.1. Visión o ceguera: la ambivalencia del lenguaje figural.....	61
1.2.2. Alegoría de la ilegibilidad.....	66
1.2.3. Leer lo ilegible.....	71
1.3. “Un encuentro destemplado”: Paul de Man y Roland Barthes.....	73
1.3.1. Ironía y estupidez.....	75
1.3.2. Roland Barthes: de la ilegibilidad subversiva al deseo de legibilidad.....	86
<b>CAPÍTULO 2: ILEGIBILIDADES EN/DE LA CRÍTICA.....</b>	<b>92</b>
2.0 Presentación del recorrido del capítulo.....	92
2.1. Leónidas Lamborghini: el desplazamiento de lo ilegible.....	95
2.1.1. ¿Lamborghini, un neobarroco?.....	100
2.1.2. <i>Xul</i> : volver legible la mentira.....	104
2.1.3. El encantamiento de lo ilegible.....	106
2.1.4. Ilegibilidades en pugna.....	108
2.1.5. La imposibilidad de leer.....	113
2.1.6. Lo ilegible en desplazamiento.....	116
2.2. Juan José Saer: El valor de lo ilegible.....	119
2.2.1. Saer ilegible.....	123
2.2.2. Un lugar para Saer.....	126
2.2.3. Un tiempo para Saer.....	130
2.2.4. Lo ilegible como valor.....	134
2.3. La historia como pesadilla o “Nunca sabremos cómo fue James Joyce” ...	139
2.3.1. Joyce en el Litoral.....	144
2.3.2. La resonancia de lo ilegible: Lamborghini traductor de Joyce.....	149
2.3.3. Ulises Confinado.....	156
2.3.4. Jaime Joyce, un juego borgeano.....	158
2.3.5. Coda: el joven Saer conoce a Borges.....	162

<b>CAPÍTULO 3: LO ILEGIBLE EN LA OBRA DE LEÓNIDAS</b>	
<b>LAMBORGHINI: LA PARODIA.....</b>	<b>166</b>
3.0. Presentación del recorrido del capítulo.....	166
3.1. La parodia en Lamborghini: “un arte arteralmente artero” .....	168
3.1.1. Parodia, reescritura, variación.....	172
3.1.2. Parodia, dialogismo, carnavalización.....	175
3.2. Hacia una definición de parodia.....	178
3.2.1 La historia de la parodia.....	179
3.2.2 <i>Una teoría de la parodia</i> en cuestión.....	186
3.3. “ese encanto. ese balanceo”.....	194
3.3.1 “salgo y entro” .....	197
3.3.2 Siguiendo.....	199
3.3.3 En trance.....	202
3.3.4 <i>Die festus</i> .....	204
3.3.5 Del <i>cogito</i> al vientre.....	207
3.3.6 La lengua en movimiento.....	211
3.4. “Con su voz por mi voz” .....	212
3.4.1 Escribir es desdoblarse.....	212
3.4.2 Habla dialógica.....	216
3.4.3 Canto para lelo.....	218
3.4.4 De la muerte del autor a su regreso como parodia.....	220
<b>CAPÍTULO 4: LO ILEGIBLE EN LA OBRA DE JUAN JOSÉ SAER:</b>	
<b>ALEGORÍA, ANIMALIDAD Y DESPERTAR.....</b>	<b>223</b>
4.0. Presentación del recorrido del capítulo.....	223
4.1. Literatura y alegoría.....	227
4.1.1. La lectura alegórica como problema.....	230
4.1.2. <i>Nadie nada nunca</i> , ¿novela alegórica?.....	236
4.2. ¿ <i>Mimetismo animal</i> ?.....	243
4.2.1. Un salto hacia lo neutro: los caballos.....	247
4.2.2. “ya no es araña ni nada” .....	254
4.3. “¿Qué ve un hombre entre dos sueños?” .....	260
4.3.1. Narrar la percepción.....	262
4.3.2. La imaginación y el ensueño en la filosofía del espíritu subjetivo.....	267
4.3.3. El <i>Traum</i> como interrupción.....	270
4.3.4. “loco / fatto per propio de l’umana spece” .....	274
4.3.5. Soñar es escribir.....	277
<b>RECAPITULACIÓN Y CONCLUSIONES.....</b>	<b>282</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>289</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>294</b>

## AGRADECIMIENTOS

A la Universidad Nacional de La Plata por su educación pública, laica, gratuita, inclusiva y de calidad. La investigación que derivó en la escritura de esta tesis fue fruto de mis años de formación en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación y no hubiera sido posible sin el financiamiento con becas de grado y de posgrado del Consejo Interuniversitario Nacional, de la Universidad Nacional de La Plata y del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Tampoco imagino mi trayecto formativo sin el acceso al catálogo, a los servicios y las facilidades ofrecidas por el excelente equipo de la Biblioteca Prof. Guillermo Obiols de la FaHCE.

A mi director, Miguel Dalmaroni, por los años de acompañamiento incansable desde que me escuchó, cuando todavía era estudiante de grado, sostener la disparatada hipótesis de que era posible leer juntos a Saer y Lamborghini; por la confianza en cada paso del recorrido, por sus lecturas imprescindibles, por el estímulo de cada discusión y por conformar el grupo de estudio y amistad, sostén de nuestros días, que me acercó a compañeros invaluable: Laura Conde, Verónica Stedile Luna, Natalí Incaminato, Federico Cortés, Juliana Regis, Julieta Novelli. A mi codirectora, Valeria Sager, por enseñarme que lo que me proponía hacer no era imposible, sino que solo había que encontrarle la forma, y que toda ocurrencia, por más insignificante o arriesgada que pareciera, podía llevar a un buen resultado. A mis docentes de la carrera de Letras, especialmente a Sara Bosoer, Laura Juárez, Juan Antonio Ennis, Valeria Añón, Carolina Sancholuz, José Luis De Diego, Hernán Pas, quienes, probablemente sin saberlo, me contagiaron el entusiasmo por esta apasionante profesión que es la investigación literaria.

A Ana Porrúa, por la generosidad con la que me ofreció la obra inaccesible de Leónidas Lamborghini cuando recién comenzaba, y por las instancias de intercambio posteriores, en jornadas, congresos y conversatorios, que fueron tácitamente moldeando mis intuiciones. A Alberto Giordano y el grupo rosarino del Cetycli, por la apertura a la conversación y por mostrarme que era relevante, y también imprescindible, asediar teóricamente esas preguntas que me fascinaban, más allá de toda estabilización de sentido.

A las personas que sostienen, con trabajo y dedicación, el convenio de cooperación internacional entre la FaHCE y la Bergische Universität Wuppertal, que me permitió realizar dos estancias en Alemania durante mi doctorado, cuyas huellas en mi trayectoria trascienden

ampliamente esta tesis. En especial a Matei Chihai, por su generosidad, su predisposición y su calidez, y por propiciar la consolidación de una red de amigos y colegas con los que seguiremos tramando proyectos por muchos años más: Alejandro Gasel, Cécile Stehrenberger, Lisandro Relva, Julieta Blázquez. Y a Marianela Spicoli, por ese encuentro sudaka en Bruselas, en el que decretamos el comienzo del final de nuestras tesis.

A mis amigas de Letras, compañeras de estudio, de cursadas y finales desde los comienzos, lectoras fieles y consejeras sensibles, con quienes fuimos creciendo juntas a la par: Guillermina Torres, Julieta Novelli, Guadalupe Barrios Rivero, Sofía Canegalli, Camila de Oro. A mi compañero en esta aventura y todas las que vendrán, Federico Cortés. A mi familia, sobre todo a mi mamá Julia Piovani y a mi papá Hernán Pastoriza, por apoyarme en cada etapa de este proceso, no exento de altibajos.

Al Doctorado en Letras, por el acompañamiento durante los cinco años del doctorado y por hacer de la Defensa en una instancia agradable, Carolina Sancholuz y Samanta Rodríguez, Laura Juárez y Carolina Maranguello.

Finalmente, al jurado, Jorge Monteleone, Juan Pablo Luppi y Sara Bosoer, por sus lecturas y sus valiosos comentarios.

*Gran parte de la existencia humana transcurre en un estado que el uso del lenguaje de vigilia, la gramática estereotipada y la trama continuada no pueden transmitir*

James Joyce, carta a Harriet Shaw Weaver, 1926

## INTRODUCCIÓN

### 0.1. Leer a Lamborghini y a Saer, juntos

Las obras de Juan José Saer (1937-2005) y Leónidas Lamborghini (1927-2009) se cuentan entre las más importantes de la literatura argentina de la última mitad del siglo XX y hace por lo menos cuatro décadas que son consideradas obras ineludibles para pensar el devenir de la literatura argentina contemporánea. Cada una de ellas ha dado lugar a una vasta y variada serie de estudios críticos e investigaciones académicas. En efecto, es notable la lista de escritores y críticos que han dedicado artículos, ensayos o reseñas a ambas firmas, que han incluido textos suyos en clases universitarias y que se han reafirmado como lectores fervorosos de sus obras –mencionemos, entre ellos, a Ricardo Piglia, Noé Jitrik, Martín Prieto, Daniel Freidemberg, Daniel García Helder, Julio Schwartzman, Jorge Monteleone y Miguel Dalmaroni–. Asimismo, la contemporaneidad de sus publicaciones les ha valido más de una reunión fortuita en páginas de revistas literarias, como es el caso del número 12 de *Diario de poesía*, donde se incluyen poemas de *Verme* y 11 reescrituras de *Discépolo* y de *El arte de narrar* –aparecidos ambos en 1988–, acompañando una encuesta sobre los libros más leídos de ese año, en la que estos títulos aparecen mencionados por un gran número de respuestas.<sup>1</sup> O su coincidencia en el número 13 de *Espacios de crítica y producción*, cuya sección “Conversaciones” se compone de un diálogo de Graciela Speranza con Saer a propósito de su publicación de *Lo imborrable* (1993), y de una entrevista de Daniel Freidemberg con Lamborghini, titulada “La poesía como electroshock”, a raíz de la publicación de *Odiseo Confinado* (1992) y de *Un amor como pocos* (1993). Sin embargo, hasta el presente las obras de Saer y Lamborghini no han sido estudiadas *a la vez*. Es por ello que esta tesis aborda una lectura conjunta, de la que recortamos el problema específico de su ilegibilidad.

---

1 Luis Bacigalupo, Sergio Bizzio, Luis Chitarroni, Marcelo Di Marco, Daniel Link, Juan C. Martini Real, Francisco Muñoz, Delfina Muschiett, Delia Pasini, Gianni Siccardi y, sorprendentemente, Beatriz Sarlo, nombran *Verme* como uno de los libros que más les interesó en el último año. Por su parte, Rodolfo Alonso, Sergio Chejfec, Gustavo Margulies, Carlos Feiling, María Teresa Gramuglio, Jorge García Sabal, Hugo Padeletti, Carlos Piccioni, Víctor Redondo y Guillermo Saavedra eligen *El arte de narrar*. Se destaca la respuesta de Noé Jitrik que contempla ambos libros: el poemario de Saer, que “ya conocía y había leído con el gusto de la sustancia”, y *Verme*, “situado ya en lo que queda de la palabra –la fuerza o el núcleo– cuando se la ha depurado de la escoria” (“Poesía argentina del 88: Encuesta y panorama” p. 23).

La reunión de Saer y Lamborghini en un corpus de investigación sobre la ilegibilidad literaria estuvo motivada por la revelación de una afinidad en nuestra experiencia de lectura de sus textos. Nos propusimos inicialmente explorar si la articulación coincidente de ciertos rasgos y procedimientos literarios, retóricos y lingüísticos en ambas obras –por caso, la recurrencia de procedimientos como el hipérbaton, la repetición, la variación, la elipsis o el anacoluto, así como también el desafío de las lecturas en clave estrictamente genérica: la aparente ausencia de narratividad de algunas novelas saerianas y su reemplazo por una prosa poética y plástica; y el antilirismo de la poesía lamborghiniana– se correspondía con un modo consonante de concebir la experiencia literaria. En este sentido, el oportuno encuentro de Lamborghini y Saer en un evento de escritores organizado en la Universidad Nacional del Litoral en diciembre de 1994 nos permitió confirmar la pertinencia de nuestra interrogación. En el diálogo sostenido durante esos días, se evidenciaba que ambos escritores vinculaban sustantivamente la literatura con la ilegibilidad. La pregunta por los modos en que la literatura se relaciona con la historia y la política encontraba en las intervenciones de Saer y Lamborghini una figuración semejante y singular: ficción e historia son dos modos paralelos de concebir la experiencia, y la literatura trabaja *entre* ellas, buscando mantener en suspensión los esfuerzos de legibilidad cultural o institucional.

Por otra parte, al reconstruir el estado de la cuestión sobre las obras de Saer y de Lamborghini nos encontramos con una consonancia histórica que excedía los rasgos formales o retóricos de sus escrituras: en los primeros episodios críticos de recepción de ambas obras – hacia fines de los cincuenta y en la década del sesenta– se constata una insistencia en señalar el carácter ilegible, inasimilable o irreductible de su literatura, como motivo y también como efecto de su marginalidad en el mapa de la literatura de la época; a su vez, entre finales de los setenta y mediados de los ochenta, ambas obras ganan notoriedad y la retórica de la “injusta desatención” deja lugar a la celebración de la obstinación y la fidelidad hacia sus propios proyectos. Asimismo, en el arco abierto entre un primer momento de ilegibilidad y un segundo momento de consagración, se vislumbra la emergencia de otro problema crítico relevante: el reconocimiento que acompañó a la institucionalización de sus obras coincide temporalmente con la publicación de sus textos más experimentales –en un sentido vanguardista, de experimentación con la forma: *La mayor*, *El limonero real*, *Nadie nada nunca* en el caso de Saer, *Partitas*, *El riseñor*, *Episodios* en el caso de Lamborghini–. Así, paradójicamente, lo que se volvía legible hacia los ochenta era una cierta ilegibilidad. Es



decir, la ilegibilidad de sus obras había pasado de ser considerada una consecuencia de la ceguera de la crítica a entenderse como una señal de su valor literario.

Como se desprende de esta breve presentación, lo ilegible adquiere en la lectura de las obras de Leónidas Lamborghini y Juan José Saer diversas modulaciones, que nuestra investigación se propuso rastrear, describir y contrastar, a la luz del supuesto de que en todo acto crítico la singularidad de la experiencia literaria resulta heterogénea respecto de la pulsión por dar cuenta del valor –histórico, cultural– de una obra. Y es justamente en la irreductibilidad de esta tensión que se juega lo ilegible de la literatura.

En *El pensamiento de la crítica*, Alberto Giordano vuelve sobre el reclamo formulado por Saer en el prólogo a *El silenciero* en 1999,<sup>2</sup> ante la falta de reconocimiento que padecía la literatura de Antonio Di Benedetto. Dice Saer en aquel prólogo:

Aunque desde el principio un pequeñísimo grupo de lectores, que fue aumentando poco a poco con los años, supo reconocer el genio evidente de sus relatos, y aunque algunas traducciones y reediciones se fueron sucediendo en las últimas décadas, la deuda inmensa de la cultura argentina con Antonio Di Benedetto aún no ha sido saldada. (p. 70)

Giordano lee en este juicio un gesto “al mismo tiempo excesivo e irrisorio” (*El pensamiento* p. 93), en la medida en que el reconocimiento demandado por Saer no puede sino conducir a la reducción de la potencia de incertidumbre de la literatura benedettiana –reafirmar su valor equivale a coartar su misterio–. En esta paradoja se traduce un conflicto fundamental de la literatura, aquel que Roland Barthes ha formulado en términos de una tensión entre acto e institución (cf. “La respuesta de Kafka”). Volveremos sobre este dilema más adelante en esta tesis, pero nos interesa detenernos en la percepción crítica que subyace a la oscilación entre ilegibilidad y valor. Tal como recupera Giordano, Martín Kohan sugiere en su prólogo a *Declinación y Ángel* de 2006: “ahora que la obra de Di Benedetto es distinguida y rescatada, [es] cuando mejor puede notarse que hay algo del orden del secreto que no deja de serle inherente” (citado por Giordano, *El pensamiento* p. 78). Traducido a los términos de nuestra investigación, Kohan llama la atención sobre la persistencia de algo ilegible en la literatura de Di Benedetto, más allá de la legibilidad procurada por su consagración. A partir de este comentario de Kohan, Giordano afirma que “lo que se resiste a aparecer, eso que aparece como desapareciendo, resiste todavía con más fuerza cuando se lo coteja con palabras empeñadas en decir su valor” (*El pensamiento* p. 78). De este modo, la denuncia saeriana leída por Giordano condensa con claridad la paradoja sobre la cual trabaja esta tesis: la

---

<sup>2</sup> Texto incluido en *La narración-objeto* con el título “El silenciero”, de donde lo citamos.

experiencia literaria puja por permanecer ilegible más allá o más acá de los límites institucionales de lo literario.

En este sentido, otra huella del relieve que cobra este problema en las obras de Saer y Lamborghini se distingue en el esfuerzo continuo de ambos escritores por mantenerse al margen de las modas teóricas, críticas y literarias. Así es que la renuencia de Lamborghini a ser inscripto en ninguna escuela, generación o grupo signó su descolocación en el mapa literario hasta, por lo menos, fines de los ochenta. Incluso en una entrevista en 1992 el poeta afirmaba: “los que me quieren ubicar también se desubican, es una cosa de nunca terminar” (“A pegar el cascotazo” s/p). En la misma línea, entrevistado por Silvina Frieria para *Página 12* en 2006, manifestaba no sentirse conforme con su lugar de modelo o referente: “añoro la época en que se me criticaba y estaba al margen. Desconfío mucho del reconocimiento; hay, como diría Rilke, un equívoco en la gloria, si podemos llamar gloria a esto” (s/p).

Por su parte, se vuelve significativa en este sentido la insistencia saeriana en rechazar de plano las lecturas de *El entenado* como novela histórica. Del mismo modo, en una entrevista con Carlos Dámaso Martínez en 1981, Saer confesaba haber cambiado el título que había proyectado para un libro que estaba escribiendo a fin de evitar caer en una categoría crítica de moda, la parodia:

Hace mucho tiempo que estoy preparando un libro que se iba a llamar *Parodias*, pero ahora que parece que la parodia se ha puesto de moda entre algunos críticos, voy a cambiarle el título, porque si no va a continuar esa tendencia a inscribirme más bien en la historia de la teoría literaria que en la historia de la literatura. (*Una forma más real* p. 19)

Asimismo, en el revés de este gesto de descentramiento incesante, puede ubicarse la idea reiterada de que sus obras carecían de lectores por demandar un modo de lectura hasta el momento inexistente, es decir, la insistencia en que sus textos exigían un lector por venir. En *Zona Saer*, Sarlo afirma que “[l]os libros de Saer conectaban con un tiempo de lectura que todavía no había llegado” (p. 14). De modo consonante, en la edición del 8 de diciembre de 1998 de *Grandes Líneas*, Marina Mariasch y Santiago Llach enuncian sobre la obra de Lamborghini que todavía “hoy persiste la sensación de que es una lectura que sólo lectores del futuro podrán leer de manera eficaz” (“La voz definitiva de la derrota” p. 8).

En suma, esta investigación se ha propuesto dar cuenta de lo ilegible *en y de* la literatura de Leónidas Lamborghini y Juan José Saer, en su vínculo con las escrituras críticas e historiográficas que la tomaron como objeto. En este sentido, llamamos obra al conjunto abierto y heterogéneo de ocurrencias escritas que orbitan alrededor de las firmas de

Lamborghini y Saer; es decir, recurrimos a una noción de obra que contempla no solo los textos publicados –históricamente situables– sino también la multiplicidad de lecturas que estas publicaciones suscitaron, formalizadas en reseñas, artículos, ensayos, entrevistas. Así, como veremos, el énfasis se sitúa en el acto de lectura literaria, en tanto entendemos que lo ilegible irrumpe como tal en la experiencia de lectura.

## 0.2. Lo ilegible como perspectiva

La cuestión de la ilegibilidad de los textos literarios involucra un problema metodológico, pues pone en cuestión la posibilidad misma del acto de leer o de la lectura en sí, en la medida en que lo ilegible se concibe como lo que no puede leerse, aquello que resiste a la atribución de sentido. Ahora bien, de esta formulación general se deriva una pregunta que resulta fundamental a la hora de atender a las modulaciones de lo ilegible en las obras de Lamborghini y Saer: ¿dónde radica lo ilegible de una obra?, ¿se trata de un rasgo de las escrituras literarias o de una figura crítica?

A lo largo de nuestra investigación, hemos hallado respuestas diversas a este interrogante. Así, por una parte, la ilegibilidad de las obras de Lamborghini y Saer ha sido considerada una circunstancia histórica ligada a su recepción, una consecuencia de la novedad y singularidad de sus propuestas frente a los modos de lectura imperantes en su momento de publicación; es decir, lo ilegible emerge como una figura crítica que da nombre a un avatar específico del vínculo entre la obra y su época –llamamos a esta dimensión del problema *ilegibilidad histórica*–. Por caso, en el número 66 de *Punto de Vista*, Sarlo asegura: “En Saer hay algo resistente, inabordable, que irrumpe siempre en algún punto de sus textos, incluso en aquellos que pueden parecer más legibles: todo va bien hasta que llega un momento en que la escritura detiene a la lectura” (“Literatura, mercado y crítica” p. 2). Asimismo, en “Herencias y cortes”, Daniel Freidemberg afirma que “la poesía de Lamborghini nace como [...] una radical falta de pertenencia al cuerpo de la poesía argentina existente” (p. 201). Desde esta perspectiva la tarea de la crítica redundaría en el desafío de propiciar la legibilización de estas obras, procurando construir las herramientas críticas que permitan volver legible su valor.

Por otra parte, el dossier “Hermetismo programático en la literatura rioplatense contemporánea (de 1980 a nuestros días)” publicado en *Cuadernos LIRICO* en 2017, construye una noción de ilegibilidad literaria ligada al hermetismo, al rechazo programático del sentido. Una literatura ilegible es aquella que, desde la forma, busca interrumpir la fluidez de la comprensión. En efecto, una de las contribuciones al dossier toma *Nadie nada nunca* como corpus de análisis, para postular que la obra de Saer es ilegible porque en ella se establece un lazo entre dificultad y custodia del sentido (Bogoya, “La custodia del sentido”). De este modo, el foco está puesto en la dimensión *formal* o *retórica* del problema, en la

medida en que ilegibilidad y hermetismo son considerados como recursos por medio de los cuales la literatura desafía los regímenes de sentido legitimados, y define, a su vez, su politicidad.

Aunque difieran en su foco –sea que atiendan a la dimensión histórica o formal del problema–, estos dos modos de abordar el carácter ilegible de las obras de Saer y Lamborghini presuponen como fin último de la práctica crítica la disolución de la ilegibilidad de la obra, en tanto buscan descifrar sentidos que la vuelvan más accesible a la lectura. Pues incluso al interpretarla como un dispositivo eficaz contra el sentido, la ilegibilidad se vuelve *legible*, es decir, cobra un propósito –de resistencia política y estética al Sentido con mayúsculas–.

No obstante, otras lecturas críticas han entendido la ilegibilidad de la literatura saeriana y lamborghiniiana menos como una carencia del método adoptado que como un indicio de la condición irreductible, discontinua, de la literatura respecto de los valores y los lenguajes de la cultura. Lo ilegible se asocia en estos casos a lo que resta *en* y *de* la lectura, a lo que repele cualquier formulación consecuente acerca de sus alcances y potencialidades. Sobre la obra de Saer, Miguel Dalmaroni y Analía Gerbaudo han sugerido, en el artículo “La insistencia de lo ilegible”, que “no es que Saer carezca de lectores porque es un escritor «difícil» [...]. La cuestión es que en Saer algo no deja de inconsistir y late. Algo que parece hace tiempo menos probable en literaturas que la sociabilidad cultural celebra” (p. 959). Lo que los autores llaman lo ilegible en la literatura de Saer no tiene que ver con su escritura intrincada o su sintaxis anómala, sino con algo de otro orden, que se escapa de cualquier intento de la lectura cultural por aprehenderlo. En cuanto a la obra de Lamborghini, también Miguel Dalmaroni propuso en *La palabra justa* la fórmula “descalabro de la sintaxis cultural” para caracterizar los efectos de la escritura lamborghiniiana, que hace “sonar de un modo imprevisto el interior de las tradiciones que, molidas y recompuestas por el poema, ya no podemos meramente reconocer tras la perturbación que se efectúa cuando leemos” (p. 49). En otras palabras, la literatura de Lamborghini nos enfrenta a la perturbadora experiencia de lo ilegible en/de la lectura.

Nuestra investigación se propone mantener la oscilación entre estas perspectivas, con la intención de interrogar cómo el problema de lo ilegible en las obras de Saer y Lamborghini ha intervenido en los modos de concebir la relación entre los procedimientos formales de la literatura y el proceso histórico de su recepción en el contexto específico de la literatura

argentina de las décadas del sesenta, setenta y ochenta. Es decir, sostenemos la productividad de no clausurar la pregunta por si la ilegibilidad es un rasgo literario o una figuración crítica, y apostamos, en cambio, por explorar la tensión que se establece entre ilegibilidad histórica e ilegibilidad retórica en las diversas perspectivas que han guiado la práctica crítica dedicada a las obras de Saer y Lamborghini.

### 0.3. Legibilizar lo ilegible: Lamborghini y Saer en las historias de la literatura argentina

Esta tesis parte de la identificación de una consonancia en el proceso de recepción de la literatura de Saer y Lamborghini: una primera etapa de ilegibilidad vinculable con cierto grado de novedad y singularidad de sus primeros textos, ajenos e incluso contrarios a las expectativas dominantes en esos años; y su contraste con un segundo momento, hacia comienzos de los ochenta aproximadamente, luego de más de dos décadas de producción y publicación ininterrumpidas, en que sus obras comienzan a ocupar un lugar central en el mapa de la literatura de la época, sus nombres son incluidos en los programas universitarios de literatura argentina y sus libros figuran entre los más leídos por sus contemporáneos. Es decir, una de las dimensiones centrales de la ilegibilidad de la literatura de Leónidas Lamborghini y Juan José Saer que recorta esta tesis involucra el proceso de recepción de sus obras, en el que se percibe un desplazamiento desde un primer momento de marginalidad y desatención hacia la consagración de su ilegibilidad como valor y modelo.

En este sentido, como paso previo al análisis de episodios específicos de este proceso, es pertinente indagar en cómo se ha inscripto en las historias de la literatura el atributo de ilegibilidad que identificamos en las lecturas críticas sobre sus obras. Para ello, contrastamos tres instancias de historización diferenciables, principalmente, por su momento de formulación. Por un lado, tomamos los últimos fascículos de la colección del Centro Editor de América Latina titulada *Capítulo. Historia de la literatura argentina*, publicada entre 1967 y 1968; consideramos, luego, la colección homónima que inicia su publicación en 1979;<sup>3</sup> por otro lado, indagamos en dos historias de la literatura argentina posdictadura (Maradei, *Contiendas*), aparecidas alrededor del 2000, la *Breve historia de la literatura argentina* de Martín Prieto, de 2006, y los tomos X y XI de la *Historia crítica de la literatura argentina* dirigida por Noé Jitrik, de 1999 y 2000. Como veremos, las diferencias entre las historias del Centro Editor y las de Prieto y Jitrik no se reducen únicamente a las cuatro décadas que median entre uno y otro momento de enunciación; las nuevas historias de la literatura dan cuenta de las redefiniciones que se operaron en los modos de concebir los vínculos de la

---

3 La primera *Historia de la literatura argentina* publicada por el C.E.A.L. fue dirigida por Roger Pla y contó con un total de 59 fascículos semanales acompañados de un libro de la Biblioteca argentina fundamental (Barral p. 3). La segunda colección, dirigida por Susana Zanetti a partir de 1979, a pesar de mantener la estructura básica de la primera colección (un fascículo más un libro por semana), reescribe y actualiza considerablemente los materiales de fines de los sesenta, y la colección se amplía a 127 fascículos seguidos de una encuesta a la literatura argentina, de las ediciones facsimilares de las revistas *Martín Fierro*, *Proa* y *La campana de palo*, y de dos colecciones de libros: *Sociedad y cultura* y *Las nuevas propuestas* (Gociol et al., *Más libros para más*).

literatura con la historia y la política en la década del ochenta.<sup>4</sup> Con sus particularidades, los proyectos de Prieto y Jitrik coinciden tanto en postularse como relatos alternativos a las cronologías ancladas a la serie histórico-política para pensar la literatura, como en abandonar o, al menos, poner en discusión nociones como “generación”, “promoción”, “movimiento” o “escuela” que tenían plena vigencia en el proyecto del CEAL (Maradei, *Contiendas*).<sup>5</sup>

Nos interesa delimitar estos dos momentos e indagar en el modo en que aparecen – cuando lo hacen– Juan José Saer y Leónidas Lamborghini en cada uno, a fin de comenzar a describir el movimiento que se habría operado en el discurso crítico sobre sus obras: el pasaje de una primera etapa de ilegibilidad, signada por el silencio, la ausencia, o la manifestación de su lugar incidental o incómodo dentro del sistema literario, a un momento de reconocimiento, en el cual pasan a considerarse dos obras ineludibles para pensar la literatura argentina del siglo XX, y especialmente, las décadas del sesenta, setenta y ochenta.

Como puede leerse en la contratapa de cada uno de los 59 fascículos publicados entre 1967 y 1968, el proyecto del C.E.A.L. se propuso constituir “una Historia de la Literatura Argentina, ordenada cronológicamente desde la Conquista y la Colonia hasta nuestros días”. El fascículo 55, preparado por Josefina Delgado y Luis Gregorich, está dedicado a “las últimas promociones: la narrativa y la poesía”, por lo que tiene como objetivo dar cuenta de las nuevas tendencias en la escena literaria a partir de 1955, bajo la premisa de que las innovaciones que se vislumbran en la producción literaria de esos años dan cuenta del intento de los escritores por reflejar una realidad cambiante y móvil: “Las más recientes promociones

---

4 En *Contiendas en torno al canon*, Guadalupe Maradei recupera en el ámbito argentino una serie de intervenciones críticas que resultaron fundamentales en la definición del horizonte del debate en torno a la historiación de la literatura posdictadura: el artículo “La fundación de la literatura argentina”, de Carlos Altamirano, publicado en 1979 en *Punto de vista* y luego reunido en *Ensayos argentinos*; el trabajo “La crítica argentina y el discurso de la dependencia” de Jorge Panesi, publicado en la revista *Filología* en 1985; y el tomo XXII de la revista *Filología*, compilado en 1987 por Ana María Barrenechea, titulado “La(s) historia(s) de la literatura”.

5 Es necesario señalar que en los dos proyectos del C.E.A.L. aquí contemplados se propone una perspectiva sobre la historización de la literatura consciente del carácter reductivo de los abordajes que la subordinan a la historia política. Prueba de ello es la organización de la primera colección que, tal como se explicita en el fascículo 3 de 1967, responde a “la pauta aceptada por una buena parte de los investigadores modernos”: “la que se refiere a la evolución de los diversos géneros –entendidos no en un sentido fijo y abstracto como es propio de la retórica tradicional, sino como estructuras totales- en cada contexto nacional dado” (p. 72). Así, la colección se organiza en tres fases: los fascículos 4 a 23 corresponden a la “formación de los géneros (1536-1880)”, los fascículos 24 a 41 a “el desarrollo (La madurez nacional, 1880-1940)”, y los restantes, a “los contemporáneos (El avance, 1940...)”. En los fascículos que aquí nos ocupan, esta perspectiva se traduce en un relato de matriz dialéctica, que entiende cada etapa o promoción como síntesis y superación de las anteriores, lo que se trasluce en afirmaciones como la siguiente: “Los cuentistas de las últimas promociones reaccionan contra la literatura comprometida de la generación de 1955, pero procuran incorporar, al mismo tiempo, en una especie de síntesis, los elementos de militancia y la tónica realista de sus antecesores inmediatos” (p. 1306).



de escritores representan una literatura y un país en transformación, tanto en el plano histórico y social –que sus obras reflejan inevitablemente– como en el plano estético, no sujeto ya a academias o retóricas caducas” (p. 1300). En referencia a la narrativa, el fascículo alude a una transición, de la “generación del ‘55” inscripta en el realismo y el compromiso político-social, hacia las propuestas de los escritores más jóvenes, “decepcionados de los abusos sociologistas y más inclinados a buscar en sus obras cierta tensión lírica y cierta elaboración del lenguaje que no excluyen, sin embargo, un propósito de indagación de la realidad argentina claramente verificable” (p. 1303). En este escenario, Juan José Saer aparece como un descendiente directo del realismo de la generación del ‘55, aunque con mayores preocupaciones formales y estructurales (p. 1307).

Ahora bien, en la segunda edición de la *Historia de la literatura argentina* que el C.E.A.L. publica a partir de 1979, no solo se incluyen cuatro libros de Saer –*El limonero real*, *Cicatrices*, *Narraciones (I)* y *Narraciones (II)* (Gociol et al., pp. 252-254)–, sino que en el fascículo 126 “La narrativa entre 1960 y 1970. Saer, Puig y las últimas promociones” (1981), a cargo de Ana María Amar Sánchez, Mirta Stern y Ana María Zubieta, se le dedican diez páginas completas a su obra. Es sorprendente la actualidad de los materiales allí incluidos – una foto de Saer en Normandía en 1981 (p. 657), fragmentos de un reportaje al autor de 1981 (pp. 653-655),<sup>6</sup> la imagen de la tapa de la primera edición de *Nadie nada nunca* publicada en 1980 en México (p. 652)– así como la exhaustividad de la contextualización biográfica (pp. 651-652). Esto se explica por la intervención de Mirta Stern en el fascículo, quien en 1980 había concluido la primera investigación doctoral sobre la obra de Saer en Argentina, titulada “Juan José Saer: Construcción y teoría de la ficción narrativa”. Las páginas dedicadas a Saer en el fascículo siguen la perspectiva de aquella tesis doctoral –sin ir más lejos, el título del apartado prácticamente repite aquél de la tesis de Stern: “Juan José Saer y la construcción de una teoría del relato”–. El apartado introduce a Saer con la siguiente afirmación:

La escritura de Juan José Saer, una de las más ricas y densas de las últimas promociones, se ha venido desarrollando en una zona de silencio, con las características de un trabajo riguroso y sistemático, que hace del relato y de sus condiciones de producción uno de sus temas centrales. En este sentido, tanto el espacio marginal en el que se inscribe la circulación de sus textos, como la marginación intelectual voluntaria que se auto-representa temáticamente en ellos, como condición necesaria de su propia escritura,

---

6 Los únicos datos sobre la entrevista mencionados en el fascículo son el año de 1981 y una ciudad: París. Este reportaje no aparece incluido en la selección de conversaciones compiladas por Martín Prieto en 2006, en *Una forma más real que la del mundo*. Sin embargo, en el tomo *Ensayos. Borradores inéditos 4*, se incluyen las respuestas transcritas en el fascículo bajo el título “En líneas generales, puede decirse que...”, con la siguiente referencia en nota al pie: “Manuscrito en Cuaderno 15 con el título «Respuestas a Slimane Zeghidour» y fechado «1981». Slimane Zeghidour es un escritor y periodista franco-argelino”.

delimitan, de algún modo, uno de los sectores en los que se configura –y desde donde se piensa– actualmente la narrativa nacional. (p. 651)

“Silencio”, “marginalidad” y “marginación” (voluntaria) definen el interés crítico de su literatura y por lo tanto signan el ingreso definitivo de su obra a la historia de la literatura. En las páginas siguientes, se retoma la vinculación de Saer con el realismo que ya había sido propuesta en el fascículo de 1968, pero solo para sugerir que el rumbo que la obra habría tomado a partir de los nuevos libros publicados “relativiza las postulaciones críticas anteriores, y obliga a replantear la ubicación de Saer dentro de la reorganización del espacio narrativo que se viene perfilando en los últimos años” (p. 652). Se percibe aquí que la incorporación de Saer en la historia literaria argentina de los años sesenta se da como una reformulación retrospectiva.

Por otra parte, en relación a la poesía, el fascículo 55 de 1968 hace referencia a dos tendencias: por un lado, la poesía coloquial con elementos de la cultura popular; por el otro, el neovanguardismo (p. 1300). Lamborghini aparece únicamente mencionado al final de una larga lista de poetas que pertenecen a la primera de esas líneas, y se lo referencia con la edición de 1965 de *Las patas en la fuente* [sic] (p. 1316). En cambio, en la segunda edición de la *Historia* del C.E.A.L., el fascículo 123 titulado “La poesía del cincuenta” es dirigido por Daniel Freidemberg, quien menciona a Lamborghini como “un poeta solitario y exacerbadamente original en sus concepciones, chocantes e insólitas, que promueven entusiastas elogios y furiosos rechazos” (pp. 572-573); y sobre el que concluye: “Más allá de cualquier juicio de valor, su intento no tiene parangón en la poesía argentina” (p. 573). Asimismo, en la antología que acompañó al fascículo, titulada *La poesía del cincuenta*, incorpora cuatro poemas de Lamborghini,<sup>7</sup> junto con otros cuarenta y ocho poetas de la época. En la introducción al libro, Freidemberg ubica su obra como uno de los casos “atípicos” de *poesía buenos aires*,

en el otro extremo, Lamborghini practica el deliberado exabrupto, lo habitualmente considerado «vulgar» y una suerte de balbuceo entrecortado y chocante tendiente a destruir cualquier vestigio de la tradición lírica dominante y a sumir al lector en un sórdido clima de incerteza y frustración con un propósito concientizador. (p. IV)

Décadas más tarde, en las historias de la literatura posdictadura se pone de manifiesto que el proceso de institucionalización operado sobre las obras de Juan José Saer y Leónidas

---

<sup>7</sup> Freidemberg elige un fragmento de *Las patas en las fuentes*, un fragmento de una de las *Diez escenas del paciente* –ambos en su versión de *El solicitante descolocado* de 1971– y dos poemas de *Episodios*, de 1980: “En los molinetes” y “El monólogo de la marioneta”.

Lamborghini se encuentra concluido. Saer y Lamborghini ya no ocupan un lugar incidental en el desarrollo del relato histórico, sino que se vuelven figuras ineludibles para pensar la literatura argentina desde el sesenta en adelante. Por un lado, en la *Breve historia de la literatura argentina* de Martín Prieto, Saer y Lamborghini son nombres privilegiados: no solo las menciones a sus obras recorren toda la historia, sino que ambos escritores resultan centrales en la organización de los capítulos en los que son incluidos (capítulos 13 y 14). Este hecho puede comenzar a explicarse si se atiende a las dos perspectivas de análisis que Prieto asume en su introducción: primeramente, “privilegiar la irrupción de aquellos textos que suponen un cambio en la escritura y en la lectura de una época; otra, la de que ese cambio esté acompañado por una productividad hacia adelante y hacia atrás en el tiempo” (p. 10).<sup>8</sup>

En cuanto a Lamborghini, su primer poema, *Saboteador arrepentido*, es destacado en el capítulo 13 como uno de los primeros textos de la poesía comunicacional, junto con “Argentino hasta la muerte”, de César Fernández Moreno –y ambos a su vez son, desde posiciones ideológicas opuestas, agrega Prieto, “los grandes poemas del peronismo” (p. 382)–. A continuación, en ese mismo capítulo, se le dedica el apartado “Los poemas políticos de Leónidas Lamborghini” (pp. 383-386) al análisis de la serie lamborghiniiana. La politicidad de su poesía, sugiere Prieto, resulta por completo innovadora: el exilio de Perón en la voz del Letrista Proscrito, figurado como el abandono de una mujer amada, no solo lleva la marca material del tono del tango, sino que opera un desplazamiento del tratamiento de la política de lo público y colectivo hacia la experiencia privada del desamor. Lamborghini vuelve a estar en el centro de la discusión en el siguiente capítulo, cuando Prieto disputa con Alfredo Andrés la existencia de una “generación del sesenta”.<sup>9</sup> Su argumentación pone en

---

<sup>8</sup> Es notable la atención que presta la *Breve historia de la literatura argentina* a la poesía. No solo da cuenta de una copiosa biblioteca poética, sino que las lecturas de textos poéticos se involucran en zonas dedicadas a la narrativa. Esto permite dentro de la historia establecer cruces y filiaciones literarias novedosas, rejerarquizando el lugar que tradicionalmente se le reserva a la poesía en el relato histórico. Abre el juego también a otras organizaciones que dan lugar a anacronismos y conexiones que escapan a la historización cronológica. Martín Prieto explica que originalmente el proyecto de la *Breve historia* había sido formulado como una historia de la poesía argentina, pero que por estrategias editoriales, le fue sugerido que incorporara también la narrativa.

<sup>9</sup> En 1969, Alfredo Andrés publicó *el 60*, una antología con textos de 119 poetas nacidos entre 1919 y 1948. En su prólogo, la figura de Lamborghini funciona como eje central; se alude a sus primeros textos en contraposición a otro poeta que fue su contemporáneo, Juan Gelman. La referencia a la aparición de *Violín y otras cuestiones* y su “edulcorado prólogo de Raúl González Tuñón” desemboca en la siguiente afirmación: “Pero el libro de Gelman no estaba solo. Otro poeta, Leónidas C. Lamborghini, en sendas publicaciones [...] había mostrado hasta qué punto estaba caduco el imperio de «poesía buenos aires», hasta qué punto habían vuelto a soplar los acres vientos de la renovación” (p. 8). Andrés rescata, a su vez, el silencio que acompañó a los primeros textos de Lamborghini: “El libro de Gelman [...] constituyó desde su aparición un impacto; los de Lamborghini, en cambio, se movieron dentro de un área menor [...]. La primera publicación de este poeta [...] tomó contacto con el desconocimiento público en 1955” (p. 8). A su vez, en uno de los artículos que cierran el libro, Daniel Barros se refiere a Lamborghini como “uno de los tantos olvidos de la poesía argentina de estos

evidencia que el mismo Andrés atribuye a la obra de Lamborghini las novedades que luego se desarrollarían en las poéticas de los sesenta.

Por otra parte, la primera mención a Saer aparece en el capítulo -1, por *El entonado* – gesto repetido en el volumen 1 de la *Historia* de Jitrik dirigido por Iglesias y El Jaber (2014)–. Asimismo, en el capítulo 14, el apartado “Las narraciones de la percepción de Juan José Saer”, que sigue a los dedicados a Julio Cortázar y a Manuel Puig, se centra en caracterizar la obra de Saer como compleja y paradójica –por fusionar modelos contradictorios: la ficción conceptual, de influencia borgeana, y una resolución simbolista, tributaria de Juan L. Ortiz; y por combinar realismo y negatividad filosófica–. Esta caracterización funciona, al interior del argumento de Prieto, como explicación del desconcierto que causaron los textos publicados por Saer durante los sesenta y setenta. Nos interesa el modo en que Prieto presenta esta desorientación, pues condensa muy claramente el objeto que recorta esta tesis:

La desavenencia entre una obra y un público que comenzó en 1960 y que iría a disolverse más de veinte años después, comenzó a desaparecer a partir de la intervención reparadora de la crítica universitaria, que fue la que entre fines de los años setenta y principios de los ochenta, primero desde afuera de la universidad pública y, sobre todo, desde la revista *Punto de Vista*, y luego, a partir de 1984, en los cursos públicos de, entre otros, María Teresa Gramuglio, Nicolás Rosa y Beatriz Sarlo, llamó la atención sobre una obra excepcional y vasta, que hasta ese momento incluía cuatro libros de relatos, cuatro novelas y un libro de poemas, y que era, sin embargo, casi por completo desconocida y en absoluto bien valorada, si tenemos en cuenta el tono de los escasos comentarios que iba provocando en diarios y revistas de la época. (pp. 413-414)

Repitiendo el gesto de Stern en el fascículo de 1981 del C.E.A.L., Prieto consolida la vinculación entre la excepcionalidad de la obra saeriana y su escasa e injusta recepción. Así, contribuye a consolidar la idea de que una primera etapa de su obra estuvo signada por la ilegibilidad histórica.

La relevancia que Prieto les asigna a las obras de Saer y Lamborghini para leer la literatura argentina, más allá y más acá de los sesenta y setenta, queda demostrada por las profusas alusiones a sus textos tanto literarios como ensayísticos en diversos capítulos de la *Breve historia*. De hecho, en los capítulos 13, 14 y 15 conviven alusiones a Lamborghini y a Saer, aunque no se sugiera su vinculación.

Por otro lado, una revisión de los volúmenes 10 y 11 de la *Historia crítica de la literatura argentina* dirigida por Jitrik, titulados respectivamente *La irrupción de la crítica* y *La narración gana la partida*, da cuenta de manera consonante del mismo fenómeno. El últimos años” (p. 243).

nombre de Saer es mencionado en seis artículos del tomo 10 –entre ellos: Marcos Mayer involucra su obra en el análisis del impacto de la figura de Borges en el sistema literario argentino (pp. 84-88); por su parte, Carlos Dámaso Martínez menciona a Saer en un conjunto de estéticas de tendencia “objetivista”, influenciadas por el *nouveau roman* de Robe-Grillet (p. 285); asimismo, Martín Prieto incluye a Saer como representante de lo que se denomina “Escrituras de la «zona»”, junto con Juan L. Ortiz, Paco Urondo, Hugo Gola, entre otros (pp. 343-354)–, y en quince intervenciones del tomo 11 –entre ellas: María Cristina Pons (p. 88 y sigs.) y Martín Kohan (p. 245 y sigs.) involucran las novelas de Saer, principalmente *El entenado*, en sus reflexiones sobre el vínculo entre narración e historia; Hebert Benítez Pezzolano considera a Saer en el marco del “auge del objetivismo” (p. 146 y sigs.); Enrique Foffani y Adriana Mancini analizan el “regionalismo no regionalista” de la obra saeriana (p. 261 y sigs.); José Amícola recupera la hipótesis de Piglia de las tres vanguardias para definir el “enfrentamiento Saer-Puig” (p. 295 y sigs.); y Horacio González hace intervenir la voz de Saer a propósito del *boom* latinoamericano (p. 424 y sigs.)–. Se destaca en este volumen “«Un azar convertido en don». Juan José Saer y el relato de la percepción” de Miguel Dalmaroni y Margarita Merbilháa, dedicado completamente a la literatura saeriana. Por su parte, la poesía de Lamborghini es abordada en “Herencias y cortes. Poéticas de Lamborghini y Gelman”, de Daniel Freidemberg, en el volumen 10, un artículo que recorre de manera pormenorizada la obra de Lamborghini hasta 1996 y sistematiza sus núcleos temáticos, sus procedimientos, y sus materiales. Además, Daniel García Helder incluye a Lamborghini dentro de los representantes del primer ciclo del coloquialismo, con sus libros *Saboteador arrepentido* y *Al público* (p. 215) y destaca su obra como una de las “más significativas y compactas de la poesía argentina actual” (pp. 216-217). A pesar de que Lamborghini no es mencionado en el tomo 11, cabe señalar que en el volumen 2, *La lucha de los lenguajes*, dirigido por Julio Schwartzman, se incluye un ensayo de Leónidas Lamborghini titulado “El gauchesco como arte bufo”, publicado originalmente en *Tiempo argentino* en 1985.

En suma, desde las incipientes menciones en el fascículo 55 de *Capítulo* en 1968, hasta la significativa atención que les otorgan los proyectos de Jitrik y Prieto, las obras de Saer y Lamborghini fueron ganando progresivamente un lugar destacado en la historia literaria, como obras que conjugan una propuesta estética novedosa y singular, con una trayectoria de publicaciones que por décadas no obtuvo el reconocimiento merecido –dos rasgos condensados en la doble dimensión del atributo de ilegibilidad–. Asimismo, la

coincidencia en la forma que tomó este recorrido para cada una de las obras y en la retórica utilizada para dar cuenta de ello en las historias de la literatura llama aún más la atención sobre el hecho de que no se haya advertido hasta el momento la pertinencia de su vinculación.

### 0.3.1. Las operaciones de la historia o la historia literaria como problema

La descripción de este breve recorrido por el lugar de Saer y Lamborghini en las historias de la literatura recientes motiva dos consideraciones. En primer lugar, es necesario indagar en las razones del desbalance entre la atención que los proyectos historiográficos aquí contemplados le otorgan a las figuras de Saer y de Lamborghini. Creemos que la notoria visibilidad de la obra saeriana frente al abordaje minoritario de la obra lamborghiniiana debe entenderse en términos generales como manifestación de operaciones y preferencias críticas (el privilegio de la narrativa por sobre la poesía), en línea con lo que afirma José Luis De Diego, al referirse específicamente al proyecto dirigido por Jitrik:

La decisión de los autores de llamar a este volumen “La irrupción de la crítica”, y al siguiente “La narración gana la partida” parece confirmar [...] que la impronta del discurso crítico será dominante en el período señalado por sobre las producciones literarias, y que, a partir del ‘76, la narrativa, y en particular la novela, ocupará el lugar central. (*¿Quién de nosotros...?* p. 74)

En este sentido, es notable en los dos proyectos del C.E.A.L. la diferencia entre el modo en que se presentan los autores de narrativa y los poetas de “las nuevas promociones”. Mientras que se reconoce en narrativa que la heterogeneidad de propuestas complejiza la identificación de tendencias, por lo que se opta por considerar individualmente a los escritores más representativos, la mención a autores de poesía aparece mayormente organizada en grupos de pertenencia –muchos de ellos ligados a revistas y publicaciones periódicas concretas–. Esto no deja mucho lugar para figuras como la de Lamborghini, cuya trayectoria ha sido definida – y autodefinida– como solitaria, al margen, a destiempo.

Cabría complementar la hipótesis de De Diego con otra, cuya comprobación empírica excede los objetivos de nuestra investigación pero que, sin embargo, consideramos relevante enunciar. Observando la inserción institucional a partir de la posdictadura de los grupos de firmas críticas que desarrollaron una intensa labor crítica de defensa y valorización de las obras de Saer y Lamborghini, se evidencia que en el caso de Saer, tanto Gramuglio como Sarlo ingresan como docentes en la Universidad Nacional de Buenos Aires a partir de 1984,

donde continúan hasta mediados de los años 2000. Tal como lo demuestra la investigación de Analía Gerbaudo (“La fundación de una obra”), la cátedra de Literatura Argentina II de la UBA fue un espacio de labor docente e intelectual desde el que Beatriz Sarlo propició la “fundación” de la obra saeriana; la incorporación de sus textos a los contenidos de la materia ayudó a definir e instalar el valor de su firma en la literatura argentina del siglo XX. Si se considera, a la vez, la preeminencia entre los colaboradores de los tomos 10 y 11 de la *Historia crítica* de Jitrik de investigadores formados en la Universidad de Buenos Aires, es posible sugerir que la referencia recurrente al nombre de Saer en los artículos que componen estos tomos de la *Historia crítica* testimonia la huella de la enseñanza ininterrumpida de la literatura de Saer en los programas de Literatura Argentina II de la UBA desde la posdictadura (Gerbaudo, “La fundación de una obra”). Asimismo, no es casual que sean Daniel Freidemberg, Daniel García Helder y Julio Schwartzman (como director del tomo 2) quienes aborden aspectos de la obra de Leónidas Lamborghini en sus contribuciones. Se trata de tres firmas que han publicado numerosos trabajos sobre Lamborghini y que han realizado una valiosa labor de difusión de sus textos, principalmente desde las páginas de revistas culturales, como *Diario de poesía*.

En segundo lugar, encontramos en la descripción de las obras de Saer y de Lamborghini en las historias recientes una fórmula que se reitera para definir las: “en contraposición a”. En ambos casos, la crítica ha apelado al tópico del silencio o la desatención para describir la poca repercusión inicial de sus obras, enfatizando su ilegibilidad por medio de la comparación con otros autores que sí contaron con la visibilidad y el reconocimiento de sus contemporáneos. En el caso de Saer, su recepción es contrapuesta a la de Manuel Puig. En el apartado “Las narraciones de la percepción de Juan José Saer” de la *Breve historia* se introduce al santafesino del siguiente modo: “En cambio, el desconcierto que provocó la obra de Juan José Saer –radicalmente diferente de la de Puig– no tuvo la estentórea forma de la polémica, sino la más opaca del silencio y la más perturbadora de la incompreensión” (p. 413). En cuanto a Lamborghini, Freidemberg describe la poca atención que ha recibido su obra en contraste con la de Juan Gelman –retomando a Alfredo Andrés en el prólogo a *El 60* (ver nota 9)–:

«Pero el libro de Gelman no estaba solo», advierte la Introducción de *El 60*. Con *El saboteador arrepentido* [sic], una plaqueta publicada en 1955, y *Al público*, de 1957, también Leónidas Lamborghini había puesto en evidencia «hasta qué punto habían vuelto a soplar los acres vientos de la renovación». [...] «el libro de Gelman constituyó desde su

aparición un impacto; los de Lamborghini, en cambio, se movieron dentro de un área menor», distingue Andrés. (“Herencias y cortes” p. 193)

El hecho de que la comparación con otros escritores contemporáneos esté supeditada al modo en que sus primeras obras fueron recepcionadas da cuenta de la renuencia de las historias de la literatura recientes a desanudar la imbricación entre ilegibilidad histórica y valor literario que la crítica había contribuido a consolidar a partir de mediados de los sesenta.

Asimismo, si se reconoce que las historias literarias funcionan como intervenciones específicas en las disputas ideológicas y estéticas sobre la literatura, en la medida en que participan de la construcción de una tradición literaria y crítica, cabe contemplar la situación descrita para los casos de Saer y Lamborghini en el marco de una reflexión mayor. Nos interesa interrogar de qué modo los cambios en las operaciones de lectura sobre las obras de Saer y Lamborghini se inscribieron en estas disputas por los modos de historizar la literatura. En *Contiendas en torno al canon*, Guadalupe Maradei propone una lectura razonada de los dos proyectos de historización literaria recientes aquí considerados y describe las operaciones críticas y las decisiones metodológicas que los sostienen.<sup>10</sup> Maradei señala que los proyectos historiográficos de Jitrik y de Prieto comparten “una concepción de la historia de la literatura como historización del cambio literario, de lo nuevo en tanto acontecimiento” (p. 240). En Prieto, las nociones rectoras se organizan en torno al par productividad/novedad –tal como el autor explicita en el párrafo de la introducción ya citado–; mientras que en la historia de Jitrik, se privilegia la idea de “momentos de condensación de la significación” (Maradei, p. 189 y sigs.).

De este modo, la investigación de Maradei vuelve discernibles, en el análisis de la presencia de Saer y Lamborghini en las historias de la literatura posdictadura, una serie de operaciones críticas encadenadas que resignifican el modo en que sus obras son contempladas:

1. Maradei identifica la “regularidad y persistencia de una concepción de la historicidad basada en las nociones de conflicto, tensión o contradicción en la medida en que convocan a una puesta en crisis del canon y su institucionalización” (p. 45). Este señalamiento resulta particularmente productivo para pensar cómo el proceso de

---

10 Maradei se ocupa además de un tercer proyecto: la *Historia social de la literatura argentina*, gestado por David Viñas durante los ochenta, del que solo se publicó en 1989 el tomo VII, compilado por Graciela Montaldo, titulado *Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930)*. En 2006 la Editorial Paradiso reeditó el volumen, como parte de un nuevo plan de siete tomos, retitulado *Literatura argentina. Siglo XX*. No tomamos este proyecto dentro del corpus analizado dado que los tomos publicados hasta el momento no involucran el recorte temporal de esta tesis.



consagración de Saer y Lamborghini desembocó en la ubicación de sus obras en el centro de la escena diagramada por la historia literaria, a condición del énfasis retórico en su excentricidad y su ilegibilidad histórica. Saer y Lamborghini encuentran en los proyectos de Jitrik y Prieto un lugar privilegiado como escritores cuyos recorridos van “en contra de” lo esperado. Nos preguntamos si, aun cuando no se definan como “pendencieras” –recordemos el comienzo del capítulo 14 de la *Breve historia*: “el desconcierto que provocó la obra de Juan José Saer [...] no tuvo la estentórea forma de la polémica” (p. 413)–, las figuras de Saer y Lamborghini funcionan dentro de estos proyectos como casos paradigmáticos del impulso “contracanonico” o cuestionador de la univocidad del canon, en tanto son obras que incomodan los esquemas del relato histórico –se sustraen de las categorías de “generación”, pero también de “compromiso”, de “época”, etc.–. Esto contribuye a explicar que su consagración haya mantenido como signo su ilegibilidad, pero convertida en valor: son centrales *porque* son ilegibles, allí donde rompen o incomodan las cronologías e historizaciones positivistas.

2. En la medida en que se justifica en su ilegibilidad, la incorporación de las obras de Saer y Lamborghini en las recientes historias de la literatura privilegia el punto de vista de su recepción: la ilegibilidad, la injusticia, la desatención, la sordera o el silencio son figuras críticas que procuran describir el vínculo que sus obras establecieron con su contexto de surgimiento. En los proyectos historiográficos de Jitrik y Prieto, que a su modo también son “historias de la crítica” (Maradei, *Contiendas*), la dimensión de la recepción ocupa un lugar central, lo que favorece la definición de los límites de nuestro objeto: la ilegibilidad de las obras de Saer y Lamborghini es un problema de lectura. Este énfasis también tiene que ver, explica Maradei, con la atención que estos proyectos otorgan a la literatura concebida como un conjunto de prácticas (como rechazo a una perspectiva de lectura inmanentista):

Las diversas (y a veces contradictorias) alternativas a la historiografía literaria tradicional que la crítica contemporánea encontró en el trabajo de diseño y de escritura de estas nuevas historias tienen en común una perspectiva materialista que desdeñó acotarse a una lectura «cerrada» de los textos y llevó adelante formas de articulación con las prácticas de los sujetos (que no equivalen a sus biografías), con las transformaciones históricas y culturales y con las torsiones en la materialidad misma de la lengua. (p. 186 y sigs.)

3. Asimismo, si atendemos a la complejidad del contexto en que estas obras se inscriben, se evidencia que el problema de la ilegibilidad de las obras de Leónidas Lamborghini y Juan José Saer se topa con la discusión en torno a los modos de historizar la literatura. De algún modo, asumir la ilegibilidad como un rasgo de época implica devolverle a

la historia la pregunta por su propio problema: la historia de la literatura se encuentra estructuralmente tensionada por la incompatibilidad entre literatura e historia, en la medida en que las exigencias disciplinares de causalidad y temporalidad generativa son ajenas a los impulsos ahistóricos y aporéticos del discurso literario. En “Historia literaria y modernidad literaria”, un ensayo incluido en *Blindness and Insight*, Paul de Man se detiene en este problema y advierte que

una historia positivista de la literatura, que la trata como si fuera una colección de datos empíricos, solo puede ser una historia de lo que la literatura no es. En el mejor de los casos, sería una clasificación preliminar que abre el camino para el estudio literario real, y en el peor de los casos, un obstáculo en el camino de la comprensión literaria. (pp. 162-163)

Ante este diagnóstico, la pregunta que surge es si es posible concebir una historia literaria que sea capaz de dar cuenta *a la vez* de la modernidad literaria y de su historicidad, es decir, que pueda distinguir rigurosamente el lenguaje metafórico del histórico y así mantener la ambigüedad radical del conocimiento que la literatura transmite sobre sí misma. La respuesta esbozada en este ensayo enfatiza la necesidad de revisar la concepción de la historia como proceso generativo, si se pretende dar cuenta de la aporía literaria –en literatura, verdad y error existen simultáneamente, sin jerarquías–. La conclusión demaniana es contundente:

Para ser buenos historiadores literarios, debemos recordar que lo que solemos llamar historia literaria tiene poco o nada que ver con la literatura y que lo que llamamos interpretación literaria –siempre que sea una buena interpretación– es en realidad historia literaria. Si extendemos esta noción más allá de la literatura, esto no hace más que confirmar que las bases del conocimiento histórico no son los hechos empíricos, sino los textos escritos, aunque estos textos se disfracen de guerras o revoluciones. (p. 165)

#### 0.4. Presentación del recorrido de la investigación

Nuestra investigación está guiada por el problema de lo ilegible, en sus ocurrencias diversas y heterogéneas, en las obras de Leónidas Lamborghini y Juan José Saer. Durante su desarrollo, esta búsqueda tomó diferentes formas: por un lado, realizamos una indagación teórico-metodológica de la categoría de ilegibilidad; por otro lado, reconstruimos su atribución por parte de la crítica saeriana y lamborghiniiana, en diálogo con las autofiguraciones de los autores en entrevistas y ensayos; y por último, nos detuvimos en algunos problemas críticos de sus obras vinculados con su ilegibilidad, que permitieron releer zonas centrales de su literatura. De modo que la tesis está organizada en tres momentos diferenciados por las dimensiones del objeto de investigación que cada uno aborda, que pueden pensarse como respuestas a tres preguntas iniciales: 1. ¿Qué entendemos por ilegible en/de la literatura?; 2. ¿Cómo ha guiado la ilegibilidad el vínculo de la crítica con las obras de Saer y Lamborghini? ; 3. ¿Qué formas toma lo ilegible en la literatura saeriana y lamborghiniiana?

El primer capítulo titulado **“Lo ilegible en/de la literatura”** responde al primer interrogante. En él, se delimita la perspectiva teórico-metodológica adoptada para nuestra investigación, asumiendo, no obstante, la condición de imposibilidad del método a la hora de dar cuenta de aquello que llamamos lo ilegible de la literatura. Es por ello que el capítulo se encuentra organizado a partir de tres episodios de puestas en diálogo entre pensamientos teóricos en torno del problema de la lectura, en los que la ilegibilidad juega un papel relevante. De este modo, se busca dar preeminencia al carácter dialógico del problema de lo ilegible, como pensamiento del umbral de la lectura –lo que en toda lectura literaria viene a ubicarse más allá o más acá de las estabilizaciones de sentido–.

En primer lugar, recuperamos el debate que tuvo lugar entre Hans Robert Jauss y Paul de Man durante los años ochenta, a fin de delimitar las posiciones en torno de la ilegibilidad y la lectura literaria que sostuvieron la estética de la recepción, por un lado, y la deconstrucción, por el otro. Las conclusiones derivadas de este diálogo resultan relevantes para el desarrollo de esta tesis, debido al alcance que han tenido las consideraciones de la hermenéutica jaussiana en el modo de estudiar la recepción de obras literarias como las de Saer y Lamborghini. La categoría de “horizonte de expectativas”, así como el modelo de comprensión de la variación histórica del canon, han funcionado como herramientas críticas eficaces, muchas veces implícitas, a la hora de dar cuenta de la ilegibilidad de la literatura

saeriana y lamborghiniana en su primera etapa de recepción. Sin ir más lejos, esto se verifica en la inclusión de sus obras en las historias de la literatura argentina que hemos descripto anteriormente. El primer apartado de este capítulo toma como puntapié inicial la publicación en 1982 de *Toward an Aesthetic of Reception*, una compilación de ensayos de Hans Robert Jauss en la serie *Theory and History of Literature* de la editorial de la Universidad de Minnesota, que marca la introducción de la Estética de la Recepción en la académica norteamericana. Paul de Man prologa el libro con un incisivo ensayo titulado “Reading and History”, que representa la primera huella escrita de un debate intelectual de largos años entre hermenéutica y desconstrucción, al que Jauss, en su “Respuesta a Paul de Man” de 1983, nomina como “un feliz entendimiento en el disenso” (*Reading De Man Reading*, 1989, p. 208). Entonces, recuperamos el diálogo entre ambos teóricos, a fin de reconstruir los argumentos que esgrimió De Man al momento de impugnar la concepción de lectura literaria sostenida por la escuela de Constanza. Particularmente, nos detenemos en analizar el desacuerdo que De Man y Jauss manifestaron respecto de sus interpretaciones de la alegoría en el poema de Charles Baudelaire, «Spleen II», en *Les fleurs du mal*. El disenso entre ambos puede sintetizarse del siguiente modo: a pesar de que ambas perspectivas atienden al problema de la comprensión de la ambigüedad epistemológica de la literatura, el modelo de Jauss se sostiene en el supuesto de que el desciframiento del sentido de una obra es imprescindible para que tenga lugar la experiencia estética. En cambio, De Man considera la ilegibilidad como una condición irreductible del lenguaje literario, y, por tanto, la ambigüedad alojada en la tensión entre sentido figural y sentido literal convierte toda decisión interpretativa en una reducción de la literatura a exigencias culturales. De este modo, mientras que Jauss busca dilucidar el efecto estético y el significado histórico detrás del recurso a la alegoría en Baudelaire, De Man por el contrario, recuperando la perspectiva benjaminiana, concibe la alegoría como una figura cuya duplicidad impide cualquier restitución subjetiva, y que, por lo tanto, señala el vacío o la interrupción del sentido.

En el segundo apartado del capítulo uno, nos dedicamos al diálogo que mantuvieron Paul de Man y Jacques Derrida en torno de la ilegibilidad del lenguaje, del que recortamos especialmente el énfasis en la reflexión en torno de la lectura literaria como práctica crítica. Un encuentro en 1966 en un Coloquio en Baltimore, durante el que De Man y Derrida conversaron acerca del texto de Rousseau *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, funciona como el acontecimiento inicial de un largo y productivo intercambio. Esta escena inaugural,

recordada y narrada por ambos teóricos, es interesante por lo que permite acentuar: la conversación sobre Rousseau no solo puso en evidencia la afinidad entre sus pensamientos acerca del origen y el funcionamiento del lenguaje, sino que signó también su desacuerdo, cifrado en sus interpretaciones divergentes sobre la ceguera en la teoría del lenguaje de Rousseau, en las que ya es posible rastrear el énfasis que De Man daría al problema de la lectura y a la ilegibilidad, y Derrida, a la escritura como suplemento. Así, en este apartado reparamos en la perspectiva derrideana acerca del carácter suplementario de la escritura, y en la paradoja que ella señala acerca del vacío de origen, a partir de su lectura de Rousseau desarrollada en *De la gramatología*. Contemplamos, además, la interpretación que hace De Man de la lectura derrideana, a fin de contrastar los alcances de ambas hipótesis en torno de la irreductibilidad de la ceguera crítica, sobre la que De Man concluye: “la ceguera es el correlato necesario de la naturaleza retórica del lenguaje literario” (“Rhetoric of Blindness” p. 141). Luego, desarrollamos la lectura de Rousseau que De Man despliega en *Alegorías de la lectura*, y la interpretación que de ella propone Derrida en *Memorias para Paul de Man*, con el objetivo de delinear cómo concibe De Man el carácter ilegible de la literatura. Aquí cobra centralidad la noción de “alegoría de la ilegibilidad”, como descripción del lenguaje literario: De Man identifica en Rousseau la formulación de una aporía, una incompatibilidad entre enunciación y performatividad, que redundando en la exhibición de la indecidibilidad entre gramática y figura. Nos interesa principalmente destacar de este apartado las formulaciones paradójicas que se construyen en el diálogo entre estos autores en torno de la práctica crítica a partir de las nociones de suplemento, ceguera y alegoría de la ilegibilidad, dado que permiten dar cuenta del horizonte aporético de la reflexión en torno de lo ilegible que esta tesis propone, y que encuentra una síntesis productiva en la siguiente afirmación derrideana: “la ilegibilidad no es, ciertamente, un límite exterior a lo legible, como si, leyendo, uno se topara con una pared, no: en la lectura es donde la ilegibilidad aparece como *legible*” (“Leer lo ilegible” s/p, cursiva en el original).

El tercer y último apartado del primer capítulo parte de la polémica entre Paul de Man y Roland Barthes que tuvo lugar en el mismo Coloquio en Baltimore de 1966, para luego reparar en las consonancias entre los modos en que De Man concibió la ironía y Roland Barthes, la estupidez, a fin de demostrar la pertinencia de considerar ambas nociones a la hora de conjeturar la inagotabilidad de lo ilegible de una obra literaria. Para De Man, la ironía es la figura que caracteriza estructuralmente el funcionamiento del lenguaje: en tanto resulta

imposible controlar sus efectos en el discurso, es decir, determinar con certeza si un enunciado es irónico o no, la ironía es incesante, y por tanto, corroe la posibilidad misma de comprender. Así, se vuelve evidente la relevancia de considerar la ironía a la hora de dar cuenta de la ilegibilidad de los textos, pues esta pone en jaque el proceso de lectura hermenéutico, al hacer irrumpir el carácter irreductiblemente ilegible del lenguaje. Por su parte, Barthes insiste en la futilidad de todo intento de salirse de la estupidez, dado que se encuentra involucrada en la conversión del lenguaje en discurso. Así, “la estupidez es menos un asunto de contenido del pensamiento que una forma de producción del sentido” (Gaillard, “¿Quién le teme...?” pp. 276-277). Tanto la ironía como la estupidez se conciben como figuras, es decir, se estructuran tropológicamente; y es esta condición la que explica su incesancia y la propiedad de ser “sin afuera”. A los fines de nuestra investigación, la consonancia entre las nociones de ironía y de estupidez permite acentuar la importancia de situar el problema de la ilegibilidad en el marco de una reflexión acerca del poder del lenguaje para representar –y de la imposibilidad de sustraerse de la violencia y la arbitrariedad de su efectuación–. Finalmente, en este apartado también recuperamos la atención que ofreció Barthes a la categoría de ilegibilidad a lo largo de su obra. Nos proponemos deslindar los alcances de esta noción en la reflexión barthesiana acerca de la lectura literaria, en la que se percibe una oscilación entre su apuesta por lo ilegible como valor de la práctica literaria y un deseo de legibilidad como búsqueda de la forma aceptable. Esta deriva permite desarticular la oposición entre legible e ilegible, para pensarlos, en cambio, como modulaciones del mismo problema: la lucha contra el discurso que *cuaja* y se transforma en repetición estereotípica.

La constelación de nociones contempladas a lo largo de este primer capítulo, que consideramos inescindibles de los diálogos entre pensamientos que las propiciaron, conforma el horizonte teórico y metodológico de los análisis y las lecturas que se proponen en los otros dos momentos de la tesis, abocados concretamente a la indagación de lo ilegible *en y de* las obras de Leónidas Lamborghini y Juan José Saer.

Así, en el segundo capítulo de la tesis, titulado “**Ilegibilidades en/de la crítica**”, se busca dar respuesta al segundo interrogante, acerca del vínculo de la literatura saeriana y lamborghiniiana con el discurso de la crítica literaria. Partimos de la constatación de una primera etapa de ilegibilidad en la recepción de sus obras y del reconocimiento del rol que ocuparon un grupo selecto de firmas críticas en su proceso de consagración –en el caso de

Lamborghini, la revista *poesía buenos aires* y, años después, los jóvenes de *Diario de poesía*; en el caso de Saer, el grupo rosarino nucleado en torno de Adolfo Prieto y de *setecientos monos* y, luego, Beatriz Sarlo y María Teresa Gramuglio desde *Los Libros y Punto de Vista*-. Dedicamos los dos primeros apartados a analizar episodios específicos de este proceso.

En primer lugar, nos concentramos en la recepción de la obra lamborghiniana, a partir del primer comentario crítico sobre su poesía, aparecido en *poesía buenos aires* en 1956, para seguir desde allí la deriva de su figuración como una obra descolocada. Luego, nos proponemos rastrear y describir el modo en que el nombre de Lamborghini fue involucrado de manera aparentemente marginal o contingente en la controversia, hacia mediados de los ochenta, entre integrantes de *Xul. Signo Viejo y Nuevo* y miembros de *Diario de poesía* a propósito del neobarroco, pero cuyo eje de discusión rondó en torno a la ilegibilidad y los modos de leer de ambas revistas. En este sentido, nuestro interés por esta disputa es doble: por un lado, llamó nuestra atención el hecho de que se inscribiera de manera subrepticia y descolocada a largo de los intercambios el nombre de Leónidas Lamborghini, cuya obra hasta el momento no había sido sino tangencialmente vinculada con la poesía de Perlongher, Carrera, o Sarduy –los poetas considerados “más representativos” del neobarroco–. Por otro lado, resulta relevante para nuestra investigación el hecho de que estas menciones marginales a la obra lamborghiniana se dieran en el marco de una discusión teórica en torno al carácter ilegible del lenguaje poético. Esta circunstancia nos permite arriesgar una explicación al hecho de que la institucionalización de la obra de Lamborghini no haya implicado su legibilización, sino, de manera paradójica, la cristalización de su ilegibilidad, es decir, su consagración como una obra descolocada. Ocurridas en un momento en que su poesía ya había ganado cierta legitimación, las menciones a Lamborghini en esta polémica vuelven evidente, sin embargo, que el rescate de su obra hacia los ochenta no derivó de un consenso respecto de los modos de leerla, sino, más bien, del reconocimiento del valor de su singularidad en tanto obra permeable a la vez que resistente a las etiquetas.

En segundo lugar, nos centramos en la recepción de la obra saeriana, para lo cual volvemos sobre los textos que María Teresa Gramuglio y Beatriz Sarlo le dedicaron durante los sesenta, setenta y ochenta. En ellos, indagamos especialmente en el modo en que se inscribe la singularidad de la literatura saeriana como una resistencia a los códigos de legibilidad de la época. Leídos en serie, los textos de Gramuglio y Sarlo se caracterizan tanto por la valoración de conjunto de una obra en proceso, que se mantiene fiel a un proyecto

creador singular y persistente, así como por una lectura que focaliza en sus elecciones formales. A lo largo de su vínculo crítico con la obra de Saer, cada una de ellas explora y expande en sus intervenciones énfasis específicos que configuran, a su vez, los modos en que intentan establecer sus condiciones de legibilidad, es decir, modos de procurar un lector posible para su obra. Esta operación se condensa en la figura de la apuesta por la construcción de un lugar y un tiempo para Saer en la literatura argentina, proceso cuya culminación puede ubicarse en 1986, cuando Sarlo publica “El saber del texto” en el número 26 de *Punto de Vista*, y Gramuglio, el epílogo a *Juan José Saer por Juan José Saer* titulado “El lugar de Saer”. Gramuglio y Sarlo leen la fidelidad de Saer con su propio proyecto como síntoma o efecto de una literatura que se concibe a sí misma como cuestionadora de los órdenes establecidos; una literatura que, por no dejarse absorber por las demandas externas, se vuelve perfecta. Pero esa perfección acaba estableciendo una identidad de la literatura consigo misma, que es la condición previa para su institucionalización: la literatura de Saer es perfectamente literaria y, por tanto, su ilegibilidad se convierte en un valor institucional.

En el tercer apartado del segundo capítulo consideramos las intervenciones de Lamborghini y Saer en los debates en torno del vínculo entre literatura y política luego de la recuperación democrática, a los fueron convocados en condición de escritores y exiliados – recordemos que Saer vivió en Francia desde 1968 y Lamborghini estuvo en México entre 1977 y 1990–. Así, Lamborghini firma un breve ensayo titulado “Digresiones 1976-1993” en la sección “Testimonios” del número 517-519 de *Cuadernos hispanoamericanos*, en el que el tono confesional es desbordado constantemente por su estructura poética. Por su parte, Saer presenta en un Coloquio en Einstätt en octubre de 1987 el trabajo “Literatura y crisis argentina”, donde argumenta a favor de una “literatura sin atributos”, como un modo de sustraer la reflexión de la dicotomía reductiva literatura/compromiso. Asimismo, nos detenemos en el Encuentro de escritores realizado en la UNL a fines de 1994, titulado “La Política y la Historia en la ficción argentina”, del que participan Saer y Lamborghini, en el que situamos un acontecimiento fundamental para pensar el modo en que cada una de sus obras definió su vínculo con la política; en el análisis, encontramos una clave de lectura en la reapropiación que cada uno de los escritores realiza, a lo largo del encuentro, de la célebre frase joyceana «la historia es una pesadilla de la que quiero despertar». Tanto Saer como Lamborghini encuentran en Joyce y, particularmente, en esta frase largamente retomada del *Ulises*, una estrategia para definir el carácter político de la propia práctica literaria: en ambos



casos la frase de Joyce funciona como el eslabón argumental que permite postular un modo de relación de la literatura con la historia y la política trascendiendo la determinación directa, pero, a la vez, evitando caer en un textualismo inmanentista. El encuentro entre Saer y Lamborghini mediado por Joyce puede formularse del siguiente modo: la literatura trabaja en el pliegue entre ficción e historia, manteniendo suspendidas en el ensueño o en el canto paródico las posibilidades de sujeción ideológica de su verdad, es decir, de su legibilidad cultural o institucional.

Finalmente, dedicamos las últimas páginas del capítulo a indagar en la participación de Lamborghini en el número 24 de la revista *Conjetural*, con la traducción del fragmento “Anna Livia Plurabelle”, buscando poner en evidencia la relevancia de atender a las afinidades entre la poesía lamborghiniiana y la obra de Joyce a la hora de dar cuenta de los alcances de su apuesta por la reescritura y la parodia. Asimismo, se señala la influencia de las reflexiones acerca de la resonancia de la lengua de Joyce en las lecturas críticas que acompañaron a la publicación de *Odiseo Confinado*. Como coda al capítulo, reconstruimos también las huellas de la lectura saeriana de la literatura de Joyce en su obra ensayística.

El tercer y cuarto capítulo, que conforman el último momento de la tesis, exploran la tercera pregunta inicial: ¿Qué formas toma lo ilegible en la literatura saeriana y lamborghiniiana? El tercer capítulo, titulado “**Lo ilegible en la obra de Leónidas Lamborghini: la parodia**”, está dedicado a revisar cómo ha sido leído el carácter paródico de su obra, buscando dilucidar en qué medida estas lecturas han contribuido a potenciar la ilegibilidad histórica que signó las primeras décadas de su recepción, así como a agudizar la resistencia a pensar lo ilegible en sus textos. El capítulo está dividido en tres momentos que abordan, consecutivamente, el estado de la cuestión sobre la parodia en la crítica dedicada a Lamborghini, la historia de la noción de parodia y sus desarrollos en diferentes corrientes de la teoría literaria y, por último, el funcionamiento de la parodia lamborghiniiana en una relectura de su obra.

Así, en primer lugar, rescatamos algunas intervenciones significativas en las que el autor definió los alcances de la noción de parodia: el texto “La parodia: 5 hipótesis de trabajo” publicado en el número 30 de *La hoja del Rojas*; también, la ponencia leída en el Encuentro de 1994 en el Litoral, titulada “El poder de la parodia”; por último, su participación en la encuesta “Poesía/política, hoy” en el número 36 de *Diario de poesía*. Para Lamborghini, la parodia es una relación de contraste y semejanza con un modelo. El poeta

subraya que en esta definición general conviven dos modulaciones: por un lado, la parodia como contraste, entendida como imitación burlesca y risible; por el otro, la parodia como semejanza, asociada a la idea de “canto paralelo” que convoca su etimología griega. La elección de Lamborghini por la parodia condensa el modo en que su poesía procesa el vínculo con la historia y la política, y es una operación que resulta indisociable de la lectura que el autor realiza de la poesía gauchesca. Pero además, la parodia define la forma que cobra la relación de su obra con la tradición literaria.

En segundo lugar, recuperamos las principales lecturas críticas que se han hecho de lo paródico en su obra, en las que identificamos algunas recurrencias: por un lado, cierta tendencia a la implicación entre reescritura y parodia, como categorías cuyos alcances se yuxtaponen en las lecturas de la obra; por otro lado, la apelación a la teoría de Mijail Bajtin y los estudios posteriores que parten de sus propuestas en torno al dialogismo, la parodia y el carnaval como marco teórico específico para interpretar el funcionamiento de la parodia en sus textos.

En el segundo apartado del tercer capítulo, se propone un recorrido por la historia de esta noción, tomando como referencia las reconstrucciones realizadas por Gérard Genette en *Palimpsestos* y por Juan Campesino en el artículo “La parodia en el tiempo”, que demuestran cómo a lo largo de su historia, la parodia ha sido incumbencia de la poética –considerada como género– y también de la retórica –concebida como figura–. Asimismo, mientras en algunos estudios se la ha vinculado a la sátira y la burla, en otros, se ha considerado primordialmente su rasgo imitativo, enfatizando en la transferencia subjetiva implicada en ella. Luego, nos detenemos en el lugar que ha ocupado la parodia en la teoría literaria –partiendo del formalismo ruso, luego Bajtin, la escuela francesa y la crítica anglosajona–. Resultan centrales en este sentido el estudio “Dostoievski y Gogol (una teoría de la parodia)” que Iuri Tynianov escribe en 1920, el libro de Mijail Bajtin *Problemas de la poética de Dostoievski*, los ensayos de Julia Kristeva y Gérard Genette en la escena teórica francesa y de Margaret Rose y Linda Hutcheon en el ámbito anglosajón. En Argentina, reparamos en el primer número de la revista *Lecturas Críticas*, de 1980, que estuvo enteramente dedicado a la categoría de parodia. Este apartado se centra, por último, en un análisis detallado del estudio de la parodia de Linda Hutcheon, cuya propuesta teórica se ha vuelto una referencia central en los estudios literarios argentinos que han abordado el tema. Contrastamos su perspectiva con las propuestas de Giorgio Agamben en *Profanaciones*, Juan B. Ritvo en *La edad de la*

*lectura* y en diálogo con la noción de ironía de Paul de Man, a partir de la pregunta por el lugar que cada una de estas visiones le asigna a la interpretación de la intención autoral en la parodia. Para Hutcheon, el lector paródico ideal es aquel que tiene la capacidad de reconstruir lo implícito: identificar el texto como parodia, recuperar por medio de las referencias el texto parodiado y descifrar la intención paródica. En este sentido, consideramos que el estudio de Hutcheon da cuenta de una resistencia a pensar lo ambiguo. En cambio, para Agamben, De Man y Ritvo la complejidad de lo paródico no radica en la dificultad que significa para el lector interpretar las inversiones, los reveses, las alusiones indirectas, sino en el efecto que estos recursos causan en tanto señalan la irreductibilidad de su indefinición.

Finalmente, en el tercer y cuarto apartado del capítulo, presentamos nuestra propuesta de lectura de lo paródico en la obra de Lamborghini. Partimos de una lectura retórica de los dos breves textos en prosa, “El Combinador” y “El Estro Paródico”, publicados en las últimas páginas de *El riseñor*. La dinámica entre la interrogación y la nominalización que se despliega en ellos favorece el ensayo de sucesivas combinaciones de elementos que, encadenadas en la escritura, hacen coexistir una formulación, su repetición y su reverso. Así, la obra de Lamborghini se construye como un espacio donde se suspenden las definiciones esenciales, lo que se materializa en la mezcla, la mezcolanza, de lo diverso y contradictorio. La parodia se concibe así como la espacialización de un *entre* que propicia el movimiento, la circulación, el ir y venir del Modelo al poema, del poema al Modelo, como una oportunidad de auscultar la potencia del lenguaje en tránsito, en fuga. De este modo, a continuación seguimos la huella en la obra de Lamborghini de la fórmula “salgo y entro”, del reiterado recurso a la gerundización, de los destiempos y descentramientos que estructuran *El solicitante descolocado*, y proponemos que lo que define el funcionamiento de la parodia en su obra es justamente el carácter móvil del espacio en el que se instala, en términos de “lengua en movimiento”. Por último, exploramos los nexos entre la parodia y la disposición dialógica en la poesía lamborghiniana, para lo cual ponemos en relación dos textos de su obra hasta el momento desatendidos por la crítica: el poema “El jolgorio’ e la criación”, incluido en *Tragedias y parodias I*, y “Leónidas Lamborghini: un autorreportaje”, publicado en el número 5 de la revista *La ballena blanca*. En el poema, que ficcionaliza y parodia el momento en que José Hernández escribió el *Martín Fierro*, el acto de escritura se figura como una experiencia desubjetivante que da lugar a un canto doble: Don José se desdobra, deviene dos, y así irrumpe “el Gaúcho’e los Gaúchos”. De este modo, es en el diálogo, en el

contrapunto entre dos voces, que tiene lugar la “criación” del poema. Por su parte, el “autorreportaje” está construido como un diálogo cómico entre “El otro” y “Uno”, dos voces que son y no son –son *en tanto* no son– Lamborghini. El Uno y El Otro, que son parte de lo mismo pero diferentes, son voces que se (des)encuentran en un espacio intermedio, suspendido entre el mundo real y el de la ficción, donde se indiferencian a la vez que no cesan de diferir: es el espacio/tiempo de la escritura. Sugerimos que es ese espacio, justamente, el que habilita la parodia como movimiento. En suma, concluimos que la parodia en la obra de Lamborghini presupone un desdoblamiento, en la medida en que es la escisión subjetiva situada en el origen del acto de escritura la que abre la posibilidad del canto paralelo.

El cuarto capítulo se titula **“Lo ilegible en la obra de Juan José Saer: alegoría, animalidad y despertar”** y explora los tres tópicos enunciados en el título en algunos episodios de la literatura saeriana, bajo la hipótesis de que el problema de lo ilegible en la obra de Saer emerge con intensidad allí donde se figuran instancias de indefinición y oscilación, que operan como intervalos que propician una experiencia de suspensión de la conciencia y de fuga hacia lo indeterminado. Comenzamos con las discusiones sostenidas por Saer en el ensayo “La selva espesa de lo real” para definir la singularidad de la escritura saeriana en sintonía con la búsqueda de un lugar inasible entre dos “selvas”, los dos polos donde se alojan la generalidad y lo indistinto: la práctica literaria se ubica *entre* lo real y el lenguaje, *entre* la indeterminación del mundo y la sobredeterminación de las producciones culturales.

En el primer apartado del capítulo, reconstruimos la atención que la crítica ha prestado al problema de la alegoría en la obra de Saer, y cómo ha sido vinculado con la definición de los alcances políticos de su literatura. Particularmente, nos detenemos en las operaciones teóricas que han sostenido la lectura en clave alegórica de su obra. Notamos que no ha sido interrogada hasta el momento la concepción de alegoría que estas lecturas presuponen, y que, por lo tanto, se vuelve productivo reconsiderar el modo en que sus conclusiones críticas abren y/o obturan la lectura de la ilegibilidad de la obra saeriana, atendiendo a la alegoría como una figura de interrupción, en sintonía con el pensamiento de Paul de Man, Walter Benjamin y Jacques Derrida que desarrollamos en el primer capítulo. Como punto de partida, señalamos las intervenciones en las que Sarlo, durante los ochenta, leyó la oblicuidad y fragmentariedad de las novelas de Saer, y especialmente de *Nadie nada*

*nunca*, como claves de la resistencia de la literatura a los discursos totalitarios. En este sentido, encontramos en “Política, ideología y figuración literaria” –trabajo presentado en un congreso en la Universidad de Minnesota en 1986– una incompatibilidad entre las dos perspectivas sobre la alegoría aludidas: por un lado, la concepción benjaminiana, asumida explícitamente por Sarlo al dimensionar los alcances de la lectura en clave alegórica de la literatura de una época signada por el monolitismo del discurso autoritario, y , por el otro, una concepción clásica-simbólica, referida a partir de la cita al libro *Fascismo y experiencia literaria*, editado por Hernán Vidal. En este sentido, evidenciamos que las intervenciones de Sarlo durante los ochenta anclaron el potencial político de la literatura en un uso de la alegoría como enigma y resistencia. Narrar de manera oblicua, cifrada, es decir, alegórica, respondía a una doble exigencia: sortear la censura y rechazar el realismo; pero también, y sobre todo, era un modo de “rodear ese núcleo resistente y terrible que podía denominarse lo real” (“Política, ideología y figuración” p. 59).

Han sido numerosas las lecturas críticas que retomaron las ideas de Sarlo e interpretaron la reminiscencia de la violencia política en *Nadie nada nunca* –y en otros textos de la obra saeriana– en términos de alusión, cifra o alegoría. No obstante, una serie de trabajos recientes se han detenido en problematizar esta interpretación alegórica. Por ello, en un segundo momento del apartado nos detenemos en trabajos de Miguel Dalmaroni, Rafael Arce, Silvana Mandolessi y Baptiste Gillier que demuestran que la lectura tan extendida de *Nadie nada nunca* como una novela que cifra alegóricamente el clima de violencia y terror de la última dictadura no alcanza a dar cuenta del modo en que el texto trabaja con los acontecimientos histórico-políticos. Identificamos que lo que se refuta en estas lecturas es una concepción de alegoría como un proceso de representación, cuyo desciframiento permite la restitución de una totalidad de sentido. Por ello, aun cuando elijan abandonar la categoría de alegoría, las cuatro investigaciones asumen una perspectiva afín, vinculable con los desarrollos benjaminianos y demanianos en torno de la técnica alegórica que hemos trabajado en el primer capítulo. Para Benjamin, la evocación de un marco de significado para la alegoría es “sintomática de una pérdida significativa de un sentido genuino, inmediatamente accesible” (Spencer, “Allegory in the World...” p. 63). Esto implica que, antes que un recurso al servicio de la representación, la alegoría es la figura retórica que señala el fracaso del orden representacional.

En el segundo apartado del cuarto capítulo, reparamos en el hecho de que la discusión acerca de la politicidad de la obra de Saer ha abierto la interrogación sobre el problema de lo animal en su literatura. Las incipientes lecturas sobre la cuestión animal en la obra saeriana permiten conjeturar que en sus narraciones el debilitamiento de las certidumbres epistemológicas, inscripto en una desconfianza radical frente a la conciencia fenomenológica, se integra en una interrogación ontológica sobre la condición humana y su vínculo con el mundo. Partimos de la hipótesis de que la cuestión animal opera en la literatura saeriana como una modulación de su ilegibilidad, es decir, como una instancia de suspensión e interrupción. Asimismo, sostenemos que la inflexión marcadamente posthumanista que adquieren las representaciones y figuraciones de la animalidad en sus textos puede leerse en sintonía con su apuesta por “una literatura sin atributos”. Así, en este apartado desarrollamos una interpretación de la presencia recurrente de dos animales en la literatura saeriana: los caballos y las arañas. En primer lugar, nos detenemos en el vínculo del Gato Garay con el bayo amarillo en *Nadie nada nunca*, e identificamos el rol protagónico que en él juega la mirada: en la mirada animal se abisma la diferencia infinita, y en su revés exhibe el carácter ilusorio de la certidumbre sobre la que se erige la propia identidad. El pudor de (des)encontrarse en la mirada con un otro animal involucra una apertura hacia la inquietante experiencia de lo indeterminado. En segundo lugar, evidenciamos que en la obra saeriana se les atribuye a las arañas una ambivalencia irreductible: figuran el movimiento y la dispersión que, no obstante, paraliza; la proliferación de la vida a la vez que el peligro de la muerte inminente. Asimismo, la presencia de arañas –o su alusión figurada– en el momento del despertar connota la interrupción del dominio de la conciencia, la suspensión de la capacidad de asignar sentidos, es decir, de esclarecer lo que aparece como indecible.

En el último apartado del capítulo nos dedicamos a recorrer la serie de escenas de ensueño y despertar que proliferan en la obra saeriana, en las que reconocemos una interrogación común, en torno de las posibilidades de asir esa experiencia que atraviesa el sujeto en el instante de trance hacia la indeterminación. Siguiendo la analogía sugerida por el propio Saer que acerca la narración a la somnolencia, afirmamos que narrar –soñar– implica sustraerse de las determinaciones, abandonar la pretensión de un sentido, adoptar un modo de relación con el mundo de las apariencias orientado por el extrañamiento. En este marco, revisamos la manera en que han sido leídas por la crítica las escenas del despertar, como instancias que agudizan la reflexión acerca de la percepción, y las contrastamos con una

lectura de algunas escenas paradigmáticas a la luz de la distinción hegeliana entre sueño (*Schlaf*) y ensueño (*Traum*). Evidenciamos que la desorientación de los personajes en el momento del despertar no parece motivada por la indistinción entre el sueño y la vigilia, ni por el tránsito entre ellos, sino por un estado de suspensión del pensamiento que arroja al sujeto ante su sombra fantasmática, inhumana. Concluimos que la recurrencia de escenas que convocan el universo del *Traum* –de ensueño y de locura– da cuenta de un intento por suspender los alcances tanto de la certidumbre de la vigilia como de la ficción, y por desdibujar las fronteras de la propia subjetividad en la repetición superficial del aparecer. Las escenas de ensueño y despertar esbozan el umbral de acceso de la obra al espacio literario, esa “franja [...] metafórica, de nada” (Saer, “Narrathon” p. 150), donde la neutralidad de las apariencias resiste su sobresignificación. Escribir, leer y soñar comparten, así, su indeterminación, pues es en el estado de somnolencia, de sopor, de demencia, que la literatura se acerca a la utopía de “hacer cantar lo material” (Saer, “La canción material”).

De este modo, a lo largo de los cuatro capítulos que conforman esta tesis, se procuró dar cuenta de productividad de indagar en el problema de lo ilegible en la lectura literaria y su pertinencia para el abordaje crítico de las obras de Saer y Lamborghini. A pesar de la copiosa bibliografía crítica sobre ambas obras, así como la existencia de una gran cantidad de estudios sobre la literatura de los años sesenta, setenta y ochenta, y de reflexiones acerca de los usos de la teoría por parte de la crítica literaria para leer ese segmento de la literatura argentina, notamos que la ausencia de lecturas que se aventuren en un análisis conjunto de Saer y Lamborghini ha aplazado la imprescindible interrogación del vínculo entre ilegibilidad histórica y valor literario que caracterizó la institucionalización de sus obras y su inscripción en la historia literaria. Por ello, la lectura conjunta que esta tesis propone, a la luz de la noción de ilegibilidad literaria, permitió revisar no solo los modos en que sus textos fueron leídos hasta el momento, sino también las operaciones, los diálogos y las polémicas de la crítica que protagonizaron el proceso de recepción de sus obras y que signaron su colocación en el mapa de la literatura argentina del siglo XX.

## CAPÍTULO 1: LO ILEGIBLE EN/DE LA LECTURA

“La certidumbre vendría a ser una metáfora, errónea, de la ceguera. Y la ilusión de dominar, sobrehumanamente, la totalidad, la más infundada de las certidumbres”

Juan José Saer, “Narrathon”

### 1.0. Presentación del recorrido del capítulo

¿Qué es leer?, ¿dónde radica lo ilegible de un texto? Estos dos interrogantes guían el recorrido que se propone en este capítulo. A pesar de su sencillez, la primera pregunta apunta a subrayar que la cuestión de la ilegibilidad de los textos es indefectiblemente un problema de lectura, en tanto lo ilegible se asocia a lo que no puede leerse, aquello que resiste a la atribución de sentido. Así, la ilegibilidad es una categoría cuya definición ha tendido a circunscribirse en su oposición a lo legible: en cada lectura se traza un límite por medio del cual se define como ilegible lo que queda fuera de su alcance.

Por su parte, la segunda pregunta introduce una distinción fundamental, según se considere la ilegibilidad como un rasgo intrínseco del texto literario —lo que la emparenta con la noción de hermetismo— o, por el contrario, se la conciba como un defecto de lectura, es decir, como efecto o resultado del encuentro entre lector y obra, o entre la obra y su época.

Encontramos una vía de acceso interesante a la perspectiva sobre la ilegibilidad que esta tesis construye en los diálogos y discusiones que Paul de Man ha mantenido con otros críticos y teóricos dedicados al problema de la lectura. El recorrido que se propone comienza por la discusión con Hans Robert Jauss, luego se ocupa del vínculo con Jacques Derrida, para finalizar en su desencuentro con Roland Barthes. Nos detenemos en reponer con exhaustividad los argumentos que se traman en cada uno de estos diálogos a fin de deslindar y asediar una serie de categorías afines que resultan relevantes para pensar el problema de lo ilegible en y desde las obras de Leónidas Lamborghini y Juan José Saer que se desarrollará en los próximos capítulos. En primer lugar, delimitamos la noción demaniana de alegoría, en la estela del rescate benjaminiano y en disputa con la concepción alegórica de la estética de la



recepción; en segundo lugar, definimos la lógica suplementaria del signo y la aporía de la promesa, condensadas en la figura de la alegoría de la ilegibilidad, a partir de los textos de Rousseau leídos por De Man y Derrida; por último, reponemos las reflexiones acerca de la ironía demaniana definida por su incesancia, en sintonía con la estupidez y la ilegibilidad barthesianas.

De este modo, este primer capítulo se propone como una delimitación del aparato teórico-metodológico adoptado para nuestra investigación, asumiendo, no obstante, que no hay método de lectura literaria que no resulte insuficiente, ineficaz y reductivo en la búsqueda de aquello que llamamos lo ilegible de la literatura. Es por esta razón que optamos por suspender las esquematizaciones conceptuales que demandaría la definición de un “marco teórico” y reemplazarlas, en cambio, por una indagación detenida de las trayectorias de los pensamientos en torno de la lectura y la ilegibilidad, tramadas en las manifestaciones escritas de los diálogos entre teóricos dedicados al problema de la lectura, es decir, en los testimonios escritos de sus lecturas mutuas. En este sentido, se busca acentuar la inclinación dialógica que adopta el problema de lo ilegible en el desarrollo de esta tesis, como pensamiento del umbral de la lectura –lo que en toda lectura literaria viene a ubicarse más allá o más acá de las estabilizaciones de sentido–. Seguimos, así, la paradoja anotada por Maurice Blanchot en “El puente de madera” –a la que volveremos con más énfasis en el capítulo tres–, sobre el carácter intransferible y singular de la experiencia literaria:

- *Pero ¿por qué dos? ¿Por qué dos hablas para decir una misma cosa?*
- *Porque quien la dice siempre es el otro. (La conversación infinita p. 510)*

Y a su vez, como la otra cara de este movimiento, procuramos subrayar la relevancia de atender al lugar que ocupa la dimensión retórica del lenguaje literario en esta experiencia paradójica que llamamos lo ilegible. Dice Barthes en “Chateaubriand: *Vida de Rancé*”: “Pareciera que tal es la función de la retórica y sus figuras: hacer escuchar, *al mismo tiempo*, otra cosa” ( p. 109, cursiva en el original).

### 1.1. “Un feliz entendimiento en el disenso”: el diálogo entre Paul de Man y Hans Robert Jauss

Walter Benjamin inicia su célebre ensayo “Sobre algunos temas en Baudelaire” afirmando que el lector al cual se dirigía *Les fleurs du mal* “le fue concedido en el porvenir” (*El París de Baudelaire* p. 186), es decir, que Charles Baudelaire había escrito sus poemas para lectores futuros, lectores que aún no existían al momento de su publicación. Así, lo que Benjamin sugiere es que la poesía baudeleraiana resultó ilegible para sus contemporáneos por el carácter anticipatorio de su propuesta estética: Baudelaire lograba captar en su poesía la transformación de la estructura experiencial de los sujetos puesta en marcha por la modernidad, que se volvería inteligible tiempo después.

La idea de que ciertas obras literarias irrumpen como ilegibles en su época reaparece en las reflexiones que marcan el surgimiento de la estética de la recepción (*Rezeptionsästhetik*): “hay obras que, en el momento de su aparición, no pueden referirse todavía a ningún público específico, sino que rompen tan por completo el horizonte familiar de las expectativas literarias que sólo paulatinamente puede ir formándose un público para ellas” (Jauss, *La historia de la literatura* p. 183). Hans Robert Jauss y el grupo de Constanza formulan la categoría de “horizonte de expectativas”, derivada de la fenomenología de la percepción de Edmund Husserl, para describir la relación de toda obra con su contexto de surgimiento atendiendo particularmente a la experiencia del lector. En el intento por superar las concepciones esencialistas de la literatura inscriptas en la idea de canon de las teorías marxista y formalista –salvando las distancias, ambas adhieren a una idea de obra clásica como encarnación estética de una esencia universal (ver De Man, “La lectura y la historia” p. 92; Jauss, *La historia de la literatura* p. 200)–, Jauss se propone construir un marco metodológico que permita reparar en la historicidad literaria: en la medida en que una misma obra recibe interpretaciones diversas y hasta divergentes en diferentes contextos, es necesario reconocer el rol protagónico de los lectores en la constitución de las obras literarias. Este modo de abordar la cuestión de la ilegibilidad está fundado en una concepción hermenéutica de lectura, es decir, la lectura entendida como desciframiento; el carácter ilegible de una obra se explica por la distancia que esta establece respecto al horizonte de expectativas de cierta época, y, por lo tanto, su futura legibilidad no es puesta en duda. La ilegibilidad se convierte así en una cuestión histórica, un problema de temporalidad: el paso del tiempo propiciará el encuentro de la obra con sus lectores.

Paul de Man ha polemizado con Jauss respecto de las certidumbres metodológicas que sostienen esta concepción de lectura. En la introducción a *Toward an Aesthetic of Reception*, cuestiona el modelo de comprensión literaria integral o totalizante formulado por Jauss, sostenido en la estabilidad de la articulación (simbólica) entre una lectura histórica (hermenéutica) y una lectura poética (lingüística). En contraposición, la perspectiva demaniana parte de considerar que en el discurso literario se manifiesta una tensión entre las funciones constatativa y performativa, es decir, entre gramática y figura; se trata de una tensión irresoluble que se debe menos a una carencia del método que a la condición irreductible, discontinua, de la literatura respecto de los valores y los lenguajes de la cultura. De Man dedicará gran parte de su obra a exponer la mistificación de empresas teóricas como la de Jauss que pretenden despejar analíticamente la ilegibilidad de las obras literarias.

Como veremos, el diálogo entre Jauss y De Man –calificado por Jauss en una carta de 1983 como “un feliz entendimiento en el disenso” (“Response” p. 208)– abarcó diferentes niveles de discusión, apelando a argumentos de orden metodológico, filosófico, epistemológico, también crítico. *Les fleurs du mal* ocupó un lugar preponderante en el intercambio, dado que ambos catedráticos condensaron en sus interpretaciones divergentes del poema “Spleen II” sus diferencias teóricas, principalmente en torno de la categoría de estética y de la función alegórica en la poesía de Baudelaire.

Nos interesa reconstruir la trama de esta lectura porque en el modo en que De Man pone en cuestión los postulados de Jauss hallamos una entrada productiva al problema crítico de esta tesis: la indagación de lo ilegible en el proceso de consagración de las obras de Leónidas Lamborghini y Juan José Saer. Si un modelo como el de Jauss permitiría articular metodológicamente las dos dimensiones de la ilegibilidad que esta tesis contempla –como problema hermenéutico o histórico, rastreado en los discursos críticos que se han ocupado de estas obras; y como problema lingüístico o poético, guiando una lectura literaria/estética de los textos– la perspectiva demaniana nos previene de los riesgos de depositar en un concepto fenomenológico la confianza en el éxito de tal operación. Con De Man es posible volver a situar el problema de la ilegibilidad en el acto de lectura, para advertir la inestabilidad y el carácter ficticio (alegórico) de los juicios de orden histórico sobre la literatura. El efecto esperable de esta torsión es que el objeto de esta tesis, instado a renunciar a las certezas del discurso histórico, dé lugar a la emergencia no calculada de huellas de aquellos impulsos contradictorios, ambiguos, desestabilizantes de la literatura que De Man atribuye al

funcionamiento tropológico del lenguaje. En otras palabras, al reactualizar la pregunta acerca de los vínculos entre literatura e historia (política), y al volver sobre el modo en que fueron leídos como respuestas a esa pregunta algunos acontecimientos vinculados con las obras de Saer y Lamborghini, pueden comenzar a desenquistarse los sentidos que han inmovilizado su potencia alegórica y han signado la consagración institucional de su ilegibilidad.

### 1.1.1. Lectura e historia

En 1982, la Universidad de Minnesota publica como segundo volumen de la colección *Theory and History of Literature* una compilación de cinco trabajos escritos por Hans Robert Jauss entre 1967 y 1979.<sup>11</sup> A pesar de que algunos de ellos ya habían circulado en revistas anglosajonas, *Toward an Aesthetic of Reception* es la primera traducción sistemática de trabajos de Jauss al inglés, por lo que con la aparición de este libro de algún modo culmina su ingreso a la academia norteamericana.<sup>12</sup> Paul de Man escribe la introducción al volumen, a la que titula “Reading and History”,<sup>13</sup> reforzando el aspecto que motivara el lugar privilegiado de Jauss en la colección –como autor del segundo y tercer volumen–: el modo en que su teoría articula la reflexión histórica en el proceso de lectura literaria.

En este sentido, el ensayo demaniano comienza destacando la compleja y desafiante empresa llevada adelante por Hans Robert Jauss y la Estética de la Recepción por construir un método centrado en la recepción de las obras, como superación de los acercamientos marxistas y formalistas al arte y la literatura. De Man enfatiza que el mayor aporte de la propuesta de Jauss a los estudios históricos de la literatura radica en haber formulado una metodología que contemple el hecho de que la conciencia histórica de una época determinada “no está disponible en forma objetiva o siquiera identificable, ni para sus autores ni para sus contemporáneos o posteriores receptores” (*La resistencia* p. 93). Es decir, Jauss comprende el proceso de la historia literaria como una compleja dialéctica entre saber y no saber en el que las nuevas obras vienen a intervenir; y conceptualiza esta dinámica en términos de un

---

11 El libro contiene: “Literary History as a Challenge to Literary Theory” (Discurso inaugural de la cátedra de Literatura Comparada en la Universidad de Constanza, de 1967, publicado en alemán en 1970), “History of Art and Pragmatic History”, “Theory of Genres and Medieval Literature” (publicado originalmente en francés en *Poétique* en 1970), “Goethe’s and Valéry’s *Faust*: On the Hermeneutics of Question and Answer” (1976) y “The Poetic Text within the Change of Horizons of Reading: The Example of Baudelaire’s «Spleen II»” (1979).

12 También en 1982, se publica como tercer volumen de la misma colección el libro *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*, traducción a cargo de Michael Schaw de: Jauss, H. R. *Aesthetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Wilhelm Fink Verlag, 1977.

13 El prólogo de Paul de Man se ha incluido en *The Resistance to Theory*, 1986. Versión española, de donde lo citamos: “La lectura y la historia”. *La resistencia a la teoría*, Madrid, Visor, 1990.

esquema de preguntas y respuestas, recuperando la sentencia de Gadamer «Comprender significa entender algo como respuesta» (citado por Jauss en *Toward an Aesthetic* p. 142): los textos literarios son interpretados como respuestas a preguntas a su tiempo, generalmente no explícitas.

Ahora bien, la lectura demaniana de la propuesta de Jauss parte de señalar que su modelo de comprensión literaria articula dos dimensiones radicalmente heterogéneas, una poética y una hermenéutica, cuando sostiene que “la lectura histórica como recepción media entre la estructura formal y el cambio social” (p. 96).<sup>14</sup> De Man afirma que esta articulación entre acercamientos lingüísticos y consideraciones de orden histórico –condensada en la conjunción del título de los encuentros que el grupo de investigación celebró anualmente durante 31 años a partir de 1963: *Poetik und Hermeneutik*– no se encuentra exenta de problemas. Mientras que la poética es una disciplina metalingüística con pretensiones de cientificidad, que “pertenece al análisis formal de las entidades lingüísticas en cuanto tales, independientemente de la significación” (p. 89), por el contrario, la hermenéutica es “un proceso dirigido hacia la determinación del significado” (p. 89), que, por lo tanto, “postula una función trascendental de comprensión” (p. 89). Si bien uno de los grandes aportes del enfoque de Jauss consiste en la resolución de esta heterogeneidad, De Man cuestiona el modo en que se realiza esta síntesis:

1. Por un lado, postulando la categoría de “horizonte de expectativa”,<sup>15</sup> basado en el modelo husserliano de la fenomenología de la percepción; el problema surge al traducir una categoría fenomenológica (“horizonte”), formulada originalmente para dar cuenta del acto perceptivo, a la esfera de las artes del lenguaje, lo que implica ignorar la singularidad de los factores lingüísticos en el proceso de lectura y comprensión.

2. Por otro lado, recurriendo al poder sintetizador de la categoría de estética, en tanto es en la estética donde significado formal e interpretación histórica confluyen. La coherencia de su modelo, entonces, depende de la estabilidad de esta categoría, puesta en duda no solo

---

14 Se trata de dos perspectivas sobre el hecho literario que en la lectura han operado en conjunto desde la Antigüedad, sostiene De Man, al punto de sugerir que “[s]e puede considerar la historia de la teoría literaria como el intento continuado de desenredar este nudo y hacer constar las razones por las que no se consigue” ( *La resistencia* p. 90).

15 En este punto, es factible incluir a Paul de Man en la extensa lista de autores que han criticado la noción de “horizonte de expectativa” desde diferentes perspectivas. Aún cuando la propuesta de Jauss ya se considere superada metodológicamente dentro de los estudios de recepción, creemos relevante retomar tanto sus postulados como la crítica que realiza Paul de Man, porque nos permite ubicar allí las tensiones entre los dos modos de la ilegibilidad que propone esta tesis para analizar los casos de Saer y Lamborghini.

por teóricos como Walter Benjamin, sino incluso, en el campo de la filosofía, por los postulados de Hegel y Kant.<sup>16</sup>

En la argumentación del primer cuestionamiento, respecto de la adecuación de la categoría de “horizonte de expectativa” a las artes del lenguaje, De Man recurre a “La tarea del traductor” de Walter Benjamin para advertir que los obstáculos que dispone el lenguaje a la comprensión interrumpen la posibilidad de trazar la analogía entre hermenéutica de la experiencia y hermenéutica de la lectura sobre la que se basa la reformulación de Jauss de la noción de “horizonte” husserliana. Benjamin enuncia un conflicto insuperable, en varios niveles de comprensión, entre lo que el lenguaje significa y el modo en que se produce significado, una tensión que no encuentra su equivalente en el acto perceptivo. Ante esta incompatibilidad, De Man postula que “el horizonte de expectativa [...] es, como todos los sistemas hermenéuticos, abrumadoramente mimético; si la comprensión literaria supone un horizonte de expectativa, se asemeja a una percepción sensorial y será correcto en la precisa medida en que «imite» tal percepción” (*La resistencia* p. 107). Dado que sigue sosteniéndose en una concepción mimética del arte y en un paradigma representacional de la literatura y la lectura, De Man pone en duda que este acercamiento a la literatura logre efectivamente un conocimiento certero acerca de lo que la literatura es, y que por lo tanto sea capaz de superar el reduccionismo de los paradigmas (formalista y marxista) contra los que se erige. Así, sostiene que:

el horizonte de la metodología de Jauss, como el de todas las metodologías, tiene limitaciones que no son accesibles a sus propias herramientas analíticas. La limitación, en este caso, tiene que ver con factores lingüísticos que amenazan con interferir con el poder sintetizador del modelo histórico. Y significa también que estos mismos factores ejercerán entonces un poder más o menos oculto sobre el propio discurso de Jauss, especialmente sobre los detalles de sus interpretaciones textuales. (*La resistencia* p. 100)

---

16 El cuestionamiento de la estabilidad sintetizadora de la estética no se circunscribe en la obra de De Man a su lectura de la Estética de la Recepción, sino que guía el ensayo dedicado a Riffaterre (“Hipograma e inscripción”, también reunido en *La resistencia a la teoría*), así como la lectura deconstruccionista de la *Estética* de Hegel y de la *Crítica del juicio* de Kant (“Signo y símbolo en la *Estética* de Hegel” y “Materialismo kantiano”, incluidos en *La ideología estética*). Como señala Andrzej Warminski en la introducción a *La ideología estética*, las lecturas demanianas de Jauss y Riffaterre demuestran cómo “sus proyectos descansan en una injustificada confianza en la estabilidad de la categoría de lo estético y cómo esta misma confianza acrítica depende de una evasión u omisión de factores y funciones del lenguaje que se resisten a ser fenomenalizados y que, por ello, invalidan cualquier elevación o sublimación de los textos al *status* de «objetos estéticos» que permitirían una cognición adecuada a ellos” (“Alegorías de la referencia” p. 12). Por su parte, los trabajos que De Man dedica a Hegel y Kant, antes que una refutación de sus sistemas filosóficos, señalan que la desarticulación de la estética ya estaba presente dentro del sistema, lo que implica que sus pensamientos ya alojaban, en la dualidad o duplicidad de esta categoría, su propia deconstrucción: “Lo que sucede en, y *como*, los textos de Kant y Hegel sucede a cuenta del poder crítico de sus pensamientos, a cuenta, de hecho, de su verdadero «exceso de rigor»” (Warminski, p. 16).

No obstante, De Man reconoce que Jauss no evita el análisis lingüístico de las obras, sino que, por el contrario, encuentra en el círculo lingüístico de Praga, especialmente en la idea de “concretización histórica” de Félix V. Vodicka, desarrollos consonantes con su apuesta metodológica, sellando en una “alianza teórica” duradera la síntesis de hermenéutica y semiótica. Ahora bien, en el pensamiento de Jauss, así como en los lingüistas Vodicka y Mukarovsky, “la condensación de la historia literaria y del análisis estructural ocurre por medio de la categoría de lo estético y depende para su posibilidad de la estabilidad de esta categoría” (*La resistencia* p. 102).

Aquí se sitúa su segundo cuestionamiento a la metodología jaussiana: la estética es “una noción seductora” (p. 102) por medio de la cual Jauss vincula el principio de placer con “las propiedades del lenguaje, más objetivas, reveladas por el análisis lingüístico” (p. 103). Dentro del pensamiento demaniano, este uso de la categoría de estética, que “ha traspasado su alcance epistemológico legítimo” (p. 103), es resultado de una lectura errónea o sesgada del problema de lo estético en Hegel, y sus continuadores, Kierkegaard y Nietzsche (p. 102). El recurso al juicio estético, afirma De Man, lejos de aportar claridad y control, es un síntoma del desorden que pretende resolver.

En este sentido, el ensayo demaniano demuestra cómo estas dos decisiones metodológicas limitan los alcances de la lectura hermenéutica. La falta de interés de Jauss por el juego semántico del significante es leída como una omisión, una resistencia a los efectos desestabilizadores de la retórica: “En la práctica de su propia interpretación textual Jauss presta poca atención al juego semántico del significante y cuando, en raras ocasiones, lo hace, el efecto es rápidamente reestetizado antes de que pueda ocurrir algo desagradable” (p. 104). Para ejemplificar esta resistencia, De Man se detiene en el análisis que propone Jauss del “Spleen II” de Baudelaire en el ensayo publicado como capítulo 5 de *Toward an Aesthetic of Reception*. Citamos el poema aludido para reponer con mayor claridad la lectura:

J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans.	1
Un gros meuble à tiroirs encombré de bilans, De vers, de billets doux, de procès, de romances, Avec de lourds cheveux roulés dans des quittances, Cache moins de secrets que mon triste cerveau.	5
C'est une pyramide, un immense caveau,	

Qui contient plus de morts que la fosse commune. – Je suis un cimetière abhorré de la lune, Où comme des remords se traînent de longs vers Qui s’acharnent toujours sur mes morts les plus chers.	10
Je suis un vieux boudoir plein de roses fanées, Où gît tout un fouillis de modes surannées, Où les pastels plaintifs et les pâles Boucher, Seuls, respirent l’odeur d’un flacon débouché.	
Rien n’égale en longueur les boiteuses journées, Quand sous les lourds flocons des neigeuses années L’ennui, fruit de la morne incuriosité, Prend les proportions de l’immortalité.	15
– Désormais tu n’es plus, ô matière vivante! Qu’un granit entouré d’une vague épouvante, Assoupi dans le fond d’un Sahara brumeux; Un vieux sphinx ignoré du monde insoucieux, Oublié sur la carte, et dont l’humeur farouche Ne chante qu’aux rayons du soleil qui se couche.	20
[Tengo más recuerdos que si hubiera vivido mil años.	1
Un gran mueble con cajones llenos de cuentas, versos, cartitas de amor, procesos, romances, sucios pelos enredados en recibos, guarda menos secretos que mi triste cabeza.	5
Es una pirámide, una sepultura inmensa que contiene más muertos que una fosa común. —Soy un cementerio aborrecido por la luna donde, como remordimientos, se arrastran largos gusanos que siempre se encarnizan con mis muertos más queridos.	10
Soy un viejo tocador lleno de rosas marchitas, donde hay un amasijo de modas anticuadas, donde las acuarelas lloronas y los pálidos Boucher respiran solos el olor de un frasco destapado.	
Nada se compara en duración con los días deformes, cuando bajo esos gruesos copos de los años nevados, el hastío, fruto de una melancólica falta de curiosidad, llega a tener las proporciones de lo inmortal.	15
—De ahora en adelante ya no eres, ¡oh materia viva! más que una piedra rodeada por un vago espanto, dormida en el fondo de un Sahara brumoso; una vieja esfinge ignorada por este mundo apático, perdida en el mapa, y cuyo humor feroz sólo canta bajo los rayos de un sol que declina.] <sup>17</sup>	20

17 Citamos el poema en francés y la traducción de Américo Cristóbal, de *Las flores del mal*, Editorial Colihue, 2015 [2006], pp. 185-187. Sobre las diferencias entre las traducciones argentinas de este poema, ver: Venturini, Santiago. “Literatura comparada y traducción: dos versiones argentinas del *spleen* baudeleroiano”, *452°F. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 4, 2011, pp. 131-141.



De Man retoma y cuestiona dos momentos del extenso análisis que hace Jauss de este poema, sobre los que basa su principal crítica a su modelo: al subordinar la dimensión retórica a la interpretación hermenéutica –coartando así los alcances de su deriva infinita–, su método de lectura no logra reunir satisfactoriamente, como prometía, poética e historia. Primero, vuelve sobre la rima de los versos 13 y 14; específicamente, De Man sostiene que la “falsa rima” *Boucher/débouché* debe considerarse en su condición de figura, pues se trata de una paronomasia (p. 106). Dice Jauss sobre estos versos: “La representación aún armoniosa del último perfume que se escapa del frasco destapado se vuelca en la connotación disonante del pintor rococó Boucher «decapitado»” (citado por De Man, *La resistencia* p. 104). Ante esta sugerente interpretación, De Man se pregunta: “¿No debe uno también notar que esta sangrienta escena lo resulta aún más por la presencia de un nombre propio (Boucher) que como nombre común significa carnicero, haciendo así del «pâle Boucher» el agente de su propia ejecución?” (pp. 104-5). Lo que llama la atención es que Jauss haya detenido la cadena asociativa que sin embargo él mismo se permitió abrir a partir de este juego de palabras: al asignar el adjetivo *débouché* –que significa “destapado”, “descorchado”, pero también, por desplazamiento metonímico, “decapitado”– al pintor François Boucher, es llamativo que no haya dado lugar al significado de *boucher* como sustantivo común, “carnicero”. Así, De Man demuestra que en este caso “no describe una estructura estética sino poética, una estructura que tiene que ver con lo que Benjamin identificó como no convergencia del «significado» con «los dispositivos que producen significado»” (p. 106), por lo que sitúa una imposibilidad de leer, una resistencia a la lectura, un resto que el método hermenéutico mantiene ilegible: “En este ejemplo particular, Jauss ha llegado a la dimensión retórica del lenguaje; es significativo que se haya echado atrás a la vista de su propio descubrimiento” (p. 106). Es decir, Jauss se detiene y retrocede ante la amenaza de que la lectura figural –la rima como paronomasia– desbarate performativamente su interpretación hermenéutica.

La pulsión por despejar la tensión entre lectura literal y figural guía, también, la interpretación que propone Jauss de la aparición de la “vieja esfinge” en los últimos versos, como la figura de la voz poética –y su canto, en retrospectiva, como productor del poema: en los últimos versos, se revelaría que el “yo” que en el primer verso expresa tener “más recuerdos que si hubiera vivido mil años” es la esfinge–. Con su canto, sostiene Jauss, la esfinge logra superar el horror y la ansiedad contenidos en el *spleen* y desplegados a lo largo

del poema en el terror a la muerte críptica. En palabras de De Man, reuniendo los dos momentos del poema retomados: “El pintor decapitado yace, como un cadáver, en la cripta del recuerdo y es reemplazado por la esfinge que, como tiene cabeza y rostro, puede ser objeto de apóstrofe en el habla poética de la figuración retórica” (pp. 110-111). Sin embargo, De Man refuta esta interpretación argumentando que, en su condición de alegoría, la canción de la esfinge “no es la sublimación sino el olvido, por inscripción, del terror, desmembramiento del todo estético en el juego imprevisible de la letra literaria” (p. 111).

En suma, De Man sostiene que lo que se le resiste a Jauss es la lectura alegórica. Retomando nuevamente a Benjamin, De Man afirma que el materialismo de la alegoría le resulta ilegible a Jauss porque su dependencia de la literalidad de la letra se sustrae de cualquier intento de síntesis simbólica o estética. Por lo tanto, la alegoría nombra “el momento en que los valores estéticos y poéticos se separan” (*La resistencia* p. 108). Así es que De Man concluye que: “Si el retorno a la estética es un alejamiento del lenguaje de la alegoría y la retórica, es entonces también un alejamiento de la literatura, una ruptura del vínculo entre la poética y la historia” (p. 108). Esta conclusión permite enfatizar, tal como hemos anticipado en la introducción del capítulo, que la problematización del vínculo entre literatura e historia articula de modo decisivo el problema de lo ilegible en las obras de Lamborghini y Saer, y en sus lecturas críticas, que esta tesis toma como objeto, en la medida en que habilita y respalda el cuestionamiento de la imbricación entre ilegibilidad histórica y valor literario sostenida en sus procesos de recepción.

### 1.1.2. La alegoría, entre la materialidad y la sublimación estética

Ahora bien, ¿cómo puede De Man acusar a Jauss de rehuir de la lectura alegórica del poema baudeleriano, cuando el propio Jauss propone interpretar la esfinge del “Spleen II” como una “alegoría del olvido” (*Toward an Aesthetic* p. 169)? La denuncia demaniana apunta a poner en evidencia que la interpretación de Jauss subsume el poder de la alegoría a la sublimación estética y que, por lo tanto, su noción de alegoría permanece bajo el paradigma de la representación: “La alegoría, o alegoresis, que Jauss opone a la mimesis, permanece firmemente enraizada en el fenomenalismo clásico de una estética de la representación” (*La resistencia* p. 107). Nos interesa detenernos en los reverses de esta disputa sobre la alegoría,

pues en ella se condensan las diferencias entre el modelo de Jauss y el modo de leer demaniano, particularmente, en la función que cada uno le asigna a la ilegibilidad literaria.

Como ya hemos mencionado, la lectura demaniana cuestiona la interpretación del poema de Baudelaire que el teórico de la recepción desarrolla en “The Poetic Text within the Change of Horizons of Reading: The Example of Baudelaire’s «Spleen II»”,<sup>18</sup> incluido como quinto capítulo de *Toward an Aesthetic of Reception*. Este artículo funciona al interior del libro como una puesta en práctica –y puesta a prueba– del modelo de interpretación desplegado teóricamente en los otros ensayos: “Espero haber probado prácticamente –dice Jauss– el postulado teórico de combinar el análisis estructural y semiótico con la interpretación fenomenológica y la reflexión hermenéutica” (*Toward an Aesthetic* p. 144). Se trata, entonces, de un experimento en el que Jauss distingue tres etapas en la interpretación de un texto literario, siguiendo la división en tres momentos del proceso hermenéutico ya postulada por Hans-Georg Gadamer en *Verdad y método: comprender (intelligere)*, interpretar (*interpretare*) y aplicar (*applicare*). Concretamente, Jauss reconstruye tres lecturas sucesivas del poema de Baudelaire, diferenciando analíticamente tres horizontes superpuestos:

1. El horizonte progresivo de la percepción estética
2. El horizonte retrospectivo de la concepción interpretativa
3. El horizonte cambiante de la historia de la recepción de la obra

En una primera lectura, que involucra lo que Jauss denomina la primera percepción estética de la obra, rastrea y describe paso a paso los elementos formales del poema, y anota sus efectos de lectura inmediatos:<sup>19</sup> el título, las variaciones en el ritmo, la resonancia de ciertas palabras, la rima, las diversas y consecutivas metamorfosis del sujeto lírico, así como el uso de recursos (comparaciones, enumeraciones, paralelismos). En los términos propuestos por De Man en la introducción, este nivel de lectura se correspondería con la lectura poética, es decir, la identificación de figuras y recursos retóricos. Es en este primer nivel que Jauss repara en la rima *Boucher/débouché* luego retomada por De Man, a la que describe como el

---

18 Las citas de este texto corresponden a una traducción propia, con número de página del libro en inglés.

19 Es curiosa la estrategia retórica que adopta Jauss para incluir estos “efectos de lectura” a lo largo del desarrollo de su análisis. La voz enunciativa del texto se desdobra en un “lector histórico del presente” –que cumple el rol de “lector modelo”, y que no es más que el mismo Jauss “transpuesto en el rol de un lector con el horizonte educacional de nuestro presente contemporáneo” (*Toward an Aesthetic* p. 144)– y en un “comentador con competencia erudita, quien profundiza las impresiones estéticas del lector cuya comprensión toma la forma del placer, y que remite todo lo posible a las estructuras de efecto del texto” (p. 144). El contrapunto entre estas dos voces, cuyo desdoblamiento se señala en el texto por medio de un cambio de sangría, va componiendo el análisis del poema como una superposición de lecturas.

punto cúlmine de un *decrecendo* al interior del poema. En el marco del “bello desorden” inspirado por las enumeraciones caóticas de elementos, esta rima participa de la armonía construida en conjunto con los pares de rimas previos y posteriores –que establecen una continuidad de ocho versos con rima en *e-*, con la particularidad de que patentiza hasta el grotesco la decadencia y el sentimiento de vacío que el poema viene construyendo:

La aliteración de tres *p* en el verso trece, que luego cae en una *b*, ironiza, por así decirlo, un *decrecendo* (“Où les pastels plaintifs et les pâles Boucher”) que convierte en grotesco el juego de palabras en la rima Boucher y débouché: la representación aún armoniosa del último perfume que se escapa del frasco destapado se vuelca en la connotación disonante del pintor rococó Boucher «decapitado». (*Toward an Aesthetic* p. 157)

Jauss anota, además, que con esta rima concluye la tercera estrofa del poema, seguida de una cuarta estrofa donde ha desaparecido inesperadamente el yo lírico.

La segunda etapa, que involucra la comprensión retrospectiva de la obra, busca por medio de la relectura del poema como un todo resolver “las todavía insatisfechas demandas de sentido” que dejó la primera lectura (p. 161): en esta instancia se restituye el principio de unidad del poema, re-encausando en una interpretación global las conjeturas que se formularon en la primera lectura. Aquí es donde tiene lugar la interpretación en clave alegórica de la esfinge. Jauss sugiere que en este poema la experiencia de una ansiedad inexpresada se materializa en el colapso de toda orientación centrada en el “yo”; el “yo” lírico se compara sucesivamente con elementos que Jauss describe en términos de “reliquias de su mundo vanamente proyectado” (p. 165), lo que desencadena la disolución de su identidad en personificaciones que imposibilitan su restitución. Sin embargo, en el poema, sugiere Jauss, el *spleen* no domina totalmente, sino que en la persistencia de ciertos encadenamientos de imágenes –que en la primera lectura se nombraron como “bellos desórdenes”– se identifican las huellas que conducen a la sublimación estética:

Así como el poema de Baudelaire sabe cómo poner en palabras la más extrema alienación de la conciencia que ha sido dominada por la ansiedad, trae consigo su propia catarsis. Tan ineludiblemente como el proceso de auto-alienación progresa en una pérdida del mundo, trazos de la rebelión son no obstante indicados en las contra-ímagenes evocadas. Los espacios de memoria retirados no se entregan inmediatamente al caos y al anquilosamiento, sino que primero toman la forma de un “bello desorden” antes de sucumbir al vacío de sentido. (p. 167)

De modo análogo, la vieja esfinge evocada hacia el final de poema, guardiana mítica de una verdad oculta, es interpretada en su irrupción como una “alegoría del olvido”, pues es “recuerdo para nadie” (p. 169). Sin embargo, en el verso final, durante el que la esfinge rompe el silencio petrificado, Jauss identifica una superación de la ansiedad que dominaba el

poema y una expiación de la pérdida del “yo”: el último verso revela que es la esfinge quien manifestaba, en el comienzo, tener “más recuerdos que si tuviera mil años”, por lo que su canto final recrea la génesis misma del poema –tópico de la “poesía de la poesía”–. De este modo, concluye Jauss, “el final del poema conduce al lector nuevamente a su comienzo” (p. 169) y la “comprensión interpretativa” finaliza con la comprobación de que “en una forma satisfactoriamente elaborada, la representación literaria del terror y la ansiedad está siempre ya superada gracias a la sublimación estética” (p. 167). Es este apego a la experiencia estética entendida como sublimación la que De Man rechaza, como una errónea aplicación del sublime kantiano.<sup>20</sup> Como hemos adelantado, De Man discute esta interpretación simbólica de la esfinge, subrayando su carácter de signo: en la medida en que se encuentra inscrita, “olvidada sobre el mapa” [“oublié sur la carte”], la esfinge, “es el sujeto gramatical separado de su consciencia, el análisis poético separado de su función hermenéutica, el desmantelamiento del mundo estético y pictórico [...] por el advenimiento de la poesía como alegoría” (*La resistencia* p. 111).

Este giro en la lectura del poema –la esfinge no es un símbolo sino un signo– se aclara si se tiene en cuenta una de las hipótesis desarrolladas por De Man en su ensayo sobre Hegel –“Signo y símbolo en la *Estética* de Hegel”, incluido en *La ideología estética*–, a propósito de la dualidad hegeliana entre *Gedächtnis* como memoria pensante y como *tekhne*:

La Memoria, para Hegel, es aprender de memoria nombres o palabras consideradas como nombres, y ello no puede ser separado, en consecuencia, de la notación, de la inscripción, o del poner por escrito esos nombres. Para recordar, uno se ve forzado a poner por escrito lo que probablemente va a olvidar. La idea, en otras palabras, hace su aparición sensible, en Hegel, como inscripción material de nombres. El pensamiento depende totalmente de una facultad mental que es mecánica de cabo a rabo. (*La ideología* p. 145)

En suma, es necesario no perder de vista que la disputa aparentemente anecdótica por la interpretación del final del poema de Baudelaire es la punta del iceberg de un desmantelamiento de los fundamentos epistemológicos sobre los que se erige el modelo de lectura literaria de la estética de la recepción. El ensayo demaniano insinúa así la necesidad de volver a formular preguntas fundamentales –qué es leer, en qué consiste la experiencia estética y cuál es su rol en el acto de lectura literaria– y revisar el modo en que han respondido a ellas las filosofías de Hegel y Kant, principalmente.

---

20 Aun cuando no se explicita de este modo en “Reading and History”, la refutación fundamental de De Man a la lectura jaussiana se sostiene en su cuestionamiento de la interpretación que Jauss hace del sublime kantiano. Debemos esta precisión a las conversaciones mantenidas con Darío González en el Seminario de estudio sobre Lectura Literaria, desarrollado durante el 2022 en el CeTyCLI, IECH, UNR.

Retornando al quinto capítulo de *Toward an Aesthetic of Reception*, en el tercer nivel de lectura, Jauss atiende al horizonte cambiante de la historia de la recepción del poema. Comenzando con una reseña de Theophile Gautier, repasa los principales juicios críticos que se han hecho de *Les fleurs du mal*. Los trabajos de Benjamin resultan centrales en este recorrido, por ser, en los años treinta, quien primero reconoció a Baudelaire como “el alegorista moderno”. Jauss atribuye a la agudeza del análisis benjaminiano la comprobación de la tendencia destructiva de la alegoría en Baudelaire y su distinción del modo alegórico barroco. Sin embargo, plantea su desacuerdo con la lectura benjaminiana en la interpretación que hace de la esfinge al final del poema. Si Benjamin piensa la esfinge como mercancía, lo que lo lleva a afirmar que el poema “está orientado de principio a fin hacia una empatía con un material que está muerto en un doble sentido” (citado por Jauss, *Toward an Aesthetic of Reception* p. 179); Jauss, en cambio, opta por interpretar el verso final como superación catárquica de la alienación. Para él, “con su canto, se rompe el hechizo de la materialización y la esfinge se retira inmediatamente del mundo cosificado” (p. 179). En este sentido, prefiere adscribir a la lectura de Gerhard Hess, que repara en el carácter espiritual y eterno de las abstracciones personificadas en el poema, y que por lo tanto permite reconocer que “la alegoría es el auténtico medio poético para hacer perceptible la inversión del paisaje exterior en el interior” (p. 180).

La hipótesis histórica sostenida por Jauss en este apartado es que “Baudelaire recurrió al método alegórico para deshacer la expectativa romántica de una armonía entre naturaleza y psiquis, y poner en juego los poderes del inconsciente contra el sujeto dueño de sí [*self-mastering*]” (p. 175). Así, aún cuando Jauss, siguiendo los pasos de Benjamin, identifica con precisión la divergencia entre la alegoría barroca y la técnica alegórica en Baudelaire, circunscribe esta diferencia a una causalidad histórica, pues entiende la alegoría baudeleriana como una respuesta específica frente al simbolismo romántico. Esta operación es inequívocamente explicitada en “El recurso de Baudelaire a la alegoría”, un trabajo presentado por Jauss en el Simposio Wolfenbüttel *Formen und Funktionen der Allegorie* de 1978:<sup>21</sup>

---

21 En esta ocasión, Jauss enmarca su interpretación del “Spleen II” en una hipótesis general acerca de la función de la alegoría en la obra de Baudelaire, partiendo de un fragmento de *Poema del hachís* (1858): “este recurso de Baudelaire a la alegoría, tan despreciada por los románticos, y que él alababa provocadoramente como «una de las formas más originales y naturales de la poesía», puede comprenderse rigurosamente como un cambio en la historia de la experiencia estética” (*Las transformaciones* p. 144). El ensayo condensa las ideas sobre el poema de *Las flores del mal* esbozadas en el capítulo V de *Toward an Aesthetic of Reception*, principalmente, la

Como vehículo de esta desrealización del mundo familiar y de la despersonalización del sentimiento romántico, logra la alegoría en Baudelaire una función específicamente moderna. Es decir, el mismo procedimiento alegórico –la personificación de afectos mediante una materialización de los conceptos– cumple diferentes funciones poéticas antes y después del umbral epocal de la poesía de la subjetividad. Si la alegoría, en el comienzo de la era de la literatura cristiana, era el nuevo medio de representar el mundo interior descubierto por la fe cristiana, de hacer visibles los paisajes del alma, y la lucha de los poderes objetivos *en* el alma y *por* el alma, con lo que progresivamente el yo en cuanto alma aislada entraba en la escena alegórica, la alegoría ahora en Baudelaire, al final de la era romántica, sirve para romper el acorde entre interioridad y mundo, y hace aparecer los poderes del inconsciente frente al sujeto autónomo. (p. 154, cursiva en el original)

Aunque no lo explicita en la introducción al libro de Jauss, en sus investigaciones sobre romanticismo Paul de Man ha cuestionado incansablemente la idea consolidada de la primacía del símbolo sobre la alegoría en la poesía romántica. En este sentido, lejos de adscribir a la imagen de Baudelaire como un poeta aislado, cuya obra se habría escrito contra los valores románticos, De Man lee en el recurso a la ironía y a la alegorización una huella del carácter precursor del romanticismo en su poesía. En la clase dedicada a Baudelaire en el Seminario Gauss “Interpretaciones contemporáneas del romanticismo” dictado entre 1966 y 1967,<sup>22</sup> De Man afirmaba:

Volvemos aquí a lo que hemos referido como la concepción figural del lenguaje literario en el romanticismo. La relación determinante no se orienta hacia objetos naturales, sino hacia otros lenguajes literarios anteriores que aparecen como ejemplares en la medida en que anticipan prolépticamente el acto de renuncia que permite el nacimiento de esta relación temporal [...] El énfasis en la alegoría nos interesa particularmente ya que sugiere una posible proximidad de Baudelaire con el tipo de tensión entre dicción simbólica y figural que encontramos fue predominante en el temprano romanticismo. (“Allegory and Irony” pp. 102-105)<sup>23</sup>

---

discrepancia con Benjamin y su preferencia por la lectura de Hess. Ver: Jauss, H. R. *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, Madrid, Visor, 1995, pp. 143-159.

<sup>22</sup> La historia de este seminario y la lista de cursos dictados desde su creación en 1949 pueden consultarse en: <https://humanities.princeton.edu/humanities-council-programs/public-lectures/gauss-seminars-in-criticism/>. Las clases del seminario a cargo de De Man, entre las que se incluye “Alegoría e ironía en Baudelaire”, fueron editadas por E. S. Burt, Kevin Newmark y Andrzej Warminski en el libro *Romanticism and contemporary Criticism. The Gauss Seminar and Other Papers*, The Johns Hopkins University Press, 1992. Las citas de este texto corresponden a ese libro, en traducción propia.

<sup>23</sup> En este trabajo, De Man sostiene la hipótesis de que el “mito” de las correspondencias en la obra de Baudelaire se enfrenta a su desmitificación por medio de “awakening shocks”. Y afirma: “su obra no es una estrategia para evitar su efecto [del shock desmitificante], sino un intento por incorporar esta misma experiencia en un lenguaje que, sin embargo, sigue siendo poético y se niega a dejarse destruir por la inmediatez destructiva del shock” (p. 109). Es posible situar en este punto una evidencia clara de la distancia entre la interpretación de Jauss y la lectura de De Man de la función y el alcance de la alegoría en la obra de Baudelaire. De Man sostiene que la ironía es el principio estructural de la obra baudeleraiana: identifica, al interior de su obra, poemas que reescriben irónicamente poemas previos –como repetición irónica en el sentido kierkegaardiano–. Por ejemplo, “Obsesión”, un poema fechado en 1860, recupera y explícitamente desmitifica la positividad asertiva de “Correspondencias”: “El lenguaje de la naturaleza que, en «Correspondencias», manifestaba una unidad original ahora se convierte en un obstáculo al tipo de lenguaje que el poeta quisiera utilizar [...], lo que se presentaba como una relación con la naturaleza era, de hecho, una relación con otros seres humanos, que *nosotros*

La resistencia de Jauss a considerar la crítica a su método que Paul de Man despliega en “Reading and History” como una consecuencia de esta operación de lectura –que en términos demanianos podría calificarse de misticismo historicista– queda evidenciada en su “Respuesta a Paul de Man”, publicada en el volumen colectivo *Reading De Man Reading*, de 1989.<sup>24</sup> En esta carta, escrita entre febrero y marzo de 1983, Jauss le ofrece al colega un “agradecimiento tardío” [“belated thank-you”] por la incisiva lectura que significó su introducción a *Toward an Aesthetic of Reception*. Es la oportunidad, además, de esbozar respuestas concretas a las críticas que De Man desplegara en aquella ocasión. Desde el comienzo de la carta, la estrategia adoptada por Jauss consiste en minimizar las diferencias entre las escuelas de Yale y Constanza, con la intención de que emerjan las consonancias entre las búsquedas teóricas de ambos grupos; especialmente, Jauss destaca la atención que ambos han prestado a “la comprensión de la ambigüedad epistemológica de la conciencia histórica y la consiguiente «voluntad de abandonar la ilusión de comprensión inmediata» –en palabras de Paul de Man en «La lectura y la historia»–” (“Response” p. 204). En lo que respecta a sus discrepancias en torno al poema baudelaireano, en la carta Jauss expresa que, por caminos diferentes, sus lecturas han llegado a la misma conclusión: la “alegoría del olvido” que él atribuye a la esfinge no diferiría significativamente de la afirmación demaniana de que “la esfinge no es un emblema del recuerdo sino, como el signo de Hegel, un emblema del olvido” (De Man, *La resistencia* p. 111), aun cuando De Man sea reacio a reconocer las consonancias entre ambas hipótesis (“Response” p. 207). Se trata de un esfuerzo conciliatorio por parte de Jauss que en estos casos resulta, cuanto menos, desmesurado, si se considera la distancia irrenunciable que separa el estatuto, los alcances y los motivos que cada uno de los grupos otorgan a la ambigüedad epistemológica dentro de sus perspectivas,<sup>25</sup> así como sus interpretaciones incompatibles del lenguaje figural en la poesía romántica.

---

proyectamos en la naturaleza.” (De Man, “Alegoría e ironía” p. 112 y sigs., cursiva en el original). Así, De Man concluye: “La ironía es el artefacto por medio del cual el naturalismo excesivo de las correspondencias es exorcizado y abandonado con la esperanza de lograr un estilo verdaderamente alegórico, que ya no dependa de referencias a entidades situadas fuera del yo” (p. 116).

24 Las citas de este texto corresponden a una traducción propia, con número de página del libro en inglés.

25 De hecho, recordemos que De Man critica la interpretación de Jauss del poema por subordinar la alegoría a la promesa de sublimación estética; al volver sobre este punto específico de la crítica demaniana, en la “Respuesta...”, Jauss ironiza acerca de la “implacable guerra” declarada por De Man “a toda forma de sublimación estética” (p. 207), y remarca que se trata de un punto insuperable en la disputa entre hermenéutica y desconstrucción. Dice Jauss: “el punto en cuestión es si el poema de Baudelaire, aun cuando objetiva el *Weltangst* hasta sus máximos horrores, puede provocar su propia catarsis a través de la sublimación estética. Yo veo en el efecto catártico de la poesía su poder; usted, en cambio, su debilidad” (pp. 207-8).



No obstante, Jauss no deja de responder a las críticas de De Man a su método. Dos afirmaciones de “Reading and History” le resultan particularmente irritantes. Por un lado, que De Man califique de clásica su concepción de alegoría; por otro lado, que le atribuya a su hermenéutica literaria un carácter mimético. Por el modo en que elige contra-argumentar ambas afirmaciones, insistiendo en las explicaciones ya esgrimidas en su ensayo de 1979, Jauss demuestra no percibir que en realidad se trata de dos aristas de una misma crítica, dirigida hacia la confianza que deposita en la posibilidad de articular de manera aporosa una lectura histórica con una poética. Jauss no solo no renuncia a defender esta articulación ilusoria, sino que insiste en considerarla como la verdadera prueba del valor poético de una obra. Así es que cierra su “Respuesta...” formulando las siguientes preguntas:

Permítame, pues, responder a su última pregunta para mí con una última pregunta para usted, que también se adentra en un terreno incierto: ¿qué se conseguiría si el poema de Baudelaire resistiera a toda sublimación estética? ¿Seguiría siendo un poema? [...] ¿Se puede permitir que la esfinge deconstructivista cante si niega a la esfinge hermenéutica el derecho a cantar? (p. 208)

Con este tono interrogativo concluye sin clausura el intercambio entre Jauss y De Man, uno de los acontecimientos más relevantes de la historia del debate entre hermenéutica y deconstrucción. La reconstrucción hasta aquí propuesta pone en evidencia que la calificación de “feliz entendimiento en el disenso” esconde, como contracara del reconocimiento afectuoso, una falta de predisposición de Jauss al diálogo, un apego sordo a sus propias convicciones críticas.

Asimismo, a la hora de indagar en el modo en que fueron leídas en términos alegóricos las obras de Saer y Lamborghini, la pretensión de reducir a un “feliz entendimiento” la polémica entre perspectivas irreconciliables respecto del carácter ilegible de la experiencia literaria encuentra su traducción en la simplificación de los términos en que se dio la discusión en torno del valor político de su literatura. Concretamente, en el cuarto capítulo, veremos cómo persisten ecos de las dos concepciones de alegoría enfrentadas en esta discusión en el debate en torno del carácter alegórico de la obra de Saer.

### 1.1.3. El Benjamin de Paul de Man

Como hemos esbozado hasta aquí, las críticas de Paul De Man al método de Jauss se sostienen, a nivel argumentativo, en disputar la interpretación que hace el teórico de la recepción de los postulados de Benjamin en torno de la alegoría en Baudelaire. En dos

momentos centrales de su ensayo introductorio, De Man rectifica el modo en que Jauss ha interpretado las afirmaciones benjaminianas. En primer lugar, De Man pone en evidencia que el rechazo a considerar la poesía como recepción que Benjamin expresa en el comienzo de “La tarea del traductor” deriva, antes que de una concepción esencialista de la literatura, de una crítica a dicha concepción; por tanto, Benjamin debe ser eximido de la crítica de ahistoricismo que Jauss le atribuye (*La resistencia* p. 97). En segundo lugar, De Man demuestra que la oposición entre orgánico y anorgánico desplegada en “Sobre algunos temas en Baudelaire” no se corresponde con la oposición entre naturaleza y conciencia, sino que tiene que ver con “lo que existe como lenguaje y lo que no” (p. 108), y por lo tanto, es errónea la interpretación jaussiana de la alegoría como la negación del mundo natural. En ambos casos, según subraya De Man, la limitación de Jauss radica en soslayar o ignorar la singularidad de los efectos producidos por la materialidad del signo y su irreductibilidad respecto del mundo extralingüístico.<sup>26</sup>

La fuerza argumentativa de estas observaciones disimula, en el revés de su eficacia, la operación demaniana sobre los postulados benjaminianos:<sup>27</sup> “en la lectura de De Man, el pensamiento benjaminiano delinea cómo las incongruencias entre las figuras del discurso y la referencialidad reflejan las estructuras internas del lenguaje” (Hansen, “Formalism and Its Malcontents” p. 669).<sup>28</sup> Es decir, De Man enfatiza los momentos en que Benjamin atiende a la fuerza disruptiva del lenguaje figural, lo que le permite ubicarlo en la lista de “protodeconstructores” junto con Nietzsche (Hansen, p. 668).

Como hemos visto, la noción de alegoría cumple un rol protagónico en este proceso; en esta figura, cuyo rescate Benjamin ha abonado tanto en su investigación sobre el drama

---

26 En la “Respuesta...”, Jauss matiza estas críticas alegando que De Man pasa por alto el hecho de que cada uno está leyendo a la luz de momentos diferentes de la obra de Benjamin: “Usted apela al Benjamin temprano («La tarea del traductor» de 1923, donde se anula la recepción y se acepta únicamente la traducción como modelo de comprensión) y yo al Benjamin tardío («Eduard Fuchs, coleccionista e historiador» de 1937), donde se cumple el giro hacia la recepción –al «ahora de la cognoscibilidad» [«Jetzt der Erkennbarkeit»], que, también en las «Tesis sobre la filosofía de la historia» no puede disimular su origen estético en el «ahora de la legibilidad» [«Jetzt der Lesbarkeit»]–” (p. 205).

27 No ha sido atendido hasta el momento el alcance de esta operación en la lectura que se ha hecho de la obra de Benjamin en Argentina. Si bien la recepción de Benjamin en nuestro país no estuvo mediada por su circulación norteamericana, sino que, por medio de la labor intelectual de figuras como Juan Luis Guerrero y Héctor Murena, los textos benjaminianos comenzaron a circular tempranamente a través de traducciones de sus versiones alemanas o francesas (cf. Wamba Gaviña, “La recepción de WB en Argentina”), como veremos en el cuarto capítulo, en el giro alegórico de la literatura argentina descrito por críticos como Beatriz Sarlo en la década del ochenta, tuvo cierta importancia la traducción al inglés que Llyod Spencer hizo de “Central Park” para el número 34 de *New German Critique*, de 1985. En este sentido, Doris Sommer señala que la lectura de Spencer, como traductor y comentarista de “Central Park”, está influida por el uso que Paul de Man hiciera de ese texto (“Allegory and Dialectics” p. 65).

28 Las citas de los textos de Hansen y Sommer corresponden a una traducción propia.

barroco alemán, como en sus trabajos sobre la poesía de Baudelaire, Paul de Man encuentra la materialización de la disyunción entre palabra y mundo disimulada en la concepción simbólica de la estética. La alegoría narra constantemente la historia de su propio fracaso denominativo, es decir, la pérdida irreversible de la totalidad signada en el vacío de origen. En otras palabras, la alegoría no cesa de narrar la imposibilidad de leer. Se entiende, entonces, el lugar central que ocupa la alegoría en su disputa con Jauss en “Reading and History”:

La alegoría nombra el proceso retórico por el cual el texto literario se mueve de una dirección fenomenal, orientada hacia el mundo, hacia otra gramatical, orientada hacia el lenguaje. Así nombra también el momento en que los valores estéticos y poéticos se separan. (*La resistencia* p. 108)

No obstante, al contrario de lo que podría deducirse de la autoridad que De Man otorga a Benjamin en “Reading and History”, las menciones a Benjamin en la obra de De Man no son tan numerosas, sobre todo en los textos publicados en vida (Sommer, pp. 60-61; Mirabile, p. 320).<sup>29</sup> Sin ir más lejos, el ensayo “Retórica de la temporalidad”, escrito por De Man en 1969, es un ejemplo notable de esta ausencia: en el primer apartado del texto, De Man propone un recorrido histórico por la distinción entre símbolo y alegoría –y la refutación de la preeminencia del primero sobre la segunda en la poesía romántica–, que resulta análogo al que cuarenta años antes había realizado Benjamin en *Origen del Trauerspiel alemán*. Sin embargo, el ensayo demaniano no explicita esta relación y únicamente menciona a Benjamin en una nota al pie. En su artículo “Allegory and Dialectics”, Doris Sommer sugiere que esta omisión se debe menos a un rechazo edípico del maestro que a la declaración de una polémica contra los valores benjaminianos de tiempo y tiempo dialéctico (p. 61). Aun cuando ambos enfatizan la conexión entre alegoría y temporalidad, en oposición a la instantaneidad del símbolo, y derivan del vacío que funda su diferencia temporal su carácter fragmentario, arbitrario y discontinuo, es preciso notar una divergencia fundamental entre sus perspectivas: “mientras Benjamin encontró que el tiempo había sido la verdadera contribución del romanticismo, De Man buscó redimir la alegoría revelando que el tiempo había sido la más ingenua ficción romántica” (Sommer, p. 67). Se evidencia, así, el desplazamiento que “Retórica de la temporalidad” opera sobre la noción de alegoría benjaminiana, en la medida

29 Otro lugar donde De Man le dedica cierto espacio de importancia a las ideas de Benjamin es en la conferencia “El concepto de ironía”, que trabajamos en el tercer apartado de este capítulo. Hacia el final de la extensa conferencia, De Man recupera las ideas en torno al poder destructivo de la parábasis desplegadas por Benjamin en *Der Begriff der Kunstskritik in der deutschen Romantik*. De un modo consonante con el descripto para el caso de la introducción a Jauss, De Man aquí vuelve compatibles los postulados benjaminianos con su noción de ironía, en cuanto a su función interruptiva de la progresión dialéctica (“El concepto” pp. 258-259).

en que, para De Man, la alegoría se vincula con el fracaso de la dialéctica: “El pseudo-conocimiento alegórico [...] consiste en que nos contamos historias dialécticas cuando no podemos confrontar la inmovilidad de la indecidibilidad” (Sommer, p. 69).

Asimismo, la discusión demaniana sobre el lugar y la función de la alegoría en el lenguaje literario se encuadra en una disputa mayor acerca de los límites metodológicos intrínsecos a una disciplina fundada en una voluntad exegética con pretensiones de cientificidad. En este sentido, en “Retórica de la temporalidad” De Man afirma: “La supremacía del símbolo, concebido como la expresión de la unidad entre la función semántica del lenguaje y su función representacional, llega a ser un lugar común que habrá de fundamentar el gusto, la crítica y la historia literaria” (*Visión y ceguera* pp. 209-210). Veremos, en el próximo apartado, cómo el cuestionamiento de esta unidad, o más bien, la exhibición de su carácter engañoso o aberrante, guía la interpretación demaniana de la obra de Rousseau y se proyecta hacia su concepción del funcionamiento del lenguaje en general en términos de ilegibilidad. De Man ubica la alegoría justamente en el punto de disyunción entre signo y referencia. La alegoría deviene así una figura retórica clave, en la medida en que señala el fracaso del significado referencial, y con él, la imposibilidad de restituir la experiencia en una totalidad orgánica.

## 1.2. Lecturas de Rousseau: el diálogo entre Paul de Man y Jacques Derrida

En un homenaje pronunciado el 18 de enero de 1984 en la Universidad de Yale, en el marco de una ceremonia por el reciente fallecimiento de Paul de Man, Jacques Derrida conmemoraba su primer encuentro con el teórico belga, una conversación que inauguraría una larga amistad y un productivo intercambio intelectual. Una mañana de 1966, durante un coloquio en Baltimore,<sup>30</sup> De Man y Derrida coincidieron en el desayuno; conversaron, entre otras cosas, sobre Rousseau y el *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, texto poco debatido en el ámbito académico sobre el que, sin embargo casualmente, ambos venían trabajando. Esta coincidencia, confiesa Derrida,

fue como la ley de oro de una alianza, la de una amistad confiada y sin reservas, sin duda, pero también el sello de una afirmación secreta, una especie de fe compartida en algo que, aún hoy, no sabré definir, delimitar o nombrar (y eso está bien). (“In memoriam” p. 16)<sup>31</sup>

Entrevistado por Stefano Rosso un año antes, a principios de marzo de 1983,<sup>32</sup> De Man también volvía sobre la anécdota del primer encuentro con Derrida y confirmaba el rol protagónico del ensayo de Rousseau en el diálogo que mantuvieron desde entonces los dos teóricos de la deconstrucción. Rousseau había significado un punto de encuentro, pero también la condensación irreductible de sus diferencias:

Mi relación inicial con Derrida [...] no tiene que ver con Derrida o conmigo sino con Rousseau. Dio la casualidad de que los dos estábamos trabajando sobre Rousseau y básicamente sobre el mismo texto, por pura coincidencia. Era en relación con Rousseau como yo estaba entonces ansioso de definir, intentar resolver alguna –no discrepancia– sino algún cambio de énfasis entre lo que Derrida hace y lo que yo hago. Y puede haber algo en esa diferencia entre nosotros que permaneció allí, en la medida en que en un sentido muy auténtico –no como denegación o por falsa modestia (aunque siempre que uno dice «no por denegación» está despertando la sospecha de denegar aún más que antes... así que no se puede salir de ese lío...)– mi punto de partida [...] no es filosófico sino básicamente filológico, y, por ese motivo, didáctico, orientado hacia el texto. Por tanto, tengo tendencia a investir a los textos de una autoridad inherente que es más fuerte, creo yo, que la que Derrida está dispuesto a darles. (*La resistencia* p. 180)

---

30 Se trata del mismo simposio en Baltimore que dio lugar a la controversia entre Paul de Man y Roland Barthes que De Man materializaría en el ensayo de 1972, “Roland Barthes y los límites del estructuralismo”; otro de los encuentros clave para pensar el problema de la ilegibilidad, y que Judith Podlubne (2017; 2021) describe como un caso de resistencia a la teoría. Trabajaremos sobre esta polémica en el próximo apartado.

31 El texto del homenaje, titulado “In memoriam: de l’âme”, fue incluido en la edición francesa de *Memoires pour Paul de Man*, Éditions Galilée, 1988, de donde lo citamos, en traducción propia. El resto de las conferencias reunidas en *Memorias para Paul de Man* las citamos de la traducción al español de Editorial Gedisa, Barcelona, 2008, a cargo de Carlos Gardini.

32 Entrevista incluida en *The resistance to theory*, University of Minnesota Press, 1986. Edición en español: *La resistencia a la teoría*, Madrid, Visor, 1990.

En este sentido, la escena inaugural, recordada y narrada por ambos teóricos, es interesante por lo que permite acentuar: Rousseau no solo fue una ocasión de encuentro que puso en evidencia la afinidad entre los pensamientos de Derrida y Paul de Man, fundando las bases de lo que luego se denominó como desconstrucción. Sus lecturas sobre Rousseau también determinaron, desde el comienzo, su punto de desacuerdo, cifrado en sus interpretaciones divergentes sobre la ceguera en la teoría del lenguaje de Rousseau, en las que ya es posible rastrear el énfasis que De Man dará al problema de la lectura y a la ilegibilidad en su obra,<sup>33</sup> y Derrida, a la escritura como suplemento.

### 1.2.1 Visión o ceguera: la ambivalencia del lenguaje figural

En “Naturaleza, cultura, escritura”, segundo capítulo de *De la gramatología*, Derrida desarrolla la noción de suplemento a partir de sus consideraciones sobre la obra de Rousseau. Se detiene inicialmente en la doble orientación que allí recibe la escritura, que es considerada a la vez un peligro y una protección, “un auxilio amenazador” (*De la gramatología* p. 184). La escritura tiene el poder potencial de hacer presente el habla cuando está ausente, lo que, por lo tanto, revela el carácter suplementario del signo respecto de la cosa misma. Derrida repara en el hecho de que en Rousseau coexisten dos significaciones del carácter suplementario del signo escrito: Rousseau “valoriza y descalifica a la vez la escritura. A la vez: es decir dentro de un movimiento dividido pero coherente” (p. 182). Por un lado, en la medida en que se afirma que la naturaleza se basta a sí misma, “el suplemento se añade, es un excedente, una plenitud que enriquece otra plenitud, el *colmo* de la presencia” (p. 185, cursiva en el original). Por otro lado, también es cierto que el suplemento “no se añade más que para reemplazar” (p. 185), lo que vendría a señalar una falta en la noción de naturaleza que inicialmente se declaraba completa y autosuficiente. Así, la escritura como suplemento define el vínculo de la cultura (y la escritura) con la naturaleza: el suplemento viene a “«suplir lo que falta» y reemplazar a la naturaleza” (p. 187).

De este modo Derrida argumenta que, si bien por un lado en Rousseau el suplemento suple, como una añadidura externa, a la naturaleza concebida como una plenitud, por otro lado, el suplemento constata una carencia inherente en la propia naturaleza. Esta doble significación dispone la paradoja de la dinámica suplementaria: “Amenaza aterradora, el

---

<sup>33</sup> En la entrevista recién citada, De Man expresa: “Fue trabajando sobre Rousseau cuando sentí que era capaz de progresar del análisis puramente lingüístico a cuestiones que son ya realmente de naturaleza política e ideológica” (*La resistencia* p. 185).

suplemento también es la primera y más segura protección: contra esa amenaza misma. Por eso es imposible renunciar a él” (p. 198). En este mismo sentido, el suplemento es “a la vez la posibilidad de la humanidad y el origen de su perversión” (p. 188).

Derrida demuestra que las consecuencias epistemológicas de esta aporía alojada en la dualidad del suplemento son radicales: la noción de suplemento en Rousseau desconstruye el privilegio originario de la naturaleza como pura presencia. La amenaza del suplemento radica en no estar, por definición, ni presente ni ausente –es decir, se sustrae de la dialéctica presencia/ausencia– y esta condición lo vuelve intolerable. Así, “el proceso indefinido de la suplementariedad ha lastimado desde siempre a la presencia; desde siempre ha inscripto en ella el espacio de la repetición y del desdoblamiento de sí” (p. 208). En este movimiento, la argumentación de Derrida descubre no solo el funcionamiento figural o tropológico del suplemento, sino su condición de figura estructurante de todo el sistema:

El tema de la suplementariedad, sin duda, no es en ciertos aspectos más que un tema entre otros. Está dentro de una cadena, llevado por ella. Quizás se lo podría sustituir con otra cosa. *Pero sucede que describe a la cadena misma, a la articulación del deseo y del lenguaje, a la lógica de todas las oposiciones conceptuales asumidas por Rousseau, y en particular al papel y al funcionamiento, dentro de su sistema, del concepto de naturaleza.* (p. 207, cursiva en el original)

De este modo, Derrida revela que la lógica suplementaria estructura el pensamiento de Rousseau, ante lo cual propone la tesis de que “el concepto de suplemento es una suerte de punto ciego en el texto de Rousseau, lo no-visto que abre y limita la visibilidad” (p. 208). La ceguera de Rousseau radica en el vacío del origen del suplemento, es decir, en la imposibilidad de fijar un momento originario para el habla, que preceda a la escritura suplementaria. Así lo expresa Derrida unas páginas más adelante:

¿Qué es lo que Rousseau dice sin decirlo, ve sin verlo? Que la suplencia ha comenzado desde siempre; que la imitación, principio del arte, ha interrumpido desde siempre la plenitud natural; que, debiendo ser un *discurso*, ha cortado desde siempre a la presencia como diferencia que siempre es, en la naturaleza, lo que suple una carencia en la naturaleza, una voz que suple la voz de la naturaleza. (p. 274, cursiva en el original)

Paul de Man dedica el texto “Retórica de la ceguera: la lectura de Jacques Derrida de Rousseau”<sup>34</sup> a deconstruir esta interpretación derrideana. Se trata de un ensayo que vuelve sobre uno de los problemas metodológicos más discutidos en el ámbito de los estudios literarios: el estatuto de un discurso crítico que se topa con la imposibilidad de construir un metalenguaje. Esta reflexión, que de algún modo atraviesa todos los ensayos de *Blindness*

---

34 Publicado por primera vez en *Poétique* en 1970, luego reunido en *Blindness and Insight*, de donde lo citamos en traducción propia.

*and Insight*, se traduce en el par de términos que titulan el libro, visión crítica vs. ceguera crítica, no como una oposición excluyente, sino como descripción de gestos o modos imbricados en la práctica crítica. De Man elige centrar su análisis en la lectura que Derrida hace de Rousseau, pues le interesa el hecho de que allí “Derrida convierte los movimientos de su propia lectura en una parte integral de una declaración mayor acerca de la naturaleza del lenguaje en general” (p. 110). Y, en este sentido, destaca que en su práctica crítica la discrepancia entre discurso y significación se vuelve el centro explícito de su reflexión, lo que convierte su obra en “uno de los lugares donde la posibilidad futura de la crítica literaria está siendo decidida” (p. 111).

El ensayo parte de observar que Rousseau ha sido, y sigue siendo, sistemáticamente malinterpretado, y encuentra una primera explicación de esta historia de malas lecturas en el hecho de que en la obra de Rousseau pareciera haber una discrepancia oculta entre el método asumido y sus percepciones críticas, una ambivalencia de la cual el propio Rousseau no fuera consciente, y que la mayoría de los comentarios críticos sobre su obra habrían intentado despejar, pero que, no obstante, es necesario reconocer como parte ineludible de su argumento filosófico. A diferencia de otros críticos que se han centrado en leer estas ambivalencias como síntomas de un caso psicológico, la lectura derrideana defiende el valor filosófico de los textos de Rousseau y ubica su privilegio del habla por sobre la palabra escrita en la larga tradición de la metafísica de la presencia que ha gobernado el pensamiento occidental. Para Derrida, la obra de Rousseau testimonia la transposición del postulado de la presencia desde el mundo externo a la interioridad de la conciencia (*Blindness and Insight* p. 134).

Paul de Man dirige su atención hacia el estatus del conocimiento ambivalente que Derrida descubre en Rousseau: para Derrida, “Rousseau solo puede conquistar el lenguaje por medio del lenguaje, y esta paradoja es responsable de la ambivalencia de su actitud hacia la escritura” (p. 117). En este sentido, reconoce que su análisis muestra con acierto cómo los propios textos de Rousseau contienen la refutación de la doctrina que proponen:

La obra de Rousseau revelaría entonces un patrón de duplicidad similar al que se encontraba en la crítica literaria: él «sabía», en algún sentido, que su doctrina disfrazaba su visión de algo muy parecido a su contrario, pero eligió mantenerse ciego ante este conocimiento. (p. 116)

No obstante, De Man arriesga en este punto que la ceguera diagnosticada por Derrida es “una consecuencia directa de una ontología de la presencia inmediata” (p. 116). Y es justamente



este aspecto el que le resulta cuestionable; en el análisis de Derrida, la ceguera atribuida a Rousseau es justificada mediante el privilegio del paradigma presencia/ausencia por sobre la noción de lenguaje, pero esta decisión analítica no encuentra sustento en la obra de Rousseau, sino que responde a los intereses propios del pensamiento derrideano, más allá de su lectura del *Ensayo sobre el origen de las lenguas*. Por esta razón, “no deberíamos dejar que la versión de Derrida reemplace la propia historia de Rousseau de su involucramiento con el lenguaje” (*Blindness and Insight* p. 119). Concretamente, De Man discute de la interpretación derrideana el hecho de que subsuma la teoría y la práctica retórica en los textos de Rousseau a una ontología logocéntrica (p. 123) –lo que nos remite nuevamente a la hipótesis demaniana sobre la relevancia del lenguaje figural en el romanticismo, que desarrollamos a propósito de la discusión con Jauss–. Así es que sostiene que: “Contrariamente a lo que afirma Derrida, la teoría de la representación de Rousseau no está direccionada hacia el significado como presencia y plenitud, sino hacia el significado como vacío” (p. 127).

Ahora bien, el principal argumento de De Man en su cuestionamiento de la interpretación de *De la gramatología* vuelve sobre la paradoja de que “Rousseau solo puede conquistar el lenguaje por medio del lenguaje” (p. 117); es decir, en un gesto que resulta habitual en sus lecturas críticas, De Man subraya la importancia de la dimensión retórica del lenguaje a la hora de entender las razones de la recurrente malinterpretación de los textos de Rousseau. No es el problema de la presencia/ausencia, sostiene De Man, sino la ambivalencia, dentro del lenguaje, entre literalidad y figuralidad, la que explica la dificultad interpretativa de sus textos y anticipa la historia de sus malas lecturas. De hecho, el *Ensayo sobre el origen de las lenguas* puede leerse como una alegoría de su propia malinterpretación: “Teniendo en cuenta la «retoricidad» de su propio modo, el texto también postula la necesidad de su propia malinterpretación” (p. 136).

Así, De Man confrontará la hipótesis central de Derrida. Para el belga, “[e]l texto de Rousseau no tiene puntos ciegos: da cuenta en todo momento de su propio modo retórico” (p. 139). Lo que Derrida malinterpreta como ceguera es en realidad una transposición del nivel literal al figural de su discurso. Pero De Man avanza un paso más y propone que, estructuralmente, el texto derrideano performa aquello mismo que señala en el ensayo de Rousseau: “lo que sucede en Rousseau es exactamente lo que sucede en Derrida: un vocabulario de sustancia y de presencia no se usa declarativamente sino retóricamente” (p. 138).

De este modo, la pregunta que formulaba como punto de partida de su ensayo –que, recordemos, se proponía como una intervención metodológica acerca de la crítica literaria como disciplina– encuentra una respuesta contundente luego del análisis del texto derrideano. Al comienzo, De Man se preguntaba: “¿Está la ceguera [de la crítica] inextricablemente atada al propio acto de escritura y, si es así, qué aspecto característico del lenguaje literario provoca la ceguera en aquellos que entran en contacto con él?” (p. 106). Guiado por la intuición de que los momentos de mayor ceguera son también aquellos en que la crítica se muestra más visionaria, al final del ensayo afirma: “La lectura crítica de la lectura crítica que Derrida hizo de Rousseau muestra que la ceguera es el correlato necesario de la naturaleza retórica del lenguaje literario” (p. 141).

En este sentido, resulta sugerente que, en una formulación que curiosamente recuerda a la discusión con Jauss en torno del pintor Boucher decapitado, De Man prefigure el modo en que podrá ser leída su propia crítica a Derrida: “Incluso se podría ir más allá y ver que el asesinato se convierte en suicidio cuando el crítico, en su ceguera, vuelve el arma de su lengua contra sí mismo, en la creencia errónea de que apunta a otro” (p. 110).<sup>35</sup>

En todo caso, la respuesta de Derrida a las críticas recibidas no ha trascendido el ámbito privado de la correspondencia. En *Memorias para Paul de Man*, Derrida confiesa: “Ya no recuerdo, e importa poco, qué escribí en respuesta a Paul de Man, con el propósito de agradecerle y quizá para discutir un poco” (p. 130). Elige, en cambio, dar un cierre a la controversia otorgándole a De Man “la última palabra sobre este debate” (p. 130), para lo cual cita algunos pasajes de la carta que recibió en respuesta a la suya, en 1971, luego de la publicación de “The Rhetoric of Blindness” en *Poétique*. Escribe Derrida que le escribe Paul de Man:

No hay desacuerdo entre nosotros acerca de la base del pensamiento de usted sino cierta divergencia en nuestro modo de matizar y situar a Rousseau. Esta divergencia es importante para mí porque las nociones a las que había llegado acerca de la cuestión de la escritura antes de contar con el beneficio de su pensamiento, ante todo, estaban tomadas de Rousseau [...] El deseo de eximir a Rousseau de la ceguera (como usted dice) *a toda costa* es por tanto, para mí, un gesto de fidelidad a mi propio itinerario. [...] debo haber puesto cierto ardor en mi defensa de la relativa lucidez que me ha brindado [el *Ensayo sobre el origen de las lenguas*]. (De Man, citado en *Memorias* p. 133-134, cursiva en el original)

---

35 En la misma dirección del gesto que aquí señalamos, en *Memorias para Paul de Man*, Derrida se pregunta, a propósito de un pasaje sobre un texto dedicado a Baudelaire en el que De Man cita al poeta hablando de M. Guys: “¿cómo no leer en este pasaje algo que Paul de Man hace decir a estos otros dos acerca de sí mismo, para sí mismo, en su nombre, a través de los efectos de una ironía de la signatura?” (p. 73).

La decisión de inscribir, como un suplemento de su memoria defectuosa, las palabras que su amigo le dirigiera en una epístola personal revela así su eficacia, en la medida en que trae al ámbito de la argumentación intelectual una confesión de orden íntimo y pulsional que resulta, en este punto, fundamental para reposicionar su interpretación de Rousseau: si De Man resguardó fervorosamente a Rousseau de la ceguera, fue porque en este amparo estaba en juego la legitimidad de sus propias reflexiones acerca de la escritura y la lectura literaria. Rousseau no es un nombre entre otros, sino que “la historia íntegra –interrumpida– de la desconstrucción demaniana pasa por Rousseau” (Derrida, *Memorias* p. 131).

### 1.2.2. Alegoría de la ilegibilidad

Si hasta aquí hemos recuperado la interpretación de Derrida de la teoría del lenguaje en Rousseau, y la crítica que a ella realiza De Man, lo que permitió atender a la centralidad de la noción de suplemento en la concepción derrideana de la escritura, nos interesa ahora detenemos en desarrollar el ejercicio inverso, partiendo de la lectura demaniana de los textos de Rousseau desplegada en *Alegorías de la lectura* y la interpretación que de ella propone Derrida en *Memorias para Paul de Man*, a fin de delinear cómo se concibe el carácter ilegible del lenguaje literario en el pensamiento demaniano.

De Man dedica a Rousseau la segunda parte de *Allegories of reading*, libro publicado en 1979; en capítulos sucesivos, lee el Segundo discurso, *Pygmalion*, *Julie*, *Profession de foi*, el *Contrato Social* y *Confessions*. El anteúltimo capítulo, titulado “Promesas”, se detiene en el funcionamiento de la estructura retórica del *Contrato social*. Si bien el énfasis en la potencial desconstrucción alojada en la retoricidad de los textos atraviesa transversalmente todo el libro, De Man encuentra que en el *Contrato social* la lógica figurada conduce, a la vez, a la desconstrucción de la ley y a la reinserción de su necesidad y, por lo tanto, el libro de Rousseau está estructurado como una aporía, en la medida en que “persiste en llevar a cabo lo que, según se ha demostrado, es imposible hacer” (pp. 312-313). De Man llama a esta estructura metafigural, una alegoría de la ilegibilidad:

*El contrato social* es tan claramente productivo y generativo como deconstructivo [...]. En la medida en que nunca deja de abogar por la necesidad de la legislación política y elaborar los principios sobre los que podría basarse la legislación, recurre a los principios de la autoridad que cuestiona. Sabemos que esta estructura es característica de lo que hemos llamado alegorías de la ilegibilidad. Este tipo de alegorías es metafigurado: es una alegoría de una figura [...] que recae en la figura que desconstruye. (*Alegorías* p. 312)

El análisis parte de señalar que el *Contrato* está organizado a partir de la polaridad entre voluntad general y voluntad particular, pero que esta oposición se difumina al interior del texto debido al uso aparentemente indistinguible de los términos “natural” e “individual”. No obstante, De Man llama la atención sobre el hecho de que en la obra de Rousseau la palabra “natural” tiene un sentido relacional antes que epistemológico; es decir, “natural” designa todo estadio previo al proceso que se esté analizando: en el análisis de la conceptualización, lo natural es la denominación; al analizar la metáfora, se considera natural a la metonimia; en el examen de los juicios, el estadio natural es la percepción; por último, en la generalidad, se denomina natural al modo previo de particularidad. Por tanto, afirma De Man –se notarán las consonancias con la noción de suplemento derrideano–: “la naturaleza se convierte en un término autodeconstructivo. Engendra otras «naturalezas» interminables según una pauta de regresión que se repite eternamente” (p. 286). De este modo, De Man demuestra que siempre que Rousseau pone en juego polaridades como voluntad particular/voluntad general, derecho/religión natural, hombre/derecho o religión civil/religión del ciudadano, está formulando “la ficción de un proceso natural que funciona a la vez como un instrumento deconstructivo y como el resultado de la deconstrucción” (p. 286).

Ahora bien, esta pauta desencadena en el *Contrato social* una serie de contradicciones o imposibilidades que De Man interpreta en términos de aporías conceptuales, momentos en que el propio texto interrumpe su voluntad de totalización conceptual. Así, identifica un mismo esquema que se repite con diferentes niveles de generalidad, una tensión irreductible entre individuo y ley, es decir, entre ente particular y legislación social: “En la medida en que es particular, *todo* individuo está, como individuo, alienado respecto a una ley que, por otro lado, existe tan sólo en relación con su ser individual” (p. 304, cursiva en el original). Y en tanto, como ya adelantamos, el *Contrato* mismo es una alegoría, De Man interpreta esta tensión como una reduplicación de la incompatibilidad entre significado referencial –entendido como la “aplicación de un potencial general e indeterminado de significado a una unidad específica” (p. 305)– y código gramatical –la ley del texto–. Queda planteada, en este punto, la paradoja sobre la que De Man hace girar su lectura:

No puede haber texto sin gramática: la lógica de la gramática genera textos sólo cuando falta el significado referencial, pero cada texto genera un referente que subvierte el principio gramatical al que debía su constitución. Lo que permanece oculto en el uso diario y cotidiano del lenguaje, la incompatibilidad fundamental entre gramática y significado, se hace explícito cuando las estructuras lingüísticas son enunciadas, como en este caso, en términos políticos. (p. 306)

En otras palabras, la tensión que en el discurso político toma la forma de una inadecuación entre formulación y aplicación de la ley repite la diferencia lingüística irreductible entre la generalidad de las reglas gramaticales y el proceso de referencialidad. De Man ubica esta divergencia entre gramática y significado referencial en el dominio de la dimensión retórica del lenguaje, lo que le permite afirmar que en el *Contrato social* la lógica figurada reafirma a la vez que cuestiona su autoridad referencial. Es en este sentido que el *Contrato* funciona como una alegoría de la ilegibilidad, es decir, una narración que tiene la forma de una aporía: en el texto, prescripción política y acción política son incompatibles, lo que se traduce en la irreductibilidad entre las funciones constativa y performativa del lenguaje. De este modo, en su lectura del *Contrato social* De Man demuestra que la distinción entre el uso enunciativo – que da como resultado enunciados factibles de ser verificados, de juzgarse en términos de verdaderos o falsos– y el uso realizativo o performativo del lenguaje no es inequívoca:

Un texto se define por la necesidad de considerar un enunciado, al mismo tiempo, como performativo y constativo, y la tensión lógica entre figura y gramática se repite en la imposibilidad de distinguir entre las dos funciones lingüísticas que no son necesariamente compatibles. Parece que, tan pronto como un texto sabe lo que afirma, sólo puede actuar engañosamente, igual que el legislador tramposo en *El contrato social*, y, si un texto no actúa, no puede afirmar lo que sabe. (p. 308)

Se sugiere así que el poder de un texto de afirmar una verdad no es sino un acto engañoso, sostenido en el olvido de la indecidibilidad entre constatividad y performatividad. Esto conduce, a su vez, a reparar en la dimensión temporal implicada en esta tensión lingüística irreductible. El *Contrato social*, como discurso contractual, legal, considerado performativamente, no describe una situación presente, sino que se formula en términos hipotéticos, es decir, está dirigido a una situación futura, por venir; en otras palabras, las leyes son prospectivas, se orientan hacia un futuro, por lo tanto, “su modo ilocucionario es el de la *promesa*” (p. 310, cursiva en el original). Y en su condición de promesas, como consecuencia de la aporía sobre la que se sostienen, las leyes carecen de sustento referencial o empírico, en la medida en que su presente de enunciación “es siempre un pasado con respecto a su realización” (p. 310). La promesa se revela así como una estructura paradójica: prometer es imposible pero inevitable.

Según el análisis demaniano, entonces, el *Contrato social*, en tanto alegoría de la imposibilidad de la lectura –es decir, de la ilegibilidad del texto–, promete su sentido, promete que su sentido se pondrá de manifiesto en la lectura; pero en su origen enunciativo solo está la promesa de su propia verdad. Es por esta razón que De Man afirma que el

*Contrato* reintroduce la promesa, pese al hecho de que ha sido establecida su imposibilidad.

Y justamente allí radica su ilegibilidad, el equívoco al que arrastra su lectura:

Igual que cualquier otro lector, [Rousseau] está condenado a equivocarse en la lectura de su texto como promesa de cambio político. El error no está en el lector; el lenguaje disocia en sí mismo la cognición del acto. *Die Sprache verspricht (sich)*; en la medida en que es necesariamente equívoco, el lenguaje también comunica por fuerza la promesa de su propia verdad. (p 314)

En la conferencia “Actos. El sentido de una palabra dada” reunida en *Memorias para Paul de Man*, Derrida se detiene en la lectura del *Contrato social* que De Man desarrolla en *Alegorías de la lectura*. Como se deduce del título elegido para esta tercera conferencia, se interesa en la paradoja temporal involucrada en el acto de prometer; particularmente, Derrida da cuenta del alcance de los hallazgos demanianos respecto de la potencia disruptiva de la función performativa en la obra de Rousseau: los textos que De Man dedica a Rousseau no son únicamente “textos sobre el tema de la promesa; demuestran –muestran y envuelven al mismo tiempo– la estructura performativa del texto en general como promesa, incluyendo la del texto demostrativo, el que firma (signa) Paul de Man” (p. 103, cursiva en el original). Así, Derrida encuentra enunciado en este ensayo de De Man una descripción acertada del trabajo deconstructivo; la deconstrucción no constituye un método, no opera sobre los textos desde su exterior, sino que se encuentra “en obra en las obras” (p. 128, cursiva en el original), en tanto su condición es precisamente la indecidibilidad entre lenguaje performativo y constativo.

Derrida reconstruye dos perspectivas o “axiomáticas” con las que de algún modo dialoga la concepción del lenguaje como promesa, a las que De Man refiere indirectamente en el capítulo de *Alegorías de la lectura*. Por un lado, repara en la frase de Heidegger citada en el cierre del capítulo “Promesas”, y en la particular operación de desplazamiento o deformación que De Man realiza sobre ella. Heidegger afirma “*Die Sprache spricht*” – literalmente, “el habla habla”–, máxima que toma la forma de una tautología vacía pero que, a la vez, apunta a subrayar el hecho de que “el lenguaje habla *de y por sí mismo*” (*Memorias* p. 106, cursiva en el original). De Man anota, en cambio, en el final de “Promesas”, en un fragmento que ya hemos citado, “*Die Sprache verspricht (sich)*” (p. 314). Agrega el prefijo *ver-*, que transfigura el habla en promesa; además, introduce el pronombre entre paréntesis, convirtiendo el verbo en reflexivo, por lo que la frase demaniana debería traducirse por “la lengua (se) promete”. Estas pequeñas pero significativas modificaciones sugieren que no habría un *Sprechen* originario que luego se modaliza en una promesa (*Versprechen*), sino que

“todo comienza con esta modalización aparentemente postoriginaria y performativa de *Sprache*” (Derrida, *Memorias* p. 106). Se reconoce en este punto cómo la lectura que Derrida propone de la operación demaniana sobre la frase de Heidegger replica su lectura deconstructiva de Rousseau propuesta en *De la gramatología*. Derrida explica la aporía de la imposibilidad e inevitabilidad de la promesa que De Man describe en Rousseau recurriendo a la lógica suplementaria: “Antes del acto, no hay habla; ni antes del habla hay un acto. Hay este *hecho* al que nos remite una extraña recordación que no evoca ningún recuerdo” (p. 105, cursiva en el original). La alegoría de la ilegibilidad que De Man encuentra en el *Contrato social*, entonces, tiene que ver con el acto de prometer como vacío de origen, en tanto “no se puede leer sin hablar, hablar sin prometer, prometer sin escribir, escribir sin leer que uno ya ha prometido aun antes de empezar a hablar, etc.” (*Memorias* p. 108).

Por otro lado, Derrida destaca que la reflexión en torno de la función performativa del lenguaje en De Man puede entenderse como una maniobra de descentramiento del pensamiento austiniano. La alegoría de la ilegibilidad, es decir, el señalamiento de la irreductibilidad de las funciones performativa y constativa, pone de manifiesto que la teoría de los actos de habla de Austin, que se propone como una herramienta eficaz para distinguir esas funciones, se estructura, ella misma, como una promesa: “todo teorema sobre *actos de habla*, por ejemplo, cualquier teorema sobre el distingo entre lo performativo y lo constativo [...] ya procede como una promesa, una promesa de verdad, con todas las paradojas y aporías que pueden acompañar semejante enfoque” (p. 124). No obstante, Derrida enfatiza que la operación demaniana no constituye una impugnación de la teoría de Austin, sino antes bien, su deconstrucción. Los capítulos de *Alegorías de la lectura* dedicados a Rousseau pueden leerse como una puesta en obra deconstructiva de los actos de habla. En este sentido, lejos de renunciar a ellos, es necesario “tomar nota de la estructura aporética y alegórica del acto en un *acto de habla*” (p. 126).

Asimismo, las raíces heideggerianas y austinianas de la reflexión ponen en evidencia otro elemento clave para comprender el funcionamiento de la alegoría de la ilegibilidad tal como De Man la encuentra en Rousseau: la alegoría es una figura *textual*. Derrida repara en las implicancias de este énfasis, sobre todo en la lectura del *Contrato social*, es decir, de un texto político. Así, afirma que “lo que Paul de Man llama una «alegoría textual» trae poderosamente a la luz la «literalidad» o «ficcionalidad» del discurso político, o, mejor dicho, de la promesa escrita en la «politicidad» de lo político” (p. 135). Esta afirmación, en el marco

de los encuentros y desacuerdos en torno de las lecturas deconstructivas de Rousseau, es factible de ser extendida al discurso historiográfico, así como al discurso crítico enfocado en explorar los vínculos entre las obras, la historia y la politicidad de las formas literarias. En este sentido, el recorrido derrideano por el desarrollo de *Alegorías de la lectura* nos reenvía a la entrevista de De Man que citamos al inicio de este apartado, acerca de la orientación textual de su reflexión teórica. La autoridad inherente con que De Man inviste a los textos guía sus ejercicios de lectura crítica y determina su apuesta por la deconstrucción como horizonte y límite metodológicos del discurso crítico. Para decirlo con una fórmula derrideana cuya exégesis ha trascendido las fronteras de la crítica académica, *no hay fuera-del-texto*, es decir, “nunca ha habido otra cosa que escritura” (*De la gramatología* pp. 202-203).

### 1.2.3. Leer lo ilegible

El recorrido que hasta aquí hemos propuesto por las manifestaciones textuales del diálogo entre Paul de Man y Jacques Derrida, en el que Rousseau jugó un papel fundamental, nos acerca a una delimitación posible del problema crítico de esta tesis –la indagación de lo ilegible en las obras de Leónidas Lamborghini y Juan José Saer–, en tanto permite precisar el espesor de las preguntas que guían nuestra investigación: ¿dónde radica la ilegibilidad que la crítica ha atribuido a sus obras?, ¿es lo ilegible un obstáculo en la interpretación o puede, por el contrario, convertirse en un valor deseable de la práctica crítica?, ¿es lo ilegible un rasgo irreductible de aquello que llamamos literatura?, ¿y de la escritura?

En 1986, Derrida es entrevistado por Carmen González-Marín para *Revista de Occidente*. Durante la conversación, publicada con el título de “Leer lo ilegible”, González-Marín le pregunta por la afinidad entre el concepto de *différance* y el problema de la legibilidad de los textos, ante lo que Derrida responde:

No es seguro que puedan oponerse y distinguirse lo legible y lo ilegible. Resulta muy difícil mostrarlo en el curso de una entrevista, pero a menudo experimentamos el hecho de que lo dado en la lectura se nos da como *ilegible*. Por *ilegible* entiendo aquí, en particular, lo que no se da como un sentido que debe ser descifrado a través de una escritura. En general, se piensa que leer es descifrar, y que descifrar es atravesar las marcas o significantes en dirección hacia el sentido o hacia un significado. Pues bien, lo que se experimenta en el trabajo deconstructivo es que a menudo, no solamente en ciertos textos en particular, sino quizá en el límite de todo texto, hay un momento en que leer consiste en experimentar que el sentido no es accesible, que no hay un sentido escondido detrás de los signos, que el concepto tradicional de lectura no resiste ante la



experiencia del texto; y, en consecuencia, que lo que se lee es una cierta *ilegibilidad*. Mi amigo Paul de Man escribió en alguna parte que la imposibilidad de leer no debería ser tomada a la ligera; no debe tomarse a la ligera cierta ilegibilidad. Tal ilegibilidad no es, ciertamente, un límite exterior a lo legible, como si, leyendo, uno se topara con una pared, no: en la lectura es donde la ilegibilidad aparece como *legible*. (s/p, cursiva en el original)

En esta respuesta se condensa con claridad la relevancia que adquiere la noción de ilegibilidad para el trabajo de la desconstrucción. En este sentido, es preciso notar que el gesto de Derrida de sustraer el par legible/ilegible de la mera oposición se sustenta en una distinción fundamental entre hermenéutica e interpretación, a la vez que reconoce, no obstante, que voluntad de desciframiento y experiencia de lo inaccesible están implicadas una en la otra, en la medida en que se trata de una diferencia interiorizada en un ejercicio de lectura. El efecto de ilegibilidad se produce allí donde se impone una voluntad o un deseo de leer, lo que es lo mismo que declarar que leer es interpretar lo ilegible en tanto diferencia. Se revela así el carácter suplementario de lo ilegible: lo ilegible opera como suplemento de lo legible en el acto de comprensión. En este sentido, si la ilegibilidad es experiencia de la alteridad, no puede ser nombrada sin que ello implique reducirla, es decir, convertirla en una concreción de sentido. Formulaciones paradójicas de este tenor dan cuenta del horizonte aporético de la reflexión, cuya productividad se mide en la obstinación y la perseverancia de su asedio antes que en la exhibición de su fracaso.

En efecto, esto nos conduce a destacar un último aspecto de la respuesta derrideana: el carácter afirmativo que atribuye al problema de la ilegibilidad en el pensamiento de De Man, tantas veces acusado de nihilismo y negatividad radical. La aporía alojada en la irreductibilidad entre función constativa y performativa, lejos de enmudecer al crítico, lo arroja a la búsqueda de la piedra angular que moviliza la lectura: “la experiencia de la aporía tal como la descifra Paul de Man, da o promete el pensar del sendero, provoca el pensar de la posibilidad misma de lo que aún permanece impensable o impensado, en verdad, imposible” (*Memorias* p. 136).

### 1.3. “Un encuentro destemplado”: Paul de Man y Roland Barthes<sup>36</sup>

Si, como hemos visto, la afinidad en los intereses teóricos de Paul de Man y Jacques Derrida fue la contraparte de una amistad duradera que dio lugar a lo que se conoció como desconstrucción –con una pata a cada lado del océano Atlántico–, el vínculo de De Man con otras firmas de la academia francesa de la época no fue tan afable. Sin ir más lejos, en el mismo coloquio en la Universidad Johns Hopkins en octubre de 1966 durante el que De Man y Derrida entablaron su primera conversación, tuvo lugar un episodio que marcaría el desencuentro entre De Man y Roland Barthes, quien ya por esos años era uno de los teóricos dedicados al problema de la lectura más reconocidos en Francia. El breve e insidioso intercambio entre ellos quedó documentado en el volumen *The Structuralist Controversy* editado por Richard Macksey y Eugenio Donato en 1970.<sup>37</sup>

Durante la discusión que siguió a la lectura de Barthes de “Escribir, ¿un verbo intransitivo?”, De Man pidió la palabra para objetar intempestivamente la condición de novedad que el francés atribuía al método “semiocrítico”, que se sostenía en un cuestionable optimismo ante una historia (literaria) de rasgos míticos, antes que en sus resultados –por el momento, para De Man, insuficientes–: “quiero, simplemente, indicar que usted tergiversa la historia *porque* necesita un mito histórico del progreso para justificar un método que todavía no es capaz de justificarse por sus propios resultados” (*Los lenguajes críticos* p. 169, cursiva en el original). Ya hemos desarrollado los reparos del pensamiento demaniano respecto de las certidumbres de la historia y las periodizaciones, a las que entiende como formas mistificadas de concebir el vínculo de la literatura con el universo extralingüístico, por lo que la acusación que en este caso le dirigía a un Barthes que venía a proponer un retorno a la retórica resulta, cuanto menos, curiosa.

En el artículo “La tentación de la inteligencia”,<sup>38</sup> Judith Podlubne analiza los gestos y reveses de este intercambio al que describe como destemplado, e identifica en el comentario de De Man un destiempo fundamental: en 1966 –y en 1972, al escribir “Roland Barthes y los

---

36 Una versión inicial del desarrollo de este apartado fue trabajado con Julieta Novelli en el artículo “Entre la fascinación por la estupidez y el deseo de legibilidad”, *Boletín 22* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria de Rosario, febrero 2023. Asimismo, agradezco enormemente las discusiones sostenidas durante el Seminario “Recorridos de Barthes” en 2021, la “Pretemporada Derrida” y el “Seminario de Lectura Literaria” durante el 2022, con el grupo nucleado por el Dr. Alberto Giordano en el IECH, CETyCLI, Rosario.

37 Tempranamente traducido al español por José Manuel Llorca, *Los lenguajes críticos y las ciencias del hombre. Controversia estructuralista*, Barcelona, Barral editores, 1972.

38 Una versión revisada de este artículo fue recientemente publicada con el título “Visión ciega. El Roland Barthes de Paul de Man”, junto con la traducción a cargo de Leandro Bohnhoff de “Roland Barthes and the Limits of Structuralism” de De Man, en el libro *Barthes en cuestión*, Nube Negra, 2020.

límites del estructuralismo”– el belga enfrentaba a un crítico francés apegado al método semiológico, a la firma del *Análisis estructural del relato*, desconociendo el giro que se comenzaba a operar en el pensamiento barthesiano al menos desde la publicación de *S/Z* y de *Crítica y verdad*. Es decir, Barthes iniciaba en esos años un movimiento de revisión análogo, por lo que “el apego a la lucidez inicial con que De Man había sabido señalar los límites de la lectura estructuralista le impediría percibir que Barthes estaba excediendo las contradicciones” (Podlubne, “La tentación” p. 126). Los cuestionamientos demanianos que Barthes recibía como “golpes” o “trompadas” [“blows”] apuntaban a refutar un método del que el propio Barthes se distanciaba en su exposición, por lo que “aunque las razones eran certeras, su actuación resultaría desafortunada” (“La tentación” p. 122). En este desplazamiento, ignorado por De Man ante el entusiasmo de su impugnación –ignorancia poco ingenua, que Podlubne califica de “tentación de la inteligencia”, o de “visión ciega”–, radica la huella textual de la resistencia demaniana a los propios presupuestos de la resistencia a la teoría y al pensamiento barthesiano. Asimismo, a esta objeción de tintes anacrónicos, es preciso sumar otro desajuste, del lado barthesiano: el diagnóstico sobre el que Barthes basaba su propuesta de retorno a la retórica –y que esperaba tuviera una fervorosa acogida en el Coloquio en Baltimore– pecaba de francocentrista, pues desconocía la atención que el *new criticism* norteamericano prestaba al lenguaje (Podlubne, “La tentación” pp. 119-120).

Paradójicamente, estos destiempos del intercambio tornan más notables las consonancias entre las búsquedas teóricas de Barthes y De Man. Aun cuando sus discursos hayan participado de contextos de discusión heterogéneos –el francés y el norteamericano, principalmente– y sus textos hayan adoptado tonos difícilmente compatibles, es sabido la centralidad que tuvieron para ambos pensadores la reflexión retórica, la discusión metodológica en torno de la lectura literaria y la denuncia del carácter ideológico del discurso estético. Asimismo, de manera no idéntica pero sí afín, ambos sitúan en la obra de Friedrich Nietzsche y en los postulados del Círculo de Jena un quiebre epistemológico fundamental en la definición de los estudios literarios.<sup>39</sup> En este sentido, nos interesa detenernos en explorar

39 No precisaremos estas referencias, que ya han sido extensamente estudiadas. Sobre la presencia de Nietzsche en la obra de Barthes, ver: González, Darío. “Barthes y el perspectivismo nietzscheano”, Conferencia inaugural del Seminario Recorridos de Barthes, junio de 2021, disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=8768b8ZEgQ&ab\\_channel=CentrodeEstudiosdeTeor%C3%ADayCr%C3%ADticaLiteraria](https://www.youtube.com/watch?v=8768b8ZEgQ&ab_channel=CentrodeEstudiosdeTeor%C3%ADayCr%C3%ADticaLiteraria). Sobre las consonancias entre el pensamiento barthesiano y el romanticismo alemán, con la mediación de la obra de M. Blanchot, remitimos a: Giordano, Alberto. “¿A dónde va la literatura? La contemporaneidad de una institución anacrónica”, *El taco en la brea*, año 4, n. 5, 2017. Las lecturas demanianas de Nietzsche y F. Schlegel son explícitamente involucradas en sus ensayos, en especial en *Alegorías de la lectura* y *La ideología estética*. En el

los rasgos comunes entre dos nociones alrededor de las cuales orbitan sus proposiciones acerca del carácter ilegible del lenguaje literario. Nos referimos a la ironía en la obra de Paul de Man y la estupidez en la obra de Roland Barthes. En términos generales, ironía y estupidez definen el funcionamiento del lenguaje/discurso y recortan, para el crítico y el escritor, cuestionamientos metodológicos que derivan en posicionamientos éticos respecto del acto de lectura y el trabajo de escritura. En este sentido, resulta productivo pensar en sintonía estas dos nociones, cercanas en sus efectos y en algo de la sensibilidad que demanda su reconocimiento.

Esta consonancia permite situar en 1977, once años después del “encuentro destemplado” en Baltimore, una nueva coincidencia, cuando, en espacios diferentes, ambos críticos intervengan en conferencias con trabajos sobre la ironía y la estupidez. Por un lado, en junio de 1977, durante el Coloquio de Cerisy dedicado a la obra de Roland Barthes, el crítico presenta su ensayo “La imagen”. Por otro lado, en abril del mismo año, Paul de Man dicta la conferencia “El concepto de ironía” en la Ohio State University.

### 1.3.1. Ironía y estupidez

Proponemos explorar, entonces, los alcances que tienen las nociones de ironía y de estupidez para Paul de Man y Roland Barthes, con el objetivo de subrayar el modo en que ambas operan al interior de sus obras como categorías centrales para pensar el funcionamiento tropológico y la función performativa del lenguaje.

Los dos ensayos fundamentales para abordar el problema de la ironía en el pensamiento de De Man son “Rhetoric of Temporality”, escrito en 1969 –incluido en la segunda edición de *Blindness and Insight* de 1983–, y la conferencia “The Concept of Irony”, dictada en la Universidad Estatal de Ohio en abril de 1977, y publicada póstumamente en *La ideología estética* en 1983.<sup>40</sup> Entre un ensayo y otro median ocho años, durante los cuales la perspectiva de De Man se extrema: si en 1969 consideraba que en la ironía tenía lugar un proceso de auto-reflexión del yo que conducía a cierta progresión, en 1977 pondrá

---

ámbito argentino, mencionamos los trabajos de Naim Garnica, entre ellos: “Paul De Man y «El concepto de ironía». Friedrich Schlegel, la parábasis permanente y la subjetividad”, *Estudios de Teoría Literaria*, vol. 10, 2021 y “Paul De Man lector de Fr. Schlegel. Romanticismo e ironía en los textos demanianos (1960-1980)”, *Eídos*, n. 36, 2021.

<sup>40</sup> Cabe considerar también el ensayo “Alegoría e ironía en Baudelaire” que ya hemos comentado en el primer apartado a propósito de la discusión con Jauss en torno de la alegoría en Baudelaire.

explícitamente en cuestión esta posibilidad, a la que considerará neutralizadora de la potencia de infinita negatividad del proceso irónico.

En “Retórica de la temporalidad”, De Man dedica el segundo apartado al problema de la ironía –recordemos que el primero estaba enfocado en la alegoría–, y lo hace indagando en su dimensión estructural, es decir, tropológica. En tanto tropo, la ironía –al igual que la alegoría– establece una relación discontinua entre signo y significado, “es decir que, en ambos casos, el signo indica algo que difiere de su sentido literal y cuya función es tematizar esa diferencia” (p. 232).

Para precisar esta definición –extensible al lenguaje figurado en general–, toma el texto “De l’essence du rire” de Baudelaire como punto de partida. En ese ensayo de 1855, Baudelaire propone una distinción entre lo cómico ordinario –al que llama cómico significativo, caracterizado por un lenguaje más comprensible, de interpretación moral– y el grotesco, al que denomina “le comique absolu”, un fenómeno que supone un grado más de comicidad, por no ser únicamente imitación, sino creación. Se trata de la exteriorización de un vértigo ante el sentimiento de superioridad –ya no sobre otros hombres (como en el cómico significativo), sino sobre la naturaleza–. Baudelaire alude a este vértigo, que testimonia un desdoblamiento subjetivo, en la caída, uno de los acontecimientos cómicos “más vulgares de la vida” (“De la esencia” p. 24). En la medida en que uno de los rasgos más característicos de lo cómico absoluto es el de ignorarse a sí mismo, Baudelaire sugiere que son los hombres que trabajan con el lenguaje (artistas, escritores, filósofos) quienes tienen la capacidad, al momento de caer, de reflexionar sobre la dualidad ante el choque perpetuo, y desdoblarse, es decir, “la facultad de ser a la vez yo y otro” (Baudelaire citado por De Man, “Retórica de la temporalidad” p. 235).

Paul de Man encuentra en estas consideraciones sobre lo cómico absoluto algunas claves para definir la ironía. Así, propone que el desdoblamiento subjetivo que tiene lugar cuando se tropieza es el que posibilita el distanciamiento irónico. En el lenguaje irónico entendido como cómico absoluto, el hombre que cae se desdobra en un ser empírico que cae y en un ser lingüístico que se ríe de la caída. Ahora bien, cuando un hombre se ríe de sí mismo cayendo, se está riendo de la asunción errada que había hecho de sí mismo –en palabras de Baudelaire, “yo no me caigo; yo, camino derecho; yo, mi pie es firme y seguro” (“De la esencia” p. 24)–.<sup>41</sup> Por lo tanto, en la caída, está implícita una progresión:

---

41 En la clase del seminario de Gauss de 1967 dedicada a Baudelaire que ya hemos mencionado en el primer apartado, De Man vuelve sobre el ensayo baudelairiano para formular que: “la ironía es la posibilidad de

el hombre que ha caído es un algo más sabio que el tonto que se pasea sin ver las grietas del pavimento que están a punto de hacerlo caer. [...] Tal parece que sólo puede alcanzar la sabiduría a costa de su caída. No basta con la caída de otros; es necesario que él mismo se caiga. (“Retórica de la temporalidad” p. 237)

Y lo que es más, este conocimiento no le ahorra futuras caídas, sino que únicamente lo previene del carácter ilusorio de su sentimiento de superioridad. Se revela, en esta progresión, la temporalidad no orgánica de la ironía:

La ironía divide el flujo de la experiencia temporal en un pasado que es pura mistificación y un futuro constantemente acosado para siempre por el miedo a la recaída en la inautenticidad. La ironía puede conocer esta inautenticidad pero nunca podrá superarla. (“Retórica de la temporalidad” p. 246).

Esto implica que la disyunción subjetiva que acarrea la ironía no tiene nada de tranquilizadora, pues no se detiene hasta haberlo subsumido todo; la ironía tiene el poder de convertirse en hipérbole –poder inquietante que Baudelaire denomina “vértigo de la hipérbole”–. De Man afirma, entonces, que “la ironía es el vértigo total, el mareo al punto de la locura” (p. 238). Y en la medida en que instala la imposibilidad definitiva de una reconciliación del mundo empírico y el lenguaje, y por lo tanto, de la síntesis del sujeto desdoblado, así también, “la ironía absoluta [...] es el fin de la conciencia” (p. 239).

De Man encuentra en el ensayo “Sobre la incompreensión” de F. Schlegel una traducción del “vértigo de la hipérbole” definido por Baudelaire en aquello que Schlegel llama “la ironía de la ironía”, “la ironía a la segunda potencia” (“Retórica de la temporalidad” p. 241 y sigs.). De este modo, De Man vuelve sobre las precursoras reflexiones schlegelianas en torno de la ironía, presentes en ese ensayo y en algunos de sus fragmentos críticos, cuya radicalidad considera ha sido resistida por los críticos posteriores (cita principalmente a Peter Szondi y a Jean Starobinski) y recupera la definición schlegeliana de ironía como “una parábasis permanente”, es decir, como la interrupción del vínculo entre mundo real y ficción (“Retórica de la temporalidad” p. 241). Ahora bien, como hemos adelantado, si en 1969 De Man partía de la idea de desdoblamiento presente en el cómico absoluto de Baudelaire para describir el proceso irónico como una dialéctica del yo, un proceso negativo de auto-reflexividad, en la conferencia que dicta en 1977 descarta esa posibilidad como un síntoma más de resistencia a la enigmática obra schlegeliana (“El concepto de ironía” p. 240).

En 1977, De Man postula la ironía como “el tropo de los tropos”, es decir, la figura cuya estructura describe el funcionamiento del sistema lingüístico en términos de negatividad

---

nombrar la contradicción, de hacer de su propia caída [la del filósofo o el poeta] el objeto de su risa” (“Allegory and Irony” p. 112).

infinita absoluta. Esta formulación enigmática, sin embargo, no llega a ser una definición; “El concepto de ironía” parte de señalar que la ironía no es un concepto, y por lo tanto, no puede definirse –poniendo en evidencia que, desde el título mismo, su conferencia será irónica–. Para ello, De Man recupera la tradicional oposición griega, de la comedia helénica, entre *eiron* y *alazon*, el chico listo y el chico tonto: los discursos sobre la ironía “deben tener presente que el chico listo, que es por necesidad el que habla, siempre resulta ser el chico tonto, y que siempre es encuadrado en el papel de chico tonto, el *alazon*” (“El concepto de ironía” p. 234). La referencia apunta a señalar la inagotabilidad del proceso irónico, la imposibilidad de controlar sus efectos. Si se reconoce la incesancia de la ironía, sugiere De Man, la pregunta –en un principio– razonable de la que parte el desarrollo teórico de Wayne Booth en su libro *Retórica de la ironía* (1974, University of Chicago Press) se vuelve fútil o, cuando menos, ingenua. Booth se pregunta: “¿Cómo sé que el texto con el que me enfrento es o no irónico?” (“El concepto de ironía” p. 234). Así, la crítica norteamericana de la ironía ocuparía, en la analogía demaniana, el lugar del *alazon*, al desear que pueda tomarse esa decisión certera sobre un texto. El fracaso de tal pretensión no es consecuencia de la falta de rigor descriptivo o analítico, sino de la configuración del proceso irónico en cuanto tal:

La ironía misma plantea dudas en el mismo momento en que se nos ocurre su posibilidad, y no hay ninguna razón intrínseca para interrumpir el proceso de duda en ningún punto anterior a lo infinito [...] llevada hasta el final, una actitud irónica puede acabar disolviéndolo todo, en una cadena infinita de elementos disolventes. No es la ironía sino el deseo de entender la ironía lo que pone fin a esta cadena. (“El concepto de ironía” p. 235)

De Man formula así el vínculo inescindible entre ironía y comprensión. La ironía, sugiere, es siempre ironía de la comprensión, pues justamente lo que su ocurrencia interrumpe es la comprensibilidad. En este sentido, se vuelve evidente la pertinencia de considerar la ironía a la hora de dar cuenta de la ilegibilidad de los textos. La ironía pone en jaque el proceso de lectura hermenéutico, es decir, hace irrumpir el carácter irreductiblemente ilegible del lenguaje:

lo que está en juego tocante a la ironía es la posibilidad de la comprensión, la posibilidad de la lectura, la legibilidad de los textos, la posibilidad de decidir sobre un significado, sobre un conjunto múltiple de significados, o sobre una polisemia controlada de significados. (p. 236)

Las consecuencias epistemológicas y metodológicas de esta afirmación son considerables, lo que explica la tenacidad con la que los críticos dedicados al problema de la ironía –citamos, nuevamente, el ejemplo de Wayne Booth– han intentado despejar su amenaza, y, no obstante,

han fracasado: “Habría, en efecto, algo muy amenazante en la ironía contra lo que los intérpretes de la literatura, que dependen de la comprensibilidad de la literatura, querían protegerse” (p. 236).

La alusión a Schlegel en la reflexión sobre la incomprensibilidad es evidente. Luego de interrogarse acerca de las razones que hicieron de *Lucinda* un texto tan enigmático como rechazado y de reconstruir los modos en que la crítica ha tendido a reducir o neutralizar los alcances de la ironía en la obra de Schlegel, “El concepto de ironía” vuelve sobre la definición de ironía schlegeliana:

para Schlegel, la parábasis no es suficiente. La ironía no es sólo una interrupción; es (y ésta es la definición que él da de la ironía), nos dice, una “permanente parábasis”, parábasis no sólo en un punto sino en todos los puntos, que es la forma como él define la poesía: la ironía está por todas partes, la narrativa puede ser interrumpida por cualquier lugar. (p. 253)

Se trata de una definición “violentamente paradójica”, pues la parábasis en cuanto tal no puede sino ser puntual y específica. De Man radicaliza aun más la contradicción contenida en esta formulación, completando, del siguiente modo, la definición: “si Schlegel dijo que la ironía es una permanente parábasis, nosotros diríamos que la ironía es la permanente parábasis de la alegoría de los tropos” (p. 253). Y la parábasis como tal, sugiere De Man, tiene lugar en y a través del libre juego del significante, “abiert[o] a la radical arbitrariedad”, “la circulación fuera de control” (p. 256). De Man refiere en este caso a la *reelle Sprache* que Schlegel describe en “Rede über die Mythologie” [“Discusión sobre la mitología”], a la que define como “la lengua de la locura, la del error, la de la estupidez” (p. 256).

De este modo, la deuda demaniana con el pensamiento de Schlegel convalida la relación entre ironía y estupidez que proponemos aquí. Un paréntesis que De Man abre justo a continuación de la definición de lengua auténtica recién citada termina de confirmar la pertinencia de la vinculación. Dice De Man: “La lengua auténtica es la lengua de la locura, la del error, la de la estupidez (Bouvard y Pécuchet, si se quiere –eso es la lengua auténtica, eso es lo que él realmente entiende por *reelle Sprache*–)” (p. 256). No es casual que estos personajes de la novela homónima de Flaubert ocupen un lugar privilegiado en la reflexión barthesiana sobre la estupidez.<sup>42</sup>

---

42 En una entrevista realizada por Jean-Jacques Brochier –publicada con el título “La crisis de la verdad” en *Magazine littéraire* en 1976 y posteriormente recopilada en *El grano de la voz*–, Barthes explicita la importancia de *Bouvard y Pécuchet* y del *Diccionario de los lugares comunes*, publicado como apéndice de la novela, en su lectura del proyecto flaubertiano. Para él, *Bouvard et Pécuchet* es la esencia de Flaubert, por su tono incierto: “nunca se sabe si es serio o no” (*El grano* p. 212). En este sentido, el valor del libro y de la obra de Flaubert radicaría en el juego irónico: se trata de no optar por ninguna lectura, no decidir sobre los lenguajes. Sus



A diferencia del tono programático y el afán de sistematicidad de los textos que De Man dedica a la ironía hasta aquí contemplados, Barthes no dedica ningún texto extenso a puntualizar con exhaustividad su reflexión teórica sobre el problema de la estupidez. Sin embargo, es posible identificar a lo largo de su obra, principalmente en sus últimos textos, la persistencia de una reflexión que emerge por zonas, por fragmentos, pero cuyo alcance cabría proyectar sobre sus ideas acerca del lenguaje, la escritura y la lectura. En 1975 dos fragmentos de *Roland Barthes par Roland Barthes* (en adelante, *RB par RB*) –“De la estupidez solo tengo derecho” y “¿Estúpido?”– tematizaban e interrogaban esta reflexión. Asimismo, el 22 de julio de 1977, Barthes anotaba en su diario: “desde hace años, parece que sólo tengo un único proyecto: explorar mi propia estupidez, o, mejor dicho, decirla, convertirla en objetos de mis libros” (“Deliberación” p. 372); esta anotación volvía explícita la centralidad del problema de la estupidez en su proyecto. En este sentido, el Coloquio de Cerisy de junio de 1977 ocupa un lugar central, no solo porque allí Barthes leyó su ensayo “La imagen”, donde vincula la ilegibilidad y la estupidez y las sitúa en relación al problema de la imagen –entendida como “lo que creo que el otro piensa de mí” (“La imagen” p. 361)–,<sup>43</sup> sino también porque en la misma mesa Françoise Gaillard presentó “Qui a peur de la bêtise?” [¿Quién le teme a la estupidez?],<sup>44</sup> un trabajo sobre el modo en que la obra de Barthes trata el problema de la estupidez, en contrapunto con el lugar que dio a la estupidez Gustave Flaubert.

Por la sistematicidad de su desarrollo –en contraste con el tono anecdótico y ensayístico de los textos barthesianos–, el trabajo de Gaillard ofrece un buen punto de partida para esta indagación. Su ensayo comienza con una imagen, derivada de su lectura de un haiku de Bashô muy citado por Barthes –“¡Cuán admirable es / aquél que no dice: «La Vida es efímera» / al ver un relámpago!”–.<sup>45</sup> Lo admirable, sugiere Gaillard, es que el escritor pueda evitar caer en la estupidez, es decir, retener en la boca la náusea que genera el lugar común.

---

protagonistas, dos copistas, son, a su modo, dos estúpidos que dedican su vida a combatir su propia estupidez para luego terminar retornando al punto de origen: la copia.

43 Las actas del Coloquio fueron publicadas en francés en: Compagnon, A. (dir.) *Prétexte: Roland Barthes. Colloque de Cerisy*. Paris, Union Générale d'Éditions, 1978. La traducción al español del ensayo “La imagen” fue incluida en la edición de *Lo Obvio y lo Obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Ediciones Paidós, 1986, traducción de C. Fernández Medrano, de donde lo citamos.

44 Traducción propia del texto de Gaillard para el *Boletín* 22 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria de Rosario. Los números de página aquí citados corresponden a: Compagnon, A. (dir.) *Prétexte: Roland Barthes. Colloque de Cerisy*. Paris, Union Générale d'Éditions, 1978.

45 Barthes recurre a este haiku en *El imperio de los signos* (p. 97); lo encontramos, también, en “Digresiones”; finalmente, Barthes lo menciona en la sesión del 24 de febrero del curso *La preparación de la novela*, como “perfecta expresión de la doctrina haikista”.

Así, Gaillard asocia la estupidez al estereotipo, al habla de la ideología y de la Doxa, en la medida en que resultan “indigeribles”. Este vínculo es insinuado por Barthes en *RB por RB*; mientras en el fragmento “Verdad y consistencia” explicita su rechazo del estereotipo por su condición de sólido –“abandona la palabra, la proposición, la idea, tan pronto *cuajan*, pasan al estado sólido de estereotipo (*stéreas* quiere decir sólido)” (p. 84, cursiva en el original)–, en “De la estupidez solo tengo derecho” adjudica a la estupidez el atributo de la solidez: “la estupidez sería un núcleo duro e indivisible, un *primitivo*: imposible descomponerla *científicamente*” (p. 76, cursiva en el original). Así también en “La imagen” vincula la aparición de la estupidez con el momento en que algo (un discurso) *cuaja*: “En cuanto algo *cuaja*, aparece la estupidez. Y esto sí que es ineludible” (“La imagen” p. 358).

Ahora bien, la solidez que Barthes atribuye al estereotipo y a la estupidez no es sinónimo de pasividad; por el contrario, se trata –como en el caso de la ironía– de un proceso incesante, una fuerza que ataca de manera sigilosa pero incansable, y cuyo combate, por lo tanto, requiere de un esfuerzo constante. En el fragmento “Sed contra”, de *RB par RB*, expresa: “Es una suerte de «deportación» (de «deporte») intelectual: acude sistemáticamente allí donde hay solidificación del lenguaje, consistencia, estereotipia. Como una cocinera vigilante, se afana, vela por que el lenguaje no se espese, por que no se *pegue*” (p. 208, cursiva en el original). Se trata de una tarea, sin embargo, de resultados endebles, condenada al fracaso, pues, como afirma en “La imagen”, “los enunciados se escalonan indefinidamente: todo vuelve a ser estúpido” (p. 357). Así, en Cerisy Barthes describía esta fatalidad mediante una “mecánica de los tiempos”: incluso aquellos discursos –está pensando en “los sistemas poderosos (marxismo, psicoanálisis)” (p. 357)– que cumplen en un primer momento una eficaz función anti-estupidez, en un segundo tiempo, *cuajan*, se vuelven pura repetición, es decir, devienen estúpidos. Otro fragmento de *RB por RB* retoma el funcionamiento de esta dinámica, en vinculación con la doxa:

se plantea, insoportable, una *doxa* (una opinión común); para despegarme, postulo una paradoja; luego esa paradoja se espesa, se convierte a su vez en una nueva concreción, una nueva *doxa*, y debo alejarme un poco más en busca de una nueva paradoja. (“Doxa/paradoxa” p. 99)

En este sentido, podría pensarse que un modo de combatir el efecto coagulante de la estupidez es acudir a su otro lógico, su contrario o su afuera: la inteligencia. Sin embargo, tal como argumenta Gaillard, “el deseo de dominio por medio de la inteligencia aparece como una astucia de la estupidez” (“Qui a peur?” p. 278), en la medida en que “toda forma de

alteridad es recuperada como figura invertida de sí misma, y la confianza en el poder subversivo de la oposición se delata ella misma como una ilusión” (Gaillard, p. 276). Dos aspectos de este movimiento resultan pertinentes para nuestro desarrollo comparativo. Por un lado, el reconocimiento de que la fuerza de la estupidez se revela ciega y totalizante, y que, por tanto, no existe un lugar exterior desde el cual sea posible neutralizarla: “Para Roland Barthes, la fuerza de la estupidez proviene del hecho de ser sin afuera: no hay espacio utópico de la no-estupidez” (Gaillard, p. 286). Por otro lado, la apelación de Gaillard al carácter tropológico de la oposición lingüística, a su condición de figura, lo que remite sugestivamente a la anécdota demaniana del *eiron* y el *alazon*, el sabio y el tonto: la inteligencia pierde su fuerza reactiva frente a la estupidez en el momento en que se descubre ella misma como su forma invertida. Como en la ironía demaniana, lo que está en juego es un problema discursivo, en tanto la estupidez se dirige en la tensión, al interior del lenguaje, entre forma y sentido; en esta dirección, Gaillard afirma: “la estupidez es menos un asunto de contenido del pensamiento que una forma de producción del sentido” (“Qui a peur?” pp. 276-277). Asimismo, al ubicarse en la conversión del lenguaje en discurso, la estupidez escenifica otra tensión fundamental, a la que hemos referido, en el caso de De Man, en términos de disyunción o desdoblamiento subjetivo entre un “yo” empírico y un “yo” lingüístico –a partir del acontecimiento de la caída–. En el libro *Bêtise de Barthes*, de 2011, Claude Coste explica esta tensión sirviéndose de la diferencia francesa *je/moi*:

Digamos de entrada que para él [Barthes] toda estupidez está ligada a un doble fracaso del sujeto: “yo” soy estúpido siempre que “yo” [“je”] no soy “yo” [“moi”] (cediendo a la hegemonía del estereotipo) y “yo” soy estúpido siempre que “yo” [“je”] creo ser “yo” [“moi”] (cediendo a la ilusión de lo imaginario). (p. 18)

La estupidez, entonces, no se identifica con el sujeto, ni se localiza fuera de él como un atributo externo o accesorio, sino que se encuentra involucrada en el proceso de subjetivación por medio del cual los individuos hablamos –y somos hablados por– el lenguaje, en la codificación misma del pensamiento en materia comunicable. A este respecto, Gaillard afirma: “Todos somos culpables e inocentes de la estupidez. Es imposible relacionarla con una fuente emisora, dado que es la forma abstracta que adopta el pensamiento de lo universal cuando se convierte en pensamiento de la uniformidad” (“Qui a peur?” pp. 284-285). Y así como la estupidez no proviene de una fuente específica, sino que tiñe el funcionamiento tropológico del discurso como totalidad, tampoco admite su conceptualización; nada

*consecuente* puede afirmarse de ella: “y de la estupidez –sugiere Barthes en *RB por RB*– solo tendría derecho a decir, en suma, esto: *que me fascina*” (“De la estupidez” p. 76).

Entonces, ¿qué hacer ante el miedo que despierta la estupidez?<sup>46</sup> En su exposición, Gaillard contrapone las estrategias discursivas que descubre en las obras de Flaubert y de Barthes frente al problema que –sobre todo en el caso de Flaubert, tal como testimonia su correspondencia– ha preocupado intensamente a estos escritores. Por un lado, Flaubert reacciona con indignación y sufre ante la estupidez; se frustra por no poder salir de ella y asume su fracaso como una limitación propia. En cambio, Barthes siente asco pero no sufre, asegura Gaillard, pues se entrega a explorar su propia estupidez, es decir, la asume como parte de su interioridad.

Sin embargo, la circunstancia del Coloquio de Cerisy, que reunió en una misma mesa el trabajo de Gaillard con la lectura de “La imagen” de Barthes, vuelve fácilmente perceptible la discrepancia entre ambos respecto del triunfo que Gaillard declara ante las estrategias barthesianas. Si la pregunta que titulaba su trabajo –¿quién le teme a la estupidez?– encontraba en su desarrollo una sólida respuesta: Flaubert tiene miedo, pero Barthes no, pues ha encontrado el modo de desprenderse del temor paralizante y jugar, haciéndole trampas al lenguaje; Barthes por su parte iniciaba “La imagen” con una afirmación irónica que respondía de manera desplazada pero rotunda a esta insinuación: “En el origen de todo, el miedo” (*Lo Obvio* p. 356). Así, dejaba en claro que, para él, si no hay salida para la estupidez, tampoco hay forma de resguardarse de su intimidación. Esta revelación no desencadena la sumisión, sino el reconocimiento de que decretar cierto triunfo sobre su poder es, otra vez, caer en la trampa de la propia estupidez. Lo que implica que, como en el caso de la ironía demaniana, la estupidez estaría cargada de una negatividad absoluta, no dialectizable.

En relación con este punto, como último aspecto de esta comparación, es relevante atender al lugar que tanto De Man como Barthes asignan a la catacresis en sus reflexiones acerca de la ironía y la estupidez en/del lenguaje. Hemos visto que ambos describen la ironía y la estupidez como figuras, y atribuyen a su estructura tropológica su incesancia y la propiedad de ser “sin afuera”. Recurrimos a la introducción a *La ideología estética*, donde Andrzej Warminski subraya que esta condición impuesta por el funcionamiento de los tropos

---

46 La pregunta fútil de Wayne Booth que De Man toma como punto de partida para explicar la incesancia de la ironía –¿cómo sé yo si el texto que voy a leer es irónico o no?–, encuentra aquí su traducción, en la medida en que no es más que una forma estúpida de plantear el problema ético: ¿cómo desprenderse de la estupidez?

se ve interrumpida –en una compleja dinámica no dialéctica– por la dimensión performativa del lenguaje, lo que apunta, asimismo, a atender al origen del sistema de tropos:

Dado un «sistema tropológico», no puede ser nunca suficiente desenmascararlo o desmitificarlo porque todo lo que dicha «crítica» consigue hacer es sustituir un tropo por otro. En consecuencia, es necesaria una actividad diferente que pueda empezar dando cuenta del establecimiento del sistema tropológico mismo. (Warminski, p. 11)

Así, cabe destacar que para Paul De Man la ironía no solo se caracteriza por su estructura tropológica, sino que también involucra una función performativa: “la ironía consuela, promete, excusa. Nos permite llevar a cabo toda clase de funciones lingüísticas performativas que parecen caer fuera del campo tropológico, pero que están muy estrechamente vinculadas a éste” (“El concepto de ironía” pp. 233-234). En este sentido, en “El concepto de ironía” De Man explicita la relación entre el funcionamiento tropológico de la ironía y su función performativa retomando la dialéctica pre-hegeliana de Fichte:

En primer lugar, hay un performativo, el acto de postular, la catacrexis original, que después se mueve hacia un sistema de tropos; tiene lugar un tipo de anamórfosis de tropos, en el que todos los sistemas tropológicos se engendran como resultado de dicho acto original de postular. (p. 249)

En uno de los ensayos de *Alegorías de la lectura* dedicados a Rousseau De Man también volvía sobre el acto catecrético de postulación lingüística, y citaba un fragmento de el *Ensayo sobre el origen del lenguaje*, que suma un elemento central en la vinculación que aquí proponemos con la reflexión barthesiana:

«Un hombre primitivo, al encontrarse con otros hombres, hubo de haber experimentado primero miedo. Este miedo hizo que viera a los otros hombres mayores y más fuertes que él; por eso les dio el nombre de gigantes. Después de muchas experiencias, descubrió que los supuestos gigantes no son ni mayores ni más fuertes que él, que su estatura no correspondía a la idea que él originalmente había vinculado a la palabra gigante. Inventó entonces otro nombre para aquello que tenía en común con ellos, como por ejemplo, la palabra hombre, y retuvo la palabra gigante para designar el objeto falso que lo había impresionado cuando resultó engañado». (Rousseau citado por De Man, *Alegorías* p. 174)<sup>47</sup>

La frase con la que Barthes iniciaba “La imagen” funciona, del algún modo, como la condensación aforística de esta narración demaniana. “En el origen de todo”, es decir, durante

---

47 De Man recupera esta misma escena en el ensayo dedicado a la lectura derrideana de Rousseau que analizamos en el apartado anterior: “el hombre primitivo que designa con el término «gigantes» a los otros primeros hombres con los que se encuentra, acuña ciegamente un término metafórico para declarar un significado literal, la experiencia interior de miedo. «Estoy asustado», un sentimiento que no podría expresarse diciendo «veo un hombre (como yo)». Rousseau usa este ejemplo para indicar que el significado transpuesto puede «preceder» al significado literal” (“Retórica de la ceguera” p. 134). Es preciso reparar en el carácter alegórico de este relato, para lo cual el desarrollo derrideano en torno del habla como promesa de *Memorias para Paul de Man* puede aportar elementos significativos. Ver apartado 1.2.

el primer contacto entre hombres, lo que hay es “el miedo”, un sentimiento de temor que motiva la postulación catacrética de una palabra, un conjunto de sonidos, para designar una percepción que difiere significativamente de aquello que designa. En este sentido, resulta notorio que en las conclusiones al Coloquio de Cerisy, Barthes califique el discurso hablado durante el coloquio –“el discurso moderno”– de catacrético:

El discurso moderno es “catacrético” porque, por un lado, produce un efecto continuo de metaforización, y, por el otro, porque no hay otra forma de decir lo mismo si no es por medio de la metáfora: esta conjunción de la imagen y del vacío denotativo produce una especie de heterología del discurso. (*Pretexte* pp. 438-439)

Barthes se refería de este modo a la intraductibilidad del discurso crítico, cuya única realidad situaba en el nivel del significante, para afirmar que “el sentido descubierto por este discurso, desde el punto de vista intelectual, es un sentido «errático»” (p. 439). De hecho, ya en *Crítica y verdad* –el libro de 1966 con que respondía a las críticas que había recibido *Sur Racine* por parte de Raymond Picard– Barthes subrayaba el carácter performativo del acto crítico recurriendo a la ironía, a la que definía como “la cuestión planteada al lenguaje por el lenguaje” (*Crítica y verdad* p. 77):<sup>48</sup>

Definida como la cuestión planteada al lenguaje por el lenguaje, la ironía puntualizaba el tenor performativo que Barthes atribuía al acto crítico: el crítico sería aquél cuya verdad no procedería estrictamente del sentido de lo dicho sino de la convicción que transmitiría su decisión de decirlo. (Podlubne, “La tentación...” p. 128)

Y es esta convicción de que el sentido del discurso crítico se juega en la errancia, la derivación y el desplazamiento infinito del significante la que explica la dinámica, en la obra de Barthes, entre estructura tropológica y función performativa del discurso. En este sentido, tal como puntualiza Podlubne, resulta irónico que haya sido justamente su “falta de disposición a la ironía, [la que haya] simplificado la lectura [que Paul de Man hizo] de Barthes” (p. 129). Tentación de la inteligencia que, en los términos en que Gaillard lee a Barthes, no es más que un síntoma certero de estupidez.

En todo caso, a los fines de nuestra investigación, la afinidad entre las nociones de ironía y de estupidez, así como la definición de sus alcances en términos tropológicos y catacréticos, esclarece la pertinencia de situar el problema de la ilegibilidad en el marco de

---

48 Otro texto firmado por Barthes en 1965, el prefacio a *Vida de Rancé* de Chateaubriand (compilado en *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos*), despliega la idea de ironía en un ejercicio de lectura literaria que se acerca considerablemente a la ironía demaniana. En efecto, tal como hiciera De Man en “El concepto de ironía”, Barthes propone una lectura de *Vida de Rancé* siguiendo la pista de los efectos del anacoluto, como la técnica que “introduce una poética de la distancia” (p. 108). Barthes concluye: “Esta distancia establecida por la escritura no debería tener más que un solo nombre (si se lo pudiese limpiar de toda aspereza): *ironía*” (p. 113, cursiva en el original)

una reflexión intensiva acerca del poder del lenguaje de significar y diferir –y de la imposibilidad de sustraerse de la violencia y la arbitrariedad de su efectuación–.

### 1.3.2. Roland Barthes: de la ilegibilidad subversiva al deseo de legibilidad

En el ensayo “La imagen”, Barthes reúne las figuras de la estupidez y de la ilegibilidad en una fórmula curiosa: “En el terreno cercado del lenguaje, construido como un campo de fútbol, hay dos puntos extremos, dos metas que no hay modo de eludir: la estupidez a un lado y lo ilegible al otro” (p. 357). Esta vinculación sugiere que habría entre estupidez e ilegibilidad cierta compatibilidad en cuanto a sus alcances y sus efectos: la ilegibilidad y la estupidez, sugiere Barthes, producen un mismo aturdimiento, desorientan, dan vértigo, porque sobrevienen en el momento en que el sujeto se enfrenta a su imagen, es decir a la dimensión imaginaria del discurso: “¿soy yo? ¿Es el otro? ¿Es el otro el que es ilegible (o estúpido)? ¿Soy yo, limitado, inhábil, soy yo el que no entiende?” (p. 358). Proponemos seguir la pista de la reflexión acerca de lo ilegible en el pensamiento barthesiano, como un problema ligado a la imagen y a la estupidez, pero también al acto de lectura y de escritura.

En su ensayo de 1977, Barthes imaginaba lo ilegible interviniendo en la *Maquè*, en el lenguaje como combate: la ilegibilidad, sugiere, “es una especie de caballo de Troya en la fortaleza de las ciencias humanas” (p. 358). Siguiendo la metáfora, el caballo de Troya esconde una trampa en la ofrenda que finge la intención de poner fin al combate del lenguaje. Esto implica que el efecto destructivo de la ilegibilidad es potenciado por su condición de trampa, de engaño. Así, para Barthes, lo ilegible permite imaginar la utopía de la abolición del sentido por vías de la destrucción. Pero en la otra cara del mismo movimiento, lo ilegible porta, para quien lo recibe como tal, un doble riesgo. Por su “inquebrantable opacidad” (“La imagen” p. 357) lo ilegible es un misterio: por más esfuerzo que se haga, es imposible desentrañar qué hay en su interior, y esto resulta agotador. Pero, además, la ilegibilidad comprende un peligro, en tanto sus efectos son incontrolables. En este sentido, la potencia intempestiva de lo ilegible parece generar en Barthes tanta atracción como rechazo. Así es que, no bien se formula la metáfora bélica del caballo de Troya, el deseo se retira y se desplaza. Admite Barthes en “La imagen”: “No obstante, lentamente, se va afirmando en mí un creciente deseo de legibilidad. Deseo que los textos que recibo me resulten «legibles», deseo que los textos que escribo sean también «legibles»” (p. 358). Cabe preguntarse qué

entiende Barthes por legibilidad, ¿implica este desplazamiento una renuncia a la utopía de la abolición del sentido?

Es pertinente inscribir este desvío –de la ilegibilidad como utopía al deseo de legibilidad– en la “migración múltiple y simultánea” del pensamiento barthesiano, descrita por Alan Pauls en el prólogo a la edición en español de *Cómo vivir juntos*. Así como la obra de Barthes se desplaza de la obra al texto, del goce al placer –de la confianza semiológica al cuestionamiento del método, que De Man parecía ignorar– Pauls también identifica un desplazamiento “del hermetismo como valor subversivo a una cierta ética de la legibilidad” (pp. 15-16). Dispuesto diacrónicamente, el vínculo de Barthes con la legibilidad parecería confirmar la “mecánica de los tiempos” esbozada en “La imagen” a propósito de la estupidez: en un primer momento (Barthes semiólogo), ante la legibilidad de la Doxa como habla de la ideología, lo ilegible irrumpe como valor crítico y como herramienta desmitificadora. Sin embargo, en un segundo momento, la confianza en el poder subversivo de la palabra delata su arrogancia y así queda expuesta la trampa del hermetismo: como sujetos, tendemos a saturar lo ilegible con interpretaciones, es decir, con adjetivos. Por lo tanto, se constata que la destrucción del sentido que prometía su abolición, en realidad no hace más que potenciarlo.

Esta dinámica nos conduce a preguntarnos, entonces, qué *legibilidad* irrumpe como deseo en “La imagen”. Cabría comenzar la respuesta recordando la tantas veces citada oposición barthesiana entre legible y escribible. En el inicio de *S/Z*, Barthes proponía la noción de escribible como valor del trabajo literario; ligado a la imposibilidad de clausura, de totalización de un sentido, lo escribible se describe como “el presente perpetuo sobre el cual no puede plantearse ninguna palabra *consecuente*” (p. 2, cursiva en el original). Frente a lo escribible, Barthes postula su contravalor, lo legible, regido por el principio de la no contradicción; los textos legibles “son productos (no producciones) [que] forman la enorme masa de nuestra literatura” (p. 3). Es necesario explicitar que esta distinción barthesiana no responde a la lógica de una oposición a priori de elementos complementarios; se trata más bien de un artefacto, “un paradigma para producir un sentido y poder luego derivarlo” (cf. *RB por RB* p. 124). A su vez, la distinción legible/escribible rehuye de su estabilización conceptual –no es teóricamente generalizable–, pues su definición es mutable y subjetiva –no hay textos legibles ni escribibles sino *para-mí*–. Así, cinco años después de *S/Z*, en *RB por RB*, estas palabras-valor son reconfiguradas: en el fragmento “Legible, escribible y lo que está más allá” Barthes define lo legible como lo que él no podría volver a escribir, mientras



que lo escribible nombra el texto que lee con dificultad. Imagina, en esta ocasión, un tercer término, lo recibibile, que “sería lo ilegible que engancha, el texto que quema, producido continuamente fuera de todo verosímil [...] no puedo ni leer ni escribir lo que usted produce, pero lo *recibo*, como un fuego, una droga, una desorganización enigmática” (*RB por RB* p. 155, cursiva en el original). Si entre ambos tiempos el valor de lo plural e indecible parecería haberse desplazado de la noción de escribible a lo recibibile, en ambas formulaciones, lo legible se recorta negativamente como el sentido estanco de lo siempre ya dicho. Pero entonces, ¿cómo es que la legibilidad deviene algo deseable?

Atendamos al fragmento que precede a “Legible, escribible y lo que está más allá” en *RB par RB*, titulado “Lo aceptable”. Allí, esta noción proveniente de la lingüística se define como lo que puede recibir sentido y, por tanto, volverse legible. Barthes reconoce en ella una figura de deseo: “deseo la forma aceptable (legible) como una manera de desbaratar la doble violencia: la del sentido pleno, impuesto, y la del sinsentido heroico” (*RB por RB* p. 155). Habría, entonces, una diferencia sutil pero significativa entre lo recibibile (le *recevable*, definido como lo ilegible) y lo aceptable (l’*acceptable*, definido como legible), que permite matizar la aparente oposición ilegible/legible insinuada en “La imagen”. Recibibile/aceptable formarían una pareja de palabras “a la vez próximas y diferentes [...] estructura del paradigma, que es en definitiva la de su deseo” (*RB por RB* p. 171). Entre estas dos palabras, el valor, es decir, “lo que le gusta” (p. 171) se localizaría en lo aceptable, en tanto táctica que habilita una doble batalla en la *Maquè*: contra la Doxa (lo legible codificado, quieto) pero también contra lo hermético (lo ilegible, el sinsentido). Cabría entender entonces el deseo de legibilidad que confiesa en “La imagen” como deseo de la forma aceptable. Ahora bien, ¿cuál sería, para Barthes, esa forma aceptable?

En “Digresiones”, una entrevista de 1971, a propósito de la publicación de *El imperio de los signos*, Barthes enuncia con claridad el dilema que estamos indagando. Allí sugiere que, ante un mundo *lleno* de sentidos plenos, no alcanza con oponer un sinsentido, es decir, lo *ilegible* en su acepción más corriente, “porque ese no sentido es inmediatamente recuperado por el sentido (como el sentido del no sentido)” (*El grano* p. 103). Esto es, para recuperar los términos de “La imagen”, la opacidad inquebrantable de la ilegibilidad pierde su fuerza combativa ni bien penetra las murallas del Sentido, pues atacarlo frontalmente no es más que someterse a su juego (tropológico, diríamos con De Man). Ante el Sentido, lo único efectivo es “hacer trampas, escamotear, sutilizar (en las dos acepciones de la palabra: refinar y hacer

desaparecer una propiedad), es decir, en última instancia parodiar, pero aún mejor simular” (“Digresiones” p. 104). Se trata, en el trabajo de escritura, no de mejorar ni de destruir la comunicación, sino de *afiligranarla*. Barthes encuentra ese trabajo en filigrana, es decir, una legibilidad simulada, deseable, en el haiku. El haiku es la forma aceptable pues toma la máscara de lo legible, en tanto “ha sabido evaporar el significado; no queda más que una delgada capa de significante” (p. 104).

De este modo, Barthes abandona la batalla frontal contra el sentido (con el arma de una ilegibilidad subversiva) y opta, en cambio, por ensanchar la distancia y suspender el sentido para atenuar su violencia. Encuentra en Japón –en *su* Japón– la realización de esta utopía lingüística. En el imperio de los signos, se siente protegido:

la masa susurrante de una lengua desconocida constituye una protección deliciosa, envuelve al extranjero [...] ¡qué descanso en el extranjero! Allí estoy protegido contra la estupidez, la vulgaridad, la vanidad, la mundanidad, la nacionalidad, la normalidad. La lengua desconocida, de la que no obstante aprehendo la respiración, la corriente aérea emotiva, en una palabra, la pura significatividad, conforma en torno mío, a medida que me desplazo, un ligero vértigo, me arrastra en su vacío artificial, que sólo se cumple para mí: me mantengo en el intersticio, desembarazado de todo sentido pleno. (*El imperio* p. 17)

Como desarrolla en el breve ensayo de 1975 “El susurro de la lengua”, el susurro es el ruido de lo que no produce ruido, una “máquina feliz” que no conduce a la rotundidad del silencio, sino que permite percibir la evaporación del ruido. Así, una lengua susurrante realiza la utopía de la exención del sentido. En una lengua ajena, de la que solo se perciben sonidos y se aprehende una musicalidad, un tono, un ritmo, su aparato semántico se mantiene irrealizado, a lo lejos; “el sentido, indiviso, impenetrable, innominable, estaría [...] colocado a lo lejos, como un espejismo [...] el sentido sería en este caso el punto de fuga del placer” (“El susurro de la lengua” p. 101).

Si el haiku es la forma privilegiada donde Barthes encuentra materializada la condición paradójica de la exención del sentido, cabría preguntarse a qué llama haiku. En un momento de *El imperio de los signos*, Barthes abre un paréntesis para decir: “(llamo así [haiku], definitivamente, a todo *trazo* discontinuo, a todo acontecimiento de la vida japonesa, tal como se ofrece a mi lectura)” (p. 114). Barthes construye *su* haiku, así como construye *su* Japón, como la forma aceptable que responde a la doble condición de ser completamente legible, y, a la vez, de mantener el sentido en suspensión.

Las reflexiones barthesianas en torno al haiku están marcadas en *El imperio de los signos* por la contraposición Japón-Occidente. No obstante, Barthes sustrae al haiku en tanto

figura utópica de la oposición directa: la aceptabilidad que le atribuye al haiku no tiene que ver con su significancia para la sociedad japonesa, sino con su lectura desde la óptica de un extranjero que no conoce la lengua –“yo no me ocupo del origen, de la «verdad» histórica del haiku; me ocupo del haiku *para mí*, sujeto francés que lee traducciones en antologías” anota Barthes en *La preparación de la novela* (p. 65, cursiva en el original)–. En este sentido, aun cuando se parte del contraste con Occidente, la búsqueda se orienta hacia la extenuación de los límites del pensamiento occidental desde su interior, por vías de la paradoja y la aporía. El peligro y la esterilidad de imaginar un afuera desde donde controlar la estupidez que señalamos en el apartado previo nos previene de leer en *El imperio de los signos* la construcción del haiku como un lugar exterior al pensamiento occidental. La contraposición es una herramienta argumentativa antes que un punto de llegada: el contraste con Occidente se torna operativo en la construcción del haiku como suspensión de la oposición legible/ilegible.

En este marco, Barthes sugiere que, en la medida en que mantiene la interpretación a distancia, el haiku pone en crisis los esfuerzos por descifrar “la infamia del sin-sentido” (lo ilegible hermético) mediante los mecanismos occidentales de la simbolización y la metaforización, o por vías racionales como la lógica y el silogismo. En *La preparación de la novela*, Barthes dirá que el haiku repele todo adjetivo, es antiinterpretativo; así también dirá que es contra-descriptivo, pues suspende una de las funciones de la lengua occidental que es la descripción (*El imperio* p. 103). De esta manera, el haiku accedería a una especie de “grado cero” del comentario, al sustraerse de la pulsión occidental por interpretar y descifrar una verdad o un sentido. En él, hay un “«no poder decir nada», que se opone a «no tener nada que decir»” (*La preparación* p. 68). La lengua del haiku es, para Barthes, aquella de “la pura y sola designación”, lo que recuerda el gesto infantil de señalar los objetos “diciendo tan solo: ¡Eso!” (*El imperio* 114). El haikista, entonces, encuentra en el acontecimiento un motor de escritura despojado de las trabas del lenguaje estereotipado, del lugar común, de los adjetivos que se adhieren y convierten al sujeto en imagen.<sup>49</sup>

---

49 Si bien desde la publicación de *El imperio de los signos* el haiku se vuelve la forma privilegiada en la reflexión barthesiana en torno del problema de la ilegibilidad, es preciso reconocer en ella las huellas de una reflexión que atraviesa, con diferentes modulaciones, toda su obra, y cuya continuidad se descubre en la persistencia de cierta retórica crítica. En este sentido, es significativo que en una conferencia de 1970 compilada en *Variaciones sobre la escritura*, Barthes vincule el ejercicio de exención del sentido con la vanguardia literaria nucleada en la revista *Tel Quel*, cuyo pensamiento gira “en torno a una especie de destrucción de la legibilidad, de lo legible” (“Una problemática del sentido” p. 52). La vanguardia habría encontrado en la obra de Lautréamont, por caso, “una experiencia de asemia o de búsqueda de un discurso que estaría, por así decirlo, deshipotecado del sentido o, en cualquier caso, del antiguo régimen de sentido” (p. 53).

Veremos a continuación cómo la perspectiva barthesiana en torno del problema de lo ilegible ha permeado las discusiones en el campo intelectual argentino acerca del valor literario de las obras de Leónidas Lamborghini y Juan José Saer. Por lo pronto, nos interesa subrayar la pertinencia de sustraer el par legibilidad/ilegibilidad de la oposición directa: lo legible y lo ilegible no son términos excluyentes ni complementarios, sino que *entre* ellos se desplaza el deseo de exención del sentido.

Los análisis que se proponen en los próximos capítulos, tanto de tramos significativos de la recepción de las obras de Lamborghini y Saer, como de problemas específicos en sus textos literarios, mantienen en el horizonte de discusión la constelación de nociones y sus derivas hasta aquí desarrolladas. En términos generales, la indagación detenida de los diálogos y desencuentros entre Paul de Man, Hans Robert Jauss, Jacques Derrida y Roland Barthes habilita un modo de la reflexión teórica que recorre la tesis en su totalidad: en las modulaciones y los reveses de los intentos de discernimiento crítico de la ilegibilidad involucrada en la lectura literaria hallamos pistas que nos permiten releer y reinterpretar los consensos críticos contruidos en torno de lo ilegible en/de las obras de Saer y Lamborghini. A partir de este recorrido, se vislumbra la relevancia de la interrogación acerca de la potencia de lo ilegible en la literatura literaria, en la práctica crítica, así como en el encuentro de esa práctica con la literatura, y con los avatares de su enunciación histórica y política.

## CAPÍTULO 2: ILEGIBILIDADES EN/DE LA CRÍTICA

“La literatura no es más que un cierto desvío *en el cual uno se pierde*; la literatura separa, desvía”

“Chateaubriand: *Vida de Rancé*”, Roland Barthes

### 2.0 Presentación del recorrido del capítulo

Este capítulo busca describir los modos en que la crítica literaria ha abordado las obras de Saer y Lamborghini en relación con su carácter ilegible; es decir, aquí exploramos en qué medida, y con qué alcances, la categoría de ilegibilidad funcionó como una variable relevante de los movimientos y las operaciones de la crítica plasmados en diversos artículos y reseñas en revistas literarias de la época, que signaron “el largo camino del «silencio» al «consenso»” de sus obras. Tomamos esta nominación del estudio de Miguel Dalmaroni sobre la recepción de Saer en Argentina y la hacemos extensiva a la obra de Lamborghini, pues encontramos condensada en ella una evidencia paradójica de la que parte nuestra investigación: si en un comienzo, las firmas críticas que abordaron las obras de Saer y Lamborghini denunciaron sistemáticamente su injusta desatención y subrayaron la singularidad de sus propuestas respecto de la literatura de la época, hacia los ochenta, cuando su institucionalización podía considerarse saldada, persistió, no obstante, un énfasis en señalar su valor en términos de ilegibilidad. Es decir, el «consenso» que acompañó su consagración no estuvo exento de un matiz de resistencia. Dice Dalmaroni:

La figura del «consenso» queda definida por su ambigüedad: si por una parte señala un máximo grado de consagración y reconocimiento, por otra mantiene una cierta desconfianza respecto de la institucionalización extrema y del logro de una «visibilidad máxima» en la industria editorial, los suplementos literarios de los diarios y los medios en general, los concursos, las listas de lecturas obligatorias en las universidades. (“El largo camino” p. 608)

Veremos, entonces, cómo la persistencia de lo ilegible en “el largo camino” de la recepción de las obras de Saer y Lamborghini adquiere, en uno y otro caso, modulaciones particulares. En un primer apartado, dedicado a la obra de Lamborghini, situamos en el primer comentario crítico sobre su poesía, publicado en *poesía buenos aires* en 1956, un punto de partida clave en la deriva de su figuración como una obra *descolocada*. Nos detenemos a continuación en la polémica sobre el neobarroco que mantuvieron integrantes de *Xul. Signo Viejo y Nuevo* y miembros de *Diario de poesía* hacia fines de los ochenta.

Identificamos en esta controversia dos desplazamientos que la vuelven un objeto interesante para nuestra investigación: por un lado, en todas las intervenciones Lamborghini aparece mencionado, aunque de un modo muy tangencial y desplazado; por otro lado, desde el artículo de Helder que dio inicio a la disputa, pero de manera creciente, el eje de la discusión se fue desplazando del neobarroco hacia el problema de la ilegibilidad en la poesía y los modos de leer privilegiados por ambas revistas.

En un segundo apartado, volvemos sobre los textos que María Teresa Gramuglio y Beatriz Sarlo dedicaron a la obra de Saer durante los sesenta, setenta y ochenta para indagar el modo en que en ellos se inscribe la singularidad de la literatura saeriana como una resistencia a los códigos de legibilidad de la época. Identificamos en este corpus de textos de la “apuesta por la obra de Saer” dos desplazamientos sutiles: del deseo de la obra al deseo de la propia escritura, y de la experiencia literaria a su interpretación moral. Asimismo, señalamos cómo el énfasis de lectura de Gramuglio se orienta hacia las figuraciones espaciales de la obra, mientras que Sarlo centra su atención en la dimensión temporal de su ilegibilidad. Entre ambas, la apuesta crítica por la obra saeriana culmina a mediados de los ochenta, con la construcción de un lugar y un tiempo para Saer en la literatura argentina.

Por último, el tercer apartado se detiene en la conversación entre Saer y Lamborghini durante un Encuentro de Escritores realizado en la UNL a fines de 1994. Especialmente, recuperamos la reapropiación que cada uno de los escritores realiza, a lo largo de las discusiones, de la frase de *Ulises* «la historia es una pesadilla de la que quiero despertar», como un modo singular de responder a la pregunta por el vínculo que su literatura establece con la historia política. A partir de allí, indagamos en las afinidades de sus obras con la literatura de James Joyce, como puerta de entrada a las modulaciones del problema de lo ilegible en sus obras que la tesis aborda en el siguiente capítulo: la alegoría y el ensueño en Saer, y la parodia en Lamborghini. Como hemos adelantado en la introducción de la tesis, este encuentro entre los escritores reveló la pertinencia de llevar a cabo un estudio conjunto de sus obras, a la luz de la categoría de ilegibilidad. Si bien durante las discusiones cada uno circunscribió sus intervenciones a tópicos específicos de su interés –la parodia como relación, en el caso de Lamborghini; la dimensión mítica de la literatura, contrapuesta a la pretendida objetividad de la historia, en el caso de Saer–, justamente en estos énfasis se percibe una apuesta singular por la ilegibilidad de la literatura, es decir, por sustraer la praxis literaria de las demandas institucionales regidas por los discursos históricos, políticos e ideológicos.

## 2.1. Leónidas Lamborghini: el desplazamiento de lo ilegible

Leónidas C. Lamborghini (Buenos Aires, 1927) escribe sus poemas en un lenguaje simple y directo, del que la apelación a los giros corrientes en el habla popular constituye quizás la más notoria característica. Pero esta preferencia, integrada sin artificio en una auténtica necesidad de expresión, trasciende los dominios del mero recurso retórico para constituirse en la palabra –permanentemente provista por la experiencia y la invención– con que se concreta una aventura poética inteligente y veraz. Publicó **Saboteador arrepentido** (Bs. As., El peligro amarillo, 1955). (*pba* p. 31)

Esta breve leyenda que acompaña la publicación de algunos fragmentos hasta ese momento inéditos de *Al público* en el número 21 de *poesía buenos aires* inscribe por primera vez un enunciado crítico sobre la obra de Leónidas Lamborghini en las páginas de una revista literaria. El carácter inaugural de este comentario sin firma radica, además, en que prefigura las orientaciones que irá cobrando el vínculo de la crítica con la obra; mientras el primer rasgo destacado por *poesía buenos aires*, su “lenguaje simple y directo”, “la apelación a los giros corrientes en el habla popular”, anticipa la inclusión por parte de algunas lecturas críticas de la poesía de Lamborghini en la tendencia «coloquialista», «conversacional» o «comunicacional» de fines de los años cincuenta, por otra parte, la apreciación de su obra en términos de una “aventura poética inteligente y veraz” que integra los giros del habla popular “sin artificio en una auténtica necesidad de expresión” parece prefigurar los términos en que se daría a fines de los años ochenta el debate en torno del neobarroco, en el que, como veremos más adelante, el nombre de Lamborghini sería tangencialmente involucrado.

Asimismo, la condensación de calificaciones críticas heterogéneas en el breve comentario de *pba* puede considerarse un síntoma inicial de la permeabilidad a la vez que de la resistencia que la obra lamborghiniiana ofrecerá desde entonces a las etiquetas críticas. Es llamativo que en el discurso crítico sobre su poesía se reitere un mismo movimiento: la identificación de su obra con cierta tendencia o estética es seguida, inmediatamente, de su distanciamiento. Así, quienes han destacado sus consonancias con la poesía comunicacional, han considerado necesario también marcar su excepcionalidad y, sobre todo, su carácter precursor respecto de ese “movimiento de poetas sin manifiestos” (García Helder, “Poéticas de la voz” p. 215; Prieto, *Breve historia* pp. 380 y sigs.). Por otro lado, aun cuando se ha sostenido la pertinencia de leer la huella del peronismo en sus textos, se ha considerado importante desmarcar su estética de la literatura peronista oficial, subrayando lo reductor de dejar su lectura “en manos del «contexto»” (Colombo, “Una lucha” p. 7), o señalando lo paradójico de su caso como “poeta peronista no popular” (Prieto, “Poesía y peronismo” p.

186). Del mismo modo, si bien se han identificado en su trabajo con la gauchesca ciertos procedimientos que lo acercaría al neobarroco, lo que erigiría a Lamborghini en representante de una “gauchesca neobarroca” (García Helder, “El neobarroco” p. 24), dicha adscripción se ha truncado al poco tiempo de formularse pues se reconoce que Lamborghini “apenas si entra” en la estética neobarroca (García Helder, “La carta” p. 26); igualmente, al momento de admitir la afinidad de su poesía con la “moda de los jueguitos del lenguaje y su aplicación poética”, se ha subrayado también que Lamborghini se habría anticipado por más de veinte años a esa tendencia en la literatura argentina (Colombo, “Una lucha” p. 3). De este modo, ninguna etiqueta crítica es suficiente para ubicar a una obra cuyo principal atributo resulta ser, justamente, su ilegibilidad frente a las categorías críticas disponibles y su absoluta ajenez respecto de sus contemporáneos; parece ser la propia obra la que evita las adscripciones, manteniéndose en desplazamiento constante, siempre más acá o más allá de los intentos de ubicarla.

Ahora bien, es imprescindible enfatizar el hecho de que si inicialmente la obra de Lamborghini resultó ilegible, no fue porque haya carecido de lectores; por el contrario, consideramos que su ilegibilidad se vincula con cierta desorientación en la experiencia de lectura, rastreable en la profusión de comentarios críticos diversos, que ponen en evidencia la dificultad de establecer consensos críticos sobre su obra. Ejemplifica esta circunstancia la tercera edición de *Las patas en las fuentes*, doce años después del ecléctico comentario en *pba*: no solo es relevante el dato de que el poema, publicado por primera vez en 1965, haya contado con dos reediciones en tan solo tres años (una en 1966 y otra en 1968), sino que en la reedición publicada por Editorial Sudestada en 1968, al prólogo de Juan José Sebrelli ya presente en la primera edición, se suma otro prólogo de Joaquín Gianuzzi, así como un texto introductorio firmado por Alfredo Andrés y dos breves cartas firmadas por Leopoldo Marechal y Raúl Gustavo Aguirre; en la contratapa, se publican extractos de reseñas y comentarios publicados en diversos medios: Osiris Chierico en *Confirmado*, Spilimbergo en *Crónica*, Raúl García Brarda en *La Ventana* de Rosario, Edmundo Eichelbaum en *El Mundo* y Ernesto Sábato. Es decir, una profusión de testimonios de lectura del poema, cuya insistencia en la afirmación de su valor evidencia la intención de anticipar y contener el desconcierto que el poema pudiera provocar en nuevos lectores.<sup>50</sup>

---

50 La edición, además, realiza una operación que pretende volver legible el texto en su vinculación con el movimiento peronista: en la tapa, una fotografía de una manifestación obrera en Plaza de Mayo ilustra el título, y al comienzo del libro, incluso antes de la dedicatoria, se incluye la siguiente leyenda: “17 de OCTUBRE / de 1945: // Desde distintos rumbos fue afluyendo la multitud y se mantuvo allí a pie firme. Millares de pañuelos se



Esta oscilación crítica a la hora de ubicar su obra en el contexto de la poesía de la época opera como contrapartida de la autfiguración de Lamborghini como un poeta marginal, que escribía “a contrapelo de sus contemporáneos” (Porrúa, *Variaciones* p. 214).<sup>51</sup> Escribir “a contrapelo” significó, para Lamborghini, reivindicar una poesía “antilagrimita”, que abandonara el sentimentalismo y el tono elegíaco. No obstante, como lo han señalado Porrúa (*Variaciones*) y Jorge (“Dilemas en la poesía”), esta firme postura “en contra” se sostiene a costa de atenuar el hecho de que sus primeros textos aparecieron en el marco de otras propuestas poéticas contemporáneas, cuyas búsquedas también estaban orientadas hacia la modernización de la escritura poética; concretamente, implica desmarcarse tácitamente del proyecto de *poesía buenos aires*, que facilitó y acompañó la publicación de sus primeros textos.<sup>52</sup> Así, Lamborghini describía la desavenencia inicial respecto de su obra como producto de su condición de poeta solitario e ignorado: en 1983, entrevistado por Wolf, afirmaba que “en la forma en que soy atendido, hay que ver que era un tipo suelto, un tipo sin ligazón, porque salvo con Gianuzzi y con Murray por el primer intento yo no entraba en

---

agitaban en la plaza y se hacían tremolar banderas. Muchos, cansados por la marcha, refrescaban sus pies en el agua de las fuentes. Por la noche, se encendieron las antorchas. // (De los diarios)” (p. 5). De este modo, se desplaza a un segundo plano el acento en la relación del poema con la gauchesca que caracterizaba las dos primeras ediciones, para dar protagonismo a su lectura en clave peronista. Es claro que se trata, sin embargo, de dos énfasis imbricados, en tanto construcción de una épica nacional que provee al movimiento peronista, como movimiento obrero de masas, de un imaginario cultural de reivindicación de la voz “de los que no tienen voz”, y que se sostiene en el paralelismo gaucho-cabecita negra; dice Giannuzzi en su prólogo: “Lamborghini como poeta y como argentino irrumpe desde la entraña de José Hernández [...] La palabra y el acto van juntos. El lenguaje de aquella muchedumbre obrera que en la tarde del 17 de Octubre de 1945 se refrescó en las fuentes de la «histórica»” (p. 15).

51 En *Variaciones vanguardistas*, Ana Porrúa remarca que esta autfiguración responde a la lógica de las vanguardias: “La escritura de Lamborghini es una escritura a contrapelo de la de sus contemporáneos; [...] el gesto antagonista y la imagen de un lector ausente o un lector futuro son presupuestos de las vanguardias históricas que se asumen como propios” sostiene Porrúa (p. 214).

52 Matizando la figuración del propio autor respecto de la irrupción de su poesía en un contexto dominado por la poesía elegíaca y neorromántica de los poetas del cuarenta y cincuenta, Ana Porrúa repara en la convivencia, a mediados de los cincuenta, de invencionistas y surrealistas, junto con la emergencia de nuevas propuestas ligadas a la incorporación al ámbito de la poesía de lo “no poético” (corriente que se iría definiendo como una línea coloquialista, antipoética, en la que otros críticos ubicarán a Lamborghini [Prieto, Helder, Jorge]). Por su parte, en “Dilemas en la poesía argentina de los años cincuenta” Gerardo Jorge cuestiona la simplificación detrás de la imagen de Lamborghini como el único poeta modernizador en el contexto de los años cincuenta, cuya obra habría venido a interrumpir radicalmente lo considerado poético por las estéticas imperante. Sin desoír las distancias (tanto ideológicas como estéticas), Jorge se detiene en señalar las consonancias entre la poesía de Lamborghini y la propuesta de *pba*, para sostener que su obra no resultó radicalmente ilegible para muchos de sus contemporáneos, sino que, por el contrario, “los primeros textos de Lamborghini se integraron en un circuito preexistente y lograron tener circulación gracias al concurso de agentes ya constituidos en el campo literario, quienes –evidentemente– no se hallaban tan lejos de su estética como para que sus textos les resultaran imposibles de leer, editar o promocionar” (p. 284). De hecho, Jorge evidencia que Lamborghini cabía perfectamente en el proyecto de *pba* de atender a las manifestaciones “originales” de la época, a fin de trazar una cartografía del presente poético. La voluntad antológica de *pba* explicaría, entonces, en primera instancia, la atención que la revista le prestó a los primeros textos de Lamborghini. Por otro lado, Jorge sugiere que es factible construir una serie, que reúna esos primeros poemas lamborghinianos con textos de Aguirre y Bayley, entre otros, a partir de la noción de *poesía de lo urbano* y de cierta voluntad de innovación.

ninguna «generación», en ningún grupo, en ninguna capilla” (“Un solicitante de paso” pp. 49-50). Las respuestas de este tenor se reiteran en numerosas entrevistas, cada vez que el poeta es interrogado acerca del contexto de surgimiento de su poesía y de su colocación en el campo literario argentino. Nos interesa detenernos en el hecho de que es el propio Lamborghini quien explicita que esta insistencia en rechazar la adscripción de su poesía a cualquier idea de generación o “capilla” involucra, en términos más generales, un intento sostenido y obcecado por no dejarse “atrapar” por ninguna etiqueta crítica –lo que nos reenvía nuevamente a la consideración inicial: se trata de una obra concebida como un constante desplazamiento, como modo de evitar su fijación crítica–. Entrevistado por María del Carmen Colombo en 1987, Lamborghini lo expresaba del siguiente modo:

Me doy cuenta que casi todo el tiempo he estado escribiendo «en contra» [...] Según algunos amigos esto fue una ruptura. Yo lo entiendo así: ruptura con esa poesía que produce mi rechazo y, a la vez, me rechaza. Pero una continuidad con la línea de los gauchescos, el grotesco, los saineteros, Arlt, el Olivari de *La musa de la mala pata*, los letristas del tango, Marechal... ¡Populismo! Y ya está la etiqueta. O si no, desde ciertos autores de la «izquierda»: ¡Elitismo! Otra etiqueta. (Pero, ¿no somos el país de las etiquetas? Entonces, ¿a qué asombrarse? ¿Podemos vivir sin ellas?). (“Reportaje: el solicitante descolocado” pp. 4-5)

El desplazamiento operado en esta respuesta es doble. Al mismo tiempo que construye una serie “plebeya” para su obra, que lo aleja de la tradición lírica legitimada,<sup>53</sup> el tono irónico de las exclamaciones y las preguntas retóricas interrumpe el carácter afirmativo de la genealogía construida, para introducir el problema de su fatalidad: ubicarse en una tradición es asumir una etiqueta y someter a ella la obra por venir, y esta circunstancia inevitable produce una incomodidad difícil de disipar. Recurrimos a otra entrevista, realizada en 1992 por Gabriela Goldberg, quien, al igual que Colombo, elige comenzar consultando al poeta acerca de su ubicación en el mapa de la poesía argentina: “Ya sabemos –responde Lamborghini– que etiquetar hace, por un lado, a cierta aproximación a la obra del autor, y, por otro, la limita. Todo lo que sea etiqueta, o clasificación, o ubicación... es fatal que así ocurra, pero la gente quiere verte ubicado” (s/p). Y a continuación, explicita el modo en que su obra ha buscado responder a esta demanda:

Yo creo que he sido un desubicado permanente, no por prurito de ser desubicado, sino porque así se ha dado en mí la cosa, y fijate que el personaje, o mi alter ego, se llama “el

---

53 Sara Bosoer propone la categoría de “archivo plebeyo” para pensar las operaciones de expansión de los límites de lo poético que realizaron obras como las de Nicolás Olivari, Leónidas Lamborghini y algunos poetas de los noventa, entre ellos Sergio Raimondi, Marcelo Díaz y Mario Ortiz. Pensar lo plebeyo implica atender a las tensiones y ambivalencias que lo emergente y desprestigiado produce, muchas veces de forma velada o ilegible, al interior de lo poético. Afirma Bosoer: “Entre la tradición y el olvido, lo plebeyo en la poesía se ha configurado como un archivo incómodo, generalmente soslayado” (“Apuntes sobre un archivo plebeyo” p. 62).

solicitante descolocado”; que para un primer nivel de comprensión podría ser desocupado, pero yo le puse descolocado, lo que en su interior suena a descoyuntado, a colo, loco, desubicado... Por otro lado, la palabra “solicitante”. Éste es un solicitante perpetuo, y se sabe que el hombre solicita hasta llegar a la plegaria más intensa, al absoluto, a Dios. Entonces, esa solicitud de este personaje y ese descolocamiento los podríamos transpolar al campo de la literatura argentina. Estoy solicitando, en un momento dado, ubicarme y que me ubiquen, y por otro lado, veo que mi obra me descoloca frente a lo que se está haciendo en ese momento, en esa época. Me quise asimilar a la generación del 40, porque a nadie le gusta estar solo, pero lo que hacía o lo que ensayaba hacer no entraba. Me quise asimilar a la del 50; debo agradecer a Aguirre que me publicó y a su revista, donde aparecieron ciertos poemas cuya lectura me significó un apoyo muy grande. Por ejemplo, el poema “Zona” de Apollinaire; yo vi ahí la posibilidad de utilizarlo como un modelo para el deambular de mi personaje, al que yo llamaba matrero en la ciudad. Luego, con la del 60 –algunos me ubican con la del 60– siento que no tengo nada que ver, más allá de ciertos temas muy de la época. También hay desubicados del otro lado, es decir, los que me quieren ubicar también se desubican, es una cosa de nunca terminar. (“A pegar el cascotazo” s/p)

En este sentido, Lamborghini lleva a cabo una operación paradójica: el rechazo ante la fijación de las etiquetas críticas se efectúa proponiendo una analogía que vuelve *legible* su ubicación en la literatura argentina en términos de una descolocación programática. Si bien el poeta rehúsa de la demanda crítica de explicaciones que guíen las interpretaciones de su obra con la supuesta certeza de la “intención autoral”, también es cierto que aprovecha cualquier instancia para hablar de su obra y volver explícitas sus búsquedas.<sup>54</sup>

Esta resistencia ambivalente ante las etiquetas críticas, es decir, a la fijación que impone el adjetivo en cuanto se adhiere, recuerda el combate barthesiano contra la doxa y el estereotipo, en tanto concreciones del poder alojado en la lengua. En la *Lección Inaugural* de la Cátedra de Semiología Literaria en el Collège de France de 1977, Barthes definía como objeto de la primera semiología la fatal relación entre lengua y poder. En la medida en que hablar es sujetar y que no hay un afuera del lenguaje, la lengua es irreductiblemente clasificatoria, es decir, opresiva: “Desde que es proferida, así fuere en la más profunda intimidad del sujeto, la lengua ingresa al servicio de un poder” (p. 96). La semiología ha asumido, entonces, el desafío de dar cuenta del modo en que una sociedad produce estereotipos –“En cada signo duerme este monstruo: un estereotipo; nunca puedo hablar más que recogiendo lo que *se arrastra* en la lengua” (p. 96, cursiva en el original)–.

Volvemos sobre este texto central de Barthes pues en su argumentación hallamos una perspectiva productiva para pensar el modo en que en la obra lamborghiniana se imbrican el

---

54 Así sucede, por ejemplo, en las cartas publicadas en el número 2 de *Sitio* (1982, p. 89) y en el número 67 de *Diario de poesía* (en “El archivo de «El lagrimal trifulca»”). También, en las intervenciones del poeta en el número 517-519 de *Cuadernos hispanoamericanos* y en el encuentro *La Historia y la Política en la ficción argentina*, en los que nos detendremos al final del capítulo.

rechazo sostenido de las etiquetas, la autfiguración como un poeta solitario y desatendido, y las dificultades críticas para dar cuenta del vínculo de su obra con otras poéticas contemporáneas. Ante la comprobación fatídica de que no hay forma de sustraerse del servilismo y la arrogancia a los que nos arroja el poder plural del discurso, Barthes imaginaba una alternativa momentánea posible, “hacer trampas con la lengua, hacerle trampas a la lengua” (p. 97); un método de juego que consistiera en prevenir, aunque sea fugazmente, que la palabra *cuaje* y se solidifique, es decir, que se convierta en estereotipo –“(stereos quiere decir sólido)” se nos recuerda en *RB por RB* (p. 84)–. El terreno propicio para desplegar el juego al interior de la lengua es, justamente, el espacio abierto por el acto de escritura literaria. Se trata de asumir una ética del lenguaje literario guiada por el deseo utópico de suspender los efectos del poder en el discurso. Así, Barthes define como las dos estrategias primordiales el desplazamiento y la obcecación:

Puede decirse que ninguno de los escritores que emprendieron un combate sumamente solitario contra el poder de la lengua pudieron evitar ser recuperados por él, ya sea en la forma póstuma de una inscripción en la cultura oficial, o bien en la forma presente de una moda que impone su imagen y le prescribe conformarse a lo que de él se espera. No resta otra salida para este autor que la de desplazarse u obcecar, o ambas a la vez. Obcecar significa afirmar lo Irreductible de la literatura: lo que en ella resiste y sobrevive a los discursos tipificados que la rodean –las filosofías, las ciencias, las psicologías. (p. 103)

Obcecar y desplazarse, sugiere Barthes, van de la mano, en la medida en que “[o]bcecar quiere decir en suma mantener hacia todo y contra todo la fuerza de una deriva y de una espera. Y precisamente porque se obceca es que la escritura es arrastrada a desplazarse” (p. 103). “Las fuerzas de libertad que se hallan en la literatura”, sostiene, dependen “del trabajo de desplazamiento que [el escritor] ejerce sobre la lengua” (p. 98). En este sentido, para Barthes, el desplazamiento es una “subversión sutil” (*El placer del texto* p. 73), uno de los efectos de las políticas del *despoder* de la literatura.

En una conversación con Américo Cristóbal y Guillermo Saavedra publicada en el número 3 de *Las Ranas* en 2006, Lamborghini reconocía la afinidad que su trabajo con la reescritura como procedimiento mantenía con la reflexión barthesiana acerca de la fatalidad del estereotipo:

LL: [...] Barthes se lo planteó y llegó a una conclusión: no se puede, contra el estereotipo no se puede. Vos rompés un estereotipo y creás otro.

AC: Una aporía. Por eso decía antes que las reescrituras parecen promover rupturas pero, paradójicamente, revelan un movimiento enteramente tradicional.

LL: Claro porque, en cuanto yo concibo un modo de reescritura de un cierto modelo, me estoy ateniendo a un nuevo modelo: intrusión de un texto, ruptura de la sintaxis... y por esa vía termino por crear otro estereotipo. (“La risa, en la poesía y en la política” p. 11)

Contra el estereotipo “no se puede”, al menos no definitivamente, por lo que no queda más que hacer trampa, copiar, parodiar, es decir, desplazar. Daniel Freidemberg abre su contribución al dossier sobre la obra de Lamborghini en el n° 38 de *Diario de poesía* con una imagen que busca dar cuenta del continuo desplazamiento y del impulso de descolocación de la poesía lamborghiniiana: como Odiseo Confinado –personaje de su poemario homónimo de 1992–, Lamborghini sería “una especie de insociable navegante de la escritura sordo a toda sirena que no sean sus propias obsesiones” (p. 13), un “elemento extraño injertado en un cuerpo que lo contiene sin poder y tal vez sin querer asimilarlo” (p. 14). Entendida en términos de obcecación y desplazamiento, la insistencia lamborghiniiana por sustraerse de las clasificaciones críticas recupera su carácter ético en tanto performance de una resistencia y afirmación de la irreductibilidad de la literatura. Navegar a la deriva “de sus propias obsesiones” sería, tal vez, la expresión justa de la ética del lenguaje literario en la obra de Lamborghini.

### 2.1.1. ¿Lamborghini, un neobarroco?

En el marco de estas reflexiones, a continuación indagamos en la ubicación descolocada de Lamborghini a lo largo de una polémica entre dos revistas literarias argentinas durante los ochenta, es decir, a treinta años de la aparición de sus primeros textos, lejos ya de la “injusta desatención” y marginalidad iniciales, cuando ya parecía haberse establecido un consenso crítico duradero respecto del valor de su obra.<sup>55</sup> Nos propusimos rastrear y describir el modo en que su nombre y su obra fueron involucrados de manera aparentemente marginal o contingente en la controversia entre integrantes de *Xul. Signo Viejo y Nuevo* y miembros de *Diario de poesía* a propósito del neobarroco, pero cuyo eje de discusión rondó en torno a la ilegibilidad y los modos de leer de ambas revistas, cuyas concepciones de poesía y de lectura

---

55 Daniel Freidemberg, uno de los integrantes de *Diario de poesía* que intervinieron en la polémica que nos ocupa, es quien mejor ha descrito el paulatino proceso de institucionalización de la obra de Lamborghini a partir de los años setenta. En “Herencias y cortes...”, afirma: “sólo a principios de los setenta se dieron condiciones como para que Lamborghini empezara a concitar la atención de otros poetas y de la crítica para, de ahí en adelante, ir convirtiéndose paulatinamente en una de las figuras centrales de la poesía argentina” (p. 193). La aparición de *El solicitante descolocado* en 1971 marcaría el principio del reconocimiento de Lamborghini en el sistema literario argentino. Es recién con la atención que en los setenta recibieron las teorías críticas de la intertextualidad y de la muerte del autor, que se habrían dado las condiciones de lectura para esta obra (p. 208).

literaria fueron declaradamente enfrentadas. En este sentido, nuestro interés inicial por esta disputa es doble: por un lado, llamó nuestra atención el hecho de que se inscribiera de manera subrepticia y descolocada a lo largo de los intercambios el nombre de Leónidas Lamborghini, cuya obra hasta el momento no había sido sino tangencialmente vinculada con la poesía de Perlongher, Carrera, o Sarduy –los poetas considerados “más representativos” del neobarroco–. Por otro lado, es relevante para nuestra investigación el hecho de que estas menciones marginales a la obra lamborghiniiana se den en el marco de una discusión teórica en torno al carácter ilegible del lenguaje poético. Esta circunstancia nos permite arriesgar una explicación al hecho de que la consagración de la obra de Lamborghini no haya implicado su legibilización, sino, de manera paradójica, la cristalización de su ilegibilidad, es decir, su canonización como una obra descolocada.

En “Neobarrocos, objetivistas, epifánicos y realistas: nuevos apuntes para la historia de la nueva poesía argentina”, Martín Prieto ha destacado la novedad que significó el neobarroco en la poesía argentina de comienzos de los años ochenta, evidenciada, principalmente, en tres elementos que caracterizaron su irrupción: por un lado, el hecho de que su surgimiento haya implicado una ruptura con las expectativas históricas, que señalaban un posible regreso de la retórica sesentista, más cercana a las búsquedas de la revista *La danza del ratón*; en segundo lugar, Prieto subraya el carácter eminentemente nacional y latinoamericano de la biblioteca neobarroca, que lo alejaba de otros movimientos poéticos vanguardistas que miraban a Europa y Estados Unidos. El último aspecto que valida la novedad neobarroca es la reacción prácticamente inmediata que generó en otras corrientes poéticas contemporáneas. La publicación del ensayo de Daniel García Helder “El neobarroco en Argentina” en el número 4 de *Diario de poesía* representa, en este sentido, uno de los impulsos impugnatorios del neobarroco que ha tenido más repercusiones. Prieto sostiene, además, que

ese artículo, que alcanzó el valor de un manifiesto, es simultáneamente opositivo y propositivo, en tanto no sólo impugna total o parcialmente el movimiento neobarroco sino que instala, simultáneamente, los principios de lo que un tiempo después, en la misma revista [*Diario de poesía*], se llamó «objetivismo». (p. 28)

De este modo, al asignarle a la intervención de Helder un rol programático dentro del objetivismo, Prieto parecería estar sugiriendo que la polémica inaugurada por este artículo habría terminado de diagramar el lugar de la joven revista *Diario de poesía* –que hasta el momento solo contaba con cuatro números– en el mapa de revistas de poesía de la época,

ocupado principalmente por *Último Reino*, *La Danza del Ratón* y *Xul* –las tres publicaciones de poesía de mayor circulación hacia fines de la dictadura, que han sido vinculadas, de manera muy esquemática, con el movimiento neorromántico, el coloquialismo y las tendencias concretistas y experimentales, respectivamente–. Ubicar el artículo de Helder en un lugar inaugural permitiría, además, explicar un detalle significativo de la polémica: a pesar de que su diatriba contra el neobarroco no interpelaba de forma directa al proyecto de la revista *Xul*, es Perednik, director de esa revista, quien decide contestar las acusaciones esgrimidas por Helder. Ana Porrúa considera relevante este desplazamiento a la hora de sugerir que este intercambio no constituyó una verdadera polémica, sino que, a lo sumo, se trató una polémica “a media voz” (“Una polémica a media voz”).

De este modo, aun cuando resulte tentador aducir que se trató de una polémica que enfrentó a neobarrocos y objetivistas, la disputa no es reductible a estos términos, por varias razones. En primer lugar, no es adecuado circunscribir las posiciones asumidas por cada una de las revistas a la defensa de una estética específica; a pesar de que varios integrantes de *Diario de poesía* reconozcan su adscripción al objetivismo, desde su primer número se define como un espacio plural, “donde todas las voces que nos parecían de valor pudieran hacerse oír, independientemente de su «claridad» u «oscuridad»” (Samoinovich, “Editorial” p. 2). Por su parte, el proyecto de *Xul* tampoco se limitó a constituirse como un órgano de difusión del neobarroco. En el prólogo a una antología de poesía argentina publicada por *Xul*, su director, Jorge Perednik, afirmaba

La revista *Xul*. *Signo viejo y nuevo*, de la que participé desde su fundación, comenzó a aparecer en 1980 y rechazó en todo momento ser vocero de un grupo, un movimiento o una poética. Por el contrario se empeñó en destacar a través de sus colaboraciones que cada escritor tenía su individualidad y su diferencia con los otros (Perednik, citado por Fondebrider, “Treinta años...” p. 18)

En segundo lugar, suma su complejidad el hecho de que las voces más representativas de cada una de las revistas en el debate hayan sido a la vez críticos y poetas; el vínculo entre sus prácticas críticas, sus intereses de lectura y sus búsquedas estéticas no puede ser descrito en términos de subordinación de unas a otras, así como es irrazonable sostener que se den de manera completamente dissociada. En tercer lugar, aunque en relación con estas consideraciones, encontramos que las posiciones defendidas por una y otra revista no se agotan en los juicios declarados; pone esto en evidencia la irrupción descolocada de la obra de Lamborghini a lo largo de la polémica. Surgen algunas preguntas aparentemente sencillas, pero cuya indagación guiará el desarrollo del apartado ¿Por qué G. Helder crea una categoría

para incluir a Lamborghini en el neobarroco, y luego se desdice? ¿Cómo puede explicarse, asimismo, que *Xul*, promotora de poéticas experimentales y vanguardistas, no haya incluido ni mencionado su obra en ninguno de sus números ni antologías?

El nudo de la polémica entre *Diario de poesía* y *Xul* se desata a partir de la publicación de “El neobarroco en Argentina” en el número 4 de *Diario de poesía*, en 1987. Un año después, en el número 8 de la misma revista, inaugura la sección “Derecho a réplica” una nota de Jorge Santiago Perednik, director de *Xul*, discutiendo incisivamente las afirmaciones de García Helder, que refuta, en términos generales, la existencia de una poética neobarroca en la poesía argentina.<sup>56</sup> A continuación de esta nota, *Diario de poesía* publica una carta del mismo Helder dirigida a Daniel Samoilovich en la que pone reparos a las críticas recibidas, acusando a Perednik de haber violentado su texto, citándolo mal. Luego de una breve nota incluida en el número siguiente, nuevamente en la sección “Derecho a réplica”, donde el consejo editorial del diario se excusa por algunas decisiones editoriales no consensuadas con Perednik sobre la publicación de su artículo, la polémica parece llegar a un punto final, ahogada en el tono personal y reactivo que fue cobrando el intercambio. Sin embargo, como veremos, cinco años después la discusión se reanuda de manera indirecta, abandona el tema del neobarroco y se desplaza hacia el problema de la lectura: en 1993, en su columna “Todos bailan” del número 28 de *Diario de poesía*, Daniel Freidemberg retoma textualmente una afirmación de la nota de Perednik en torno a la ilegibilidad; dos años después, en el número 11 de *Xul* de 1995, la provocativa nota “Diario de poesía o la imposibilidad de leer” de Roberto Cignoni reproduce la columna de Freidemberg para cuestionar su perspectiva, inscribiendo por primera vez la discusión en las páginas de esta revista. A su vez, ese mismo número de *Xul* se cierra con “Algunas proposiciones sobre el «neobarroco», la crítica y el síntoma” firmado por Perednik, en el que el director de la revista repite e invierte el gesto performado en su texto de 1988, al afirmar que desde 1976, los poetas argentinos son “casi todos (neo) barrocos” (“Algunas proposiciones” p. 52) (cf. Porrúa, “Una polémica” p. 6).

---

56 No fue Santiago Perednik el único que contestó al artículo de Helder. Como recupera Jorge Fondebrider en “Treinta años de poesía argentina”, en la revista montevideana *Jaque* Uruguay Cortazzo publica una respuesta en la que cuestiona la postura de Helder en contra de “la desaparición o el subordinamiento del sentido a la pura materialidad lingüística” (citado por Fondebrider, p. 24).



### 2.1.2. *Xul*: volver legible la mentira

La cuestión de la legibilidad de los textos poéticos fue uno de los temas de discusión privilegiados de la revista *Xul. Signo Viejo y Nuevo* desde sus inicios, en 1980. Concebida como una Revista de Poesía, “un *rara avis*”, *Xul* se propuso reivindicar la especificidad de lo poético, dar lugar en sus páginas a sus búsquedas y problemas propios, sin ceder ante la indistinción dominante en el campo cultural (cf. “Editorial” *Xul* 1 pp. 1-2). El número 4 de la revista, dedicado a “asediar una misma cuestión desde dos perspectivas distintas y también correlativas: la traducción y la ilegibilidad” (“Editorial” *Xul* 4 p. 3), define los alcances políticos de la discusión –no debe perderse de vista que la revista comienza a publicarse durante la dictadura–. Traducción e ilegibilidad aparecen mutuamente implicados en la medida en que la discursividad oficial en los medios de comunicación realiza una traducción coercitiva e ilegible de la realidad; ante esto, el objetivo de la revista es “volver legible su mentira”:

Los medios masivos, bajo el dominio directo o indirecto del Estado y sirviendo a la perpetuación de la autocracia militar, produjeron, si vale la analogía, su traducción de la realidad, que sirvió para hacerla ilegible. Paralelamente, con el fin de asegurar que los mecanismos de esta ilegibilidad no quedaran al descubierto, se procedió a impedir que la traducción oficial pudiera ser confrontada con otras versiones. Se suprimieron todas las que fueran discordantes. Pero la ilegibilidad de un texto, o su supresión, no son eternas. (p. 3, cursiva en el original)

No se trata de una reivindicación de la claridad y el rechazo de todo uso cifrado o hermético de la lengua; por el contrario, la revista denuncia la trampa detrás de la aparente legibilidad del discurso monológico del Estado terrorista sostenido por los medios de comunicación oficiales. Su apuesta por una ilegibilidad “terapéutica” es reforzada por la decisión editorial de publicar, al final del cuarto número, la traducción del ensayo “Acerca de la noción de legibilidad en literatura”, de Denis Ferraris, aparecido originalmente en septiembre de 1980 en *Poétique*. Este extenso ensayo recorre los alcances de la noción de ilegibilidad en el acto de lectura literaria: el texto ilegible, afirma Ferraris, “es en su totalidad un escándalo, una trampa, una emboscada contra el sopor en la profundidad del sentido único” (p. 46). De este modo, tal como afirma Carlos Battilana, desde las páginas de *Xul* “[se convirtió] la «ilegibilidad» en una forma de reorganizar el sentido de una lengua estatal clausurada” (*Crítica y poética* p. 149); el proyecto de *Xul* procuró construir una lengua que fuera “el revés

de la trama de lo que en las esferas oficiales se exhibía como la lengua legible” (Battilana, p. 230).

Como definición de su posicionamiento en el reactualizado debate en torno de los vínculos entre literatura y política, *Xul* sostiene que “su compromiso con la realidad pasa por un compromiso con la lengua” (“Editorial” *Xul* 4 p. 3). En este sentido, el final del editorial del número 4 realiza un gesto sugerente; abandonando abruptamente el tono que dominaba los seis párrafos anteriores, se anticipa el material incluido en la siguiente página –la traducción de las primeras estrofas del *Martín Fierro* al sánscrito, el griego y el latín– mediante una voz narradora que expresa: “–¿Quién había cerrado la tranquera a las palabras?– murmuró por lo bajo XUL, sin percibir que adentro estaba don Fierro y que con él...” (p. 3). Lejos de las afirmaciones manifiestas del comienzo, el editorial concluye con un enigma, cuyas resonancias reenvían a las interpretaciones políticas del poema de Hernández, como momento fundacional del vínculo entre literatura y Nación.<sup>57</sup> Contra los usos ideológicos de la literatura que guían un camino único de lectura, el “verdadero” compromiso con su politicidad –parece sostener *Xul*– radica en percibir sin coartar la potencia disruptiva que se aloja allí donde las contradicciones se topan con su irresolución. Nos interesa señalar esto porque, como desarrollaremos en el capítulo tres, las razones por las cuales Lamborghini reivindica la gauchesca como un modelo de poesía política se acercan a esta idea: el poeta destaca en la poesía gauchesca la indistinción entre lo trágico y lo cómico, lo serio y lo risible, dramatizada en el canto y el contrapunto. Y es justamente el trabajo de la obra lamborghiniiana sobre la lengua, la tradición y el imaginario gauchesco el que signa su mención casi anecdótica, al pasar, en la “polémica a medio tono” (Porrúa, 2003) entre *Xul* y *Diario de poesía*, como veremos a continuación.

### 2.1.3. El encantamiento de lo ilegible

La controvertida contribución de García Helder sobre el neobarroco en Argentina parte de una percepción anotada por Nicolás Rosa en 1983: “Existiría –según parece– un barroco

<sup>57</sup> Esta irrupción de la voz de don Fierro al final del editorial establece una continuidad con una escena iniciada en el editorial anterior. En el tercer número de la revista, el editorial tomaba como epígrafe la pregunta inquisidora de la Oruga a Alicia en el País de las Maravillas: “¿Qué quieres decir con éso? –dijo severamente la Oruga– ¡Explícate!” (p. 3). Luego de reafirmar la apuesta de la revista por la discusión y la diversidad de opiniones como síntomas de vitalidad, el editorial incorpora a *Xul* como un personaje que presencia la conversación entre Alicia y la Oruga, y que después, mirando “al campo de la cultura” (p. 3), testimonia un encuentro con un peón, el Juez de Paz y Martín Fierro. Ver: “editorial”, *Xul* 3, p. 3.

moderno: no podemos usar otro nombre frente a la proliferación de *formas* barrocas que se instauran, en distintos niveles, en la literatura actual” (citado por G. Helder, p. 24, cursiva en el original). Dentro de esta tendencia que revitaliza una larga tradición de formas barrocas en las letras hispanoamericanas, pueden distinguirse “subespecies”, afirma García Helder; así, al final de una enumeración que contempla a Héctor Píccoli, a Emeterio Cerro, a Arturo Carrera y a Nestor Perlongher, se incluye la única referencia de la nota a Leónidas Lamborghini, como representante de una “gauchesca barroca” (p. 24).<sup>58</sup>

A propósito de esta mención, en “La carta” de Helder que acompaña al artículo de Perednik en el número 8 de *Diario de poesía*, García Helder aclara en un paréntesis, al pasar, que, para él, Lamborghini “apenas si entra [en la tendencia neobarroca]; en mi artículo sólo lo nombro una vez...” (p. 26). Nos preguntamos qué habrá motivado, entonces, la referencia a Lamborghini en primer lugar. La pregunta adquiere algún interés si se recuerda que en su contribución al tomo X de la *Historia crítica de la literatura argentina*, García Helder incluye a Lamborghini dentro de los representantes del primer ciclo del coloquialismo (“Poéticas de la voz”, p. 215) y destaca su obra como una de las “más significativas y compactas de la poesía argentina actual” (pp. 216-217). La oscilación entre las dos etiquetas críticas discordantes –“gauchesca barroca” y “poesía coloquialista”–, antes que una imposibilidad de leer alojada, como pretendieran desde *Xul*, en el lector –en este caso, Helder–, parecería estar dando cuenta del *encantamiento* producido por la obra lamborghiniiana, como si al escribir sobre poesía argentina no pudiera sino cederse ante el poder hipnótico que provoca su lectura.

La noción de encantamiento es propuesta por el propio García Helder en una reseña de *Verme y 11 reescrituras de Discépolo* publicada en el número 10 de *Diario de poesía*, titulada “Alegrías y lamentos”. La incisiva reseña, que no escatima en comentarios negativos sobre el poemario, comienza con una descripción formal cuantitativa del poema “Verme” –cantidad de páginas, de sílabas por página, de centímetros de la hoja ocupados por los versos–. Luego de transcribir los versos iniciales, Helder afirma:

De la delicadeza del arranque, con la imagen de una barca... rota, puedo decir que me encanta. No que me gusta mucho, sino que ejerce sobre mí un poder hipnótico,

---

58 En una entrevista con Jorge Fondebrider, publicada en el número de *Diario de poesía* 13 en 1989, Lamborghini reacciona ante esta mención de García Helder: “Sé de la polémica a propósito del neo-barroco. Yo pensaba haberme dedicado a la gauchesca y resulta que ahora soy neo-barroco. ¡Ni siquiera leí a Sarduy, a quien se me adscribe!” (p. 5). Lamborghini denuncia, así, la desubicación al que lo arrojan quienes pretenden ubicarlo, para retomar sus palabras en la entrevista con Gabriela Goldberg ya citada.

apartándome de mis hábitos de lectura y, un poco más allá, del orden lógico del pensamiento superficial. (p. 37)

Helder vincula el “suave encantamiento” que le produce la lectura con la delicadeza de este arranque, la imagen de un sujeto quedándose lentamente dormido. Así, recuperando la interpretación del poema sugerida en la contratapa del libro, que reza “un hombre percibe, antes del sueño, los vagos estímulos de un televisor encendido” (citado por Helder, “Alegrías y lamentos” p. 37), postula que *Verme* pertenece a la tradición del *fluir* de la conciencia, en la estela de “esa visceral, espléndida y agotadora chorrera” (p. 37) del monólogo de Molly Bloom en *Ulises* de Joyce. De este modo, Helder ubica al poema lamborghiniano junto con el delirio de Wenceslao en *El limonero real* de Juan José Saer, liderando la serie de ejemplos vernáculos más célebres de la técnica joyceana: “El inverosímil vigor del inconsciente de aquella irlandesa que es despertada a la madrugada por la llegada de su marido, en *Ulysses*, ha tenido pocas veces parientes tan felices en Latinoamérica como el de estos «reflejos en un ojo adormilado»” (p. 37). Volveremos sobre el encuentro de Saer y Lamborghini mediado por Joyce en el último apartado de este capítulo. Destaquemos, por el momento, la idea de encantamiento como una experiencia de suspensión del pensamiento, cercana al ensueño, ese momento en que se desdibuja la frontera entre el sueño y la vigilia.

En efecto, en *La preparación de la novela* Roland Barthes involucra la noción de encantamiento para describir la experiencia de suspensión a la que nos arroja la lectura literaria —está pensando específicamente en el haiku, como hemos precisado en el capítulo uno—. <sup>59</sup> Se trata de una interrupción de la pulsión interpretativa, una especie de “grado cero” del comentario: “Encantamiento = comentario en blanco, blanco del comentario, su grado cero ( ≠ «no hay comentarios», «letra»): es lo indecible, el «no poder decir nada», que se opone a «no tener nada que decir»” (p. 68). Afirmar que una obra literaria —un texto, una escritura— *encanta*, entonces, implica establecer con ella un modo de relación guiado por un deseo, es decir, una utopía: deseo de alcanzar la extensión del sentido por medio de la detención del lenguaje (Barthes, *El imperio de los signos* p. 98 y sigs.).

---

59 La noción de encantamiento, que en *La preparación de la novela* y en *El imperio de los signos* aparece principalmente ligada al haiku como figura utópica, reactualiza una modulación de los efectos que en un ensayo muy anterior Roland Barthes atribuía a la experiencia literaria. En “Chateaubriand: Vida de Rancé”, fechado en 1965, Barthes se detenía en el detalle del color del gato del Abate Séguin, para hallar allí una representación del acto literario como una experiencia que desborda la lectura en clave hermenéutica: el gato del Abate Séguin quizás sea la literatura misma, conjetura Barthes, en la medida en que “da un golpe de encantamiento al sentido intencional, reenvía la palabra hacia una especie de más acá del sentido” (*El grado cero* p. 111).

Ahora bien, aun cuando la noción de *encantamiento* pareciera acercarse a la idea de descolocación que describimos en el caso lamborghiniano –en términos de la desorientación que produce el “no poder decir nada” sobre la obra–, es necesario precisar que las experiencias de lectura que se convocan en uno y otro caso son sensiblemente disímiles. Mientras que la suspensión del sentido ligada al encantamiento involucra una lectura apacible, el ensueño de la lengua, en cambio, lo que se suspende en la obra de Lamborghini, en tanto obra *descolocada*, es la posibilidad de fijación –de la propia obra, de la interpretación, del sentido–, por lo que la experiencia de lectura tiene más que ver con una indistinción perturbadora, que despierta una sensación de alerta ante lo imprevisible. Así es que, en la reseña de *Verme*, Helder aclara:

Pero ese *suave encantamiento* dura muy poco. A continuación [...] Lamborghini incorpora «testículos colgantes», «mínima erección», «mioceno», «plioceno», «pleistoceno» y todo lo demás. No digo que me escandalizo o que me parece de mal gusto; nada de eso. Sólo que estos nuevos elementos me producen un *shock*, y me desencanto. (p. 37, cursiva en el original)

En todo caso, el hecho de que Helder elija la noción de encantamiento como descripción de la experiencia de lectura de *Verme*, para luego confesar su desencanto, da cuenta tanto de la búsqueda estética que moldea sus preferencias como lector –que podríamos describir con Barthes como la emoción ante el “acuerdo instantáneo, fugaz y deslumbrante del *decir* y lo *dicho*” (*La preparación...* p. 131)–, como también del fastidio que le produce la poesía que lo aleje de esa experiencia. Veremos, a continuación, el modo en que esta circunstancia determina su impugnación de la estética neobarroca.

#### 2.1.4. Ilegibilidades en pugna

Luego de realizar una clasificación de “subespecies”, el artículo de García Helder propone una descripción de procedimientos generales del neobarroco, a los que ordena en tres apartados: “Superficie”, “Cosmética y parodia” y “Ensimismamiento”. Como señala Porrúa (“Una polémica” p. 4), la estrategia argumental de G. Helder radica en construir una figura “bifronte”: a la mirada del crítico se suma la experiencia del lector contemporáneo. En este sentido, la centralidad que adquiere la perspectiva del lector ya se evidencia en el desarrollo de los dos primeros apartados, “Superficie” y “Cosmética y parodia”. En el primero, García Helder señala el trabajo del neobarroco sobre la materialidad de la escritura –el

debilitamiento del significado por medio de la autonomización del significante– como búsqueda de una resonancia o efecto estético:

Si el lector ha de alcanzar un sentido, no será en el desciframiento de una metáfora complicada o en la atención al desarrollo de una idea, sino en las reverberaciones y asociaciones de sonidos, en las magnificencias verbales, sugestivas, o en la eficacia de los *jeux de mots*. (p. 24)

En el segundo apartado, se detiene en la “cosmética” neobarroca –el gusto por la ornamentación, las descripciones exuberantes, lo exótico y lo frívolo–, en relación con la reivindicación que los neobarrocos hacen de la parodia como desfiguración de una obra anterior.<sup>60</sup> En este caso, García Helder no disimula la exasperación que le causa la “caprichosa” reivindicación que el neobarroco hace de la parodia, al sugerir que:

Para lo que a menudo sirve esta insistencia de parodiar, citar y aludir sin coto es para mantener en vilo al auditorio, sumirlo en un estado de sospecha permanente. Tenemos la impresión –fomentada por el texto– de que cuando se dice una cosa *en realidad* se está diciendo otra, o contestando una expresión perdida en una obra del pasado no explicitada; [...] El hecho de que el lector sea competente y esté atento a estas intercomunicaciones no garantiza su placer; incluso si sospecha que son gratuitas se exasperará. (p. 25, cursiva en el original)

En este sentido, García Helder encuentra en el énfasis en el acto de lectura un modo de inscribir en la argumentación sus preferencias críticas por una poesía que sea “sencillamente idioma cargado de significado hasta el máximo de sus posibilidades” (p. 25), para decirlo con una sentencia de Pound a la que el mismo Helder recurre más adelante. El valor de la poesía se identifica, antes que en la complejidad de la forma o en su sonoridad, en la búsqueda de “la palabra justa” que procure para el lector “una percepción emotiva del mundo” (p. 25). En la estela de Pound, los lectores –Helder como lector–, no encuentran un goce estético en “la eficacia de los *jeux de mots*”, en la abolición de la profundidad del sentido ni en la desorientación de referencias intertextuales del texto neobarroco. Y por lo tanto,

estas obras –confiesa G. Helder– no nos afectan, no nos conmueven sino de vez en cuando, y siempre después de una larga deriva, por casualidad, con la gracia de un párrafo aislado, con un verso milagrosamente comprensible, con una imagen destinada a grabarse con nitidez en nuestra imaginación. (p. 25)

---

60 El tercer apartado, sobre el que no nos detenemos aquí, “Ensimismamiento”, despliega con mayor insistencia una hipótesis que recorre todo el artículo: la vinculación del neobarroco con el modernismo, especialmente, con Rubén Darío. Porrúa repara en esta operación de lectura, que implica un desplazamiento del lugar que los propios neobarrocos asignaron a las vanguardias históricas; y señala: “No puede tratarse de un olvido sino de un desplazamiento meditado. Sarduy escribe siempre dando cuenta de las relaciones con las vanguardias y propone como ejemplos del neobarroco textos canónicos, como el *Ulises* de Joyce o la poesía de Mallarmé. Cuando García Helder retoma las características del neobarroco anunciadas por Sarduy y las coteja con el modernismo lo que está haciendo es tensionar esta poética hacia el pasado, colocar –de algún modo– a Sarduy, como un modernista latinoamericano” (“Una polémica” pp. 4-5). Sobre los vínculos entre el modernismo y el neobarroco ver: Iriarte, Ignacio. “Barroco, Modernismo, Neobarroco”, *Orbis Tertius*, vol. XX, nro. 21, 2015, pp. 106-114.

El goce estético se detiene, se pospone o se frustra, según el caso, por todo lo que está de más, por la hojarasca que oculta esos instantes fugaces en los que la imagen poética cobra nitidez. Para García Helder, el neobarroco “es un costado de lo ilegible, es un *fastidio*” (Porrúa, “Una polémica” p. 4, cursiva en el original) no tanto porque se aferre a la opacidad del sentido, sino porque detrás de la aparente oscuridad de sus versos, no hay nada: “se trata de detectar lo que la mayoría de las veces constituye un fraude: amagar misterio en todo, armar simulacros de revelación donde no se dice nada” (Helder, “El neobarroco” p. 25). Desde esta perspectiva, lo ilegible de la poesía neobarroca se sitúa en ese vacío de sentido, en su gratuidad. La única poesía ilegible tolerable sería, en cambio, la que apuesta por el hermetismo o el ciframiento: el lector debe confiar en que recibirá cierta recompensa luego de llevar a cabo un tedioso trabajo hermenéutico para develar el misterio.

Santiago Perednik reacciona ante el modo en que García Helder involucra, en este tramo de su argumentación, a las antologías de poesía que la revista *Xul* había publicado durante los ochenta. La primera mención se incluye dentro del desarrollo de la primera característica, es decir, a propósito de la descripción del neobarroco como una escritura de superficie que anula la referencialidad; aquí, García Helder alude a que estas antologías incluyen ejemplos de poemas que construyen “texturas visuales ilegibles, dibujos con palabras” (p. 24). La segunda mención, hacia el final del artículo, destaca las antologías de *Xul* como representativas del panorama del neobarroco en la década –de modo que la nota tiende a homologar, sin explicitarlo, la revista dirigida por Perednik a la estética neobarroca<sup>61</sup> para, en la misma oración, descalificar sus búsquedas en términos de “falsa literatura”:

Los autores que considero más representativos; las dos antologías de *Xul* –más de veinte nombres– completan un poco el panorama y muestran cómo muchos están subidos a un animal que no doman, quiero decir: no a todos les resulta inevitable expresarse de la manera en que lo hacen, y la insinceridad está a la vista. (p. 25)

La nota de Perednik, publicada en el número 8 de *Diario de poesía*, asume desde el comienzo un tono abiertamente irónico y provocador. Su refutación de la lectura propuesta por García Helder se enmarca en un rechazo generalizado del proyecto crítico sostenido por *Diario de poesía*, al que descalifica como “una subespecie del periodismo” (p. 24). Así, el artículo de García Helder sobre el neobarroco, afirma Perednik, queda atrapado por la tentación de “dar la noticia”:

---

61 Ana Porrúa sugiere: “en ningún momento se dice que los poetas de *Xul* sean neobarrocos, y este silencio permite leer una identidad” (“Una polémica” p. 5).

Con la noticia de la tendencia intentando ocultar la tendencia de su noticia el artículo queda finalmente enredado en el mismo gran defecto de ese periodismo que se autodenomina crítica literaria: la enorme resistencia a leer aquello sobre lo que se escribe. (“La réplica” p. 24)

A partir de este señalamiento, Perednik se propone desarmar y reducir al absurdo las afirmaciones del ensayo de G. Helder que considera incongruentes o inconsistentes, aunque para ello incurra en tergiversaciones tales que en diversos momentos acusa a G. Helder de decir cosas que efectivamente no dice.<sup>62</sup> En este sentido, es interesante que sea justamente el problema de la lectura y la acusación de ilegibilidad la que se ponga en el centro de la refutación de Perednik. Si, como vimos, Helder sostiene su argumentación apelando tanto al juicio crítico como a su experiencia como lector –la figura “bifronte” que propone Porrúa–, Perednik se aferra a una frase del final del artículo –“leemos libros, apiñarlos en una tendencia es un presentimiento” (citado por Perednik, “La réplica” p. 25)–, para acusar a Helder de dejarse guiar únicamente por un presentimiento, lo que es “una forma de reprimir al lector en su lectura” (p. 25). Luego, la nota enumera una serie de “fallos teóricos” en los que habría incurrido Helder, como haber confundido en el análisis figuras retóricas, haber nombrado como tautología a los poemas que hablan de la poesía, haber enunciado juicios aparentemente contradictorios acerca de la poesía ideográfica, o haber utilizado la idea de ensimismamiento –lo que supondría que “los poemas tienen un yo o un sí mismo sobre el que pueden replegarse” (p. 25)–.

Nos interesa detenernos en otros dos puntos de esta enumeración heterogénea de objeciones. Por un lado, Perednik cuestiona a Helder por considerar la ilegibilidad como una propiedad de los textos, lo que le permitía sostener la afirmación acerca de las “texturas visuales ilegibles” de las antologías de *Xul*; al hacerlo, Perednik resitúa el problema de la ilegibilidad en el acto de lectura. Dice Perednik:

–Dentro de este tema [la poesía ideográfica] la creencia en que la ilegibilidad puede ser una propiedad de los textos es errónea, como al decir que «encontramos en las dos antologías de XUL: texturas visuales ilegibles». Errónea porque no hay escritos que no puedan ser leídos, que tengan la propiedad de la ilegibilidad; en cambio sí hay lectores

---

62 Nos interesa recuperar una de las referencias falseadas, que involucra la única mención que G. Helder hace de Lamborghini. En el artículo de 1987, como ya mencionamos, se enumeran “subespecies” neobarrocas, dentro de las que se incluye “la gauchesca neobarroca” de Lamborghini. En el siguiente párrafo, haciendo referencia al neobarroco en general, y no específicamente a la obra de Lamborghini con que culminaba la enumeración de subtendencias, G. Helder sitúa al cubano Severo Sarduy como guía de la tendencia en nuestro país. Perednik recupera esta zona del artículo para ejemplificar la arbitrariedad de la genealogía trazada por G. Helder, afirmando que “nada justifica unas relaciones que a veces resultan cómicas, por ejemplo, cuando hace aparecer como «guía» de Leónidas Lamborghini a un cubano: Severo Sarduy, que reside desde hace tiempo en París” (p. 25). De este modo, Perednik distorsiona el texto de Helder al punto de tergiversar completamente su argumento.



que no pueden leer ciertos escritos: se trata en todo caso de un problema personal y algunos pueden intentar negarlo atribuyéndolo al texto, lo que de ningún modo lo resuelve. (p. 25)

Esta declaración de Perednik será retomada por Freidemberg unos años más tarde, tal como veremos. Más allá de que atribuirle a Helder una concepción de ilegibilidad a partir de esa breve cita resulte a todas luces injustificado, nos interesa destacar cómo detrás de la aparente oposición entre ilegibilidad interna e ilegibilidad externa, el comentario del director de *Xul* apunta a refutar la esencialización de lo ilegible, lo que implica rechazar la posibilidad de localizar con precisión lo ilegible dentro de una obra literaria. Aun cuando la postura de G. Helder sea más compleja de lo que pretende aquí Perednik, no es menos cierto que en su artículo la poesía neobarroca y las antologías de *Xul* reciben directa o indirectamente el atributo de ilegibles. Como sugiere Porrúa,

[t]odo pareciera indicar, que en un costado de su ensayo –casi en una nota al pie- Helder decidió incluir a los integrantes de *Xul*, [...] como la zona en la que los procedimientos de escritura relevados adquieren definitivamente el valor de lo ilegible, del puro juego. (“Una polémica” p. 6)

Por otro lado, aunque en estrecha vinculación con este comentario, Perednik señala que a lo largo de su artículo G. Helder construye dialécticamente una serie de pares opuestos – transparencia/opacidad, significado presente/significado elidido, bulto/profundidad, superficie de la escritura/fondo semántico–, fundados en dos presupuestos metafísicos cuestionables. Estas oposiciones se sostendrían, en primer lugar, en la existencia en todo texto de “un significado establecido y presente, previo a las lecturas” (p. 25); en segundo lugar, en la consideración de la legibilidad como el valor poético fundamental, en tanto el poema se piensa como “un medio que permite alcanzar un fin más allá de sí mismo: el significado” (p. 25). La gravedad de sustentar la lectura poética en estos presupuestos, afirma Perednik, radica en que justifican “la implementación del régimen de Lectura Única, con el que se sienten tan a gusto algunos partidos (fascistas, leninistas), algunas iglesias (como la católica) y algunas sectas poéticas” (p. 26). En este punto, hacia el final de la nota, la argumentación del director de *Xul* se cierra sobre sí misma: la diatriba inicial contra una crítica literaria cercana al periodismo cultural se orienta hacia la descalificación ideológica de un dogmatismo poético. Pero la acusación aparece desplazada, ya no es posible reconocer en la refutación de Perednik los argumentos de Helder, sino más bien los ecos del monolitismo dictatorial, de modo que la nota vuelve a performar el gesto crítico que su revista venía sosteniendo desde sus inicios – tal como vimos, al analizar los editoriales 1 y 4-.

En este sentido, es razonable que *Diario de poesía* haya decidido ahorrarle al lector la tarea de contrastar las afirmaciones de Perednik con los enunciados de G. Helder publicados un año antes, al incluir, junto con el artículo del director de *Xul*, una carta de G. Helder mismo dirigida a Samoilovich en la que responde a las acusaciones. Helder, quien confiesa no reconocerse en la nota de Perednik, declara: “si se lee el artículo de Perednik sin tener presente el mío, yo quedo como un imbécil” (p. 26). No nos detendremos en reponer una a una las precisiones de esta carta, pero nos interesa señalar cómo García Helder identifica con claridad la operación reductora que Perednik realiza sobre sus afirmaciones. Dice Helder al final de su carta: “Como un tirador, Perednik prefiere que su blanco esté inmóvil. [...] La suya es una polémica ideal, tiene para combatir a un fantasma que responde a sus órdenes, etc.” (p. 26).<sup>63</sup>

#### 2.1.5. La imposibilidad de leer

La carta de García Helder anunciaba, además, que sería Daniel Freidemberg quien polemizaría con Perednik. Sin embargo, la respuesta esperada no llegaría sino hasta 1993, disimulada en la forma de una alusión breve y desviando finalmente el debate sobre el neobarroco hacia una discusión acerca de la lectura literaria.

Freidemberg dedica su columna “Todos bailan” del número 28 a comentar algunas escenas de *La tarde de un escritor* de Peter Handke donde se tematiza cierta ilegibilidad, entendida como “una especie de mudez o incapacidad de significar”, una sensación pesadillesca ante una situación enigmática: hace un lustro, el protagonista recibe casi a diario una docena de cartas de un extranjero desconocido, con breves frases sobre diversos tópicos como su vida familiar y su estado de ánimo, que por momentos se perciben como voces suplicantes de auxilio. Ante la ausencia de significación de estas cartas al interior de la novela, Freidemberg confiesa que “no puedo dejar de encontrarles un sentido oscuro” (p. 36). Curiosamente, para orientar su interpretación recurre a una escena de *Odiseo Confinado* – publicado por Lamborghini el año anterior, en 1992–, cuando, hacia el final del poema,

---

63 A este respecto, en el artículo ya citado, Porrúa afirma que la nota de Perednik “es cerrada en sí misma, o intenta callar el texto de García Helder; por lo tanto, no forma parte de una polémica” (p. 6). De hecho, como hemos anticipado, los términos en que el director de *Xul* elige refutar a G. Helder efectivamente dieron por concluido el intercambio entre las revistas, al dejar poco margen a la discusión de ideas. “Porque en realidad, no era él el que debía responder. Y lo sabía. O tal vez cayó en la trampa tendida por García Helder”, agrega Porrúa (“Una polémica” p. 7).

Cordero el Paródico recuerda las cartas que recibía de un desconocido, en cuyo interior solo encontraba garabatos. Pero Freidemberg no elige recuperar la circunstancia que motiva ese recuerdo –hacia el final de su aventura, a Cordero lo perturba no reconocer en sus propia escritura más que trazos insignificantes–, sino que retoma unos versos en los que Cordero admite que logró finalmente leer en esas cartas enigmáticas un sentido, “un drama de soledad”, convencido de que, con esos trazos, alguien “estaba, / –así y todo–, intentando / decir algo” (*Odiseo confinado* p. 229). La confianza en que detrás de lo ilegible hay un atisbo de significación, sugiere Freidemberg, es lo que define la lectura poética: “¿Hay manera de leer poesía si no es a partir de la confianza en que esos grafos “intentan decir algo” [...]?” (p. 36). Es decir, lo que vuelve posible la poesía –y motiva el desciframiento de su ilegibilidad–, sería cierta legibilidad que le otorga de antemano el lector. Sin embargo, al arribar a esta afirmación, Freidemberg se pregunta:

¿hasta dónde? ¿Cómo no prever esa bochornosa instancia en la que el reconocimiento de una verdad se transforma en coartada? ¿No estará más cargada de sentido, de eso que llamamos “resonancia poética”, la imposibilidad de leer del personaje de Handke que la ignorancia, la ingenuidad o el descaro de quienes le hablan o escriben confiados en que él sabrá cómo leerlos, o indiferentes, en todo caso, a que él los pueda o quiera leer? (p. 36)

Prevenido de los dudosos alcances de sostener que hay poesía en todo texto que “intente decir algo”, y reduciendo la potencia irónica (paródica) del poema lamborghiniano en favor de su argumentación, Freidemberg desplaza el problema de la ilegibilidad del texto hacia la experiencia de lectura –aceptando así, tácitamente, la advertencia que hiciera Perednik–; y define, entonces, la imposibilidad de leer como una reticencia o resistencia a la significación, es decir, la asunción por parte del lector de cierta ética de lo ilegible. Retornando al personaje de *La tarde de un escritor*, afirma: “no es que, en realidad, no pueda leer tal o tal cosa, sino que las lee a su manera, como el escritor que es, poéticamente” (p. 36).

A continuación, Freidemberg retoma la “admonición publicada [hace unos años] en la sección «Derecho a réplica»” sobre la que nos detuvimos anteriormente –“no hay escritos que no puedan ser leídos, que tengan la propiedad de la ilegibilidad; en cambio sí hay lectores que no pueden leer ciertos escritos”– para responder a ella desbordándola, y así sentar posición, más allá de sus límites, en defensa de la poeticidad de lo ilegible: “El replicante se quedaba corto: no sólo la ilegibilidad no es una propiedad de los textos sino además *todo* puede ser

leído, y cuando digo «todo» digo cualquier cosa [...] pero no toda lectura es poética” (p. 36, cursiva en el original).<sup>64</sup>

A pesar de los seis años transcurridos desde el inicio de la polémica, la invitación de Freidemberg a retomar la discusión no pasa desapercibida para los miembros de *Xul*. En efecto, Roberto Cignoni abre su artículo “*Diario de poesía* o la imposibilidad de leer”, en el número 11 de *Xul* de 1995, citando un extenso fragmento de la columna “Todos bailan” –que incluye las referencias al poema de Lamborghini–, para luego dedicarse a refutar la noción de ilegibilidad allí defendida. En consonancia con los argumentos esgrimidos por Perednik contra el artículo de Helder, aunque con otra retórica, Cignoni se propone desarticular la perspectiva de Freidemberg exponiendo el carácter esencializante y reductor de sus presupuestos. Así, en primer lugar llama la atención sobre el hecho de que Freidemberg toma partido por la imposibilidad de leer, pero manteniendo al lector al resguardo de una legibilidad previa, es decir, de la certeza de que el poema “quiere decir algo”:

Y es que la consabida ilegibilidad no se quiebra aquí por una duda irreprimible, aquella que en tanto no acusase resolución extrañaría la posibilidad de instaurar cualquier razón de ser del poema, abandonándonos con ello palmariamente en el cuerpo de sus articulaciones y resonancias (lectura plena, que no se efectuaría así bajo ningún aval o reaseguro de legibilidad); sino que (la tal ilegibilidad) pretende despejarse ahora mediante un carácter sentado de antemano, que responde a aquella duda primordial y coloca enseguida al poema como subsidiario de su certeza. (“*Diario de poesía* o la imposibilidad” p. 8)

Cignoni considera que orientar la lectura hacia la búsqueda de una intencionalidad que la precede es un modo de traicionarla –es decir, de renunciar a la incertidumbre del que *lee de nuevo por primera vez*– y de reducir el poema a un medio por el cual un sentido que lo preexiste convalida su presencia. Para Freidemberg, interpretado por Cignoni, la ilegibilidad es sinónimo de hermetismo, en la medida en que el carácter críptico del poema esconde un contenido fundamental que es preciso que “el lector sin duda teológico” descifre, como quien abre un cerrojo –nuevamente la denuncia de dogmatismo–. Si la valoración de la legibilidad –contra la cosmética neobarroca– en el artículo de Helder era refutada por Perednik señalando que el poema acababa así reducido a un medio para alcanzar un fin –el significado–, la

---

64 En un breve comentario sobre el artículo de Helder incluido en su columna “Todos bailan” del número 5 de *Diario de poesía*, Freidemberg ya anticipaba la orientación que cobraría su argumento a favor de la ilegibilidad entendida como resonancia: “Leyendo en *Diario de Poesía* a D. G. Hélder, su nota sobre el «neobarroco» argentino: la «no significación» que advierte DGH, ¿no se podrá admitir como música? [...] Abandonar la pretensión de entender algo, dejar de buscar algo en los significados: limitarse –literalmente– a gozar o admirar la danza de las sonoridades. [...] Por qué no suponer que una «escritura de superficie» se lee de otro modo, se paladea de otro modo” (“Todos bailan” p. 26).

defensa de la ilegibilidad entendida como resonancia poética no logra franquear esa misma crítica.

Asimismo, Cignoni repara en la otra cara de este problema: concebir que existe un sentido previo guiado por la intencionalidad del autor implica sostener que la densidad del poema, su ilegibilidad, es el resultado de una “dificultad en el decir”, como si el poeta, en la búsqueda siempre frustrada de “la justa expresión”, debiera consolarse con llamar la atención sobre “el decir en sí del poema” (p. 8). En este sentido, nos interesa destacar que Cignoni retoma las referencias al poema de Lamborghini, pero en su comentario los versos de Cordero quedan subsumidos a la interpretación de Freidemberg, es decir, a su adscripción a la idea de que la lectura se sostiene en la búsqueda de la intención autorial. De este modo, Cignoni encuentra en los versos citados de *Odiseo Confinado* la expresión de los presupuestos que se proponía denunciar: estos versos le permiten a Freidemberg sostener la “afirmación disimulada de un preconcepto” (p. 9).<sup>65</sup>

Luego de detenerse en la columna de Freidemberg, el artículo comenta otros fragmentos de notas de *Diario de poesía* en los que identifica una similar “imposibilidad de leer”. En términos generales, Cignoni acusa a *Diario de poesía* de coartar el enigma y reducir la experiencia poética al campo de lo conocido, a la intención autorial y a la comunicación, y de aferrarse así a una confianza en el sentido.

#### 2.1.6. Lo ilegible en desplazamiento

A lo largo de esta polémica, en la que intervienen integrantes de *Diario de poesía* y miembros de *Xul*, se cruzan las acusaciones de ceguera crítica, dogmatismo e impostación. Si García Helder impugna al neobarroco como una estética farsante, Perednik en cambio acusa a García Helder de sostener una perspectiva respecto de la legibilidad de la poesía que consiente la violencia del sentido único. Freidemberg, por su parte, redobla la apuesta por el valor de lo

---

65 No obstante, una lectura menos fragmentaria y mediada del poema lamborghiniano evidenciaría que lejos está la voz de Cordero de defender unívocamente el sentido rector de la “intención de decir algo” (p. 8); por el contrario, el canto final de Cordero el Paródico habilita una compleja reflexión sobre el acto de escritura (y de lectura) como experiencia desubjetivante, que arroja al poeta ante el horror de desconocerse: “cruel castigo cuando creer / le hacen al poeta [los Dioses] / que un poema escribió que, tal vez, / o, sin tal vez, no escribió; / o que escribió, pero es a sus ojos, / a su intelecto, como si no lo hubiera / escrito; o que no pueda, / convencido, / leerlo seguro de que lo está leyendo / o que lo está, en verdad, / leyendo” (pp. 220-221). Como desarrollaremos en el capítulo tres, hay un énfasis en la obra lamborghiniana por la irreductibilidad de la literatura (a la cultura, a la interpretación). Por lo tanto, resulta productivo leer lo que rehuye de su fijación y no cesa de desplazarse y dispersarse (la identidad, el sentido), en el marco de su apuesta por la parodia como suspensión de lo decible/legible.

poético en términos de resonancia de lo ilegible, postura que Cignoni, finalmente, refuta por considerar que coarta la incertidumbre del acto literario. Las intervenciones de uno y otro lado de la polémica no solo se mantienen en registros argumentales muy distintos, sino que además adoptan tonos incompatibles: la beligerancia de *Xul*, su apelación a la confrontación directa, no es respondida por *Diario de poesía* sino con indirectas y alusiones oblicuas. Este desencuentro entre las revistas, a su vez, queda plasmado en la ductilidad que se les demanda a los términos sobre los que gira la discusión: los modos en que cada una de las revistas define y ubica en su argumentación las nociones de legibilidad e ilegibilidad no logran conformar una lengua franca que favorezca el diálogo.

En este sentido, si se recuperan los términos en que se dirime el problema de lo ilegible en la obra de Roland Barthes —el desplazamiento de la ilegibilidad como utopía al deseo de legibilidad, recorrido que hemos desarrollado en el primer capítulo—,<sup>66</sup> es posible diagramar una red de palabras-valores que traduzca las posturas sostenidas por cada uno de los participantes de esta polémica a fin de revelar su desajuste (cf. “Parejas de palabras-valores”, *RB por RB*, p. 89). A pesar de que en términos generales parecería posible sostener que desde *Xul* se defiende el valor de la ilegibilidad, mientras que *Diario de poesía* se muestra partidaria de una poesía legible, sus posiciones no forman opuestos complementarios. Concretamente, el valor en la argumentación de Helder y Freidemberg está puesto en la legibilidad entendida como proporción, es decir, como ajuste entre sentido y significante —enuncia programáticamente Helder: “todavía nos preocupa imaginar una poesía sin heroísmos del lenguaje, pero arriesgada en su tarea de lograr algún tipo de belleza mediante la precisión, lo breve —o lo *necesariamente* extenso—, la fácil o difícil claridad” (“El neobarroco” p. 25, cursiva en el original)—. El contra-valor se sitúa, así, en el exceso, la exuberancia y la gratuidad del sinsentido, que se consideran síntomas de la “falsa literatura”.

En cambio, Perednik y Cignoni encuentran en la incertidumbre asociada a lo ilegible un valor subversivo, en contra del monologismo de la Lectura Única impuesta por un pensamiento de matriz dialéctica. Así, en la apuesta de los integrantes de *Xul* por la vacilación y la perturbación a la que arroja la experiencia de ilegibilidad, como modo de

---

66 Recordemos que, en el prólogo a *RB por RB*, Pauls identificaba a lo largo de la obra barthesiana una “migración múltiple y simultánea”, que involucraba el pasaje de la utopía de la abolición del sentido (la semiología como herramienta desmitificadora, puesta en práctica en *Mitologías*), al deseo de la forma aceptable (como modo de sustraerse de la violencia de la interpretación, por lo que apuesta a partir de su ingreso al Collège de France, evidenciada la *arrogancia* del proyecto semiológico). A este respecto, son interesantes las actas del Coloquio de Cerisy dedicado a Barthes, en cuyas discusiones es posible seguir la topicalización de esta migración del pensamiento barthesiano. Ver: Compagnon. Dir. *Prétexte: Roland Barthes*.

sustraerse de la plenitud del sentido, resuena la construcción barthesiana de la ilegibilidad como herramienta desmitificadora (sostenida en la utopía de la abolición del sentido: horizonte último de la semiología). Desde esta perspectiva, la posición asumida por *Diario de poesía* se considera dogmática en la medida en que reduce la experiencia literaria al terreno seguro de la lectura cultural. Por el contrario, del otro lado del arco, la defensa que hacen desde *Diario de poesía* del valor de lo legible, entendido no como repetición muerta de un habla estereotípica –como pretendieran Perednik y Cignoni–, sino como búsqueda de “la palabra justa” que logre, momentáneamente, reunir la palabra con la cosa para así producir un destello de verdad, resulta afín a las consideraciones barthesianas acerca del haiku como suspensión y atenuación de la violencia del sentido –recordemos que Barthes afirmaba: “deseo la forma aceptable (legible) como una manera de desbaratar la doble violencia: la del sentido pleno, impuesto, y la del sinsentido heroico” (*RB por RB* p. 155)–.<sup>67</sup>

A su vez, como un eco del carácter inestable de lo legible/ilegible en las intervenciones de esta polémica, la inscripción descolocada del nombre de Lamborghini a lo largo del intercambio evidencia que el “rescate” de su obra hacia los ochenta no derivó de un consenso respecto de los modos de leerla, sino, más bien, del reconocimiento del valor de su singularidad en tanto obra permeable a la vez que resistente a las etiquetas. En el artículo ya citado, Martín Prieto sostiene que Leónidas Lamborghini “deja marcas tanto en Perlongher como en Samoilovich” (“Neobarrocos, objetivistas” p. 31), por lo que ubica su obra como uno de los “notorios puntos de contacto y de reunión” (p. 31) entre las bibliotecas de neobarrocos como de objetivistas. Lo que implica pensar que hacia los ochenta la poesía lamborghiniiana había logrado sortear las distancias entre dos estéticas que, en una cadena de impugnaciones mutuas, no parecían encontrar puntos de diálogo posibles.

Cabría preguntarse en qué medida esta figuración de la obra de Lamborghini como puente entre las dos bibliotecas no restringe, sin poder asimilarla, la tensión desarticuladora de su obcecación. De este modo, la aparente reunión en torno del problema de la legibilidad de los textos poéticos, antes que un encuentro, sella una imposibilidad de diálogo entre *Diario de poesía* y *Xul. Signo Viejo y Nuevo*.

---

67 Trazado este mapa, sin embargo, la esquematización se complejiza aún más si se considera la publicación, en el número 3 de *Xul*, de un fragmento de *El imperio de los signos*, bajo el título “El haiku”. Quizás podría entenderse esta dispersión como un síntoma más de la recepción singular de la obra de Barthes en Argentina (ver: Podlubne, J. “«La pérdida de la inocencia»” y “¿Cuál Barthes?”). Por otro lado, cabría considerar a la posibilidad que abre este análisis de pensar las afinidades del objetivismo de *Diario de poesía* con lo legible barthesiano, aun cuando la obra de Barthes no ha tenido una presencia significativa en las páginas de la revista.

## 2.2. Juan José Saer: El valor de lo ilegible

En la conferencia de cierre del Coloquio Internacional Juan José Saer, realizado en la ciudad de Santa Fe en mayo de 2017, Beatriz Sarlo anunció que “en esta reunión se ha cerrado el primer período de la crítica saeriana” (“No tenemos apuro” s/p).<sup>68</sup> Su argumentación partía del señalamiento de una evidencia: las intervenciones del Coloquio demostraban que “ya” es posible juzgar como “malas” o “peores que otras” algunas novelas de Saer, en tanto “a Saer ya no hay que defenderlo”, pues su obra ya ha ingresado en la posteridad. De este modo, Sarlo aceptaba tácitamente que hubo un tiempo en que la crítica no podía juzgar negativamente los textos saerianos; por el contrario, debía trabajar para justificar cada pieza de su obra. Se reafirmaba así algo ya ampliamente señalado: la importancia de la labor sostenida de un conjunto de críticos argentinos en el proceso de consagración de la obra del santafesino, y, como efecto indisociable, la fuerza decisiva de sus hipótesis de lectura en la conformación de un imaginario asociado a la figura de Saer dentro de la literatura argentina. El Coloquio demostraba que hacia 2017 la obra de Saer ya era hace tiempo una institución, lo que suponía que el esfuerzo crítico había valido la pena.

Dos años antes, en 2015, también en la ciudad de Santa Fe, la editorial de la Universidad Nacional del Litoral publicó *La felicidad de la novela*, un extenso ensayo derivado de la tesis doctoral de Rafael Arce. En su prólogo, Arce trazaba un diagnóstico agudo del vínculo entre obra y crítica, del que destacaba la matriz dialéctica que ha conducido a instalar una falsa dicotomía entre *lo real* y *lo literario* en la obra saeriana. Su conclusión, que guía la apuesta del libro, compartía con la afirmación inicial de Sarlo la percepción de cierto agotamiento: “La lectura de esta obra se clausura con la instauración del valor institucional en el que se ha convertido la negatividad (Saer como uno de los «nombres del consenso»)” (p. 19). En este escenario, leer a Saer

no puede seguir siendo *interpretarlo*, sino más bien restituirle su *desobramiento* [...], des-sedimentar las constantes capas de significación que vienen a adherirse sin ningún conflicto [...], descontruir, en definitiva, la oposición que hizo posible su lectura y que, por lo tanto, volvió imposible la dimensión positiva de su ilegibilidad. (*La felicidad* p. 19, cursiva en el original)

Tanto el mandato de defensa autoimpuesto por la crítica al que alude Sarlo como la apuesta de Arce por el *desobramiento* blanchotiano –como una vuelta al origen del acto de

---

68 La conferencia completa se encuentra disponible en texto y video en <http://conexionsaer.gov.ar/beatriz-sarlo-cierre/>



lectura literaria, despojada de los anquilosamientos culturales– dibujan, en paralelo al “largo camino del «silencio» al «consenso»” (Dalmaroni) que implicó la recepción de Saer en Argentina, una disputa crítica y teórica sobre los modos legítimos, adecuados, preferibles (*justos*) de leer su obra. Si ya no es necesario justificar el valor de su obra para que reciba atención crítica, parecería haberse vuelto imperioso defender que aún se lo pueda seguir leyendo.<sup>69</sup> Sin desconocer el peso que tienen en esta cuestión los requerimientos propios de los géneros discursivos académicos y de divulgación –Sarlo, escritora de reseñas de novelas de Saer, *tuvo que* cumplir con la expectativa propia del género, promocionar de algún modo la lectura de una obra recién publicada; Arce, como investigador, *tuvo que* justificar la pertinencia y relevancia de escribir una tesis sobre Saer cuando ya no parecía haber nada nuevo por decir–, conjeturamos que el impulso que sostiene esta disputa da cuenta de una experiencia singular que se manifiesta, para cada lector, en el encuentro con la literatura de Saer, que late pero que rehuye su conceptualización cada vez que se la intenta situar en el discurso crítico. Un *misterio* que motiva la escritura, aún cuando se mantiene allí donde ya no está porque nunca estuvo; “lo que en una obra ejerce atracción y resistencia simultáneas” (Giordano, “Cómo dialogar” p. 7). *Eso* que Arce encuentra como justificación de su libro –“si escribí este ensayo fue porque no encontraba en la crítica nada, o casi nada, que hablara de mi experiencia de lectura de Saer” (*La felicidad* p. 10)– y que aparece inscripto de modo singular en los textos críticos de Beatriz Sarlo y María Teresa Gramuglio del período de la “apuesta por Saer”, retomando la denominación de Giordano (“Una moral” y “Cómo dialogar”).

Las intervenciones del período de “la apuesta por Saer” de ambas críticas comprenden dos artículos en *Los Libros* –una reseña de Gramuglio, “Las aventuras del orden”, y un artículo de Sarlo, “Saer–Tizón–Conti. 3 novelas argentinas”–, tres artículos en *Punto de Vista* –dos escritos por Gramuglio: “Juan José Saer: el arte de narrar” y “La filosofía en el relato”, y uno por Sarlo, “Narrar la percepción”–. Concluyen con un extenso artículo, “El lugar de Saer”, fechado por Gramuglio en 1984 y publicado como epílogo de la edición de *Juan José Saer por Juan José Saer* en 1986; esta intervención representa el punto cúlmine en la consolidación institucional del vínculo de la crítica con la obra del santafesino.<sup>70</sup> Nos

69 Aquí cabe mencionar la intervención con la que Miguel Dalmaroni inicia el Dossier Juan José Saer del número 16 del *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, titulada “Cinco razones sobre Saer”: “Se puede, pongamos, pensar así: somos los contemporáneos de un momento en que la relación entre lo que queda para decir de la literatura de Saer (*nada*) y el aumento de las lecturas y los lectores de Saer (mucho) es inversamente proporcional” (p. 1, cursiva en el original).

70 Judith Podlubne en la presentación de *El lugar de Saer* durante el Coloquio Internacional Juan José Saer sostuvo que: “*Juan José Saer por Juan José Saer* fue una primera señal consagratoria para el escritor y el certificado de lectora saeriana para Gramuglio” (“El Saer de Gramuglio” s/p).

referiremos, además, a algunos artículos laterales que consideramos relevantes para la descripción y formalización del proceso que intentaremos describir, aun cuando no se aboquen al análisis del proyecto saeriano: “El espacio en la novela objetivista” que Gramuglio publica en *setecientosmonos*, y los artículos “Literatura y política” y “El saber del texto” de Sarlo en *Punto de Vista*.

Para comenzar el análisis, proponemos poner en relación este corpus de textos críticos, publicados en su mayoría en revistas porteñas, con una reseña publicada por Norma Desinano en junio de 1967, en el número 9 de la revista rosarina *setecientosmonos*, que se titula “j j saer: después de la vuelta completa”. En los sesenta, Desinano participa junto con Gramuglio de los diversos espacios de discusión literaria e intelectual nucleados en Rosario en torno a la Universidad y principalmente a la figura de Adolfo Prieto; en este sentido es importante destacar que la lectura de los primeros libros de Saer tuvo un tinte colectivo (Podlubne, “La lectora moderna”). Es posible situar esta intervención de Desinano como la manifestación textual del inicio de “la apuesta por Saer”,<sup>71</sup> pues en ella ya se leen algunas afirmaciones que, recurrentes en los textos posteriores de Gramuglio y Sarlo, consolidarán los tópicos que caracterizaron el abordaje crítico de la obra de Saer. En primer lugar, Desinano denuncia la poca atención crítica recibida por la obra hasta ese momento: “La crítica literaria se ha ocupado poco y muy circunstancialmente de la obra de este escritor [...] Sin embargo, el conjunto de sus obras, la persistencia e intensidad de su labor literaria debieron despertar mayor interés en la crítica” (p. 10). En segundo lugar, aunque en estrecha relación con lo anterior, describe el conjunto de los textos de Saer como una obra en proceso y el proyecto como “fiel a sus principios” (p. 10). Interpretada en términos de búsqueda –“una constante búsqueda [...] que de hecho constituye, por sí misma, un valor positivo e innegable” (p. 10)–, la obra cobra un sentido de futuro que la convierte, para las expectativas críticas, en una promesa. En este sentido, el artículo prefigura un rol fundamental para la crítica: “la

---

71 El cierre del período de la apuesta podría situarse en febrero de 1987, con la aparición de “Aprehender el mundo”, una reseña de *Glosa* escrita por Daniel Freidemberg para el suplemento “Cultura y Nación” del diario *Clarín*. Como señala Dalmaroni (“El largo camino”), es significativo el hecho de que es la primera reseña en publicarse en un diario de alcance masivo que despliega tópicos centrales de la obra saeriana. La reseña de Freidemberg se inscribe en la línea de lectura abierta por Sarlo con su reseña de *Nadie nada nunca*, pues describe la poética de Saer como “un arte de percibir” y destaca la vinculación de su estética con la poesía. Consideramos que esta reseña representa un cierre textual del período de la “apuesta” porque en ella, si bien se enfatiza la “fidelidad” del proyecto literario saeriano, ya no se recurre a uno de los tópicos que funciona como justificación de la necesidad de la apuesta crítica: Freidemberg no alude al *silencio* o a la desatención de la crítica respecto a la obra saeriana. Por el contrario, en esta intervención se pone de manifiesto que la literatura de Saer ya cuenta con un reconocimiento nada desdeñable: “De Saer puede decirse que ocupa un lugar único, inconfundible, en la literatura argentina” (citado por Dalmaroni, “El largo camino” p. 656).

interpretación de hoy [vale] como un esfuerzo esclarecedor y crítico” (p. 18).

Ahora bien, es posible que el recurso a la consideración de la obra en su conjunto encuentre su justificación en el hecho de que le permite a Desinano no silenciar los juicios negativos sobre la novela reseñada, *La vuelta completa*, al apelarse a una apuesta literaria mayor y en proceso. La reseña es muy dura con la novela, de la que afirma su invalidez estética por carecer “de un criterio y de una capacidad selectiva aplicada a lograr la valoración adecuada y la concentración del material narrativo” (p. 18). La crítica se enmarca en una lectura en clave realista; partiendo de la propia nominación del autor –“que alguna vez llamó al suyo realismo *mágico*” (p. 10, cursiva en el original)–, Desinano juzga negativamente todo elemento que se aleje o amenace ese verosímil. Es notable, entonces, la distancia que separa esta lectura de las que harán Gramuglio y Sarlo desde las páginas de *Los Libros y Punto de Vista*. Pero si se evidencia un cambio de perspectiva entre el abordaje del círculo rosarino –del que la reseña de Desinano es un ejemplo significativo–, en vinculación con el realismo y la construcción de personajes “universales”, y las lecturas desde las revistas porteñas, que enfatizarán en los recursos formales y la experimentación, se establece a su vez una continuidad que sostendrá la consolidación del proceso crítico de la apuesta: la consideración de una obra en proceso, en la que cada pieza ocupa un lugar específico y premeditado, que se irá completando y comprendiendo libro a libro, razón que sostiene la defensa de un proyecto cuyo valor es la obstinada fidelidad a sus principios.

Destacamos la relevancia del artículo de Desinano, además, porque allí encontramos una formulación curiosa que permite conjeturar un primer intento de inscripción de la experiencia de encuentro del discurso crítico con la literatura saeriana como un acontecimiento esquivo, huidizo, siempre desplazado. Desinano afirma, hacia el final de la reseña, luego de desplegar sin matices sus duras críticas sobre los rípios de la prosa saeriana, que “no es menos cierto que algo valioso está allí, semioculto por la hojarasca” (p. 18). ¿Qué es ese *algo valioso* que no se exhibe pero tampoco termina de ocultarse, que se le presenta en la lectura como una verdad insuprimible por la que debe apostar; eso que se persigue con ahínco, aún cuando permanece ilegible más allá de su atención crítica?<sup>72</sup> O más bien, cabría

72 Recurrimos a Maurice Blanchot para ensayar una respuesta posible. En “El puente de madera (la repetición, el neutro)”, reflexiona en torno a la curiosa atracción de la literatura hacia la práctica del comentario. ¿Qué hay en una obra que impulsa su repetición en un habla de comentario? ¿Por qué hablar acerca de un habla (la obra) si no es por considerarla incapaz de hablarse por sí misma? Ante estos interrogantes, Blanchot propone: “Hay en ella [la obra, la literatura] un vacío de sí que la constituye. Esa falta, esa distancia, inexpresada porque está recubierta por la expresión, es ese algo a partir de lo cual la obra, aunque dicha una vez, perfectamente dicha e incapaz de ser vuelta a decir, tiende irresistiblemente a volver a decirse, exigiendo esta habla infinita del comentario” (*La conversación infinita* p. 501). Ese vacío, esa falta, que no está en ninguno y en todos los puntos

redireccionar la pregunta hacia otra: ¿qué aporta a la discusión de esta tesis la puesta en diálogo de estas formulaciones, estas huellas textuales de esa *otra cosa inaccesible* de la literatura saeriana, con los enunciados que, devenidos tópicos, propiciarán la institucionalización de su obra?

### 2.2.1. Saer ilegible

Desde sus inicios, en torno a la figura de Saer se fue conformando un “mito”: Saer fue un escritor silenciado y resistido, desatendido injustamente por la crítica, cuya obra resultó ilegible en el momento de su surgimiento, y por lo tanto, merecedora de una fidelidad crítica que apostara por su valor. *Silencio, resistencia, ilegibilidad, fidelidad, apuesta, valor*, son una serie de tópicos o lugares comunes que se reiteran en las intervenciones críticas desde los sesenta, que se recuperan, cristalizados, en el relato histórico sobre esos años, y que proponemos organizar en dos proposiciones interrelacionadas: 1. La *ilegibilidad* de la obra saeriana es signo de su alto valor literario; y, 2. La crítica apuesta por el valor de una obra en proceso. El denominador común de ambas es la *fidelidad*: fidelidad de la obra consigo misma, que no cede ante las demandas externas; fidelidad de la crítica con un proyecto que la obra va delineando libro a libro.

María Teresa Gramuglio y Beatriz Sarlo son quienes se destacan como las más “fieles” seguidoras y promotoras de la obra saeriana desde sus comienzos hasta la actualidad, protagonistas de las etapas centrales del “largo camino del «silencio» al «consenso»”.<sup>73</sup> Leídos en serie, los textos de Gramuglio y Sarlo dedicados a Saer durante el período de la apuesta se caracterizan tanto por la valoración de conjunto de una obra en proceso, que se mantiene fiel a un proyecto creador singular y persistente (obstinado), así como por una lectura que focaliza en sus elecciones formales, una lectura de las formas (regida, principalmente, por la noción barthesiana de *moral de la forma*).<sup>74</sup> A lo largo de su vínculo

de la obra, y que motiva su búsqueda y exégesis incansables es el *neutro*.

73 En su estudio sobre la recepción de Saer en Argentina, Dalmaroni señala que las principales figuras críticas que apostaron por el valor de su obra fueron inicialmente Adolfo Prieto y el círculo rosarino –bohémio y universitario–, y luego María Teresa Gramuglio –eslabón entre los lectores rosarinos y los círculos porteños–, Beatriz Sarlo y Ricardo Piglia desde las páginas de *Los Libros* primero y de *Punto de Vista* después. Dalmaroni constata la importancia de Prieto en la recepción de Saer en el ámbito rosarino, en el hecho de que le reservara un lugar al escritor, que al momento sólo tenía 31 años y unos pocos libros publicados, en su libro *Literatura y subdesarrollo*, de 1968. Allí, Saer aparece vinculado al realismo, por una parte, y al peronismo, por otra.

74 No desarrollamos un análisis exhaustivo del modo en que Gramuglio y Sarlo involucran a Barthes en sus lecturas de los textos saerianos. Aportes significativos en este sentido pueden hallarse en el artículo de Alberto Giordano “Una moral de la forma narrativa. María Teresa Gramuglio y sus lecturas de la poética de Juan José

crítico con la obra de Saer, cada una de ellas explora y expande en sus intervenciones énfasis específicos que configuran, a su vez, los modos en que intentan establecer sus condiciones de legibilidad, es decir, modos de procurar un lector posible para su obra. Como veremos, esta operación se condensa en la figura de la apuesta por la construcción de un lugar y un tiempo para Saer en la literatura argentina.

En este sentido, sostenemos que en los textos que dedican a la obra de Saer entre fines de los sesenta y mediados de los ochenta pueden rastrearse modulaciones de una tensión entre la apuesta por la singularidad de la literatura saeriana y la voluntad de atribuirle un valor admisible, es decir, una función crítica. Nos interesa interrogar esta oscilación que define un recorrido crítico de casi dos décadas, atendiendo a las reflexiones de Barthes en torno a la literatura y la escritura crítica, cuyos alcances metodológicos son ensayados por Alberto Giordano en *Roland Barthes: Literatura y poder*. En este libro, Giordano vuelve sobre los ensayos barthesianos dedicados a Brecht para señalar cómo allí es posible percibir una tensión entre

la voluntad de afirmar la irreductibilidad de una obra, porque se sabe que su potencia literaria depende de esa irreductibilidad, y la voluntad de reconocer la participación de esa obra [...] en un conflicto que no sólo la antecede, sino que además condiciona y enmarca su aparición. (pp. 29-30)

Nos interesará interrogar cómo se inscribe esta tensión en la escritura crítica sobre una obra a la que se le ha asignado el calificativo polisémico de *ilegible*. Como anticipamos en la introducción de esta tesis, en la noción de ilegibilidad coexisten, al menos, dos dimensiones. Por un lado, se afirma que la obra de Saer resultó ilegible por no ajustarse a los parámetros estéticos de su tiempo; la ilegibilidad se plasma, entonces, en el silencio y el desdén generalizados, así como en las dificultades manifestadas por la crítica que sí atendió a su obra a la hora de describirla. Por otro lado, la ilegibilidad se señala como rasgo de una escritura que lleva al límite las posibilidades de la prosa, que atenta contra la fluidez de la lectura lineal y “novelesca”. En este sentido, veremos que en las escrituras de Sarlo y Gramuglio sobre Saer la doble dimensión de lo ilegible se articula de una manera compleja y singular con la tensión crítica entre irreductibilidad y valoración, lo cual vuelve pertinente la formulación de nuevos interrogantes: ¿Cuáles son las búsquedas de la crítica que lúcidamente han demarcado la búsqueda de la obra? ¿Con qué límites se topa el discurso crítico en su intento por dar cuenta de la irreductibilidad de la experiencia literaria?

---

Saer” y en el artículo de Judith Podlubne “Barthes en Sarlo”.

De este modo, si exploramos estas preguntas en la conjunción de las escrituras críticas de Gramuglio y Sarlo, se pone de manifiesto que la insistencia en el carácter ilegible de la literatura de Saer configura un rol esencial para la crítica: su tarea será construir las herramientas que vuelvan legible la obra, que establezcan las condiciones que permitan alcanzar cierto consenso sobre su valor. Pero, paradójicamente, cuanto más se insiste, más resiste la literatura: la postulación reiterada de su ilegibilidad como manifestación de su singularidad (la literatura de Saer es singular *porque* es ilegible) deviene un tópico cristalizado que nada puede afirmar sobre la experiencia irreductible que motivaba la apuesta crítica. Como sugiere Giordano a propósito de las oscilaciones entre enunciados aparentemente incoherentes del Barthes de *Lección inaugural*: “No hay reflexión sobre lo irreductible que no lo niegue convirtiéndolo en un concepto, ni esfuerzo de conceptualización que no sea desbordado por la afirmación que intenta ceñir” (*Literatura y poder* p. 22). Cuando más se cree estar haciéndole justicia, más se traiciona la experiencia literaria.

En el caso de Gramuglio y Sarlo como lectoras de Saer, esta paradoja se traduce en la inscripción dos desplazamientos de su discurso crítico. Por un lado, es posible que, en su insistencia, de modo casi imperceptible, la crítica abandone la obra para entregarse a su propia afirmación; esto es, la defensa de la obra deviene defensa de la propia escritura. La fidelidad termina siendo con su propia apuesta, es decir, consigo misma, como una reduplicación de la fidelidad atribuida al proyecto. Por otro lado, también puede suceder que la crítica, que apuesta por la singularidad de la obra y que, por tanto, defiende su descolocación respecto de los regímenes de legibilidad existentes, termine por ceder ante su impulso de lectura moral, convirtiendo esa descolocación en un valor. Es decir, que se imponga la voluntad crítica de asignarle a la literatura un contexto y una función, que permita atribuirle un poder de intervención específica. Recurrimos nuevamente a Giordano en *Roland Barthes: Literatura y poder*:

La crítica, toda crítica, está animada por una firme e inevitable voluntad de reacción. Cuanto más sensibles nos hacemos a la intransitividad de la afirmación literaria, más fuerte es la presión moral, el impulso a negar su precariedad y su incertidumbre atribuyéndole un valor admisible (la más astuta estrategia de reacción, a la que cedemos inadvertidamente, es convertir a la precariedad y a la incertidumbre en valores admisibles). (p. 27)

Entendemos estos dos desplazamientos –del deseo de la obra al deseo de la propia escritura, y de la experiencia de lo ilegible a su valoración crítica– no como procesos lineales –no se trata de una progresión– sino como énfasis contingentes de una tensión que continuamente expone

al discurso crítico a sus propios límites y resistencias.

### 2.2.2. Un lugar para Saer

En el número 10 de *setecientosmonos*, cuatro meses después de la entrega que contenía la reseña de Desinano, Gramuglio publica “El espacio en la novela objetivista”, un artículo dedicado al *nouveau roman*, con foco en novelas de Butor y Robbe-Grillet. Este artículo antecede, en el espacio de la revista, a cinco poemas inéditos de Juan José Saer. Si bien los motivos de esta disposición no se explicitan, nos interesa sugerir que en el contacto que la contigüidad de las páginas 18 y 19 propicia entre el final artículo y los primeros poemas<sup>75</sup> es posible anticipar el interés de Gramuglio por la proyección espacial de la obra saeriana. El espacio es el eje que organizará su lectura formal del proyecto del santafesino, el énfasis específico de su lectura crítica. En “Una imagen obstinada del mundo”, artículo incluido en la edición crítica de *El entenado/Glosa* de 2010, Gramuglio explicita y desarrolla este hincapié propio:

Puede parecer extraño que se presente el espacio como una categoría esencial de la narrativa de Saer, si se considera la frecuencia con que ha sido analizada, y con razón, desde el punto de vista de la importancia que revisten en ella las relaciones entre percepción, experiencia, memoria y recuerdo [...], relaciones que involucran primordialmente la conciencia en su vinculación con el tiempo. [...] Sin embargo, es posible afirmar que en las narraciones de Saer la tensión o las *transiciones* entre las formas temporales y espaciales son homólogas a las que se establecen entre prosa y poesía. En el interior de esas tensiones, la importancia del componente espacial resulta decisiva en varios niveles de conformación de este universo narrativo. (p. 735, cursiva en el original)

Así, recuperando la “fascinación del lugar” de Gérard Genette, Gramuglio despliega los alcances críticos de la categoría de espacio en la obra saeriana; argumenta que el espacio en Saer no solo se vincula con la fidelidad a una zona –una ciudad, un río, un territorio, un conjunto de personajes que lo transitan– sino que también involucra “las cualidades espaciales de la lengua”, “la espacialización de la escritura en la página”, “el espesor que instalan las figuras del lenguaje” y, particularmente, “la tendencia a lograr que un relato sea aprehendido espacialmente, como en simultaneidad, por sobre o en contra de la sucesión

---

75 Como se evidencia en la edición facsimilar disponible en: <https://www.ahira.com.ar/ejemplares/setecientosmonos-10/>. El archivo en formato pdf del ejemplar, digitalizado a doble página, exhibe en su página 11, correspondiente a las páginas 18 y 19 de la revista en papel, el final del artículo de Gramuglio y los dos primeros poemas de Juan José Saer, “POR CLODIA (LESBIA) EN EL CABARET” y “A UNA CABEZA DE SAFO DE LESBOS”.

temporal” (p. 736). Es decir, desde esta primera intervención, el espacio adquiere para Gramuglio una doble significación: por un lado, es una categoría denotativa –la representación de un lugar–, por el otro lado, funciona como una metáfora o alegoría de ciertos movimientos de la obra –el espacio como figura o tropo con el que se describen las preocupaciones formales de la escritura saeriana–.<sup>76</sup>

Como apunta Giordano (“Una moral” p. 321), Gramuglio encuentra en una narración del primer libro de Saer la que será su clave de acceso a la lectura del espacio en la obra. En “Algo de aproxima”, último relato de *En la zona*, leemos en boca de Barco una expresión que ha sido interpretada de modo programático: “Yo escribiría la historia de una ciudad. No de un país ni de una provincia: de una región a lo sumo”. En este sentido, se puede sugerir que aquello que da inicio a la consolidación de la *zona saeriana* es justamente el encuentro de la obra con la escritura crítica, momento fundante de un vínculo de fidelidad singular, duradero y persistente, que culminará en la construcción de un lugar para Saer en la literatura argentina.

Centrándonos en las intervenciones de Gramuglio del período que aquí recortamos, el modo en que se va delineando la preeminencia de la dimensión espacial en su lectura de Saer puede rastrearse artículo a artículo, en efecto, en la apelación a ciertas figuras y metáforas espaciales involucradas en la descripción de la obra. Veamos algunos ejemplos. En “Las aventuras del orden”, publicado en el n° 3 de *Los Libros*, Gramuglio realiza una lectura formal de la trama de *Cicatrices*, en la que propone pensar la novela como un sistema de círculos:<sup>77</sup> “Desde adentro, los círculos son cerrados e independientes, como las mesas de juego. [...] [Sin embargo] los círculos [...] se tocan, aunque solo sea «por accidente»” (p. 5). Esta organización, sugiere, se hace extensiva a la relación entre novelas, y, por tanto, esquematiza el funcionamiento de “la obra total”.

En “Juan José Saer: el arte de narrar”, intervención publicada en el número 6 de *Punto de Vista*, lo circular se traduce en los ciclos “de comienzos, recomienzos y superposiciones permanentes” del limonero; “*El limonero real* es, en la metáfora de su título, el texto del relato y el sistema de la narración. Punto de referencia espacial, el limonero real, con su aura mágica, resplandece en el centro del monte” (p. 3). A su vez, en este artículo Gramuglio

---

76 Ya hemos señalado en el primer capítulo la potencialidad crítica de esta doble significación, que describimos, con Paul de Man, como una tensión irresoluble entre gramática y figura. En otras palabras, es relevante atender a esta dualidad, en la medida en que inscribe una huella textual de la ilegibilidad literaria.

77 La figura del círculo ya está presente en la intervención de Desinano: “*La vuelta completa* se presenta como el círculo mayor de esa serie de círculos concéntricos que constituye el esquema menor en el que se enmarcan algunas de las obras de Saer” (p. 13).



explicita su apuesta por la lectura en términos de *obra*, como modo legítimo de lectura de la literatura saeriana: “La palabra *obra* es aquí pertinente: remite a un trabajo concebido como proyecto de conjunto, a una totalidad en proceso de realizarse, y realizándose efectivamente en todas y cada una de las partes (los libros) que la integran. No de otro modo debe leerse la obra de Saer” (p. 3, cursiva en el original). Pero nos interesa destacar especialmente que la retórica del espacio, en esta ocasión, se encuentra involucrada en el modo en que Gramuglio concibe la relación entre obra y crítica, en tanto vínculo que funda el lugar que la literatura de Saer merecería. El artículo se inicia con una reflexión en torno a la “sistemática” desatención sufrida por la obra, acentuada por los más de diez años de exilio del autor en Francia. En este escenario, la apuesta sostenida de *Punto de vista* por reivindicar la obra saeriana, y, particularmente, el impacto de la publicación de seis poemas de Saer entonces inéditos que acompañan el artículo de Gramuglio, definen la posibilidad de “dibujar un camino” para Saer en la literatura argentina:

que después de once años en que Saer no publica en la Argentina algunos de esos poemas aparezcan ahora en *Punto de Vista*, esperando su incorporación a un «arte de narrar» futuro, y que estos poemas se publiquen acompañados de un comentario sobre algunos aspectos de los últimos relatos de Saer, terminaría de *dibujar ese camino posible*. (“JJS: el arte de narrar” p. 3, cursiva nuestra)

La siguiente intervención, “La filosofía en el relato”, es una reseña de *El entenado* publicada en el número 20 de la misma revista, que comienza con una pregunta motivada por la experiencia de lectura de la novela: “¿Cómo ordenar el tumulto de asociaciones, hallazgo de pistas, interrogantes, deslumbramiento, extrañeza, placer que desata la lectura de *El entenado*?” (p. 35). Pero el tumulto más preocupante, el que se intenta controlar y despejar a lo largo del artículo, parece ser no tanto el contenido dentro de los límites de la novela sino el de la obra, devenida tal por efecto de la aparición de *El entenado* que “irrup[er], súbitamente, como un texto ajeno al conjunto anterior” (p. 35). Gramuglio logra resolver esta incómoda “ajenidad” argumentando que la novela, por vías opuestas a las de *Nadie nada nunca*, alcanza las mismas cualidades que “potencian tanto la dimensión simbólica de lo narrado como la densidad poética del lenguaje narrativo” (p. 35). Esta operación demanda una lectura sutil, capaz de trascender la descripción de los recursos poéticos –nivel de análisis que no lograría más que acentuar la distancia que separa “la narratividad en catarata” de *El entenado* de “la fragmentación y el adelgazamiento de la historia” de *El limonero real*, “La mayor” o *Nadie nada nunca*–. Representa, por lo tanto, una profundización de su apuesta crítica a la vez que una vía de retorno a uno de los tópicos que la sostiene, la fidelidad: el

lenguaje de la novela, afirma, se ciñe “con fidelidad al esplendor de esa prosa poética que es quizás el punto más alto, la carnadura misma de la apuesta literaria de Saer” (p. 35). Gramuglio encuentra la “pista” que garantiza la legitimidad de su operación de lectura recurriendo, nuevamente, al sustrato espacial de la obra. Al comienzo de la reseña, apenas postulada la súbita irrupción de *El entenado* como texto ajeno a la obra, encontramos la siguiente nota al pie:

Sin embargo, la ubicación espacial en la zona de Colastiné, en la costa santafesina del Paraná, lo enlaza fuertemente con la «zona», a cuyos estadios más arcaicos retrocede en una clave que remite a la novela espacial hispanoamericana. [...] Sin contar la presencia de innumerables figuras rítmicas, sintácticas y semánticas recurrentes que atraviesan, uniéndolos, todos sus textos. (p. 36)

Es interesante atender a esta nota al menos por dos motivos: por un lado, porque parece anticipar la conjetura de que ciertas figuras en las narraciones saerianas producen un efecto de reenvío atemporal, un corte transversal que las torna simultáneas, lo que puede pensarse como otro modo de espacialización de la obra; por otro lado, porque sugiere una posible vinculación de la novela con el imaginario del *boom* latinoamericano, con las míticas Macondo, Comala y Santa María de García Márquez, Rulfo y Onetti. De ser así, es preciso ponerlo en relación con los esfuerzos críticos que se advierten en los textos de Gramuglio por desmarcar la obra de Saer de las estéticas de moda o dominantes en el sistema literario de la época. Reparemos en una insistencia que sobrevuela esta misma reseña. La riqueza de *El entenado*, asegura Gramuglio, “desborda por completo cualquier intento de lectura que apunte a confinarlo” (p. 35) en dos interpretaciones insuficientes aunque –o más bien, porque– previsibles: como reflexión sobre el proceso de escritura, limitada a los juegos de la intertextualidad, o como narración alegórica de la experiencia de exilio. Esta última posibilidad es introducida de un modo curioso:

Quizá parezca una concesión a la moda proponer que también leamos allí una formulación patética del exilio más hondo, aquel que vuelve imposible todo retorno. No lo es. Y quizá parezca en cambio completamente antimoderno señalar la dimensión metafísica hacia la que se abre el relato. (p. 36)

¿Qué es lo que niega esa segunda oración, breve y entrecortada? ¿Qué convicción crítica ineludible subyace a esta negación absoluta y sin matices? No resulta forzado sugerir que para Gramuglio la singularidad de la literatura saeriana es albergada por la potencia de una propuesta obstinada y sin concesiones. En otras palabras, la fidelidad con su propio proyecto es la garantía máxima de su singularidad. Y eso implica que debe permanecer, rigurosamente,

al margen de las modas, de lo previsible, ajena a los regímenes de legibilidad, es decir, de la lectura referencial y política más evidente.<sup>78</sup> En este sentido, es la crítica la que asume la labor de acompañar y defender esa resistencia de “una obra que [...] solo puede ser leída a partir de su propia propuesta” (Gramuglio, “JJS: el arte de narrar” p. 3).

Y es justamente en los giros retóricos a los que Gramuglio recurre cuando intenta describir la fidelidad de la obra saeriana que hallamos una posible huella del impulso que motiva su apuesta crítica. En “Las aventuras del orden”, afirma: “a partir de una sostenida exigencia sobre la escritura novelística, a partir de un *obstinado empeñamiento* en adherir a esos signos con una fidelidad que llega a la exasperación [...] Saer construye en *Cicatrices* uno de los textos más densos y originales que ofrece la narrativa argentina contemporánea” (p. 5, subrayado nuestro). Años después, en “JJS: El arte de narrar”, asegura que la obra de Saer se compone de “textos cuya *bruñida precisión* exige una lectura también ardua y precisa” (p. 3, subrayado nuestro). Asimismo, en “La filosofía en el relato”, argumentando la pertenencia de *El entenado* al conjunto de la obra, leemos: “La *exacta minuciosidad* con que Saer entreteje estas instancias confiere al texto una riqueza que desborda por completo cualquier intento de lectura” (p. 35, subrayado nuestro). Estos sintagmas que rozan la hipérbole y la redundancia darían cuenta de un esfuerzo, creativo y persistente, por nombrar *algo* para lo que las palabras no alcanzan, *algo* cuya potencia irreductible es imperioso reafirmar, una suerte de bulto que el manto de la hipérbole oculta mostrando.

### 2.2.3. Un tiempo para Saer

El primer artículo de Sarlo sobre un texto de Saer se publica en el último número de *Los Libros*, el número 44 de enero–febrero de 1976. Este artículo se propone comentar novelas aparecidas en 1975 en las que se destaca la búsqueda de formas literarias legítimas de narrar lo popular; junto con *Mascaró, el cazador americano* de Haroldo Conti y *Sota de bastos, caballo de espadas* de Héctor Tizón, Sarlo coloca *El limonero real* de Juan José Saer. Sin arriesgar cuáles habrán sido los motivos de esta selección heterogénea, lo cierto es que genera

---

<sup>78</sup> A este respecto, puede recuperarse la reflexión de Dalmaroni sobre la ya mencionada reseña de *Cicatrices*, publicada por Gramuglio en *Los Libros*: “el rasgo tal vez más relevante de la reseña, desde el punto de vista histórico, es lo que la lectura elide –la ineludible conexión de la historia narrada con el posperonismo y con la violencia de la represión sobre el movimiento sindical–, y por lo tanto, el modo en que Gramuglio procura impedir una lectura previsible, la lectura política o histórica, es decir el simplismo realista o referencial” (“El largo camino” pp. 632-633).

un efecto crítico interesante: pone en diálogo a Saer con dos de sus contemporáneos. No es menor en este sentido remarcar que la única novela que recibe su valoración positiva, por merecer su aprobación, es la propuesta saeriana. Sarlo se dedica primero a Conti, cuya novela “pequeño burguesa, individualista, anarcoide, también romántica” (“Saer-Tizón-Conti” p. 4) le resulta cuestionable ideológicamente, y a continuación, a Tizón, de cuya novela señala negativamente “la superabundancia de elementos narrativos, de peripecias, de duplicaciones y desdoblamientos, de personajes con el mismo nombre o el mismo rostro” (p. 5). Se reserva para el último lugar la propuesta del santafesino, “una narración excelente” que se destaca por “su escritura tersa, prolija y minuciosa”, su ritmo cercano al “tiempo real” (p. 6). Ya se delinean aquí dos de los rasgos principales de la lectura que Sarlo hará de la obra de Saer. Por un lado, la asignación de un valor máximo a una escritura que considera *perfecta*,<sup>79</sup> en tanto realización formal de un proyecto literario autoral magistral. Por otro lado, un énfasis específico en la dimensión temporal de la lectura, que, como veremos, irá cobrando sentidos diversos, y que signará la orientación de su apuesta por Saer.

Ya este primer artículo, en el que le dedica a Saer la última media página bajo el subtítulo “El litoral de los pobres”, Sarlo comienza el análisis de la novela remarcando el tiempo lento de la narración, que opera como proyección del espesor temporal de lo narrado. En el párrafo inicial del apartado leemos: “La narración se caracteriza por la lentitud de exposición y desarrollo de una trama en la que pocos personajes (una familia de isleros) se desplazan despacio a través de los hechos más simples, más elementales de un día de fin de año” (“Saer-Tizón-Conti” p. 6). A continuación, la descripción de la estructura de la novela como una serie de encastramientos también denota la centralidad del tiempo; son los momentos del día –el amanecer, la media mañana, el mediodía, la siesta– los que funcionan como puntos de referencia para desentrañar el modo en que se organizan los fragmentos que componen la novela.

Asimismo, es interesante que incluso el señalamiento de cierta consonancia con las técnicas de la novela objetivista –que, en Gramuglio, era convocada por la espacialización de

---

79 Martín Kohan en el Coloquio Saer afirmó que: “Beatriz Sarlo no siempre hace explícitos sus pareceres sobre los textos de los que se ocupa [...]. En el caso de Saer, en cambio, casi no hay trabajo en el que se deje de señalar que lo considera directamente perfecto (y esa es la palabra que con más frecuencia emplea). No se trata, por supuesto, de un fallo ni de un dictamen, sino de la producción crítica de un efecto de lectura” (“La crítica literaria” p. 3). Dalmaroni, por su parte, en “La forma perfecta: Sarlo lee a Saer”, asegura que: “Su repetida calificación de «perfecta» para la obra de Saer es un aserto superlativo cuyas pretensiones de verdad no es posible eludir, quizás sea además un modo de manifestar una convicción y acaso un estado efectuado por el encuentro de una lectora con una obra, pero es al mismo tiempo una intervención que –junto con otros modos de la polémica– pretende orientar el debate sobre el canon” (p. 6).

la mirada— aquí surge del efecto de lectura que produce una escritura lenta, minuciosa, pausada, que “registra con la precisión de una cámara y con la lentitud propia de una percepción” (p. 6). Así, Sarlo traza (ficcionaliza) una correspondencia entre la experiencia de lectura y el tiempo de la escritura: “*El limonero real*, una novela escrita con detenimiento y concentración” (p. 6). El tiempo lento de la literatura de Saer, entonces, sería característica de una escritura detenida que demanda, a su vez, una lectura pausada. En *Zona Saer*, Sarlo sugiere que “Leer a Saer [...] solicitaba la lentitud de la escritura poética” (p. 9).

El segundo artículo, publicado por Sarlo en el número 10 de *Punto de Vista*, es la conocida reseña de *Nadie nada nunca*, “Narrar la percepción”. Su lectura de la novela retoma y profundiza la reflexión iniciada en el artículo sobre *El limonero real*, en torno a las posibilidades de dar cuenta del movimiento, de los cambios y de la percepción del mundo por medio del lenguaje. La lentitud propia de una percepción culmina, en esta novela, en la descomposición del movimiento en sus elementos mínimos, estáticos. Sarlo encuentra una de las claves de la novela en el episodio que llama “la revelación del bañero”, durante la que el personaje asiste a la descomposición de lo real mientras participa de una competencia de permanencia en el agua: “una teoría sobre materialidad del mundo y las posibilidades de percibir y representar el movimiento, [...] los cambios o la estabilidad del tiempo” (p. 36). En este sentido, Sarlo sostiene que el tiempo del relato en *Nadie nada nunca* es el puro presente, en tanto “lo que en la novela se cuenta, más que un conjunto de peripecias o la historia de una subjetividad negada, son los *estados* del presente, que deja de ser lineal para adquirir el espesor que le proporcionan los leves desplazamientos de perspectiva” (p. 34, cursiva en el original).

Ahora bien, la preeminencia de la dimensión temporal no se limita a la lectura y análisis de la obra, sino que también configura el modo en que Sarlo explica la *ilegibilidad* de la propuesta saeriana, en tanto vínculo incómodo, injusto, descolocado, con su época (con la crítica, con los lectores, con sus contemporáneos). En *Zona Saer* encontramos una formulación que recuerda el comienzo del célebre ensayo de Walter Benjamin “Sobre algunos temas en Baudelaire” que ya hemos recuperado en el primer capítulo: “Los libros de Saer conectaban con un tiempo de lectura que todavía no había llegado” (p. 14). Sarlo describe así la obra saeriana como una obra fuera de tiempo. La labor de la crítica, el sentido final de su apuesta, será construir los puentes necesarios para reunir la obra con sus lectores por venir, sin que ello signifique renunciar a su singular asincronicidad. En un gesto similar

al que describimos en el caso de Gramuglio, Sarlo insiste en señalar que Saer se mantuvo a destiempo de las modas (literarias, críticas y teóricas), subrayando cómo persistió en su anacronismo al apostar por una literatura fundada en las categorías de sujeto, obra y personaje que las teorías en boga durante esos años ya habían “jubilado”.<sup>80</sup> En *Zona Saer* afirma, con un tono irónico que deja traslucir su foco de disputa con el posestructuralismo francés: “Hay algo terriblemente a contrapelo en Saer: esta insistencia heroica en armar una Obra en un momento en que la idea misma de ‘obra’ y, por tanto, de autor, era demolida por lo héroes culturales de la filosofía francesa. La idea de ‘obra’ resiste al fragmentarismo” (p. 94). Más allá de una evidente y ya recorrida resistencia de Sarlo a la ciertas firmas de filosofía francesa –sin ir más lejos, la categoría de obra es central en autores como Maurice Blanchot–, cabría notar en este enunciado una curiosidad temporal: no hay rastros de esta insistencia de Sarlo en considerar a Saer como un escritor de “literatura de personajes” hasta, por lo menos, su reseña de *Lo imborrable* titulada “La condición mortal”, en el número 46 de *Punto de Vista*, en agosto de 1993. Aun cuando Sarlo testimonia haber establecido contacto con la obra de Saer desde la edición de *Responso* de Jorge Álvarez en 1964 (Dalmaroni, “El largo camino” p. 632) y se autofigura como una lectora que fue siguiendo a Saer libro a libro con entusiasmo desde *Cicatrices* en adelante, los únicos textos publicados por Saer que suscitan su atención crítica hasta fines de los ochenta son *El limonero real* y *Nadie nada nunca*. Justamente dos novelas en las que costaría sostener una idea de obra basada en una comunidad de personajes; dos novelas en las que el fragmentarismo es un principio constructivo. ¿Se trata entonces de un destiempo de la crítica, de la construcción de una disputa en retrospectiva?

Volvemos a la introducción de *Zona Saer*; Sarlo recurre allí a citar a “un personaje de *En la zona*” –a Barco en “Algo se aproxima”, mismo personaje y relato que recuperara programáticamente Gramuglio– quien dice: “Si me dedico a la literatura tengo que hacerme hábil para las digresiones. La literatura misma es una digresión permanente de la realidad”; para afirmar que Saer ya en 1960 “sabía que la forma de su escritura sería la repetición, la digresión, las anticipaciones. Sabía eso y lo escribió en un momento en que esas cosas no estaban de moda. Finalmente, no estar de moda, fue una admirable cualidad saeriana” (p. 10). Como si Saer fuera él mismo un personaje de ficción sobre cuyas decisiones pudiera

---

80 Esta idea es desarrollada en la ponencia del Coloquio Saer, que Sarlo no leyó –pues, en cambio, dio la conferencia con la que iniciamos nuestro trabajo–, pero que sí figura en actas. Ver: Sarlo, “Literatura de personajes”.

hipotetizarse de este modo, Sarlo arriesga una afirmación que parece estar diciendo más sobre su propias convicciones críticas que sobre la literatura del santafesino. ¿Una crítica del destiempo? Así como para Gramuglio la singularidad de la literatura saeriana se alojaría en la fidelidad que lo mantiene al margen de las lecturas previsibles, Sarlo parece situar en el destiempo saeriano el valor más entrañable de su obra, pues es el que le ofrece un modo de leer, de hacer crítica “a contrapelo”. Como sugirió Kohan en su intervención en el Coloquio Saer, en Saer “Sarlo encuentra las oportunidades más propicias para apartarse ella misma de las «tendencias y ondas» de la crítica literaria” (“La crítica literaria” p. 4). Defender la *ilegibilidad* saeriana es defender la singularidad de la propia escritura.

#### 2.2.4. Lo ilegible como valor

¿Es posible hallar una culminación, aunque sea momentánea, de esta apuesta por la obra como proyecto singular en proceso? ¿Dónde y cuándo puede considerarse concluida la construcción de un lugar y un tiempo para Saer en la literatura argentina? La cercanía temporal entre las siguientes intervenciones de Sarlo y Gramuglio sugiere una posible respuesta: Sarlo publica “Literatura y política” en el número 19 de *Punto de Vista* en diciembre de 1983 y “El saber del texto” en el número 26 de 1986; Gramuglio fecha “El lugar de Saer” en diciembre de 1984, texto que aparecerá en 1986 como epílogo a *Juan José Saer por Juan José Saer*.

“El lugar de Saer” es el texto que de algún modo clausura (concretiza) la apuesta de Gramuglio. No sólo porque se trata del primer artículo extenso que propone un análisis exhaustivo del conjunto de la obra, así como un *racconto* de los modos en que la crítica la fue leyendo desde sus primeros textos; sino también porque su publicación en el volumen *Juan José Saer por Juan José Saer* representa el sello institucional de la obra saeriana y de su vínculo con la crítica. Su título, entonces, funciona como un performativo: postula el lugar de Saer por cuya construcción la crítica apostó durante casi veinte años. No nos detendremos en recuperar todas las figuras y metáforas espaciales que se despliegan en el artículo –los ejemplos son numerosos–, pero su profusión refuerza lo que ya evidenciaban las intervenciones previas: la productividad que encuentra Gramuglio en el espacio como categoría de análisis define su modo de lectura de la obra saeriana como una búsqueda de su escritura crítica. En el apartado “Primeros pasos de un proyecto”, Gramuglio recupera y

reformula la cita gongorina que aparece como epígrafe en *La mayor*, para proponer:

En ese peregrinaje de la escritura que es la obra, los libros (los textos) exhiben la huella de los pasos. O mejor, son ellos mismos los pasos en esa marcha errante hacia el proyecto, el cual, como un espejismo, se muestra con engañosa precisión para diluirse rápidamente con cada acercamiento y recomponerse de nuevo, nítido, como una meta siempre renovada en una distancia nunca alcanzable. (p. 843)<sup>81</sup>

La obra concebida como un camino hacia el proyecto convoca así a una escritura crítica que se dedique a la búsqueda imposible de su culminación, que la siga de cerca, que esté allí para interpretarla y volverla *legible*.<sup>82</sup> Pero, como hemos intentado mostrar hasta aquí, ¿no es también la propia crítica la que se asigna esa función y da lugar a la obra? Como una relación reversible, el vínculo entre obra y crítica funda un lugar y también una escritura. Pasaje sutil pero significativo de la lectura a la escritura, que podría describirse en términos de Barthes como un deslizamiento del deseo de la obra al deseo de la propia escritura. Hacia el final de *Crítica y verdad* Barthes afirma:

Leer es desear la obra, es querer ser la obra, es negarse a doblar la obra fuera de toda otra palabra que la palabra misma de obra [...]. Pasar de la lectura a la crítica es cambiar de deseo, es desear, no ya la obra, sino su propio lenguaje. Pero por ello mismo es remitir la obra al deseo de la escritura, de la cual había salido. (p. 82)

Por su parte, el artículo de Sarlo “Literatura y política”, publicado a muy poco de la recuperación democrática, comienza con una afirmación rotunda: “La historia de estos años – exilio, represión, crisis– afecta a la literatura y puede leerse en el corpus narrativo tanto como en el cuerpo de la sociedad argentina” (p. 8). Y continúa: “Seguramente no en todos los textos, pero incluso su ausencia parece un desplazamiento, una escritura en hueco. Hay textos elocuentes en su silencio” (p. 8). En esta intervención, Sarlo establece una correlación entre las propuestas estéticas emergentes desde principios de los setenta en Argentina –entre las que se destaca la literatura de Juan José Saer– y los hechos acaecidos durante la última

---

81 Citamos el artículo de la edición de la Colección Archivos de *Glosa/El entenado* publicada en 2010 por Alción Editora.

82 Lo que subyace a esta convicción crítica irrenunciable es una concepción de sujeto orgánico, garante de un proyecto creador, que quedará definitiva e irremediabilmente inconcluso por la interrupción repentina que significó la muerte de Saer antes de publicar *La grande*. Una concepción de filiación bourdieana, compartida también por Sarlo, quien la despliega explícitamente en *Zona Saer* tal como se evidencia en las citas hasta aquí recuperadas. Para ambas críticas, entonces, apostar por el valor de la literatura saeriana implica defender la integridad y la coherencia de un proyecto autoral. El riesgo de asumir sin cuestionamientos esta perspectiva es que implica suponer que nada escapa a la determinación (todo tiene función y hace sistema, todo es premeditado). En “La forma perfecta: Sarlo lee a Saer”, Dalmaroni afirma: “Y sobre eso no hay incertidumbres: para Sarlo lectora de Saer, o para el lector que imagina para Saer, la incertidumbre saeriana es una certidumbre o poco menos. No habrá estados remanentes de indeterminación acerca de la indeterminación saeriana, ni residuos de vacilación incesante como *efectos materiales de irreal* sobre la subjetividad de quien leyó” (p. 27, cursiva en el original). Volveremos sobre esta discusión en el cuarto capítulo de la tesis, al desarrollar los debates en torno de las lecturas alegóricas de la obra saeriana.



dictadura militar,<sup>83</sup> que implicaron “la fragmentación violenta del mundo objetivo” y el sacudimiento de “todas las certidumbres que iluminaron con su exaltación los años anteriores” (p. 10). Las novelas contempladas –*Respiración artificial* de Ricardo Piglia, *La vida entera* de Juan Carlos Martini, *Una lectura de la historia* de Andrés Rivera, *Hay cenizas en el viento* de Carlos Martínez, *Nadie nada nunca* de Juan José Saer, *Cuerpo a cuerpo* de David Viñas–, afirma Sarlo, interrogan y descomponen, producen sentidos incompletos y fragmentarios, llevan las huellas de la historia:

Una sociedad habla, entre otros discursos, con el de la literatura. Leer, entonces, la narrativa de estos años puede ser, para los argentinos, una de las formas posibles de encontrar algunos sentidos en esa masa dolorosa y desordenada de lo vivido en la última década. (p. 9)

En este marco, *Nadie nada nunca* aparece como “la novela que más oblicuamente habla de la violencia argentina” (p. 11). Saer encarnaba el modelo de escritor reflexivo que la época demandaba;<sup>84</sup> la *ilegibilidad* y fragmentariedad de su escritura se vuelven aquí claves de la resistencia de la literatura a los discursos totalitarios. La literatura saeriana ha encontrado su tiempo.

Esta operación de lectura se aclara si se contempla “El saber del texto”, de 1986. Es un artículo en el que no aparecen referencias literarias concretas, pero que abona y complementa la posición asumida en “Literatura y política”. Allí Sarlo postula que, promediando los ochenta, la literatura se enfoca en la resistencia de lo real a ser asimilado, pues, asegura, este es el problema literario más relevante para los intelectuales de la posdictadura. Sin dudas, la intervención de Sarlo –junto con “Estética y política” de Gramuglio–<sup>85</sup> marca una tendencia crítica: la valoración del poder de la literatura de

---

83 Al indagar en la construcción argumentativa del artículo, se pone en evidencia lo que, siguiendo a José Luis De Diego, podemos denominar la “operación *Punto de Vista*”, que consiste en amalgamar discursivamente dos procesos no coincidentes: en el discurso de Sarlo, el cuestionamiento y el abandono de la estética realista operados por la literatura argentina a fines de los setenta parecen motivados por la violencia de la realidad vivida durante la dictadura militar. De Diego afirma que “la crisis del canon realista de representación es anterior a la irrupción de la dictadura, pero los críticos de *Punto de Vista* quisieron leer en esos textos –en esas novelas– que se resistían a la ilusión mimética, estrategias de posicionamiento ante la omnipresencia del discurso autoritario. La crisis del realismo no es una *consecuencia*, un *efecto* o una *réplica* de la traumática experiencia que implicó la dictadura militar; si los críticos de *Punto de Vista* vieron en cada silencio una significación, en cada ausencia una presencia, en cada vacío algo pleno, es porque no había detrás de esa actitud una estrategia efímera, sino una convicción duradera” (p. 153, cursiva en el original).

84 El artículo concluye: “la literatura exige, en el sistema cultural argentino, una condición que se transforma en valor, la del escritor reflexivo (por oposición a esa figura que quizás no existió nunca: el escritor ingenuo), en la doble vertiente de pensar la escritura literaria como una de las maneras de entender la historia; y de pensar la historia desde un sistema de representación que se haga cargo de la complejidad, la discontinuidad y la problematicidad de lo real” (p. 11).

85 En el mismo número, Gramuglio escribe “Estética y política”, un artículo que organiza, a partir de experiencias personales, las diferentes modalidades de la relación entre estética (literatura) y política (historia) a

intervenir en el orden de los discursos sociales, de construir sentidos que confronten “al monólogo practicado por el autoritarismo” (p. 7). La literatura pasa a definirse por su función crítica, es ella misma escritura crítica:

En esta colocación, sin duda difícil y a menudo peligrosa, la literatura puede leerse como discurso crítico aunque adopte (o precisamente porque adopta) la forma de la elipsis, la alusión y la figuración como estrategias para el ejercicio de una perspectiva sobre la diferencia. (“El saber del texto” p. 7)

La literatura cumple desde esta perspectiva el rol de desenmascarar los discursos hegemónicos y develar aquello que no es articulable por el discurso social: “En la literatura se descubren las fisuras por donde puede verse «aquello que la ideología oculta», es decir, también, lo que es posible padecer, pero difícil convertir en discurso” (p. 7).

Si volvemos sobre los artículos dedicados a Saer hasta aquí analizados, es claro que Gramuglio y Sarlo asignan a la fidelidad saeriana con su propio proyecto un valor, al leerla como síntoma o efecto de una literatura que se concibe a sí misma como cuestionadora de los órdenes establecidos;<sup>86</sup> una literatura que, por no dejarse absorber por otra cosa que no sea ella misma, se vuelve perfecta. Pero esa perfección acaba estableciendo, a fin de cuentas, una identidad de la literatura consigo misma, que es la condición previa para su institucionalización: la literatura de Saer es perfectamente literaria, por eso su ilegibilidad se convierte en un valor institucional.<sup>87</sup> Así, sea que en la apuesta por la singularidad de la obra el énfasis se desplace hacia la propia escritura crítica, o se traduzca en su poder de intervenir en el orden de los discursos sociales, la ilegibilidad de la literatura saeriana acaba siendo

---

lo largo de tres décadas. En los sesenta, señala la predominancia de los debates sobre el realismo desde la teoría marxista y la exigencia de compromiso; el modelo de la década es *Operación masacre* de Rodolfo Walsh. Sobre los setenta (iniciados unos años antes, 1968), destaca un proceso de radicalización; la política absorbe al arte, el artista deja de producir por la revolución. El modelo, la exposición *Tucumán arde*, llevada a cabo por el Grupo de Artistas de Vanguardia en la CGTA de Rosario. En los ochenta, Gramuglio establece la primacía de cierta desconfianza en la representación y la interrogación obsesiva de la historia. Recursos como el fragmentarismo, la ironía y la elusión se vuelven dominantes. Aunque no propone un modelo literario para esta década, aquí cabría incluir la literatura de Juan José Saer.

86 La asignación de una función crítica a la literatura saeriana recorre las elecciones léxicas y retóricas de los artículos del corpus. Por caso, en “Juan José Saer: el arte de narrar”, Gramuglio afirma que la literatura de Saer cuestiona lo falaz, lucha contra las convenciones, se proyecta ideológicamente, se posiciona a partir y en contra de otras propuestas estéticas.

87 Valorar la literatura en términos de su poder de intervención, es decir, desde un punto de vista moral, implica reducirla a su dimensión institucional. En “La respuesta de Kafka”, Barthes formula una distinción que permita liberar a la literatura de su condena a oscilar entre los polos del compromiso político y el purismo estético, los únicos modos aparentemente posibles de su ser en el mundo. Como puntos de vista divergentes sobre un mismo acontecimiento, paradójico, inasible, al que llamamos literatura, Barthes propone que la literatura es *a la vez* acto e institución. Concebida como acto, “la literatura no es más que un medio, carente de causa y de fin” (p. 189). Todos los intentos por responder (limitar) los *porqué* o *hacia qué* de la literatura, solo serán enunciados que contribuyan a una sociología de la institución literaria (cf. Giordano, *RB: literatura y poder*, p. 23 y sigs.).

reducida a su valor institucional –tiene un lector, un tiempo, un lugar–, y por lo tanto, *resta* en tanto experiencia de lo irreductible. Cabría preguntarse, ¿puede la crítica escapar o sustraerse de su voluntad de institucionalización? ¿Hay crítica que no escriba como intervención?<sup>88</sup> Recurrimos por última vez a *Roland Barthes. Literatura y poder* para comenzar a delinear una respuesta. La fuerza de la creencia en la utilidad, la homogeneidad y la actualidad de la literatura funciona

–para decirlo con otra expresión nietzscheana a la que recurre Barthes– como «manto reactivo» que se extiende por sobre toda la crítica y no un simple obstáculo que las lecturas acertadas sabrían evitar. La diferencia cualitativa entre las tentativas críticas no se mide por la presencia o ausencia de estas supersticiones sino por el mayor o menor grado de resistencia a sus efectuaciones. (p. 29)

Quizás esa sería, entonces, una definición posible del propósito de la crítica: aumentar el grado de resistencia a esas efectuaciones, es decir, a la legibilización de lo que en verdad se mantendrá siempre ilegible.

---

88 Nos permitimos recuperar un comentario al margen que llamó nuestra atención durante la lectura de “Saer como problema”. En la nota al pie 18, luego de citar un texto de Cuesta Abad, Giordano confiesa: “Pasados veinte años, vuelvo a comprobar que el léxico y la sintaxis más convenientes para dialogar con la literatura de Saer remiten a Blanchot” (*El pensamiento* p. 107). La fuerza de esta comprobación íntima parecería incluso proyectarse en el tono blanchotiano que se imprime al recorrido crítico de Gramuglio como lectora de Saer en “Una moral de la forma narrativa”. ¿No es este un modo, sutil pero definitivo, de mantener y mantenerse en la disputa por los modos de leer a Saer?

### 2.3. La historia como pesadilla o “Nunca sabremos cómo fue James Joyce”

Es insoslayable la importancia que tuvieron los encuentros, debates y coloquios, organizados en los albores de la recuperación democrática bajo la premisa de reconstrucción del campo intelectual fracturado y atomizado por la dictadura. Inaugural resultó el Coloquio “Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino”, organizado por Saúl Sosnowski en la Universidad de Maryland en 1984, del que participaron una veintena de intelectuales (entre ellos, Tulio Halperin Donghi, Beatriz Sarlo, Luis Gregorich, Noé Jitrik, Liliana Heker, Jorge Lafforgue), convocados a dialogar por “la necesidad imperativa de superar los monólogos dirigidos sólo a correligionarios”, considerando que “ahora es el momento de hacerlo” (p. 33).<sup>89</sup> Tres años después, en octubre de 1987, se llevó a cabo el Coloquio “Literatura argentina hoy: de la dictadura a la democracia” en la Universidad Católica de Eichstätt, Alemania, al que asistieron, entre otros, Andrés Avellaneda, Ricardo Piglia, Juan José Saer, Noé Jitrik y Susana Zanetti.<sup>90</sup> La publicación en julio-septiembre de 1993 del número 517-519 de *Cuadernos hispanoamericanos* dedicado a “La cultura argentina de la dictadura a la democracia”, con más de seiscientas páginas de materiales firmados por sesenta y tres intelectuales y artistas, puede considerarse un punto cúlmine de este proceso. Afirma Sylvia Iparraguirre en su introducción:

Sentí y sigo sintiendo que un volumen así puede ser útil. No como algo definitivo sino como el principio de una recapitulación sobre los últimos años argentinos [...] Ha habido, desde ya, aproximaciones parciales, análisis disciplinarios, artículos periodísticos, ensayos en revistas de tiraje reducido o polémicos libros individuales. No conozco, en cambio, un intento de reflexión múltiple sobre un tema histórico-cultural específico como éste. De ahí, quiero creer, el valor de este volumen. (p. 11)<sup>91</sup>

---

89 En el prólogo al libro que reunió los trabajos del evento, Sosnowski confiesa las resistencias iniciales que suscitó su proyecto, manifestando la dificultad de propiciar un diálogo entre “los que se fueron” y “los que se quedaron” en el “clima tenso” de 1984, lo que lo obligó a realizar el encuentro en el extranjero.

90 Las ponencias fueron reunidas en: Karl Kohut y Andrea Pagni (eds.) *Literatura argentina hoy: De la dictadura a la democracia*, Verbuert Verlag, Frankfurt am Main, 1989.

91 Durante los años transcurridos entre el encuentro de Maryland y este número colectivo, no solo fue *cuajando* una narrativa crítica e historiográfica acerca de lo sucedido con la literatura y la cultura durante el terrorismo de Estado, sino que, acompañando los cambios en el escenario político-económico del país, se fue desplazando sustancialmente el eje de la discusión: la urgencia por revertir las consecuencias de la dispersión, por propiciar un marco de reflexión común al cúmulo de experiencias traumáticas vividas y a las disputas entre “los que se quedaron” y “los que se fueron”, deriva hacia mediados de los noventa en la voluntad de recapitulación y organización de una memoria colectiva. De Diego (*¿Quién de nosotros?* p. 274) señala que a comienzos de los noventa la discusión ya mostraba signos de estar reorientándose hacia el impacto del mercado y el neoliberalismo en la literatura. Este desplazamiento puede seguirse en las intervenciones de Sarlo: su contribución al número de *Cuadernos hispanoamericanos* elige enfocarse en “dos cuestiones que definen la problemática de cultura y política en los últimos años: la llamada «crisis de la política» y la massmediatización de la esfera pública. Creo que definen muy fuertemente el horizonte próximo, y se potencian en el actual marco ideológico neoconservador que afecta la dimensión simbólica” (“Notas sobre política y cultura” p. 51).

En el último capítulo de esta tesis, subrayaremos la relevancia del Coloquio de Maryland en la consolidación de una lectura en clave alegórica de *Nadie nada nunca*, que a su vez significó un paso clave del proceso de institucionalización de la obra saeriana a partir de los ochenta. La participación de Saer como expositor en el Coloquio de Einstätt en 1987, así como la inclusión de un texto de Lamborghini en *Cuadernos hispanoamericanos* 517-519 evidencian que la consagración de sus obras fue acompañada de una creciente legitimación de sus figuras y de su lugar de enunciación en los debates en torno al vínculo entre literatura y política en esos años.

El texto firmado por Lamborghini en *Cuadernos hispanoamericanos* se titula “Digresiones 1976-1993” y aparece incluido en la sección “Testimonios” del extenso volumen. Se trata de un breve ensayo autobiográfico, donde Lamborghini cuenta cómo vivió la decisión de exiliarse con su familia a México en mayo de 1977. Así, Lamborghini se inscribe en la larga lista de escritores e intelectuales exiliados durante los setenta y los ochenta –aun cuando hasta ese momento su nombre hubiera permanecido prácticamente ausente de los panoramas críticos sobre el exilio<sup>92</sup>. Según relata, la difícil decisión de irse del país decantó en el momento en que encontró su nombre mencionado en un capítulo de *El mito peronista*, un extenso ensayo que Roberto Aizcorbe publica en 1976, exponiendo desde una perspectiva reaccionaria la “reversión cultural” producida por el peronismo en nuestro país.<sup>93</sup> Ahora bien, el tono testimonial del relato de Lamborghini es desbordado a cada paso por la exhibición de su *textura* poética. Nos referimos a la reiterada utilización de recursos

---

92 Esta ausencia es consecuente con la insistencia del propio Lamborghini por desmarcarse de la idea de exilio –un gesto que a su vez refuerza la autfiguración como poeta solitario que sostuvo desde sus inicios y que ya hemos recuperado al comienzo del capítulo–. En diversas entrevistas, Lamborghini ha rechazado explícitamente la calificación de exiliado:

L. L.:– Me fui porque no tenía nada más que hacer. No tenía trabajo... Y me fui a México. Eso fue un distanciamiento dentro de otro, porque viví aislado: fue una experiencia extraña, como estar dentro de una campana de vidrio.

Daniel Guebel: – Usted, entonces, no entra dentro de la caracterización típica del exiliado...

L. L.: – Yo esa palabra no la quiero decir. Se está haciendo mucho negocio con eso. [...] Yo hablo de un “distanciamiento”. Para mí fue eso.

(Daniel Guebel, “Leónidas Lamborghini: la tensión del verso” s/p)

Gil Wolf: –¿Pero te sentís leído como lo que sabés que significás en la literatura argentina, o como una «curiosidad», un exiliado que reapareció?

L. L.: – No: leído. Siento que me leyeron. Por otra parte, no soy exiliado. Yo estoy en México como un exiliado entre los exiliados. Sigo atado a Argentina, no me adapté.

(“Leónidas Lamborghini: Un solicitante de paso” p. 50)

93 Aizcorbe menciona a Lamborghini como autor de “Eva Perón en la Hoguera” en el capítulo “La cheka del arte”: “El 27 de mayo, dos días luego de la asunción de Cámpora, salía a la venta el disco «Eva Perón en la Hoguera», un paralelo entre Eva Perón y Juana de Arco, con poema del peronista de izquierda Leonidas [sic] Lamborghini y recitado de la estrellita Norma Bacaicoa” (p. 455).

poéticos, entre otros, la aliteración, la repetición, los juegos de palabras, las referencias intertextuales, que, al reconocerse espontáneamente durante la lectura, tensionan la expectativa de franqueza confesional del testimonio. Reparemos en un ejemplo. La primera frase del relato –“Por aquel tiempo me acostaba muy entrada la madrugada” (p. 498)– reenvía de manera inequívoca al comienzo de *En busca del tiempo perdido*: «Mucho tiempo he estado acostándome temprano».<sup>94</sup> Lamborghini invierte (parodia) el comienzo proustiano, lo que permite intuir ya desde la primera línea que su relato involucrará de manera subrepticia una reflexión acerca del tiempo, la pesadilla y la memoria, pero también acerca de la parodia como elección estética y posicionamiento político. De hecho, el ensayo concluye con un breve apartado, “Parodia y tragedia”, donde se lee:

La búsqueda debe ser incesante. [...] se necesita, en mi opinión, algo más que una sensibilidad y una percepción que se quede en la superficie. Nuestra cultura y civilización ciclópeas necesitan las astucias de una poesía y un arte arteramente-arteros. Y no meros cosquilleos. (p. 502)

Por su parte, el trabajo presentado por Saer en Einstätt, comienza afirmando que “[l]a literatura argentina actual, a pesar de los brutales cambios políticos de los últimos tiempos, no escapa a dos determinaciones fundamentales que, en el siglo XX, contribuyen a configurar toda literatura”: una determinación interna –de orden poético– y una externa –de orden planetario– (“Literatura y crisis argentina”, p. 105).<sup>95</sup> Las consonancias entre este diagnóstico y aquél desplegado por Sarlo en “Literatura y política” –donde la crítica diferenciaba factores literarios y factores histórico-contextuales para explicar las narrativas emergentes hacia los ochenta– ya fueron señaladas por José Luis de Diego, quien sin embargo matiza la

---

94 Entrevistado por Mariano Dupont en 1999, Saer destacaba esta frase como el comienzo de libro que más lo había impresionado (*Una forma más real* p. 139). A su vez, Roland Barthes tituló una conferencia dictada en el Collège de France en 1978 con ese célebre comienzo proustiano (“Mucho tiempo he estado acostándome temprano”, compilado en *El susurro del lenguaje*). En esta ponencia, Barthes se detiene en un detalle de la correspondencia entre Proust y Madame de Noailles en los meses previos al comienzo de escritura de *En busca del tiempo perdido*: lo que antecede al comienzo de la obra es una duda, una vacilación ante dos alternativas formales. Barthes traduce esa encrucijada en la dicotomía Ensayo/Novela, a la que asocia, a su vez, con la oposición Metáfora/Metonimia: “La metáfora está bajo todo discurso que se plantee la pregunta: «¿Qué es tal cosa? ¿Qué quiere decir?»»; la pregunta propia de todo Ensayo. La metonimia, por el contrario, plantea otra pregunta: «¿Qué puede venir después de lo que estoy enunciando? ¿Qué puede engendrar el episodio que estoy contando?»»; ésta es la pregunta de la Novela” (pp. 328-9). Según Barthes, Proust resolvió la indeterminación por medio de una tercera forma. *En busca del tiempo perdido* no es ni novela ni ensayo, o es las dos cosas a la vez. Esta tercera forma tomada por la obra se apoya en la desorganización del Tiempo cronológico, sugiere Barthes, en la que el sueño (en el sentido de ensueño) juega un papel central: “El sueño funda otra lógica, una lógica de la Vacilación, de la Descompartimentación” (p. 331). Anotamos estas precisiones sobre la reflexión barthesiana a propósito de Proust, pues cobrarán relevancia en el capítulo cuarto los vínculos entre metáfora/metonimia y experiencia/narración en términos de vacilación, cuando analicemos las escenas de ensueño y despertar en la obra saeriana.

95 Citamos de Karl Kohut y Andrea Pagni (eds.). *Literatura argentina hoy: De la dictadura a la democracia*. Vervuert Verlag, Frankfurt am Main, 1989. El ensayo de Saer fue reeditado en *El concepto de ficción*.

coincidencia advirtiendo una diferencia fundamental: mientras Sarlo involucra las “experiencias sociales” de sujetos “asaltados por la historia”, Saer autonomiza la discusión, al reemplazar el factor histórico por lo que llama “orden planetario” (*¿Quién de nosotros?* p. 271 y sigs.). Andrea Pagni, editora del libro que reúne las intervenciones del coloquio, contesta a la defensa saeriana de la autonomía literaria en su reseña de las discusiones sostenidas a lo largo de las jornadas con la que cierra la edición:

Cabría preguntarse si lo que Saer está proponiendo aquí para la práctica de la escritura, no es en cierto modo una 'imparcialidad' inalcanzable –puesto que, aun si fuera posible para el escritor mantenerse en una actitud crítica permanente (¿desde qué lugar?), el lenguaje mismo que utiliza está cargado de ideología. La elección de las palabras es ya una toma de posición– y, por otra parte: ¿hasta qué punto ejerce el escritor un control tan absoluto sobre lo que escribe? La discusión no es nueva, pero se actualiza ante esta exigencia de Saer, de que el escritor sea “un ‘hombre sin atributos’, es decir un hombre que no se llena como un espantapájaros, con un puñado de certezas adquiridas o dictadas por la presión social, sino que rechaza *a priori* toda determinación”. Es claro que toda la narrativa de Saer, es testimonio de esta rigurosa voluntad de crítica, y de un extremo cuestionamiento de la función mimética, representativa, transmisora de ‘verdades’ del lenguaje. (“Zona de discusión” p. 289)

El señalamiento de Pagni responde con contundencia a la pretensión saeriana de mantener la tarea de escritura literaria en una especie de “grado cero” de las ideologías. Hay, sin embargo, otro modo de entender la respuesta de Saer frente al tema del compromiso. Si la discusión en los términos hasta aquí planteados se mantiene dentro de la oposición compromiso/autonomía –los dos polos en torno de los cuales giró el debate intelectual en las décadas del sesenta y setenta–, la apelación de Saer a una “literatura sin atributos” puede leerse también como un modo de sustraer la reflexión literaria de esa dicotomía reductiva. Esto es: dar lugar a todo aquello que en un texto literario se aparta de las determinaciones ideológicas. Dice Saer en su ensayo:

Algunos críticos perspicaces han demostrado que en Sarmiento el repudio de la barbarie coexistía con su fascinación. Del mismo modo, podemos decir que *Martín Fierro*, en tanto que alegato en favor del gaucho se muestra, para una lectura atenta, como una fuente continua de ambigüedad. Sin embargo, la simplificación pretende definir *Facundo* y *Martín Fierro*, para siempre, como estereotipos literarios de dos ideologías políticas –unitaria y federal–, sin ver que los programas ideológicos, que sin duda existen en esos libros, constituyen su parte más externa, menos íntimamente textual, y que lo que hace justamente que esos libros sigan viviendo entre nosotros son sus contradicciones, aquello que aún cuando haya sido puesto en movimiento por el proyecto ideológico, lo supera y lo niega. [...] En tanto que escritores [Hernández y Sarmiento] sin esa red de contradicciones no existirían. (“Literatura y crisis argentina” p. 111)

Saer apela al reconocimiento de una “ambigüedad original” en la praxis literaria, materializada al interior de los textos en las contradicciones irresueltas entre rechazo y

fascinación, así como en las tensiones inevitables entre obras y esquemas de interpretación – una traducción posible de la distinción barthesiana entre literatura como acto e institución literaria–:<sup>96</sup> “ambos libros [*Martín Fierro* y *Facundo*] inauguran una larga lista de autores inclasificables que la crítica ha tratado de hacer entrar, con mayor o menor éxito en cada caso particular, en diversos sistemas preparados de antemano” (“Literatura y crisis argentina” p. 112). El hecho de que una de las referencias elegidas para su argumentación sea el *Martín Fierro* habilita, además, la identificación de otra “fuente continua de ambigüedad” de interés para Saer en la lógica de la payada de contrapunto. En este sentido puede leerse “Diálogo bajo un carro”, en *El arte de narrar*, un poema toma que toma por epígrafe una cuarteta de *La vuelta de Martín Fierro* y que se estructura como un diálogo entre dos hermanos, José y Rafael, compuesto a modo de un contrapunto entre dos visiones y sensibilidades “parecidas pero diferentes”. Así, se abre la posibilidad de considerar el rol privilegiado de la conversación en los textos saerianos desde esta perspectiva, es decir, como modulación de la “ambigüedad original” de la experiencia literaria. Y, a la vez, permite situar en la dualidad del contrapunto gauchesco un punto de afinidad entre la literatura saeriana y la noción de parodia en la obra de Lamborghini, tal como se esclarecerá en el desarrollo de los capítulos siguientes.

Ahora bien, que Saer conciba la literatura (y la lectura) como “una fuente continua de ambigüedad” implica la apertura hacia lo que excede el dominio del Sentido, es decir, de la razón. Saer postula:

La totalidad del arte no es de orden ideológico sino pulsional. [...] La obra de arte es una especie de móvil en el que el sentido cambia de intensidad y de lugar a cada lectura, ya que también la lectura es una actividad pulsional. Sería un error grosero pretender que leemos una obra de arte literaria con el intelecto y únicamente con él. La lectura pone en movimiento todos nuestros componentes, sumergiéndonos en un entresueño que es de índole pulsional y en el que la razón interviene de cuando en cuando, y de un modo diferente cada vez. (p. 107)

A fines de 1994, siete años después del coloquio en Einstätt y tan solo un año después de la publicación del número 517-519 de *Cuadernos hispanoamericanos*, tuvo lugar un encuentro de escritores organizado por la Dirección de Cultura de la Universidad Nacional del Litoral, en el que fueron convocados a dialogar Andrés Rivera, Leónidas Lamborghini, Eduardo Belgrano Rawson, Juan José Saer, Jorge Conti y Miguel Russo, acerca de “la

---

96 Sobre la distinción barthesiana, ver nota al pie número 87 en el presente capítulo.



Historia y la Política en la ficción argentina”.<sup>97</sup> A pesar de lo que podría esperarse por esta premisa, el intercambio no rondó en torno a las huellas de los años del terrorismo de Estado en la literatura argentina, sino que las intervenciones circunscribieron la discusión a una problemática literaria específica: los escritores convocados discutieron durante cuatro días principalmente acerca de la novela histórica como género literario. Leído en serie con el conjunto de debates iniciados a comienzos de los ochenta, este encuentro en el que coinciden Saer y Lamborghini ofrece algunas claves para precisar el problema de esta tesis. En primer lugar, es significativo el gesto que performan ambos escritores en la elección de los temas que abordan sus intervenciones, ya anticipado en los títulos elegidos para sus trabajos: en un encuentro sobre Literatura y Política en la ficción, Lamborghini elige hablar de la parodia – titula su intervención “El poder de la parodia”–, y Saer, del mito –en su ponencia “El valor del mito”–. No como manera de rechazar o rehuir la pregunta, sino, al contrario, como respuestas singulares y, si se quiere, obstinadas al problema. En 1994, Lamborghini con 67 años y Saer con 57 no dicen nada nuevo, no agregan nada novedoso a lo que han venido sosteniendo en entrevistas desde décadas antes. Es decir, sus intervenciones en este encuentro condensan y formalizan los modos en que han reiteradamente respondido a la cuestión del compromiso político de la literatura durante los años sesenta y setenta, y testimonian, por lo tanto, la culminación hacia los noventa de un proceso de legibilización de sus perspectivas sobre la dimensión política de la literatura.

### 2.3.1. Joyce en el Litoral

Organizaremos nuestra lectura de las actas de este encuentro en torno a un detalle aparentemente menor: en dos ocasiones a lo largo de las tres jornadas de discusión, tanto Lamborghini como Saer recurren a la célebre frase del *Ulises* de Joyce, pronunciada por Stephen Dedalus en su conversación con el Sr. Deasy, en el segundo episodio de la primera parte: «la historia es una pesadilla de la que estoy intentando despertar». No es una coincidencia particularmente asombrosa. Desde su reformulación en el ensayo *El laberinto de la soledad* (1950) de Octavio Paz, o su utilización como epígrafe en innumerables novelas latinoamericanas, como *El jardín de al lado*, publicada por Jorge Donoso en 1981, o *Agosto*

---

<sup>97</sup> Las intervenciones junto con las discusiones sostenidas luego de cada exposición fueron reunidas en el libro *La Historia y la Política en la ficción argentina*, publicado por la U.N.L. en 1995. Las citas pertenecen a esta edición.

(1990), de Rubén Fonseca, hasta la inversión que de ella realiza Maggi en *Respiración artificial*: “La historia es el único lugar donde consigo aliviarme de esta pesadilla de la que trato de despertar” (p. 21), esta frase del *Ulises* ha sido profusamente involucrada en reflexiones literarias e intelectuales acerca de la violencia política y sus efectos en América Latina. A pesar de ello, nos interesa detenernos en las apropiaciones que Lamborghini y Saer realizan durante el encuentro porque consideramos que formalizan sus modulaciones específicas de la ilegibilidad literaria y, por tanto, ofrecen una puerta de entrada interesante a los problemas que nos proponemos trabajar en sus obras en los próximos capítulos: la parodia en Lamborghini, la alegoría, la animalidad y el ensueño en Saer.

El encuentro se abrió con la intervención de Lamborghini, titulada “El poder de la parodia”, donde el poeta realiza una serie de operaciones concomitantes. En primer lugar, define la relación de la literatura con la Historia (y la) Política en términos de destino o *fatum*; lo que no deriva en la apuesta por mantener a la literatura al margen de una contaminación indeseable, sino, al contrario, en la aceptación de esta presión como la potencia más radical del acto literario: solo “haciéndose cargo” de su *fatum*, la literatura logra liberarse de la asfixia. Así, en segundo lugar, Lamborghini orienta las elecciones formales y retóricas en términos de repuesta literaria ante la presión que la Historia ejerce sobre la escritura, como una “violencia contra violencia” (p. 9). En este sentido, ante “un lirismo trasnochado que no se hacía cargo de la política y que [...] adoptó un tono de poesía social mendicante” (p.10), Lamborghini apuesta por la parodia. Como tercer eslabón de la cadena, entonces, se encuentra la reivindicación del modo en que los gauchescos resolvieron la relación con la Historia y la Política: la risa, la caricatura y el diálogo como componentes de un “arte artero” que desarma o desestabiliza el Poder del Modelo. En esta misma línea puede ubicarse la genealogía que Lamborghini construye para ubicar su obra, caracterizada por la mezcolanza y la reapropiación irreverente de citas de autoridad: los gauchescos conviven con Marx, Nietzsche y Joyce. Por último, la intervención de Lamborghini también asume como propósito orientar la lectura de su obra, especialmente del ciclo de *El solicitante descolocado*. El tono programático del inicio deja lugar a la lectura de extensas citas del poema, que se intercalan con comentarios explicativos: “La primera parte es la decepción de la caída del peronismo. Y acá ustedes lo van a notar:” (p. 14). Si bien no hipotetizaremos acerca de los motivos de esta actitud pedagógica, nos interesa reparar en su principal efecto: la legibilización del poema, particularmente, de su interpretación en referencia a un contexto

político específico.<sup>98</sup> Dentro de esta deriva explicativa, Lamborghini vuelve sobre su rechazo al lirismo elegíaco que dominaba la poesía del '40 y del '50, al que acusa de desentenderse “olímpicamente” del entorno socio-político-histórico; en este marco, cita una frase de Joyce de memoria: “Recuerdo que Joyce en un momento dado dijo: «pero alguien se tiene que hacer cargo. Que ellos sigan con sus ensoñaciones pero yo me tengo que hacer cargo de esto»” (p. 21). Así, Lamborghini apela a la figura de Joyce como modelo de escritura políticamente comprometida, e imagina un lugar para su propia obra en el contexto argentino en la estela de la literatura joyceana: “Salvando la distancia, yo también sentí esa necesidad: «¿Y esto quién lo asume?», me dije” (p. 21).

Ahora bien, la frase de *Ulises* no es comentada durante su exposición, sino que Lamborghini refiere a ella en una instancia posterior. Durante el debate acerca de la relación entre historia y ficción que siguió a la ponencia de Rivera, Lamborghini interviene, excusándose por no ser narrador, para decir que, en su opinión, entre ficción e historia hay una relación insoslayable. ¿Cuál es esa relación? Una relación de semejanza y diferencia, donde el escritor “con la materia histórica juega. Hay un juego ahí de mentira y verdad” (p. 60). La versión ficcional de un personaje histórico, afirma, “nos llega más”, en “un plano profundo o distinto” a la reconstrucción “objetiva” realizada por el discurso histórico. Para Lamborghini, la cuestión radica en el modo en que el escritor se resiste o se entrega a las derivas de la ficción: en sus palabras, el asunto reside en si el escritor permite que el personaje se vuelva “de carne y hueso” –lo que se logra en el momento en que “presta su vida” al personaje–, o si solamente utiliza al personaje como una máscara para que hable su ideología. En esta instancia recurre a las palabras de Stephen, sugiriendo que la relación de semejanza y diferencia entre ficción e historia es equiparable a aquella que separa la pesadilla (el sueño) de la vigilia. Concibe, así, ficción e historia (política) como cantos paralelos; el poema y la narración, podríamos pensar, se construyen en el diálogo *entre* esos cantos. Veremos en el próximo capítulo cómo esta formulación se enlaza con los alcances de la parodia en la obra lamborghiniiana. Destaquemos, por el momento, el gesto de inscribir su apuesta por lo paródico en la estela del modernismo joyceano.

Por su parte, en la exposición “El valor del mito” Saer se dedica a reforzar la postura que ha venido sosteniendo en las discusiones previas del encuentro: para él, la novela histórica no existe (en el sentido programático de que no puede existir) porque historia y

---

98 Así, Lamborghini inscribe su obra en la estela de la lectura crítica iniciada, por lo menos, con la reedición de *Las patas en las fuentes* de 1966, tal como hemos señalado en la nota al pie número 50 de este capítulo.

ficción, como disciplinas y prácticas de escritura, difieren en sus objetivos y en sus métodos. Y, por ello, “la verdad de la ficción no tiene nada que ver con la verdad histórica” (p. 74) – nuevamente, una defensa de autonomía literaria, en la que ya hemos reparado–. Se reconocerán las consonancias con algunas de las líneas argumentales de su ensayo “El concepto de ficción”, donde Saer expresaba:

Preservar la capacidad iluminadora de la experiencia poética, su especificidad como instrumento de conocimiento antropológico, éste es, me parece, el trabajo que todo escritor riguroso debe proponerse. Esta posición, que puede parecer estetizante o individualista, es por el contrario eminentemente política. (p. 292)<sup>99</sup>

Ahora bien, hacia el final de su intervención, se detiene en la frase de Joyce citada “inopinadamente” (p. 77) por Lamborghini en los días previos, para incorporarla a su argumento en torno a la filiación entre ficción y mito, pues considera que la cita joyceana “tiene una fuerza mítica extraordinaria” (p. 77). Saer recupera inicialmente la interpretación más “corriente” de la frase: quien la profiere, quiere olvidar la historia, porque esta “es terrible, [...] está llena de violencia, de injusticia, de errores, de sangre”; hay que abandonar la historia, para dedicarse a la historia contemporánea (p. 77). En esta lectura, la pesadilla funciona como alegoría “clásica”: el pasado es tan traumático que su recuerdo se torna intolerable. Sin embargo, Saer imagina otra interpretación más radical que, como tal, le resulta preferible:

Desbrozando la experiencia histórica, quiero tener una experiencia esencial de mi situación en el universo, de este conjunto que formamos yo y el universo, a través de lo que Joyce llamaba una *epifanía*. A esta epifanía, la epifanía de Joyce, podemos compararla con el mito. (pp. 77-78)

Despertar de la pesadilla de la historia, postula Saer, equivale a abrirse a la “experiencia esencial”, al “rico fondo de la creación planetaria” –al que refiriera en Einstätt–, y de esa experiencia que excede el orden racional nos habla la literatura. Así es que concluye afirmando: “lo que quiere decir Joyce es que el camino de la ficción es salir de la historia para dirigirse al mito [...] El objetivo no es restituir o interpretar la historia sino crear una dimensión mítica que tenga valor en todo tiempo y lugar” (p. 78).<sup>100</sup>

---

99 Publicado por primera vez en *Punto de vista* en 1992, da título y abre la edición de 1996 de *El concepto de ficción*, donde aparece fechado como un ensayo de 1989. Recordemos que se trata del ensayo en el que Saer propone definir la ficción como una “antropología especulativa”.

100 “Cada vez que empleamos la palabra mito algo ocurre en nuestra lengua, algo que debería ser recibido con sorpresa y sin embargo sabemos aceptar con serena confianza. Una larga tentación bien acomodada en nuestro espíritu, hace descansar el mito sobre una conjunción de fascinación y error” (“Mito y crítica” p. 89). Así comienza Horacio González su contribución a *Las operaciones de la crítica* [Giordano, A. y M. C. Vázquez (comp.), Beatriz Viterbo, 1998]. Mencionamos este lúcido ensayo de González porque permite poner en diálogo la reflexión sobre el mito que aquí desarrolla Saer, con la apuesta lamborghiniiana por lo dialógico como lugar

Se pone en evidencia que tanto Saer como Lamborghini encuentran en Joyce y, particularmente, en la frase largamente retomada del *Ulises*, una clave para definir el carácter político de la propia práctica. Aun cuando la orientación de sus interpretaciones difiera considerablemente, en ambos casos la frase de Joyce funciona como el eslabón argumental que permite postular un modo de relación de la literatura con la historia y la política que trasciende la determinación directa, pero, a la vez, evita caer en un textualismo inmanentista. En este sentido, el encuentro entre Saer y Lamborghini podría formularse en los siguientes términos: ficción e historia son dos modos paralelos de concebir la experiencia, y la literatura trabaja entre ellas, manteniendo suspendidas en la lectura de lo ilegible las posibilidades de sujeción ideológica de su verdad, es decir, de su legibilidad cultural o institucional. Como se verá, la identificación de esta afinidad nos permite orientar la descripción de las modulaciones específicas de la ilegibilidad en cada una de las obras: mientras que en Saer la búsqueda de la “ambigüedad original” en la experiencia literaria se traduce en un interés persistente en la alegoría, la animalidad y el ensueño, como instancias de indefinición y de suspensión de la conciencia, por su parte, en Lamborghini la apuesta por la parodia como una relación de semejanza y diferencia entre dos voces inscribe en su obra el desplazamiento incesante, la dispersión y el desdoblamiento, como operaciones que habilitan la irrupción de lo heterogéneo y contradictorio.

De este modo, las interpretaciones de la frase de Joyce que hacen Lamborghini y Saer durante el Coloquio de 1994 justifican el recorrido de los próximos capítulos. ¿Qué implica concebir la parodia como relación dialógica, dinámica y móvil *entre* dos voces? ¿En qué medida la alegoría como figura de *interrupción* estresa la distancia entre los acontecimientos y su representación? ¿Qué tipo de *verdad* o *saber* sobre la experiencia irrumpe en el ensueño, ese momento imposible de fijar entre el sueño y la vigilia? Estas preguntas guiarán las indagaciones iniciales de los capítulos restantes. Antes de ello, en los apartados siguientes, nos detendremos en explorar las huellas del vínculo de las obras de Saer y Lamborghini con los textos de Joyce.

---

*descentrado* de enunciación (aspecto que desarrollaremos con más detalle en el próximo capítulo). La palabra mito, argumenta González, nos expone a la incómoda constatación de que, ante la lengua, somos ventrílocuos, en tanto el lenguaje es lo *ya hablado*, es decir, *lo que no nos pertenece*: “En el vientre de todo lo ocurrido en la historia de las frases ya enunciadas, está jugado nuestro destino de hablantes. De ese vientre locuaz salen los textos que creemos que nos pertenecen y sólo serían prestados” (p. 91).

### 2.3.2. La resonancia de lo ilegible: Lamborghini traductor de Joyce

Dos episodios históricamente significativos en la recepción de la obra de Lamborghini acercan al poeta a la figura de Joyce; puestos en serie, estos dos acontecimientos dibujan un arco temporal de relevancia para el recorrido de esta tesis: en primer lugar, en el mismo número de *poesía buenos aires* donde se publican unos fragmentos de su poema *Al público* – ya hemos reparado, al comienzo del capítulo, en el carácter inaugural de esta aparición–, se incluye la traducción a cargo de Santiago Bullrich de las primeras páginas de *Finnegans Wake*, bajo el título “El velorio de Finnegan”. La fecha que cierra el arco es 1992, año en que se publica *Odiseo Confinado* y en que Lamborghini participa del número 24 de *Conjetural* con una versión propia del fragmento “Anna Livia Plurabelle”. Mientras que la coincidencia con la traducción de Bullrich en las páginas de *poesía buenos aires* en 1956 puede considerarse un encuentro tangencial y azaroso, más interés reviste su intervención en el proyecto de *Conjetural* en 1992 y su concomitancia con la publicación del poemario por el que Lamborghini recibiría, ese mismo año, el premio Boris Vian.

El número 24 de *Conjetural. Revista psicoanalítica*,<sup>101</sup> de mayo de 1992, se dedica a la problemática de la traducción, a propósito del fragmento de *Finnegans Wake* conocido como “Anna Livia Plurabelle”. Reúne ocho versiones del texto, en inglés, español, italiano, francés y alemán, junto con materiales diversos sobre las experiencias de traducción, y un ensayo de Luis Gusmán titulado “A. L. P.”. La nota editorial que abre el número –firmada sugerentemente por Jorge Jinkis con sus iniciales “J. J.”– se titula con la palabra onomatopéyica de cien letras de la primera página del *Finnegans* y toma como epígrafe una frase extraída de una carta que James Joyce le envía a Harriet Shaw Weaver el 24 de noviembre de 1926: “Gran parte de la existencia humana transcurre en un estado que el uso del lenguaje de vigilia, la gramática estereotipada y la trama continuada no pueden transmitir”.<sup>102</sup> Estos dos elementos –título y epígrafe– ya prefiguran el énfasis que la revista busca imprimirle al tema de la lectura y la traducción, mediado por el problema de la

---

101 *Conjetural. Revista psicoanalítica* comenzó a publicarse en Buenos Aires en agosto de 1983, es decir, en los meses previos a las elecciones presidenciales que darían fin a la última dictadura cívico-elecciónciástico-militar en Argentina. Cuenta con 70 números, el último publicado en 2019, y fue dirigida por el psicoanalista Jorge Jinkis y el escritor Luis Gusmán, quienes durante los ochenta también fueron miembros activos de la revista *Sitio*.

102 Miss Weaver fue archivera, mecenas y promotora de la obra de Joyce. En una de las tantas cartas que Joyce le escribe con detalles de sus textos, el 24 de noviembre de 1926, le dice: “One great part of every human existence is passed in a state which cannot be rendered sensible by the use of wideawake language, cutandry grammar and goahead plot. I think you will like this piece better than sample.” (incluido en Richard Ellman (ed.). *Selected Letters of James Joyce*, New York, The Viking Press, 1975 p. 318).

ilegibilidad. Dice Jinkis en el editorial: “Para una revista que se ha demorado en distinguir en la lectura otra cosa que un rezo frente al muro del lenguaje, el nombre de Joyce significa, primero, que leer no es obvio” (p. 9). Es decir que, antes que como proceso hermenéutico, la revista concibe la lectura como un acto incierto y singular, de naturaleza conjetural, ante lo impenetrable de la experiencia codificada en el lenguaje. Asimismo, el editorial sostiene que al reunir en un mismo número diversas versiones del mismo fragmento de la novela de Joyce, *Conjetural* no buscó determinar el grado de fidelidad con el original de las traducciones, ni aportar al establecimiento de un texto definitivo, sino “apenas –dice Jinkis–, propiciar que se haga oír la lengua de Joyce” (p. 10). La nota cierra con la explicitación del rol que ocupó Luis Gusmán en la organización de este número: “La coordinación del trabajo de todos fue obra del convencimiento de Luis Gusmán en una «política de la lengua», la que puso en movimiento el conjunto de las versiones que, en diálogo inconcluso, navegan contracorriente” (p. 12).

En este marco, reparemos en las circunstancias que dieron lugar a la participación de Leónidas Lamborghini en este proyecto. Ricardo Piglia les propuso a los jóvenes poetas Luis Chitarroni y Carlos Eduardo Feiling, y “al viejo Leónidas” el desafío de “traer el pesadillesco esperanto de Joyce a nuestra habla”, según explicita la breve nota que antecede a la versión firmada por Lamborghini (p. 35). Leónidas, quien había leído a Joyce en español,<sup>103</sup> aporta su versión del fragmento “Anna Livia Plurabelle”, realizado a partir de la traducción de Luis Chitarroni y C. E. Feiling; es decir, no traduce en sentido estricto,<sup>104</sup> sino que reescribe el

---

103 En *Osvaldo Lamborghini, una biografía*, Ricardo Strafacce refiere a la época en que Leónidas recomendó la lectura del *Ulises* a su tío y a su hermano (p. 28). Puede conjeturarse que Lamborghini accedió tempranamente a la edición de la novela publicada por Santiago Rueda (primera de 1945, tercera de 1959). En la cronología incluida al final de *Mezcolanza, a modo de memoria*, Santiago Llach anota, sin mayores precisiones, que en el año 1946 “Descubre el *Ulises* de James Joyce, novela que ejercerá un influjo decisivo en la conformación de su poética” (p. 138). Entrevistado por Colombo en *La danza del ratón* 8, Lamborghini confiesa haber leído el *Ulises* de adolescente (p. 5).

104 Otros dos ejercicios de traducción firmados por Lamborghini durante los noventa pueden leerse en línea con la experiencia joyceana. En la página 8 del periódico *Primer Plano* del 16 de mayo de 1993, se publica la traducción de un poema de Antonin Artaud que había permanecido inédito hasta el momento, aparecido poco antes en “L’Autre Journal” con el título “Mardi 18 novembre de 1947”. Es interesante que *Primer Plano* haya solicitado a Lamborghini el trabajo de traducción, y que haya decidido incluir, junto al poema en español, la última estrofa del poema en francés con anotaciones manuscritas que testimonian una etapa inicial del proceso de traducción. Por otro lado, en el número 45 de *Diario de poesía*, de 1998, dedicado a la traducción poética, Lamborghini participa con dos versiones del soneto a la noche y la muerte de José María Blanco White –considerado por Coleridge “el mejor de toda la literatura inglesa” (p. 22)–. En la nota que acompaña a las doce versiones publicadas del poema, Guillermo Piro comenta que: “De las dos versiones de Leónidas Lamborghini, la primera fue hecha por el poeta inmediatamente después de una comunicación telefónica conmigo en la que le había contado el «argumento» del poema. La segunda, en cambio, la hizo frente al texto original y a algunas traducciones” (p. 22). Lamborghini titula el poema “¿Se apagó esa gran luz?...”, modificando significativamente el título original. En la carta que acompañó el envío de sus versiones, el poeta expresaba: “En esta última variante moví los tercetos para que lo mío se ajustara en algo al sentido del texto de Blanco White.

fragmento a partir de una “traslación” previa, buscando, en sus palabras, “asimilar desde ella su tono, su sonido, y cierta tendencia a la proliferación abrumadora de efectos distorsivos” (p. 35). Se notarán las consonancias de esta formulación con aquella sentencia que funciona de epígrafe a la edición de *El riseñor* de 1975, “Asumir la distorsión / asimilarla / y devolverla multiplicadamente” (p. 5), a la que Lamborghini ha recurrido en reiteradas ocasiones, como descripción de su trabajo poético. El trabajo con el texto de Joyce se enlaza con el movimiento de su poesía concebida como obra y con su apuesta por la parodia –como veremos en el capítulo próximo–: para Lamborghini, traer a Joyce a la lengua propia significa amplificar la resonancia de lo que en su lengua hace ruido, abruma y tiene la potencia de distorsionar los límites de lo legible.

En una entrevista con Gabriela Goldberg del mismo año que el número de *Conjetural* que venimos comentando, Lamborghini señalaba que el trabajo sobre el texto de Joyce le interesó no tanto por la traslación de una lengua a otra (tarea que realizaron Chitarroni y Feiling), sino por el desafío que implicaba

probar hasta dónde puede llegar nuestra lengua, cuáles son las posibilidades de una lengua. Yo me sentí muy apoyado por lo que Joyce hizo en la traducción italiana, que en realidad no se tradujo, se recombinó según la lengua italiana; eso me dio cierto permiso, porque si no, yo no entraba, si era cuestión de una traducción literal o muy respetuosa. [A los textos] Hay que respetarlos en lo esencial, saber moverlos como ellos también han movido a su vez los monumentos que tenían detrás, se han manejado con toda libertad. Joyce decía: “Quiero para mí un arte libre”. Creo que el suyo es un arte libre, por ahí pasa la cosa. (s/p)

Lamborghini hacía referencia a la publicación, en 1940, de unos fragmentos de “Anna Livia Plurabelle” en la revista italiana *Prospettive*, traducidos por el propio Joyce junto con Nino Frank y Ettore Settanni (versión incluida en el número 24 de *Conjetural*). Jacqueline Risset, en un artículo aparecido en 1973 en *Tel Quel*, también recopilado por *Conjetural*, afirma que la experiencia de Joyce con la versión italiana, más que una traducción es enteramente de una reescritura: “la transposición es completa, justamente porque la escritura se vuelve a poner en juego, a cada instante, sin autoridad previa” (p. 108). Prueba de la autonomía de la traducción respecto del original, argumenta Risset, es el hecho de que Joyce elige despojar a la versión italiana de las interferencias de otras lenguas que predominaban en la versión inglesa, para trabajar, en cambio, únicamente con las resonancias dialectales de los vocablos italianos. Así, Risset encuentra en la empresa de Joyce la realización privilegiada de la utopía que Benjamin

---

¡No se puede ser traidor todo el tiempo! Es lo que yo puedo hacer, perseguido por mi antilirismo, mi fobia al arte idealizante, mi rechazo a todo lo que se parezca al romanticismo (salvo Keats y sus odas) y mi propia boludez. Y la certeza de que la poesía es intraducible. ¡Ay!” (citado por Piro, p. 22).



esbozara en su célebre ensayo sobre la tarea del traductor: “La traducción se toca con el original de manera fugaz y solamente en un punto de sentido infinitamente pequeño, para retomar inmediatamente su marcha singular...” (citado por Risset, p. 116).

Recuperaremos más adelante la idea de “vínculo fugaz” entre traducción y original que se desprende de esta formulación. Antes, nos interesa indagar en lo que la concepción benjaminiana de traducción puede aportar a la perspectiva sobre la ilegibilidad que trabajamos en esta tesis. Siguiendo el razonamiento de Risset, la lengua de Joyce es, además, una lengua utópica en el sentido benjaminiano, en la medida en que sueña con abrirse paso hacia un supralenguaje; en una conversación con Stefan Zweig durante los años de escritura de *Ulises*, Joyce manifestaba: “querría un idioma que estuviese por encima de todos los idiomas, un idioma al cual todo le sirviera: No puedo expresarme en inglés sin incluirme en una tradición” (citado por Gusmán, “A.L.P.”, p. 121). Es posible, entonces, encontrar en la experiencia de escritura y autotraducción joyceana un atisbo de la “lengua pura” imaginada por Benjamin, aquella totalidad imposible en que las intenciones de cada una de las lenguas se complementan e interrumpen: “ambas lenguas [se reconocen] de esta manera como pedazos, es decir, como fragmentos de una vasija, como fragmentos de una lengua superior” (“La tarea del traductor” p. 344).

Ahora bien, en su conferencia “«La tarea del traductor» de Walter Benjamin”, Paul de Man retoma la sinécdoque de la vasija y sus partes rotas, para enfatizar el hecho de que en la formulación benjaminiana la *reine Sprache*, la lengua pura, no existe como una totalidad compuesta de fragmentos, sino como una disyunción irreductible al interior de cada lengua: “no había un vaso para empezar, o no tenemos conocimiento de este vaso, o no tenemos conciencia ni acceso a él, de modo que, para todos los fines y propósitos, nunca ha habido uno” (De Man, “«La tarea del traductor»” p. 290). La lectura demaniana esclarece el carácter diferencial que Benjamin imprime al acto de traducir, cuando afirma que la tarea del traductor consiste en “liberar en la propia a aquella lengua pura que está retenida en la ajena” (Benjamin, “La tarea del traductor” p. 345).

En esta línea, en un breve ensayo que dedica a comentar la tesis benjaminiana, Maurice Blanchot sugiere que la traducción da vida a la diferencia de las lenguas, en el sentido de que despierta en la obra la posibilidad de diferir, de poner en juego su ser diferente de sí misma y extraña a sí misma (“Traducir” p. 56). En otras palabras, en el acto de traducir se materializa la distancia esencial entre el texto y su sí-mismo, en tanto manifestación de la

imposibilidad de la identidad como constitución de lo uno. No existe traducción total, en el sentido de que no hay traducción que pueda aspirar a duplicar el original, ser idéntica a él, eliminando la diferencia entre lenguas. Esta condición no es síntoma de una limitación, sino, por el contrario, de una potencia: la traducción expone la imposibilidad del original de ser idéntico a sí mismo y descubre su carácter diferencial. De este modo, antes que una operación externa sobre una obra cerrada, la traducción así concebida es un acto que despierta, al interior de la obra, la latencia de su otredad:

[El traductor] Es el dueño secreto de la diferencia de las lenguas, no para abolirlas, sino para utilizarlas, a fin de despertar, en la suya, por los cambios violentos o sutiles que él le ocasiona, una presencia de lo que hay de diferente, originalmente, en el original. [...] Se trata, mucho más, de una identidad a partir de una alteridad: la misma obra en dos lenguas ajenas y en razón de esa su alienidad y haciendo, de ese modo, visible lo que hace que esa obra sea siempre *otra*, movimiento del que, precisamente hay que sacar la luz que esclarecerá, por transparencia, la traducción. (“Traducir” p. 57, cursiva en el original)

En este sentido, podría decirse que la tarea de traducción pone en movimiento y hace vibrar la separación irreductible entre sonido y sentido que toda lengua tiende a ocultar. Traducir es abrir una brecha, inaugurar un espacio donde resuena la diferencia de la lengua. En esta línea, Jean-Luc Nancy afirma en *À l’écoute* que “la diferencia del sentido [...] es su condición, es decir la condición de su resonancia” (p. 29).<sup>105</sup> De hecho, la reflexión acerca de la escucha y la resonancia en Nancy parte de asumir el carácter diferencial de la lengua y de la subjetividad.<sup>106</sup> En el arco que se abre entre el verbo escuchar [*écouter*] y el verbo oír [*entendre*],<sup>107</sup> Nancy explora una dimensión de la lengua que la filosofía ha mantenido neutralizada bajo la forma del acuerdo o del entendimiento (en francés, *l’entente* sustituye a *l’entendre*). Sonido y sentido, sugiere Nancy, remiten el uno al otro, y comparten, por tanto, el espacio de un *reenvío* (en francés, *renvoi*: remisión, pero también expulsión). Dicho espacio o espaciamiento puede ser definido como una resonancia: “sonido y sentido se mezclan y resuenan el uno en el otro o uno por el otro” (*À l’écoute* p. 20). Desde esta perspectiva, el sujeto o el sí-mismo no es más que “la resonancia de un reenvío” (p. 30), “una forma o función de reenvío” (p. 24). El cuerpo (de la lengua) funciona como una caja de resonancia, y es la escucha, concebida como “la abertura tendida al orden de lo sonoro” (p.

---

105 Citamos, en traducción propia, de: *À l’écoute*, Éditions Galilée, 2002.

106 A pesar de que Benjamin no recurre a la noción de resonancia, sí involucra la idea de eco. La función del traductor, afirma, “consiste en encontrar en la lengua a la que se traduce una actitud que pueda despertar en dicha lengua un eco del original” (“La tarea del traductor” p. 136).

107 Afirma Nancy: “Si «oír» es comprender el sentido [...], escuchar es estar tendido hacia un sentido posible, y por consiguiente, no inmediatamente accesible” (p. 19).

30), la que da acceso a la singularidad de su repetición sin origen. “Estar a la escucha – sugiere Nancy– es siempre estar al borde del sentido [*en bordure du sens*], o en un sentido de borde y de extremidad, y como si el sonido no fuese precisamente nada distinto de ese borde, esa franja o ese margen” (*À l’écoute* p. 21).

Esta idea *reenvía* al comienzo del ensayo “Deux mots pour Joyce” de Jacques Derrida, lo que nos permite, a su vez, explicitar la conexión de estas reflexiones en torno de la resonancia con el problema de la ilegibilidad en el texto de Joyce –y su proyección en la obra de Lamborghini–. Provocativamente, Derrida se detiene en la jactanciosa afirmación de tantos escritores, críticos y artistas –entre quienes se incluye– de haber leído a Joyce, para preguntarse: “¿Qué se quiere decir exactamente con «leer a Joyce»?” (*Ulysse* p. 24).<sup>108</sup> Derrida sugiere: “Prisionero de este resentimiento admirativo, uno se mantiene al borde de la lectura [*au bord de la lecture*]; esto me ocurre desde hace más de veinticinco años, y la zambullida incesante me devuelve a la orilla, al borde de otra posible zambullida, infinitamente” (p. 24).

La impenetrabilidad del texto, en el caso de *Finnegans Wake*, involucra la sobresignificación, la superposición de idiomas, la simultaneidad de sentidos. Si entendemos la tarea de traducción como un acto de lectura, lo que en Joyce se vuelve ilegible o intraducible es la resonancia indomable de la lengua, que enfrenta al lector-traductor a la indecidibilidad y lo devuelve, cada vez, a la orilla –“ella habla múltiples lenguas a la vez, las parasita” (Derrida, *Ulysse* p. 28)–. El babelismo de Joyce, sostiene Derrida, se juega en la distancia entre el ojo y el oído, entre la escritura y el habla (p. 47). Convocamos nuevamente a Nancy, quien citando a Michelle Grangaud afirma: “Entre la vista y el oído no hay reciprocidad” (*À l’écoute* p. 27).

Retornando a la escena argentina, contemporáneamente al proyecto joyceano de *Conjetural*, el debate en torno a la ilegibilidad de la lengua de Joyce y los desafíos de su traducción ocupa también un lugar en las páginas *Xul*. En el número 9, dedicado a la traducción, se publica el texto de Phillippe Sollers “Joyce y Cía”, aparecido originalmente en *Tel Quel* en 1975.<sup>109</sup> En este ensayo, Sollers afirma, a propósito del babelismo del *Finnegans*

108 Citamos, en traducción propia, del libro *Ulysse gramophone*. Éditions Galilée, 1987.

109 En el mismo número, se incluye el artículo de Perednik “Nabokov y una pequeña teoría sobre la traducción”, cuya perspectiva sobre el acto de traducir resulta consonante con las ideas que venimos desarrollando en este apartado, y consecuente con la apuesta de la revista *Xul* por lo ilegible que hemos definido en el primer apartado del capítulo. Dice Perednik: “Cuando los discursos teóricos atan un escrito que llaman «versión» a la figura omnisciente de otro escrito que llaman «original», lo subordinan a un fantasma, esto es, a la presencia de una ausencia. En cuanto al lector, le exigen realizar una operación complicada: leer en la «versión» un escrito que no está, el «original». Ser no el lector del cuerpo de una escritura, sino de un espíritu

*Wake*, que: “En lo que escribe [Joyce], no hay *más que diferencias*: así pone en cuestión toda comunidad (a esto es lo que se llama su «ilegibilidad»)” (p. 23, cursiva en el original). Más adelante, Sollers apunta lúcidamente a otro aspecto de la lengua devenida lenguas (en plural) de la novela:

En apariencia: palabras, frases. En realidad: entrecosques de letras y sonidos. Voces y nombres. Escúchese el registro que Joyce mismo hizo de un fragmento del *Finnegans Wake*: [...] No hay ningún fragmento de lengua que no esté en situación, dicho en tal momento, por tal voz, tal acento de tal voz, en tal fin sin fin – resonancia. (p. 25)

Efectivamente, esa distancia entre ojo y oído de la que habla Derrida trasciende la *fijación*, en la lectura, de un sonido a cada sílaba: “La escritura es, de manera muy literal, una voz que resuena” (Nancy, p. 74). La grabación de la lectura de Joyce evidencia que en la lengua escrita del *Finnegans Wake* están contenidas, retenidas, las modulaciones, las intensidades, los énfasis de esas voces que, en cada acto de lectura, mantienen al lector suspendido frente al muro del lenguaje –como dijera Jinkis en el editorial para enfatizar que: leer no es obvio–.

Así, es posible pensar la pregunta por el lugar de la escucha y por la resonancia de la lengua como una modulación de la pregunta por lo *ilegible* en la obra de Lamborghini. En el ensayo “Voz en sombras: poesía y oralidad”, Jorge Monteleone repara en la poética de la voz que se trama en los textos lamborghinianos, a través de la reescritura paródica de modelos en los que prevalece la marca de la oralidad –el tango, la gauchesca, el discurso político, entre otros–. La inflexión oral de su poesía, sin embargo, no se circunscribe a la supervivencia, en la escritura, de los restos de estas tradiciones; Monteleone advierte que en sus poemas se percibe la invención de una voz imaginaria errática, una dicción propia caracterizada por su distorsión:

Los poemas [de Lamborghini] se disparan hacia una zona trágica o grotesca, donde la lengua cede a cierta repetición alucinatoria que trastorna los mensajes que fijaba el modelo. Eso que atraviesa el habla de Lamborghini proviene de una transacción entre los ritmos y universos lexicales de sus modelos y la distorsión rítmica y sintáctica a la que los somete la voz imaginaria que, a la vez, se dispersa errática en sus variaciones y desidias. Paradójicamente, ese trabajo con los linajes despersonaliza al sujeto imaginario pero vuelve inconfundible cada poema de su autor. (“Voz en sombras” pp. 150-151)

Como en la pesadillesca literatura de Joyce, el habla de Lamborghini se vuelve inconfundible cuanto más se acerca a los bordes de lo legible. Este movimiento de dispersión despierta la diferencia de la lengua y vuelve audible la resonancia de lo ilegible.

---

que habitaría ese cuerpo. Leer la ausencia en la presencia en vez de la presencia misma. Y de la «versión» exigen en definitiva que se fantasmice, esto es, que su presencia, aunque siga estando presente, se vuelva como una ausencia, un escrito que en última instancia vale por lo que es el «original» y sirve, a lo sumo, como un conjunto de señales o un vehículo que permiten acceder a él” (p. 34).

### 2.3.3. Ulises Confinado

El mismo año en que le propuso la consigna de traducción a Lamborghini, Ricardo Piglia presentaba el libro *Odiseo Confinado* en la galería Van Riel. El texto leído en esa ocasión fue publicado con el título “Poeta confinado en las palabras” en la sección “Cultura y Nación” del diario *Clarín* del 19 de noviembre de 1992 y un año más tarde en el Dossier dedicado a *Odiseo Confinado* en el cuarto número de la revista *Unicornio*. El primer párrafo de esta presentación trascendió los límites de la circulación de estos medios culturales al ser incluido como contratapa de *Carroña última forma* en 2001:

Todos admiramos a Leónidas Lamborghini y todos lo hemos copiado. Leónidas definió una exigencia en relación con la lengua que es única en nuestra literatura: construyó un laboratorio arltiano para trabajar con la sintaxis y el fraseo y la música verbal de estas provincias. No conozco otro poeta tan consciente de la propia tradición y a la vez no conozco en esta lengua un poeta que haya producido el corte que produjo Leónidas. Este poeta escribe en todos los estilos del pasado y en los que todavía no existen. Ha inventado una sintaxis, una escritura entre las palabras, un tono nuevo para volver a decir lo que la lengua dice. (*Carroña última forma* s/p)

Dos aspectos de este párrafo nos interesan particularmente. En primer lugar, el plural desde el que Piglia enuncia el reconocimiento de la centralidad de la obra de Lamborghini en la literatura argentina, un “todos” que de algún modo reúne y formaliza en una única voz la gran heterogeneidad de lecturas que suscitaron los textos lamborghiniños –aspecto sobre el que hemos reparado al comienzo de este capítulo–. En este sentido, no es un detalle menor el hecho de que Piglia sea un narrador, en tanto amplifica el alcance de su provocativa afirmación: la huella de Lamborghini puede rastrearse no solo en la poesía, sino en toda la literatura argentina de finales del siglo XX. En segundo lugar, la manera que encuentra Piglia de explicar la tensión entre tradición y corte en la obra lamborghiniña como re-escritura de lo ya dicho, pero entendiendo este volver a decir como un modo de situarse *entre* las palabras, resulta consonante con las reflexiones sobre la ilegibilidad de la lengua de Joyce y su resonancia que hemos comentado hasta aquí. Esta formulación coloca el acento en un aspecto clave de la poesía de Lamborghini a la hora pensar los efectos y los alcances de su carácter paródico considerado desde la óptica de lo ilegible: situarse *entre* las palabras implica navegar a la deriva, entregarse al movimiento inestable de la lengua, en un vaivén que pone en suspensión las jerarquías entre elementos y vuelve intercambiables las nociones de adentro/afuera, original/copia, cómico/serio. El *entre* de la lengua que solo una escucha atenta a la resonancia fundamental puede volver accesible; así, el poeta deviene, para decirlo

con una imagen de Nancy sensiblemente lamborghiniana, un diapasón, un diapasón-sujeto (*À l'écoute* p. 37).

Junto con el trabajo de Piglia, el dossier de la revista *Unicornio* dedicado a *Odiseo Confinado* recupera también un fragmento de una reseña del libro a cargo de Luis Gusmán, titulada “La respiración del silencio”, originalmente aparecida en *El Cronista Cultural* del 8 de noviembre de 1992. Allí, Gusmán propone como descripción “justa” del proyecto y de los textos lamborghinianos la palabra *torsión*. Llama torsión a lo que en Lamborghini “pone en movimiento la operación poética”, y que en *Odiseo Confinado* cobra la forma del “proyecto de la torsión del propio proyecto, llevado a cabo por el efecto de distanciamiento” (p. 7). La obra de Lamborghini involucra una torsión, afirma Gusmán, “que permite ir riéndose de la risa de los dioses y a la que podemos seguir en su disposición retórica en el libro: esto es, la lengua en movimiento” (p. 7). La imagen convocada es la de Orfeo girando para ver a Eurídice, a la que ha recurrido Maurice Blanchot como descripción del acto literario. En palabras de Gusmán

Torsión en el sentido en que Blanchot define la poesía: «Dispersión que como tal encuentra su forma», oposición entre la coherencia del lenguaje y la división que engendra la dispersión por el efecto de distanciamiento, y de la que surge el espacio móvil donde una nueva poética viene a instalarse. (“La respiración del silencio” p. 7)

Por otro lado, tal como ya hemos mencionado, en el número 24 de *Conjetural* se incluye un ensayo de Luis Gusmán titulado “A. L. P.”, único texto de la sección “Letra y pesadilla”. Se trata de un ensayo que reconstruye poéticamente las circunstancias en la vida de Joyce que rodearon a la escritura de *Finnegans Wake*. Utilizando como fuentes las cartas recopiladas por Ellmann, su biografía, y una serie de libros sobre el autor, entre ellos, los publicados por W. Y. Tindall, H. Levin, L. O. Min y E. Jones, Gusmán escribe una narración que focaliza en los pensamientos, las inquietudes y los deseos del hombre que “[e]n la noche más profunda [...] sueña con un libro que nunca va a escribir” (p. 119). Dieciocho de los cincuenta y un párrafos del ensayo comienzan con variaciones de esta frase inicial, enfatizando la centralidad que ocupa en la composición de la novela la reflexión acerca del vínculo entre pesadilla y lenguaje. El Joyce de Gusmán se sumerge en el sueño de la lengua, para toparse con la lengua como pesadilla:

En la noche más oscura confía en que el lenguaje lo devuelva a su morada para poder explicar con la luz de la mañana por qué la historia es una pesadilla de la que no podemos despertar. En la noche más oscura ese hombre descubre que todas las lenguas son una sola. (“A.L.P.” p. 120)

Unas páginas más adelante, este descubrimiento provoca una exclamación desesperada: “¡Oh por amor de Dios déjalo ya! La lengua es una pesadilla de la que no se puede despertar” (p. 128). Nos interesa destacar el momento de esta narración en el que Gusmán recurre justamente a la noción de *torsión* para describir la lengua joyceana:

La lengua se torsiona, estalla, pero es necesario volver a ella. Escribe en otra lengua: “*Je suis about de l’anglais*”. Por eso es que en la noche más profunda afirma la frase más abismal: “*I have put the language to sleep*”. Poner a dormir la lengua, ningún humano ha ido tan lejos; Finn se confunde con Ulises, intenta burlarse de los dioses: “*I’m at the end of English*”. Está al borde del inglés. En el límite, suspende entonces la lengua, la coloca en estado de suspensión, la pone a dormir. (pp. 120-121)

Finn, como Ulises (Odiseo), intenta burlarse de los dioses, transgrediendo los límites del lenguaje humano, lo que desata la pesadilla de la lengua: su estallido.

De este modo, en ciertos tonos argumentales y giros retóricos de los textos que Gusmán y Piglia dedicaron a Lamborghini y a Joyce en 1992, se constata que la coincidencia temporal entre la publicación de *Odiseo Confinado* y el proyecto del número 24 de *Conjetural* –en el que Gusmán y Piglia tuvieron un rol decisivo– no carece de relevancia. Es posible sugerir que la reflexión en torno a la lengua de Joyce, su ilegibilidad y su intraductibilidad imprimieron una huella importante sobre las lecturas críticas que ambos escritores hicieron del poema lamborghiniiano. Asimismo, en la obra de Lamborghini parecían resonar los ecos de la búsqueda joyceana hacia la que *Conjetural* orientó el problema de la lectura y la traducción en su número 24. No es casual, entonces, que haya sido Leónidas el poeta convocado para traducir a su habla la lengua estallada del *Finnegans Wake*.

A su vez, léidas en serie las intervenciones de Lamborghini en *Conjetural* y en el encuentro en la Universidad del Litoral de 1994, la noción de resonancia, así como la idea de “lengua en movimiento” y de diálogo entre cantos paralelos se vuelven productivas para pensar el funcionamiento y los alcances de la parodia en su obra, tal como veremos en el próximo capítulo.

#### 2.3.4. Jaime Joyce, un juego borgeano

Hacia el final del número 24 de *Conjetural*, en un breve texto escrito en forma de diálogo y titulado “El sistema de la doble humillación”, Chitarroni y Feiling recuperan anécdotas que acompañaron su proceso de traducción.<sup>110</sup> Allí cuentan que mientras trabajaban en su versión

---

110 En *Mezcolanza. A modo de memoria*, se reedita la versión lamborghiniiana de “Anna Livia Plurabelle” publicada en *Conjetural*, con algunas modificaciones; a modo de introducción, bajo el título “Mediaciones. El

del fragmento de *Finnegans Wake*, iban comentando con “el viejo Leónidas” sus decisiones: “[le explicábamos] al viejo por qué empleábamos sintagmas como el «muymuldito». Leónidas escupía de costado: «¿Les parece, chicos?»” (p. 93).<sup>111</sup> Chitarroni y Feiling coinciden en señalar la afinidad de la obra lamborghiniana con la de Joyce y destacan las “brutales y acertadas síntesis” de las palabras del *Finnegans* que lograba Leónidas, gracias a la actitud desacralizada que asumía frente a la literatura joyceana:

–No obstante, entre Joyce y Lamborghini había una relación simpática plena, de la que nosotros éramos incómodos mediadores. El llevaba a cabo síntesis acertadas y brutales. ¿Tenés el texto a mano?

–“...su hinchazón de grandeza como una comadreja inquieta” se transformaba en “... haciendo exhivicionismo con la hinchazón de su apojagitada ratardilla”. Cuando Ricardo tiró la consigna de “traerlo a la lengua”, nos pareció que pedía algo obvio... ¿qué otra cosa hacer al traducir un texto? Ahora entiendo que pensaba en Leónidas, la lengua de Perón retornando del exilio.

–Todo gran poeta es por lo menos un traductor interesante. Leónidas tenía un entendimiento previo de Joyce gracias a su propio interés por lo demótico.

–Además está la megalomanía. ¿Cómo no creerle a un tipo que habla de Joyce como de Jaimito? De los chistes de Jaimito. (pp. 93-94)

El señalamiento de la irreverencia de traducir el “pesadillesco esperanto de Joyce” como quien cuenta un chiste de Jaimito recuerda la controvertida decisión de Borges, en su versión de “Molly” publicada en *Proa* en 1925, de traducir el nombre del escritor irlandés como “Jaime Joyce”. De hecho, la consigna propuesta por Ricardo Piglia a Lamborghini, que dio como resultado una versión porteña y peronista del fragmento de *Finnegans Wake*, pareciera reactualizar un debate sostenido por los miembros de la revista *Sitio* en el año 1982 en torno a la traducción borgeana. Dentro de la sección titulada “Joyceanas” del número 2 de la revista, se publicaron tres traducciones al español de la última página del *Ulises*, firmadas por J. L. Borges, Enrique Pezzoni y Ramón Alcalde, seguidas de la transcripción de un debate que había tenido lugar el año anterior en la Escuela Freudiana de la Argentina. El rescate de la versión de Borges, publicada originalmente en 1925, permitió a los participantes poner en perspectiva sus propias decisiones de traducción. El debate se inicia con una pregunta de Luis Gusmán, que Enrique Pezzoni decide reconducir hacia un primer comentario acerca de la versión de Borges: para Pezzoni, la traducción borgeana “comete el error de desplazar la acción y la atmósfera del enunciado joyceano al ámbito rioplatense, donde es imposible esa

---

sistema de la doble humillación”, se incluye una breve selección de este diálogo entre Chitarroni y Feiling.

111 Curiosamente, en la versión firmada por Lamborghini, el poeta eligió mantener esta palabra: “¡Me sé de memoria los lugares que le gusta enmugar, el muymuldito!” (Feiling, “Anna Livia” p. 31) se convierte en “¡Me sé de memoria los lugares que a él le gusta enroñar, el muymuldito!” (Lamborghini, “Anna Livia” p. 36).



visión joyceana del mundo” (“Debate” p. 35). Como un eco diferido, diez años después y desde las páginas de una revista próxima –recordemos que tanto Jinkis y Guzmán participaban activamente de *Sitio* y de *Conjetural*–, una consigna formulada a modo de desafío escriturario coloca en retrospectiva a Lamborghini en el centro del debate, jugando del lado de Borges.

No es menor señalar que la temprana traducción de Borges fue prácticamente contemporánea a la primera publicación del *Ulises*, que había aparecido en 1922 –“Soy el primer aventurero hispánico que ha arribado al libro de Joyce” anunciaba Borges en *Proa* (p. 3)–; y, por lo tanto, antecedía por más de quince años a la experiencia de auto-traducción al italiano que Joyce realiza del fragmento de *Finnegans Wake* que hemos comentado. En este sentido, ciertas decisiones de traducción resultan llamativamente anticipatorias: Borges elige el voseo y suprime los nombres que extranjerizan el texto, los reemplaza por expresiones como “Zutano o Mengano”, e incluso, como ya mencionamos, llega a traducir James Joyce por Jaime Joyce. ¿Cómo podría un traductor justificar una fidelidad tan extrema a su lengua en detrimento de la lengua de la obra que se está proponiendo traducir? “Sólo Joyce – responde Risset dentro de un paréntesis en el artículo ya citado– podía disponer, frente al primer texto, de una tal libertad de negación y de recomienzo” (“Joyce traducido” p. 108). En el debate reproducido en la revista *Sitio*, esta audacia borgeana es leída por Alcalde y Pezzoni como una reducción de la distancia de la obra, es decir, como la supresión de la extranjería del texto. Comenta Ramón Alcalde: “Realmente [la traducción borgeana] me parece inviable, incoherente como proyecto. Además, ¿uno quiere leer la literatura de otros países y leerla como distinta, o quiere encontrarse a sí mismo en el espejo hasta la eternidad?” (“Debate” p. 39). No obstante, esta pregunta cuasi-retórica es desafiada por una respuesta interesante; Luis Thonis contesta a la pregunta de Alcalde señalando que

para situar los problemas que nos plantea la traducción de Borges, es necesario recordar que en Borges es una literatura la que traduce. No es un traductor entre dos textos sino que este texto concierne, o tiene como referencia a toda la literatura de Borges. (“Debate” p. 39)

El aspecto destacado por Thonis resulta central en la orientación que cobra implícitamente el experimento lamborghiniano en el número 24 *Conjetural* una década más tarde. La traducción de “Molly” firmada por Borges y la versión de “Anna Livia Plurabelle” que firma Lamborghini no solo integran el extenso y heterogéneo corpus de intentos de traducción de la literatura ilegible de Joyce, sino que además se revelan en su singularidad al reconocer su

pertenencia a las obras literarias que esas firmas produjeron. De este modo, antes que la pregunta por la viabilidad de la traducción, en términos de fidelidad o libertad respecto del texto original,<sup>112</sup> se torna preferible preguntarse cómo estas versiones, en el camino de aquella “marcha singular” de la que hablara Benjamin, cantan la lengua joyceana en clave borgeana o lamborghiniana.<sup>113</sup>

Y, a los efectos de esta investigación, este interrogante conduce a otro, por los ecos de la lengua joyceana que continúan vibrando, distorsionados, en la caja de resonancia maquínica y bestial que es la obra de Lamborghini. En efecto, tan solo tres años después de la traducción de “Anna Livia” para *Conjetural*, Leónidas le dedica a Joyce el poema “Comiqueo de Jim”, en su libro *Comedieta* –reescrito como “de Finnegans Jim” en *La risa canalla*–. Se trata de un poema que, lejos de “la proliferación abrumadora de efectos distorsivos” de la prosa joyceana versionada por Lamborghini, vuelve sin embargo sobre sus motivos, dejando traslucir las huellas de aquel trabajo de traducción:

-¿Más, más de la cuenta amé al lenguaje  
y más de la cuenta fue la música,  
la música del río y la balada?

¿Eso fue puro encantamiento, magia  
de la que fui maestro o aprendiz?  
Es difícil saberlo al fin y al cabo.

Con la oreja escribí, con el oído  
puesto en ese fluir y en la melódica,  
vieja balada, que ese libro dieron. (*Comedieta* p. 43)

### 2.3.5. Coda: el joven Saer conoce a Borges

Un proyecto de traducción de la literatura de Joyce también está en el centro del encuentro ocurrido en 1966 entre un joven Juan José Saer y el reconocido escritor de *Ficciones*.<sup>114</sup> Jorge

---

112 Seguimos a Benjamin en el ensayo ya citado: “La fidelidad y la libertad –libertad de la reproducción en su sentido literal y, a su servicio, la fidelidad respecto de la palabra– son los conceptos tradicionales que intervienen en toda discusión acerca de las traducciones. Estos conceptos ya no parecen servir para una teoría que busque en la traducción otra cosa distinta de la reproducción del sentido” (“La tarea del traductor” p. 138).

113 Retomamos en esta formulación un enunciado de María del Carmen Colombo, quien en “Una lucha por el sentido” desafía las limitaciones de las lecturas políticas de la poesía de Lamborghini, sugiriendo: “La tarea, entonces, no consiste en señalar con ligereza que Lamborghini «canta en clave peronista», antes más bien cabría preguntarse cómo puede ser cantado el peronismo en clave lamborghiniana” (p. 7)

114 En “El destino en español del *Ulises*”, publicado el 12 de junio de 2004 en el suplemento cultural del diario *El país*, Saer fecha el encuentro en 1967. Esa nota es incluida póstumamente en *Trabajos* con el título “J. Salas Subirat”. Por su parte, Jorge Conti reproduce la transcripción del diálogo entre Borges y Saer en el número 63 de *Crisis*, en agosto de 1988, y sitúa el episodio el 15 de junio de 1968. Esta anécdota es recuperada también en *Historia y Política en la ficción argentina* por el mismo Jorge Conti. La conferencia de Borges sobre Joyce en el

Luis Borges había sido invitado a dar una charla en el Museo Municipal de Santa Fe; un rato antes del evento, mientras charlaba con un grupo de jóvenes escritores locales, Saer habría presenciado el momento en que Borges contaba la siguiente anécdota:

en los años cuarenta lo habían invitado a integrar una comisión que se proponía traducir colectivamente *Ulises*. Borges dijo que la comisión se reunía una vez por semana para discutir los preliminares de la gigantesca tarea que los mejores anglicistas de Buenos Aires se habían propuesto realizar, pero que un día, cuando ya había pasado casi un año de discusiones semanales, uno de los miembros de la comisión llegó blandiendo un enorme libro y gritando: “¡Acaba de aparecer una traducción de *Ulises*!”. (“J. Salas Subirat” p. 89)

Efectivamente, en 1945 la editorial Santiago Rueda publicó la primera edición española del *Ulises*, en traducción de José Salas Subirat, un escritor autodidacta y corredor de seguros que no había tenido contacto alguno con el grupo de estudiosos que estaban llevando a cabo el gigantesco proyecto de traducción. Borges, que en otra ocasión había declarado nunca haber terminado de leer el *Ulises* –“Confieso no haber desbrozado las setecientas páginas que lo integran, confieso haberlo practicado solamente a retazos” (*Proa* 6, p. 3)–, cierra la anécdota diciendo: “Y la traducción era muy mala” (“J. Salas Subirat” p. 89). Nuevamente, resulta sorprendente la ocurrencia borgeana, que parece anticipar la reflexión de Derrida en el comienzo de “Deux mots pour Joyce” que ya hemos recuperado: la ilegibilidad de Joyce radica en que uno siempre queda “al borde de la lectura”. En efecto, en una conferencia dictada en la ciudad de La Plata en 1960, Borges afirmaba:

el libro de Joyce, el *Finnegans Wake* sería un libro simultáneo. Ahora, naturalmente, nosotros no podemos leerlo simultáneamente; nosotros estamos condenados a leerlo sucesivamente. Leemos, en primer término, la página uno, la dos, la tres, salvo que nunca llegamos a la página tres, porque hemos quedado en la primer página, generalmente, dada la dificultad del texto. (“Conferencia sobre James Joyce” p. 216)<sup>115</sup>

Por su parte, las referencias de Saer a su experiencia de lectura de Joyce han quedado testimoniadas en sus papeles de trabajo y en algunos ensayos críticos. Por caso, en su incisivo ensayo “Notas sobre el Nouveau Roman”, el santafesino involucra su experiencia de lectura de *Finnegans Wake* para demostrar la implicancia irreductible entre lenguaje y representación:

---

Museo Municipal de Santa Fe tuvo lugar el 15 de junio de 1966. El diario *El litoral* del 17 de junio publicó una crónica del evento: “Retrato del artista laberíntico o James Joyce a través de Borges”, que puede consultarse en: <http://www.santafe.gov.ar/hemerotecadigital/diario/28226/?page=3>

115 En el año 1960, Jorge Luis Borges dictó una conferencia sobre James Joyce en la Universidad Nacional de La Plata cuyo contenido, conjeturamos, habría sido un antecedente concreto de la charla en Santa Fe. La transcripción de la conferencia platense fue publicada en el número 45 de la revista *Variaciones Borges*, University of Pittsburgh, 2018, de donde la citamos. En el repositorio institucional de la Universidad Nacional de La Plata puede consultarse el audio original de la Conferencia: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/30278>

La representación es inherente al lenguaje, no al acto de escribir. Y es inherente también al acto de leer. Si yo leo en *Finnegans Wake: the compositor of the farce of dustiny*, no leo solamente los signos sino la superposición de sentido, leo el compositor de La fuerza del Destino, y el compositor de la farsa del destino, del destino de los hombres, que es muerte y polvo (*dustiny* = *dust* [polvo] + *destiny* [destino]). Toda la música de *Finnegans Wake* es significativa, aun en el nivel más general de elaboración del texto, el de cierta concepción de la historia que Joyce toma de Vico: *riverrun* es más que un juego de palabras: es todo un programa. [...] La música polisémica joyceana es esencialmente un acto de representación. Que no sea la representación balzaciana empobrecida por el uso, es otra cosa. En el caso de Joyce, el proyecto es el de representar cierta imagen del mundo. Pero si ese no hubiese sido su proyecto, la representación, a pesar de Joyce, estaría ahí. (*El concepto de ficción* p. 174)

La minuciosidad del análisis de la frase joyceana aquí desplegado por Saer puede leerse en sintonía con las discusiones en torno de la intraducibilidad de la literatura de Joyce que hemos desarrollado a propósito del ejercicio lamborghiniano. Y esto permitiría, por otra parte, ubicar en este ensayo una argumentación diferida de la provocativa defensa saeriana de la traducción de *Ulises* de Salas Subirat (cf. “Salas Subirat”, en *Trabajos*).

No obstante, al recorrer su obra ensayística, se vislumbra que el interés de Saer por la obra de Joyce no parece haber residido tanto en el problema de la ilegibilidad y la resonancia de su prosa, sino en la narración de su vida, es decir, en los modos que tomó, en cada proyecto biográfico, el relato de su figura de artista. Así, la frase de la biografía de Richard Ellmann “Sin dudas, nunca sabremos cómo fue James Joyce”, anotada en un cuaderno *Graduado* de fines de los setenta (*Papeles de trabajo II* p. 135), deriva en la advertencia metodológica sobre el género biográfico desplegada en el ensayo “El concepto de ficción”:

La primera exigencia de la biografía, la veracidad, atributo pretendidamente científico, no es otra cosa que el supuesto retórico de un género literario, no menos convencional que las tres unidades de la tragedia clásica, o el desenmascaramiento del asesino en las últimas páginas de la novela policial. (*El concepto de ficción* p. 10)

De este modo, Saer ubica a Joyce en el punto de partida de su reflexión acerca de los vínculos entre realidad y narración que desembocan en la definición de su concepto de ficción como una «antropología especulativa», sobre la que volveremos en el último capítulo. Asimismo, la lectura de *My brother's keeper*, escrito por E Stanislaus Joyce, motiva la valoración de la autobiografía por sobre la exigencia de objetividad del género biográfico tradicional que Saer despliega en “El guardián de mi hermano” (cf. Giordano, “Saer y su concepto de ficción”; Battistoni, “Saer: escenas de una biografía involuntaria”). En este sentido, estos dos ensayos pueden leerse en serie, junto con la interpretación saeriana de la frase de *Ulises* en “El valor del mito”, donde Saer, recordemos, afirmaba que “[e]l objetivo no es restituir o interpretar la

historia sino crear una dimensión mítica que tenga valor en todo tiempo y lugar” (“El valor del mito” p. 78). Cabría sumar, también, el poema “He weeps over Jim” de *El arte de narrar*, una suerte de elegía dedicada a Joyce en la que, a la vez, se vuelve sobre el problema del retrato de una vida y del género biográfico:

[...] Basta, por fin,  
del dédalo de Dublin, del miedo  
a los relámpagos: la pesadilla  
de la historia, el grito en la calle  
y la corriente que fluye adentro también  
se acabaron.

En ese género no se inventa  
nada. (p. 39)

Jorge Monteleone ha señalado cómo en este poema la voz poética que “llora a Jim” manifiesta su deuda con el escritor irlandés revisitando acontecimientos puntuales de su biografía, tomados principalmente del libro de Ellman (“El canto de lo material” p. 380).

Asimismo, algunos críticos han reparado en las huellas de la lectura de Joyce en las narraciones saerianas, rastreables en los rasgos de ciertos personajes, en guiños indirectos en sus conversaciones o en los detalles compositivos de algunas escenas. En su tesis *La escritura de Juan José Saer: la tercera orilla del río*, Oscar Brando sugiere que “Saer parece perseguido por (¿o perseguir?) las coincidencias con *Ulises*, pero se encarga de borrarlas dejando trazos leves” (p. 15). En este sentido, encuentra en una historia inconclusa incluida en los *Borradores inéditos* una referencia a Joyce en boca de su protagonista, León, quien elige el 16 de junio para lanzar su carrera de escritor: “Si elegí el 16 de junio de 1964 es por alguna razón especial, como se verá después” (*Papeles de trabajo* p. 185). Esta fecha alude, recuerda Brando, al día en que transcurre el *Ulises*, por lo que “[s]in duda ese 16 de junio es un homenaje a Joyce” (“La tercera orilla” p. 15). Además, a pesar de que el personaje de León no reaparecerá en la obra saeriana, Brando identifica cierta “contaminación joyceana” en la figura de Leto, por sus coincidencias biográficas con Leopoldo Bloom.

Por otro lado, Rafael Arce en “La destrucción del estatuto antropomorfo del narrador en Saer” identifica en “Sombras sobre vidrio esmerilado” una reminiscencia joyceana en el monólogo de Adelina:

Aunque Adelina se sienta Alfonsina Storni, su monólogo alude al mito de origen del monólogo interior novelesco: el de Molly Bloom en el *Ulises* de Joyce. El cuñado se llama Leopoldo y, en aquel día de felicidad y trauma junto al río, llevaron riñón para el almuerzo, porque a él le gustaba. Como Adelina, Molly compone su monólogo de percepción (siente a Leopoldo dormir a su lado) y de recuerdos (la mayoría de los cuales son recuerdos felices junto a su marido). También su monólogo está atravesado por una

reflexión sobre el propio destino, solo que la de Molly es en general de tono positivo aunque nostálgico, el revés del pesimismo de Adelina. De hecho, lo sarcástico de la alusión al último capítulo del *Ulises* no está solo en el nombre del cuñado y en el riñón: Molly es en cierto modo la antítesis de Adelina. Joyce dijo que si el *Mefistófeles* de Goethe era el espíritu que siempre niega, Molly sería la carne que siempre afirma (Valverde 1999: 59). Adelina opera un quiasmo: es la carne que siempre niega. (pp. 48-49)

Por último, en el artículo “La custodia del sentido”, Camilo Bogoya recuerda la fugaz referencia a Joyce que Saer anota en *Nadie nada nunca*. Hacia el final de la novela, el Gato lee uno de los artículos que Tomatis ha escrito para el diario sobre los asesinatos de caballos, en el que despliega las hipótesis más inverosímiles. Entre ellas:

según Tomatis, ciertas tribus nihilistas de Oceanía se ponen a matar, en ciertas épocas del año, un número indefinido de animales de una misma especie, para figurar de un modo simbólico el exterminio general de todas las especies vivientes; un etnólogo irlandés, el profesor Leopold Bloom, ha dado a esa ceremonia el nombre de sinécdoque ritual. La mueca fija de asombro en la cara del Gato fluye en una carcajada ruidosa. (*Nadie nada nunca* p. 201)

Bogoya se pregunta “¿Cómo interpretar la alusión a Joyce en un texto que hace reír estruendosamente al Gato de todas esas «invenciones disparatadas»?” (p. 5), para luego concluir que el modo en que Tomatis exhibe con picardía su erudición en el artículo ejemplifica la forma que toma en la novela el hermetismo programático, es decir, “la necesidad de hacer del sentido una adivinanza que el lector debe descifrar” (“La custodia” p. 5).<sup>116</sup>

---

116 Argumentamos nuestro cuestionamiento de esta interpretación de la ilegibilidad de la novela saeriana en el último capítulo de esta tesis. Ver especialmente: “*Nadie nada nunca*, ¿novela alegórica?”.

### CAPÍTULO 3: LO ILEGIBLE EN LA OBRA DE LEÓNIDAS LAMBORGHINI: LA PARODIA

“no soy contradictorio, soy disperso”  
Roland Barthes por Roland Barthes

#### 3.0. Presentación del recorrido del capítulo

Con el titular “Murió Leónidas Lamborghini, un poeta de la parodia”, despedía el diario *La Nación* al escritor el 14 de noviembre de 2009. La elección de títulos como *Odiseo confinado*, *Tragedias y parodias I*, *Comedieta*, “El estro paródico” (en *El riseñor*), la utilización de procedimientos como la reescritura, la variación o la distorsión, así como también el énfasis del autor por caracterizar su labor poética en términos de lectura, de mezcolanza y de juego (irreverente) con la tradición, son apenas algunos de los elementos más evidentes que justificarían el epíteto para su obra. Ahora bien, ¿qué implica pensar la obra de Lamborghini como paródica?, ¿cuál es el alcance de la parodia en su obra?

En este capítulo, revisamos desde qué concepción o concepciones de parodia ha leído la crítica sus textos, a fin de interrogar en qué medida estas lecturas han contribuido a despejar y/o profundizar la ilegibilidad histórica que signó las primeras décadas de la recepción de su obra, así como a agudizar la resistencia a pensar lo ilegible en sus textos.

Para ello, en un primer momento, se rescatan algunas intervenciones significativas en las que el autor involucró la noción de parodia a la hora de definir la relación de su poesía con la política y, particularmente, con su lectura de la gauchesca. Luego, se recuperan las principales lecturas críticas que se han hecho de lo paródico en su obra.

En un segundo apartado, se propone un recorrido por la historia de la noción de parodia, tomando como referencia las reconstrucciones realizadas por Gérard Genette en *Palimpsestos* y por Juan Campesino en “La parodia en el tiempo”, para luego detenernos en el lugar que ha ocupado la parodia en la teoría literaria (desde el formalismo ruso, luego Bajtin, la escuela francesa y la crítica anglosajona). Este apartado se centra, en un tercer momento, en el estudio de la parodia de Linda Hutcheon, cuya propuesta teórica se ha vuelto una referencia central en los estudios literarios argentinos que han abordado la parodia en

diversos corpus; y se busca contrastar su perspectiva con las propuestas de Giorgio Agamben en *Profanaciones*, de Juan B. Ritvo en *La edad de la lectura* y en diálogo con las consideraciones acerca de la ironía de Paul de Man, a partir de la pregunta por el lugar que cada una de estas visiones le asigna a la intención autoral en la parodia.

Finalmente, en los últimos dos apartados, presentamos nuestra propuesta de lectura de lo paródico en la obra de Lamborghini, que revisita el corpus de la tesis en su conjunto y permite reorientar algunas de las hipótesis sobre lo ilegible en la literatura lamborghiniana presentadas en el capítulo dos.



### 3.1. La parodia en Lamborghini: “un arte arteralmente artero”

“El juego es lo más serio que tiene el hombre”  
Leónidas Lamborghini, *Diario de poesía* 62

En agosto de 1992 Lamborghini comenzó a dictar un curso sobre parodia en el Centro Cultural Rojas, que se desarrollaba los jueves por la tarde. En el boletín informativo *La hoja del Rojas* previa a su inicio, la nota de tapa estuvo dedicada a la promoción del taller: “La parodia. 5 hipótesis de trabajo por Leónidas Lamborghini” (ver Anexo I). Como sugiere el título, el texto condensa en cinco puntos las ideas del autor en torno a lo paródico. En primer lugar, Lamborghini se interroga acerca de las razones que hacen de la parodia una categoría dominante en la época; retomando una frase de *La gaya ciencia* de Nietzsche –“incipit parodia, incipit tragedia”– reflexiona sobre el vínculo estrecho y reversible entre lo cómico y lo trágico, para sugerir que “quizás, estemos viviendo el **Período Paródico** que a todos los demás vendría a resumir, mezclar, mixturar, sintetizar. Desnudar” (p. 1, negrita en el original). En segundo lugar, remitiendo a su definición como relación y a su raíz etimológica de “canto paralelo”, Lamborghini propone considerar a la parodia como el modo en que se organiza todo el sistema literario: “¿Podríamos, entonces, haciendo extensivo este concepto de **canto paralelo**, considerar a todo el Sistema de producción de las obras como «series» o «cadenas» de obras que, relacionándose de esa manera, lo organizan?” (p. 1, negrita en el original). La tercera hipótesis se deriva de la pregunta por la “razón de fondo” de la parodia, y partiendo de una lectura literal de las palabras del Génesis –“hecho a imagen y semejanza”–, introduce la posibilidad de que lo paródico sea un rasgo constitutivo de lo humano. En cuarto lugar, Lamborghini traza una genealogía que inicia con los gauchescos e incluye a Macedonio, Artl, los hermanos Discépolo, Nicolás Olivari, los sainteros, el *Juan Moreira*, Leopoldo Marechal y Borges, en quienes, afirma, ve “un arte-arteralmente-artero”. Por último, el quinto punto define el modo de trabajo que será propuesto en el taller literario de los jueves: lectura, escritura, y exploración. Además de la contundencia de las ideas desarrolladas en la nota, es relevante señalar cómo a lo largo del texto Lamborghini evita realizar afirmaciones y elige, en cambio, adoptar un tono interrogativo, al punto que cuatro de las cinco hipótesis concluyen con preguntas, y la quinta, con una sugerencia entre paréntesis (Ver Anexo I).

Dos años después, en diciembre de 1994, Lamborghini presentó una ponencia en un Encuentro de escritores en la Universidad Nacional del Litoral, del que, como ya hemos mencionado en el capítulo dos, participó junto con Juan José Saer, Andrés Rivera y Eduardo Belgrano Rawson. En esta ocasión, motivado por el tema del evento, el poeta involucró la parodia en sus reflexiones acerca del vínculo entre ficción e historia política. Su intervención titulada “El poder de la parodia” comenzaba con una serie de máximas –nuevamente, eludiendo el tono afirmativo–:

la Historia Política del país vivida como constante presión sobre la escritura, encarnada allí como destino, como *fatum* contra el cual se lucha. Poesía, relato, narración en verso quebrado irregular y jadeo continuo, como síntoma de ese sobre esfuerzo en el que la voz emerge desde una situación de asfixia. Violencia contra violencia, transgresión por transgresión. (“El poder de la parodia” p. 9)

Es decir, la forma en que su poesía “se hace cargo” de la relación con la Historia Política –en un doble sentido: no cede ante su presión, a la vez que no se desentiende de ella– es, justamente, mediante la elección por la parodia, a la que entiende como una relación de contraste y semejanza con el modelo (“El poder de la parodia” p. 11). A lo largo de su trabajo, Lamborghini argumenta su apuesta por el género paródico, cuya primera potencialidad radica en reunir la risa con el horror: “La risa conectada al horror [...], la parodia anunciando la tragedia (como lo veía Nietzsche), o la historia como tragedia que cuando se repite lo hace como parodia (según Marx)” (“El poder de la parodia” p. 10). Las frases de Nietzsche y Marx que aquí reúne y parafrasea instalan la indistinción y la reversibilidad de los términos: entre tragedia y parodia, así como entre historia política y poesía, lo que hay es una repetición que inscribe un desplazamiento.<sup>117</sup> Lamborghini vuelve a situar en la gauchesca un antecedente de esta operación, a la que define una vez más como “un arte artero, como la realidad contra la que se mide y reacciona. Arte artero por lo que tiene de sarcástico, de irónico” (p. 10). Los poetas gauchescos, sugiere, supieron entender y expresar lo trágico y lo cómico de nuestra realidad histórico-política, planteando una caricatura del modelo que dejaba ver su verdad, en la medida en que desarmaba su impostada

---

117 Roland Barthes se detiene en esta misma frase de Marx: “Vivamente impactado, en otra época, impactado para siempre por la idea de Marx, de que, en la Historia, la tragedia a veces vuelve *pero como farsa*. La farsa es una forma ambigua, ya que permite leer la figura de aquello que duplica irrisoriamente [...]. Ese retorno-farsa es en sí mismo el escarnio del emblema materialista: la espiral [...]. En el trayecto de la espiral todas las cosas vuelven, pero en un lugar distinto, superior: vuelve entonces la diferencia, el recorrido de la metáfora; es la Ficción. La Farsa, por su parte, vuelve más abajo; es una metáfora que cede, se marchita y cae (que se pone fláccida)” (*RB por RB* p. 120, cursiva en el original). La oposición que aquí Barthes traza entre Ficción y Farsa (parodia), sugiere cierta consonancia con la propuesta de Agamben en *Profanaciones* en la que nos detendremos en el próximo apartado.

perfección: “La gauchesca como caricatura del modelo, la caricatura como la verdad del modelo” (p. 10). En la misma línea, en el libro *Risa y tragedia en los poetas gauchescos*,<sup>118</sup> afirma:

Parodia y tragedia siempre se tocan [...]. La parodia establece una relación cómico-imitativa con el modelo al que caricaturiza en sus pretensiones de perfección. [...] En la parodia, la semejanza del derivado con su modelo no tiene nada de reverencial; por el contrario, se lo toma en solfa para neutralizar su poder paralizante. El modelo sacralizado es sometido a la violenta distorsión de una risa que se le atreve: el modelo vacila, tambalea, su impostura de perfección queda al descubierto. (pp. 112-3)

Ante el poder paralizante del modelo, entonces, la parodia distorsiona, sacude, caricaturiza y expone su farsa. En esta idea resuena el epígrafe a la edición de *El riseñor* de 1975, “Asumir la distorsión / asimilarla / y devolverla multiplicadamente” (p. 5), una frase a la que Lamborghini apela en reiteradas ocasiones, en ensayos, poemas y entrevistas. Sin ir más lejos, hemos visto en el capítulo dos cómo la utiliza para describir el trabajo realizado sobre la lengua de Joyce en *Conjetural*. Asimismo, en el ensayo “El gauchesco como arte bufo”,<sup>119</sup> Lamborghini recurre a ella para definir la operación paródica de la gauchesca: “Asimilar la distorsión del Sistema y devolvérsela multiplicada: esta ecuación seca, dura, cifra la mayor parte del *Martín Fierro* y del *Fausto* criollo. Y, de una manera total, «La refalosa» de Ascasubi” (“El gauchesco” p. 2).

Por otra parte, al año siguiente de su participación en el Encuentro en la UNL, Lamborghini respondía a la encuesta del número 36 de *Diario de poesía*, titulada “Poesía/política, hoy”, condensando la serie de tópicos que hemos destacado hasta aquí:

en lo que hace específicamente al momento actual, parecería que la pregunta apunta a la búsqueda de una salida posible en medio del atolladero a que nos ha llevado el tránsito por tantos caminos que no rindieron los resultados esperados [...]. Entonces, la parodia; entonces, la caricatura; entonces, el grotesco. O dicho de otra manera, de la manera en que lo vengo diciendo desde *El solicitante descolocado* (1957): asimilar la distorsión y devolverla multiplicada: sin la lagrimita de la poesía “social” o de “protesta”. Lo trágico, mirado desde lo cómico; lo cómico como lo verdaderamente serio de nuestra situación; la desdicha cantada desde la diversión, como en los gauchescos. (p. 11)

En este sentido, se evidencia que la elección de Lamborghini por la parodia cifra el modo en que su poesía procesa el vínculo con la historia y la política, y que es una operación que resulta indisociable de la lectura que el autor realiza de la poesía gauchesca. Pero además, la parodia define la forma que cobra la relación de su obra con la tradición literaria.

---

118 Se trata de un ensayo publicado en 2008 por Emecé, que recupera los contenidos de un seminario dictado por Lamborghini en la UBA, que se tituló “La risa en la poesía gauchesca”.

119 Artículo publicado originalmente el 23 de junio de 1985 en *Tiempo Argentino* y luego incluido en el tomo *La lucha de los lenguajes* de la *Historia crítica de la literatura argentina* en 2003.

Lamborghini concibe la parodia como una relación de contraste y semejanza con un modelo, y precisa que en esta definición general conviven dos modulaciones, que se corresponden con dos acepciones diferenciadas de la palabra: por un lado, la parodia como contraste, entendida como imitación burlesca y risible; por el otro, la parodia como semejanza, asociada a la idea de “canto paralelo” que convoca su etimología griega.<sup>120</sup> Ante la pregunta de Miguel Ángel Zapata “¿Cómo opera el concepto de parodia en la literatura en general?”, Lamborghini explica:

He intentado ampliar el significado de parodia, definida en el diccionario como “imitación burlesca de una obra de la literatura”. Me he remitido a su raíz etimológica de canto paralelo que guarda una relación de semejanza o desemejanza o contraste con el Modelo al cual se relaciona, eludiendo esa definición restrictiva. Ahora bien, así considerado, el sistema de la literatura se me aparece como una sucesión de cantos paralelos en la que se evidencia dicha relación. (“Entre la reescritura y la parodia” s/p)

Asimismo, entrevistado por Gabriela Goldberg en 1992, Lamborghini expone:

yo me la he definido así: [la parodia] es una relación. Una relación con un modelo, o con varios modelos, de semejanza y diferencia; esta desemejanza puede llegar al contraste, es decir, cuando el derivado, la parodia, se ríe francamente del modelo. El parodista ha encontrado cierto talón de Aquiles en este modelo formidable, incommovible, y lo está contrastando. [...] El otro nivel de comprensión de la parodia me permite, a mí por lo menos, explicarme el sistema de la literatura. Esto lo saco de la etimología de parodia, que es canto paralelo; el sistema de la literatura como una cadena de cantos paralelos, reencarnaciones, como que de ahí no se puede salir. (s/p)

Consideramos que lo interesante de esta dualidad señalada por Lamborghini es que no se proyecta sobre su obra de manera lineal; es decir, no arrojaría resultados relevantes un intento por identificar en sus poemas manifestaciones diferenciadas de uno u otro tipo de parodia. Antes bien, en la medida en que se trata de “niveles de comprensión”, semejanza y contraste se solapan y se mantienen latentes en su escritura, como si lo que se buscara fuera instaurar una zona de indefinición o descolocación:

Yo pienso que cuando se llega a un equilibrio entre situación de semejanza y desemejanza, el lector no sabe si la cosa está siendo en serio o está del lado de la risa; pero no solamente el lector, el autor ya no sabe. Con mi personaje [de *Odiseo Confinado*] Cordero me pasa que no sé si habla en serio o en broma, se me escapó, es la primera vez; por eso tengo la impresión de haber creado, esta vez, una voz que no es un alter ego mío, una voz construida desde un poeta del siglo xvii que se me escapa, no sé si se está compungiendo en serio de que ha sido paródico, porque mientras tanto sigue haciendo parodia en el desarrollo. (“A pegar el cascotazo” s/p)

---

120 Como se desarrolla en el siguiente apartado, la dualidad etimológica que da lugar a dos definiciones diferenciadas de la noción de parodia es recuperada tanto en los desarrollos teóricos de Linda Hutcheon como de Giorgio Agamben.

Así, la fuerza de la parodia residiría en que opone resistencia a la comprensión, al indistinguir lo diferente de lo parecido, lo bufo de lo serio, lo cómico de lo trágico. En respuesta ante lo que en el modelo se mantiene estático y nítidamente definido, la parodia opera multiplicando, pluralizando, distorsionando y poniendo en movimiento. Y lo que es más, desposee al autor del control de la escritura, que se mantiene, en cambio, suspendida en el juego del lenguaje. En palabras de Lamborghini: “Vos querés decir, pero el poema también quiere decir a través tuyo. Y ése es el doble juego, ser el instrumento de tu instrumento [...]. A veces el poeta es el que menos puede interpretar su poema...” (*Mezcolanza* p. 94).

### 3.1.1. Parodia, reescritura, variación

De este recorrido por intervenciones de Lamborghini, enfatizamos la apelación reiterada a una serie de fórmulas: “Asimilar la distorsión y devolverla multiplicadamente”, “relación de semejanza y contraste con el Modelo”, “cuando empieza la parodia, empieza la tragedia”. Se trata de ideas y frases que no resultan novedosas para los lectores de la obra lamborghiniana, sino que resuenan como un eco de versos diseminados y reescritos a lo largo de sus textos literarios, especialmente a partir de *Partitas* y *El riseñor*.<sup>121</sup> El discurso crítico ha tendido a involucrar estas fórmulas en sus análisis, anclando la explicación del funcionamiento de la parodia en los textos a la utilización de la distorsión y la reescritura como procedimientos y a los efectos críticos de adoptar una mirada distorsiva sobre el modelo.

En el artículo “Herencias y cortes...”, publicado en el tomo X de la *Historia crítica de la literatura argentina*, Daniel Freidemberg asevera que la peculiar concepción lamborghiniana de la parodia se adelanta a la atención que años después obtendrá la categoría de intertextualidad en el campo teórico argentino; su puesta en práctica, a partir de la reelaboración de un conjunto heterogéneo de textos poéticos y políticos, define el procedimiento que a partir de *Partitas* el autor denomina “reescritura”. En este sentido, para Freidemberg, la reescritura en la poética de Lamborghini encuentra su punto de partida en una escucha atenta; el poeta responde a un llamado del texto, que despliega y amplifica (“Herencias y cortes” pp. 205-6).

121 Como ya hemos mencionado, la edición de 1975 de *El riseñor* toma a modo de epígrafe “asumir la distorsión, / asimilarla / y devolverla multiplicadamente” (p. 9), firmado por las iniciales L.C.L. A su vez, en las últimas páginas del libro, “El Combinador” y “El Estro Paródico” pueden ser leídos como variaciones de estas consignas. Asimismo, *Comedieta (De la globalización y el arte del bufón)* (1995) y *La risa canalla (o la moral del bufón)* (2004) inician: “-La verdad del Modelo, es su propia / caricatura [...]”, se trata de poemas que exploran poéticamente la idea de relación y contraste con un modelo.

Recientemente, Gerardo Jorge en los artículos “La identidad extraviada” y “La poética de la reescritura”, así como el epílogo a *El genio de nuestra raza –las reescrituras*, titulado “20 entradas sobre Lamborghini y sus reescrituras”, se sitúa en la estela de la lectura propuesta por Freidemberg y centra su investigación de la obra en la categoría de reescritura. Jorge encuentra en esta noción la clave para describir el funcionamiento de la obra y su vínculo con la tradición, sobre todo a partir de *Partitas*.<sup>122</sup> En este sentido, propone una distinción entre reescrituras tangenciales e intrusivas, partiendo de una diferencia que el propio Lamborghini propusiera en *El jugador, el juego*, entre tangenciación del Modelo y relación por intrusión (penetración) (*El jugador* p. 17). Si bien su propuesta de lectura alude a la parodia solo incidentalmente, como “relación paródica (entendiendo parodia en sentido amplio)” (“La poética de la reescritura” p. 170), Jorge afirma que la parodia en la obra lamborghiniana pone en escena las contradicciones del Modelo, pues distorsiona el carácter edificante de ciertos géneros y textos idealizantes, a la vez que señala críticamente la mistificación en torno del uso de los símbolos (“La identidad extraviada” p. 197). De este modo, se evidencia que reescritura y parodia son homologables en cuanto al signo crítico que cobra su utilización.<sup>123</sup>

Por el espíritu crítico que anida en el corazón de esta práctica, Lamborghini tendrá preferencia por obras y géneros de escritura modélicos o edificantes a la hora de reescribir intrusivamente: himnos, marchas, textos pedagógicos o de propaganda, cumbres de la poesía universal, en las cuales la reescritura interviene para proponer lecturas desafiantes, recontextualizaciones y la inscripción de diferencias. (“20 entradas” p. 12)

Por su parte, en el libro de 2014, *Literatura, Peronismo y liberación nacional*, Alberto Julián Pérez dedica a Lamborghini el capítulo 11, titulado “Leónidas Lamborghini: peronismo/parodia/poesía”. Allí propone un recorrido comentado por la obra de Lamborghini, que enmarca en una recuperación programática de la definición de parodia del autor como

---

122 El estudio de Jorge se enmarca en un proyecto doctoral que reúne las poéticas de Leónidas Lamborghini, los hermanos De Campos y Nicanor Parra, y que focaliza en los usos de de la traducción “creativa” o “posesiva”, la intraducción y la reescritura “intrusiva”, como modulaciones de una relación con la tradición poética occidental.

123 La homologación de los términos parodia y reescritura también se evidencia en dos decisiones paratextuales de la edición de *Las reescrituras* dirigida por Jorge. En primer lugar, el título *El genio de nuestra raza: Las reescrituras*, que alude a una frase que hilvana tres textos de *El riseñor*: dos versos del segmento VIII del poema que da título al libro, “Parodia / Genio de nuestra Raza.” (p. 34), una pregunta encadenada en “El Estro paródico” –“¿La Parodia como el Modelo **pero** escrito desde la raíz, desde el mismo Genio de nuestra Raza?” (*El riseñor* p. 49, resaltado en el original)–, y un verso de la contratapa: “¡PARODIA GENIO DE NUESTRA RAZA!”. A su vez, la frase reaparece en la obra teatral *Perón en Caracas* (1999), en boca del Líder: “–¡Parodia, Genio de nuestra raza!” (p. 33). En segundo lugar, la incorporación como epígrafe del libro de una de las fórmulas utilizadas por Lamborghini para referir a la parodia, tal como hemos visto hasta aquí: “*asumir la distorsión, / asimilarla, / y devolverla multiplicadamente*” (*El genio de nuestra raza* p. 21).

“canto paralelo” y como “modo de resistencia cultural” (formulación extraída de “El estro paródico”, en *El riseñor*, que citamos *in extenso* en el tercer apartado de este capítulo). En su lectura, Pérez asocia la noción de parodia a la deformación y la transformación de enunciados y discursos preexistentes, a la vez que rescata el carácter “liberador” del procedimiento.

Por otro lado, en el ensayo *Cinco peronismos de Leónidas Lamborghini*, Martín Servelli considera el recurso a la parodia en su lectura de “Eva Perón en la hoguera”, recuperando textualmente los términos de las fórmulas lamborghinianas:

No se trata de la parodia como imitación burlesca sino como distorsión: la deformación y alteración del original que produce el juego combinatorio de las palabras. Distorsión que asimila, respecto de *La razón de mi vida*, el manoseo de las palabras que está en la concepción misma de esta autobiografía y lo *devuelve multiplicado*. [...] La parodia entendida como relación de contraste y semejanza con el modelo, como un balanceo constante que va del poema a su parodia y revierte de nuevo sobre el poema focalizando nuevas zonas de sentido. (*Cinco peronismos* p. 25, cursiva en el original)

Por último, en el libro *Ni atípicos ni excéntricos*, Carlos Belvedere recupera la noción de “horrorreír” formulada por Lamborghini como descripción de una escritura en la que conviven lo trágico y lo cómico, la risa y el horror (*Ni atípicos ni excéntricos* p. 40). Puntualmente, el crítico entiende la parodia y el grotesco como recursos que no deben hacerse coextensibles a toda su obra. “Antes bien –argumenta– la variación es su paradigma, y la parodia constituye solo una de sus modalidades” (p. 43). Asimismo, entre parodia y variación identifica una diferencia en cuanto a la relación que estas establecen con el modelo: mientras en la parodia se subvierte el modelo, al ser tomado como objeto de crítica, en la variación, en cambio, el modelo se emula, en la medida en que es objeto de admiración. Belvedere sostiene que con *Odiseo confinado* Lamborghini decreta la clausura de la etapa más experimental de su obra, pues considera que allí se declara la inviabilidad de la parodia como método: “la parodia puede aún destruir, producir chatarra, pero ya no crear” (p. 62). La causa de este fracaso radicaría en el hecho de que las parodias no lograron su cometido “porque «tangenciábanse, / con el propio modelo». En otras palabras: aun la distorsión formaba parte del modelo” (p. 63). De este modo, el crítico recurre a unos versos de Cordero, el paródico (*Odiseo confinado* pp. 31-2) como argumento, lo que pone de manifiesto que su interpretación se sostiene en una lectura literal del poema lamborghiniano. En el Prólogo al libro sugiere que Cordero, el paródico “no es otro que el mismo *Lamborghini* (*Lamb*, en inglés significa “cordero”)” (*Ni atípicos ni excéntricos* p. 8, cursiva en el original).<sup>124</sup>

---

124 Es posible encontrar una respuesta a esta lectura de *Odiseo Confinado* en las palabras de Lamborghini de la entrevista de Goldemberg ya citada: “no sé si [Cordero, el paródico] se está compungiendo en serio de que ha

En este breve recorrido por las lecturas críticas sobre Lamborghini que han reparado en la parodia, es posible identificar un intento por restringir la parodia en su obra dentro de los límites de una etapa o período específico. También, identificamos cierta tendencia a la implicación entre reescritura y parodia, como categorías cuyos alcances se yuxtaponen en las lecturas de la obra. Luis Chitarroni escribe en el prólogo a *Las reescrituras* de 1996: “Las reescrituras de Leonidas Lamborghini acentúan la pasión paródica, la multiplican y, como ese eterno regreso de reputación filosófica que el poeta ni consulta, la distorsiona” (“Las reescrituras, pasión y desquite” p. 8). Por su parte, Freidemberg sugiere: “Más aun que un procedimiento, la parodia es en Lamborghini un punto de vista y hasta, en cierto modo, una filosofía” (“Herencias y cortes” p. 205). En este sentido, existe cierto consenso crítico en entender la parodia como la modulación de un tono, un gesto, una actitud del poeta ante el Modelo, la tradición literaria y las discursividades políticas y culturales, materializada en la obra en la utilización de un procedimiento: la reescritura. Esto explicaría la preeminencia en los trabajos críticos de la indagación de la reescritura y el relegamiento de la parodia, de la que se ha destacado únicamente su efecto crítico y cuya definición en la mayoría de los casos se ha mantenido en los términos enunciados por el propio autor y por la propia obra, lo que tiende a volverse una suerte de tautología.

### 3.1.2. Parodia, dialogismo, carnavalización

Ahora bien, en los casos en que no se recurre exclusivamente a las fórmulas lamborghinianas para definir la parodia, identificamos que se reitera la apelación a un marco teórico específico: la referencia teórica principal es la teoría de Mijail Bajtin y los estudios posteriores que parten de sus propuestas en torno al dialogismo, la parodia y el carnaval.<sup>125</sup>

---

\_\_\_\_\_ sido paródico, porque mientras tanto sigue haciendo parodia en el desarrollo” (“A pegar el cascotazo” s/p).

125 Si, como proponemos, no habría elementos suficientes en la obra ni en el discurso de Lamborghini que justifiquen la vinculación unívoca de la parodia en sus textos con las ideas bajtinianas, ¿por qué se lo leyó desde esa perspectiva? Consideramos que la pregnancia del pensamiento de Bajtin en el discurso de la crítica literaria argentina puede comenzar a explicarse si se la ubica en el escenario de debate en torno a la relación entre literatura y política, que fue moldeando las discusiones del campo intelectual y literario a partir de los sesenta y en las décadas subsiguientes. El modo en que sus textos proponían concebir los vínculos entre el lenguaje y lo social o lo popular parece haber ofrecido herramientas atractivas para leer literatura en el marco de las demandas de la época. Señalamos, en este sentido, la atención ofrecida a Bajtin en un libro como *Literatura/Sociedad*, que Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo publican en 1983, y que propone un recorrido por las corrientes más relevantes que han aportado a legitimar una mirada sociológica sobre la literatura. En la introducción, los autores afirman: “Reivindicamos a dos expulsados por la ola crítica de los años sesenta y setenta: el autor y el lector, no como meras funciones textuales, sino también como sujetos sociales cuya actividad es esencial en el proceso literario” (p. 11).



En *Variaciones vanguardistas*, Ana Porrúa sostiene que la poesía de Lamborghini se define desde la *escucha* y la lectura de otras voces: “el escritor es el que construye su voz en combinación, en contrapunto con otras voces de la literatura” (*Variaciones* p. 20). En este marco, la parodia, junto con la estilización y el diálogo, se consideran como procedimientos que dan cuenta del trabajo con la “palabra ajena”. En este sentido, Porrúa recupera una noción de parodia bajtiniana: como un modo de dialogización de los enunciados, asociada a la transformación risible de un texto previo, como inversión de propósitos a partir de una nueva orientación de la voz del otro. Así, afirma que Lamborghini

se presenta como aquél que puede leer lo disonante en la literatura clásica o en la *gauchesca*: no lee el catolicismo en *La Divina Comedia* de Dante Alighieri sino el momento de hibridación, cuando se introduce un dios pagano como Apolo en el Paraíso, no lee la trayectoria del héroe nacional en el *Martín Fierro* de José Hernández sino el costado payasesco, alejado de toda épica posible. El modo de leer de Lamborghini justifica su modo de escribir, cuando habla de la parodia o la reescritura. (p. 19)

No obstante, Porrúa no encuentra en la categoría de parodia una clave de lectura de la obra, sino que propone en cambio la variación como el modo de funcionamiento de la máquina lamborghiniana. Justifica este relegamiento de lo paródico en su lectura en estos términos:

La lógica que organiza el texto no es siempre la de la parodia, propuesta con asiduidad por el mismo Lamborghini. Ni siquiera si se piensa la parodia como la relación ‘de semejanza y diferencia’ (‘parecido pero distinto’) que establece cualquier texto con su modelo, cuya función sería devolverle productividad al original o a una tradición. [...] Si bien la parodia genera una disonancia con respecto al otro texto, éste supone un grado importante de deconstrucción del material retomado, e incluso, como dice Bajtín, una inversión de la otra voz. (pp. 39-40)

De este modo, Porrúa sostiene que la relación paródica con el modelo no está presente en todos los textos lamborghinianos, ya que en muchos casos se conservan las constituciones iniciales y los sentidos de los materiales (sin inversión), y en muchos otros, la transformación del original es tal que supone la pérdida de identidad (imposibilitando la identificación, lo que interrumpiría la lectura paródica en términos bajtinianos).<sup>126</sup>

Más recientemente, el libro de 2021 de Tomás Vera Barros *Leónidas Lamborghini: gauchesca, política y experimentación* recupera y reelabora las consideraciones sobre la obra lamborghiniana expuestas en su tesis doctoral (*La constelación experimental* 2015). En el

---

126 No obstante, en el apartado “(operaciones de transformación)” del último capítulo del libro, Porrúa repara en la construcción de una voz impostada en textos como *Odiseo Confinado* y *Tragedias y Parodias I*, que la autora vincula con una acepción específica del término parodia recuperada por Genette: “«cantar en falsete, con otra voz, en contracanto –en contrapunto–, o incluso cantar en otro tono: deformar, pues, o *transportar* una melodía»” (Genette citado por Porrúa, *Variaciones* p. 219). Exploramos esta sugerencia entre parodia y contrapunto en el último apartado de este capítulo.

apartado “La parodia y la gauchesca” –y como marco general de todo el libro– enuncia su decisión metodológica de leer la obra poética de Lamborghini desde su propia propuesta, es decir, a partir de elementos “metapoéticos”, y atendiendo, además, a entrevistas, comentarios del autor y paratextos, a fin de evitar la asistencia de “muletas teóricas” que impongan sobre la obra categorías que le son ajenas, argumenta Vera Barros. Ahora bien, al iniciar su desarrollo de la parodia en la obra de Lamborghini, el autor acude explícitamente a la teoría bajtiniana, operación que es justificada del siguiente modo: “optamos por el marco teórico bajtiniano porque en su caso lo paródico no está exento de responsabilidad ética y cognitiva frente ante [sic] los contenidos por parte del parodiante” (p. 26). Así, Vera Barros considera la parodia como una herramienta que le permite al autor “hablar mediante la palabra ajena”, desmontar la palabra primitiva y “demostrar su falsedad y relatividad” (p. 26). En este sentido, en la argumentación de Vera Barros se pone de manifiesto que la apelación a la teoría de Bajtín para pensar la parodia en Lamborghini habilita la atribución de un valor crítico a su obra poética. En cierto modo, esta operación crítica legitima la lectura política de la poesía lamborghiniana, en la medida en que permite reconocer en ella una intención y un poder de intervención específico. Su poesía es paródica, es decir, es política, porque cuestiona voces y discursos, y el modo que elige para hacerlo es parodiándolos.

En un artículo publicado en el Dossier Lamborghini del número 38 de *Diario de poesía*, Susana Cella vuelve a Bajtín y a los conceptos de parodia y carnavalización, para poner en cuestión la pertinencia de leer desde ellos la poesía lamborghiniana. Cella señala que el uso indiscriminado y anacrónico por parte de la crítica literaria de términos como parodia o carnaval ha redundado en el deterioro de su especificidad crítica:

la hiperextensión del primero [parodia], lejos de solucionar el problema, lo amplía de modo tal que todo parece poder ser leído como parodia de algo, o atribuirse la categoría de paródico a cualquier texto [...] lo que equivale a encontrar procedimientos de carnavalización toda vez que haya una plaza pública y alguna que otra escena fuerte o representaciones de fiestas. (“Una lógica de la distorsión” p.19)

Nos interesa particularmente atender a este cuestionamiento porque Cella halla allí la clave para afirmar que en la poesía de Lamborghini, antes que inversión o celebración de la ruptura de un orden (operaciones directamente asociadas a la noción bajtiniana de carnavalización), lo que prima es la conservación de “la dualidad de los términos, su oposición excluyente y a la vez complementaria”. En Lamborghini, sugiere, “lo paródico se apoya en la paradoja” (“Una lógica de la distorsión” p. 19).

### 3.2. Hacia una definición de parodia

“La parodia es un destello de antiguas formas y de antiguas construcciones: la parodia ha dejado de ser”  
Nicolás Rosa, “Los confines de la literatura”

“La parodia es tan antigua como la poesía misma” afirma Octave Delepierre en un libro de 1870, *Essai sur la parodie chez les Grecs, chez les Romains et chez les modernes*, recuperando una definición de un tratado de 1747 sobre la poesía francesa, según reconstruye Juan Campesino en el artículo “La parodia en el tiempo” (p. 253). Asimismo, al toparse con la ausencia de referencias en la *Poética* de Escalígero de 1561 y en el *Suidae lexicon* del siglo X que permitan desandar el camino hacia el origen de las definiciones del género que allí aparecen, Gérard Genette asevera que “El nacimiento de la parodia [...] se pierde en la noche de los tiempos” (*Palimpsestos* p. 25).<sup>127</sup> Estas cadenas de citas y referencias truncan evidencian la complejidad que supone el estudio de una noción cuyos primeros usos en la cultura occidental se remontan a la Antigüedad y explican la variación que ha sufrido su definición a lo largo del tiempo.

Como hemos desarrollado hasta aquí, en las lecturas críticas de la obra de Lamborghini la parodia ha sido considerada en algunos casos como un procedimiento y en otros, un género –y hasta una filosofía (Freidemberg, “Herencias y cortes” p. 205)–; a su vez, mientras algunos críticos recuperan una noción de parodia bajtiniana, otros no han precisado una definición del término más allá de la propuesta por el propio Lamborghini, como relación y/o distorsión de un modelo. Por esta razón, en este apartado realizamos un recorrido por la historia de la noción de parodia que permita dar cuenta de la procedencia de sus variadas definiciones. En un segundo momento, proponemos una discusión entre la concepción de parodia formulada por uno de los estudios más citados en investigaciones sobre literatura argentina, como es el libro *A theory of parody* de Linda Hutcheon, y las perspectivas teóricas de Giorgio Agamben, Paul de Man y Juan B. Ritvo, contrapunto guiado por la pregunta en torno al lugar de la intención autoral en el acto literario.

---

127 Genette ironiza: “nos gustaría ascender por la escala del tiempo, más allá de Escalígero y de Suidas, y, de tradición en tradición (de plagio en plagio), llegar a obtener algún documento de época. Pero ni Escalígero ni Suidas alegan uno, y aparentemente la escala se detiene ahí, en esta hipótesis puramente teórica [de repetición invertida de un texto épico hacia una significación cómica], y quizá inspirada a Escalígero por simetría con la relación (también oscura) entre tragedia y drama satírico. El nacimiento de la parodia, como el de tantos otros géneros, se pierde en la noche de los tiempos” (*Palimpsestos* p. 25).

### 3.2.1 La historia de la parodia

En su *Poética*, Aristóteles consigna como primer autor de parodias a Hegemón de Taso (s. V a. C.), mientras que Ateneo en el *Banquete de los eruditos* refiere a Hiponacte de Efeso (s. VI a. C.) como inventor del género, siguiendo la referencia de Polemón de Atenas en su *Contra Timeo* (Campesino, p. 247). A partir de las menciones de autores presentes en los textos de Aristóteles y Ateneo, Campesino sugiere que la denominación de parodia para los griegos habría incluido aparentemente tanto épicas burlescas, como sátiras filosóficas, viñetas cómicas, centones paródicos y mimos; y lo que es más, parodia refería tanto a un género poético como a una técnica de citación (pp. 248-9). La retórica latina heredó esta amplitud semántica, al punto tal que el estudioso Jean-Pierre Cèbe “observa elementos paródicos prácticamente en todos los ámbitos de la expresión cultural de Roma” (Campesino p. 249).

Genette también sitúa en el inicio de su reconstrucción de la categoría de parodia la *Poética* aristotélica, para señalar que de allí resulta imposible esclarecer exactamente a qué refería la palabra parodia en la Antigüedad, dado que muchos de los ejemplos de textos paródicos mencionados por Aristóteles no han llegado a nuestros días, así como tampoco ha pervivido su desarrollo en torno al cuarto género que completaría su sistema de géneros poéticos, compuesto por la tragedia, la epopeya y la comedia (*Palimpsestos* pp. 20-21). Reducidas a la condición de hipótesis, Genette identifica tres formas de parodia en la Antigüedad: una derivada de su etimología, como modificación de la dicción tradicional y/o su acompañamiento musical; la segunda, que comprende la transposición de un texto noble en un estilo vulgar; la tercera, implicada en la aplicación de un estilo noble a un asunto no heroico:

En el primer caso, el «parodista» aparta un texto de su objeto modificándolo justo lo imprescindible; en el segundo caso, lo transporta íntegramente a otro estilo, dejando su objeto tan intacto como lo permite esa transformación estilística; en el tercer caso, toma su estilo para componer en ese estilo otro texto de asunto distinto, preferentemente antitético. (*Palimpsestos* p. 22)

Genette enfatiza que estas tres formas son difícilmente reductibles, en tanto son resultado de operaciones divergentes: la aplicación de un texto a otro tema, en el primer caso, la transposición estilística en el segundo, y la aplicación de un estilo a otro asunto, en el tercero. Las tres formas tan solo compartirían el hecho de involucrar cierto grado de burla de la epopeya. Esta heterogeneidad de formas derivará, siglos más tarde, en “confusiones” semánticas que Genette se propondrá despejar:

El vocablo *parodia* es habitualmente el lugar de una confusión muy onerosa, porque se utiliza para designar tanto la deformación lúdica, como la transposición burlesca de un texto, o la imitación satírica de un estilo. La razón principal de esta confusión radica en la convergencia funcional de estas tres fórmulas, que producen en todos los casos un efecto cómico, en general a expensas del texto o del estilo «parodiado» [...]. Pero esta convergencia funcional enmascara una diferencia estructural mucho más importante entre los estatutos transtextuales: la parodia estricta y el travestimiento proceden por transformación de texto, el pastiche satírico (como todo pastiche) por imitación de estilo. (*Palimpsestos* p. 37)

De las consideraciones de Genette en torno a la parodia en la Antigüedad, nos interesa además destacar un comentario interesante. Genette repara en la refutación que hace el abate Sallier de una opinión aparentemente muy extendida en su época –su *Histoire de l'Academie des Inscriptions* data de 1733–, que atribuía a Homero la invención de la parodia, alegando que el autor de *La Ilíada* y *La Odisea* recurría con frecuencia a la repetición de versos para expresar cosas diferentes. Genette considera un hecho irrefutable que en Homero hay fórmulas que se repiten a menudo, por lo que discute con Sallier preguntándose: “¿no se podría decir que [Homero] había hecho involutariamente el trabajo del parodista?” (p. 26). De este modo, Genette toma posición por aquella opinión corriente del siglo XVIII al sugerir que la parodia en la Antigüedad no habría nacido únicamente como burla de un texto previo, sino que se encontraría ya inscrita en la epopeya, como dimensión indisociable del género épico:

Verdaderamente el estilo épico, a causa de su estereotipia formularia, no sólo es un blanco diseñado para la imitación divertida y el desvío paródico, sino que además está constantemente en instancia e incluso en posición de autopastiche y de autoparodia involuntarios. El pastiche y la parodia están inscritos en el propio texto de la epopeya [...] La parodia es hija de la rapsodia y a la inversa. [...] lo cómico no es otra cosa que lo trágico visto de espaldas. (*Palimpsestos* p. 26)

Genette, quien unas páginas más adelante se propondrá “(re)bautizar *parodia*” para evitar la coexistencia de significados estructuralmente discordantes (*Palimpsestos* p. 37),<sup>128</sup> se permite en este caso adscribir a una opinión que suspende la distinción entre géneros y los concibe indisociables, como dos caras de una misma moneda. Y sugiere, además, la posibilidad de que la parodia pueda ir más allá de la intención de quien escribe, es decir, ser “involuntaria”.

Siguiendo la cronología, luego de una proliferación de literatura paródica durante la Edad Media y el Renacimiento, al ingresar el término en las lenguas vernáculas hacia finales

---

128 En “El retorno de la Poética”, publicado en 1972 con motivo de la aparición de *Figures III*, Barthes ironiza sobre el afán clasificatorio de Genette: “Genette clasifica, vigorosa y rigurosamente [...]: divide y subdivide formas, y éste es el primer punto en que el especialista en Poética se convierte en poeta” (*El susurro* p 216). Subraya, de este modo, el carácter ficcional del análisis genettiano: clasifica, denomina, construye una verdad del discurso crítico que “no es de orden referencial, sino del orden del lenguaje” (p. 217).

del siglo XVI, la semántica de la noción se vuelve más amplia todavía, incluyendo dentro de sus acepciones procedimientos diversos:

- (1) el empleo cómico de un fragmento serio mediante su remodelación o su incorporación a un contexto nuevo; (2) la remodelación de una obra seria con propósitos satíricos destinados a ridiculizar, no el modelo, sino las costumbres contemporáneas; (3) el traslado de una obra seria a otra obra seria de distinto contenido [...], y (4) cualquier imitación de una obra sin coloración cómica. (“La parodia en el tiempo” p. 251)

Para dar cuenta de esta amplitud, Campesino refiere a una serie de definiciones presentes en textos de los siglos XVII y XVIII. La primera, del *Tesoro de la lengua griega* (1676) de William Robertson, que recupera las acepciones de Ateneo y Quintiliano, a las que agrega la de “alteración jocosa de un verso con una transferencia distintiva de la argumentación” (Campesino, p. 252). La segunda, propuesta por Du Marais en 1730, que sitúa “el placer de la parodia en la percepción del contraste entre [el «original»] y su réplica” (Campesino, p. 252). En tercer lugar, involucra a Isaac D’Israeli, quien en 1823 define la parodia como “una obra compuesta sobre otra obra pero transferida a un sujeto distinto mediante una sutil alteración de las expresiones” (Campesino, p. 252); definición que D’Israeli pareciera haber tomado de un tratado de 1747, el mismo al que recurriría Octave Delepierre en 1870 para definir la parodia como hija de la sátira, cuya esencia radica en “sustituir por un nuevo sujeto a aquel que parodia” (Campesino, p. 253). Estas definiciones, que reparan en la transferencia del texto de un sujeto a otro, le resultan iluminadoras a Campesino de la problemática de la atribución paródica, no suficientemente atendida en los desarrollos teóricos posteriores.<sup>129</sup> Por último, Campesino contempla las ideas en torno a la parodia dispersas en los fragmentos del Liceo (1787) de Friedrich Schlegel, en los que se califica la ironía socrática de «autoparodia»: “una licencia, la más libre de todas, que mediante la conjunción paradójica de fingimiento y sinceridad, de burla y seriedad, permite al sujeto ir más allá de sí mismo” (p. 254). Señala, a su vez, que la noción en Schlegel se desplaza al ámbito de la literatura, concibiéndola como el distanciamiento irónico incesante del escritor con su propia obra.

Por su parte, Genette identifica que en la época clásica (siglo XVIII), las poéticas dejan de hablar de *parodia* –reemplazan la noción por la palabra *comedia*–, por lo que esta pasa a refugiarse en el ámbito de la retórica, lo que equivale al pasaje de su definición como

---

129 El estudio de Genette se acerca a este asunto al abordar el género que denomina “travestimiento burlesco”, cuya vigencia circunscribe entre 1633 y 1657. Representado principalmente por reescrituras de *La Eneida*, el travestimiento “es una transposición estilística, y por tanto una reescritura en sentido estricto”, por lo que “una de las cuestiones claves es saber quién de los dos, el poeta original o el parodista, asumirá, como sujeto de la enunciación inscrito en el texto, el discurso narrativo y su eventual comentario” (*Palimpsestos* p. 79).

género a ser concebida como figura o tropo. Este desplazamiento deriva, por tanto, en una reducción del campo de acción de la parodia, que, contemplada como un ornamento puntual del discurso, “se ejerce casi siempre sobre textos breves tales como versos sacados de su contexto, frases históricas o proverbios” (*Palimpsestos* p. 29).

Esta sucinta reconstrucción histórica muestra que la noción de parodia ha albergado prácticas y producciones diversas desde sus primeros usos registrados en la Antigüedad. A lo largo de su historia, ha sido incumbencia de la poética –considerada como género– y también de la retórica –concebida como figura–; en algunos estudios se la ha vinculado a la sátira y la burla, mientras que en otros, se ha considerado primordialmente su rasgo imitativo, enfatizando en la transferencia subjetiva implicada en ella.

Con los formalistas rusos a principios del siglo XX la parodia comienza a involucrarse en las reflexiones teóricas sobre la literatura. En este sentido, resulta central, dentro de los desarrollos formalistas, el estudio “Dostoievski y Gogol (una teoría de la parodia)” que Iuri Tynianov escribe en 1920.<sup>130</sup> Allí, el autor indaga en el funcionamiento de la parodia en su relación con la estilización; en ambos procedimientos, afirma Tynianov, se involucran dos planos, el de la obra y, por detrás, el estilizado o parodiado. Lo que prima en la parodia es “el desajuste entre ambos planos, su desplazamiento; por la parodia, el género trágico se convertirá en cómico (da igual si por subrayar lo trágico o por su correspondiente sustitución por lo cómico), y viceversa” (“Notas sobre la parodia” s/p). Para Tynianov, esta dualidad es condición para que exista la parodia:

La parodia existe en la medida en que a través de la obra se vislumbra el segundo plano, el parodiado; cuanto más estrecho, definido, orgánico es ese segundo plano, cuanto mayor es el matiz de ambigüedad que presentan todos los detalles de la obra, cuanto más se perciben éstos en un doble plano, tanto más fuerte es el carácter paródico. (s/p)

El formalismo asigna a la parodia un lugar decisivo en su definición de las leyes de la evolución literaria, en tanto esta cumple la función de corte en la linealidad y propicia la transformación de la serie literaria, es decir que se erige como el operador fundamental del cambio. Asimismo, dentro de la propuesta formalista, se comprende la parodia en su lógica procedimental: ante el agotamiento o saturación de una escuela literaria, la parodia, como mecanización y refuncionalización de un procedimiento verbal determinado, marca el corte y la constitución de una nueva escuela.

---

130 Recurrimos a la versión publicada recientemente en CUADERNO WALDHUTER traducida de la edición italiana del artículo “Per una teoría della parodia” en AAVV., *Avanguardia e Tradizione*, Dedalo, 1968. Disponible en línea: <https://cuadernowhr.com/2020/04/17/notas-sobre-la-parodia/>

Unos pocos años después de los desarrollos del formalismo, Mijail Bajtin involucra la parodia en su teorización sobre el género novelesco. Entendida la novela como un tejido de lenguajes ajenos –un *discurso indirecto*–, la parodia es definida como una de las formas en las que

el autor habla mediante la palabra ajena [...] [e] introduce en tal palabra una orientación de sentido absolutamente opuesto a la orientación ajena. La segunda voz, al anidar en la palabra ajena, entra en hostilidades con su dueño primitivo y lo obliga a servir a propósitos totalmente opuestos. La palabra llega a ser arena de lucha entre dos voces. Por eso en la parodia es imposible una fusión de voces. (*Problemas de la poética* p. 282)

En este sentido, se ha señalado que en las reflexiones bajtinianas el concepto de parodia recupera su historicidad y su dimensión ideológica, en tanto para el teórico ruso la parodia es “reflejo” de un conflicto cultural y lingüístico. Por lo tanto, ya no se piensa como categoría reductible a un mero procedimiento, sino como manifestación de un posicionamiento frente a la lengua dominante; para Bajtin, la parodia es un discurso disidente, pues su lugar se define siempre respecto del poder (Pauls, “Tres aproximaciones” pp. 9-12).

Hacia los años sesenta en Francia, escritores ligados al grupo de la revista *Tel Quel* retomaron las ideas bajtinianas en torno a la parodia en las definiciones del concepto de intertextualidad. Dentro de este marco puede considerarse la propuesta de Genette en *Palimpsestos* –texto que hemos tomado de referencia para la reconstrucción histórica–, en el que se distinguen las variables de relación estructural –transformación o imitación– y de régimen o función –lúdica, satírica o seria–, como estrategia metodológica para clasificar las prácticas intertextuales, entre las que es considerada la parodia (*Palimpsestos* p. 41). Asimismo, los trabajos de Julia Kristeva, entre ellos “La palabra, el diálogo, la novela”, recuperan los núcleos de las ideas bajtinianas, especialmente, la concepción de la parodia como transgresión. Su perspectiva identifica en el discurso paródico un acto contestatario: como variante del discurso carnavalesco, la parodia se resiste a ser sistematizada, se mantiene por fuera de toda ley –lingüística y política–.

Por otro lado, en la crítica anglosajona la parodia ha sido considerada de la mano del concepto de metaficción, entendido esta último como la puesta en evidencia dentro de un texto literario de su carácter ficcional. Se inscriben en esta línea los trabajos de Margaret Rose, Linda Hutcheon y Walter Nash. Mientras que Rose rescata “el efecto cómico que según los antiguos acompaña a la parodia y que a partir del formalismo palidece a ojos de los especialistas” (Campesino, p. 266), Hutcheon, como veremos, reivindica el postulado formalista –“La comicidad es un matiz que acompaña habitualmente a la parodia, pero de



ninguna manera es un matiz del carácter paródico mismo” había afirmado Tynianov (“Notas sobre la parodia” s/p)– y sitúa sus esfuerzos argumentativos en despojar a la parodia moderna del matiz cómico que se le ha atribuido. Por su parte, Nash concibe la parodia como una “alusión controlada”, y le restituye la comicidad que Hutcheon le ha negado. El efecto cómico surge “tanto en las desproporciones de la expresión misma como en las discordancias entre expresión y contenido” (Campesino, p. 269).

En el ámbito argentino, el primer número de la revista *Lecturas Críticas*, de 1980,<sup>131</sup> estuvo enteramente dedicado a la categoría de parodia. El número se inicia con dos artículos que proponen una reflexión teórica sobre la noción, repasando las principales perspectivas dentro de la teoría literaria que le han dedicado a la parodia un lugar de importancia en sus formulaciones. Alan Pauls escribe “Tres aproximaciones al concepto de parodia”, donde organiza las definiciones de este “concepto errático” hallables en trabajos del formalismo ruso, de Mijail Bajtin y de Julia Kristeva. Por su parte, Mónica Tamborenea publica “La parodia: una lectura privilegiada”; allí destaca la centralidad de la instancia de lectura a la hora de pensar los efectos de la parodia, para lo cual recupera algunas ideas centrales de la estética de la recepción de la escuela de Constanza. Luego de estos dos primeros artículos, se incluyen tres lecturas críticas de obras literarias: Nora Domínguez y Beatriz Masine trabajan sobre el *Fausto* de Estanislao del Campo, Alfredo V. E. Rubione analiza *El niño proletario* de Osvaldo Lamborghini; luego, Adriana Rodríguez Pérsico y Renata Rocco-Ruzzi leen *Su turno para morir* de Alberto Laiseca. El número se completa con entrevistas a Ricardo Piglia, Nicolás Rosa, Severo Sarduy y Osvaldo Lamborghini, seguidas de una lista de bibliografía general sobre la parodia, un fragmento de un ensayo humorístico de Laiseca, un breve homenaje a Jaime Rest y una sección de reseñas bibliográficas de textos recientes, entre los que se destacan *Nadie nada nunca* de Saer, el artículo “Bakhtine et L’alterité” de Todorov, el

---

131 La revista *Lecturas Críticas. Revista de Investigación y Teorías Literarias* contó con tan solo dos números, dedicados cada uno a un tema específico. El primero, sobre la parodia, se publicó en diciembre de 1980. El segundo apareció en julio de 1984 y trató sobre géneros menores. Su consejo de redacción estuvo formado por siete integrantes del grupo *Theta*: Nora Domínguez, Alan Pauls, Silvia Prati, Renata Rocco-Cuzzi, Adriana Rodríguez Pérsico, Alfredo V. E. Rubione, Mónica Tamborenea. Las intervenciones allí reunidas responden a la lógica propuesta en la advertencia que abre el número: como productos de las discusiones mantenidas por el grupo de estudio. Esto se ve particularmente en los artículos de Pauls y Tamborenea, que toman la forma de apuntes de estudio (sobre la parodia en el formalismo, en Bajtin, en Kristeva, en la estética de la recepción). Sobre la revista, como producto de una formación (Williams) de relevancia para pensar la “universidad de las catacumbas” durante la última dictadura, ver: Gerbaudo, Analía. “Literatura y activismo intelectual en la Argentina de los 80. Notas a partir de *Lecturas críticas. Revista de Investigación y Teorías Literarias*”. *Catedral Tomada*, nº 1, 2013. En línea: <https://catedraltomada.pitt.edu/ojs/index.php/catedraltomada/issue/view/2/showToc>

número 7 de la Revista Espiral dedicado al humor, la parodia y la ironía, y la edición *Prétexte: Roland Barthes* que reúne ponencias del coloquio de 1977 en Cérisy-la Salle sobre el escritor francés.

Nos detenemos brevemente en algunos de los materiales del número que resultan particularmente relevantes para pensar la parodia en la obra de Lamborghini. En términos generales, se vislumbra a lo largo del número la articulación de una crítica a la noción de parodia de los formalistas rusos. Concretamente, tanto Tamborenea como Rubione discuten el rol de la parodia como motor de cambio en la evolución literaria, al señalar que no siempre un texto paródico desencadena la clausura de un género, sin que ello implique que la parodia tenga allí menos fuerza. Esta refutación queda saldada en la entrevista a Piglia, quien destaca la importancia del viraje de Tinianov hacia el concepto de función, lo que significó el ingreso de elementos sociales e históricos en el análisis de la evolución literaria. A raíz de este señalamiento, el entrevistador y Piglia afirman:

*–Una práctica donde la parodia no podría ser considerada el motor del cambio.*

*–Por supuesto. No puede hablarse de la parodia como motor del cambio, porque en realidad la parodia es el resultado del cambio. Por otro lado, si el cambio de función depende y está determinado por el cruce entre la literatura y la sociedad, se entiende que, para analizar la parodia, sea necesario reconstruir en primer lugar las condiciones históricas, sociales e ideológicas que hacen posible el cambio que la parodia vendría a expresar. (*Lecturas críticas* p. 39)*

Por otra parte, el artículo firmado por Nora Domínguez y Beatriz Masine, como mencionamos, se propone una lectura del Fausto criollo de Estanislao Del Campo. Se trata de una obra de la gauchesca en la que ha reparado reiteradamente Leónidas Lamborghini para ejemplificar la operación distorsiva de la parodia (cf. “El gauchesco como arte bufo”; Zapata; Curell). Las autoras argumentan que en la obra de Del Campo se opera un doble movimiento paródico; ubicado en una zona intermedia entre campo y ciudad, el Fausto produce un choque entre elementos disímiles –alta cultura y retórica gauchesca, como una repetición de la dualidad civilización/barbarie–, por lo que es “el modo de unir o mixturar elementos difíciles de conciliar” el que genera el texto (“El Fausto criollo” p. 24). El efecto paródico, afirman, se produce justamente en el diálogo de los elementos, que ya no pueden escaparse de él:

*El texto es como un espejo, donde una parte refleja su opuesta pero el resultado de esta refracción es una visión deformada de ambas, o un espejo bifásico que propone distintas formas de concebirlas, determinado por el lugar social que ocupen los sujetos que miran. (p. 24)*

Es interesante poner en relación esta hipótesis de lectura con las palabras que cierran la entrevista a Severo Sarduy. Ante la pregunta “*Parodia: ¿homenaje o violencia?*”, Sarduy responde: “Parodia: homenaje y violencia / Parodia: ni homenaje ni violencia” (*Lecturas críticas* p. 47). La deformación que produce la parodia, como mezcla de elementos disímiles y contradictorios, es y no es violenta o condescendiente, a la vez, en la medida en que sus efectos corrosivos trascienden su voluntad de control. Y en este sentido, la experiencia de lectura que la parodia propicia involucra, indefectiblemente, cierta ilegibilidad, es decir, cierta suspensión del deseo de comprensión.

### 3.2.2 *Una teoría de la parodia en cuestión*

El libro *A theory of parody. The teachings of twentieth-century art forms* de Linda Hutcheon se ha extendido como marco de referencia para la crítica dedicada al problema de la parodia en literatura.<sup>132</sup> Situado en el contexto de la crítica anglosajona, el estudio de Hutcheon asume una perspectiva teórica “dual”, que retoma tanto los aportes de los enfoques formales y estructuralistas –los cuales conciben la parodia como un hecho lingüístico y atienden a los recursos textuales específicos para dar cuenta de sus alcances– así como también de la pragmática –que se enfoca en los factores extralingüísticos del hecho paródico–. Hutcheon insiste en que es imprescindible reconocer la inabarcabilidad del fenómeno paródico desde cualquier acercamiento que se centre únicamente en una dimensión – esta inabarcabilidad se traduce en su indefinición: desconocer la doble dimensión de la parodia, argumenta, ha conducido históricamente a confusiones teóricas que es preciso deslindar–. Así, por un lado, siguiendo a Genette, postula que la parodia es una relación formal o estructural entre dos textos; en términos de Bajtin, una forma de dialogismo textual. Por otro lado, rescata del ala pragmática de la semiótica la centralidad de la intención paródica –y consecuentemente, su reconocimiento e interpretación por parte del lector–. En este sentido, su foco en la doble dimensión de la parodia puede considerarse el mayor aporte de su teoría, pues hasta el

---

132 Es bibliografía de *Variaciones vanguardistas*, de Ana Porrúa y de *El juego infinito*, de Carolina Repetto, investigación dedicada al manuscrito de *Trento*, de Leónidas Lamborghini; también figura como referencia clave para pensar la parodia en libros como *Camp y postvanguardia* (2000) de José Amícola, *Parodias al canon. Reescrituras en la literatura hispánica contemporánea (1975-2000)* (2012) de Natalia Crespo y *El diálogo interrumpido: Marcas del exilio en los manuscritos mexicanos de Manuel Puig, 1974-1978* de Graciela Goldchluk, solo por citar algunos ejemplos relevantes dentro de la crítica literaria argentina. Además, guía el recorrido y las definiciones de parodia propuestas en la entrada “Parodia” del libro *Géneros, procedimientos, contextos*, coordinado por Martina López Casanova y María Elena Fonsalido (Ediciones UNGS, 2018).

momento no se había reparado en esta distinción, posiblemente por la dificultad que significa diferenciar estrategias pragmáticas de estructuras formales en la parodia, en tanto se implican mutuamente (*A theory of parody* p. 34).<sup>133</sup> Asimismo, como veremos, la investigación de Hutcheon conforma una suerte de teoría de la legibilidad de la parodia, pues asume el propósito de despejar los restos de indeterminación que interfieren en la lectura de un texto paródico.

En efecto, en su libro, Hutcheon delimita la parodia como objeto de estudio a partir de la construcción de una serie de fórmulas binarias, que dan cuenta de la complejidad que supone su empresa. La autora encuentra en la definición de estas dualidades, y en su toma de posición por uno de los polos en detrimento del contrario, la oportunidad de deslindar los aspectos que considera centrales para entender la singularidad de la parodia. A continuación, nos detendremos en tres instancias en las que percibimos esta operación: el carácter a la vez autorizado y transgresivo de la parodia, la vinculación entre parodia e ironía, y la dualidad etimológica del prefijo *para-*. Para cada caso, contraponemos los argumentos de Hutcheon con las propuestas en torno a lo paródico formuladas por Giorgio Agamben en *Profanaciones* y por Juan Bautista Ritvo en *La edad de la lectura*, así como con la perspectiva sobre la ironía de Paul de Man, sobre la que ya hemos trabajado en el primer capítulo.

### *La paradoja de la parodia*

En el capítulo titulado “La paradoja de la parodia”, Hutcheon recupera la teoría bajtiniana sobre la polifonía literaria y el dialogismo para pensar la parodia como discurso “doblemente direccionado” (*A Theory of Parody* p. 72). La paradoja a la que refiere desde el título es formulada por Bajtin a propósito del carnaval medieval: el discurso paródico es a la vez autorizado y transgresivo, está regido por impulsos duales de fuerzas conservadoras y revolucionarias, “en la medida en que la parodia plantea, como prerrequisito a su existencia, una cierta institucionalización estética que implica el reconocimiento de formas estables y convenciones” (*A Theory of Parody* pp. 74-75). Así, como el carnaval, el discurso paródico portaría la paradoja de ser una subversión legalizada, una transgresión autorizada, una interrupción que garantiza la continuidad de la tradición y las normas literarias.<sup>134</sup>

<sup>133</sup> Las citas de este texto corresponden a una traducción propia, con número de página del libro en inglés.

<sup>134</sup> Este modo de pensar la parodia, de clara inspiración bajtiniana, da pie a perspectivas latinoamericanistas como la expuesta en el libro *La parodia en la literatura latinoamericana*. Coordinado por Roberto Ferro, el libro reúne once trabajos producidos en el marco de un seminario interno de la cátedra de Literatura Latinoamericana II de la UBA durante 1989 y 1990. En la búsqueda de una definición de las particularidades de

Ahora bien, una vez planteada la paradoja y las raíces bajtinianas de su formulación, Hutcheon afirma: “La presuposición tanto de una ley como de su transgresión bifurca el impulso de la parodia: puede ser normativa y conservadora, o puede ser provocativa y revolucionaria” (p. 76). De este modo, ante la paradoja de la parodia, Hutcheon se impone la exigencia crítica de resolución; es por esto que decide deslindar dos tipos de parodia, una conservadora y una revolucionaria, aparentemente diferenciables por el grado de transgresión de la legalidad que implicarían. Nos preguntamos en qué medida esta diferenciación encuentra su correlato en la literatura, o, en todo caso, qué productividad crítica se derivaría de imprimir esta clasificación sobre los textos. ¿No cobraría otra potencialidad el efecto paródico si se suspendiera esta bifurcación y se optara por entender la parodia como ambivalencia contradictoria: continuidad e interrupción, reconocimiento y novedad, vinculación y ajenidad, como sugiriera Sarduy en la entrevista ya mencionada (*Lecturas críticas* p. 47)?

### *La ironía en la parodia*

En otra instancia de su estudio, Hutcheon señala la pertinencia de pensar el lugar de la ironía en la parodia: en tanto tropo caracterizado por la inversión, la considera como el mecanismo retórico principal a la hora de activar la atención del lector, por lo que la ironía participa como una estrategia central en el discurso paródico (*A Theory of Parody* p. 31). En un primer momento, Hutcheon jerarquiza esta relación entre ironía y parodia como argumento para despejar el ingrediente ridículo o cómico de la definición de parodia a la que llama “clásica”: sostiene que la parodia no es esencialmente cómica sino irónica, en el sentido de distancia e inversión del modelo.

Más adelante, en línea con los estudios formales y pragmáticos en los que se inscribe, Hutcheon sostiene que tanto la parodia como la ironía operan en dos niveles: uno primario, el superficial; y uno secundario, implícito, cuyo sentido es derivable del contexto. Ironía y parodia son compatibles porque, en ambas, los dos niveles de sentido implicados coexisten estructuralmente (*A Theory of Parody* p. 34). Y aún más, “el sentido final de la ironía o la

---

lo paródico en Latinoamérica, este es vinculado a la problematización de las jerarquías centro/periferia y se define como “un modo que en la gesticulación deliberada desmonta los presupuestos sacralizantes de todos los protocolos de anterioridad y privilegio del modelo; que en la diseminación de los sentidos, en la sobreactuación y el travestismo deshace la dirección unívoca metrópolis/colonia y contamina con la multiplicidad de las significaciones las sujeciones impuestas por el tramado institucional y su argamasa simbólica en todos los órdenes de la vida latinoamericana” (Ferro, p. 7).

parodia descansa en el reconocimiento de la superposición de estos dos niveles” (p. 34). Entonces, Hutcheon propone, en un primer momento, reconocer que la ironía está implicada cada vez que se identifica un uso paródico del lenguaje;<sup>135</sup> y, en segundo lugar, establecer una correspondencia en el modo de funcionamiento de ambas, en tanto comparten la coexistencia estructural de dos niveles de sentido –lo dicho y la intención–, que debe ser despejada para realizarse completamente.

Asimismo, dando cuenta de su perspectiva teórica “dual”, Hutcheon postula que la ironía y la parodia tienen funciones tanto semánticas como pragmáticas, que deben diferenciarse para no incurrir en “errores teóricos”. Como fenómeno semántico, la ironía implica una oposición o contraste entre lo dicho y la verdadera intención –antífrasis–; estructuralmente, habría un significante con dos significados. Pero no se reduce solo a eso, pues la ironía cuenta además con una función pragmática: señalar una evaluación. Así, usualmente se emplean expresiones laudatorias para sugerir un juicio negativo. Entonces, habría dos niveles textuales reconocibles tanto en la parodia como en la ironía –parodia y texto parodiado; y en la ironía, lo dicho y lo pretendido– y dos roles diferenciables –función semántica: inversión y contraste; función pragmática: juicio o evaluación–.

Recordemos que, tal como hemos visto en el primer capítulo de esta tesis, Paul de Man también repara en la dualidad expuesta por la ironía –manifiesta en la tensión entre gramática y figura–, así como en la coexistencia conflictiva entre las funciones constativa y performativa. No obstante, mientras que Hutcheon deriva el éxito del efecto paródico e irónico de la resolución de estas dualidades –y por lo tanto, sostiene que hay parodia e ironía en la medida en que hay sujetos capaces codificar y decodificar la intención paródica–, Paul de Man sugiere que la única conciencia a la que puede arribar el sujeto es a la de que el lenguaje no comunica de manera estable una intención, aun cuando no se niegue el poder del lenguaje de comunicar. Es decir, para Hutcheon esta serie de diferenciaciones entre niveles y funciones se sostiene en la certeza de que en el texto literario paródico existe un sentido verdadero, subyacente, anterior y velado que es necesario descifrar en la lectura. Desde su perspectiva, el lector paródico ideal es aquel que tiene la capacidad de reconstruir lo implícito: identificar el texto como parodia, recuperar por medio de las referencias el texto parodiado y descifrar la intención paródica:

---

135 La jerarquización se mantiene: la parodia, que implica el despliegue de un complejo entramado de recursos retóricos, lingüísticos y pragmáticos, involucra, como estrategia privilegiada, el tropo retórico de la ironía.

sumado a los códigos artísticos usuales, los lectores deben también reconocer que lo que están leyendo es una parodia, hasta qué punto lo es y de qué tipo. Deben, además, por supuesto, conocer el texto o las convenciones parodiadas, si la obra quiere leerse como algo más que una obra literaria (no-paródica). (*A Theory of Parody* p. 93)

En cambio, De Man postula que la ironía amenaza incesantemente con exponer el poder desestabilizador de la dimensión retórica del lenguaje, la posibilidad de que siempre que se diga algo se esté diciendo otra cosa y, por lo tanto, no pueda sino dudarse sobre lo que se dice, lo que se escribe, lo que se lee, pues ni la intención autoral ni la decodificación del lector son las rectoras del sentido de un texto. Recordemos, en este sentido, la demostración de la futilidad de la pregunta con la que Wayne Booth inicia su estudio sobre la ironía –“¿Cómo sé que el texto con el que me enfrento es o no irónico?” (“El concepto de ironía”, p. 234)–. Esto quiere decir que Paul de Man adscribe a una noción diferente de lectura, ajena a las demandas de la interpretación; la entiende, en cambio, como acto que abre el espacio propicio para la emergencia de lo ambiguo. Este sería el lugar de la parodia y de la ironía en su teoría del lenguaje.

Otra respuesta al enfoque de Hutcheon que aporta una perspectiva interesante para pensar la parodia en los términos en que Paul de Man piensa la ironía, lo encontramos en el capítulo “Mediación y repetición” de *La edad de la lectura*. Allí, Juan Bautista Ritvo se dedica a la repetición kierkegaardiana –todo el ensayo se propone como un comentario de “La repetición” (1843)–, principalmente al modo en que la repetición interviene en la mediación hegeliana. De modo esquemático, puede decirse que el foco está puesto en las fisuras del proceso de identidad que tiene un lugar central en la dialéctica. En el apartado dedicado al “saber irónico”, Ritvo cuestiona explícitamente las teorías sobre la ironía como las de Hutcheon:

[La lingüística de la enunciación] habla de una distancia –la llamada “distancia irónica”– entre el enunciador y su palabra y el papel que cumple allí el interlocutor para que el acto irónico fracase o tenga éxito, pero aferrándose a una psicología de las intenciones que reconoce, con orfandad teórica, palabra propia o palabra ajena más nunca lo impropriamente propio y lo propiamente ajeno que ya no tolera la propiedad, sea propia o ajena. (*La edad de la lectura* p. 141)

Ritvo expone, así, la resistencia de los enfoques comunicacionales a los que adscribe Hutcheon a pensar lo ambiguo y contradictorio del proceso irónico –resistencia a lo que excede al control subjetivo, lo que resta a la intención–, aun cuando dan lugar central a la distancia crítica entre palabra y sentido. Desde el psicoanálisis, la respuesta de Ritvo permite reparar en un aspecto central de la discusión en torno al estatuto de la ironía y la parodia: las

implicancias del “saber irónico” en el modo de concebir la constitución subjetiva. Ritvo sostiene que no hay identidad sin alteridad, en tanto “la identidad es la alteridad porque ninguna identidad, como tal, puede ser dicha” (*La edad de la lectura* p. 130, cursiva en el original). Así, Ritvo se permite reflexionar, irónicamente, sobre el alcance de la ironía: “El alcance irónico, ¿consiste en dar a entender lo contrario de lo que se dice o en disimular lo que se dice dando a entender, muy ostensiblemente, su contrario?” (*La edad de la lectura* p. 100).

### *Dualidad etimológica*

*A Theory of Parody* sitúa el renovado interés del mundo moderno por la parodia en el marco de una “fascinación” por la auto-reflexividad y auto-referencia. En este sentido, Hutcheon sostiene que no es posible formular una definición transhistórica de la parodia, sino que es necesario atender a las particularidades del fenómeno paródico en cada momento histórico. Mientras que en la época clásica la parodia se habría asociado al gesto burlesco, ridículo o desvalorizante, la parodia moderna se ha desprendido de esa dimensión, para pasar a caracterizarse principalmente por un gesto de distancia crítica respecto al texto parodiado. Por tanto, define la parodia moderna como una forma de imitación caracterizada por la inversión irónica, como repetición con distancia crítica (*A Theory of Parody* p. 6).

Así, en su intento de despejar la dimensión burlesca del sentido moderno de parodia, Hutcheon propone volver sobre la etimología de la palabra y repensar los dos sentidos posibles del prefijo *para-*. Este puede ser entendido como *contra* –es el sentido más retomado, asegura Hutcheon: la parodia como oposición o contraste entre textos–, pero también como *aparte*, por lo que habría “una sugerencia de un acuerdo o intimidad en vez de contraste” (*A Theory of Parody* p. 32). Hutcheon asegura que el primer sentido, parodia como oposición entre textos, ha favorecido la caracterización de parodia como ridiculización. Elige, en cambio, enfatizar la segunda acepción que acentúa la distancia entre textos pero sin burla: “no hay nada en *parodia* que requiera la inclusión del concepto de ridículo [...] La parodia, entonces, en su irónica «trans-contextualización» e inversión, es repetición con una diferencia” (*A Theory of Parody* p. 32). De este modo, sitúa la desmedida atención a la primera acepción del término en el origen de confusiones teóricas que no pudieron deslindar parodia de sátira o de burla, de las que busca desprenderse. Privilegia la segunda definición, a



la que considera más adecuada para pensar la parodia moderna, siguiendo la estela de los desarrollos formalistas.

En el libro *Profanaciones* de Giorgio Agamben se incluye un ensayo dedicado a la parodia, a propósito de la obra *La isla de Arturo* de Elsa Morante. Desde una perspectiva teórica y una disciplina distintas al estudio de Hutcheon, el italiano también repara en la dualidad etimológica del término parodia: como inversión o como aparte. Recupera, para ello, dos palabras griegas diferentes que explicarían la doble significación. Por un lado, *paroidoús*, palabra que refería al canto que se intercalaba en la recitación de los juglares y tenía por objetivo animar a quienes escuchaban, repitiendo e invirtiendo de manera ridícula lo hasta allí recitado (*Profanaciones* p. 48);<sup>136</sup> por otro lado, una acepción más antigua, proveniente de la esfera musical: *parà tèn odén*, “contra el canto (o junto al canto)” (p. 50). La parodia designa, según este origen etimológico, la ruptura del vínculo “natural” entre música o canto –*mélos*– y palabra o lenguaje –*lógos*–. Esta separación libera un *pará*, sostiene Agamben, un espacio contiguo, que es el lugar de la prosa: “esto significa que la prosa literaria trae consigo el signo de su separación respecto del canto” (*Profanaciones* p. 50), y, agregamos, un signo paródico del que no puede desprenderse: “La parodia es la teoría –y la práctica– de aquello que está al lado de la lengua y del ser, o del estar al lado de sí mismo de todo ser y de todo discurso” (*Profanaciones* p. 61). Lo paródico involucra, según esta lectura, un estar fuera de lugar (p. 51).

### *En el umbral*

De este modo, para Agamben la ficción y la parodia funcionan como opuestos simétricos: “la parodia no pone en duda, como la ficción, la realidad de su objeto: éste es, de hecho, tan insoportablemente real que se trata, más bien, de tenerlo a distancia” (*Profanaciones* p. 60) – resuena en esta idea la “distancia crítica” de la que habla Hutcheon–. Si la ficción propone un “como si”, la parodia en cambio responde “como si no” (un drástico “así es demasiado”). Ante esta oposición, Agamben postula: “si la ficción define la esencia de la literatura, la

---

136 Agamben recupera la definición que da Escalígero en su *Poética*, a la que ya hemos aludido: “Así como la Sátira deriva de la Tragedia y el Mimo de la Comedia, la Parodia deriva de la Rapsodia. Cuando, de hecho, los juglares interrumpían su recitación, entraban en escena aquellos que, por amor al juego y para reanimar el ánimo de quienes los estaban escuchando, invertían y trastocaban todo lo que los había precedido... Por eso llamaron *paroidoús* a estos cantos, porque junto al argumento serio insertaban otras cosas ridículas. La Parodia es así una Rapsodia invertida que transpone el sentido en ridículo cambiando las palabras. Era algo similar a la Epirrema y a la Parábasis...” (Escalígero, citado por Agamben, *Profanaciones* pp. 48-49).

parodia se mantiene por así decir en el umbral [de la literatura], tensionada obstinadamente entre realidad y ficción, entre la palabra y la cosa” (*Profanaciones* p. 60).

Lo que esta formulación logra captar al definir como *umbral* o *entre* el lugar de la parodia permite volver a interrogar las certidumbres sobre las que pretende erigirse la noción de parodia de Hutcheon, aquellas que permitirían, al crítico y al lector competentes, descifrar la verdadera intención del texto literario paródico, es decir, reconstruir, sin restos, la cadena que liga la parodia a su modelo. La complejidad de lo paródico no radicaría, entonces, en la dificultad que significa para el lector interpretar las inversiones, los reveses, las alusiones indirectas, sino en el efecto que estos recursos causan en tanto señalan la irreductibilidad de la indefinición. Las dualidades enunciadas por Hutcheon en su intento de definición de lo paródico dan cuenta de una resistencia a pensar lo ambiguo, a la vez que ponen de manifiesto el carácter constitutivamente paradójico de la parodia. Lo propio en ella –lo propiamente impropio, lo impropriamente propio, diría Ritvo– es la suspensión de las contradicciones, que señalan la distancia irreductible entre palabra y cosa, que la ficción –y todo discurso que se pretenda comunicable– necesariamente olvida para cobrar sentido: “Si la ontología es la relación, más o menos feliz, entre lenguaje y mundo, la parodia, en cuanto paraontología, expresa la imposibilidad de la lengua para alcanzar la cosa y la de la cosa para encontrar su nombre” (Agamben, *Profanaciones* p. 62).

Nos remitimos nuevamente a *La edad de la lectura*, esta vez, al apartado “Parodia e interrupción”:

¿Qué sitio tiene en la economía de la obra, la parodia? Los comentaristas de Kierkegaard suelen hablar de sus intenciones paródicas, como si estas fueran de suyo. La parodia, se sabe, no se limita a la imitación invertida de los recursos y artificios de un género. Los medios de la técnica parodiante –inversión, colisión, interrupción, discordancia– *enfilan hacia esa herida trémula y versátil* que aquello que se cuestiona y a la vez se celebra sutura con cuidado. (Ritvo, *La edad de la lectura* p. 121, cursiva nuestra)

Más allá de la taxonomía de recursos paródicos que se elija, nos interesa particularmente de esta cita la posibilidad que abre a pensar la parodia como el lugar en el que emerge un vestigio de esa herida, la fractura originaria entre *mélos* y *lógos*; la parodia y los recursos lingüísticos y retóricos que se ponen a su servicio “tienden a integrarse en un efecto desintegrador” (*La edad de la lectura* p. 124).

### 3.3. “ese encanto. ese balanceo”

“Ante el texto que ni sé ni puedo leer me encuentro literalmente «desorientado»; [...] en mi escucha (mi lectura) la masa significante del texto se bambolea, al no estar ventilada, equilibrada por un juego cultural”  
Roland Barthes, “La imagen”

En las últimas páginas de *El riseñor*, se incluyen dos breves textos en prosa, “El Combinador” y “El Estro Paródico”. Leídos en conjunto, en una zona liminar del libro,<sup>137</sup> entre poesía y paratexto, ensayan una suerte de teoría de la parodia y de la labor poética:<sup>138</sup> el poeta-combinador como aquel que se entrega al juego de agrupar palabras-clave para seguir el estro de la parodia, entendido como un encanto, un balanceo de contraste y semejanza con el Modelo.<sup>139</sup> Nos interesa detenernos en estos dos textos, porque encontramos allí, en el modo en que se despliegan estas ideas programáticas –en su enunciación más que en los enunciados en sí– algunos indicios para comenzar la revisión del funcionamiento de la parodia en la obra. Los citamos *in extenso* para facilitar la argumentación:

#### El Combinador

¿Las palabras como elementos de una **combinatoria**? ¿Las palabras **en orden** a su colocación; **en orden** a su número? Entonces, el Combinador sería ese alguien para quien las palabras son los **n** elementos de cada uno de los grupos que con ellas puedan formarse.

**El juego del Entendimiento; el entendimiento de este juego.** ¿El poema como tablero de juego en el que las palabras **mueven** el sentido del tema? ; ¿él/ o los sentidos dándose (como consecuencia) a lo largo del puro desarrollo de esta combinatoria? Ese alguien, entonces, sería el Combinador, inclinado, más bien a agrupar las palabras (**n** elementos)

---

137 La contratapa, espacio que suele reservarse a un comentario de la obra del propio autor o de algún crítico, en el caso de *El riseñor* está ocupada por un poema, cuyos versos retoman motivos del libro (identidad, susurro, distorsión, eco, silencio, riseñor, modelo, parodia), y que aparece firmado: Leónidas C. Lamborghini. Como veremos, esto sugiere un doble desplazamiento y una inversión: donde se espera una reseña o un programa, aparece en cambio un poema, pero firmado, con un nombre que se hace cargo de su enunciación. Los dos textos con características programáticas, en cambio, aparecen dentro del libro, como una sección más en la sucesión de poemas, pero sin firma ni carácter afirmativo.

138 Daniel Freidemberg sugiere que en estos textos Lamborghini elabora “una de las más coherentes y singulares ‘artes poéticas’ que haya logrado concretar un poeta argentino” (“Herencias y cortes” p. 205); en la misma línea, Gerardo Jorge refiere a estos textos como *ars poetica* (“La poética de la reescritura” p. 155).

139 Julio Schwartzman refiere a estos dos textos en una encuesta publicada en *bazaramericano* en 2011 titulada “El lugar de Lamborghini” y destaca la ajenidad de la idea de parodia que allí se inscribe respecto al paradigma bajtiniano: “Una yapa: al final de *El riseñor* [Lamborghini] mete esas dos prosas breves que fundan su reivindicación de lo paródico, que no tributa nada (no podía hacerlo, por cronología) a la onda Bajtin que cierto discurso académico terminó por saturar” (s/p).

como ellas **deseen** o **revelen desear** agruparse antes que como él **desea** agruparlas. **El entendimiento de este juego.** ¿Agrupaciones de palabras (**n** elementos) en las que el tema se descifra, **palabras-clave**? El Combinador sería entonces ese alguien para quien estas **palabras-clave** son los **n** elementos –en orden a su colocación, en orden a su número– de cada uno de los grupos en los que el tema se **descifra**. **El juego del Entendimiento.** ¿El poema, tablero de juego en el que **n** elementos (**palabras-clave**) **mueven** ubicándose intercambiadamente (sin anclar en punto alguno) obedeciendo a las leyes de un puro desarrollo combinatorio? ¿permutaciones, combinaciones, variaciones? Entonces el Combinador sería ese alguien que, **movido** por las palabras **en juego**, estaría inclinado, más bien, a prolongar **ad infinitum** el puro desarrollo de la combinatoria más allá de sus propios límites.

¿Una combinatoria **ad infinitum** en el tablero de juego del poema, a o largo del cual se dé el sentido, y aún **el sentido del sentido**, eso que **sale y entra, y entra y sale** del tema?

El juego del Entendimiento; el entendimiento de este juego.

(*El riseñor* p. 48, resaltado en el original)

### El Estro Paródico

La relación con el Modelo. La exactitud de esa relación: **contraste y semejanza**. El Modelo aludido y reído desde la Parodia; la Parodia aludida y reída desde el Modelo. Lo que va y viene de la Parodia al Modelo y de éste a aquélla. Contraste y semejanza, semejanza y contraste: **ese encanto. ese balanceo.**

¿La Parodia como impotencia, como la imposibilidad de emular al Modelo mediante otro procedimiento que no sea el “burlesco imitativo”? O, más bien, como prueba sorprendente de una nueva posibilidad para él: la de ejercerse también **sin perder la entonación** (la entonación del Modelo) desde lo Cómico. Pero, **en el fondo** ¿no es la Parodia un decidido intento que está dirigido a la destrucción lisa y llana del Modelo? ¿A la negación del Modelo (y de todo Modelo) como si éste no fuera, **en el fondo**, no pudiera ser otra cosa que su propia Caricatura?

Contraste y semejanza: **la relación exacta**. ¿La Parodia como el **Otro Yo del Modelo**? ¿**Un Otro Yo** reprimido, censurado por lo “Serio”, allí en el propio centro de aquél?

¿La Parodia, entonces, como la sorprendente liberación de ese **Otro Yo Cómico** del Modelo? **Semejanza y contraste**. ¿El Modelo y su Parodia como dialogantes recíprocamente imitativos entre los cuales se intercambian –cómplices– las señales de lo “Serio” y lo “Burlesco”, lo “Burlesco” y lo “Serio”? ¿La Parodia como el Modelo **pero** escrito desde la raíz, desde el mismo Genio de nuestra Raza? ¿La Parodia, un modo de resistencia cultural (el modo **original**) frente al Modelo importado, dominante? ¿Los gauchescos, el Fausto de del Campo? Contraste y semejanza. Semejanza y contraste: ese encanto, ese balanceo. **La relación exacta.**

(*El riseñor* p. 49, resaltado en el original)

Como primera cuestión, tanto “El Combinador” como “El estro paródico” siguen la lógica compositiva del libro en el que se incluyen, es decir, son textos construidos a partir de la variación de una idea, condensada en un conjunto de palabras-clave que se van agrupando y combinando de diversos modos (la forma pone en acto el programa que ella misma

enuncia). Ahora bien, es considerable la distancia entre la sintaxis interrumpida de los poemas y la prosa fluida de estos dos textos. Más allá de que aparece la negrita como recurso que recorta algunas frases o palabras-clave en la uniformidad de la prosa, no se utilizan aquí el anacoluto, ni la elipsis, ni el hipérbaton; asimismo, los signos de puntuación siguen su uso normativo (como única excepción, el primer párrafo de “El Estro Paródico” concluye: “ese encanto. ese balanceo.”). Sin embargo, llama la atención cómo la escritura escatima en enunciados afirmativos y, en cambio, opta por la interrogación, la frase nominal y el uso del condicional.<sup>140</sup> ¿Cabe leer en este borramiento del agente, en esta ausencia de un yo que afirme lo que su poesía es, una manifestación programática?

Pero reparemos en otra potencialidad de este recurso. La dinámica entre la interrogación y la nominalización favorece el ensayo de sucesivas combinaciones de elementos que, encadenadas en la escritura, hacen coexistir una formulación, su repetición y su reverso. Cuando los elementos se vinculan con un conector copulativo (“y”, “o”), el efecto de la convivencia de las dos realizaciones es fónico y no semántico (el orden de los factores no altera el producto): “Contraste y semejanza, semejanza y contraste”. En cambio, cuando la variación se produce sobre secuencias de elementos subordinados, por medio de preposiciones como “de”, “en”, “con”, la alteración sintáctica se materializa en una estructura quiásmica: “El juego del Entendimiento; el entendimiento de este juego”, “El Modelo aludido y reído desde la Parodia; la Parodia aludida y reída desde el Modelo”. Una inversión fónica y, a la vez, semántica.

En ambos casos, el énfasis está en el movimiento habilitado por el juego del lenguaje, una libre combinatoria que se despliega en el espacio de la escritura: “¿El poema como tablero de juego en el que las palabras mueven el sentido del tema?”. La clave es el balanceo, lo que se mueve *ad infinitum*, “lo que va y viene”. Insistimos en el despliegue espacial y en la dimensión temporal de este proceso: es en el discurrir de la escritura que se inscribe la variación como movimiento incesante.

El procedimiento de variación inaugura un espacio para la libre circulación de los elementos. La obra alberga un espacio (en la escritura, en lo escrito) donde se suspenden las definiciones esenciales, lo que se materializa en la mezcla, la mezcolanza, de lo diverso y

---

140 Una consideración que Roland Barthes ensaya en *Lección inaugural* en torno del poder inscripto en la lengua permite dimensionar el espesor de esta operación. Barthes afirma que “la lengua es inmediatamente asertiva: la negación, la duda, la posibilidad, la suspensión del juicio, requieren unos operadores particulares que son a su vez retomados en un juego de máscaras del lenguaje”. Modalizar es tratar “de doblar su implacable poder de comprobación” (*Lección inaugural* p. 96).

contradictorio. Proponemos pensar ese espacio, del que se “sale y entra, y entra y sale”, como el lugar donde se pone en marcha lo paródico en la obra de Lamborghini. La parodia así entendida establece una distancia con el Modelo, no únicamente como modo de intervenirlo, en términos de imitación, inversión, burla o crítica, sino también como espacialización de un *entre* que propicia el movimiento, la circulación, el ir y venir del Modelo al poema, del poema al Modelo, como una oportunidad de auscultar la potencia del lenguaje en tránsito, en fuga. La parodia puede pensarse, entonces, antes que como recurso, como un medio de producción, un modo de programar la marcha de la máquina traqueteante que es la obra.

Indagaremos, entonces, las instancias en que en los poemas se identifican huellas de este tránsito o fuga del lenguaje, a fin de comenzar a describir el funcionamiento de lo paródico en la obra.

### 3.3.1 “salgo y entro”

La edición de 1967 de *La estatua de la libertad* se abre con una advertencia, firmada con las iniciales del autor (L. L.), a modo de presentación de un espectáculo circense: “—Aquí estoy en Esta Estatua. Pase. Vea. Yo adentro de ella y ella adentro mío” (p. 9). En esta misma advertencia, se teje una continuidad con *Las patas en las fuentes*, publicado dos años antes: “Todas estas nuevas y apasionantes aventuras, comenzaron a sucederme cuando un día, después de haber refrescado mis patas en las fuentes, se me ocurrió meterme en la archiconocida Estatua de la Libertad” (pp. 9-10). Como se anuncia, el poema sigue el recorrido del sujeto por el interior de la estatua, como eco de una exploración de la propia interioridad. Esta correspondencia es plasmada desde el comienzo del poema en la reduplicación de pronombres personales: “Cuando me metí / metiéndome / en la Estatua de la Libertad” (p. 11).

En la estela de la tradición épica que Lamborghini explícitamente recupera, gran parte de su obra toma la forma de un recorrido: en los poemas aparecen personajes que caminan, deambulan, viajan, exploran, navegan. No obstante, sus aventuras tienen poco de heroicas y no parecen guiadas por un motivo ejemplar. El recorrido no dibuja una dirección lineal, sino que se trata de un desplazamiento errático, sin rumbo definido. Una errancia que es tal por el carácter bufonesco y marginal de los personajes, pero que, a la vez, es motivada por la

inestabilidad del espacio que se transita. En la segunda parte de *Las patas en las fuentes*, el Solicitante, desorientado, se detiene “un momento / en el país de los países”:

– No obstante  
tratar de dar  
los pasos necesarios

y salgo  
y entro

pero no sé  
si estoy entrando  
estoy  
saliendo

y hay que bajar  
para subir  
y si es que sube  
baja

y salgo  
y entro

y doy tres pasos  
adelante  
y estoy atrás  
y atrás  
se está adelante

y nunca  
vuelvo al mismo lugar. Nunca  
pero se vuelve  
siempre  
siempre

y salgo y entro y salgo y entro (pp. 31-2)

Un espacio oscilante, ilógico, contradictorio –un mundo del revés– donde el sujeto no logra hacer pie. Ante esta inestabilidad, un efecto de la desorientación se convierte en una treta: “salgo y entro”. Este motivo recorre transversalmente toda la obra. Como lo demuestra el fragmento recién citado, es recurrente en *Las patas en las fuentes*; pero también resulta estructurante en el extenso poema “en el camino su” en *El riseñor*, tal como veremos más adelante; asimismo, irrumpe, impersonal y efímero, en *Verme*: “...entrar y / salir / de un // ... pue- / blo... lo // de-más” (p. 21). Años después, reaparece en el poema “Ese Algo” de *Encontrados en la basura*, justo en el momento de trance hacia el sueño:

1.-  
Hundido

en el sillón  
como en la noche  
misma.

2.-  
Entredormido.  
Entredormido.

3.-  
Algo  
desprendiéndose.

4.-  
Algo  
saliendo  
y entrando.

5.-  
Entra  
y vuelve  
a salir. (p. 39)

Se delinean así un adentro y un afuera, de la realidad, de la vigilia, pero también del cuerpo, como dos espacios paralelos por los que el sujeto transita libremente sin poder, sin embargo, establecerse. El juego paródico habilitado por la fórmula “salgo y entro” se instala precisamente en la frontera entre ambos, en ese espacio de indefinición donde ya no rigen las reglas de uno ni otro mundo –sueño/vigilia, realidad/ficción–. Es que allí, en el entrelugar del poema, los límites entre el adentro y el afuera tienden a difuminarse y resquebrajarse por la variación de los elementos que propician el balanceo y la oscilación: “lo que entra y sale del sueño. lo / que entra y sale de la realidad del sueño del / sueño de / la realidad” (“en el camino su” p. 18).

### 3.3.2 Siguiendo

Como es sabido, la gramática define el gerundio como una forma no personal del verbo que expresa la acción verbal en su duración. En este sentido, el énfasis en el movimiento, en lo que se mueve, fluctúa y circula puede rastrearse, en los poemas de Lamborghini, en la profusión de gerundios. Hay un uso singular de la gerundización, que se articula con el motivo “entro y salgo”, y que se sostiene, con diversas modulaciones, a lo largo de toda la obra.



En la serie de *El solicitante descolocado*, los gerundios aparecen en muchas ocasiones asociados al recorrido del sujeto por un espacio. Así, en el escenario circense del comienzo de *Las patas en las fuentes*, el Solicitante hace su aparición: “entonces entro yo / entrando por el aro” (*Las patas* p. 14). Luego, en su recorrido por la ciudad hacia la Gran Plaza, el Solicitante expresa: “Estoy fumando / como un loco / estoy / vagando como un loco” (p. 69), “qué seré / cuando todos / hayan estallado // algo que todavía / siga vagando / vagando / todavía” (p. 71). A su vez, proclama la voz del Letrista Proscrito: “Entrando por un / lugar / buscándote / saliendo por el otro / sólo encontré / carestía” (*Las patas* p. 28). Por su parte, la voz del sobreviviente del fusilamiento en el basural expresa “«y yo arrastrándome / con la bala clavada en mi garganta / ardiendo ardiendo [...]» [...] Saliendo / saliendo / del basural / dando los pasos / necesarios.” (*Las patas* p. 92).

En la versión de “La estatua de la libertad” incluida en la edición de 1971 de *El solicitante descolocado*, que reescribe y modifica considerablemente el poema respecto de su edición de 1967, perviven motivos, imágenes y algunos versos, pero se difuminan las referencias espaciales del recorrido, por lo que la trama narrativa se vuelve aún más enigmática. Desdibujados los elementos que componen visualmente la imagen del interior de la estatua, lo que queda es un sujeto en constante desplazamiento: “Cuando me meto / metiéndome / por dentro / y empecé / a escupir palabras // metiéndome / por ese hueco / ese vacío / a tientas” (*El solicitante* p. 93). Proliferan, en esta versión, como una insistencia, la repetición de gerundios. Los gerundios aparecen de a pares, como manifestación del eco que el sonido produce en el interior de un espacio hueco: “animándome / animándome // trasgrediendo / trasgrediendo” (p. 98). El poema finaliza: “escupiendo / escupiendo // escarbando / escarbando // buscando / buscando // imaginando / imaginando // por ese hueco a / tientas” (p. 112).

Por otra parte, en la serie de las reescrituras, los poemas se construyen a partir de un juego textual con el Modelo, lo que implica, tal como lo ha señalado el propio Lamborghini, que se mantienen mayormente dentro de los límites léxicos y semánticos del texto original. Tomemos por caso el poema “en el camino su” (*El riseñor*), incluido en *Episodios* con el título “El Combate”.<sup>141</sup> En este extenso poema que reescribe la Marcha Peronista, dos

---

141 Cabe señalar que en este poema se incorpora al juego con los significantes una palabra que no proviene textualmente de la letra de la Marcha Peronista, y que cobra centralidad desde el inicio de la serie en la que es incluido (titulada “En el camino su (una epopeya de la identidad)”: la palabra *identidad* (cf. Jorge, “La identidad extraviada” p.189). Lamborghini explicita así el criterio que subyace a la elección de la Marcha como Modelo. Tanto la Marcha Peronista como el Himno Nacional Argentino (reescrito otro poema extenso de la serie: “oíd lo que se oye” en *El riseñor*, “SEOL” en *Episodios*) son discursos que forman parte de la definición de la identidad

gerundios se repiten con insistencia: “siguiendo” y “combatiendo”. Se trata de los únicos dos gerundios que aparecen en la letra de la Marcha; recuperamos las estrofas que los incluyen:

Por ese gran argentino  
que se supo conquistar  
a la gran masa del pueblo,  
combatiendo al capital  
[...]  
Imitemos el ejemplo  
de este varón argentino  
y siguiendo su camino  
griteamos de corazón:  
«¡Viva Perón! ¡Viva Perón!»

Se verá que son justamente los versos que contienen los dos gerundios los que son reescritos en los títulos del poema: “El combate” nominaliza “combatiendo” y “en el camino su” reescribe “y siguiendo su camino”. Por otro lado, si en la Marcha quien combate y quien marca el camino a seguir es Perón, en el poema de Lamborghini la referencia al líder está completamente elidida. Los gerundios se vuelven impersonales, las acciones no se asocian a un sujeto, sino que ingresan en la máquina de variación impersonal que es el poema. Una máquina cuyo movimiento incesante es potenciado por la combinación de los gerundios y la fórmula “salgo y entro”. Citamos el comienzo del poema:

en el camino su y  
siguiendo: sin cesar. y salgo y entro. y  
siguiendo. su  
susúrrame: –lo que está unido.  
susúrrame: –lo que está entero. y  
siguiendo. el combate de lo que está en el camino su:  
unido. y  
siguiendo: su  
súrrame: –sos. susúrrame: – (p. 11)

A lo largo del poema, “Su” deviene “surrar” o “susurrar” y se neutralizan las acciones mediante la nominalización “lo que” (“lo que entra y sale”, “lo que combate”, “lo que está unido”, “lo que une”, “lo que grita”, etc.); las marcas de persona, como el pronombre personal “yo” y los verbos conjugados –en segunda persona: “susúrrame” o “sos”; en primera del plural: “griteamos”, “triunfaremos”– no configuran huellas de una subjetividad, sino tan solo elementos significantes sometidos al juego de combinaciones. En este sentido, la oscilación y el devenir identitario en este poema –que se define desde su título como “una epopeya de la identidad”– son efectos de la variación: “yo era ese que / no era. y ese que era / no era. y ese otro es que es otro.” (p. 11). Una “epopeya”, entonces, cuyo protagonista no es nacional.

un personaje heroico sino una no-identidad fragmentada, diseminada, desplazada. En consonancia con esta idea, Jorge afirma que “[e]n *El riseñor*, la identidad es apenas una ilusión u obsesión entre restos de construcciones y desmoronamientos” (“La identidad extraviada” p. 197); mientras que Freidemberg señala que la obra de Lamborghini “no alcanza a articular un sujeto del poema más o menos reconocible sino apenas una sucesión de rastros de una subjetividad visible sólo en la opacidad de esos rastros” (“Herencias y cortes” p. 202).

### 3.3.3 En trance

Si bien en la mayoría de los poemas breves de la serie iniciada con la publicación de *La canción de Buenos Aires* no se hace un uso de gerundios tal como venimos describiendo, nos detenemos en dos poemas en particular, que coinciden en ser los únicos que se reeditan en tres ocasiones: publicados en *La canción de Buenos Aires* con los títulos “Hablando solo” y “Leyendo el diario”, luego fueron incluidos en *El riseñor* como “una canción” y “otra canción” –como parte de “en el camino su (una epopeya de la identidad)”–, y en *Episodios* como “En el Hospicio” y “El extraviado”.

Ambos poemas coinciden además en que, a partir de la comparación trunca que unifica la serie –“Como el que...”–, introducen a sujetos transidos por una duda identitaria derivada de la presencia ominosa de un doble. Como sugiere Porrúa al reparar en estos dos poemas, se trata de textos que “tematizan el movimiento doble que se da entre reconocimiento e identidad” (*Variaciones* p. 81). Ahora bien, nos interesa subrayar que la irrupción de esa pregunta que insiste y perturba es conjurada por un movimiento; ocurre porque los sujetos se encuentran *en trance* de hacer algo.<sup>142</sup>

---

142 Recurrimos a la expresión en desuso en español “en trance de (+ infinitivo)”, que introduce una acción en realización, y que, por lo tanto, es gramaticalmente sinónima del uso adverbial del gerundio. Porta, sin embargo, un matiz de pasividad o inevitabilidad no tan enfatizado en el gerundio: “palabras en trance de caer en el olvido”, o “Argot Popular en trance de desaparecer”. A su vez, convoca la idea de trance como estado de suspensión de los sentidos, a la vez que permite recuperar su etimología latina que la acerca a la palabra tránsito [del latín *transire*: transitar, transportarse, cruzar, pasar por encima].

Curiosamente, Lamborghini utiliza esta expresión en “El poder de la parodia”, contribución leída durante un encuentro de escritores en Santa Fe en 1994: “Comprendido lo que de trágico conlleva [nuestra realidad histórico-política], y en trance de expresarla, la lágrima, el quejido, no tienen a mi parecer tanta eficacia como la actitud de asimilar esa distorsión, asumirla y devolverla multiplicada” (*La Historia y la Política en la ficción argentina* p. 10). Asimismo, la encontramos en unos versos de Cordero el Paródico en *Odiseo Confinado*: “Aunque a mis ojos, / a mi entendimiento, en trance / de leerme, / ni una cosa ni la otra fuera, / alcanzó a ser.” (p. 17)

En el primer caso, un loco está recorriendo la ciudad “Hablando solo”, como anuncia su título, y en ese recorrido se produce un desdoblamiento:

Como el que va hablando  
solo  
por la calle  
tratando de entenderse

la ciudad es su hospicio.

Como el que está  
confesando  
su angustia a otro  
y ese otro  
es él mismo  
andando por la calle (*La canción de Bs As* p. 6)<sup>143</sup>

Por su parte, en “Leyendo el diario”, la perturbación que genera la imposibilidad de reconocerse acontece durante la lectura: el sujeto se encuentra con una foto, ¿se reconoce en ella? La sensación de extrañeza y desorientación motiva la pregunta por la propia identidad y por su lugar en el mundo:

Como el que un día  
leyendo el diario  
se sorprende  
en la Sección Extraviados

y quién soy  
y dónde estoy se pregunta. (p. 6)<sup>144</sup>

---

143 En “Diez escenas del paciente” (último poema de *El solicitante descolocado*), hay una escena que remite al motivo de “Hablando solo”. En este caso, el loco que trata de entenderse mientras habla es la voz poética: “y yo me dije / que podía ser yo / y quise conocerme reconocirme / y empiezo a gritar de pronto / si alguno me conoce reconoce / y me miraban y no / –¡Paciencia! / –¡Paciencia! / Y yo era / ése / que no era / y ése que no era / era / y lo que grito es que tienen que conocer / reconocer al poeta Lamporhini Leónidas T. / al gran poeta Lamborghini Leópidas B. / al grandísimo poeta Lamborghini Leónidas C. / –paranoia– / o conocen al menos grité / al peligroso sujetísimo que soy / que en el fondo soy / y veo ahora / después / que algo empiezan a reconocirme” (*El solicitante* pp. 140-141)

144 El poema completo: “Como el que un día / leyendo el diario / se sorprende / en la sección Extraviados // y quién soy / y dónde estoy se pregunta. // Como el que ve esa foto / de su rostro / allí / y reconoce su rostro / pero no se identifica // y quién soy / y dónde estoy se pregunta. // Como el que lee / sus dato de identidad / allí / debajo de la foto / de su rostro / y se identifica / pero no se reconoce // y quién soy / y dónde estoy se pregunta. // Como el que intenta / hacer memoria / y toca su cuerpo y se dice / soy éste, estoy aquí / y comienza a buscarse / y no se encuentra // como ese / como ese // y quién soy / y dónde estoy e pregunta.”

Como ya hemos mencionado, en *El riseñor* este poema es incluido dentro de la serie mayor titulada “En el camino su (una epopeya de la identidad)”. Hacia el final del extenso poema homónimo, “en el camino su”, unos versos reenvían a “Leyendo el diario” (titulado aquí “Una canción”): “veo / la foto de mi rostro / allí –y ese otro que soy y soy que es otro– / y me reconozco pero no / me identifico / en lo que está. y leo / mis datos de identidad / allí / debajo de la foto / de mi rostro y / me identifico / pero no me / reconozco. En lo que está / establecido” (p. 22).

A su vez, esta escena puede ponerse en relación con un episodio de la serie de *El solicitante descolocado*; en su búsqueda de empleo, el Solicitante, lee el diario –en la sección de clasificados– y, como un eco invertido de la experiencia de “Leyendo el diario”, se reconoce allí donde no está, es decir, en la escritura impersonal de un

En ambos poemas, el sujeto pendula, inestable, entre la pregunta trágica del loco – ¿Quién soy yo?– y la pregunta cómica del aturdido –¿Soy yo?– (Barthes, “Deliberación” p. 379). En ellos, además, se articulan movimiento, errancia e indefinición identitaria: un sujeto en movimiento, *en trance*, se ve de pronto desorientado espacialmente y descolocado identitariamente: “y quién soy / y dónde estoy se pregunta”.

De este modo, el trance, entendido como encantamiento, es decir, como estado de suspensión de la conciencia, y a la vez como tránsito errático e incesante, condensa la experiencia subjetiva de extrañamiento que prevalece en el juego paródico. El yo de la parodia lamborghiniiana es un perpetuo descolocado.

### 3.3.4 *Die festus*

En la plaqueta que inaugura la obra de Lamborghini en 1955, nace la voz del Saboteador arrepentido. Los ciento cincuenta versos que componen el poema narran el devenir sucesivo de un obrero textil en gerente de producción, saboteador, luego arrepentido, finalmente desempleado. Este recorrido se plasma en la sucesión de apartados del poema –que se titulan “El nombramiento”, “La instalación”, “La gerencia”, “El ausentismo” y “La descolocación”–, acompañado a su vez por el transcurso de las estaciones: otoño, invierno, primavera, verano. El nombre del personaje, Saboteador arrepentido, condensa ya su condición de subjetividad tensionada entre identidades transitorias que no lo albergan plenamente; una subjetividad desplazada, nunca idéntica a sí misma.<sup>145</sup> En el poema, el nacimiento del Saboteador se asocia con su nombramiento como gerente; nace como una subjetividad escindida, cuya fijación

---

anuncio: “Todos los días abro el mundo / un jardín de esperanzas / en la sección empleados / voy clasificándome / atento / este aviso me pide.” (*Las patas* p. 23)

145 Una subjetividad que huye de su definición: el Saboteador arrepentido es un gerente saboteador, pero se arrepiente. Su arrepentimiento, sin embargo, no borra la huella del sabotaje, y tampoco detiene la pérdida de su empleo. En la segunda parte de *Las patas en las fuentes*, el Solicitante descolocado se encuentra con el Saboteador arrepentido durante su recorrido por la ciudad. Liberado finalmente de su arrepentimiento, el Saboteador muere al estallar la bomba que lleva en su cuerpo, se inmola. Su voz, entonces, parece sostenerse en su indefinición identitaria; la muerte adviene en cuanto el sujeto da por suturada su escisión originaria. Afirmar la propia identidad conduce al silencio definitivo; es la búsqueda de una respuesta ante la pregunta “¿quién soy?” la que mantiene en movimiento la escritura. El fragmento aludido: “entonces vi al saboteador / arrepentido / llevaba una bomba casera / entre sus manos / ‘y ya no estoy arrepentido’ / me dijo / cuando a los pocos pasos / la bomba estalló contra su vientre / y aún así reventado / llama / y yo acerco mi oído tenso a su boca / ‘la redención por la lucha’ / me dice / y así / expiró entre mis brazos.” (*Las patas* p. 86). En la edición de *El Solicitante descolocado* (1971), se agrega una frase más en boca del Saboteador: “la insurrección es un arte / es un arte’ / y así / expiró entre mis brazos” (*El solicitante* p. 76).

identitaria es impedida por el tempo acelerado y “traqueteante” del poema que la mantiene en transición constante:

bajo el tribunal de las telas en crudo  
en otoño nací  
[...]  
Entonces me erguí  
mitad empleado-mitad obrero  
solo como un monstruo sabría hacerlo (*Al público* p. 10)<sup>146</sup>

Se trata de una voz atravesada por la desubicación y la angustia (“angustia fabril”); al ser nombrado gerente, huye y avisa “–Yo no soy técnico, yo / no soy técnico”, pues percibe que “nada de esto es lo mío”. Su transición de gerente a desempleado es guiada por un deseo pulsional, por lo que se le presenta como inevitable (“en lo templado del sol nace el deseo”): el Saboteador solicita a la Casa Central la designación de una Capataza, con quien se trenza en una aventura lujuriosa luego derivada en “la corrupción desorganizadora” que lo lleva a su “aceptada Renuncia”. Desempleado, descolocado, el canto del Saboteador se detiene, dando por finalizado el poema: “Esta guitarra cae ya / volcada de mi alma / Su última nota / espera” (*Al público* p. 15).<sup>147</sup>

En *Al público*, el poema se amplía y la voz del Saboteador entra en diálogo con el Solicitante descolocado.<sup>148</sup> No se trata de una conversación, sino de un contrapunto entre dos voces disonantes, que se unen en un mismo canto en las estrofas finales. El relato del Saboteador, entonces, se intercala con el del Solicitante, quien erra por la ciudad en su búsqueda desesperada de un empleo.<sup>149</sup> Se trata de dos voces inestables, “en marcha” (*Al público* p. 6), tensionadas entre un pasado irrecuperable y un futuro incierto; ambas manifiestan la percepción de estar fuera de lugar –mientras el Saboteador expresa “nada de esto es lo mío”, el Solicitante grita: “Tratando de llegar / A las altas esferas / Hice mi oferta de viva voz / ¡No valgo un pito!” (*Al público* p. 7)–. El poema instala un destiempo entre ambas voces, propiciado por la disposición en contrapunto: el Saboteador arrepentido

---

146 Citamos de la edición de *Al público* de 1957 (que incluye con mínimas modificaciones el poema precedente) ya que las páginas de la plaqueta de 1955 no están numeradas.

147 Estos versos han sido leídos por la crítica en vinculación con la gauchesca. Asimismo, en *Mezcolanza, a modo de memoria*, Lamborghini señala que el procedimiento de estos versos es el palimpsesto, y recupera como Modelo las líneas de Arnaldo Daniel en el Purgatorio de Dante: “Yo soy Arnaldo, que lloro y voy cantando; arrepentido veo la pasada locura / y veo gozoso la alegría que me espera mañana” (citado por Lamborghini, *Mezcolanza* p. 110).

148 Como veremos más adelante, la obra adopta a partir de entonces un carácter dialógico. Entendemos el diálogo, el intercambio propiciado por la disposición dialógica de las voces, como otra modulación del ir y venir que estamos describiendo.

149 *Solicitare*, recuerda Derrida en la conferencia “La Différance”, “significa, en viejo latín, sacudir como un todo, hacer temblar en totalidad” (s/p).

renuncia a su empleo –es quien tiene trabajo pero lo pierde– en el momento en que el Solicitante Descolocado está desempleado y fracasa en la entrevista laboral –“No sé más quien soy / Yo el antiguo encargado no funciono / –No insista en su pedido presentando / Nuevas solicitudes.” (Al público p. 16). El cruce improbable entre estas dos subjetividades a la deriva tiene lugar en ese umbral, en el espacio/tiempo intersticial en el que entrar y salir coinciden fugazmente: entrando/saliendo del empleo a la desocupación. A su vez, son la renuncia y la solicitud de empleo los dos actos que suscitan una detención: “Me detengo un momento / Por averiguación de antecedentes”.<sup>150</sup>

En la segunda parte de *Las patas en las fuentes*,<sup>151</sup> el destiempo se reconfigura en relación a un presente en el que el Solicitante ya no es desempleado, pero aún así pervive su condición de descolocado: “entonces recordé / cuando / en este país / se trabajó en un tiempo / cobrando puntualmente // y fue el tiempo / que yo no trabajaba / y ahora que trabajo / cobro el sueldo / que no alcanza” (*Las patas* p. 56). Este destiempo del sujeto puede interpretarse como una modulación de uno de los rasgos que Freudenberg identifica en las poéticas emergentes hacia los sesenta. La poesía que comienza a escribirse luego del derrocamiento del peronismo por la autodenominada Revolución Libertadora en 1955, afirma, presenta una serie de rasgos coincidentes: un escenario urbano sin pintoresquismo, una especial atención a la cotidianeidad, así como “la disconformidad hacia el orden social en el que al sujeto del poema le toca vivir” (“Herencias y cortes” p. 186).

Sin embargo, la descolocación, la experiencia de un estar fuera de tiempo, parece trascender una coyuntura específica y, más rotundamente, ser manifestación de una desconexión irreductible. En *Lo que queda de Auschwitz*, Giorgio Agamben encuentra justamente en el tiempo la forma que toma la división constitutiva de la subjetividad: en la relación que el hombre establece con el propio *die festus* se manifiesta, argumenta Agamben, la separación respecto de sí mismo en la que se mora necesariamente. Recuperando el análisis que el psiquiatra Kimura Bin propone del *Ser y tiempo* de Heidegger, identifica tres tiempos – que se corresponden con patologías psíquicas específicas–: el *post festum*, el *ante festum* y el

---

150 Paradójicamente, la fórmula “Me detengo un momento...” se repite a lo largo de la serie y siempre funciona como impulso del poema/canto: inicia los monólogos del Solicitante y de El Letrista Proscrito en *Al público. Diálogos 1 y 2*, así como ambas partes de *Las patas en las fuentes*.

151 El poema de 1957 se amplía con su publicación en 1965 bajo el título *Las patas en las fuentes*. Divido en dos partes, la primera recupera con algunas modificaciones el contrapunto entre el Solicitante y el Saboteador publicado en *Al público*. La segunda parte es un poema nuevo, que traza el recorrido del Solicitante (voz principal) por un escenario urbano, durante el que irrumpen de formas heterogéneas distintas voces y escenas urbanas: un partido de fútbol, los fusilamientos de José León Suárez, algunos personajes marginales (el hombre de la barricada, el viejo del tren, el tipo de los harapos, la pordiosera, el buen idiota, entre otros).

*intra festum*. Mientras que la temporalidad del *post festum* es la del melancólico, que “siempre vive el propio yo en la forma de un «yo ya sido», de un pasado irremediamente concluido, con respecto al cual solo se puede estar en deuda” (*Homo sacer III* p. 132), el *ante festum* es la temporalidad del esquizofrénico, en quien la orientación del tiempo invierte su dirección: “como para el esquizofrénico, el yo no es nunca una posesión cierta, sino algo que hay que ganar permanentemente, vive su tiempo bajo la forma de la anticipación” (p. 132). Por último, la dimensión del *intra festum* se corresponde con la neurosis obsesiva y con la epilepsia, que comparten un “constitutivo faltarse a sí mismo” (p. 133) en la medida en que manifiestan “la incapacidad de la conciencia para soportar la presencia, de tomar parte en su propia fiesta” (pp. 133-4).

### 3.3.5 Del *cogito* al vientre

En “Poética y política en Leónidas Lamborghini”, un ensayo publicado en *El interpretador* 37-38,<sup>152</sup> Julio Schvartzman afirma que en la obra lamborghiniana “existe un fuerte descentramiento, una permanente descolocación: siempre se está en otro lugar, en otro discurso” (“Poética y política” s/p). Esto nos lleva a considerar otro movimiento de la segunda parte de *Las patas en las fuentes*. En tres oportunidades, con una distancia de unas pocas páginas, el Solicitante descolocado expresa: “y existo / luego / nada más” (p. 57), “y nada sé / sólo / existo” (p. 69), “y existo / luego / nada más” (p. 70).<sup>153</sup> Estos versos varían (parodian) el *cogito ergo sum* cartesiano: en la medida en que la afirmación de su propia existencia no lo conduce más que a la nada, “luego / nada más”, el Solicitante pone de manifiesto la interrupción de la continuidad entre sujeto y pensamiento, entre existencia y conciencia. Los versos se repiten a lo largo del poema, pero no encadenan una progresión dialéctica, sino que, en cada aparición, reiteran el vacío.

En el artículo “Ventriloquia y Subjetividad: Apuntes sobre una voz sin persona”, Germán Prósperi enfrenta la concepción cartesiana que postula al Sujeto como fundamento del pensamiento<sup>154</sup> y da inicio a la filosofía moderna “oficial”, a una larga tradición (“un pseudo-saber”) que la pone en cuestión, a partir del estudio de dos curiosos fenómenos: la

152 Originalmente, el trabajo de Schvartzman fue leído en un congreso de literatura en el año 2000 y en un coloquio del grupo LI-RI-CO en París, en 2002.

153 En la versión del poema publicada en *El solicitante descolocado* en 1971, se elimina la primera, la segunda se reduce a “y nada sé” (*El solicitante* p. 65) y queda intacta la tercera: “y existo / luego / nada más” (*El solicitante* p. 67).



ventriloquia y el sonambulismo magnético.<sup>155</sup> Más allá de las precisiones de Prósperi en torno a estos fenómenos, nos interesa recuperar el modo en que en ellos la interrupción de la continuidad entre pensamiento –*cogito*– y ser –*sum*– ocurre mediante un desplazamiento subjetivo. En tanto son dos figuras del doble,

el sonámbulo magnético y el ventrílocuo desplazan o transfieren el eje humano y oficial ubicado en la cabeza (el cerebro y la boca), lugar de la razón, la conciencia, el pensamiento, etc., al eje para-humano y excéntrico de la zona epigástrica, lugar de la digestión, de la procreación, de la sexualidad. (“Ventriloquia y subjetividad” p. 82)

En la ventriloquia, se abre un abismo entre sujeto y voz, una fisura al interior de la subjetividad, en tanto la voz no proviene de la boca, sino del vientre.<sup>156</sup> En el recorrido histórico del antagonismo entre boca y vientre, Prósperi recupera a Bajtin para señalar que en la Edad Media y el Renacimiento esta se reconfigura en la oposición entre lo alto o serio y lo bajo o corporal. Al respecto, cita al teórico ruso quien, en *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, escribe:

Advertimos también con claridad el aspecto topográfico esencial de la jerarquía corporal invertida: lo bajo ocupa el lugar de lo alto; la palabra está localizada en la boca y en el pensamiento (la cabeza), mientras que aquí [en la visión grotesca del cuerpo medieval y renacentista] es ubicada en el vientre, de donde Arlequín la expulsa con un cabezazo. Vemos claramente cómo lo alto o lo serio, lo instituido por la autoridad medieval y renacentista, representado por la cabeza, resulta transmutado y rebajado en lo bajo corporal y material, cuyo topos característico es el vientre. (Bajtin citado en Prósperi, “Ventriloquia y Subjetividad” p. 91)

En este sentido, Prósperi señala que durante las fiestas y carnavales populares medievales la palabra “pierde su seriedad oficial y se convierte en un alumbramiento y una excrecencia material” (p. 92). Esta idea abre la posibilidad de leer la refutación que el Solicitante descolocado realiza del *cogito* cartesiano en los versos “y existo / luego / nada más” en serie con otros episodios ciertamente enigmáticos del poema. Nos referimos a las exclamaciones desaforadas de deseo que profiere el Solicitante ante la visión de la Pordiosera que no termina

---

154 “Solo porque hay *ego*, es decir porque el espíritu, a partir de Descartes, ha adoptado la forma del *ego*, de la conciencia, el pensamiento es posible” (Prósperi, “Ventriloquia y Subjetividad” p. 80).

155 Veremos, en el apartado del próximo capítulo dedicado al ensueño en la obra de Saer, que el sonambulismo magnético es uno de los fenómenos considerados por Hegel en los que la relación del sujeto consigo mismo no está mediada por la conciencia, es decir, estados en los que no hay autoconciencia o reflexión de sí.

156 Dado que se trata de “un discurso sin persona, las palabras del ventrílocuo generan una zona ambigua y potencialmente peligrosa en donde el *cogito* cartesiano [...] puede en cualquier momento [...] perder la claridad y distinción de su soberanía” (“Ventriloquia y subjetividad” p. 83). Esta potencia latente de la ventriloquia lleva a Prósperi a sugerir que: “Acaso la voz como tal sea siempre ventrílocua, acaso la ventriloquia sea la forma de la voz en general” (p. 93). Prósperi argumenta que la voz sin persona de la ventriloquia “no se identifica con lo otro del *lóγος*, con una suerte de voz a-lógica y exterior a la Ley del Padre” sino que “se constituye en el mismo interior del *lóγος*, [...] introduce una ambigüedad en la misma voz legitimada (revelación, discursos médicos, filosóficos, etc.) volviéndola, por así decir, en su contra” (“Ventriloquia y Subjetividad” p. 93).

de mostrarse –“¡Y QUE HAY / QUE HAY DETRAS / DEL BIOMBO!” (*El solicitante* p. 51)-; así como también la obsesión que le genera al Solicitante –despersonalizado en la cabeza del juglar– el embarazo bestial de la Pordiosera unas páginas más adelante:

No pretendo engañarte  
me dijo la Pordiosera  
pero voy a dar a luz  
quizás mañana mismo

pero de quién  
de quién es ese hijo  
gritó la cabeza del juglar  
que me había puesto  
que llevo

no pretendo engañarte  
repite  
la Pordiosera  
quizá mañana mismo  
lo tenga  
en cualquier parte

pero no es obra  
de hombre  
no pretendo engañarte

pero dímelo dímelo  
le digo  
porque  
TENGO QUE SABERLO  
porque si no eso  
grité –señalando su vientre  
me destruye  
me aniquila (*El solicitante* p. 60)<sup>157</sup>

Del mismo modo, los cólicos que aquejan al sujeto en su recorrido por *La estatua de la libertad* –poema anunciado, como vimos, como la continuidad de *Las patas en las fuentes*– y que lo obligan a adoptar una posición fetal, desencadenan una expulsión irrefrenable, “una angustia cagada”, como un cabezazo del grotesco Arlequín al que hacía alusión la cita de Bajtin:

---

157 Una escena de *Odiseo Confinado* reelabora este breve núcleo narrativo. Nos referimos al poema “Cartoon”, en el que se describe una historieta: un hombre y una mujer reposan en la playa de una pequeña isla desierta, y ella confiesa que está por dar a luz y que quien la ha preñado es un pájaro. La criatura, que nace de un huevo cúbico, es “el grotesco / producto; / mezcla burda / de partes, semihecho, / engendro / engendrado / por engendros” (p. 77). Lo interesante de la escena es que la disputa entre el hombre y el pájaro por la paternidad del recién nacido deriva en una reflexión acerca de la parodia: “Relación / de semejanzas / y desemejanzas / con el modelo / (y aun / de contrastes), / que es / la parodia” (p. 78). Y el poema concluye con los siguientes versos, que nos reenvían a la tercera hipótesis sobre la parodia desarrollada en *La hoja del Rojas*: “Del más cruel / fracaso, / el de ser hombre, / nace el paródico.” (p. 79).

y había movimientos  
intestinos  
en mis intestinos

y yo no estaba...  
en condiciones

mierda!  
mierda!  
y tuve que agacharme  
sujeto a  
en ese punto  
metido  
por detrás de ese seto

y estaba cagando  
esa pasta  
en ese cólico  
haciendo el acto  
cuando un retorcijón

mierda! mierda!  
y examiné allí  
en esa pasta a tientas

escarbando  
buscando  
y era como una angustia  
cagada

y si pudiera cagar  
y cagar  
toda esta angustia  
me dije allí  
mierda!  
mierda! (*El solicitante* p. 100)

La variación de la máxima cartesiana *cogito ergo sum* deviene así una clave para explorar el desplazamiento que se produce, en el extenso poema *El solicitante descolocado*, del pensamiento a la voz-sin-sujeto y de la boca al vientre, lugar asociado al deseo sexual, el alumbramiento y lo escatológico. La inversión involucrada en la noción de parodia bajtiniana puede ser entendida así como descentramiento –o más bien, como *recentramiento*, una vuelta al centro del cuerpo–.<sup>158</sup>

---

158 Recuperando lo que Agamben formula a propósito de *Audigier*, un breve poema en francés antiguo que data de fines del siglo XII donde “la genealogía y la existencia del antihéroe que es el protagonista están inscriptas desde el comienzo en una constelación decididamente cloacal” (*Profanaciones* p. 53), lo paródico en este descentramiento deriva de “confundir y hacer indiscernible de manera estable la frontera que separa lo sagrado y lo profano, el amor de la sexualidad, lo sublime de lo ínfimo” (*Profanaciones* p. 54).

### 3.3.6 La lengua en movimiento

Recordemos el comentario de Luis Gusmán, incluido en el número 4 de la revista *Unicornio*, en ocasión del otorgamiento del premio Boris Vian a Leónidas Lamborghini en 1992 por su poema *Odiseo Confinado*, titulado “La respiración del silencio”. Gusmán propone como descripción “justa” del proyecto y de los textos lamborghinianos la palabra *torsión*. Llama torsión a lo que en Lamborghini “pone en movimiento la operación poética”, y que en *Odiseo Confinado* cobra la forma del “proyecto de la torsión del propio proyecto, llevado a cabo por el efecto de distanciamiento” (“La respiración del silencio” p. 8). Para Gusmán, la relación que la poesía de Lamborghini establece con el Modelo excede la parodia entendida como procedimiento; es, más bien, un movimiento de torsión. La obra de Lamborghini involucra una torsión, afirma Gusmán, en tanto es “la lengua en movimiento”. En este sentido, proponemos que es justamente el carácter móvil e inestable del espacio en el que la obra de Lamborghini se instala, lo que define el funcionamiento de la parodia en su obra, en términos de “lengua en movimiento”, y lo que hace irrumpir, por momentos, la resonancia de lo ilegible; en otras palabras, la escritura paródica pone en juego (hace jugar) aquello que en el interior del sujeto y del lenguaje no cesa de desplazarse, la latencia de su otredad. La distancia que la parodia dibuja entre poema y Modelo ofrece a la escritura un espacio suspendido y móvil donde sujeto y lenguaje se entregan al devenir de “ese encanto, ese balanceo”.

Ahora bien, si hasta aquí nos hemos propuesto rastrear y describir las diferentes modulaciones del movimiento incesante en la obra, en términos de desorientación, trance y descentramiento, como instancias que propician cierta experiencia de lo ilegible, aun resta por explorar cómo se trama el vínculo entre movimiento y diálogo o contrapunto. En el mismo Dossier de *Unicornio*, el texto de Ricardo Piglia recupera unos versos de *Odiseo Confinado* para definir la parodia en la obra lamborghiniana en estos términos: “La parodia es el canto paralelo como ha enseñado Leónidas: se canta entre dos. «Con su voz por mi voz» dice Cordero, el paródico” (“Poeta confinado” p. 15). En el siguiente apartado exploramos, entonces, esta idea.

### 3.4. “Con su voz por mi voz”

“El paródico es el que recibe voces [...] Yo lo veo así: somos criaturas a medio hacer. Por eso no hay que tomarse nada al pie de la letra”

Leónidas Lamborghini, *Diario de poesía* 26

*Tragedias y parodias I* fue publicado en 1994, aunque contiene, según especifica el autor en la nota de apertura, una serie escrita durante los años de exilio en México, entre 1977 y 1990.<sup>159</sup> Nos detenemos en un poema de la primera parte, *Estanislao del mate*, en el que encontramos una clave para explicar cómo se reúnen en un mismo movimiento el carácter dialógico de la obra lamborghiniiana y la parodia entendida como espacialización de un *entre*, como puesta en marcha de un desplazamiento incesante.

#### 3.4.1 Escribir es desdoblarse

Desde la publicación de *Al público* en 1957, donde a la voz del Saboteador arrepentido se suma la del Solicitante descolocado, en la poesía de Lamborghini resuenan la disposición dialógica y el contrapunto de la poesía gauchesca. Esta vinculación es explicitada por el autor en las palabras que abren *Las patas en las fuentes*: “Ha tenido mucha importancia para mí el haber aprendido en el ‘Martín Fierro’, a utilizar ciertos elementos estructurales, como el contrapunto o el canto desde adentro de un personaje”, y derivará en la calificación de su poesía en términos de “gauchesco urbano” (ver Porrúa p. 59 y sigs.).

De la gauchesca, Lamborghini rescatará, además, la risa; lo cómico como recurso para escapar de la solemnidad y la “lagrimita” en la expresión de lo trágico. En *Risa y tragedia en los poetas gauchescos* afirma que “esta risa que fulgura en medio de lo trágico –la risa de lo trágico– [...] abre una grieta en la fachada de lo «serio» cuando esto no pasa de ser más que una impostura” (p. 14). Como desarrollamos al comienzo del capítulo, Lamborghini encuentra en la poesía gauchesca una realización precisa de su interpretación de aquella idea nietzscheana reiteradamente citada en ensayos y entrevistas: “cuando empieza la parodia empieza la tragedia”.

---

159 En el número 9 de *Diario de poesía*, invierno de 1988, se publican, como adelanto de *Estanislao del mate*, los poemas “Cerimonia y bailongo” y “Vuelo del alma y faconaso’e Dios” (p. 12). Finalmente, Sudamericana no publicará el conjunto de poemas de *Estanislao del mate* de forma independiente, tal como anuncia la revista, sino que estos formarán parte del libro *Tragedias y parodias I* publicado por Libros de Tierra Firme.

En este marco, *Tragedias y parodias I* se presenta como un homenaje a los Maestros Gauchescos, quienes –se reconocerá la fórmula ya trabajada– “asumieron la Distorsión y, solayando o compensando el lloriqueo, la devolvieron, de esa manera, multiplicada: conectando el horror a la risa [...] fueron (son) paródicos por trágicos y trágicos por paródicos” (*Tragedias y parodias* p. 7).

La parodia y la disposición dialógica del canto definen, entonces, los poemas de este libro. Nos detendremos en el séptimo poema de la sección *Estanislao del mate*, titulado “El jolgorio’ e la criación”. Como todos los poemas de esta parte, se estructura como un diálogo entre dos gauchos. Uno de ellos, la voz principal, le cuenta al otro, quien solo interviene con exclamaciones como “¡–Padre Santo!”, “–Hijunigransiete!”, lo que le aconteció a Don José en un cuarto de hotel. A medida que avanzamos en la lectura del poema, queda claro que Don José es Hernández, y que lo que se está relatando es el acto de escritura del *Martín Fierro*. Se trata de un poema que ficcionaliza la “criación” de la obra cúlmine de la gauchesca, el poema *épico* nacional. ¿Cómo se representa a Hernández haciendo cantar “al Gaúcho’e los Gaúchos”? En el momento en que se pone a escribir con la voz de Fierro, en una suerte de *trance*, Don José deviene dos, su subjetividad se desdobra:

y cuando arranca del Aquí: del Aquí me Pongo. Y  
se le parte en dos el cuerpo’e toraso  
y una mitá era él mesmo vestidito de’ombre de la ciudá  
y la otra parte era  
el Gaúcho e’los Gaúchos con la pilcha de ombre ‘e las pampas...  
¡Ahijuna!... Y Don José  
lo vistiaba al Gaúcho’e los Gaúchos  
y el Gaúcho’e los Gaúchos lo vistiaba a Don José,  
y estaban áhi, oservándose, como jemelos estraños  
uno’el otro  
pero sintiendo en lo más jondo que se apertenesían  
el uno al otro  
como astiyas del mesmo palo’e la Criación... (p. 25)<sup>160</sup>

---

160 Una versión anterior del poema, incluida en el manuscrito mecanografiado de *Estanislao del Mate* fechado en México 1984, presenta algunas variaciones significativas respecto a la publicación en *Tragedias y parodias I*. En primer lugar, lleva por título “La criación” y no está dispuesto en verso, sino en prosa. Pero además, en lugar de partirse Don José en “una mitá y la otra parte”, el desdoblamiento da lugar a la presencia de Uno y Otro: “y uno era él mesmo vestido e’ombre e’las ciudades y el Otro era el Gaucho e’los Gauchos vestido e’ ombre e’las Pampas...” (s/p). Asimismo, más adelante, al introducirse el diálogo entre Don José y el Gaucho de los Gauchos, este último aparecerá nombrado como “el Otro” (Ver Anexo II). Este detalle cobra relevancia en la lectura que aquí proponemos, pues acerca retóricamente este poema al “autorreportaje” publicado en *La ballena blanca* con el que trabajaremos más adelante.

Manuscrito ofrecido por Enrique Pezzoni, que por esos años era editor de Sudamericana. Como ya mencionamos, la publicación de *Estanislao del mate* estaba anunciada para 1988 por esa casa editora.

“El jolgorio ’e la criación” al que alude el título es el acto de escritura; una fiesta de palabras que brotan cual agua de manantial, arrojadas por Don José como dados sobre la mesa, que el Gaucho de los gauchos toma, mezcla y canta. La escritura se teje en el contrapunto entre los dos:

¡Y salgan otros a cantar / y verán quién es el bueno!  
Disafiaba Don José  
y el Gaúcho’ e los gaúchos: –¡No me ago al lao’ e la güeya /  
aunque vengan degoyando!  
Y Don José: –¡Ande quiera’ ago pata ancha!  
Y el Gaúcho de los Gaúchos: –¡Nací como nace el peje /  
en el fondo de la mar! (p. 27)

Es interesante resaltar cómo se figura el acto de escritura como una experiencia desubjetivante que da lugar a un canto doble. Es en el diálogo, en el contrapunto entre dos voces, que tiene lugar el poema; pero esas dos voces no se corresponden con dos sujetos autónomos, sino que irrumpen en la escritura como manifestaciones de una escisión subjetiva. Quien escribe se despersonaliza, suspende la univocidad de su propio canto y en ese acto cobra existencia el personaje. El poema escrito se figura así como la huella del intercambio dialógico de un desdoblamiento. Escribir es desdoblarse.

A partir de esto, si volvemos sobre el contrapunto que estructura la serie del Solicitante Descolocado, ¿y si se trata efectivamente de un desdoblamiento, es decir, si el Solicitante y el Saboteador nacen de la escisión de una misma voz descolocada? En “Poética y política en Leónidas Lamborghini”, Julio Schwartzman así lo sugiere:

La voz en ese texto múltiple [...], se escinde, se divide en dos. A diferencia de Leopoldo Marechal, que había escrito “Con el número dos nace la pena”, Lamborghini, en la partición, deshace toda ilusión de unidad, y con el número dos instaura la dicha del diálogo y el contrapunto, retomando una de las tradiciones fundantes de la cultura oral rioplatense ya recuperada por la escritura gauchesca: la payada. Quien se había detenido un momento se bifurca en “El saboteador arrepentido” y en “El solicitante descolocado”.  
(s/p)

El verso “Me detengo un momento”, del mismo modo que el “Aquí me pongo a cantar” del poema de Don José en “El jolgorio...”, operan como un conjuro que da lugar a un desdoblamiento y abren la puerta al *trance* de la “criación”. La escisión que pone en marcha el poema –como texto pero también, en términos amplios, como obra– inaugura dos voces paralelas pero no idénticas, voces que se reconocen en su diferencia. Se resignifica, así, el destiempo con el que las caracterizamos anteriormente: el Solicitante y el Saboteador son voces irreductiblemente descentradas, simultáneas pero no complementarias, cuyo

contrapunto teje puentes entre temporalidades disímiles. De igual modo puede pensarse, en *Odiseo Confinado*, el contrapunto de voces entre Cordero, el paródico, y Calaf, el salvador. En efecto, este último proclama:

–Mejor es  
desdoblarse...

¡Sí, desdoblarse!

¡Sí, carnales!

¿Y quién  
de los pinches  
desdoblaos  
soy ahora?...  
¡Pero,  
al desdoblaros  
no creáis  
nunca  
“yo soy ése”  
y habréis  
ganado  
la libertad! (p. 133)

–Es decir,  
es decir...

Desdoblándonos  
se ven  
cosas...

Cosas  
que uno  
no sabe  
si son  
o si...  
no son...

O que  
nunca  
se sabrá... (p. 136)

En este sentido, el desdoblamiento aparece en la obra lamborghiniiana como la instancia de apertura de una visión que motiva el canto y suspende las certidumbres, para que prevalezca, ante todo, el diálogo. El poema, la literatura, irrumpe en ese lugar imposible, fugaz, siempre desplazado, del encuentro *entre* las voces. El poema es canto en movimiento.



### 3.4.2 Habla dialógica

Sostenemos que el encuentro entre voces ocurre como imposible –ocurre cuando no ocurre–, en tanto es en la forma de la paradoja que encontramos una descripción de la potencia que cobra la disposición dialógica en la obra de Lamborghini. Esta potencia se aloja en el número dos: contra “toda ilusión de unidad” (para retomar la cita de Schvartzman), el diálogo entre dos desplaza la palabra, la distancia del sujeto. Es decir, y sobre todo, descentra y difiere su enunciación. ¿Quién habla, quién dice, en un diálogo entre dos? Recurrimos a las palabras finales del ensayo “El puente de madera (la repetición, el neutro)” de Maurice Blanchot:

- «¿Por qué ese nombre? ¿Es exactamente un nombre?
- ¿Sería una figura?
- Entonces una figura que sólo figura ese nombre
- ¿Y por qué un solo hablante, una sola habla no pueden nunca lograr, a pesar de las apariencias, nombrarlo? Hay que ser al menos dos para decirlo.
- Lo sé. Es preciso que seamos dos.
- Pero ¿por qué dos? ¿Por qué dos hablas para decir una misma cosa?
- Porque quien la dice siempre es el otro.» (*La conversación infinita* p. 510)

Así entendida, el habla dialógica habilita la enunciación descentrada de aquello que, más allá y más acá de una voz, escapa a su estabilización (nuevamente, el énfasis está en dar cuenta de lo móvil, de lo inestable). El juego paródico se aloja, así, en el encuentro entre dos voces, es decir, en la posibilidad de que sea siempre la voz del otro la que hable y diga. En el ensayo que sigue a “El puente de madera” en *La conversación infinita*, titulado “La literatura una vez más”, Blanchot pone en acto esta apuesta por la disposición dialógica –siguiendo el impulso del fragmento recién citado, el ensayo está escrito en forma de diálogo–. Allí se pregunta: “¿Dónde está el otro, cuando dos hombres llegan a hablar, hablando a la medida de lo que no pueden decir directamente? Uno de los dos es lo otro, que no es ni el uno ni el otro” (p. 518).<sup>161</sup>

Ahora bien, nos interesa indagar en el vínculo entre esta figuración del poema como habla dialógica de un desdoblamiento y el funcionamiento de la parodia en la obra como encanto y balanceo, tal como venimos desarrollando hasta aquí. Para ello, recuperamos un curioso texto publicado en el número 5 de la revista *La Ballena Blanca* de 1999, titulado

---

161 En *Memorias para Paul de Man*, Derrida involucra esta condición paradójica del habla dialógica en su reflexión acerca de la alegoría: “[La alegoría d]ice lo otro y hace hablar al otro, pero lo hace con el propósito de dejar que el otro hable, pues el otro habrá hablado primero. No tiene más opción que dejar hablar al otro, pues no puede hacer hablar al otro sin que el otro *ya* haya hablado, sin esa *huella* de habla que viene del otro y que nos dirige hacia la escritura tanto como hacia la retórica. Esa huella resulta en un habla que siempre dice otra cosa de lo que dice: dice al otro que habla «antes» y «fuera» de él; deja que el otro hable en la alegoría” (p. 47, cursiva en el original).

“Leónidas Lamborghini: un autorreportaje”.<sup>162</sup> Con el epígrafe “Yo es otro”,<sup>163</sup> que bien puede leerse en consonancia con la cita blanchotiana, el texto ficcionaliza un diálogo cómico entre “El Otro” y “Uno”, como dos voces que son y no son –son *en tanto* no son– Lamborghini: “El Otro: –Siento, como si fuera yo mismo, su ansiedad... tiembla...” (p. 33). Lejos de lo esperable, el texto no sigue la lógica de una entrevista, con preguntas y respuestas, sino que se trata de un diálogo dinámico, jocoso y delirante entre las dos voces. El diálogo da pie a la escritura y, como en el contrapunto entre Don Juan y el Gaucho de los gauchos, Uno y El Otro cumplen roles específicos en ese proceso:

Uno: –Suyo es el rebuzno... Usted es un asno...  
El Otro:–... ¡yo le dicto!...  
Uno: –... ¡pero yo soy el que escribe!  
El Otro: –...¡el censor! (“Un autorreportaje” p. 35)

La voz del Otro le dicta al Uno que escribe, lo que permite establecer una suerte de correspondencia con las figuras de Personaje y Autor. Lo interesante es cómo se concibe en esta dinámica entre voces la escritura poética. Continúa el diálogo:

Uno: –Toda escritura es censura y a la vez hendidura... Una persiana a través de la cual pueden verse con más intensidad ciertas cosas que a la luz total permanecerían ocultas... escondidas... Pero acuérdesese de muchos momentos en los que hasta usted pudo mostrarse ...momentos en los que la persiana fue levantada intempestivamente:  
Cuando me pisas  
el pie  
en el colectivo  
oh pasajero  
–me dictó la cabeza–  
siento ganas  
de matarte  
El Otro: -No pretenda convencerme... ¡Sacúdame la persiana!...  
Uno: -...momentos donde la persiana, enrollada verso a verso, deja ver, de pronto, sin tapujo, la inaudita y absoluta intemperie del Personaje (p. 35)

“Uno” cita unos versos de la segunda parte de *Las patas en las fuentes* como prueba de que en el poema, por momentos, el Personaje irrumpe y *se muestra*. La metáfora de la escritura como una persiana, que detiene y a la vez posibilita una visión más definida de aquello que a

162 La revista *La Ballena Blanca*, fundada por César Contino y dirigida por Roberto Raschella, publicó cinco números entre 1997 y 1999. Su proyecto se concibe como una continuación de la revista *Innombrable*. Respecto a la revista, César Contino y el poeta Hugo Savino afirman: “Solo teníamos la lectura y el oído. Así reuníamos el material. Escuchando. [...] La poética de *La Ballena Blanca* trabajaba contra el borramiento que lo cultural hace de la singularidad, contra el imperio de la lengua elegimos el discurso, y apostamos por la mezcla y lo inacabado, hasta llegar casi al zafarrancho. Ahí están el nombrar y el sugerir. A la espera de un lector” (Contino, “Presentación”). Se evidencia la consonancia de este proyecto con la poética de Lamborghini. De hecho, en el número 3 se publica un adelanto de *Mirad hacia Doomsar*, que Leónidas publicaría años después, en 2003. Disponible en: <https://ahira.com.ar/revistas/la-ballena-blanca/>

163 Epígrafe citado en español y con la firma A. R., en una inequívoca alusión a las “Lettres du voyant” de Arthur Rimbaud

plena luz se mantiene velado, sitúa en la escritura una duplicidad –“Desdoblándonos / se ven / cosas...” (*Odiseo Confinado* p. 136) intuye Calaf-. No se trata, entonces, de un borramiento de la figura autoral; tampoco de su postulación en términos clásicos, como sujeto que da vida a un mundo de personajes de su invención. Antes bien, el Uno y El Otro, que son parte de lo mismo pero diferentes, son voces que se (des)encuentran en un espacio liminar, suspendido entre el mundo real y el de la ficción, donde se indiferencian a la vez que no cesan de diferir: es el espacio/tiempo *en trance* de la escritura. Sostenemos que es ese umbral, justamente, el que habilita la parodia como movimiento. Volvemos al autorreportaje:

Uno: –Siempre me pasa cuando me meto en una nueva forma, y usted lo sabe mejor que nadie... la forma es horma... norma... y...

El Otro: –Lo que sé de usted es que cada día está más loco y lo peor para mí es que me tiene enredado en su locura...

Uno: –Pero usted es el Otro... lo mismo **pero** parecido...

El Otro: –¡Maldito sea!... siempre esa manía de jugar...

Uno: –...parecido que no es lo mismo...

El Otro: –Sí, ya sé... parodia... canto paralelo... ¡Lelo! (p. 33, resaltado en el original)

En suma, la parodia presupone un desdoblamiento, en la medida en que es la escisión subjetiva situada en el origen del acto de escritura la que abre la posibilidad del canto paralelo. Así entendido, lo paródico define la dinámica dialógica de toda la obra de Lamborghini. Diálogo y parodia se implican, siempre y cuando se conciba el diálogo en términos de habla entre voces desdobladas. La obra de Lamborghini es paródica *porque* es dialógica. Y es el distanciamiento propiciado por el habla dialógica el que permite que emerja lo cómico como burla pero también como juego (“canto paralelo... ¡Lelo!”).

### 3.4.3 Canto para lelo

Ana Porrúa, quien, recordemos, propone que en la obra de Lamborghini “el escritor es el que construye su voz en combinación, en contrapunto con otras voces de la literatura” (*Variaciones* p. 25), sugiere que “la voz poética se construye dialógicamente (e incluso polifónicamente) y exhibe su carácter ficcional: no es una voz real sino una voz construida en términos poéticos” (p. 21). Retomamos esta cita para reformularla a partir de las ideas que hemos propuesto hasta aquí. En la obra de Lamborghini, la voz poética se construye dialógicamente y exhibe su carácter paródico: no es una voz monocorde, sino un habla

dialógica suspendida *entre* las figuras de Autor y Personaje, en el umbral abierto por el acto de escritura.

Esto permite explorar la dimensión paródica de la serie del Solicitante descolocado, en la que, como ha resaltado la crítica, no está puesto en primer plano el trabajo de reescritura textual o directa sobre un Modelo, sino que otros géneros y discursos como el tango, la gauchesca, el universo fabril y el contexto político-económico ingresan al texto como materiales. En este extenso poema, estructurado como un contrapunto entre las voces del Solicitante y el Saboteador, la parodia puede localizarse allí donde la hendidura de la persiana deja ver, a distancia, un canto paralelo; esos momentos fugaces en los que se atisba la huella de un juego entre voces. Así pueden pensarse los ecos entre las exclamaciones del Solicitante y el Saboteador ante su sensación de estar fuera de lugar –entre el “¡no valgo un pito!” del Solicitante y la pintada apresurada en las paredes “YO NO SOY TÉCNICO YO NO SOY TÉCNICO” del Saboteador–. Del mismo modo funcionan los versos que reescriben aforismos o frases reconocibles: “en el país del tuerto / es rey” (*El solicitante* p. 10), “gobernar es poblar es hablar” (*El solicitante* p. 10), “aprovechando / toda la tradición / del humanum / errarum / est” (*Las patas* p. 80), o el ya trabajado “y existo / luego / nada más”.

Por su parte, en la serie de poemas estructurados a partir de la fórmula “Como el que...”, la variación de un motivo inicial se despliega en el poema como un movimiento de “lo mismo **pero** parecido” que produce una serie de desdoblamientos: cada estrofa iniciada “como el que” abre el espacio a una subjetividad sin sujeto que difiere. En la espacialización del poema, entonces, se inscribe una distancia que es paródica en tanto abre el juego a la diferencia. Un poema de *Circus* tematiza esta idea; nos referimos a “Homo parodicus”:

Como el que  
observa ahí  
ese aire  
de parecido.

Como el que  
observa ahí  
ese aire de parecido  
que no es  
lo mismo.

Como el que  
observa ahí  
lo mismo

pero parecido. (*Circus* p. 32)

Asimismo, en la serie que incluye los poemas de las reescrituras, el desdoblamiento que da lugar al poema involucra un modo singular de relación con el Modelo. En estos poemas, la parodia no ejerce una presión externa sobre el Modelo, es decir, no se trata de la intrusión del Modelo por medio de un conjunto de operaciones que inscribirían en él una nueva orientación que le es ajena. Por el contrario, la parodia puede pensarse como el eco del desdoblamiento del Modelo, como la puesta en diálogo del Modelo con su Otro. Las huellas del carácter paródico de un poema como “Eva Perón en la hoguera” pueden rastrearse así en la voz de Eva: la Eva de *La razón de mi vida* deviene Otra por efecto de la reescritura. Entre quien dice *yo* en *La razón de mi vida* y la voz balbuceante del poema de Lamborghini se establece un contrapunto implícito que redundante en el espesamiento de lo que insiste como repetición y en la presión silente de lo que se elide o amputa.

#### 3.4.4 De la muerte del autor a su regreso como parodia.

Hasta aquí hemos intentado demostrar que la parodia en y para Lamborghini se sustrae a las exigencias de perspectivas formalistas o pragmáticas en torno a la centralidad de la intención autoral, y, de hecho, permanece ilegible desde esa óptica. La elección por la parodia, lejos de trazar en su obra líneas de sentido definidas sobre los Modelos con los que trabaja, instala una oscilación, entre la reverencia y la burla, entre lo serio y lo bufo, entre lo trágico y lo cómico, como suspensión y convivencia de las contradicciones, que se materializa en los textos en un énfasis en el desplazamiento incesante tal como hemos rastreado en el apartado “ese encanto. ese balanceo”. Lo paródico en su obra se propone como un acontecimiento que excede y desborda el control de quien asume la tarea de escribir, en la medida en que es un desdoblamiento o trance el que abre el acto de escritura y con él, el juego del lenguaje.

En este sentido, la reflexión que recorre todo el capítulo en torno al estatuto y al rol de la voz autoral en el funcionamiento de la parodia reenvía a la largamente citada discusión que se inicia con el ensayo de 1968 de Roland Barthes, “La muerte del autor”. En 1968, Barthes afirmaba:

la escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen. La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que van a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe.  
(*El susurro* p. 65)

La declaración de la “muerte” del autor, en este texto, no abogaba por una vuelta al inmanentismo, sino que declaraba la inviabilidad de la interpretación entendida como desciframiento de un significado último, regido por un sujeto Autor, pretendiendo así *pluralizar* el sentido, por medio de la entrega del Texto al dominio del lector. Resuenan en esta idea las palabras del propio Lamborghini ya citadas al comienzo del capítulo: “Vos querés decir, pero el poema también quiere decir a través tuyo. Y ése es el doble juego, ser el instrumento de tu instrumento [...]. A veces el poeta es el que menos puede interpretar su poema...” (*Mezcolanza* p. 94).

Ahora bien, incluso cuando pareciera justificarse en las palabras de Lamborghini citadas cierta afinidad con la apuesta barthesiana, difícilmente pueda sostenerse la idea de que en su obra se asiste a una destitución de la figura de Autor. Son abundantes las huellas en sus textos que permitirían refutar tal afirmación. Recordemos la advertencia que abre la edición de 1967 de *La estatua de la libertad* firmada con las iniciales del autor, citada anteriormente, así como los versos –ciertamente, paródicos– de la última escena de “Diez escenas del paciente” (*El solicitante descolocado*) en los que la voz del paciente exclama:

y lo que grito es que tienen que conocer  
reconocer al poeta Lamporhini Leónidas T.  
al gran poeta Lamborguini Leópidas B.  
al grandísimo poita Lamborghini Leónidas C.  
–paranoia–  
o conocen al menos grité  
al peligroso sujetísimo que soy  
que en el fondo soy  
y veo ahora  
después  
que algo empiezan a reconocirme (*El solicitante* pp. 140-141)

Un libro posterior de Barthes permite reconsiderar la “impersonalidad” de la escritura de la que habla en su ensayo de 1968 ya no como una anulación de la figura de Autor, sino más bien como su desplazamiento y su dispersión. Nos referimos a *Roland Barthes por Roland Barthes*, cuya primera edición es de 1975. Una de las hipótesis de lectura que Alan Pauls despliega en el prólogo que realiza a su traducción editada en Eterna Cadencia en 2018 sostiene que *RB por RB* impugna a la vez que emprende el programa que el propio Barthes ha postulado siete años antes en “La muerte del autor”:

el *Barthes por Barthes* se las ingenia para refutar y ejecutar al mismo tiempo el programa del artículo del 68, que preveía la extinción del autor como causa primera, garantía de unidad y sentido, y también su resurrección inminente –como *lector*–. Porque el (anti)héroe que protagoniza el *Barthes por Barthes* es exactamente esa figura menor, subalterna, desplazada, que ahora tropieza con su cuarto de hora: un lector, alguien que

“mantiene unidas en un mismo campo todas las huellas de las que está constituido lo escrito”. El *Barthes por Barthes* cumple al pie de la letra la profecía con la que concluía “La muerte del autor”: “Para devolverle a la escritura su porvenir, es preciso invertir el mito: el nacimiento del lector debe pagarse con la muerte del Autor”. (pp. 11-12)

En este libro de 1975 Barthes retorna con una fuerza desbordante al Autor, “multiplicado, ramificado, tercerizado en personajes o voces plurales y a menudo contradictorias” (Pauls, “Prólogo” p. 11), poniendo en acto la *difracción* de la voz que se enuncia como propuesta en el fragmento “La persona dividida” del mismo libro.<sup>164</sup> La muerte del Autor como garantía del sentido ha dado lugar entonces a su dispersión y a su inversión: “Ha vuelto el autor, en efecto, pero ha vuelto en otra posición (se podría decir: dado vuelta): como *lector*, y como *lector de sí mismo*” (*RB por RB* p 12).

Volviendo a la obra lamborghiniana, si, como afirma Porrúa, “el modo de leer de Lamborghini justifica su modo de escribir, cuando habla de la parodia o la reescritura” (*Variaciones* p. 19), cabría preguntarse quién es Leónidas Lamborghini sino aquel lector anárquico e irreverente de la tradición y de su propia obra que inscribe en cada paso de su escritura las huellas y los ecos de su incesante dispersión. Parodia, desplazamiento y desdoblamiento dialógico definen así la modulación singular del problema de la ilegibilidad en su obra.

---

164 Citamos el fragmento aludido: “La persona dividida: La metafísica clásica no tenía ningún problema en «dividir» a la persona (Racine: «Hay dos hombres en mí»); muy por el contrario, provista de dos términos opuestos, la persona funcionaba como un buen paradigma (*alto/lo bajo, carne/espíritu, cielo/tierra*); las partes en pugna se reconciliaban en la fundación de un sentido: el sentido del Hombre. Por eso, cuando hablamos hoy de un sujeto dividido no es en absoluto para reconocer sus contradicciones simples, sus postulados dobles, etc.; lo que está en la mira es una *difracción*, una dispersión en cuya trama ya no queda ni núcleo principal ni estructura de sentido: no soy contradictorio, soy disperso” (*RB por RB* p. 185, cursiva en el original).

## CAPÍTULO 4: LO ILEGIBLE EN LA OBRA DE JUAN JOSÉ SAER: ALEGORÍA, ANIMALIDAD Y DESPERTAR

“Lo desconocido es una abstracción; lo conocido, un desierto; pero lo conocido a medias, lo vislumbrado, es el lugar perfecto para hacer ondular deseo y alucinación”

Juan José Saer, *El entenado*

### 4.0. Presentación del recorrido del capítulo

Sensible a la intuición de que hablar de la literatura saeriana es imposible porque atribuirle sentidos implica, indefectiblemente, reducirla, Isabel Quintana inicia el capítulo dedicado a la obra del santafesino en su libro *Figuras de la experiencia en el fin de siglo* confesando que

Escribir sobre la obra de Saer se presenta como una empresa casi inabordable, no solo por la densidad textual de la que está constituida, sino también, y especialmente, por la resistencia que opone a quienes, como nosotros, intenten *decir* algo sobre lo que se supone ella es. (“La construcción de lo «Real»” p. 119, cursiva en el original)

Quintana logra así dar cuenta de un efecto de lectura que la crítica dedicada a Saer ha perseguido con vehemencia, y que en el análisis del recorrido crítico de Sarlo y Gramuglio en el capítulo dos hemos vinculado con su ilegibilidad. La literatura de Saer atrae a la vez que repele todo comentario crítico (cf. Blanchot: “El puente de madera”).

El propio Saer, en un ensayo escrito en 1979 compilado en *Una literatura sin atributos*, daba cuenta del carácter programático de esta resistencia, al describir la materia narrativa en términos de “selva espesa de lo real”. El ensayo, que vuelve sobre un tema de discusión largamente abordado por Saer –la historicidad del género novela–, y que argumenta de manera contundente sobre la necesidad de resguardar la narración de condicionamientos ideológicos y culturales que atentan contra la singularidad de su praxis –el nacionalismo, el compromiso político–, concluye con la siguiente afirmación:

La novela es sólo un género literario; la narración, un modo de relación del hombre con el mundo. [...] Ser narrador exige una enorme capacidad de disponibilidad, de incertidumbre y de abandono y esto es válido para todos los narradores, sea cual fuere su nacionalidad. Todos los narradores viven en la misma patria: la espesa selva virgen de lo real. (“La selva espesa de lo real” p. 263)



Enunciada como programa literario, el sintagma “selva espesa de lo real” ha sido entendido como descripción precisa del posicionamiento ético de la literatura saeriana frente a aquello que llamamos “lo real”. Así, en la línea abierta por la reseña de Sarlo “Narrar la percepción”, la crítica ha destacado cómo la literatura saeriana problematiza las posibilidades mismas del lenguaje literario de dar cuenta de esa realidad que le es exterior y que exige la detención y la descomposición de la narración del proceso perceptivo en sus elementos mínimos. En esta línea, también, ha sido leída su propuesta estética en el marco de la discusión sobre el realismo. No obstante, no es esta la única connotación que cobra la imagen de “la selva espesa” en la obra saeriana. Por caso, en *El entonado*, el narrador apela a ella para describir el idioma de los indios: “Cuando empecé a orientarme por la selva de su lengua y servirme toscamente de ella, lo que llevó tiempo, más de una vez, curioso, y aunque no de un modo directo, los interrogué” (p. 99). A esa “lengua imprevisible, contradictoria, sin forma aparente” (p. 147) se le atribuye aquí la espesura de la selva, es decir que, para el narrador, la lengua de los colastiné se mantiene, durante los primeros años de su cautiverio, en lo indiferenciado. Asimismo, en una entrevista con Guillermo Saavedra en 1986, Saer vuelve a recurrir la imagen de la selva, no para referir al orden de lo indistinto en el que bucea la experiencia, sino como atributo del conjunto de relatos que conforman la cultura. Remitiendo implícitamente al universo de discusiones del ensayo “La selva espesa de lo real”, Saavedra le pide a Saer una definición de narración, ante lo que Saer responde:

Creo que la narración es algo así como una función del espíritu [...] Es un sistema de referencia fundamental, una forma de conocimiento del mundo. [...] Ocurre que el intercambio social está hecho mayoritariamente de relatos, y éstos poseen una complejidad y una diversidad muy grandes, de las cuales la novela tradicional no es más que un caso que se pretende erigir como modelo de toda narración posible. En realidad, es exactamente al revés: debemos buscar en *esa selva narrativa* las formas que convengan a nuestra necesidad estructural inmediata. (*Una forma más real* p. 60, cursiva nuestra)

Esta respuesta permite volver sobre el ensayo de 1979 y leer en el énfasis en el problema de la narración un rumbo específico: la singularidad de la propia escritura parecería situarse entre dos “selvas”, los dos polos donde se alojan la generalidad y lo indistinto. Lo que el escritor asocia a la práctica literaria se ubica justamente *entre* lo real y el lenguaje, *entre* la indeterminación (el espesor) del mundo y la sobredeterminación de las producciones culturales. Así, entre lo real y lo ideológico emerge, des-centrada y suplementaria, la literatura. Otro ensayo de *El concepto de ficción*, sobre el que volveremos más adelante, describe la búsqueda en estos términos:

Otro plan de trabajo presenta mayor dificultad: el de abrirse paso, por entre la selva de la lengua, hacia cierto dominio que permita formular, siquiera indirectamente, lo que se muestra a primera vista, o se quiere, indecible, lo que escapa al radar de las normas generales del lenguaje. (“Narrathon” p. 147)

Los tres apartados de este capítulo buscan precisar los alcances y el modo en que opera este *entre* en la obra de Saer, partiendo de la hipótesis de que este intervalo propicia una experiencia de lo ilegible en términos de suspensión de la conciencia y de fuga hacia lo indeterminado. Así como identificamos en la obra de Lamborghini la centralidad de las figuras espaciales para entender el funcionamiento de la parodia como un movimiento incesante de la lengua y de la subjetividad, en los textos saerianos encontramos figuraciones de ciertas experiencias de pasaje, tránsito o encuentro, marcadas por la indefinición y la oscilación; la incertidumbre de un no-lugar, la duda respecto del ser y del estar, que no derivan, sin embargo, en su negación. Experiencias que se sustraen de la dicotomía presencia/ausencia –lo que nos reenvía, nuevamente, a la lógica suplementaria de lo ilegible que hemos definido con Derrida y Paul de Man al comienzo de esta tesis–. Abordaremos específicamente tres instancias liminares de suspensión: la alegoría y la lectura alegórica, la presencia y el encuentro con lo animal, y la experiencia del ensueño y del despertar; a partir de las siguientes preguntas:

–¿Cuáles son los alcances de la lectura alegórica en la literatura saeriana? La crítica especializada ha vuelto una y otra vez sobre esta pregunta, a la hora de definir los alcances políticos de la obra de Saer. Sin embargo, hemos notado que no ha sido interrogada hasta el momento la concepción de alegoría que estas lecturas presuponen, y que, por lo tanto, se vuelve productivo reconsiderar el modo en que sus conclusiones críticas abren y/o obturan la lectura de la obra saeriana, atendiendo a la alegoría como una figura de interrupción, en sintonía con el pensamiento de Paul de Man, Walter Benjamin y Jacques Derrida que hemos desarrollado en el primer capítulo.

–¿Cómo se figura la cuestión animal en la obra de Saer? El segundo apartado no busca una respuesta exhaustiva a este interrogante, más bien se propone evidenciar que el lugar nada desdeñable que la literatura saeriana le asigna a la animalidad se encuentra tramado con el problema de la ilegibilidad, lo cual vuelve pertinente su indagación en el marco de esta tesis. En otras palabras, la lectura de lo ilegible –que implica, para quien lee, una experiencia de incertidumbre que imposibilita la afirmación de la propia identidad y dispone su diferimiento incesante– halla en la obra de Saer una condensación singular en aquellas escenas en donde

se figura el encuentro con un otro animal o se testimonia su presencia como una latencia inquietante.

–Por último, ¿qué tipo de experiencia se inscribe en las variadas y numerosas escenas de ensueño, pesadilla, insomnio y despertar que colman los textos saerianos? Y en todo caso, ¿cómo intervienen estas escenas en la lógica suplementaria de lo ilegible? Recorremos en el tercer apartado una serie de escenas del despertar y de somnolencia, guiados por la hipótesis de que en ellas se configura una concepción singular del acto literario.

#### 4.1. Literatura y alegoría

En el capítulo tres nos detuvimos en describir cómo tempranamente la crítica ha señalado un giro en la literatura de fines de los setenta y comienzos de los ochenta hacia modos anti-miméticos de narrar; en las obras producidas en esos años se vislumbraba un cuestionamiento de la capacidad de representación de la literatura, factible de ser interpretado como una respuesta crítica a los totalitarismos políticos (la dictadura) y los totalismos poéticos (el realismo). Un libro como *Nombrar lo innombrable* de Fernando Reati, que trabaja sobre un corpus de literatura argentina escrita entre 1975 y 1985, resulta paradigmático de esta perspectiva. Reati parte de la pregunta ¿cómo podría un escritor comunicar el horror, el miedo, el dolor del terrorismo de Estado?, para afirmar que “la mayoría de los autores intuyen que no es posible representar la violencia por medio de la simulación mimética del realismo” (p. 12) y “si bien tal vez ellos nunca logran nombrar aquello que es innombrable, al menos nos recuerdan una y otra vez su presencia” (pp. 12-13). Por su parte, en el número 74 de *Punto de vista* María Teresa Gramuglio explicitaba el vínculo entre alegoría, enigma y desciframiento en la narrativa de la época, al expresar:

Durante la dictadura se publicaron, dentro y fuera del país, novelas que buscaban dar forma a aquella experiencia, y con la puesta en forma no solamente alcanzar la denuncia y la crítica impedidas por la censura, sino sobre todo articular *una formulación precisa del nuevo enigma que planteaba la historia del presente*. [...] elaboraron narrativas oblicuas, alusivas, fragmentarias, que transformaban o directamente eludían las convenciones de la mimesis tradicional; *propusieron verdaderos ejercicios de desciframiento*, de lectura entre líneas, para unas historias y unos personajes dotados a veces de fuerte carga simbólica o alegórica. ( "Políticas del decir y formas de la ficción" p. 146, la cursiva es nuestra)

Hemos visto también cómo la institucionalización de la obra de Juan José Saer confluyó con estas reflexiones epocales; de hecho, *Nadie nada nunca*, publicada por Saer desde el exilio en 1980, fue tempranamente involucrada en los diagnósticos críticos acerca de la literatura escrita durante los años del terrorismo de Estado. Ha sido ampliamente destacado el rol que jugaron las intervenciones críticas de Beatriz Sarlo en este proceso. Recordemos que en “Literatura y política”, publicado en *Punto de vista* en 1983, postulaba a *Nadie nada nunca* como “la novela que más oblicuamente habla de la violencia argentina” (p. 11). Así, en los ochenta, la ilegibilidad y la oblicuidad de la escritura saeriana fueron leídas como claves de la resistencia de la literatura a los discursos totalitarios.<sup>165</sup>

165 Realizamos un análisis detenido de las operaciones críticas de Beatriz Sarlo en *Los Libros y Punto de Vista* en el capítulo “La literatura argentina de los setenta en clave de violencia: el recorrido crítico de Beatriz Sarlo”,

Tres años después de la publicación de “Literatura y política”, Sarlo presentaba una ponencia en un congreso en la Universidad de Minnesota, que enunciaba como uno de sus propósitos interrogar “los rasgos de un discurso literario formal e ideológicamente opuesto a los discursos del autoritarismo y que, quizás precisamente por esto, encontró una recepción social en momentos políticos difíciles” (“Política, ideología y figuración literaria” p. 53).<sup>166</sup> En esta conferencia, apelando a la idea de “reificación del olvido” de Adorno y Horkheimer, y a la noción de “estructura de sentimiento” de Raymond Williams, Sarlo sugería que una zona relevante de la literatura producida durante esos años podía leerse como *crítica del presente*:

Enfrentada con una realidad difícil de captar, porque muchos de sus sentidos permanecían ocultos, la literatura buscó las modalidades más oblicuas (y no sólo a causa de la censura) para colocarse en una relación significativa respecto del presente y comenzar a construir un sentido de la masa caótica de experiencias escindidas de sus explicaciones colectivas. (pp. 57-58)

Sarlo incluye en esta extensa ponencia su lectura de *Nadie nada nunca* luego de contemplar una larga lista de novelas de la época –que reitera y amplía el corpus literario considerado en “Literatura y política”–: *Respiración artificial* de Ricardo Piglia, *Cuerpo a cuerpo* de David Viñas, *En esta dulce tierra* de Andrés Rivera, *Flores robadas en los jardines de Quilmes* de Jorge Asís, *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig, *El país de la dama eléctrica* de Marcelo Cohen, *Fuego a discreción* de Antonio Dal Masetto, *Composición de lugar y La vida entera* de Juan Carlos Martini, *Libro de navíos y borrascas* de Daniel Moyano, *La casa y el viento* de Héctor Tizón, *No habrá más penas ni olvido* y *Cuarteles de invierno* de Osvaldo Soriano, *El vuelo del tigre* de Daniel Moyano, *Hay cenizas en el viento* de Carlos

---

en Matei Chihaia (ed.). *La violencia como marco interpretativo de la investigación literaria: Una mirada pluridisciplinar a la narrativa hispanoamericana contemporánea*. Tubinga, Gunter Narr Verlag, 2019. La indagación de la serie de artículos que Sarlo dedicó a la literatura argentina durante los sesenta, setenta y ochenta permite describir un desplazamiento, desde un claro posicionamiento contra el realismo y la denuncia de su carácter totalizante, hacia la apuesta crítica por nuevas escrituras que resisten, subvierten, escamotean la ilusión narrativa de representación. A pesar de que el antirrealismo de los setenta, atado a la convicción de que la estética realista es totalitaria, es una discusión previa a la época de la dictadura, Sarlo amalgama discursivamente dos procesos no coincidentes: en sus intervenciones, el cuestionamiento y el abandono de la estética realista operados por la literatura argentina a fines de los setenta parecen motivados por la violencia de la realidad vivida durante la dictadura militar [ver De Diego (*¿Quién de nosotros?* p. 144 y sigs.) y Dalmaroni (*La palabra justa* p. 155 y sigs.)].

166 El congreso tuvo lugar a fines de marzo de 1986. Las ponencias fueron publicadas en 1987 en el libro *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar* [citamos de la reedición de Eudeba de 2014]. Una parte del trabajo de Sarlo es replicado en el artículo publicado en el número 26 de *Punto de Vista*, con el título “El saber del texto” en abril de 1986. A su vez, en este número de *Punto de Vista* se anuncia que los trabajos de Sarlo, María Teresa Gramuglio y Rafael Filippelli allí reunidos habían sido presentados en una mesa redonda sobre estética y política en el Club de Cultura Socialista. Señalamos este dato para resaltar la tenacidad con la que se difundieron en esos años las hipótesis de Sarlo aquí analizadas.

Dámaso Martínez. La novela de Saer, a la que considera en su dualidad y ambigüedad como una cifra sobre la violencia, comparte con estas otras propuestas “un grado de resistencia a pensar que la experiencia del último período pueda confiarse a la representación realista” (“Política, ideología y figuración literaria” p. 87). Se trata de textos, continúa Sarlo, que mantienen el realismo a distancia y establecen con la representación un vínculo oblicuo o figurado, “desde la más directa relación metonímica hasta formas más complicadas de la alegoría y la metaforización” (p. 87).

No debemos perder de vista que las hipótesis acerca del vínculo entre literatura y política durante los años de la dictadura, y particularmente sobre la literatura saeriana, fueron compartidas en gran medida por críticos e intelectuales de la época. En trabajos diversos – entre ellos, *Tierra de nadie* de Luis Gregorich, “Realismo, antirrealismo, territorios canónicos” de Nicolás Avellaneda, “La dispersión de las palabras” de Saúl Sosnowski y “La narrativa argentina en los años setenta y ochenta” (1993) de Cristina Piña– se desarrollan diagnósticos consonantes, en los que se involucran referencias a las novelas publicadas por Saer en los ochenta –principalmente, *Nadie nada nunca*, pero también *El entenado*– (De Diego, *¿Quién de nosotros?* pp. 283 y sigs.).<sup>167</sup> Asimismo, en el prólogo a la reedición de *Ficción y política* de 2014, Andrés Avellaneda señala que en los trabajos leídos en Minnesota en 1986

[h]ay acuerdo en pensar a esta literatura bajo la modalidad del discurso *oblicuo* o figurado, cuyas “formas de figuración” obligan a captar, como subraya Balderston en su ensayo, “tanto el mensaje explícito como el implícito, el manifiesto y latente”; o como, en palabras de Morello Frosch, hay un discurso narrativo que “desmantela narrativas dominantes y su lenguaje oficial concomitante” [...] la hipótesis central sostiene que durante los *años de plomo* dicho impulso narrativo antirrealista se impuso o bien por efecto de la censura o porque el deseo de narrar lo atroz, lo irrepresentable, sólo fue posible mediante el recurso de la opacidad, la alegoría, la alusión o el código cifrado. (p. 23, cursiva en el original)

En las páginas que siguen nos hemos propuesto interrogar las operaciones teóricas de la crítica que han sostenido la lectura en clave alegórica de la obra saeriana. Asimismo, recuperamos los argumentos esbozados en relecturas recientes que se han permitido

---

167 José Luis de Diego organiza el estado de la cuestión de los estudios sobre narrativa en la postdictadura en el “Apéndice” de *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo?*. Inscibimos las hipótesis de este apartado en el objetivo inicial formulado por De Diego: “explorar hasta qué punto los cruentos avatares políticos que vivió el país en la década del setenta produjeron desplazamientos y transformaciones en las líneas de continuidad y/o ruptura respecto de las estéticas precedentes” (p. 283). Su hipótesis, a la que adscribimos, es que “las transformaciones en la serie literaria –alteraciones de la lengua y de la escritura, formas de procesar simbólicamente la experiencia, modos de representación de *lo real*, reformulaciones genéricas– no responden *necesariamente* a transformaciones en el contexto social y político” (p. 283, cursiva en el original).

cuestionar la alegoricidad atribuida a la obra, principalmente, en torno de la novela *Nadie nada nunca*. En consonancia con las reflexiones propuestas en el primer capítulo, nuestro énfasis está puesto en deslindar los alcances de la noción de alegoría, pues consideramos que ciertos desajustes entre perspectivas en pugna subyacen al derrotero de las lecturas políticas de la obra de Saer.

#### 4.1.1. La lectura alegórica como problema

Las ideas que despliega Sarlo sobre *Nadie nada nunca* en la ponencia leída en Minnesota replican, en mayor o menor medida, los argumentos esgrimidos en la reseña “Narrar la percepción” y en el ensayo “Literatura y política”, que recuperamos en otras instancias de esta tesis. No obstante, resulta relevante atender a un momento de la ponencia, en que Sarlo define los alcances de la lectura en clave alegórica de la literatura de una época signada por el monolitismo del discurso autoritario. Lo hace, como es de esperar, citando a Walter Benjamin:

Menos que nunca era posible recurrir a un Sentido, a un núcleo único de explicación, que pudiera hacerse cargo de esta realidad opaca y desordenada. Para decirlo con Walter Benjamin, las formas de la alegoría, o la intención alegórica, podían tener la capacidad de «extinguir la apariencia» [Benjamin, “Central Park” p. 41]: organizar restos de sentido, fragmentos de certidumbres dispersas por el viento de la historia, atravesar la superficie de lo real precisamente porque esa superficie es incomprensible según los instrumentos intelectuales que hasta el momento se le habían aplicado, reconstruir la experiencia en contra del discurso que sobre esa experiencia circulaba desde el poder militar, éstas serían quizás las formas tentativas para la destrucción de la apariencia. «En realidad, un nivel de la argumentación de Benjamin es que toda literatura, incluso aquella que parece evocar una completitud simbólica de sentido, una ‘presencia’ inmediata de aquello que es significado, puede y quizás deba ser leída alegóricamente» [Spencer, p. 63]. (p. 71)

Este párrafo concluye con el envío a una nota a pie de página, en la que se aclara que la cita de Spencer pertenece al texto “Allegory in the World of the Commodity: the importance of Central Park” publicado en *New German Critique* 34 en 1985,<sup>168</sup> es decir, tan solo un año antes que la ponencia de Sarlo, lo que demuestra su alto grado de actualización bibliográfica en idioma extranjero. Pero la nota al pie no se limita a esta referencia, sino que a continuación menciona otro texto reciente, un artículo de Hernán Vidal incluido en el libro

---

168 En el número 34 de *New German Critique*, Llyod Spencer y Mark Harrington publicaron una traducción de “Central Park”, junto con una “Introducción” y el artículo de Spencer citado por Sarlo. Número disponible en: <https://www.jstor.org/stable/i221190>. Citamos estos materiales en traducción propia.

*Fascismo y experiencia literaria*, publicado en Minneapolis también en 1985.<sup>169</sup> Sarlo remite a este capítulo a quienes se interesen en profundizar “sobre la alegoría y sus funciones” (p. 71), disimulando la ajenidad de la concepción sobre la alegoría de Vidal respecto de aquella sostenida por Benjamin y Spencer. Baste como ejemplo de su heterogeneidad una breve cita, que contrasta radicalmente con la interrupción de la completud simbólica de sentido que evocaba el Spencer citado por Sarlo: en la narrativa alegórica, sostiene Vidal, “las voces narradoras [...] desean mantener el control más estricto posible sobre el marco interpretativo que se entrega en el texto. Con ello se produce la sensación de inflexibilidad y dogmatismo característica de la alegoría” (“Hacia un modelo general” p. 48).

Cabría preguntarse qué motivos habrá tenido Sarlo para incorporar esta segunda referencia, que parecería desdeñar el gesto antitotalitario que atribuía al giro alegórico en la literatura argentina de los ochenta. Podría esbozarse una primera respuesta que interprete esta heterogeneidad como una exhibición del manejo de bibliografía actualizada sobre el tema ante los oyentes en Minneapolis, algunos de quienes, podríamos conjeturar, participaron del volumen compilado por Vidal. Sin embargo, esta respuesta no parece agotar el problema; Sarlo no elige incorporar las tesis del texto de Vidal en su argumentación, sino que se limita a anotar su referencia al pasar, en una zona marginal, que no lee en voz alta. En este sentido, consideramos que el hecho de que en la misma nota al pie en que remite a los textos de Benjamin y Spencer, Sarlo decida reenviar al lector a un trabajo sobre “la alegoría y sus funciones” que anula lo que la perspectiva benjaminiana venía a proponer, puede leerse como síntoma de cierta resistencia de Sarlo a renunciar a “una completitud simbólica de sentido”, para decirlo con la enunciación de Spencer a la que ella misma recurre.

En otras palabras, es significativo que Sarlo cite una afirmación de Spencer sobre la potencia disruptiva de la lectura alegórica benjaminiana, para, al mismo tiempo, en nota al pie, volver a encorsetar la alegoría dentro de los límites de la concepción clásica-simbólica que Benjamin se proponía cuestionar. No puede interpretarse esta incongruencia como un descuido. Ella misma ha confesado que, durante esos años, se encontraba interiorizada en la obra de Benjamin: “Sus libros, desde los años setenta, estuvieron muchas veces sobre mi mesa de trabajo” afirma en el “Prólogo” a *Siete ensayos sobre Walter Benjamin* (p. 10).<sup>170</sup>

---

169 Hernán Vidal, “Hacia un modelo general de la sensibilidad social literaturizable bajo el fascismo”. Ed. Hernán Vidal. *Fascismo y experiencia literaria: reflexiones para una reanonización*, Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1985.

170 Benjamin es una referencia ineludible en *Una modernidad periférica* de 1988 y en *Escenas de la vida posmoderna* de 1994 (Kohan, “Benjamin por Sarlo” s/p).



De hecho, en 1990 se publican en *Punto de Vista*, traducidas por Sarlo, las cartas que intercambiaron Benjamin y Theodor Adorno a propósito de un manuscrito sobre Baudelaire enviado por Benjamin para su publicación en el *Zeitschrift für Sozialforschung* en 1938.<sup>171</sup> En este intercambio epistolar, Adorno le manifestaba a Benjamin la decepción que le había producido la lectura del manuscrito, principalmente por su reticencia a involucrar postulados teóricos que guíen su interpretación, lo que desembocaba, desde su punto de vista, en una peligrosa y errónea ausencia de mediación:

Pero la «mediación», que busco en vano, y que sólo encuentro recubierta por la evocación histórico-materialista, es precisamente la teoría de la que usted evita hablar. [...] su trabajo se sitúa en el cruce de la magia y el positivismo. Este cruce está hechizado. Sólo la teoría podría romper el encantamiento. (“Benjamin y Adorno sobre Baudelaire” p. 6)

No es un dato menor que Benjamin haya escrito los fragmentos de “Central Park” en los meses en que esperaba la publicación del manuscrito enviado al *Zeitschrift für Sozialforschung* e intercambiaba las cartas con Adorno; en este sentido, es factible leer “Central Park” como una respuesta o reflexión específica sobre las críticas desplegadas por Adorno en sus cartas (cf. Tiedemann citado por Harrington y Spencer, “Introduction to *Central Park*” p. 29). Podría sugerirse, entonces, que Sarlo adopta una posición adorniana frente a la alegoría que Benjamin identifica en Baudelaire. Dice Benjamin en “Central Park”:

Lo que es tocado por la intención alegórica es arrancado del contexto de las interconexiones de la vida: es simultáneamente destrozado y conservado. La alegoría se adhiere a los escombros. Ofrece la imagen del malestar paralizado. El impulso destructivo de Baudelaire no está interesado en la abolición de lo que le cae encima. (“Central Park” p. 38)

Si la alegoría interrumpe la síntesis simbólica pero esta interrupción no conduce hacia la abolición total del Sentido con mayúsculas, lo que el método alegórico propicia es la emergencia de una dualidad inestable y desjerarquizada, “la imagen del malestar paralizado”. En efecto, en el artículo citado por Sarlo, Spencer señala que para Benjamin “las alegorías, incluso las que proclaman la estabilidad y la plenitud del sentido en el (jerarquizado) universo, pueden considerarse como una desconstrucción de sí mismas, como revelación de

---

171 Sobre el intercambio entre Benjamin y Adorno existe una copiosa bibliografía crítica. Es referencia ineludible el libro *Origen de la dialéctica negativa* de Susan Buck-Morss (capítulos 9 a 11 principalmente). Ver también el capítulo “El príncipe y la rana. El problema del método en Adorno y en Benjamin” en *Infancia e historia* de Giorgio Agamben. Las cartas completas pueden consultarse en el libro *Aesthetics and Politics* compilado por Fredric Jameson. Asimismo, son valiosos el Prólogo y la Nota editorial de Rolf Tiedemann a la edición de Walter Benjamin, *Charles Baudelaire, ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, de 1974.

lo contrario de lo que pretenden insinuar” (“Allegory in the World” p. 63).<sup>172</sup> Es decir, la alegoría *deconstruye* cualquier determinación interpretativa, incluso aquella que pretende leerla como materialización de la resistencia ante el dogmatismo por medio del ciframiento de sentidos plurales, abiertos, contrahegemónicos. Aquí cabría situar la crítica adorniana de ausencia de mediación, que de algún modo traduce la resistencia ante el poder desestabilizante de la dimensión retórica del lenguaje que De Man imputaba a Jauss, tal como vimos en el primer capítulo de esta tesis. Recordemos que, en las perspectivas demaniana y benjaminiana, el carácter fragmentario, arbitrario y discontinuo de la alegoría se deriva del vacío que funda su diferencia temporal, es decir, la discontinuidad respecto de su propio origen. La temporalidad de la alegoría se contrapone, así, a la instantaneidad del símbolo. Por lo tanto, reconocer la potencia disruptiva de la alegoría involucra cuestionar el fundamento mismo de la función representativa de la literatura, entendida no solo como el recurso a la imitación del género realista, sino en términos generales, como la certidumbre respecto de la capacidad de intervención de la literatura en la realidad. A su vez, esto implica reconocer, en palabras de De Man, que “la supremacía del símbolo, concebido como la expresión de la unidad entre la función semántica del lenguaje y su función representacional, llega a ser un lugar común que habrá de fundamentar el gusto, la crítica y la historia literaria” (“Retórica de la temporalidad” pp. 209-210).

Volviendo a Sarlo, es claro que su enfoque resulta visiblemente contrario a la indeterminación de la indeterminación del sentido en los textos literarios. En un trabajo leído en las III Jornadas Nacionales del Comité Internacional de Ciencias Históricas realizadas en octubre de 1990 en Buenos Aires, Sarlo afirmaba que:

La literatura sabe lo que se sabe y puede negarlo, retrabajarlo, imprimirle formas alegóricas o simbólicas, desplazarlo para ubicar allí otros saberes más o menos prestigiosos, más o menos despreciados. La literatura, en ocasiones, trabaja con los residuos de los saberes, y, en otros momentos, coloca a los saberes en su mismo centro. (“Literatura e historia” p. 30)<sup>173</sup>

Lejos de la sensibilidad de la “estructura de sentir” williamsiana, aquí Sarlo sostenía que la literatura “sabe lo que se sabe” y, por lo tanto, tiene la capacidad de cifrar sentidos previos y vedados, descifrables por medio de una lectura alegórica que asuma el desafío hermenéutico. Es por ello que, en momentos sombríos dominados por el discurso autoritario del régimen dictatorial, “la literatura proporcionaba un modelo de reflexión a la vez estética e ideológica”

172 Citamos el artículo de Spencer en traducción propia, manteniendo los números de página del artículo original.

173 Publicado en el número 3 del *Boletín de Historia Social Europea*, 1991.

(“Política, ideología y figuración”, p. 59). Así como Jauss supeditaba la técnica alegórica en Baudelaire a una respuesta de orden histórico frente al simbolismo romántico, las intervenciones de Sarlo durante los ochenta anclaron el potencial político de la literatura en un uso de la alegoría como enigma y resistencia. Narrar de manera oblicua, cifrada, es decir, alegórica, respondía a una doble exigencia: sortear la censura y rechazar el realismo; pero también, y sobre todo, era un modo de “rodear ese núcleo resistente y terrible que podía denominarse lo real” (“Política, ideología y figuración” p. 59).

En este punto, es relevante retomar una sugerencia que Juan Pablo Luppi anota en su tesis sobre las obras de Saer y Walsh, titulada *Subjetividades dialógicas entre intimidad y política*: al repasar las lecturas críticas fundantes de la interpretación alegórica de la obra saeriana, Luppi recupera el análisis que hace Susan Buck-Morss de la crítica de Jauss a la alegoría en Benjamin, centrado en evidenciar que Jauss confunde dos dimensiones, la lectura alegórica y la alegoría como figura literaria. Buck-Morss expone cómo esta confusión lo hace caer

en un círculo vicioso desde el punto de vista ontológico (la «realidad», de la que el poema es una alegoría –dice Benjamin–, es una lectura alegórica –dice Jauss del poema–), y desde el punto de vista epistemológico un regreso al infinito (¿el poema es alegórico? ¿o la interpretación? ¿o la interpretación de la interpretación...?) (*La dialéctica de la mirada* p. 248)

De hecho, esta confusión deriva de una dificultad intrínseca de los textos benjaminianos sobre Baudelaire y el *Trauerspiel*; en el mismo ensayo que citaba Sarlo, Spencer identifica en ellos una oscilación entre la alegoría como tropo y como “modo de ver alegórico” (“Allegory in the World” p. 62 y sigs.), que se ve reforzada por la impronta deconstructiva que Benjamin le atribuye a la alegoría:

La dificultad con la terminología de Benjamin es que quiere dar prominencia –casi como tipos ideales– a los modos de la alegoría que registran la *disolución* de la existencia estable, jerarquizada y significativa que la mayoría de las alegorías parecen implicar. Esto se debe a que Benjamin considera que la evocación de ese “marco” de significado para la alegoría –y especialmente la evocación forzada, deliberada u ostentosa de dicho marco– es en sí misma sintomática de una pérdida significativa de un sentido genuino, inmediatamente accesible, *inminente*. (p. 63, cursiva en el original)

Al volver sobre esta lectura desplegada en *La dialéctica de la mirada*, Luppi destaca la pertinencia de atender a la distinción entre lectura alegórica y alegoría textual, es decir, entre el ejercicio de lectura crítica concebido en sí como una alegoría y la práctica hermenéutica de desciframiento de la alegoría como tropo. En este sentido, subraya el interés que reviste, para

la crítica saeriana actual, el primero por sobre el segundo, a la hora de dar cuenta de los alcances políticos de su literatura:

El problema de la lectura alegórica sería más atinado, para la crítica actual sobre Saer [...], que la búsqueda de alegorías en sus escrituras, cuyos sentidos seguirán abiertos, o que la discusión en torno del realismo, cuyos énfasis y límites ya han sido establecidos. Antes que la relación representacional (realista, alegórica, alusiva, elíptica, etc.) con referentes históricos, interesan los modos de reformular los efectos políticos de la crisis de la representación, mediante determinados usos del lenguaje en el cruce entre escrituras y lecturas. Más que una solución estética a las demandas de la política y la cultura, la presunción de sentidos alegóricos en *Nadie nada nunca* [...] implica un problema de lectura. (*Subjetividades dialógicas* p. 108)

Situamos nuestra indagación en el camino abierto por esta proposición, pues plantea la pertinencia de comprender la cuestión de la alegoría en la obra saeriana como un problema de lectura, lo que también implica reconocer el rol de la ilegibilidad en el proceso de institucionalización de su literatura.

Asimismo, este comentario permite deslindar en la lectura de Sarlo dos ocurrencias superpuestas: a mediados de los ochenta, Sarlo describía *Nadie nada nunca* como una novela alegórica porque en ella se utilizaba la alegoría como tropo (los asesinatos de caballos alegorizaban la violencia dictatorial), pero también porque su fragmentariedad, su detención obsesiva en la descripción de movimientos mínimos, su recurso a la elipsis, requerían un “modo de ver” alegórico, es decir, una lectura no lineal, contraria a la determinación de sentido por medio de la causalidad directa. Años después, con la publicación de *Glosa* y de *Lo imborrable*, Sarlo halla en la desaparición del Gato y Elisa, comunicada en una línea de *Glosa*, la constatación de que esa lectura alegórica que la novela demandaba era también en sí misma la huella de una alegoría política. Volviendo sobre sus experiencias de lectura de la obra saeriana, en 2007 Sarlo afirma con una seguridad llamativa: “Sé perfectamente cómo me sonaba *Nadie nada nunca* en 1980” (“Lectura sobre lectura” p. 46) para luego reprochar a Saer por no haber anticipado que la alegoresis de la novela no se agotaba en las matanzas de caballos: “Cuando estaba escribiendo *Nadie nada nunca*, Saer me dijo que era una novela policial sobre misteriosos asesinatos de caballos. No me dijo que el Gato y Elisa eran parte de una alegoría política” (p. 48). Este reproche termina de constatar, además, que la concepción de alegoría de Sarlo involucra una restitución de sentido, una determinación del marco interpretativo que otorgue al lector cierto control –para decirlo con los términos de la definición de alegoría de Hernán Vidal que citamos hace unas páginas–. Así, nuestro análisis de la conferencia en Minnesota con la que comenzamos este apartado recupera su relevancia

en la reconstrucción del argumento en torno de la alegoricidad de *Nadie nada nunca*. En “La condición mortal”, la reseña de *Lo imborrable* publicada en *Punto de Vista*, Sarlo condensaba esta cadena de operaciones, al referir a la clausura de la indeterminación que significaba, en su experiencia lectora, enterarse del destino de los protagonistas de la novela de 1980 en una línea de *Glosa*:

Si todo parecía amenazarlos (desde la alegoría de los caballos muertos hasta los sueños de una ciudad asolada por la peste), esa amenaza no había terminado de cerrarse sobre ellos en *Nadie nada nunca*; se cierra, en cambio, con el chasquido seco de un dato [...] Una sola frase de *Glosa* me obliga a releer *Nadie nada nunca* de un modo en que antes no suponía que podía releerlo: para ver qué hubo en ese pasado, en ese mes de febrero durante el que transcurre la novela, que yo no vi, que Saer probablemente no ocultó pero tampoco dijo. (“La condición mortal” pp. 30-31)

Al signarse el destino del Gato y Elisa, para Sarlo se revelaba en el mismo acto su condición de alegoría, de escritura en clave, que era necesario descifrar en una relectura de *Nadie nada nunca*.

Siguiendo las intervenciones pioneras de Sarlo, han sido numerosas las lecturas críticas que interpretaron la reminiscencia de la violencia política en la obra saeriana en términos de alusión, cifra o alegoría (entre otros: Corbatta, *Arte poética*; Premat, *La dicha de Saturno*; Brando, *La tercera orilla*). De hecho, la mención a Saer en el dossier LIRICO de 2017 “Hermetismo programático en la literatura rioplatense contemporánea (de 1980 a nuestros días)”, dedicado a la ilegibilidad en la literatura latinoamericana, se debe a un artículo de Camilo Bogoya que resulta representativo de esta perspectiva. Interesado en interrogar en la literatura saeriana el parentesco entre dificultad y hermetismo, Bogoya sostiene que en *Nadie nada nunca* hay “una custodia del sentido que tiene que ver con la defensa misma de los valores literarios que Saer coloca en primera línea. Esa custodia confiere al texto de Saer su dificultad y a la vez sus posibilidades de expansión y de interpretación” (p. 2). De este modo, los silencios, las elipsis, la oblicuidad, se consideran procedimientos al servicio de la construcción de un enigma.

#### 4.1.2. *Nadie nada nunca*, ¿novela alegórica?

La conformación del fondo de archivos de Juan José Saer y la edición de los *Borradores inéditos* a cargo del equipo dirigido por Julio Premat habilitaron nuevas perspectivas de estudio para la obra saeriana y aportaron datos hasta el momento imprecisos respecto de las

fechas de los procesos redaccionales. Concretamente, esto permitió confrontar las hipótesis de lectura en clave política de *Nadie nada nunca*; Sergio Delgado sugiere en “Lisa y dorada la ribera” que “hay algo que no concuerda” (p. 124) si se atribuye la violencia evocada en la novela a los crímenes de la última dictadura, en la medida en que su proceso genético se extendió desde 1973 hasta 1978.<sup>174</sup> Es decir,

la escritura misma de *Nadie nada nunca* acompaña el proceso de la violencia política en Argentina a lo largo de la década del setenta, pero seguramente con imágenes que se inspiran más bien en episodios del pasado, principalmente los ocurridos hacia fines de los sesenta. (*Zona de prólogos* p. 124)

Así, Delgado no rechaza de plano la interpretación política, pero sí matiza la atribución unívoca de referencia. A menos que se sostenga que Saer fue un “artista visionario”, la vinculación del “clima de inminencia” que construye la novela con la última dictadura solo es posible como una operación de lectura retrospectiva.

Por otra parte, una serie de trabajos recientes se han detenido en problematizar la interpretación alegórica de la novela, inaugurada por los trabajos de Sarlo: ¿en qué medida es factible sostener que en *Nadie nada nunca* la violencia y el terror de los acontecimientos histórico-políticos son alegorizados? El primero en explicitar el carácter reductivo de una lectura en clave alegórica de la novela fue Miguel Dalmaroni, en el artículo “Lo real sin identidades”.<sup>175</sup> Dalmaroni señala que

el tratamiento de la historia política en la narrativa de Saer se comprende a medias si se procura encuadrarlo sin más en las estrategias narrativas que la crítica describió como marca de época en las novelas argentinas escritas o publicadas durante la dictadura o al filo de su declinación: la oblicuidad y lo fragmentario, la alusión, la elusión, puestos a menudo al servicio de la alegoricidad como estratagema para referir de un modo anti-realista al horror histórico. (p. 126)

Por el contrario, afirma, la fragmentariedad y multiplicidad de puntos de vista en *Nadie nada nunca* serían menos una estrategia de ciframiento contra la censura, un recurso *alegórico* u *oblicuo* de aludir sin nombrar, que un modo *mimético* de recrear la *atmósfera* de un momento histórico determinado. Dalmaroni subraya que lo que se problematiza en las narraciones de Saer es la experiencia misma, que se ha vuelto extremadamente traumática, en el sentido de que ha llevado la violencia a un extremo, sin sobrepasar, sin embargo, los límites de lo humano; “lo perturbador es que [...] «el hombre común» *ya es atroz*” (p. 135, cursiva en el

---

174 Sobre el mapa de génesis del proyecto saeriano, ver: Bernabei, Verónica N. “Dinámicas de redacción de la obra de Juan José Saer”, presentado en *Coloquio Internacional Juan José Saer*, Santa Fe 2017.

175 En: Sosnowski, Bolaños y Nichols (eds.). *Literatura, política y sociedad: construcciones de sentido en la Hispanoamérica contemporánea*, 2008.

original). En este sentido, la novela saeriana se aleja de la alegoría en la medida en que, más allá de que se corra constantemente la fiabilidad de los acontecimientos narrados, las matanzas de caballos y el asesinato del despótico comisario “Caballo” Leyva, efectivamente, *literalmente*, ocurren.<sup>176</sup>

En un artículo de 2012, Rafael Arce reconoce en la lectura de Dalmaroni el acierto de diferenciar orden literal de figurado y sostiene que

si en la novela de Saer, la historia *cifra* la Historia, también hay que decir que la Historia *penetra* materialmente la historia. Los dos niveles, el denotativo y el connotativo, son postulados para insinuar una alegoría que el mecanismo *metonímico* del relato termina desbaratando. (“Violencia metonímica” p. 46, cursiva en el original)

Arce postula que en las narraciones saerianas lo histórico-político está sometido a un proceso complejo de alegorización y desmantelamiento por medio de un mecanismo metonímico que frustra la propia lectura alegórica que parecía imponerse en los análisis inaugurados por los trabajos de Sarlo –es decir, la alegoría entendida en términos simbólicos–. En este sentido, apelando a la negatividad adorniana, propone que una lectura de las narraciones de Saer que atienda al proceso de deconstrucción alegórica por medio de la diseminación metonímica –a la que identifica con la *desobra* blanchoteana–, permitiría suspender la dicotomía realismo/experimentación que ha guiado gran parte de la copiosa producción crítica sobre la obra de Saer –siguiendo la lúcida lectura de Alberto Giordano en “El efecto de irreal”–. Así, Arce concluye que

La novela no representa a la historia (realismo) ni la cifra (simbolismo) sino que más bien la refracta, convirtiéndose en el espacio de una experiencia esencialmente negativa: la de dar a oír la resonancia de lo que el siglo ha vuelto definitivamente irrepresentable. (“Violencia metonímica” p. 60)

Por otras vías, pero partiendo del mismo diagnóstico, en su contribución al libro colectivo *Juan José Saer. La construcción de una obra* Silvana Mandolessi también cuestiona la lectura en clave alegórica de la novela, para proponer, en cambio, que el estatus ambiguo

---

176 En su investigación doctoral de 2011, Florencia Abbate coincide en considerar que *Nadie nada nunca* no es una novela alegórica, argumentando que en las últimas páginas de la novela “se describe sin ninguna opacidad un operativo militar al estilo de los operativos de los años 70” (*Historia y subjetividad* p. 131). Sin embargo, se distancia de la lectura de Dalmaroni al identificar en el final de *Nadie nada nunca* una elipsis hipotética e intertextual, dado que el secuestro del Gato y Elisa no se narra, sino que la novela termina “justo” antes. A lo largo de la novela, la elipsis también detiene la posibilidad de reponer las causas de los acontecimientos políticos: “La dimensión histórico-política asoma de un modo fragmentario, en frases y referencias misteriosas de las que han sido elididos todos los elementos que podrían funcionar como nexos causales y explicativos” (*Historia y subjetividad* p. 135). Así, Abbate recurre a Adorno para sugerir que las experiencias de sufrimiento, antes que aparecer re-presentadas, se *presencializan*, por lo que la narración renuncia a la soberanía de sentido: “En esta novela, la muerte es inminente pero los personajes no pueden representárselo cabalmente en su conciencia” (*Historia y subjetividad* p. 137).

de la política en la narración saeriana, ese “no estar ni presente ni ausente” de la violencia dictatorial, revela su carácter espectral. Para Mandolessi, *Nadie nada nunca* no construye una alegoría política –en la medida en que la alegoría supone una plena restitución de sentido–, sino que la novela logra captar la constitución problemática y negativa del terror por medio del tropo de la espectralidad, definido con Derrida como aquello que se sustrae de la ontología de la presencia y que destruye la certeza de lo real:

*Nadie nada nunca* es una novela emblemática de la dictadura militar porque capta – mejor que otras, más o antes que otras– el carácter espectral de la violencia que la caracteriza. *Nadie nada nunca* no es, por lo tanto, como se ha interpretado habitualmente, una alegoría o una representación cifrada del terror político que caracterizó al Proceso. (“*Nadie nada nunca*: Saer y lo espectral” pp. 139-140)

Por último, en el artículo “La inminencia de lo real” Baptiste Gillier también sostiene que la lectura inaugurada por Sarlo tendió a reducir *Nadie nada nunca* a una “novela de la dictadura”, al tiempo que no logró articular la dimensión poética del relato (bajo la hipótesis de una “teoría del presente” desarrollada en la reseña de 1980) con la dimensión política (en clave alegórica, la novela como cifra de la violencia, tal como hemos visto hasta aquí). En este sentido, considerando la abundante masa crítica dedicada al problema de la violencia política en *Nadie nada nunca* durante más de tres décadas, Gillier diagnostica un desplazamiento, de la lectura en clave metafórica en los primeros trabajos de Sarlo en los ochenta, hacia lecturas en clave metonímica, como la desarrollada por Arce en 2012. Por lo tanto, afirma si la metáfora –en este caso, equiparable a la alegoría– subsume lo político al orden de la razón representativa, es necesario explorar los alcances de la lectura en clave metonímica –siguiendo la propuesta de Arce–, por lo que se dedica a describir los momentos en que la novela exhibe la tensión entre el mundo de las apariencias y la intensidad de lo invisible:

si la metáfora tiene la capacidad de «extinguir la apariencia», la metonimia, en cambio, tiene la capacidad de «hacer cantar lo material»; en otras palabras, tiene la capacidad de dar a oír lo real: la metonimia como portavoz de lo real. (“La inminencia” p. 76)

Este breve recorrido por los trabajos de Dalmaroni, Arce, Mandolessi y Gillier demuestra que la lectura tan extendida de *Nadie nada nunca* como una novela que cifra alegóricamente el clima de violencia y terror de la última dictadura resulta insuficiente. Una lectura en clave alegórica no alcanza a dar cuenta del modo en que la novela *trabaja* con los acontecimientos histórico-políticos: la violencia es literal, afirma Dalmaroni; la diseminación metonímica desmantela la alegoría, postula Arce; la violencia es espectral, sugiere



Mandolessi; lo real de la experiencia irrumpe como intensidad material, sostiene Gillier. Así condensadas, las cuatro propuestas exhiben aún más su afinidad: estas lecturas refutan una concepción de alegoría como un proceso de representación, cuyo desciframiento permite la restitución de una totalidad de sentido. Pero, como hemos visto, literalidad, inestabilidad, espectralidad y materialidad son justamente rasgos de la alegoría tal como la entienden De Man y Benjamin. Recordemos, tal como desarrollamos en el primer capítulo, que De Man recurre a Benjamin para definir la alegoría como la narración incesante de su propio fracaso denominativo, es decir, la historia de la pérdida irreversible de la totalidad signada en el vacío de origen. La alegoría se sustrae del orden representativo, en la medida en que

nombra el proceso retórico por el cual el texto literario se mueve de una dirección fenomenal, orientada hacia el mundo, hacia otra gramatical, orientada hacia el lenguaje. Así nombra también el momento en que los valores estéticos y poéticos se separan. (De Man, *La resistencia* p. 108)

En *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*, Idelber Avelar repara en la necesidad de distinguir con claridad entre estas dos definiciones de alegoría coexistentes y en pugna. Por un lado, la definición romántica, clásica, simbólica, que entiende la alegoría como un procedimiento de ciframiento y abstracción de un contenido previo, idéntico a sí mismo, que como tal mantiene una “relación convencional entre una imagen ilustrativa y un sentido abstracto” (*Alegorías de la derrota* p. 15). Como hemos visto, la concepción de alegoría y lectura alegórica de Sarlo se acerca por momentos a esta perspectiva, aun cuando recurra a Benjamin para definirla; asimismo, es esta noción de alegoría la que recibe las críticas de Dalmaroni, Mandolessi, Arce y Gillier –y de Avelar, quien agrega enfáticamente: “Nada resume mejor la concepción de alegoría con la que hay que romper” (*Alegorías de la derrota* p. 15)–. Por otro lado, frente a esta noción instrumentalista de alegoría, Avelar recurre a Benjamin para sostener que, “[e]n tanto imagen arrancada del pasado, mónada que retiene en sí la sobrevida del mundo que evoca, la alegoría remite antiguos símbolos a totalidades ahora quebradas, datadas, los reinscribe en la transitoriedad del tiempo histórico. Los lee como cadáveres” (*Alegorías de la derrota* p. 21). Desde la perspectiva benjaminiana, entonces, la alegoría petrifica la historia y exhibe su ruina. De este modo, la hipótesis que guía la investigación de Avelar sobre novelas de la postdictadura enuncia que

el giro hacia la alegoría equivale a una transmutación epocal, paralela y coextensiva a la imposibilidad de representarse el fundamento último: derrota constitutiva de la

productividad de lo literario, instalación, en fin, de su objeto de representación en cuanto objeto perdido. (*Alegorías de la derrota* pp. 25-26)

El estudio de Avelar se ubica así en sintonía con el diagnóstico benjaminiano referido por Spencer que ya hemos citado: la evocación de un marco de significado para la alegoría es “sintomática de una pérdida significativa de un sentido genuino, inmediatamente accesible, *inminente*” (Spencer p. 63, cursiva en el original). Esto implica que, antes que un recurso al servicio de la representación, la alegoría se erige como la figura retórica que señala el fracaso del orden representacional.

Si asumimos esta perspectiva, es posible sugerir que *Nadie nada nunca* resiste una lectura alegórica justamente porque en ella se escenifica el fracaso del significado referencial; los momentos más alegóricos serían aquellos donde el sentido se desplaza tropológicamente solo para evidenciar el vacío de origen, es decir, su suplementariedad.<sup>177</sup> Tomemos por caso el miedo que le produce a Elisa la incertidumbre de lo que el campo oculta, como indicio alegórico del horror:

El campo, dice [Elisa], y sobre todo de día, a la luz del sol, le produce pánico. Siempre tiene la impresión de que entre los yuyos se oculta *algo, algo* que no espera otra cosa que la llegada de algún caminante para ponerse en evidencia.

—¿Algo?—digo yo—. ¿Cómo algo? ¿Algo que qué? Algo, sí, dice Elisa: algo que se aparezca, súbito, algo vivo, o muerto, entre los yuyos, o a la distancia, en la luz del sol; y sobre todo, algo en estado de descomposición; eso abunda en el campo, ¿no?, dice Elisa. En el campo, entre los yuyos, muchas cosas, ¿eh?, ¿no?, víboras incluso, huesos, alimañas de todas clases y, sobre todo, ¿no?, sobre todo, carroñas, cuerpos en descomposición, de los que sube, de golpe, un rumor. Como si *algo*, no sé, *algo* hubiese subido a la superficie desde las profundidades de la tierra. (*Nadie nada nunca* p. 84, resaltado en el original)

La irrupción de aquello innominado no se realiza sino como latencia; es decir, la alegoricidad del acontecimiento reside en la inminencia siempre pospuesta de su descubrimiento, como

---

177 Es pertinente reparar en la propuesta de Oscar Brando en *La tercera orilla del río*, aun cuando se aleje en aspectos centrales de nuestro análisis. Con intenciones de polemizar con Dalmaroni y Arce, Brando reivindica la posibilidad de lectura alegórica de textos como *Nadie nada nunca* y *La pesquisa*, y lo hace circunscribiendo la discusión a una cuestión genérica: si Arce rechazaba la hipótesis alegórica y sostenía la lectura en clave metonímica como un modo de reivindicar la operación que la literatura saeriana realizaba sobre el realismo, Brando vuelve sobre el modo en que trabajaron con la alegoría escritores como Dante y Joyce, para sostener que “en *Nadie nada nunca* e, incluso, de manera más explícita, en *La pesquisa*, las historias que se ficcionan [...] bien pueden ser vistas como figuras consumadas de hechos históricos que no son narrables en términos miméticos. Ello no les hace perder realismo” (*La tercera orilla* p. 277). Más allá de que consideramos que su decisión de circunscribir el rechazo de la alegoría al problema del realismo descuida el punto central del argumento de Dalmaroni y Arce —la presuposición de completud de sentido que demanda la hermenéutica—, nos interesa esta lectura por su voluntad de desarmar la cadena de dicotomías alegoría/metonimia, experimentación/realismo, simbolismo/literalidad, a la que había terminado reduciéndose la reflexión crítica en torno del trabajo con lo político en la obra saeriana.

evidencia de su fracaso referencial. Para retomar las palabras de Arce, la alegoría se promete, y, en el mismo movimiento, se decepciona.

Ahora bien, es llamativo que, en sus análisis, tanto Arce como Gillier identifiquen que la desestabilización metafórica por medio de la diseminación del sentido que producen la metonimia y la resonancia de lo material en los textos saerianos ocurre mediante la alusión a la animalización de los personajes, entendida como un retorno a lo primitivo. Arce repara en que, en *Nadie nada nunca*, “el Gato tiende a fusionarse materialmente con su entorno, cosas, plantas, animales, el bayo amarillo que cuida” (“Violencia metonímica” p. 50), lo cual “figura al mismo tiempo un presumible estado de naturaleza al que estarían siendo devueltos [los personajes] desde el comienzo de la aniquilación de la civilización” (“Violencia metonímica” p. 51). Asimismo, describe cómo la metáfora animal desplegada al inicio de *Lo imborrable* –“el mundo al que sale [Tomatis] está poblado de reptiles o amebas que se arrastran por el suelo” (“Violencia metonímica” p. 53)– deviene en una catacresis. Los personajes adquieren atributos animales:

el continuo catacrético va del general-reptil a la suegra-escorpión e incluye al padre-víbora de Leto y al comisario-caballo de *Nadie nada nunca*. Es la huella del género animal lo que, para la conciencia del narrador, permite una aparición “global” de su especie. [...] La política se transforma en una “sociobiología” de la raza humano-reptil. (“Violencia metonímica” p. 54)

Por su parte, Gillier centra su argumentación en un episodio de *Nadie nada nunca* al que Fermín Rodríguez en *Un desierto para la nación* nombra como “el abrazo con la bestia”: luego de una larga escena durante la que ambos se observan con desconfianza, el Gato se acerca al bayo y salta sobre su cuello. Gillier postula que este abrazo funciona como un *punto ciego* de las lecturas alegóricas, es decir, como un resto que permanece ilegible, y lo interpreta, en línea con Rodríguez, como un devenir animal del Gato Garay: “este salto intempestivo del Gato Garay es perturbador porque no pareciera tener ningún significado dentro del relato. Ahí, ninguna cifra, ninguna clave, sino un salto literal de lo humano hacia lo animal” (“La inminencia” p. 68).

Siguiendo estas sugerencias, en el próximo apartado exploramos cómo aparece involucrada de manera transversal la cuestión de lo animal en la obra de Saer, para pensar qué se juega allí de esa ausencia perturbadora de límites de la atrocidad de lo humano de la que hablara Dalmaroni, y en qué medida en esta perturbación se inscribe una inflexión particular del problema de lo ilegible en la literatura saeriana.

## 4.2. ¿Mimetismo animal?

“me doy cuenta de que la certidumbre ciega de ser hombre y solo hombre nos hermana más con la bestia que la duda constante y casi insoportable sobre nuestra propia condición”

Juan José Saer, *El entenado*

Si, tal como formuló Sarlo en el Coloquio Internacional Juan José Saer realizado en Santa Fe en 2017, debe reconocerse que se ha cerrado un primer período de la crítica saeriana, surge la pregunta acerca de las orientaciones que ha cobrado desde entonces el vínculo de la obra con la crítica, que parece aún lejos de agotarse –“*Nada* queda para decir de la literatura de Saer y todo (todo de nuevo), por lo tanto, para pensar” anota Dalmaroni en “Cinco razones sobre Saer” (p. 3, cursiva en el original)–. El análisis del derrotero de las lecturas en clave alegórica de la novela de 1980 que hemos repuesto hasta aquí insinúa una posible respuesta: como un desenlace indirecto pero consistente, la discusión acerca del modo en que la obra saeriana *trabaja* con lo histórico-político ha abierto la interrogación sobre el problema de lo animal en su literatura.

Por su parte, el pensamiento en torno de la animalidad no cesa de expandir sus fronteras; hace al menos veinte años que desde diversas disciplinas como la filosofía y la antropología han comenzado a confluir en el problema de lo animal un caudal vasto y heterogéneo de impugnaciones a la impronta humanista dominante del pensamiento occidental –como justa expresión de la necesidad de “des-centrar lo humano, romper el marco autorreferencial humanista” (Balcarce, “Animales, humanos o no” p. 41)–. En otras palabras, los estudios (de) animales ponen en escena el cuestionamiento de “lo propio” de lo humano (Cragnolini, “Extraños animales” p. 20). En efecto, tal como señalaba Julieta Yelin en 2011, sería certero hablar de un *giro animal* en las ciencias humanas; este giro puede entenderse, en los estudios literarios, “como un cambio en los modos de funcionamiento del simbolismo animal; o, más específicamente, como un debilitamiento de su potencialidad simbólica” (“El giro animal” p. 2). Esto implica que, en los modos de representación literaria de la animalidad, se percibe “una labor de deconstrucción de las metáforas instituidas cuyo motor primordial sería [...] la caída de la metáfora animal como construcción simbólica primordial de lo humano” (“El giro animal” p. 3). En este sentido, el punto que enlaza la perspectiva deconstructivista al pensamiento posthumanista se localizaría en el

desmantelamiento del símbolo, es decir, en el cuestionamiento de las correspondencias epistemológicas y ontológicas que sostienen el conjunto de valores humanistas.

En este marco, la obra de Saer ofrece un caso notable; en sus narraciones, el debilitamiento de las certidumbres epistemológicas, inscripto en la desconfianza radical frente a la conciencia fenomenológica y su herramienta de percepción privilegiada, la mirada,<sup>178</sup> se integra en una interrogación ontológica sobre la condición humana y su vínculo con el mundo. Como veremos, la inflexión marcadamente posthumanista que adquieren las representaciones y figuraciones de la animalidad en sus textos puede leerse en sintonía con su apuesta por “una literatura sin atributos”. Concretamente, partimos de la hipótesis de que la cuestión animal opera en la literatura saeriana como una modulación de su ilegibilidad, es decir, como una instancia de suspensión e interrupción (de valoraciones, certidumbres, conceptualizaciones). En efecto, si tal como augura Saer en el ensayo “Una literatura sin atributos”, es en el intervalo entre las intenciones de una obra y sus resultados que se desnudan los aspectos más insospechados de la condición humana, la experiencia literaria como libertad radical se buscará allí donde la literatura puja por mantenerse ilegible. En este sentido, no es casual que en ese mismo ensayo Saer sugiera que la desmesura del ojo trágico de Sófocles le ha valido su ilegibilidad, junto con la afirmación de que su obra “nos vuelve un poco más conscientes de nuestra animalidad” (*El concepto de ficción* p. 265).

Una anotación en unas hojas sueltas incluidas en los *Borradores inéditos* testimonia que hacia 1980 Saer se encontraba preparando un libro de cuentos, cuyo título proyectado era *Mimetismo animal* (*Papeles de trabajo II* p. 150). En la presentación del fondo Saer para *Cuadernos LIRICO*, Julio Premat vincula este proyecto inconcluso con la fase pre-redaccional con dos textos éditos posteriores, la novela publicada en 1983 y su último libro de cuentos, *Lugar*, del 2000: “[encontramos] esbozos de un libro de relatos intitolado *Mimetismo animal* (del cual debía formar parte la protoversión de *El entonado*) que, mucho después, se convertirá en *Lugar*” (“El fondo Saer” p. 204). La sugerencia de que, ya en su

---

178 Sobre este punto ver: Monteleone, “Eclipse del sentido: de *Nadie nada nunca* a *El entonado*”; Arce, *La felicidad de la novela*; Walker, *El horror como forma*. Monteleone describe en términos de confianza fenomenológica el vínculo entre mirada, conciencia, sujeto y sentido: “La formatividad de la conciencia torna al mundo familiar al darle sentido: categoriza la sensación con la mirada formadora y unifica el sujeto como figura estable” (“Eclipse del sentido” p. 157). En las narraciones saerianas, sostiene, “la confianza fenomenológica se vuelve extrañeza. No se narra la percepción sino su vacilación o su remedo: la caricatura de una conciencia formadora” (p. 158). Por su parte, Arce repara en el carácter ambivalente de la visión narradora en la obra saeriana, a la vez privilegio gnoseológico y concretización de la distancia que separa al sujeto de lo visible, y sostiene: “Como metáfora gnoseológica, entonces, [la visión] carga para el narrador con un exceso de certidumbre del que no cesa de intentar sustraerse” (p. 37). Por último, nos detenemos con más detalle en el análisis de Walker en el próximo apartado.

génesis, *El entenado* convoca el universo de la animalidad y el problema de la mimesis resulta particularmente sugerente, en la medida en que permite subrayar la relevancia que cobra la cuestión animal en la obra de Saer. En “Una exploración de los límites”, Graciela Montaldo enfatiza el tenor antiépico y antihumanista de la versión que *El entenado* propone de la conquista del Río de la Plata. La crítica anota con perspicacia que lo que *El entenado* agrega a la obra saeriana, como un *plus*, es “la exploración del borde y la incertidumbre en el pacto que funda originariamente una sociedad y que permite definir *lo humano*” (p. 745, cursiva en el original). En la novela, afirma, “es la confrontación con lo diferente lo que pondrá en movimiento la máquina para explorar la propia identidad” (p. 748).

En efecto, en *El entenado* la ambivalencia respecto del estatuto de los colastiné, en tensión con la idiosincrasia europea, se inscribe retóricamente en la oscilación constante entre su animalización y la reafirmación de su humanidad. No se trata tanto de una indistinción o un borramiento de los límites entre lo humano y lo animal, entre civilización y barbarie, sino de la exhibición de la precariedad de sus definiciones en términos discretos y esenciales –la limitación gnoseológica se vuelve una revelación ontológica–. Pero sobre todo, la oscilación da cuenta de un énfasis en el movimiento de pasaje, como interrogación del intervalo donde la humanidad y la animalidad se tornan indecibles, y la identidad se suspende para dar lugar a la perturbadora irreductibilidad de la alteridad.<sup>179</sup> En este sentido, en *La felicidad de la novela*, Rafael Arce sostiene que la reflexión antropológica que impulsa *El entenado* se asienta justamente en ese énfasis en el *entre*:

Con esta novela, la pregunta por el origen del universo deviene interrogación por el origen del hombre. Pero, de nuevo, no se trata de una pregunta por el fundamento. La interrogación se sitúa en el *pasaje*. El contraste entre la orgía cíclica y el orden durante las otras tres estaciones le propone al testigo el siguiente enigma: hay el animal y hay el hombre. ¿Qué es lo que sucede *entre* uno y otro? [...] quizás pueda comprenderse como pregunta por el origen benjaminiano: el pasaje aparece aquí como el salto, como el brote,

---

179 En sintonía con esta idea, en el capítulo ya citado, Mónica Cragolini sostiene que “los Animal Studies deberían brindar la posibilidad, no de humanizar al animal, ni tampoco de animalizar al humano, sino de considerar la posibilidad de percibir al viviente animal como «alteridad» que debe ser respetada como tal” (“Extraños animales” p. 25). Aquí cabe introducir una distinción fundamental: dentro de los estudios críticos de animales, es preciso identificar al menos tres posiciones frente al vínculo humano-animal, que bien podrían esquematizarse como filosofías de la identidad, de la diferencia o de la indistinción. Divergentes en sus puntos de partida ontológicos, difieren también en el alcance de sus interpretaciones. El acercamiento identitario, que parte de considerar a los animales en términos de sus similitudes y continuidades con el dominio de lo humano –procurando extender así el círculo de la inclusión, para demostrar que, al fin y al cabo, “no somos tan diferentes”–, se mantiene aferrado a un fundamento presumiblemente antropocéntrico. Por su parte, las posturas que asumen la ética de la diferencia no renuncian a la incognoscibilidad del/lo Otro, por lo que el vínculo humano-animal se concibe como una exhibición de los límites irreductibles de nuestra capacidad de conocer y aprehender el mundo. Por último, el acercamiento de la “indistinción” apunta a desafiar los valores y las normas que han servido de base al antropocentrismo, imaginando nuevas alianzas o comunidades inter-especie. Recuperamos esta distinción de Calarco, *Thinking through animals*.

de lo animal a lo humano. El problema es la aprehensión de ese pasaje-salto y sólo en este sentido la novela pregunta por el origen de lo humano. (p. 85, cursiva en el original)

En este punto, se tornan evidentes las razones que han llevado a vincular esta novela con la definición de ficción acuñada por Saer en el ensayo “El concepto de ficción”, en términos de una antropología especulativa.<sup>180</sup> En un artículo publicado en 1992 en *Hispanamérica*, Arcadio Díaz Quiñones se detiene en indagar la relación de *El entenado* con dos de las que considera sus fuentes históricas y filosóficas: la obra de Heródoto, fundante de la tradición antropológica medieval europea, y el ensayo “Des cannibales” de Montaigne. La novela misma convoca este paradigma, al tomar como epígrafe una frase de las *Historias* de Heródoto: «más allá están los Andrófagos, un pueblo aparte, y después, el desierto total». Así, Díaz Quiñones propone leer el texto saeriano como una variación de ambas fuentes en torno de “la gran riqueza metafórica del mito del caníbal” (“Las palabras de la tribu” p. 9). Tanto Heródoto como Montaigne ponen en cuestión quién es el bárbaro, quién es el salvaje y el lugar del testigo en el proceso de significación de la otredad; en este sentido, sugiere el crítico, la heterología inaugurada por Heródoto parece cumplir la función de pre-historia de la «antropología especulativa» saeriana.<sup>181</sup>

La fundación del sentido [en *El entenado*] depende de dos lugares y dos tiempos superpuestos, del «allá» y el «acá» [...] La réplica de Saer a Heródoto es clara: la producción de sentido exige tanto la pertenencia como la contingencia; no hay comprensión ni interpretación sin cruzar esa barrera. (p. 12)

De este modo, Díaz Quiñones repara en que el narrador es quien habita ese espacio liminar, la frontera entre mundos. De hecho, los orígenes del entenado se ubican en el puerto, en un lugar de tránsito, y por lo tanto, su origen “era el desplazamiento, el exilio, su propia contingencia” (“Las palabras de la tribu” p. 13).

---

180 Entrevistado por Gustavo Valle para *Letras Libres* en 2002 (*Una forma más real* p. 158 y sigs.) Saer explica que el alcance de esta fórmula se ancla en la dualidad semántica de la palabra “especular”: la ficción propone “una visión del hombre” (por eso se concibe como una antropología) que es, a la vez, reflexiva y negativa, pura especulación, y también, especular. Leída en estos términos, su obra consiente una lectura que la haga jugar en la desconstrucción de la dicotomía antropológica. Si, como recuerda Annamaria Rivera en “Humanos y no humanos, naturaleza y cultura”, el pensamiento dicotómico sobre lo humano sienta las bases mismas de la antropología, la imagen antropológica que la ficción saeriana devuelve, lejos de confirmar antiguas certidumbres, pone en escena la ambigüedad y la vacilación como principio constructivo.

181 Es posible señalar que la intervención de la novela en la heterología es una pieza clave en la operación que realiza sobre la tradición de la literatura nacional, afincada en la dicotomía civilización/barbarie. Afirma Montaldo en “Una exploración de los límites”, que la versión que la novela construye sobre el origen de la nación se sustrae a tal punto de esta tradición que “es una forma de extrañar a la literatura argentina de sí misma” (p. 757). Si el indio se consideró tradicionalmente en su animalidad, en *El entenado* los colastiné son “los más humanos”, y como tales, “permiten explorar la humanidad” (“Una exploración de los límites” p. 757).

Por su parte, en el artículo “La ficción de Saer: ¿una «antropología especulativa»?” Gabriel Riera retoma las consideraciones de Díaz Quiñones y sostiene que *El entenado* trabaja “para abrir la clausura de la *invención del otro* fuera de la economía de lo calculable” (p. 375, cursiva en el original). No es menor que en la novela el canibalismo no sea tratado moralmente ni bajo un registro etnológico, sino que “aparece enmarcado dentro del problema de lo «real»” (p. 378). Y dado que para los colastiné “todo parece y nada es” (*El entenado* p. 148), Riera acierta al sugerir que “el estatuto de «realidad» de este «real» es sometido al juego desnivelador de la especulación” (p. 378). Así, la ficción saeriana entendida como “antropología especulativa”, sostiene Riera, “configura el espacio que arruina todo saber preconstruido sobre el «hombre»” (p. 390). En este sentido, su análisis demuestra que la fórmula “antropología especulativa” toma en *El entenado* la forma de “una alegoría del nacer a la presencia” (p. 390). No obstante, debe considerarse que la presencia, entendida como la escena primitiva de la representación, se revela en su carácter suplementario: el proceso de exteriorización de los colastiné asociado al festín caníbal requiere de un testigo, un *Def-ghi* que actúe como narrador, es decir, como suplemento. Así, Riera señala que “el festín caníbal marca el límite de la representación del otro” (p. 381), y en este sentido, agregamos, en tanto antropología especulativa, en la novela se trama una alegoría de la ilegibilidad, es decir, una narración aporética.

#### 4.2.1. Un salto hacia lo neutro: los caballos

En un artículo reciente titulado “Imaginación cárnea y cultura sacrificial”, Rafael Arce y Laura Romero destacan la abundancia de vida no humana en la narrativa de Saer, a la que consideran una inflexión de la pregunta por lo humano que se despliega a lo largo de toda la obra. Algunos animales reaparecen con mayor insistencia, entre ellos, el caballo. Por caso, en *El río sin orillas*, Saer afirma provocativamente que fueron los caballos los que humanizaron la pampa: “sin el caballo, el hombre estaba condenado a la inexistencia. [...] Puede decirse que en la pampa, es el ganado, vacuno y caballar, lo que creó la civilización, y no lo contrario” (p. 73). Arce y Romero interpretan la profusa presencia de caballos en los textos saerianos como parte del movimiento que, en el artículo ya citado de 2012, Arce describía para la lectura alegórica: la clave simbólica es asumida y luego desmantelada por la narración. Es decir, los caballos convocan el imaginario de la pampa, de los orígenes de



nuestra nación –“Puede afirmárselo sin vacilar: en el principio fue el caballo” (*El río sin orillas* p. 78)–, y sin embargo, a la vez, son despojados de su carga simbólica al ingresar en la lógica neutra de la narración, cuya búsqueda se orienta hacia hacer “cantar lo material”.

En el ensayo “La canción material”, fechado en 1973, Saer arremete contra las narrativas latinoamericanistas que pretenden retratar “una supuesta realidad, mejicana, o peruana, o argentina” (*El concepto de ficción* p. 166), para sostener que la narración no parte de una realidad específica, sino de lo material, ese “magma neutro” despojado de sentido, es decir, “cualquier objeto o presencia del mundo, físico o no, desembarazado de signo” (p. 168). El ejemplo al que recurre es, justamente, la presencia de caballos en las obras de Claude Simon, de Faulkner y en el *Martín Fierro*; Saer sugiere que no se trata, en estos casos, del “mismo caballo”, en tanto representación de un signo previo, sino que “cada uno parte de un caballo neutro que, atrapado en la tela elocuente de la nueva estructura narrativa, comenzará a significar, para cada vez sola pero para siempre, de un modo diferente en cada caso” (p. 168). De este modo, “La canción material” permite precisar la orientación que cobra en la narrativa de Saer la reflexión en torno de la cuestión animal como modulación del problema de la ilegibilidad. En sus textos no se construye una perspectiva crítica respecto del tratamiento que la cultura da a los animales, ni se insinúa un “pensamiento animal” como modo de responder reactivamente a los discursos humanistas. Por el contrario, en *La ocasión, Glosa* o *Nadie nada nunca* –por nombrar los casos más significativos– la cuestión animal, condensada en la recurrencia descriptiva de imágenes de caballos, está guiada por la reflexión acerca de la materialidad de la narración, la cual, en su dimensión filosófica, se despliega como un cuestionamiento de la lógica de la identidad –y es por esta vía que se encuentran *El entonado* y *Nadie nada nunca*, por ejemplo–. Detrás de escenas tan heterogéneas como la anécdota aparentemente banal de la conversación acerca del tropiezo del caballo en *Glosa*, o la descripción que hace Bianco del galope de una tropilla salvaje en *La ocasión*, leemos una puja por franquear el límite de la materialidad del signo hacia su indeterminación. Si en *Glosa* Washington interviene en la discusión sobre el tropiezo del caballo de Nola señalando con ironía que el hecho de que “el caballo está demasiado cerca del hombre [...] ha hecho depositario al pobre animal de toda clase de proyecciones simbólicas, a punto tal que, bajo tantas capas de simbolismo, ya es difícil saber dónde se encuentra el verdadero caballo” (*Glosa* p. 79), en *La ocasión* la suspensión de la cadena de sobresignificaciones será provocada por el estruendo de la “masa sombría y palpitante” (*La ocasión* p. 30) de los miles

de caballos atravesando la pampa ante los ojos de Bianco: la proliferación sonora de la tropilla interrumpe sus pensamientos maravillados, hasta volverlos “inaudibles o incomprensibles para él en su propia mente” (p. 30). El tránsito de lo simbólico a lo material se condensa en la irrupción de cierta experiencia de lo ilegible.

En este sentido, Arce y Romero ubican *Nadie nada nunca* como la novela que apuesta por restituir la materialidad de este animal tan cargado de significaciones.<sup>182</sup> El bayo amarillo que el Gato guarda en el fondo de su patio juega un rol clave en esta interpretación. El aura neutra de su ubicua presencia –“Espeso, opaco, sin significación, empeñado en ser, y prolongándola por la boca, la vida” (*Nadie nada nunca* p. 52)– contrasta con la lógica antropocéntrica que domina las descripciones de las víctimas de asesinato –“un caballo blanco, el más hermoso animal de la región, [...] que estaban preparando para el hipódromo” (*Nadie nada nunca* p. 114)–. Este contrapunto entre la neutralidad de lo viviente y la valoración estereotípica del relato cultural de algún modo replica la tensión estructural que divide la novela entre la narración de los estados del presente (en palabras de Sarlo en su reseña de 1980) y la alegoricidad latente en la intriga policial.

De hecho, estas dos dimensiones que las lecturas de la novela han mantenido inarticuladas, según el diagnóstico de la crítica reciente (Gillier p. 70; Arce y Romero pp. 364-365), se corresponden, de manera esquemática, con el modo en que la novela atomiza los dos procedimientos narrativos imbricados en el realismo, la narración y la descripción.<sup>183</sup> Mientras que las diferentes voces narradoras a lo largo de la novela se atienen a las percepciones inciertas del Gato Garay durante tres días de febrero en su casa en la costa, los lectores nos enteramos de la noticia de la matanza de los caballos y de las hipótesis que en torno a estos hechos se han ido tejiendo en la zona a través del relato de otros personajes, principalmente, del hombre del sombrero de paja que dialoga con el bañero en la playa

---

182 En efecto, parten del señalamiento de que reducir la presencia animal a su significación alegórica es un modo de circunscribirla a símbolos antropomorfos. En su análisis, se detienen en el desmantelamiento del símbolo desencadenado por la presencia material de la carne a lo largo de la novela; reparan en cómo se conectan y desmontan los dos mitos fundantes de lo argentino, de fuerte protagonismo masculino, el caballo en las pampas y el asado: “el caballo deja de ser símbolo (de la argentinidad) para volverse un cuerpo vivo que sufre tortura y muerte, y que se convierte en alimento; y el asado deja de ser un ritual colectivo común (vaca, pescado, cordero) para volverse un banquete inquietante” (“Imaginación cárnea” p. 367).

183 En *La felicidad de la novela*, Arce sugiere que es la función ambivalente de la luz y la visión en la obra saeriana la que hace tambalear la oposición clásica entre narrar y describir: “La luz no se describe (realismo), pero tampoco es objeto de efusión lírica (antirrealismo). La luz se vuelve visible por las imágenes de la escritura sin salir, no obstante, de su invisibilidad” (p. 45). Esta proposición reenvía a la investigación de Walker, sobre la que nos detendremos con más detalle en el próximo apartado.

aledaña. Es decir, narración (de hechos pasados) y descripción (del tiempo presente) *casi* no se tocan.

Ahora bien, los caballos se encuentran involucrados en ambas dimensiones de la novela, reafirmando a la vez que difuminando las fronteras de esta división esquemática. Tal como hemos visto en el primer apartado de este capítulo, son la pieza clave en la interpretación alegórica de la trama, ya que protagonizan los acontecimientos que mantienen al pueblo en vilo hace ocho meses. Dado que no hay conexión alguna entre los dueños de los caballos asesinados, no se entiende qué móvil motiva los crímenes, ni quién podría ensañarse así con los animales indefensos. Circulan las hipótesis más inverosímiles: que se trata de una peste que mata instantáneamente, que los caballos se suicidan... Pero lo que resulta más aterrador, como apunta Elisa, conversando con el encargado de la Agencia de la ciudad, es que “no hay ninguna razón para descartar de antemano la posibilidad de que alguien decida un buen día, sin causa aparente, agarrar un revólver y salir por el campo a matar caballos” (*Nadie nada nunca* p. 149). Esta circunstancia lleva a que se instale en la zona un ambiente de desconfianza generalizada: “El vecino de años, el padre o el hermano, el amigo de la infancia, se volvieron de golpe sospechosos” (p. 110). Sin embargo, esta preocupación dominante se ve apaciguada en cuanto los crímenes se tornan más esporádicos. En esos momentos, eran los caballos, comenta el hombre del sombrero de paja al bañero, los únicos que seguían nerviosos:

los caballos olían en el aire que algo se tramaba en la oscuridad contra ellos. Por eso cuando al cabo de un mes de que no pasara nada la vigilancia aflojó, los únicos que seguían estando a la expectativa y no muy convencidos de que el peligro había pasado, eran los caballos. (*Nadie nada nunca* p. 105)

En efecto, la desconfianza no se circunscribe al mundo de los involucrados en el relato policial, sino que tiñe también el universo del bayo amarillo. De este modo, el caballo que el Ladeado confía al cuidado del Gato Garay al comienzo de la novela participa simultáneamente de los dos mundos: como potencial víctima del misterioso asesino, protagoniza las fantasías paranoicas que atormentan al Ladeado –“que no aparezca, súbita, silenciosa, la mano con la pistola, y que no apoye el caño, despacio, en la cabeza. Que no retumbe la explosión” (*Nadie nada nunca* p. 33)–; a la vez, esta desconfianza domina también, en el otro plano de la novela, su vínculo con el Gato Garay. La descripción minuciosa de los movimientos y los comportamientos del bayo subraya la sensación de peligro inminente que lo atormenta. Dice el Gato: “Es como si estuviese masticando su

propia desconfianza y como si fuese, no el amasijo verdoso y macerado con su propia saliva, sino mi presencia inquietante, enemiga, lo que estuviese tratando de tragar” (*Nadie nada nunca* p. 52).

Es preciso reparar en el hecho de que la desconfianza resulta un elemento irreductible del vínculo con la otredad, en este caso, el vínculo humano-animal. Tal como explica Gabriela Balcarce en “Hospitalidad y tolerancia”, la hospitalidad involucra la afirmación radical de la otredad, es decir, una apertura incondicionada al otro, y en este sentido “constituiría la afirmación de ese otro y su respeto, pese a la condición inevitable de su incompreensión” (p. 201). No obstante, la noción de hospitalidad es en sí misma paradójica, pues asumir ese resto no dialectizable, aquello que del otro nos llega como incompreensible, traza una barrera infranqueable para la posibilidad de una hospitalidad plena.<sup>184</sup> De este modo, siguiendo a Derrida, Balcarce repara en que “la lógica de la hospitalidad es la lógica de lo imposible” (p. 207) en tanto la presuposición de la anterioridad del otro interrumpe la incondicionalidad de la apertura subjetiva que la hospitalidad supone –se perciben las consonancias con la lógica suplementaria de la escritura que hemos desarrollado en el capítulo uno–. En otras palabras, lo ilocalizable e imprevisible –lo ilegible– del otro solicita un pensamiento aporético, heterogéneo respecto de las demandas de lo moral, lo político o lo jurídico.

En sintonía con estas reflexiones, en “Nietzsche hospitalario y comunitario: una apuesta extraña”, Mónica Cragolini recupera la idea de hospitalidad puesta en juego en *Así habló Zarathustra* de Nietzsche, para señalar hasta qué punto ésta se enlaza con la hostilidad:

La “hostilidad” indica el elemento de la diferencia que no puede apropiarse [...] Para que la hospitalidad exista, es necesario que en ella se dé también la hostilidad, hostilidad que mienta la radical extrañeza de la otredad, mantenida como tal extrañeza. (*Modos de lo extraño* p. 19)

En efecto, el vínculo entre el Gato y el bayo es descrito en diversos momentos como una incómoda y confusa hostilidad:

el bayo amarillo se ha puesto a la defensiva y por un momento no hace nada, como no sea desconfiar. Su aura es no únicamente, como lo comprueba el Gato al entrar en ella, más cálida todavía que el resto del aire y con un olor particular al que no son ajenos el pasto triturado y la bosta fresca, sino también más espesa y emana, como de a ráfagas, una hostilidad confusa. (*Nadie nada nunca* pp. 76-77)

---

184 Balcarce enfatiza el hecho de que el pensamiento de la hospitalidad corroe la ilusión de “igualdad entre los hombres” que está por detrás de la idea de tolerancia, como respuesta ética y política ante el rechazo de la diferencia. Así, lo que está en juego en la tolerancia no es la igualdad –que se mantiene en el plano de lo ideal–, sino la igualación, con los consiguientes riesgos de replicar los esquemas de dominación que se proponía desandar (Balcarce, “Hospitalidad y tolerancia”).

Esta tensión entre hospitalidad y hostilidad se potencia, a lo largo de la novela, en la persistencia de la mirada –“la mirada [...] que nos tiene clavados a cada uno en su lugar” (*Nadie nada nunca* p. 52)–. Desde que se quedan solos por primera vez, el Gato y el bayo se observan tensamente, es decir, miran al otro y son mirados por el otro. El Gato asoma la vista, a cada instante, hacia el patio, para descubrir que, en todo momento, el bayo también lo está contemplando.

En la conferencia “El animal que luego estoy si(guiendo)”,<sup>185</sup> Jacques Derrida reflexiona acerca del rol de la mirada en el vínculo humano-animal. Allí se pregunta: “¿podemos decir que el animal nos mira? ¿Qué animal? El otro” (p. 17). La mirada sin fondo, socava, con sorpresa y con incomodidad, las certidumbres de la existencia:

Esa mirada así llamada «animal» me hace ver el límite abisal de lo humano: lo inhumano o ahumano, los fines del hombre, a saber, el paso de las fronteras desde el cual el hombre se atreve a anunciarse a sí mismo, llamándose de ese modo por el nombre que cree darse. Y en esos momentos de desnudez, bajo la mirada del animal, todo puede ocurrirme. (*El animal* p. 28).

En la mirada animal se abisma la diferencia infinita, y en su revés exhibe el carácter ilusorio de la certidumbre sobre la que se erige la propia identidad. El pudor de (des)encontrarse en la mirada con un otro animal involucra así una apertura hacia la inquietante experiencia de lo indeterminado.

En el marco de estas reflexiones, proponemos volver sobre la escena de la novela que la crítica ha nombrado como “el abrazo con la bestia” y algunas de sus posibles interpretaciones. En *Un desierto para la nación*, Fermín Rodríguez repara en la ausencia de significado de la violencia ejercida sobre los caballos en *Nadie nada nunca*. Lo perturbador, señala, emerge del hecho de que la carne animal, “desguarnecida y vulnerable, sin amparo legal, [se encuentra] en inquietante continuidad con la vida humana” (“Caballos expiatorios” p. 337). La frontera que separa al hombre del animal, sugiere, es la conciencia de la propia mortalidad. Desde esta perspectiva, Rodríguez se detiene en una escena del comienzo de la novela que ha pasado desapercibida por la crítica. Durante los primeros contactos del Gato con el bayo amarillo, ambos “fluyen trabajosamente por un desierto desnudo y calcinado de percepciones llameantes” (“Caballos expiatorios” p. 339), permanecen dentro de una zona de indistinción, donde se disuelve o derrite el umbral entre hombre y animal (p. 340). En uno de

---

185 Conferencia ofrecida en el marco del Coloquio de Cerisy de 1997 en torno de la obra derridiana, titulado “El animal autobiográfico”. El programa del Coloquio puede consultarse aquí: <http://www.ccic-cerisy.asso.fr/derridaPRG97.html>. Citamos el texto de Derrida del libro *El animal que luego estoy si(gui)endo*, Editorial Trotta, 2008

esas instancias, un arrebató se apodera del Gato, quien se lanza sobre el bayo y lo abraza con firmeza. Rodríguez interpreta este salto como una fundición intempestiva (p. 338). Baptiste Gillier, en el artículo recuperado en el apartado anterior, vuelve sobre esta escena para postular que ella funciona como un punto ciego de las lecturas críticas que se han hecho de *Nadie nada nunca*, en la medida en que su ausencia de significación al interior de la novela interrumpe la síntesis simbólica que supone la interpretación alegórica. Y, siguiendo a Rodríguez, concibe el abrazo como un salto literal de lo humano a lo animal.<sup>186</sup>

Ahora bien, consideramos que no debe pasarse por alto el hecho de que el “abrazo con la bestia” ocurre como culminación de una larga situación durante la que, al caer la noche, el Gato y el caballo se escudriñan con desconfianza. Citamos fragmentos de la escena, que se desarrolla a lo largo de varias páginas:

Creo ver venir, desde la penumbra, hacia mí, la mirada, más espesa, aunque menos visible, que el aire azul, del caballo. [...] Ahora nos estamos mirando, inmóviles, él con la cabeza ligeramente alzada, ligeramente puesta de costado, yo ligeramente incorporado en el sillón de lona anaranjada, la mano que sostiene el vaso de vino ligeramente alzada a mitad de camino hacia la boca, el aire azul ahora ligeramente negro. [...] Nos miramos [...] Me paro. Ahora estamos mirándonos [...] Voy dejando atrás la franja de cemento, [...] el sillón de lona anaranjada [...] Estoy en el interior de un círculo que emana, más cálido, continuo, del bayo amarillo. Durante medio minuto, o más, no nos movemos: y ahora oscilo, aproximándome, con los brazos abiertos, flexionados, los dedos separados, buscando el modo, la manera, mientras el bayo comienza a sacudirse, inquieto, hasta que por fin ahora salto y me cuelgo de su cuello, tirando hacia abajo, sintiendo el cuerpo del caballo que se sacude, las patas que repican contra el suelo de tierra, dos o tres relinchos débiles que se elevan por encima del zumbido de los mosquitos y del estridor de las cigarras. Luchamos por un momento, en equilibrio, mi cuerpo entero, colgado del cuello, tirando hacia abajo, los músculos del bayo, en tensión extrema, esforzándose hacia arriba, el pataleo inquieto y el cerebro confuso todavía sin entender [...] El pelo húmedo, caliente, se pega a mi mejilla y puedo sentir, no únicamente su respiración, sino también su aliento. No cedemos: tensos, en el abrazo, el cuello sudoroso haciendo fuerza hacia arriba, los brazos entrecruzados alrededor que tiran hacia abajo, las patas libres repicando contra el suelo de tierra, las piernas firmes medio flexionadas. Ahora, jadeando, tosiendo, abandonando el gran cuerpo amarillento que todavía se mueve, inquieto y sin comprender, salto hacia atrás. (*Nadie nada nunca* pp. 21-23)

¿Qué motiva al Gato a arrojarse intempestivamente sobre el caballo? En la novela, no parece haber más explicación que la densidad de esa mirada que imanta irracionalmente al Gato hacia el bayo. Como hemos recuperado, Rodríguez y Gillier interpretan este abrazo como un

---

186 Por su parte, Arce y Romero ponen el foco en otra escena de la novela que consideran crucial en el vínculo entre el Gato y el bayo amarillo, a la que denominan “la doma”, cuando el Gato logra montar al bayo y lo lleva a varenar al río: “El Gato supera el sentimiento de hostilidad con el bayo en la escena de la doma, justo después de su relación sexual decepcionante con Elisa. [...] montar un caballo es una mezcla de sometimiento y aceptación de la alteridad, puesto que el animal consiente asimismo el ejercicio. Para el Gato, montar al bayo implica renunciar a parte de su soberanía, dejarse llevar por el otro, dejarse ir, en un ejercicio físico en el que la conciencia se vuelve intermitente o errática” (“Imaginación cárnea” p. 376).

momento de disolución del umbral que separa la humanidad de la animalidad. No obstante, el protagonismo que cobra la mirada en la escena permite precisar que en ese salto hacia lo animal no hay asimilación, sino, por el contrario, la constatación de una ajenidad irreductible y la funesta revelación de la propia extrañeza. Recurrimos nuevamente a Gragnolini, quien precisa que “la hostilidad –como característica propia de la hospitalidad– [...] impide «fundir» la diferencia en la propia mismidad” (*Modos de lo extraño* p. 19); por lo tanto, agrega Gragnolini, “para pensar al otro, para resguardar su extrañeza, es necesaria una lógica excursiva, que asuma el desborde, el desafío y la irrupción de la otredad” (*Modos de lo extraño* p. 20). En este sentido, antes que un salto hacia lo animal –que presupondría una actitud de tolerancia (ver nota 184)–, cabría leer en este arrojado inesperado un salto abrupto hacia el vacío de lo material, es decir, hacia lo neutro. Solo así la aparente fundición se revela como suspensión, lo que, por otra parte, posibilita atender a la incomodidad y la tensión insoportables que dominan la escena, tanto como a la falta de comprensión que se apodera de ambos.

En el ensayo “Eclipse del sentido”, Jorge Monteleone recupera la etimología de la palabra *neu-ter* –“ni lo uno ni lo otro” (p. 155)– para destacar la negatividad como el movimiento característico de la obra saeriana. Lo que esta escena en particular niega es la posibilidad de una asimilación, es decir, del pasaje que garantizaría la continuidad del proceso de identidad. Quizás, entonces, “abrazo” no sea la palabra más adecuada para nombrar esta experiencia deceptiva que la literatura de Saer provoca, al apostar por lo neutro como modulación de ese umbral en el que no prima “ni lo uno ni lo otro”, sino la ilegibilidad de lo indecible, la materia despojada de signo.

#### 4.2.2. “ya no es araña ni nada”

Tras la llegada de Ladeado con el bayo a Rincón, en las primeras páginas de *Nadie nada nunca* tiene lugar un breve episodio que involucra la presencia de un otro animal, en unos términos muy diferentes al vínculo de hospitalidad-hostilidad que construirán el Gato y el caballo a lo largo de la novela. Recostado sobre el piso de baldosas, el Gato observa su entorno, en el que de pronto identifica “sobre el cenicero, negra, inmóvil, adherida al barro ahumado, súbita, la araña” (*Nadie nada nunca* p. 12). Inmediatamente, el Gato intenta aplastarla con una alpargata. De la araña verá dispersarse en todas las direcciones un puñado

de arañitas. La potencialidad simbólica de esta breve anécdota, que forma parte del núcleo genético de la novela,<sup>187</sup> ha sido vinculada con la violencia encerrada en la gratuidad de la muerte; también, con el problema de la representación y la descomposición del acto de percibir: después del golpe, solo queda “la mancha negruzca, viscosa: ya no es araña ni nada” (*Nadie nada nunca* p. 19). Sugerimos una tercera vía de interpretación, que conciba el devenir de la araña en una mancha informe en términos de suspensión radical de su capacidad significativa. La escena puede ser leída entonces como un antecedente inmediato del salto abrupto sobre el cuello del bayo.

Unas páginas más adelante, el Gato se sumerge en un largo sueño, durante el que se encuentra con Tomatis y recorre la ciudad. La constatación de que se trata de un sueño y no de un relato de hechos ocurridos en el universo ficcional de los personajes es motivada, curiosamente, por la duda en torno de una crónica leída por el Gato en el diario *La Región* sobre la copulación de un caballo con una araña:

Pienso en el artículo que he leído hace unos días en *La Región*, sobre San Enrico Imperatore, en el que se menciona que San Enrico Imperatore vio también, en Dromidia, copular un caballo con una araña y salir después, del cuerpo de la araña, un montón de arañitas. La manera en que copulaban el caballo con la araña, decía el artículo de *La Región*, era la siguiente: la araña se adhería al pene del caballo con sus patas y succionaba, con la boca, el esperma [...] Si no supiese que estoy despierto, la copulación de la araña con el caballo me parecería absurda: pero estoy bien despierto. Estoy bien despierto, echado boca arriba, contra la sábana húmeda, oyendo de un modo vago el zumbido del ventilador. El artículo de *La Región*, ¿qué día apareció? ¿Dónde lo leí? ¿Y cuándo? No: estoy en la cama acabando de despertar, pensando en el retrato borroso de San Enrico Imperatore, echado de espaldas contra la sábana húmeda, oyendo de un modo vago el zumbido del ventilador y *soñando*. Soñando que estoy en la cama acabando de despertar, pensando en el retrato borroso de San Enrico Imperatore, echado de espaldas contra la sábana húmeda y oyendo de un modo vago el zumbido del ventilador. Pego, como para arrancarme del sueño, un salto. (*Nadie nada nunca* pp. 30-31, cursiva en el original)

La extrañeza de la imagen del acto sexual interespecie no deriva únicamente de lo incomprensible que resulta la comunión entre animales con anatomías tan heterogéneas, sino también de su composición visual a partir de reminiscencias de otras imágenes de la novela: las arañitas saliendo del cuerpo de la araña que recuerdan el episodio del Gato recién descrito, la araña adherida al miembro erecto del caballo que alude al inquietante “abrazo

---

187 Una versión de la escena en la que el Gato mata una araña y ve salir de ella pequeñas arañitas aparece ya bosquejada en el cuaderno 8, datado en 1971, según consta en los *Borradores inéditos (Papeles de trabajo II* p. 60-61). En “Un narrador sobre el caballo de la calesita”, Graciela Villanueva analiza estos fragmentos y destaca su carácter ambiguo, ya que se trata de una escena de muerte y de nacimiento. Asimismo, tanto Villanueva como Arce (“La destrucción del estatuto antropomorfo”) han destacado el vínculo intertextual de este episodio con *La jalousie* de Robbe-Grillet.



con la bestia”. Asimismo, la cópula reenvía a la tematización del placer frustrado en las relaciones sexuales entre el Gato y Elisa. En *La dicha de Saturno*, Premat reconoce que la presencia de la araña en la novela remite al sexo femenino, asociado “a una isotopía de negrura, multiplicación, falta de sentido y muerte” (p. 191). En este sentido, no es casual que esta imagen ominosa haga su irrupción durante la experiencia del despertar, es decir, ese momento de indefinición entre sueño y vigilia, pues en ese umbral –donde se suspenden las certidumbres que prevalecen en uno y otro dominio– el sujeto que sueña accede al universo del *Traum*, como precisaremos en el próximo apartado. Destacamos, por el momento, la relevancia de considerar la vinculación que este episodio insinúa entre el despertar y las arañas.

Otros dos textos firmados por Saer llevan por título “Las arañas”. Por un lado, uno de los primeros cuentos publicados por Saer, aparecido en el diario *El litoral* el 6 de agosto de 1958,<sup>188</sup> es decir, dos años antes de su primer libro, *En la zona*.<sup>189</sup> Por otro lado, un borrador de poema inédito, presuntamente escrito en 1971, recopilado en la edición de los *Borradores inéditos 3*. Además del título en común y de su ubicación marginal o liminar dentro de la obra saeriana, ambos textos comparten una característica central: la tematización del momento del despertar.

El cuento breve aparecido en 1958 en *El litoral* narra una mañana en la vida rutinaria de Romualdo y Luisita, un matrimonio infeliz que reniega de haberse casado. Él se está vistiendo para ir a trabajar y discute con su mujer, mientras busca desesperadamente por toda la habitación la media que le falta. Romualdo se siente “atolondrado por el zumbido del sueño que permanece todavía durante la vigilia y que se esconde en el estómago y abajo de los párpados, en la boca y en la garganta” (“Las arañas” p. 35). A pesar de que no hay arañas en el cuento, la elección del título insinúa una lectura alegórica posible: la conciencia se encuentra atrapada en la telaraña del despertar. Esta experiencia que nubla la percepción de Romualdo deriva en su animalización. Al salir de su casa rumbo al trabajo, anota un narrador omnisciente en las últimas líneas del cuento, el protagonista “trepó a un ómnibus y allí, sobre

---

188 Una versión facsimilar puede consultarse en: <http://www.santafe.gov.ar/hemerotecadigital/diario/25422/?page=35>. El cuento de Saer se publica junto con “El desdoblamiento”, de José Luis Vittori, un relato enmarcado de una pesadilla acerca de un robo: el cuento construye una puesta en abismo en la que se revela que el ladrón en realidad es el mismo patrón.

189 A diferencia de otros cuentos publicados por esos años en el mismo diario, este relato no es incluido en *En la zona*, ni tampoco en la edición de sus *Cuentos completos*. Se ha leído la presencia de la lengua de Arlt en este cuento, como una de las razones que habría de signar su exclusión, en un gesto de reescritura cuidada del incipit de su narrativa: “es posible que con esta omisión se haya intentado circunscribir la influencia de Arlt a lo estrictamente tópico” (Castro “Presencia de Roberto Arlt” p. 1666)

el pescante abarrotado gozó el aire y el sol apenas tibio y poroso” (p. 35), como una presa que logra, luego de mucho esfuerzo, liberarse de su trampa.

Por otra parte, el poema recopilado en los borradores inéditos está conformado por doce versos libres que se interrumpen, dejando inconclusa la última unidad sintáctica: “Y el calor, / que otros años, incluso el mes anterior, hubiese parecido, / aunque terrible, normal,” (p. 146). En el breve cuadro que construye el poema, se reconocen varios tópicos de las escenas del despertar en la obra saeriana –sobre los que nos detendremos en el próximo apartado–: el sol de la mañana entrando en la habitación encuentra a Pancho acostado, en proceso de despertar de una noche agitada por el calor de febrero, “el mes irreal”. La animalización en este caso recae sobre la percepción de los movimientos de la luz sobre la pared: “círculos / blandos, luminosos, en la pared, cerca de la cama, que iban, / imperceptiblemente, cambiando de lugar, como si buscaran, / con cautela, e incluso con malignidad, una presa.” (p. 146). La conciencia adormilada de Pancho, no obstante, se mantiene a salvo del ataque, pues, como Wenceslao en *El limonero real*, “a esa hora, ya estaba despierto, desde hacía / rato” (p. 146).

Leídos en serie, estos dos textos consolidan la pertinencia de vincular la metáfora animal con el despertar. En la obra saeriana se les atribuye a las arañas una ambivalencia irreductible: en los episodios que hemos recuperado, figuran el movimiento y la dispersión que, no obstante, paraliza; la proliferación de la vida a la vez que el peligro de la muerte inminente. En este sentido, la presencia de arañas en el momento del despertar connota la interrupción del dominio de la conciencia, la suspensión de la capacidad de asignar sentidos, es decir, de esclarecer lo que aparece como indecible, y por lo tanto, aparecen como figuraciones de la ilegibilidad.

En efecto, esta interpretación de la metáfora animal asociada al despertar se vuelve productiva para leer otras zonas de la obra saeriana donde reaparece, de manera aparentemente incidental, la imagen de la telaraña. Tomemos por caso un episodio del relato policial que Pichón le narra a Tomatis y Soldi en *La pesquisa*. Morvan, el detective que tiene a cargo la investigación de una serie de asesinatos de ancianas en París, vuelve a su despacho luego de visitar la última escena del crimen y se dedica a reconstruir una carta cuyos fragmentos guardaba en el interior de un cenicero. Se trata de una instancia clave para la resolución de la investigación, que lleva nueve meses sin pistas concretas. Concluida la tarea, “Morvan se reclinó en su sillón y, cruzando las manos sobre el vientre, se inmovilizó con los

ojos fijos en el cielorraso” (p. 140), entregándose a una especie de trance, “con los ojos bien abiertos” (p. 141). Al cabo de un rato de mantenerse inmóvil,

Morvan se inclinó otra vez hacia la carta reconstituida y la contempló un momento. Las líneas irregulares que formaban las rasgaduras de papel donde los pedacitos, todos de tamaño semejante, se unían de un modo imperfecto, parecían los hilos tortuosos de una telaraña, y, durante unos segundos, Morvan tuvo la impresión fugacísima de que era él mismo el que estaba atrapado y se debatía en su centro. (*La pesquisa* pp. 141-142)

La carta que Morvan reconstruye ha llegado unos días antes del ministerio con la advertencia de traslados y sanciones ante la falta de avances en la investigación. Al recibirla, Morvan se la entregó a Lautret para que hiciera copias y la difundiera, pero Lautret llega al despacho de Morvan acompañado de dos inspectores y la rompe en pedazos. Morvan junta los pedazos en un cenicero, que luego guarda en el armario, atacado por la sensación de que “la sombra que venía persiguiendo desde hacía nueve meses, inasible a pesar de su proximidad angustiosa, estaba poniéndose otra vez en movimiento, decidida a golpear” (p. 120). Es decir que Pichón ya ha revelado el contenido de la carta a sus oyentes (y a los lectores), por lo que no es esa la intriga de la escena. Por el contrario, Morvan se entrega a la tarea de reconstruir la carta, pues busca confirmar que falta una pieza, y que ese pedazo faltante se encuentra en un sobre que guarda en el bolsillo de su abrigo. Es que, hace unos momentos, al examinar la última escena del crimen, Morvan ha recolectado como evidencia un papelito blanco, el primer descuido del asesino (*La pesquisa* p. 140). De este modo, el investigador comprueba que la identidad del culpable debe contarse dentro de las cuatro personas presentes en su despacho el día en que Lautret destruyó la carta. No obstante, no serán sus habilidades con el razonamiento lógico sino “los hilos tortuosos de una telaraña”, provenientes de ese umbral abierto por el trance de la somnolencia, los que terminen de prefigurar el desenlace: es Morvan mismo, y no Lautret –como, por otra parte, opinará Tomatis–, quien ha perpetrado los crímenes durante aquellos paseos fantasmáticos, diagnosticados como episodios esquizofrénicos. Es decir, la metáfora satisface, de modo previsible, las expectativas de la trama policial, al confirmar la conjetura sobre la identidad del asesino, a la vez que explicita que la revelación de la culpabilidad de Morvan no puede sino mantenerse ilegible para su propia conciencia.

El recorrido propuesto por las figuraciones de animales en algunas zonas de la obra saeriana demuestra que es posible reconocer una relación entre experiencia del ensueño y animalidad, como modulación específica de lo ilegible, en términos de una búsqueda obcecada por restituir en la literatura una experiencia de lo incierto. Y esta exploración, entendida como antropología especulativa, nos enfrenta a la constatación de la fragilidad de

la condición humana, como anhelara Saer en “Una literatura sin atributos”. En este sentido, Monteleone, en el ensayo ya citado, sostiene que “en la narrativa de Saer, el hombre aparece, a pesar de su condición de azar natural, [...] en el seno de la cultura, considerada como un envoltorio o como fundamento relativo” (“Eclipse del sentido” p. 153). Por ello, la experiencia literaria, en tanto revela la inestabilidad del fundamento cultural, arroja al sujeto al *horror vacui*. Recordemos, para cerrar, las palabras del entonado, elegidas como epígrafe de este apartado:

Durante años, me despertaba día tras día sin saber si era bestia o gusano, metal en somnolencia, y el día entero iba pasando entre duda y confusión, como si hubiese estado enredado en un sueño oscuro, lleno de sombras salvajes, del que no me libraba más que la inconsciencia nocturna. Pero ahora que soy un viejo me doy cuenta de que la certidumbre ciega de ser hombre y sólo hombre nos hermana más con la bestia que la duda constante y casi insoportable sobre nuestra propia condición. (*El entonado* p. 103)

### 4.3. “¿Qué ve un hombre entre dos sueños?”

“Al poema lo sueño, después lo despierto”  
Leónidas Lamborghini, *Diario de poesía* 13

Es sabido que las escenas de sueño y los relatos de pesadillas colman la literatura del siglo XX. En la obra de Juan José Saer, proliferan las escenas de sueño, pesadilla, somnolencia y despertar al punto tal que pueden ser consideradas un rasgo distintivo de su literatura. Si nos propusiéramos construir una serie que incluyera todos los textos en los que estas escenas tienen protagonismo, menos como la reversión de un tópico que como la insistencia de un énfasis, cabría iniciar con las percepciones de Romualdo en el cuento “Las arañas”; asimismo, no podrían faltar las pesadillas de Gloria en “¡Ah, si encontrara el camino de regreso!” y las alucinaciones del capitán en “Paramnesia” de *Esquina de febrero*, los delirios nocturnos de Pancho en *La vuelta completa*, los sueños alucinatorios de Ernesto en *Cicatrices*, las percepciones somnolientas del narrador de “La mayor”, las ensoñaciones reflexivas de Pichón en “A medio borrar”, los argumentos de *La mayor* “Insomnio de un historiador”, “El viajero”, “Carta a la vidente”, las horas que pasa Wenceslao bajo el paraíso en *El limonero real*, la pesadilla del Gato y la trágica experiencia del bañero en *Nadie nada nunca*, los sueños y memoraciones del narrador de *El entonado*, la pesadilla con sus autorretratos del Matemático en *Glosa*, los sueños sonámbulos de Morván en *La pesquisa*, la fantasía paranoica que invade los sueños de Bianco en *La ocasión*, la tematización de la materia onírica en algunos relatos de *Lugar* como “La conferencia”, “El hombre no cultural”, “Las pirámides” y “Cosas soñadas”. Incluso la anécdota que da inicio a *El río sin orillas* involucra un momento de somnolencia durante un vuelo de Saer a Argentina (pp. 11-12). Se notará que esta extensa lista reúne escenas heterogéneas, en las que, sin embargo, se delinea la persistencia de una interrogación común, en torno de las posibilidades de asir esa experiencia que atraviesa el sujeto en el instante –efímero u obstinado– de trance hacia la indeterminación. Este apartado está dedicado a recorrer algunas zonas de esta serie, bajo la hipótesis general de que en la recurrencia de estas escenas se inscribe una reflexión específica y singular sobre la praxis literaria, a la que se concibe en términos de suspensión del dominio

de la conciencia.<sup>190</sup> Se busca, así, poner en diálogo las lecturas de la obra saeriana que han reparado, con voluntad hermenéutica, en las escenas de ensueño y despertar desde una perspectiva fenomenológica, con la potencia de interrupción de la experiencia literaria desde la óptica de lo ilegible como suplemento y en sintonía con la tesis demaniana de que toda narración “es la alegoría de su propia lectura” (*Alegorías* p. 91) y que, como tal, “narra la imposibilidad de leer” (p. 92).

El vínculo entre literatura y ensueño es sugerido por Saer en “Narrathon”, un ensayo de 1973 compilado en *El concepto de ficción*. Es la incertidumbre del ensueño la que propicia el acto de escritura, en la medida en que suspende el dominio de la razón y el poder petrificante del sentido:

Narrar no es una operación de la inteligencia sola: es el cuerpo entero el que la realiza. Y la inteligencia no ocupa, en el todo, más que un lugar reducido. El medio natural de la narración es la *somnolencia*. En ese río espeso, la inteligencia, la razón, se abren a duras penas un camino, siempre fragmentario, tortuoso, arduo, entre las olas confusas de lo que James llamó *the strange irregular rhythm of life*. La somnolencia es positiva porque supone cierto abandono: abandono, sobre todo, de la pretensión de un sentido y, sobre todo, de un plan, rígidos, preexistentes. [...] Esa fuerza tensa, acerada, de rechazo [de ciertos tabúes], ha de ser, preferentemente, continua, para que quede, entre el acto de narrar y la historia, una franja aunque, lo repito, metafórica, de nada. (“Narrathon” pp. 149-150, cursiva en el original)

Como anticipamos en el capítulo dos en relación a la lectura saeriana de la célebre frase del *Ulises*, la obra del escritor santafesino busca situarse en ese lugar imposible e inestable, el pliegue entre narración e historia. En este sentido, esa franja metafórica de nada, abierta por la fuerza neutra de la escritura, es el espacio literario.

En el último argumento de *La mayor*, “Carta a la vidente”, la voz narradora que comienza afirmando “el sopor, la somnolencia, la miopía, llenan mi carta de presentación”, unas líneas más adelante se pregunta:

¿qué ve un hombre entre dos sueños, cuando no ha terminado todavía de desembarazarse del primero para caer en seguida en el segundo? No ve nada. Porque ver, señora, no consiste en contemplar, inerte, el paso incansable de la apariencia sino en asir, de esa apariencia, un sentido. (*La mayor* p. 184)<sup>191</sup>

---

190 De este modo, nos acercamos a la perspectiva de Alberto Giordano, quien en “Entre el ser y la nada” asocia la experiencia literaria en la obra saeriana “al acontecimiento de esa puesta en suspenso, que impregna de extrañeza y lejanía lo familiar y cercano” (*La experiencia narrativa* p. 18).

191 En “Los aros de acero de la sortija”, Miguel Dalmaroni sugiere que en *La mayor*, y especialmente en el argumento “Carta a la vidente”, la apelación al “paradigma del despertar” proustiano funciona como una respuesta más o menos explícita al surrealismo. Afirma Dalmaroni: “la especulación de Saer sospecha del giro tardorromántico que había dado el surrealismo para releer en el siglo XX la figura de la videncia rimbaldiana” (p. 95), y lo hace reemplazando la iluminación y el secreto por una pregunta proustiana: “¿qué ve un hombre entre dos sueños...?” (p. 96).

De este modo, narrar –soñar– implicaría sustraerse de las determinaciones, abandonar la pretensión de un sentido, adoptar un modo de relación con el mundo de las apariencias orientado por el extrañamiento; habitar esa franja metafórica de nada sin más herramientas que la contemplación inerte de la fuerza neutra de lo real.

Ahora bien, ¿qué tipo de escritura presupone esta perspectiva?, ¿qué literatura produce una escritura que se concibe a sí misma como suspensión? Las últimas palabras de *La mayor* formulan una respuesta: “De un hombre que cabecea, [no se puede esperar] nada como no sea una hilera de fragmentos, espesos, en bruto. Que el mundo resplandezca en ellos, si uno de los modos del mundo es el resplandor” (“Carta a la vidente” p. 185). En este sentido, no es casual que en *Glosa* Washington Noriega rechace enfáticamente la mera sugerencia de escribir una novela para afirmar, con ironía: “yo, como Heráclito de Efeso y el general Mitre en el Paraguay, no viá dejar más que fragmentos” (*Glosa* p. 46).

#### 4.3.1. Narrar la percepción

Volvemos una vez más a la reseña pionera que Beatriz Sarlo publicó en 1980 en el número 10 de *Punto de vista*, “Narrar la percepción”, para reparar en los dos episodios de *Nadie nada nunca* que la crítica destaca dentro del análisis del acto de percibir en la novela: la pesadilla del Gato durante la siesta bajo el calor pegajoso del aire de río y la revelación del bañero, que ingresa a la novela en forma de recuerdo de una experiencia vivida años antes durante una competición de permanencia en el agua. En el marco de su propuesta de lectura general, Sarlo lee estos dos episodios, y, con más énfasis, la revelación del bañero, como momentos en los que el relato agudiza su reflexión sobre la imposibilidad de dar cuenta del movimiento y los efectos de la luz sobre los objetos:

La «revelación del bañero» es especialmente significativa en el sistema perceptivo de NNN. El texto tiene en estado práctico (en forma de escritura) una teoría sobre la materialidad del mundo y las posibilidades de percibir y representar el movimiento, la luz sobre las cosas y, sobre todo, los cambios o la estabilidad del tiempo. (“Narrar la percepción” p. 36)

En la novela, la narración de la percepción descompone el movimiento en sus elementos mínimos, hasta volverse cuadros estáticos; la interrogación del acto de percibir involucra una reflexión sobre su temporalidad y la narración cede ante la descripción exhaustiva. Sarlo sostiene que el tiempo del relato en *Nadie nada nunca* es el puro presente, en tanto “lo que en

la novela se cuenta [...] son los *estados* del presente, que deja de ser lineal para adquirir el espesor que le proporcionan los leves desplazamientos de perspectiva” (“Narrar la percepción” p. 34, cursiva en el original).

Esta reseña inaugura una línea de lectura de la obra saeriana que se continúa en diversos trabajos y comentarios críticos, como la reseña de Daniel Freidemberg sobre *Glosa*, “Aprender el mundo”, publicada en *Clarín literario* en 1986, y en estudios más recientes como “«Un azar convertido en don». Juan José Saer y el relato de la percepción” de Miguel Dalmaroni y Margarita Merbilháa,<sup>192</sup> o en *El silencio y sus bordes* de David Oubiña.<sup>193</sup> Además, se inscriben en esta perspectiva las investigaciones que se han detenido en considerar puntualmente la función de las escenas del despertar en las narraciones saerianas, de las que destacamos los trabajos de Carlos Walker y Paulo Ricci.

En el segundo capítulo de *El horror como forma*, Walker reconstruye el pensamiento sobre la imagen desplegado en las narraciones saerianas, principalmente, en el recorrido que va de “La mayor” a *Nadie nada nunca*, con foco en *El limonero real*. El despertar, como momento de desplazamiento hacia o desde el sueño, se vuelve una instancia particularmente relevante para indagar la mirada que configura y da lugar a la imagen. Walker enfatiza en la figura del *destello* que caracteriza el modo en que, en diversos momentos, las imágenes perforan o agujerean el tejido organizado del relato. La descripción recursiva hace surgir el destello, como exponente de la mirada en movimiento. En este sentido, para Walker, el despertar es el pasaje que “permite elucubrar cierta figurabilidad moviediza de la *imagen*

---

192 Dalmaroni y Merbilháa reconocen en la prosa narrativa saeriana una forma de indagación obsesiva de las posibilidades de aprehender lo real por medio de la percepción. El problema de la percepción en su obra se asocia a una exploración gnoseológica y tiene un carácter paradójico –en tanto modo de vincularse con el mundo, pero sin certezas sobre su fiabilidad–. Los autores denominan *condensación* al procedimiento que cifra el problema de la percepción en la narrativa saeriana, el cual “consiste en combinar la insistencia obsesiva, el detenimiento minucioso que se demora, dilatándose, en la descripción de cada contingencia, y la repetición virtualmente infinita, *casi infinita*, de lo ya narrado o descrito” (“«Un azar convertido en don»” p. 324 cursiva en el original). Es por medio de la condensación que su literatura manifiesta el estatuto incierto de la percepción; el ejemplo al que acuden es el momento del despertar del Gato Garay en *Nadie nada nunca*: “el Gato Garay recorre alternativamente, al despertarse, un espacio conocido –la casa de Rincón– pero extraño para su conciencia adormecida, y los lugares borrosos, fronteras insibles, del sueño, la vigilia y la aprehensión inmediata” (p. 324).

193 “Cronofotografías literarias”, el capítulo de *El silencio y sus bordes* que David Oubiña dedica a Saer, profundiza el análisis de su literatura en la línea abierta por Sarlo. Oubiña demuestra que la fragmentación y la detención son procedimientos que Saer toma del cine; en la técnica cinematográfica, la ilusión de movimiento se construye a partir de la sucesión de cuadros inmóviles. Esa es su mayor paradoja: el movimiento se detiene y fragmenta para representar la continuidad. La obra de Saer explora esta paradoja, exhibe su contradicción. Su escritura posee una función crítica, pues se apropia de las técnicas de la cronofotografía para desmontar un paradigma de representación: “es un tipo de representación que no refleja o reproduce el mundo sino que devuelve una imagen extraña de las cosas que, sustraídas al precario equilibrio en que las mantenía la costumbre, ya no podían dejar de tambalearse” (“Cronofotografías literarias” p. 78).



Saer”, en tanto “es precisamente cuando el tránsito hacia el dormir comienza que tiene lugar el encuentro con la imagen que altera la dificultad perceptiva en la que transcurre el texto” (p. 69). Walker recupera el episodio de la revelación del bañero en *Nadie nada nunca* para relacionarla con aquella escena de *El limonero real* en la que la percepción de Wenceslao, quien se dedica a describir lo que ve y lo rodea (“Ahora veo”, “Ahora está”, “Ahora hay” encabezan los sucesivos párrafos de este pasaje), se ve alterada por efecto del sol, al punto que el lenguaje se desintegra hasta volverse una cadena ininteligible de sonidos consonánticos y una mancha negra en el medio de la página interrumpe la escritura. Estas escenas comparten con el despertar “una indistinción entre lo que es del sueño y de la vigilia. Los ojos se balancean entre la luz y la oscuridad, entre la forma vista y su desaparición” (*El horror como forma* p. 60). Así, en *El limonero real*, sostiene Walker, la temporalidad del relato es un perpetuo despertar; “el umbral del despertar rehúye la plenitud prometida, y permite subrayar la permanente alteración espacio temporal” de la mirada en la novela (p. 70). Recuperando un pasaje de *Lo que vemos, lo que nos mira* de Georges Didi-Huberman, Walker ubica un pensamiento de la imagen como “disyunción en obra” (p. 74) en el efecto de destello y en la movilidad de la mirada que recorren la literatura de Saer, condensados en la permanente ambigüedad de la percepción en las escenas del despertar.

Por su parte, Ricci en “La selva espesa del despertar” traza un arco que contiene, entre sus extremos, toda la narrativa saeriana: desde su primer cuento “Las arañas”, hasta “El hombre no cultural”, la obra de Saer se organiza a partir de la “extraña ubicuidad” de las escenas del despertar. Aunque focaliza su análisis en *El limonero real*, sus afirmaciones tienen en cuenta la totalidad de la obra. Ricci lee los despertares saerianos como una metáfora de los límites difusos entre lo verdadero y lo falso, la realidad y la ficción; avatares de la reflexión sobre lo real que su literatura propicia. La elección de narrar estos momentos particulares se explica en el hecho de considerarlos puntos de contacto entre dos maneras aparentemente contrapuestas de percepción de lo real: “paradoja de la experiencia, la pregunta sobre lo que experimentamos cuando percibimos lo real se hace más cierta al comenzar cada día y salir, en cierto modo, de aquella «oscuridad mucho más grande»” (“La selva espesa” p. 116). Enfocado en la potencialidad que la descripción de estas escenas ofrece para el esclarecimiento de “las preocupaciones narrativas del autor”, Ricci sostiene que el despertar es “una oportunidad inigualable para poner a prueba los dos estados que en su límite se tocan. Sueño y vigilia, inconsciente y consciente, con sus respectivas sensaciones de

certidumbre, parpadean en el umbral que los separa” (p. 116). Como Proust, Saer instala en su literatura la reflexión sobre las posibilidades de dar cuenta del momento en el que se atraviesa la frontera entre la vigilia y el sueño, el sueño y la vigilia, y así, problematiza la posibilidad misma de que un sujeto establezca una relación consciente con lo que aparece ante sí. De allí que el momento del despertar se vuelva materia privilegiada en sus narraciones. Siguiendo a Ricci, tanto Saer como Proust acuden a la metáfora de la luz y de la oscuridad para referir a la vigilia y al sueño. En el artículo se recuperan algunas imágenes del comienzo de *El limonero real* que aluden al sueño: el “tumulto oscuro del sueño”, la “nube negra” o “la oscuridad de adentro”. La oscuridad, el sueño, debe retirarse para que los destellos de luz de la conciencia den paso a la claridad de la vigilia. En este punto, Ricci sugiere:

Pero hay algo más [...] Se trata de una especie de presencia lejana, ancestral, quizá anterior no sólo a la conciencia tal como la entendemos sino también anterior a lo humano. Se trata de una negrura que simboliza algo más que una oscuridad indefinible porque en ella la luz de la razón no ha alcanzado a penetrar, y que es como una nada de la que todos venimos y en la que volvemos, indefectiblemente, a sumergirnos. (“La selva espesa” p. 119)

Esta “oscuridad ancestral”, que vincula su lectura de *Lo imborrable* con el relato “El hombre no cultural”, parece sustraerse de la dicotomía sueño/vigilia, y por lo tanto, no responder a la experiencia incierta del acto perceptivo del despertar. Es interesante que Ricci reduzca esta anotación bajo la lógica del análisis que venía desplegando. Esta nada inconmensurable, sostiene, “pareciera referir a todo lo que aun no ha sido dicho, escrito, pensado” (p. 125). Esa “oscuridad mucho más grande” se convierte en el motor de aquello que llamamos literatura.

Para ambos críticos, el despertar en las narraciones saerianas se concibe como un pasaje entre sueño y vigilia en el que prima la indefinición, la indistinción, la ambigüedad de lo percibido. La recurrencia de las escenas del despertar en la obra de Saer, entonces, se explica por la centralidad de la reflexión en torno a las posibilidades de narrar la percepción. Ese momento en el que la conciencia despierta y comienza a identificar y organizar el todo indiferenciado del entorno potencia el cuestionamiento de la fiabilidad de los sentidos y del lenguaje como vehículo de representación. Se destaca, así, la función crítica de la literatura de Saer: terreno de exploración e interrogación del acto de percibir y de su representación literaria.

Entendido como pasaje del sueño a la vigilia, el despertar reúne esos dos estados en una zona de momentánea indistinción. Pero por más que se enfatice en la “descomposición de

lo real” a la que asiste el sujeto que despierta, en el despertar el nexo está garantizado y la duda sobre el estatuto de aquello que se percibe, tarde o temprano, se disipa. La reflexión inspirada por la narración minuciosa no logra más que ralentizar ese momento liminar, descomponerlo y extender por cierto tiempo sus efectos. Sin embargo, este no parece ser el caso en todos los episodios del despertar y de ensueño o somnolencia en la obra saeriana – tomemos por caso, la revelación del bañero, cuya percepción del mundo se ve definitivamente alterada a partir de lo ocurrido–. La indagación crítica del problema de la percepción en Saer parece toparse con un límite. Los trabajos críticos de Walker y Ricci manifiestan en la lectura de estas escenas que *algo* resiste por momentos a la conceptualización del tránsito dialéctico entre sueño y vigilia; la “disyunción en obra” en torno a la que Walker construye su apuesta crítica, así como la “oscuridad ancestral” notada por Ricci, testimonian que lo que se pone en juego en estos episodios desborda la experiencia de desorientación propia del despertar entendido como momento de tránsito. El efecto de disyunción o suspensión de estos pasajes no parece agotarse en el cuestionamiento del acto de percibir como un problema ligado a la representación.

¿Cómo hacer, entonces, para interrogar el extenso y variado conjunto de escenas de ensueño, de somnolencia y del despertar en la obra de Saer, sin reducirlas a la dialéctica entre sueño y vigilia, es decir, sin considerarlas únicamente como escenas de pasaje entre dos instancias dominadas por la conciencia, en las que la legibilidad está garantizada? Motivado por el callejón sin salida al que conduce la sobredeterminación del problema de la percepción en la obra de Saer, en “Un realismo de lo irreal” Rafael Arce sugiere que “[nadie] ha querido pensar, por el contrario, en la cuestión de la *imaginación*” (p. 10, cursiva en el original). Tomando la antítesis entre percepción e imaginación formulada por Gaston Bachelard, su artículo se aproxima al tema de la imaginación en las narraciones saerianas como alternativa a los acercamientos críticos a la obra de Saer que han vinculado el cuestionamiento de la percepción en su literatura con el problema de la representación. Así, mientras que la percepción se vincula con la representación de la realidad, la imaginación, sostiene Arce, tiene que ver más con su *configuración*, con el problema de la *irrealidad*. Siguiendo a Bachelard, la imaginación no es “una huida de la percepción: la imaginación trabaja, en forma *deformante*, con lo que la percepción le proporciona” (“Un realismo de lo irreal” p. 10, cursiva en el original).

Partiendo de este señalamiento, nos proponemos revisar el problema de la percepción

en la narrativa de Saer atendiendo a la potencia interruptiva de la imaginación en el ensueño y el instante del despertar, pues consideramos que en ella se configura una de las modulaciones más intensas de lo ilegible en la obra saeriana. Dado que la tensión entre percepción e imaginación recupera un problema hegeliano, volvemos a continuación sobre el lugar de la imaginación y del despertar en la filosofía del espíritu subjetivo de Hegel. Para ello, seguimos la propuesta de Germán Prósperi en *La respiración del Ser*, quien señala que es factible trazar una correspondencia entre imaginación y alma en la filosofía hegeliana, a partir de la cual se visibiliza que el alma funciona como punto ciego de la dialéctica hegeliana en tanto ocupa un lugar liminar, de unión o nexo entre naturaleza y espíritu, pero que, a la vez, aloja en sí el hiato o la fisura insuprimible que se extiende entre ambas. Como veremos, es justamente esta dualidad la que vuelve interesante su consideración en una lectura de Saer que focalice en la suspensión de lo legible.

#### 4.3.2. La imaginación y el ensueño en la filosofía del espíritu subjetivo

La dinámica entre percepción e imaginación así como su consideración en torno del sueño y la vigilia son descritas por Hegel en la *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, más específicamente, en su Filosofía del espíritu subjetivo. Sueño, vigilia y despertar son considerados en el marco de su Antropología. Para Hegel, sueño (*Schlaf*) y vigilia (*Wachen*) se contraponen y se implican mutuamente, como opuestos complementarios. Al respecto, Hegel afirma:

La vigilia no es distinta del sueño solamente *para nosotros* o exteriormente; ella misma es el *juicio* del alma individual, cuyo ser-para-sí es la referencia para ella de esta determinación suya a su ser, la distinción de sí misma respecto de su universalidad aún indistinta. En el estar despierto ocurre generalmente toda *actividad* autoconsciente y racional, del distinguir que está-siendo para sí del espíritu.—El sueño es fortalecimiento de esta actividad no solamente en cuanto mero descanso negativo de ella, sino como regreso desde el mundo de las *determinidades*, desde la dispersión y el endurecimiento en las singularidades, a la esencia universal de la subjetividad que es la sustancia de aquellas determinidades y su poder absoluto. (§398 p. 447, cursiva en el original)<sup>194</sup>

Dado que el *Schlaf* fortalece la actividad consciente y racional que tuvo lugar durante la vigilia, el descanso del sueño no interrumpe la conciencia sino que se pone a su servicio. Esta dialéctica entre sueño y vigilia es homologable en el sistema hegeliano a aquella que se da entre naturaleza y espíritu. El despertar (*Erwachen*), en este esquema, se concibe como la

---

194 Seguimos la traducción de Alianza Editorial (2005) (ver Bibliografía).

primera diferenciación consciente de la naturaleza en el alma. Es decir, el despertar del alma es el primer paso en la conciencia de su individualidad y de su determinación frente a la indeterminación de la naturaleza. Vigilia y sueño se presuponen en esta instancia del proceso dialéctico de modo absoluto. El despertar es, justamente, el estado que garantiza el paso de uno a otro. Mario Wenning, en “Awakening from Madness”, agrega una precisión a este respecto: el despertar del sueño o de la naturaleza no implica que estos estados sean definitivamente dejados de lado, sino que se establece una relación consciente con ellos (p. 113).

No obstante, existe otra acepción de la palabra “sueño” en Hegel: en español, sueño es traducción de la palabra alemana *Schlaf* así como de *Traum*. El *Traum* se diferencia del *Schlaf* en tanto es una tercera instancia que suspende la conciencia, que se sustrae del movimiento de la conciencia. Prósperi sostiene que el *Traum* es aquello que queda sin pensar en el esquema dialéctico, su residuo:

El *Traum* no es la abolición de la conciencia, sino la zona crepuscular en la que ésta puede sumergirse en cualquier momento, el espacio opaco en donde el intelecto y el yo consciente sucumben ante la proliferación de imágenes y representaciones inconexas. Más que ser la oscuridad del espíritu, el *Traum* es, con mayor precisión, su sombra o su fantasma. (*La respiración del Ser* p. 31)

El universo del *Traum* es, recuperando a Hegel, “el juego de un representar privado de pensamiento” (§455 citado por Prósperi, *La respiración del Ser* p. 32). El ensueño – traducción que Prósperi adopta para *Traum*– se erige así como un espacio intersticial, como una herida insuprimible en el interior del proceso dialéctico de la Idea (*La respiración del Ser* p. 79), un extratiempo: el tiempo de las imágenes.

En este punto, es necesario recuperar la cadena argumentativa que conduce a la equivalencia entre alma e imaginación, en la medida en que abre la posibilidad de pensar el lugar del ensueño como suspensión dialéctica. Si, como hemos precisado, el alma es el despertar de la conciencia, el primer paso de la naturaleza al espíritu, esto implica que ocupa un lugar paradójico, dado que es a la vez ideal y material. Al respecto afirma Nicholas Mowad: “El alma debe así distinguirse de la conciencia (*Bewußtsein*), que pertenece a una etapa posterior el alma: a diferencia de la conciencia, no se ha separado de la naturaleza, su propia corporalidad” (“Awakening to Madness” p. 88).<sup>195</sup>

Como nexos o articulaciones, entonces, entre naturaleza y conciencia, el alma para Hegel se divide en tres etapas: natural, sentimental y real. Es en la consideración del alma

---

195 Citamos los textos de Nicholas Mowad, Mario Wenning y Jeffrey Reid en traducción propia.

sentimental que Hegel involucra el análisis de algunos estados particulares en los que la relación del sujeto consigo mismo no está mediada por la conciencia, es decir, estados en los que no hay autoconciencia o reflexión de sí. El sonambulismo magnético, el niño en el vientre materno, la locura y el ensueño (*Traum*) aparecen, aquí, como fenómenos *patológicos*, en los que el entendimiento se halla en un estado de suspensión. Jeffrey Reid explica que “significativamente, estas condiciones son patológicas, no porque [...] sean, en sí mismas, síntomas de enfermedad, sino porque representan un estado en el que la conciencia pierde «poder sobre la imaginación»” (“How the Dreaming Soul” p. 41).

Justamente, Reid señala la importancia de atender a uno de los cambios que Hegel realiza entre las ediciones de 1827 y 1830 de la *Enciclopedia*: la subsección de la Antropología dedicada al alma sentimental se titulaba, en la primera edición de 1827, “El alma ensoñada” (*Die träumende Seele*), mientras que en 1830 aparece como “El alma sentimental” (*Die fühlende Seele*). Recuperando un manuscrito anterior –especialmente su sección “Uso de ciertas condiciones en las que la Imaginación interviene: sueños, sonambulismo, locura, premoniciones, visiones”– Reid demuestra la pertinencia de considerar que las secciones sobre el alma sentimental de la *Enciclopedia* en verdad refieren al alma ensoñada (*Die träumende Seele*). Y, en este sentido, “el alma ensoñada se presenta como una condición en la que la imaginación (*Phantasie*) ejerce su libre juego, creando tanto representaciones claras como oscuras que se confunden fácilmente con aquellas derivadas de los sentidos” (“How the Dreaming Soul” p. 42).

En este marco, partiendo de la equivalencia entre alma sentimental y alma ensoñada, en *La respiración del Ser Prósperi* propone indagar en la relación entre el ensueño y la imaginación en el sistema hegeliano. Así como en la naturaleza o en la animalidad prima la sensibilidad, mientras que en el espíritu prima el entendimiento, la facultad específica del alma es la imaginación, una potencia que excede la ciencia de la experiencia de la conciencia. El ensueño, como estado que aglutina todos los fenómenos *patológicos* contemplados por Hegel en la Antropología, abre un umbral de experiencia sin sujeto ni conocimiento, irreductible tanto a la vigilia como al *Schlaf*, al espíritu y a la naturaleza.

De este modo, establecida la correspondencia entre alma e imaginación, y retomando tanto el lugar que ocupa el alma en el sistema dialéctico como la potencia de suspensión que porta lo onírico, Prósperi señala que, al interior del sistema hegeliano, el alma funciona de manera *conjuntiva*, garantizando el pasaje del espíritu a la naturaleza y viceversa, continuidad

necesaria para alcanzar la identidad última en el Saber Absoluto. Pero el alma, continúa Prósperi, también porta un sentido *disyuntivo*, como intersticio que suspende y disloca el movimiento dialéctico. El alma designa, entonces, al interior de la *Enciclopedia*, un lugar inasible, imposible: “no ya y no todavía”. En este sentido, la imaginación se desdobra en dos dimensiones o modalidades: una imaginación simbólica, que articula y funciona de nexo entre naturaleza y espíritu, y una imaginación diabólica –y podríamos agregar, alegórica–, que separa, suspende la polaridad y abre un espacio irreductible, el mundo onírico.

Asimismo, para Hegel, sostiene Prósperi, la diferencia entre conciencia (*Bewusstsein*) y ensueño (*Traum*) no se da en el nivel de sus contenidos, sino en el modo en que éstos se conectan y ordenan. Mientras que “la lucidez consciente opera de manera *organizada*, [en el *Traum*] cada imagen particular no encuentra su sentido en la eventual posición que ocupa respecto al resto, sino mediante lo que Hegel denomina «asociación de ideas», es decir, de modo no intelectual” (*La respiración del Ser* p. 31, cursiva en el original). Siguiendo el razonamiento, si lo más propio del hombre es el pensamiento, “debemos concluir que el *Traum*, en la medida en que designa un representar privado de pensamiento, es aquella sombra inhumana, eminentemente fantasmática (cuando no animal), que habita en el hombre (*La respiración del Ser* p. 32). En el ensueño, se suspende lo humano de lo humano, “se es meramente un fantasma, una imagen” (p. 32).

#### 4.3.3. El *Traum* como interrupción

Hemos dedicado estas páginas a desarrollar la distinción hegeliana entre sueño y ensueño pues consideramos que ofrece un matiz de lectura valioso para abordar las escenas de somnolencia y despertar en la obra de Saer, reparando en la suspensión de las certidumbres que motiva la irrupción de lo ilegible. Tal como ha sido señalado desde la reseña inaugural de Sarlo –y especialmente en los trabajos de Walker y Ricci–, el carácter reflexivo de las narraciones saerianas se agudiza en estas escenas, en las que en la mente del sujeto que despierta conviven y se tornan indistinguibles los elementos del mundo que lo rodea y las imágenes oníricas. Este modo de lectura, sensible al cuestionamiento del acto de percibir y de la fiabilidad de la representación lingüística y literaria, atribuye a la obra literaria cierta preocupación por desentrañar el proceso dialéctico del despertar entendido como *Erwachen*. Lo que prima, entonces, es el señalamiento de la reflexión a la que es sometida la dialéctica

entre sueño (*Schlaf*) y vigilia (*Wachen*), por lo que estas escenas se destacan como representaciones literarias del despertar de la conciencia, de su toma de poder por sobre la oscuridad del sueño que es la naturaleza. Ahora bien, creemos que este modo de lectura, cuyos aciertos críticos resultan indiscutibles y han sido ampliamente demostrados, explora particularmente una dimensión de la obra; leídas de esta manera, las narraciones saerianas arrojan pistas sobre una fenomenología de la percepción que Saer habría desplegado y puesto a prueba en sus textos. La crítica asume, así, la tarea hermenéutica de reconstruir sus enunciados y definir sus alcances. ¿Qué sucede, en cambio, si se recuperan estas escenas desde lo que se sustrae a la dialéctica, esa instancia que Prósperi tradujo como “ensueño”, es decir, si el foco se corre al *Traum*?

En *Nadie nada nunca*, las alusiones al sueño y a las percepciones inmediatas del Gato Garay atraviesan toda la novela. Desde el inicio se alude al horror causado por el sueño, aunque el contenido de la pesadilla queda diferido. En el comienzo del fragmento III de la novela, leemos: “Está saliendo, despertando, de un horror difuso, espeso, ignorado, y cuando advierte que ya está casi despierto, desnudo, parado al lado de la cama, el horror envía, todavía, como el ventilador, ráfagas” (*Nadie nada nunca* p. 31). Pero el relato de la materia del sueño llegará unas quince páginas más adelante, en voz del Gato:

Para salir del sueño en el que estoy, por decir así, *enredado, debo hacer fuerza con todo mi cuerpo, porque es todo mi cuerpo el que está enredado en él*. De este modo me despierto, parado al lado de la cama. Por un momento no comprendo nada. Todo el cuerpo está todavía, en muchos sentidos, impregnado del sueño, que fue así: echado en la cama, acabando de despertar, *pienso* en el retrato borroso de San Enrico Imperatore que he visto, borroso, en el sueño, de espaldas contra la sábana húmeda, oyendo de un modo vago el sonido del ventilador y *sueño, al mismo tiempo que lo pienso*, que estoy echado en la cama, acabando de despertar, pensando en el retrato borroso de San Enrico Imperatore que he visto, borroso, en el sueño, de espaldas contra la sábana húmeda y oyendo de un modo vago el zumbido del ventilador. *He tenido que tirar muy fuerte, y muchas veces, hacia afuera, para poder salir* e incluso así, todavía, ahora que estoy parado, en la penumbra, oyendo el sonido vago del ventilador, *me tiemblan todavía las piernas, entorpecidas, todavía, de sueño, o por el sueño, y me golpea, todavía, ligeramente, el corazón*. (pp. 47-48, la cursiva es nuestra)

Por su parte, el personaje del bañero ocupa una función peculiar en la trama de la novela. Se trata de un personaje que, más estrictamente, es una mirada: mira el río, mira al Gato, interroga, aprueba o desaprueba con la mirada en el diálogo –prácticamente, un monólogo– que le propone el hombre del sombrero de paja sobre los asesinatos de caballos. En el fragmento IX de la novela, se introduce la anécdota que explica esta particular condición. En el pasado, durante una competición de permanencia en el agua, a más de



setenta horas de comenzado el desafío, el bañero vivió una experiencia que cambiaría su vida para siempre:

La somnolencia del bañero se debía menos al cansancio que *al vaivén continuo del agua que lo mecía*. El sol que subía empezó, de un modo súbito, sin que el bañero hubiese tenido tiempo de percibir la transición, a reflejarse en el agua: una línea de puntos móviles, cobrizos, quebradizos, que se ponían a bailotear ante los ojos del bañero, cambiando de tamaño, de tinte, de lugar. A veces formaban una línea, vacilante, a la que sacudía una ondulación imperceptible, pero casi de inmediato la línea se cortaba, convirtiéndose en ese número impreciso de puntos bailoteantes. El bañero tenía los ojos fijos en ellos. *Los veía como desde un poco más acá de la retina, o de la atención, o de la conciencia, en un estado que no era del todo el de la vigilia ni tenía tampoco nada que ver con el sueño*, pero incluso si hubiese tenido la idea de desviar la mirada y ponerse a pensar en otra cosa, lo que no ocurrió, le *hubiese sido sin duda necesario un esfuerzo mucho más grande* que el requerido para una decisión semejante en una situación corriente. (*Nadie nada nunca* pp. 121-122, la cursiva es nuestra)

Señalemos algunos elementos de estas escenas que abonan nuestra propuesta de lectura. En primer lugar, la descripción del estado de somnolencia que envuelve a los personajes no es del todo identificable con el sueño ni con la vigilia; ni tampoco alude estrictamente a la indistinción del paso de uno a otro. Tanto el bañero adormecido por el vaivén del agua – imagen que evoca sugerentemente aquella del niño en el vientre materno–, como el Gato encerrado en la confusión de una puesta en abismo en la que sueño y pensamiento no están jerarquizados –enredado o atrapado en una tela de araña como Morván en *La pesquisa*–, ambos reciben la intuición de encontrarse en un estado que excede a su control consciente pero que tampoco ofrece el bálsamo tranquilizador de un sueño apacible. En segundo lugar, en las dos escenas se alude al esfuerzo físico que demanda salir de ese estado, por una fuerza anormal que golpea e impide al sujeto recuperar la lucidez propia de la vigilia o la pasividad propia del sueño. La experiencia es intensa y desborda la indefinición o desorientación causada por la incertidumbre del momento en el que no se sabe si se está despierto o se está soñando. El sujeto lo vivencia como algo radical, de otro orden: una interrupción inasimilable cuyos efectos dejan marcas en el cuerpo. Es una experiencia en la que no solo se suspende la conciencia, sino que también el cuerpo sucumbe, se enreda y las piernas tiemblan ante la falta de control. No hay recomposición posible a posteriori, el horror no se disipará jamás.

Estas reflexiones permiten devolver a otra escena paradigmática de la obra saeriana la potencia de su efecto de interrupción. En el momento en el que, en *El limonero real*, el discurso de Wenceslao se descompone hasta su desintegración, asistimos a la suspensión literal de las facultades intelectivas que definen la capacidad humana primordial, la comunicación, el lenguaje:



#### 4.3.4. “loco / fatto per proprio de l’umana spece”

*Lugar*, el último libro de cuentos de Saer, se abre con un verso de *La divina comedia*: “...loco / fatto per proprio de l’umana spece”,<sup>196</sup> que en la edición bilingüe de Colihue de 2021 Claudia Fernández Speier traduce por “lugar / hecho *ex profeso* para el ser humano” (*Divina comedia: Paraíso* p. 11). En una entrevista realizada en el Centro Cultural Malvinas en La Plata en 2001,<sup>197</sup> Saer se refirió a las razones que lo llevaron a elegir este epígrafe:

la cita me subyugó además porque la idea latente en “loco fatto per proprio de...” evoca el lugar propio, el lugar que conviene, el que le pertenece a la especie humana, el lugar de la especie humana. Y de ahí viene el nombre de *Lugar* de este libro. El lugar es el universo, y el universo existe gracias al hombre, sin el hombre el universo no existiría.  
(s/p)

Es posible leer en esta ratificación de la centralidad del concepto de lugar en la obra saeriana un movimiento de cierre, un punto en el que la obra se pliega sobre sí misma y reenvía a su comienzo. En los versos de Dante que abren el último libro de cuentos resuena aquella frase programática de Barco en “Algo de aproxima”, de *En la zona*: “Yo escribiría la historia de una ciudad. No de un país, ni de una provincia: de una región a lo sumo” (*Cuentos completos* p. 517). Pero además, el epígrafe imprime sobre la zona saeriana otro sentido, como latencia de un equívoco que sin embargo insiste, imborrable; nos referimos a la interferencia semántica producida por la primera palabra citada de Dante, “loco”, aislada del verso siguiente donde se define inequívocamente que el idioma de la cita es el italiano, y que convoca, con la fugacidad de un destello, la comunión de lugar y locura.<sup>198</sup> Como si el lugar “propio de l’umana spece” no fuera otro que el del estado de locura.

En efecto, buena parte de los cuentos compilados en *Lugar* abordan la demencia como tema o anécdota: “Copión” y “Deseos múltiples” presentan el caso de dos pacientes psiquiátricos cuyas patologías se encuentran influenciadas por los acontecimientos políticos del lugar que habitan; “De un fin de semana” y “Recepción en Baker Street” narran homicidios insólitos cuya primera hipótesis policial es la demencia repentina del asesino. En otros, los comportamientos de los protagonistas son calificados de locos: el deseo de la mujer

196 Los versos 56 y 57 del canto I del Paraíso “a le nostre virtù, mercé del loco / fatto per proprio de l’umana spece” (*La divina comedia: Paraíso* p. 10). Saer anota “propio” en lugar de “proprio”, tanto en la edición de *Lugar*, como en los *Cuentos completos*.

197 La transcripción de la entrevista realizada por Esteban López Brusa está disponible como recurso en el portal virtual Educar del Ministerio de Educación: <https://www.educ.ar/recursos/93123/entrevista-a-juan-jose-saer>

198 Julio Premat contempla las diversas narraciones de la locura y el paso a la demencia en las ficciones saerianas en el marco de su análisis de la melancolía en la obra de Saer (ver especialmente “El *homo melancholicus* (extrañamiento, demencia)”, en *La dicha de Saturno*).

en “Bien común” se describe “como un ataque de locura” (*Lugar* p. 18), en “Ligustros en flor”, al enterarse de la misión lunar televisada a la que ha sido asignado, el narrador confirma que “todos los miembros del programa espacial, desde el director general hasta la señora de la limpieza, estaban locos” (*Lugar* p. 60).

Pero nos interesa detenernos en el modo en que se aborda el tema de la locura en el segundo cuento del libro, “El hombre no cultural”. Se trata del relato de una carta que Tomatis le envía al Matemático, quien “tuvo que irse a vivir a Estocolmo hace unos años”, donde le cuenta sobre su tío Carlos, de quien ha recibido una herencia. La herencia funciona como excusa para hablar, con ironía, del excéntrico proyecto del tío Carlos, dedicado a “la exploración interna en busca del hombre no cultural” (*Lugar* p. 12). Este curioso proyecto consiste en recostarse en una silla en el patio, cerrar los ojos y sumergirse en una búsqueda interior. El tono irónico que por momentos invade el relato –“Algunos parientes afirmaban que estaba loco [...] y decían que [...] la expresión «búsqueda del hombre no cultural» era un eufemismo por: «dormir la siesta»” (*Lugar* p. 15)– potencia nuestro interés en indagar en la afortunada relación que se trama en esta anécdota entre ensueño, locura y origen. Una voz narradora que oscila entre el estilo indirecto libre y la primera persona describe la experiencia del tío Carlos desde las impresiones que Tomatis retiene por haber observado la escena en sucesivas ocasiones:

Se quedaba sentado horas en esa actitud, le escribe Tomatis. Las veces que pude observarlo me imaginaba que, olvidado de su envoltura mortal, *estaría paseando un doble infinitamente pequeño de sí mismo por las cavernas interiores, en busca de su propio eslabón perdido, el dichoso “hombre no cultural”*. Me parecía verlo atravesar corredores oscuros, desfiladeros húmedos y rocosos, siempre en declive hacia un fondo inaccesible del que, por mucho que bajara hacia él, durante horas enteras de exploración, no lograba nunca reducir la distancia, le escribe. El mundo exterior ya habría dejado de existir cuando hubiese alcanzado *cierta profundidad, desde la que también el “yo” debía darle la impresión de ser un espejismo olvidado, y la conciencia un sueño incoherente y vago*, los sentimientos, las emociones y pulsiones, unas convulsiones imperceptibles y sin motivo [...]. Y realizaba ese descenso peligroso con el único objeto de alcanzar por fin *la zona informulada, virgen de todo contacto humano* y que sin embargo según mi tío no únicamente subsiste en el hombre y subsistirá mientras el hombre dure, sino que es *su fundamento, el flujo prehumano que lo empuja hacia la luz*, lo expone un momento en ella y por fin, con la misma *energía caprichosa y neutra*, lo arroja al centro mismo de las tinieblas. (p. 14, la cursiva es nuestra)

La escena comparte una característica central con las escenas del despertar analizadas anteriormente: el ingreso a un estado ajeno tanto al sueño como a la vigilia, dominado por la imaginación, en el que la conciencia se halla suspendida y en el que el cuerpo se enfrenta a una fuerza extra-humana. Sin embargo, aparece aquí algo nuevo, la intuición fantasmática de

que esa suspensión ofrece la posibilidad de acceder al flujo prehumano que habita en lo humano –recordemos esa “oscuridad ancestral” que describía Ricci–.

El ensueño al que el tío Carlos se abandona en sus exploraciones se puebla de imágenes de ese origen no humano de lo humano, flujo de “energía caprichosa y neutra” del que la humanidad no ha podido, ni podrá desprenderse.<sup>199</sup> Carlos parece haber constatado “la precariedad del pliegue antropogénico y la consecuente ficción del adentro” (Prósperi, “Del Monstruo a la Idea” p. 39). La búsqueda del hombre no cultural está condenada a no concluir jamás, porque no hay en el origen más que restos extra-humanos, los *Monstra* que la cultura ha intentado exorcizar –el concepto de humanidad, como hemos desarrollado en el apartado anterior, sigue la lógica suplementaria del lenguaje, en su origen no hay más que un vacío ilegible–. No es irrelevante, entonces, que sus parientes asocien su proyecto con la locura. Afirma Mario Wenning en el artículo ya citado:

La locura es quizás el único acceso al pasado natural arcaico que un sujeto racional soporta dentro suyo. Es un depositario que nos acompaña para recordarnos lo que, según Hegel, tuvimos que dejar atrás en el proceso de convertirnos en animales racionales [*self-authorizing*]. Es el eco de la naturaleza dentro del sujeto. (“Awakening from Madness” p. 111)

El abandono de la propia presencia en el mundo demandada por el proyecto del tío Carlos recuerda aquel de otro argumento saeriano, incluido en *La mayor*. Así como el bañero de *Nadie nada nunca* está condenado a vivir en un mundo *descompuesto* por efecto de la luz ante sus ojos y que lo enmudece, “Al rojo blanco” cuenta la historia de un personaje –hermano del narrador– que pasó gran parte de su vida confinado voluntariamente a la oscuridad de su habitación en un hospital psiquiátrico, para evitar ser alcanzado por un diamante de luz que, aseguraba el joven, quemaba los ojos de quien lo mirara. Un buen día el protagonista cierra los ojos para huir de la irrealidad abrumadora del exterior, y renuncia así a ver –es decir, a “asir, de esa apariencia, un sentido” (“Carta a la vidente” p. 184)– para

---

199 Si volvemos, una última vez, a Hegel, se notará la afinidad entre ensueño y locura en su sistema. Como hemos mencionado, en el proceso dialéctico entre naturaleza y espíritu existen cuatro fenómenos que se conciben como *patológicos* en tanto son estados en los que la conciencia se encuentra suspendida y el sujeto está desdoblado, diferido: el sonambulismo magnético, el niño en el vientre materno, el ensueño y la locura. Así, ensueño y locura se conciben en términos afines, pues ambos se ubican “en el espesor neblinoso entre el espíritu y la naturaleza” (Prósperi, *La respiración del Ser* p. 24); Prósperi afirma que, por tanto, constituyen “lo impensado por excelencia de la filosofía hegeliana” (p. 24) y se instalan “en la fractura o cesura que imposibilita la función conjuntiva del alma” (p. 25). Esta equivalencia justifica que nos remitamos a otro trabajo de Prósperi, dedicado a explorar los alcances del proyecto psico-histórico de *Mnemosyne* de Aby Warburg. La tesis sostenida en “Del Monstruo a la Idea. Aby Warburg y la psico-arqueología del hombre” es que “la locura de Warburg se origina en la constatación de [...] [que] lo humano no es lo otro de los *monstra* o de los demonios, sino los mismos *monstra* y los mismos demonios apaciguados y reconducidos a una unidad precaria o a un equilibrio metaestable” (p. 38).

encerrarse en su interioridad, un estado del que no regresará nunca:

Cuando lo encontraron sobre la cama, mi hermano tenía los ojos cerrados, bien cerrados, y nunca los volvió a abrir de verdad. Hubo que llevarlo a los médicos, a los tratamientos, y por fin al psiquiátrico, como si se tratara de un ciego, guiándolo a través de esa oscuridad voluntaria con la que protegía la integridad de su mirada. Y cuando, después de meses, de años, de estar encerrado en el manicomio, abrió un día los ojos, tuvo la cortesía de explicarle a un médico, el que a su vez nos lo explicó a nosotros con una mueca irónica bajo el bigote bien recortado, que abría los ojos *metafóricamente*, en apariencia, que durante los años en que había tenido los ojos cerrados había estado construyéndose, un poco más atrás de los ojos mismos, una mirada férrea, inalterable, a prueba de fuego, para enfrentar la luz terrible. (*La mayor* p. 151, cursiva en el original)

Es notable que su retorno momentáneo al mundo de las apariencias tenga lugar al resguardo simbólico del lenguaje. La metáfora juega un rol equivalente al eufemismo en el proyecto del tío Carlos: mediante la treta de dar a entender una cosa por otra –definición de lo que hemos llamado lenguaje alegórico–, ambos personajes fingen ante su entorno cierto “sentido de realidad”, pero sin renunciar a la sustracción que les proporciona el universo diabólico del *Traum*. Así, ambos habitan “esa franja metafórica de nada”, el espacio literario.

Es recién con su muerte que los ojos del joven restablecen la ilusión de un contacto no mediado con el mundo; como Pancho en “Las arañas” y como Wenceslao en *El limonero real*, “horas después de haber pasado al otro mundo, seguía con los ojos abiertos” (*La mayor* p. 151).

#### 4.3.5. Soñar es escribir

El segundo relato de *La mayor*, “A medio borrar”, se inicia con la descripción visual de Pichón durante la vigilia en uno de sus últimos días en la ciudad antes de su viaje a Francia:

Una columna oblicua de luz que entra, férrea, por la ventana, y que deposita, sobre el piso de madera, un círculo amarillo, y en su interior, un millón de partículas que rotan, blancas, mientras el humo de mi cigarrillo, subiendo desde la cama, entra en ella y se disgrega despacio, en esta mañana de mayo, de la que puedo ver, por los vidrios, el cielo azul: la vigilia. [...] Contemplo, ya desembarazado de la perplejidad de estar todavía vivo y despierto otra vez, el cuarto [...]. (*La mayor* p. 47)

Como le sucede al Soldado Viejo en el manuscrito que Tomatis comparte con Pichón en “En línea”,<sup>200</sup> en “A medio borrar” Pichón asiste a su borramiento del orden de lo visible. La

---

200 “En línea”, incluido en *Lugar*, se ubica, en la cronología de la ficción saeriana, unos años más tarde que *La pesquisa*, cuando Pichón y Tomatis discuten el manuscrito de una novela encontrada entre los papeles de Washington Noriega, *En las tiendas griegas*, protagonizada por el Soldado Viejo y el Soldado Joven durante la guerra de Troya. Según le cuenta Tomatis a Pichón en una conversación telefónica –de allí el nombre del cuento, “En línea”–, Soldi ha encontrado un nuevo manuscrito, más breve y sin firma, situado en ese mismo universo.

inminencia de su partida así como la inundación que azota a la zona hace semanas tiñen los acontecimientos de un aura de irrealidad y distancia; pero lo que borrona su presencia a lo largo del relato es el problema del doble: atento a la extrañeza que genera su imagen en los demás, a Pichón lo invade la perturbadora sensación de *ser otro*; no cualquier otro, sino su hermano gemelo, el Gato, de quien no logra despedirse antes de su viaje. Así, la presencia fantasmática de Pichón a lo largo del relato funciona como contrapartida de la ausencia ubicua del Gato –lo que, por otra parte, anticipa su trágico destino como víctima de desaparición durante la última dictadura militar que, como ya vimos en el primer apartado de este capítulo, se revela en *Glosa*–.

Unas horas después de encontrar en un cajón de su habitación una foto de juventud en la que no puede determinar si el retratado es él o su hermano, Pichón recuerda el contenido de un sueño que tuvo esa mañana: “Entreveo al Gato, durmiendo en Rincón. No es yo, él. Yo no soy, tampoco, el que ahora sueña, tan idéntico a mí el que él sueña que únicamente que porque es el soñador el que designa sabe que es él y no yo” (pp. 67-68). Este sueño concretiza la intuición paranoica de que su ausencia inminente no dejará mayor huella en la zona que la extrañeza de un sueño ajeno. Pero además, la certeza repentina de no ser, en su propio sueño, ni soñado ni soñador, descubre un aspecto del *Traum* en el que aún no hemos reparado pero que resulta central en la alegoría sueño-literatura esbozada en la obra saeriana: soñar, como escribir, es una experiencia de despersonalización; quien dice “yo” es siempre otro.

En el breve ensayo “Soñar, escribir” incluido en *La risa de los dioses*,<sup>201</sup> tras reparar en que “el que sueña se aleja del que duerme; el soñador no es el durmiente”, Maurice Blanchot se pregunta:

en el sueño ¿quién sueña? ¿Cuál es el «Yo» del sueño? ¿Cuál es la persona a la que se atribuye ese «Yo», admitiendo que haya alguna? Entre el que duerme y el que es el tema de la intriga soñadora, hay una fisura, la sospecha de un intervalo y una diferencia de estructura; ciertamente, no es otro, otra persona, pero ¿qué es? (p. 128)

---

En esta ocasión, el Soldado Joven lo incita al Viejo para que juntos comprueben si Helena, al ser alcanzada por los primeros rayos del alba, refulgía y desaparecía por unos instantes, como auguraban los magos egipcios. Llegado el momento, no solo Helena se vuelve transparente, sino también el Soldado Joven, la ciudad de Troya, el campamento, y hasta su propio cuerpo. El giro fantástico final del relato revela que se trataba, en realidad, de un sueño, del que el Soldado Viejo no puede salir: “Un ronroneo de satisfacción, acompañado de una alegría infantil, le hace comprender que, al acecho del alba, a causa de la jornada extenuante que han tenido el día anterior y de la noche de guardia, se ha quedado dormido, parado al lado del Soldado Joven, esperando los prodigios improbables de los magos egipcios. [...] Consciente de su sueño, que debe haber durado apenas unos segundos, sabe también que ya es tiempo para él de volver a la realidad. Y hace varios intentos, cada vez más enérgicos, de despertarse, pero a pesar de todos sus esfuerzos no lo consigue” (*Lugar* p. 42).

201 Alberto Giordano anota la afinidad del sueño de Pichón en “A medio borrar” con las reflexiones blanchotianas desplegadas en este ensayo (*La experiencia narrativa* p. 32).

Lo que resiste, como afirmación difusa, a la ausencia de respuesta es la intuición de una ajenidad, “yo no soy”, que a su vez cede ante una sospecha más perturbadora, ¿quién soy?, ¿sé quién soy? Y aún más, ¿soy? Se revela así el magnetismo de la fisura del *Traum*, interrupción de toda certidumbre, incluso la más primordial, la conciencia de la propia identidad. Continúa Blanchot:

Lo que hay en el fondo del sueño –admitiendo que haya una profundidad, profundidad muy superficial– es una alusión a una posibilidad de ser anónimo, de forma que soñar es aceptar esta invitación a existir casi anónimamente, fuera de sí, en la atracción de ese exterior y bajo la garantía enigmática de la semejanza: un yo sin yo, incapaz de reconocerse como tal, puesto que no puede ser sujeto de sí mismo. (“Soñar, escribir” p. 132)

Y es este devenir anónimo del sujeto el que remite a la experiencia literaria, sugiere Blanchot, “cuando [el escritor], en una obra narrativa, poética o dramática, escribe «Yo», no sabiendo quién lo dice ni qué relación guarda con él mismo” (p. 128). En efecto, otra escena de “A medio borrar” protagonizada por Pichón, permite hilvanar la despersonalización del sueño con la experiencia de escritura. En la casa de Rincón, a donde fue con la esperanza de encontrar a su hermano para despedirse, Pichón ayuda a Washington a pasar a máquina unos textos que ha escrito:

Ahora estoy sentado frente a la máquina de escribir, las manos elevadas sobre el teclado, esperando que Washington me dicte. Si cuando suene su voz, y yo me incline rápido, golpeando las teclas con la yema de los dedos, alguien entrase, viéndonos, sin saber, desde el marco de la puerta, alzando la mano para saludarnos, afables, creería, y seguiría creyéndolo si no lo sacáramos del error que soy, inclinado sobre las teclas, otro. (*La mayor* p. 83)

Como en el sueño, el tema del doble irradia el extrañamiento de la escena: Pichón insiste en señalar la confusión que su imagen propicia entre ser y apariencia.<sup>202</sup> En la casa de su hermano, a punto de asistir a Washington con una tarea que el Gato acostumbra a realizar, no hay nada que permita discernir el error, únicamente su testimonio, “yo no soy [él]”. No obstante, la intuición de ajenidad ya ha invadido el círculo más íntimo de la conciencia de sí, por lo que el acto de escritura no hace sino constatar su ser anónimo, nadie, nada:

---

202 Tiene cierto protagonismo la cuestión del parecido en la obra saeriana. Motivo del argumento “El parecido” en *La mayor*, también interviene en extrañamiento que le produce al Matemático enfrentarse a la infinitización de su propia imagen en la pesadilla en *Glosa*. Dice Blanchot en el ensayo que estamos tratando: “En los sueños, las semejanzas, lejos de faltar, sobreabundan, pues cada uno tiende a estar allí extremadamente, maravillosamente semejante: incluso es ésa su única identidad, se parece, pertenece a esa región en que brilla la pura semejanza” (“Soñar, escribir” p. 131). No es casual, entonces, que en la lengua de los colastiné no haya palabra para ser o estar; todo tiene el estatuto de la apariencia: “En ese idioma, no hay ninguna palabra que equivalga a *ser* o *estar*. La más cercana significa *parecer*” (*El entonado* p. 147); “Para los indios, todo parece y nada es. Y el parecer de las cosas se sitúa, sobre todo, en el campo de la inexistencia” (p. 148).



Y yo mismo, en el momento en que comienzo a golpear, vacío de prevención, despecho, miedo, indiferencia, dedicado sencillamente a escribir, me suspendo, borrándome, sin ser yo, y teniendo, por un momento, si no la posibilidad de ser otro, la certeza, por lo menos, de no ser nadie, nada, como no sean las frases que vienen de la boca de Washington y pasan a través de mí. (*La mayor* p. 83)

En su rol de escribiente, Pichón da la imagen de ser otro (su hermano) a la vez que experimenta ser otro (nadie, nada); asiste, así, a la experiencia imposible de su borramiento más esencial. En el sueño, tanto como en la escritura, la suspensión de la conciencia involucra, entonces, la interrupción de la identidad. “De golpe –afirma Giordano–, discontinuidad absoluta, mientras dormimos, abandonados por nuestros poderes humanos, *algo* en nosotros *se* sueña. Algo que la conciencia no rige, obra de nadie” (*La experiencia narrativa* p. 33, cursiva en el original).

El cuento que cierra *Lugar*, “Cosas soñadas”, condensa de algún modo estas reflexiones. Gabriela, la hija de Barco, quien es profesora de literatura y escritora, le da a leer a Tomatis un fragmento literario de su autoría “en el que aplicaba un procedimiento de su invención, para terminar de una vez por todas con las teorías expresivas y biográficas de la creación literaria” (*Lugar* p. 182). El fragmento en cuestión se titula “El sueño de don Girolamo” y trata, precisamente, sobre una pesadilla del protagonista: Girolamo sueña, aterrado, que su hermano asesina a su familia. La devolución de Tomatis le demuestra a Gabriela que ha fracasado en su intento de despojar de elementos autobiográficos el relato; pero, además, y esto es lo que nos interesa, Tomatis insiste en que el fragmento escrito por Gabriela “ponía en evidencia que su modo de funcionar [de la literatura] era en más de un aspecto análogo al de los sueños” (p. 184). Gabriela acepta, íntimamente, la lucidez del comentario, lo que motiva, a su vez, su meditación:

Ella y “Carlitos” pensaban lo mismo, a saber que si la ficción y los sueños estaban hechos de la misma materia, por certeras que fuesen las teorías que se les aplicaran, seguirían siempre su propio camino, inesperado, caprichoso y extraño, y que por arbitrarios y alejados de la realidad que pareciesen, los hombres se dejarían impresionar por ellos y les darían más crédito y más sentido que al mundo palpable y rugoso. (*Lugar* p. 185)

En este sentido, “Cosas soñadas” resulta paradigmático del movimiento que hemos intentado describir en este último apartado: auto-reflexiva e irónica, la literatura saeriana coquetea con el delirio y la insustancialidad del mundo onírico para suspender la legibilidad de los límites tanto de la certidumbre de la vigilia como del universo de la ficción, y desdibujar las fronteras de la propia subjetividad en la repetición superficial del aparecer. A través de la

literatura, imagina Gabriela en “Cosas soñadas”, es posible lograr “la identificación de uno mismo con lo heterogéneo del mundo” (p. 182). Las escenas de ensueño y despertar dibujan el umbral de acceso de la obra al espacio literario, esa franja metafórica, ilegible, de nada, donde la neutralidad de las apariencias resiste su sobresignificación. En este sentido, son narraciones que figuran la puesta en suspenso y la extrañeza de la experiencia literaria, y que, por tanto, operan como alegorías del fracaso de la lectura cultural. Así, en la obra de Saer, escribir, leer y soñar comparten su indeterminación, pues es en el estado de somnolencia, de sopor, de demencia, que la literatura se acerca a la utopía de “hacer cantar lo material”. Y allí, en la latencia de su aparecer “sin atributos”, reside la fuerza de su politicidad.

## RECAPITULACIÓN Y CONCLUSIONES

“Cuando dos lenguas extrañas se interrumpen la una a la otra, justo allí donde habría de esperarse la calma prosecución de sus fines separados, lo heterogéneo irrumpe entre dos verosímiles homogéneos”

“Mediación y repetición”, J. B. Ritvo

En los cuatro capítulos de esta tesis se abordaron diferentes facetas del problema de lo ilegible en la lectura literaria. Las obras de Leónidas Lamborghini y de Juan José Saer constituyeron un objeto privilegiado para nuestra exploración, pues encontramos conjugadas en ellas dos dimensiones de la ilegibilidad que resultó productivo describir y analizar de manera conjunta: por un lado, ha sido señalado que la primera recepción de sus obras estuvo signada por una ilegibilidad histórica, es decir, sus primeros textos resultaron ilegibles en el contexto de su publicación; por otro lado, la crítica especializada ha subrayado en una y otra obra el carácter ilegible de sus escrituras, en términos de un alto grado de experimentación formal, lo que ha sido leído como señal de la resistencia de sus literaturas a los discursos culturales e ideológicos. Hemos visto que las dos dimensiones se encuentran fuertemente imbricadas en el discurso crítico sobre las obras de Saer y Lamborghini y que esta condición caracterizó su ingreso retrospectivo en las historias de la literatura argentina.

Así, en primer lugar, pudimos constatar la relevancia que cobró la noción de ilegibilidad en la recepción de ambas obras por parte de la crítica literaria argentina. En este sentido, en el segundo capítulo, nos dedicamos a estudiar las derivas de lo ilegible en algunos episodios centrales de este proceso. En el caso de Lamborghini, identificamos que la profusión de paratextos en sus primeros libros publicados, así como la heterogeneidad de etiquetas críticas a la hora de describir su poesía pueden leerse como claros indicios de la descolocación de su obra en el mapa de la poesía argentina de la época. Asimismo, mostramos que esta oscilación crítica a la hora de ubicar su obra en el contexto de la poesía de la época operó como contrapartida de la autfiguración de Lamborghini como un poeta marginal, que escribía en contra o a contrapelo de sus contemporáneos, y que, por lo tanto, su insistencia en rechazar la adscripción de su poesía a cualquier idea de generación o “capilla”

involucró, en términos programáticos, un intento sostenido y obcecado por no dejarse “atrapar” por ninguna etiqueta crítica. Corroboramos, además, que la inscripción marginal y desplazada de su nombre en la polémica sostenida por miembros de *Diario de poesía* y de *Xul. Signo Viejo y Nuevo* entre 1986 y 1995, a propósito del neobarroco y de la ilegibilidad en/de la poesía, revelaba una ausencia de consenso, promediando los ochenta, respecto de los modos de leer y de los sentidos inscriptos en su obra. La poesía de Lamborghini, lejos de constituir un puente entre las bibliotecas y las búsquedas estéticas de uno y otro grupo, significó un punto más de desencuentro.

En el caso de Saer, pudimos comprobar que el rasgo ilegible de su literatura fue una de las claves de la apuesta crítica de María Teresa Gramuglio y Beatriz Sarlo por su obra, en tanto definió sus esfuerzos por subrayar el carácter excepcional de su literatura y por mantenerla al margen de las modas. A lo largo de su vínculo crítico con la obra de Saer, cada una de ellas exploró en sus intervenciones énfasis específicos que configuraron, a su vez, los modos en que intentaron establecer sus condiciones de legibilidad. Mientras que en los textos de Gramuglio percibimos un acento en la dimensión espacial en su lectura de la obra saeriana, en las intervenciones de Sarlo se evidenció un énfasis en la dimensión temporal de su ilegibilidad. Así, ambas contribuyeron a que, hacia mediados de los ochenta, pudiera concretarse la construcción de un tiempo y un lugar para la literatura saeriana; la lectura de *Nadie nada nunca* como una “novela de la dictadura” signó la consagración de la ilegibilidad de su obra en términos de una resistencia a los totalitarismos. De este modo, se evidenció que Gramuglio y Sarlo asignaron a la fidelidad saeriana con su propio proyecto un valor, al leerla como síntoma o efecto de una literatura que se concebía a sí misma como cuestionadora de los órdenes establecidos, y por lo tanto, la ilegibilidad de su literatura terminó convirtiéndose en un valor institucional.

En segundo lugar, demostramos que el problema de la ilegibilidad atravesó también el modo en que Saer y Lamborghini eligieron definir el carácter político de sus obras. En el último apartado del segundo capítulo, un repaso por las intervenciones más significativas de ambos escritores en congresos y coloquios durante la posdictadura mostró que ambos rescataron de la gauchesca un tono que resultaba afín a sus búsquedas de trascender las determinaciones histórico-políticas. Mientras que Lamborghini apostó por el valor de la mezcla, la mezcolanza entre la risa y el horror, el recurso a lo caricaturesco y la burla, Saer, por su parte, rescató la ambigüedad, esa tensión contradictoria entre proyecto ideológico y su

negación que emergía en su lectura de un texto clave como el *Martín Fierro*. Por otra parte, ubicamos en el diálogo entre ambos escritores ocurrido durante el evento *La Historia y la Política en la ficción argentina* en diciembre de 1994 un acontecimiento central que nos permitió precisar la singularidad de sus respuestas, a la vez que una afinidad significativa entre ellas. Tanto Lamborghini como Saer retomaron la frase de *Ulises* «la historia es una pesadilla de la que quiero despertar», y propusieron interpretaciones que reenviaban a sus posturas específicas en lo que respecta al vínculo entre literatura e historia política. Este hecho evidenció que ambos escritores encontraron en Joyce, en su literatura y su figura, un punto de anclaje para su reflexión en torno de la ilegibilidad e intraducibilidad de la experiencia literaria. En este sentido, en Lamborghini, el vínculo entre literatura y política se cifró en su elección por la parodia, mientras que en Saer esta discusión se mantuvo atada a su definición de ficción como «antropología especulativa». Asimismo, demostramos que la discusión acerca del carácter ilegible de la lengua de Joyce permeó las lecturas que críticos como Ricardo Piglia y Luis Gusmán hicieron de *Odiseo Confinado* en los años noventa, y motivó la participación de Lamborghini en el número 24 de *Conjetural*.

En tercer lugar, nuestra investigación buscó evidenciar que la lectura de los textos literarios de Lamborghini y de Saer motiva, por momentos, una experiencia de lo ilegible convergente. Y que, en efecto, la reunión de sus obras puede propiciar la formulación de interrogantes que las revitalicen e inscriban en ellas nuevos caminos de lectura posibles. En este sentido, en el desarrollo propuesto en torno del funcionamiento de la parodia en la poesía lamborghiniana, hemos demostrado la pertinencia de vincular el carácter dialógico que adopta su obra a partir del contrapunto entre voces con la parodia entendida como apertura de un espacio de suspensión del lenguaje y de la subjetividad. Lo que da inicio al acto de escritura es un desdoblamiento subjetivo, entre Autor y Personaje, entre un Uno y un Otro del Modelo, dos voces “parecidas pero diferentes” que cantan, sin jerarquías, en el umbral del poema. De este modo, la obra de Lamborghini es paródica en la medida en que en ella se descentra la enunciación, para dar lugar a lo otro de la lengua, y permitir que emerja lo que con Joyce hemos llamado la resonancia de lo ilegible.

En Saer, por su parte, lo ilegible también demostró estar asociado a una experiencia de suspensión de las certidumbres, y a la apertura, en la obra, de un umbral donde narración e historia se indistinguen. En los tres tópicos trabajados, la alegoría, la animalidad y el despertar, encontramos inscripciones concomitantes de una reflexión acerca de las

posibilidades de sustraer la literatura de los dos polos o “selvas” que puján por fijarla o silenciarla: por un lado, la sobredeterminación de las producciones culturales, el universo simbólico de la ideología, y, por otro, el espesor de lo real, entendido como el llamado de lo indeterminado e inaprensible del mundo. Cobró especial interés la noción hegeliana de *Traum* para describir la fuerza de suspensión, neutral y fantasmática, que irrumpe en los momentos del despertar, tan recurrentes en su obra. Locura, somnolencia y animalidad imprimen, en la literatura saeriana, la huella de una sustracción originaria que expone al sujeto al abandono más radical, la interrupción de la identidad.

En suma, parodia y ensueño (*Traum*) condensan, en cada caso, las modulaciones más intensas de lo ilegible en las obras de Lamborghini y Saer, en tanto inscriben en sus textos las instancias fugaces de *trance* hacia el espacio literario, donde prima la suspensión, la indistinción y el desplazamiento. A su vez, las figuraciones del ensueño y de la parodia analizadas alegorizan, en ambas obras, la literatura como una experiencia de desubjetivación: en la poesía lamborghiniana, el poema se origina en un desdoblamiento que propicia el canto entre dos voces, mientras que en la narrativa de Saer, el extrañamiento de la identidad conduce del ensueño al acto de escritura. Y en este sentido, el diálogo paródico y las escenas de ensueño funcionan al interior de las obras de Saer y Lamborghini como alegorías de la ilegibilidad, es decir, siguiendo a Paul de Man, como alegorías de la imposibilidad de leer, en tanto escenifican el fracaso de la síntesis de signo y representación.

En este sentido, resta enfatizar que las reflexiones en torno del problema de lo ilegible y de la lectura literaria que recuperamos en el primer capítulo, a partir del análisis de las discusiones sostenidas por Paul de Man con Hans Robert Jauss, Jacques Derrida y Roland Barthes, proporcionaron una perspectiva teórico-metodológica fructífera para la identificación y el análisis minucioso de cada una de las instancias de lo ilegible en y de las obras de Leónidas Lamborghini y Juan José Saer desplegadas en la tesis. El horizonte aporético del problema signó la orientación del recorrido y permitió mantener en tensión una serie de preguntas que fueron, en cada momento, cobrando respuestas circunstanciales, y desplazándose hacia otras: ¿cómo se experimenta, en la lectura, el vínculo entre legibilidad e ilegibilidad?, ¿dónde radica lo ilegible de una obra?, ¿es lo ilegible un obstáculo para la interpretación o puede, por el contrario, convertirse en un valor deseable de la práctica crítica?, ¿se trata acaso de un rasgo irreductible de aquello que llamamos literatura?

Así, en el análisis de lo ilegible en los episodios de recepción que realizamos en el capítulo dos, resultó imprescindible la constelación de ideas barthesianas acerca de la lectura, la ilegibilidad y lo legible como forma aceptable. El desplazamiento de la ilegibilidad subversiva al deseo de legibilidad, que hemos interpretado en el marco de una migración múltiple y simultánea del pensamiento de Barthes, siguiendo a Alan Pauls, ofreció matices valiosos para precisar en la polémica neobarroca los movimientos argumentales de uno y otro grupo. A su vez, la distinción que Barthes realiza en “La respuesta de Kafka” entre literatura como acto y como institución, permitió deslindar en los textos de Sarlo y Gramuglio del período de la apuesta por Saer la condición huidiza de lo ilegible y su fatal reducción a un valor institucional.

Por otra parte, la discusión entre De Man y Jauss acerca del funcionamiento de la alegoría en Baudelaire permitió evidenciar que la interpretación alegórica de la obra de Saer que Sarlo hiciera a comienzos de los ochenta, a pesar de tener a Benjamin como su referencia más explícita, se mantuvo fuertemente arraigada a una concepción de alegoría que presuponía una restitución de sentido. Del mismo modo, la distinción entre la alegoría como una figura de interrupción o como un recurso simbólico que conduce a la sublimación estética demostró que las refutaciones de la lectura alegórica de la obra saeriana que se iniciaron con el trabajo de Dalmaroni “Lo real sin identidades” se caracterizaron por cuestionar la concepción simbólica de la alegoría, a la que le opusieron la literalidad, la inestabilidad, la espectralidad y la materialidad de lo retórico, es decir, tradujeron los términos de la disputa entre De Man y Jauss, así como entre Benjamin y los estudios clásicos sobre la alegoría, tal como recupera Idelber Avelar en el prólogo a *Alegorías de la derrota*.

Asimismo, en el capítulo dedicado a la obra de Lamborghini, fueron centrales las conceptualizaciones de Paul de Man en torno de la ironía, en diálogo con las propuestas de Giorgio Agamben y Juan B. Ritvo, a la hora de dar cuenta del carácter ambiguo y de la potencia desestabilizante de la parodia en la poesía lamborghiniiana. Así, definimos la parodia como la apertura de un espacio en el que se suspenden de las contradicciones y se hace jugar aquello que en el interior del sujeto y del lenguaje no cesa de desplazarse. De este modo, en conjunción con las ideas de desplazamiento y dispersión barthesianas, pudimos describir con precisión las instancias de la obra lamborghiniiana en las que la desorientación, el trance y el descentramiento de la voz articulan una perspectiva de la parodia como experiencia de la ilegibilidad.

Por último, las ideas derrideanas de la indecidibilidad y el carácter suplementario del signo, en diálogo con las reflexiones demanianas en torno del carácter desarticulador de la dimensión retórica del lenguaje, guiaron la lectura de la presencia de lo animal y de las escenas de ensueño en la obra de Saer. Por caso, permitieron identificar en *El entenado* una alegorización de la ilegibilidad en el modo en que la novela trama la escena primitiva de la representación. Del mismo modo, propiciaron la relectura del “abrazo con la bestia” en *Nadie nada nunca*, en la que evidenciamos que, antes que un encuentro o fusión con la otredad, la escena narra un salto abrupto hacia el vacío de lo material, es decir, hacia lo neutro. A su vez, posibilitaron la revisión del problema de la percepción en la obra saeriana, de la que derivamos nuestra interpretación del ensueño como una instancia de interrupción que sustrae al sujeto de la dialéctica entre sueño y vigilia. Finalmente, favorecieron la indagación de la analogía somnolencia-praxis literaria que recorre la obra saeriana en su conjunto, a partir de la cual fue posible demostrar que en la obra de Saer, escribir, leer y soñar se conciben como instancias de indeterminación, de ingreso al espacio literario, donde la literatura busca acercarse al canto de lo material.

Para concluir, recuperamos unas palabras de Lamborghini, quien en una conversación con Daniel Freidemberg en 2001, afirmaba provocativamente: “me encanta desconcertar al lector, desacomodarlo y desacomodarme yo mismo” (Freidemberg, “Conversaciones” p. 3). Lamborghini definía así un aspecto central de la experiencia literaria intransferible que en nuestra investigación hemos nombrado como ilegible: si lo que leemos nos *encanta*, puede que algo del orden de lo indeterminado ocurra durante el acto de lectura, más allá o más acá de la pulsión de desciframiento. En otras palabras, esta tesis se propuso mostrar que las obras de Saer y de Lamborghini, por momentos, nos precipitan a la experiencia de “leer lo ilegible”.

A su vez, en esta breve confesión lamborghiniana es posible reconocer una inflexión de la ética del *noli me legere* blanchoteano, que esta tesis buscó rastrear tanto en los modos en que las obras de Saer y Lamborghini definen o figuran la praxis literaria, como en las experiencias de lectura de la obra inscriptas en las intervenciones de la crítica. Sugiere Maurice Blanchot en *El espacio literario* que el escritor y el lector se encuentran en la soledad esencial de la obra, es decir, participan íntimamente de ella al exponerse a “la afirmación impersonal, anónima, de que [la obra] es, y nada más” (p. 19). En la lectura de la



obra, autor y lector “cooperan para hacerse olvidar mutuamente su identidad distintiva y destruirse como sujetos” (De Man, “Impersonality in the Criticism” p. 64). Por ello, sobre la obra rige la advertencia “*noli me legere*”: para quien la escribe, la obra es lo ilegible (*El espacio literario* p. 19). Esto implica asumir que solo hay obra en tanto ocurrencia de lectura, y que, a la vez, la lectura es imposible, pues quien lee, siempre es el otro. La aporía queda así expuesta: para justificar la pertinencia de leer el problema de lo ilegible en las obras de Saer y Lamborghini, fue preciso partir del reconocimiento de la imposibilidad de leer, es decir, del fracaso de la lectura. Como sostiene Hillis Miller, al detenerse en esta paradoja alojada en la alegoría de la ilegibilidad demaniana:

Solamente alguien que puede *leer*, esto es, que puede interpretar la alegoría, la cual parece decir una cosa pero de hecho dice otra, será capaz de ver que lo que en realidad se está narrando es el fracaso de la lectura. Pero ese acto de leer cometerá sin duda otra versión del mismo error del fracaso de la lectura, y luego otra vez, en una fugacidad perpetua de claridad final. (*The Ethics* p. 47, cursiva en el original)<sup>203</sup>

---

203 Las citas de este texto corresponden a una traducción propia, con número de página del libro en inglés.

## ANEXOS

Anexo I: Lamborghini, Leónidas. "La parodia. 5 hipótesis de trabajo", *La hoja del Rojas* 38, 1992, pp. 1-2.

**LA HOJA DEL ROJAS**

AÑO V Nº 38  
AGOSTO DE 1992  
CENTRO CULTURAL  
RICARDO ROJAS  
CORRIENTES 2038  
(1045) CAPITAL FED.  
DIRECCION DE  
CULTURA  
SECRETARIA DE  
EXTENSION  
UNIVERSITARIA  
UNIVERSIDAD DE  
BUENOS AIRES

# La parodia

## 5 hipótesis de trabajo

por Leónidas Lamborghini



1. Pareciera que la **parodia**, desde sus formas más explícitas a las más delicadas y aún indiscernibles y engañosas, domina el panorama de nuestro tiempo.

¿La **parodia**, entonces, en todas sus variantes, como forma de expresión privilegiada de la época? ¿Y por qué razón? ¿Un gusto de la época? ¿O una razón de eficacia frente a lo "serio"? Es decir, a lo que ya no nos parece tal; a lo serio que es necesario poner precautoriamente entre comillas porque se nos ha vuelto cómico, posible de imitación burlesca o de muy elaboradas, insospechables, embozadas, aparentes, simuladas emulaciones del Modelo pero desvalorizadas del mismo?

Incipit **parodia**, incipit **tragedia**, vislumbró Nietzsche, convaleciente, en *La Gaya Ciencia* (con la **parodia** empieza la **tragedia**)

¿Veía en estos términos el derrumbe de unos Valores (Valores-Modelos, llamémosles) que, arrastrarían en su caída a todo el edificio? ¿Y veía, vislumbraba, a la **Parodia** como Anunciadora de ese Apocalipsis de Valores? Pareciera que sí, que la interpretación resulta obvia... Nietzsche profetizó en esas páginas que lo tenido por serio en su tiempo, "causaría risa en el futuro".

"Aún, agregaba, lo que hasta ahora se llamó **sagrado**, bueno, intangible, divino... todo lo que hasta aquí ha parecido serio en esta tierra, con seriedad en la actitud, en la palabra, en la entonación, en la mirada, en la regla de conducta, en la misión". Y a continuación hablaba de un **Ideal**, de un nuevo **Ideal** que advendría después y que habría de ser como "la viva **parodia** de todo eso" ¿Se equivocó? ¿O ese tiempo advino ya? ¿O está adviniendo?

Pensaba Nietzsche que ha partir de dicha **encrucijada paródica** "comenzaría lo verdaderamente serio"; se plantearía "el verdadero problema": empezaría la **tragedia**, afirmaba. Y él vislumbraba esto como una **salud**.

Una **salud**. El momento de llegada de aquel nuevo **Ideal** como un desenlace cómico. Desenlace cómico, decía, como remate de un desenlace trágico. ¿La mueca ambigua de lo absurdo, al final, y su gamito equívoco?

Con todo, queda claro el papel que en ese Libro asignó a la **parodia** frente a lo "serio". Y hoy sabemos que así como otros vivieron (según la clasificación de los especialistas) en períodos clásicos, románticos, barrocos, etc., nosotros, quizás, estemos viviendo el **Período Paródico** que a todos los demás vendría a resumir, mezclar, mixturar, sintetizar. **Desnudar**.

Vivimos se ha dicho, en una era "en que las relaciones y los valores humanos están en seria crisis o, al menos, tienen destinos desconocidos e inciertos". Sabemos, también, que lo que "mantiene unida a la humanidad hoy, es la negación de lo que la raza humana tiene en común". ¿No es esto inversión paródica pura? ¿Podría llegar a afirmarse que la **parodia** es el ideal de belleza de nuestra época y, a la vez, su caricatura? ¿O porque, precisamente, es su caricatura? Esto en lo estético.

¿Y en lo ético? ¿Podría decirse que ella, dado el grado de enmascaramiento alcanzado por lo "serio", es la que mejor asimila esa **Distorsión** y la devuelve multiplicada parodiándola, agrietándola y, como se diría, en su propia salsa?

Pero, ¿y la canalla elegiaca, ella la calmante de tantas buenas ciencias, no tendría ningún lugar en este funeral de lo "serio", entonces?

Parafraseando a Nietzsche: sí, hermanos, siempre tendrá un lugar, lo sabemos. ¿Acaso, de todo podemos reírnos? ¿Eh?... ¿Y, poco a poco, ese será un volver a empezar? ¿El cadáver nuevamente resucitado en el velorio? ¿Y por qué no? ¿No se ha visto ya? ¿No es ésta, la resurrección del cadáver, el milagro de los milagros? El cadáver convenientemente maquillado, eso sí... El más milagroso de los milagros en la trayectoria de todas nuestras fechorías sobre esta tierra... Pero, ¿y la **parodia**? No, la **parodia** muestra nada más, anuncia, agrieta. ¿Y después? Después la **repetición** como **tragedia**. El cadáver maquillado. Lo cómico, remate de lo trágico. ¿O no? ¿Pero a eso llamaba Nietzsche nuevo **Ideal**? Convalecía. Vivía la dicha de un momento de salud.

2. Y si la reducimos a su más alto grado de abstracción, ¿qué es la **parodia**? ¿Una relación? ¿Relación de semejanzas y desemejanzas de un Derivado con su Modelo? ¿Desemejanzas que, acaso, puedan llegar a un franco contraste? ¿Semejanzas hasta la situación Pierre Ménard? ¿Semejanzas que harían del Derivado un Modelo? El campo de la literatura y las bellas artes ofrece un vasto espacio para examinar esa **relación**. Y más, si la examinamos remitiéndonos a su raíz etimológica de **canto paralelo**: alejando ahora, convenientemente, el sentido peyorativo de simple **imitación burlesca**.

¿Podríamos, entonces, haciendo extensivo este concepto de **canto paralelo**, considerar a todo el Sistema de producción de las obras como "series" o "cadenas" de obras que, relacionándose de esa manera, lo organizan?

3. ¿Pero cuál es "la razón de fondo" de la **parodia**? ¿No se trata de un elemento cómico, constitutivo, centralmente constitutivo de lo que llamamos nuestra "naturaleza humana"? O de otra manera: ¿No somos, de raíz, criaturas paródicas? ¿Hechas a imagen y semejanza pero, donde **imagen** debería leerse **diferencia abismal**? ¿Seguiremos pasando por esta palabra del Génesis con una lectura al pie de la letra?

¿Somos, sí, "aire de parecido"? ¿Ese "aire de parecido" que observa Petrarca en el retratado respecto al retrato? Parecido que no es lo mismo; lo mismo pero parecido: homo parodiicus.

¿La **parodia** con su **tragedia** implícita, como causa de nuestra irremediable frustración de no ser el Dios? (¡oh Modelo de Modelos!, finalmente). ¿Esa naturaleza paródica como causa de nuestras más exasperadas solicitudes, de nuestros permanentes descolocamientos? ¿De nuestras catástrofes personales y universales? Pero, mirándolo bien, ¿no estamos, con palabras de Nietzsche, en la hora de los cómicos? ¿No es esta la hora de los cómicos? Es decir (también como él lo señalaba) no la hora de ser sino la hora de "desempeñar el papel de", todos jugándonos a la **imagen**. La **imagen** que, si aceptamos lo anterior, marca una diferencia abismal entre una cosa y la otra. Entonces, ¿hemos llegado al punto en que todo es actuación? ¿Buena, regular o

(continúa en pág. sig.)

## La Parodia

5 hipótesis de trabajo

(viene de la p. 3)

mala actuación? ¿Qué dicen nuestros cómicos? ¿Qué dice el público?

4. En un tiempo singularizé a la **parodia** como "genio de nuestra raza". Me refería al genio de los argentinos, al genio rioplatense aunque más específicamente me refería al plano de lo literario. ¿Me equivocaba? Pensaba en los gauchescos, en Macedonio, en Arit, en los hermanos Discépolo, en Nicolás Olivari, en los saineteros, en el Juan Moreira, en Marechal, en Borges. ¿No hay aquí una gran tradición?, me decía.

Veía en ellos un arte-arteramente-artero frente al arte bonito y la poesía bonita, un arte fiero y una poesía fiera. Fiero, fiera: es decir, **peligroso, peligrosa**. (Y aquí sí, burlesca, bufa y hasta refinadamente burlesca, hasta refinadamente bufa).

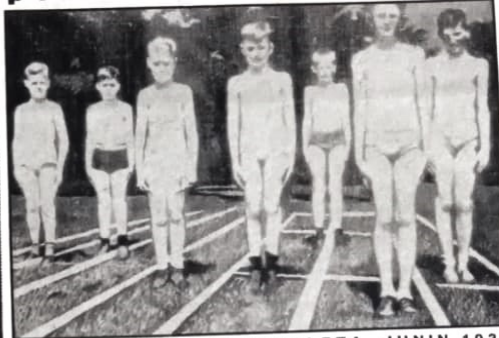
5. Un taller literario para la investigación teórica y el ejercitamiento en la **parodia**, ¿no debería abocarse a la lectura y escritura de textos desde la perspectiva de estos señalamientos sin dejar de tener en cuenta la exploración de nuevas posibilidades abiertas en esta dirección?

¿Lectura y relectura de ciertos autores; escritura y reescritura de textos; estudio y análisis de Modelos y sus Derivados dentro y fuera de sus respectivas "series" o "cadenas"?

## Adelantos de Septiembre

Leo Masliah •  
"Palomitas Blancas" •  
Dir.: Ruben Schumacher  
"Sagitario" •  
Dir.: Adriana Barenstein y Horacio Pigozzi  
"Entropía" •  
Grupo Il Arlechino

## el rojas presenta: a algunos artistas pinturas y objetos



**CENTRO CULTURAL RECOLETA, JUNIN 1930 DEL 26 DE AGOSTO AL 6 DE SEPTIEMBRE**

Desde su comienzo a mediados de 1989 -con una instalación de Liliana Maresca y performance de Batato Barea- la Galería del Centro Cultural Ricardo Rojas privilegió las exhibiciones de artistas jóvenes cuyas obras tuvieron una poderosa singularidad.

Su afluencia permitió profundizar ese criterio durante todo este tiempo, alcanzando un perfil que atrajo a artistas como Pablo Suárez, Alejandro Kuropatwa y Juan José Cambra, entre otros, a realizar muestras en la Galería.

En esta ocasión queremos presentar a algunos de los artistas que dieron sus primeros -o sus segundos- pasos en el Rojas y que han quedado asociados a su nombre.

Ellos son: Feliciano Centurión, Martín Di Girolamo, Sebastián Gordín, Miguel Harte, Benito Laren, Alfredo Londaibere, Nuna Mangiante, Enrique Mámora, Emiliano Miliyo, Estéban Pagés, Ariadna Pastorini, Marcelo Pombo, Elisabet Sánchez, Omar Schilliro y Sergio Vila.



"Ro  
no  
en  
fra  
Ki  
pr  
Si  
a  
E  
ci  
a  
y  
d

## La voz del erizo

En este tercer encuentro de poesía, la voz del erizo se recupera en la rosa, en el laberinto o en el mapa microscópico del jardín: Diana Bellessi lee sus textos desde un cuerpo de mujer hacia la clara expansión de la luz. Voz sin voz, se construye desde la pared vacía del lenguaje que ha borrado sus huellas. Cara

10

(6)  
LA CRIACION

-¡Jué pucha; con Don José cuando se metió en el cuarto e'ese 'otel con sus bártulos e'cospirador y la mesa e' las tres patas.y le impesó a venir al mate e'la cabeza esa idea de 'acer cantar al Gaucho e' los Gauchos... ¡Hijunaygransiete; y cuando le vino el aquí me pongo y se le partió en dos el cuerpo e'Coloso que tenía.y uno era él mismo vestido e'ombre e'las ciudades y el Otro era el Gaucho e'los Gauchos vestido e' ombre e'las Pampas...¡Jué pucha; y Don José lo miraba al Gaucho e'los Gauchos y el Gaucho e'los Gauchos lo miraba a Don José afigurándose los dos que eran como gemelos.y ái nomás la mesa e'las tres patas se puso a corcoviar y ái nomás impesó el ¡olgorio e'la Criación.y Don José tiraba las palabras sobre la mesa e'las tres patas:  
al derecho y al rivés  
al rivés y al derecho  
al tiempo mesmó que gritaba ¡Aflús; ¡Aflús;  
intonces el desorden se 'acia orden y las palabras dentaban en las coplas a la perfección ...Y se impesó a escuchar en el cuarto 'el 'otel un borboteo e'manantial y ¡ande avería un manantial en ese cuarto; Y endemientras el Gaucho e'los Gauchos cantaba las coplas al compás e' una vigüela Don José ¡hijunaygransiete; seguía tirando palabras sobre la mesa como dados y  
¡Aflús; ¡Aflús;  
y underrepente al Gaucho e'los Gauchos se me le añuda la lengua y no podía seguir cantando las coplas que Don José iba 'aciendo brotar de los afluses y el corcoveo e'la mesa.

y fue cuando Don José miró a tuitos los Santos y pe-  
caba en la mesa e' las tres patas más disisprero que  
nunca. y ái nomás bajó un Santo Milagroso pa asistir  
al trabao e' la lengua. y e' la desañuda. y ansina pu-  
do seguir cantando sin la emoción de sentirse emocio-  
nado en una ocasión tan ruda enócentras el Santo  
Milagroso que 'abía bajao 'el Cielo e' sus cielitos  
le daba el tono...

Y ái continuó el jolgerio e' la Criación; y en una  
de esas que Don José iba a tirar sobre la mesa el da-  
ño e' una palabra lo miró profundamente a su gemelo y  
era como estarse viendo él mismo desde los ojos 'el  
Gaicho e' los Gauchos... ¡Jué pucha; y fue cuando lo es-  
cuchó cantar al otro con su mesma voz de órgano que  
"cantando se'iba a morir"

y que "cantando lo 'iban a interrar". y era como si él  
mesmo lo cantara y ái nomás se vio cadáver que canta-  
ba pero era su alma que cantaba "al pie del Eterno Pa-  
dre". y Don José se veía desde los ojos 'el Gaicho e'  
los Gauchos tirar las palabras como daños

en la mesa e' las tres patas:  
al rivés y al derecho  
al derecho y al rivés  
gritando ¡Aflús; ¡Aflús;...

Y  
-¡Asesino; se escuchó que le gritaba una voz...  
-¡Asesino; ¡Cliente de brujas;  
Y ái nomás el Gaicho e' los Gauchos que miraba con los  
ojos e' Don José

lupesó a buscar yeno e' furia el facón entre los hártu-  
los. y como no lo encontró se agarró la palabra "naides"  
y siguió cantando que  
"naides me pone el pie encima" y que  
"ninguno en un apuro me ha visto andar tutubiendo"

¡Ahijuna;

y que con la guitarra en la mano

"ni las moscas se me arrimón"...y eso que en el cuarto  
e' marras revolotiava un mundo e' moscas y como ni una  
única se'arrimó se sintieron bien torasos y di nomás  
criaron a dúo que

-¡Salgan otros a cantar y verenos quién es bueno;

Y Don José desafiaba:-El corazón se me'ensancha.

Y el Otro:-No me'ago al lao e' la güeya aunque vengan  
degoyando.

Y Don José:-Ande quiera 'ago pata ancha.

Y el Otro:-Nací como nace el peje en el fondo e'la mar.

Y Don José:-Mi gloria es vivir tan libre como el pájaro  
en el cielo.

Y el Otro:-Ni la víbora me pica ni quena mi frente el sol.

Y Don José:-Naidés me puede quitar aquello que Dios me dio.

Y el Otro:-Yo 'ago en el trébol mi cama y me cubren las es-  
treyas.

Y Don José:-Yo salto de rama en rama como'esas avés tan be-  
yas...

Y así quién sabe entuavía cuántas locuras más...

¡Barbaridá; ¡Hijunaygransiete;

Y cuando el jolgorio e'la Crigón si'ubo acabao

los dos volvieron a juntarse en uno solo

y al salir 'el 'otel

¡aflús; ¡aflús!

-los gemelos sean unidos

porque esa es la Ley primera-

Don José ya era el Gaucho e'los Gauchos

y el Gaucho e'los Gauchos

era Don José.

## BIBLIOGRAFÍA

### LIBROS DE LAMBORGHINI Y SAER (ediciones utilizadas)

- Lamborghini, Leónidas. *Saboteador arrepentido*, El peligro amarillo, 1955.
- Lamborghini, Leónidas. *Al público*, Poesía Buenos Aires, 1957.
- Lamborghini, Leónidas. *Al público, diálogos 1° y 2°*, New Books, 1960.
- Lamborghini, Leónidas. *Las patas en las fuentes*, Perspectivas, 1965; 1966. Sudestada, 1968.
- Lamborghini, Leónidas. *La estatua de la libertad*, Alba ediciones, 1967.
- Lamborghini, Leónidas. *Coplas del Che*, Acción Revolucionaria Peronista, 1967.
- Lamborghini, Leónidas. *La canción de Buenos Aires. Responso para porteños*, Tango-Blues, Ediciones Ciudad, 1968.
- Lamborghini, Leónidas. *El solicitante descolocado*, Ediciones de la Flor, 1971.
- Lamborghini, Leónidas. *Partitas*, Corregidor, 1972.
- Lamborghini, Leónidas. *El riseñor*, Marano-Barramedi, 1975.
- Lamborghini, Leónidas. *Episodios*, Tierra Baldía, 1980.
- Lamborghini, Leónidas. *Estanislao 'el mate*, México 1984 [manuscrito inédito, 27 p.]
- Lamborghini, Leónidas. *Circus* (México 1977-1983), Libros de Tierra Firme, 1986.
- Lamborghini, Leónidas. *Verme y 11 reescrituras de Discépolo*, Sudamericana, 1988.
- Lamborghini, Leónidas. *Odiseo Confinado*, Van Riel, 1992. Adriana Hidalgo editora, 2005.
- Lamborghini, Leónidas. *Un amor como pocos*, Alfaguara, 1993.
- Lamborghini, Leónidas. *Tragedias y parodias I*, Libros de Tierra Firme, 1994.
- Lamborghini, Leónidas. *Comedieta (De la globalización y el arte del bufón)*, Ediciones Estanislao, 1995.
- Lamborghini, Leónidas. *Las reescrituras*, ediciones del Dock, 1996.
- Lamborghini, Leónidas. *La experiencia de la vida*, ediciones Leos, 1996.
- Lamborghini, Leónidas. *Perón en Caracas*, Folios Ediciones, 1999.
- Lamborghini, Leónidas. *El jardín de los poetas (México 1977-1990)*, Adriana Hidalgo editora, 1999.
- Lamborghini, Leónidas. *Personaje en penhouse y otros grotescos*, ediciones del Dock, 1999.
- Lamborghini, Leónidas. *Carroña última forma*, Adriana Hidalgo editora, 2001.
- Lamborghini, Leónidas. *Trento*, Adriana Hidalgo editora, 2003.
- Lamborghini, Leónidas. *La risa canalla (o la moral del bufón)*, Paradiso ediciones, 2004.
- Lamborghini, Leónidas. *Encontrados en la basura*, Paradiso ediciones, 2006.
- Lamborghini, Leónidas. *El jugador, el juego*, Adriana Hidalgo editora, 2007.
- Lamborghini, Leónidas. *Risa y tragedia en los poetas gauchescos*, Emecé, 2008.
- Lamborghini, Leónidas. *Siguiendo al conejo. Following the rabbit*, Paradiso ediciones, 2010.

Lamborghini, Leónidas. *Últimos días de Sexton y Blake*, Paradiso ediciones, 2011.

Lamborghini, Leónidas. *El genio de nuestra raza: Las reescrituras*, Mansalva, 2011. Prólogo, edición y notas a cargo de Gerardo Jorge.

Lamborghini, Leónidas. *El macró del amor*, Paradiso ediciones, 2012.

Lamborghini, Leónidas. *El solicitante descolocado, poema en cuatro tiempos*, Paradiso, 2013.

Saer, Juan José. *En la zona*. [1960]. *Cuentos completos 1957-2000*. Seix Barral, 2001.

Saer, Juan José. *Responso*. [1964]. Seix Barral, 1998.

Saer, Juan José. *Palo y hueso*. [1965]. *Cuentos completos 1957-2000*. Seix Barral, 2001.

Saer, Juan José. *La vuelta completa*. [1966]. Seix Barral, 2001.

Saer, Juan José. *Unidad de lugar*. [1967]. Seix Barral, 1996. *Cuentos completos 1957-2000*. Seix Barral, 2001.

Saer, Juan José. *Cicatrices*. [1969]. Seix Barral, 2001.

Saer, Juan José. *El limonero real*. [1974]. Seix Barral, 2002.

Saer, Juan José. *La mayor*. [1976]. Seix Barral, 1992.

Saer, Juan José. *Nadie nada nunca*. [1980]. Seix Barral, 1994.

Saer, Juan José. *El entonado*. [1983]. Seix Barral, 2000.

Saer, Juan José. *Glosa*. [1986]. Seix Barral, 2006.

Saer, Juan José. *La ocasión*. [1987]. Seix Barral, 1998.

Saer, Juan José. *El río sin orillas: tratado imaginario*. [1991] Seix Barral, 2006.

Saer, Juan José. *Lo imborrable*. [1993]. Seix Barral, 2003.

Saer, Juan José. *La pesquisa*. [1994]. Planeta, 2012.

Saer, Juan José. *Las nubes*. Seix Barral, 1997.

Saer, Juan José. *El concepto de ficción*. [1997]. Seix Barral, 2010.

Saer, Juan José. *La narración-objeto*. Seix Barral, 1999.

Saer, Juan José. *Lugar*. Seix Barral, 2000.

Saer, Juan José. *El arte de narrar*. [1977]. *El arte de narrar. Poemas (1960-1987)*. [1988]. Seix Barral, 2000.

Saer, Juan José. *Cuentos completos 1957-2000*. Seix Barral, 2001.

Saer, Juan José. *La grande*. Seix Barral, 2005.

Saer, Juan José. *Trabajos*. Seix Barral, 2005.

Saer, Juan José. *Papeles de trabajo. Borradores inéditos*. Seix Barral, 2012.

Saer, Juan José. *Papeles de trabajo II. Borradores inéditos*. Seix Barral, 2013.

Saer, Juan José. *Poemas. Borradores inéditos 3*. Seix Barral, 2013.

Saer, Juan José. *Ensayos. Borradores inéditos 4*. Seix Barral, 2015.



## INTERVENCIONES DE LAMBORGHINI Y SAER EN PUBLICACIONES PERIÓDICAS Y ACTAS DE EVENTOS

- Lamborghini, Leónidas. “Epístola a los adictos”, *Barrilete* 12, 1966. Disponible en: <https://ahira.com.ar/ejemplares/barrilete-no-12/>
- Lamborghini, Leónidas. Carta en “Correo Perdido”, *Sitio* 2, 1982. Disponible en: <https://ahira.com.ar/ejemplares/sitio-no-2/>
- Lamborghini, Leónidas. “Anna Livia Plurabelle”, en *Conjetural. Revista psicoanalítica* 24, 1992.
- Lamborghini, Leónidas. “La parodia: 5 hipótesis de trabajo”, *La hoja del Rojas* 30, 1992.
- Lamborghini, Leónidas. “Traducción de «Mardi 18 novembre de 1947» de Antonin Artaud”, *Primer Plano*, 16 de mayo de 1993.
- Lamborghini, Leónidas. “Digresiones 1976-1993”, *Cuadernos hispanoamericanos* 517-519, julio-septiembre 1993.
- Lamborghini, Leónidas. “Parodia”. En “Para contribuir a la confusión general”. *Diario de poesía* 26, otoño 1993. <https://ahira.com.ar/ejemplares/diario-de-poesia-n-26/>
- Lamborghini, Leónidas. “El poder de la parodia”. Ed. Sergio Delgado. *La Historia y la Política en la ficción argentina*, Universidad Nacional del Litoral, 1995.
- Lamborghini, Leónidas. “Poesía/política, hoy”, *Diario de poesía* 36, diciembre 1995. <https://ahira.com.ar/ejemplares/diario-de-poesia-n-36/>
- Lamborghini, Leónidas. “¿Se apagó esa gran luz?...”, traducción del soneto a la noche y la muerte de José María Blanco White, *Diario de poesía* 45, otoño de 1998. Disponible en: <https://ahira.com.ar/ejemplares/diario-de-poesia-n-45/>
- Lamborghini, Leónidas. “Leónidas Lamborghini: un autorreportaje”. *La Ballena Blanca*, no. 5, 1999. <https://ahira.com.ar/ejemplares/la-ballena-blanca-no-5/>
- Lamborghini, Leónidas. “El gauchesco como arte bufo”, *Tiempo Argentino*, domingo 23 de junio de 1985. Reeditado en: Noé Jitrik. *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 2. *La lucha de los lenguajes*. Dir. Julio Schvartzman, Emecé, 2003.
- Lamborghini, Leónidas. “Anna Livia Plurabelle”, *Conjetural. Revista psicoanalítica* 24, 1992. <http://www.conjetural.com.ar/revistas/24.pdf> Reeditado en: *Mezcolanza. A modo de memoria*, Emecé, 2010.
- Lamborghini, Leónidas. Carta en “El archivo de «El lagrimal trifulca»”. *Diario de poesía* 67, abril a julio de 2004. Disponible en: <https://ahira.com.ar/ejemplares/diario-de-poesia-n-67/>
- Saer, Juan José. “Sartre: contra entusiastas y detractores”. *Punto de Vista* 9, julio-noviembre 1980. Disponible en: <https://ahira.com.ar/ejemplares/9-9/>
- Saer, Juan José. “Exilio y literatura”, *Temps Modernes* 420-421, julio-agosto 1981.
- Saer, Juan José. “Literatura y crisis argentina”. En: Eds. Karl Kohut y Andrea Pagni. *Literatura argentina hoy: De la dictadura a la democracia*. Vervuert Verlag, 1989.
- Saer, Juan José. “El concepto de ficción”. *Punto de vista* 40, julio-septiembre de 1991. Disponible en: <https://ahira.com.ar/ejemplares/40-6/>
- Saer, Juan José. “El valor del mito”. Ed. Sergio Delgado. *La Historia y la Política en la ficción argentina*, Universidad Nacional del Litoral, 1995.

Saer, Juan José. “Experiencia y lenguaje III”, *Punto de Vista* 51, abril de 1995. Disponible en: <https://ahira.com.ar/ejemplares/51/>

Saer, Juan José. “El destino en español del *Ulises*”, *El País*, 12 de junio de 2004. [https://elpais.com/diario/2004/06/12/babelia/1086997822\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2004/06/12/babelia/1086997822_850215.html)

## TEXTOS INÉDITOS Y ADELANTOS EN PUBLICACIONES PERIÓDICAS

Lamborghini, Leónidas. “Gato con pájaro (cuadro de P. Picasso)”. *Nombre* 4, 1949. Disponible en: <https://ahira.com.ar/ejemplares/nombre-no-4/>

Lamborghini, Leónidas. “Poemas”. *poesía buenos aires* 21, 1956. Versión facsimilar disponible en: [https://www.bn.gov.ar/micrositios/admin\\_assets/issues/files/b4209ab22854a60118b62153fe2cad4d.pdf](https://www.bn.gov.ar/micrositios/admin_assets/issues/files/b4209ab22854a60118b62153fe2cad4d.pdf)

Lamborghini, Leónidas. “El Letrista Proscrito. Poema para ser Cantado en las elecciones del 27 de marzo de 1960” [pliego suelto]

Lamborghini, Leónidas. “Escenas del paciente”. *El lagrimal trifulca* 8, noviembre 1970.

Lamborghini, Leónidas. “Las cenizas ‘el tata” (poema de Estanislao ‘el mate), *Contapelo. Revista de literatura* 1, septiembre-octubre 1984.

Lamborghini Leónidas. “Leve verso que revela”, anticipo de *Verme*: “Una flor de tormenta”, “El sueño de Jesús”, “Los títeres”, “La muerte del amor”, “La distorsión borra la hache” y “La distorsión cambia la hache”, *Fin de Siglo* 13, julio 1988. Disponible en: <https://ahira.com.ar/ejemplares/fin-de-siglo-no-13/>

Lamborghini, Leónidas. “Poemas de *Estanislao del mate*”: “Ceremonia y bailongo” y “Vuelo del alma y faconaso’e Dios”, *Diario de poesía* 9, invierno de 1988. Disponible en: <https://ahira.com.ar/ejemplares/diario-de-poesia-n-9/>

Lamborghini, Leónidas. “La ovejadía”. *Crisis* 69, abril 1989. Disponible en: <https://ahira.com.ar/ejemplares/crisis-3a-epoca-no-69/>

Lamborghini, Leónidas. “XI Palimpsestos. Padre en el Hades”, adelanto de *Odiseo Confinado, Unicornio* 1, mayo-junio 1992. Disponible en: <https://ahira.com.ar/ejemplares/unicornio-no-1/>

Lamborghini, Leónidas. “Miren al nono McDonald’s”. Dossier Leónidas Lamborghini, *Diario de poesía* 38, invierno 1996. Disponible en: <https://ahira.com.ar/ejemplares/diario-de-poesia-n-38/>

Lamborghini, Leónidas. “*Mirad hacia Domsaar*” (fragmentos). *La Ballena Blanca* 3, 1997. Disponible en: <https://ahira.com.ar/ejemplares/la-ballena-blanca-no-3/>

Lamborghini, Leónidas. “4 Melopeyas”. *Diario de poesía* 46, invierno de 1998. Disponible en: <https://ahira.com.ar/ejemplares/diario-de-poesia-n-46/>

Lamborghini, Leónidas. “carroña última forma”, *Diario de poesía* 54, invierno de 2000. Disponible en: <https://ahira.com.ar/ejemplares/diario-de-poesia-n-54/>

Saer, Juan José. “Las arañas”. *El Litoral*, 6 de agosto de 1958. Disponible en: <http://www.santafe.gov.ar/hemerotecadigital/diario/25422/?page=35>

Saer, Juan José. “Reales”, “Auroras”, “Café y manzanas”, “Lesconil”, “La historia de Cristóbal Colón” y “Plozevet” (poemas inéditos de la segunda edición de *El arte de narrar*). *Punto de Vista* 6, julio 1979. Disponible en: <https://ahira.com.ar/ejemplares/6-10/>

## ENTREVISTAS A LAMBORGHINI Y SAER

Barrientos, María. “Entre el horror y la risa”, entrevista al poeta Leónidas Lamborghini, *Fin de Siglo* número especial, octubre de 1996. <https://ahira.com.ar/ejemplares/fin-de-siglo-numero-especial-1996/>

Blanco, Alejandro. “Entrevista a Juan José Saer”, *Punto de Vista* 53, noviembre de 1995. Disponible en: <https://ahira.com.ar/ejemplares/53/>

Chacón, Pablo E. “Leónidas Lamborghini. ¡A escena, mi general!”, *La Gandhi* 1, abril 1997. <https://ahira.com.ar/ejemplares/la-gandhi-no-1/>

Cinquigrana, Andrés. “Diálogo con un poeta peronista, Lamborghini”, *Artiempo* 6, 1969. Disponible en: <https://ahira.com.ar/ejemplares/artiempo-no-6/>

Colombo, María del Carmen. “Reportaje: el solicitante descolocado”, entrevista a Leónidas Lamborghini, *La danza del ratón* 8, 1987.

Cristófalo, Américo y Guillermo Saavedra. “La risa, en la poesía y en la política”, una conversación con Leónidas Lamborghini, *Las ranas* 3, noviembre de 2006.

Curell, Mónica. “La política de la risa”, entrevista a Leónidas Lamborghini, *Revista en Marcha* 35, marzo 2004.

Dalmaroni, Miguel. “Romper con el sonsonete elegíaco”, entrevista a Leónidas Lamborghini, *La muela del juicio* VIII no. 4, 1993.

Dámaso Martínez, Carlos. “El arte de narrar”, conversación con Juan José Saer, *Clarín*, 30 de julio de 1981. Recopilada en: Prieto, Martín, ed. *Juan José Saer. Una forma más real que la del mundo*, Mansalva, 2016.

Dupont, Mariano. “La lección del maestro”, entrevista a Juan José Saer, *Los Inrockuptibles*, noviembre de 1999. Recopilada en: Prieto, Martín, ed. *Juan José Saer. Una forma más real que la del mundo*, Mansalva, 2016.

Fagnani, Fernando. “El escritor imborrable”, entrevista exclusiva con Juan José Saer, *El Cronista Cultural*, domingo 1 de noviembre de 1992.

Fondebrider, Jorge. “L. Lamborghini: «Las pretensiones son enormes; los resultados, deformes””, *Diario de poesía* 13, primavera de 1989.

Freidemberg, Daniel. “Leónidas Lamborghini: La poesía como electroshock”, *Espacios de crítica y producción* 13, Universidad de Buenos Aires, diciembre 1993-marzo 1994.

Freidemberg, Daniel. “Conversaciones. Leónidas Lamborghini”. *Diario de poesía* 62, diciembre de 2002. Disponible en: <https://ahira.com.ar/ejemplares/diario-de-poesia-n-62/>

Friera, Silvana. “El concepto de perfección es algo paralizante”, entrevista con Leónidas Lamborghini, *Página 12*, 16 de febrero de 2005. <https://www.pagina12.com.ar/diario/cultura/7-47371-2005-02-16.html>

Friera, Silvana. “El poeta es alguien que le roba la palabra al silencio”, entrevista a Leónidas Lamborghini, *Página 12*, 14 de diciembre de 2006. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-4794-2006-12-14.html>

- Friera, Silvana. “Yo era un monstruito”, entrevista al poeta Leónidas Lamborghini, *Página 12*, 20 de junio de 2008. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-10400-2008-06-20.html>
- Gangis, Ariel. “Leónidas Lamborghini: El poeta debe jugar con lo suyo y jugarse a eso: debe llegar a entender su juego”. *DoDó, vida de artistas* 4, 2007. Disponible en: <https://ahira.com.ar/ejemplares/dodo-no-4/>
- García Helder, Daniel. “Nada que ver con la belleza”, entrevista con Leónidas Lamborghini, *Diario de poesía* 38, 1996.
- Goldberg, Gabriela. “A pegar el cascotazo”, entrevista a Leónidas Lamborghini en 1992. <http://apegarelcascotazo.blogspot.com/2013/07/entrevista-leonidas-lamborghini.html>
- Guebel, Daniel. “Leónidas Lamborghini: la tensión del verso”, Suplemento de Cultura, 1977?. [datos editoriales incompletos]. Pliego consultado en: <https://archivoiiac.untref.edu.ar/index.php/le-nidas-lamborghini-la-tensi-n-del-verso>
- La Trompa de Falopo. “El espíritu sopla donde quiere”, reportaje a Leónidas Lamborghini, *La Trompa de Falopo* 6, junio de 1993. <https://ahira.com.ar/ejemplares/la-trompa-de-falopo-no-6/>
- Lamborghini, Leónidas. *Mezcolanza. A modo de memoria*, Emecé, 2010. Entrevistas y edición a cargo de Santiago Llach.
- López Brusa, Esteban. Transcr. Entrevista a Juan José Saer. Centro Cultural Islas Malvinas, La Plata, 2001. Disponible en: <https://www.educ.ar/recursos/93123/entrevista-a-juan-jose-saer>
- Mariasch, Marina y Santiago Llach. “Esta es una época apta para un apocalipsis”, entrevista a Leónidas Lamborghini, *Grandes Líneas*, martes 8 de diciembre de 1998. <https://ahira.com.ar/ejemplares/grandes-lineas-08-12-1998/>
- Merbilháa, Margarita. “Entrevista a Juan José Saer”. *Orbis Tertius* 10, 2004.
- Prieto, Martín. Ed. *Juan José Saer. Una forma más real que la del mundo*, Mansalva, 2016.
- Raimondi, Sergio. “Como leés, escribís. Entrevista a Leónidas Lamborghini”, *Cuadernos del Sur* 34, 2004.
- Saavedra, Guillermo. “El arte de narrar la incertidumbre”, entrevista a Juan José Saer, *La Razón*, 2 de diciembre de 1986. Recopilada en: Prieto, Martín, ed. *Juan José Saer. Una forma más real que la del mundo*, Mansalva, 2016.
- Schvartzman, Julio. “Leónidas Lamborghini o la gauchesca urbana”, entrevista con Leónidas Lamborghini, *La Capital*, 25 de septiembre de 1994. Reeditado en *El interpretador* 37-38, 2011.
- Somoza, Patricia. “Leónidas Lamborghini. La voz de un saboteador empedernido”, *La nación*, 11 de octubre de 2008.
- Speranza, Graciela. “Conversación con Juan José Saer”, *Espacios de crítica y producción* 13, Universidad de Buenos Aires, diciembre 1993-marzo 1994.
- Valle, Gustavo. “La incertidumbre elocuente”, *Letras Libres*, junio de 2002. Recopilada en: Prieto, Martín, ed. *Juan José Saer. Una forma más real que la del mundo*, Mansalva, 2016.
- Wolf, Gil. “Leónidas Lamborghini: un solicitante de paso”, *El porteño* 23, noviembre 1983.

Zapata, Miguel Ángel. “Entre la reescritura y la parodia”, entrevista a Leónidas Lamborghini, Projeo Editorial Banda Hispánica - *Jornal de poesia*, 2010. Recuperado en [http://www2.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/PORTAIL\\_AV/Mundo-Escrito/Lamborghini-Entrevistas/Entrevista%201.html](http://www2.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/PORTAIL_AV/Mundo-Escrito/Lamborghini-Entrevistas/Entrevista%201.html)

## **CORPUS DE INTERVENCIONES CRÍTICAS EN PUBLICACIONES PERIÓDICAS E HISTORIAS LITERARIAS ANALIZADAS**

- AAVV. “Editorial”, *Xul. Signo Viejo y Nuevo* 1, 1980. Disponible en: <https://ahira.com.ar/ejemplares/xul-signo-viejo-y-nuevo-no-1/>
- AAVV. “Editorial”, *Xul. Signo Viejo y Nuevo* 3, 1981. Disponible en: <https://ahira.com.ar/ejemplares/xul-signo-viejo-y-nuevo-no-3/>
- AAVV. “Editorial”, *Xul Signo Viejo y Nuevo* 4, 1982. Disponible en: <https://ahira.com.ar/ejemplares/xul-signo-viejo-y-nuevo-no-4/>
- AAVV. “Debate: Pezzoni y Alcalde traducen la última hoja del *Ulises*”, en “Anexo: Joyceanas”. *Sitio 2*, 1982. Disponible en: <https://ahira.com.ar/ejemplares/sitio-no-2/>
- AAVV. “Poesía argentina del 88: encuesta y panorama”, *Diario de poesía* 12, otoño 1989. Disponible en: <https://ahira.com.ar/revistas/diario-de-poesia/>
- AAVV. “Literatura, mercado y crítica. Un debate”, *Diario de poesía* 66, abril 2000. Disponible en: <https://ahira.com.ar/revistas/punto-de-vista/>
- Aguirre, Raúl Gustavo. *Poesía Buenos Aires: edición facsimilar*. Biblioteca Nacional, 2014. Disponible en: <https://www.bn.gov.ar/micrositios/libros/facsimilares/poesia-buenos-aires>
- Amar Sánchez, Ana María ; Mirta Stern y Ana María Zubieta. Eds. “La narrativa entre 1960 y 1970. Saer, Puig y las últimas promociones”, fascículo 126, *Capítulo. Historia de la literatura argentina*, Centro Editor de América Latina, 1981.
- Conjetural. Revista psicoanalítica, número 24, mayo 1992. <http://www.conjetural.com.ar/revistas/24.pdf>
- Cignoni, Roberto. “Diario de poesía o la imposibilidad de leer”, *Xul. Signo Viejo y Nuevo* 11, 1995. Disponible en: <https://ahira.com.ar/ejemplares/xul-signo-viejo-y-nuevo-no-11/>
- Delgado, Josefina y Luis Gregorich. Eds. “Las últimas promociones: la narrativa y la poesía”, fascículo 55, *Capítulo. Historia de la literatura argentina*, Centro Editor de América Latina, 1968. <https://ahira.com.ar/revistas/capitulo-2/>
- Desinano, Norma. “j j saer: después de la vuelta completa”, *Setecientos monos* 9, 1967. Disponible en: <https://ahira.com.ar/ejemplares/setecientosmonos-9/>
- Diario de poesía* nos. 1-69. 1986-2005. Disponible en: <https://ahira.com.ar/revistas/diario-de-poesia/>
- Domínguez, Nora y Beatriz Masine “El Fausto criollo: una doble mirada”. *Lecturas Críticas* 1, 1980. Disponible en: <https://ahira.com.ar/ejemplares/lecturas-criticas-no-1/>
- Freidemberg, Daniel. Ed. “La poesía del cincuenta”, fascículo 123, *Capítulo. Historia de la literatura argentina*, Centro Editor de América Latina, 1981.
- Freidemberg, Daniel. “Todos bailan”, *Diario de poesía* 5, 1987. Disponible en: <https://ahira.com.ar/ejemplares/diario-de-poesia-n5/>

- Freidemberg, Daniel. “Todos bailan”, *Diario de poesía* 28, 1993. Disponible en: <https://ahira.com.ar/ejemplares/diario-de-poesia-n-28/>
- Freidemberg, Daniel. “Leónidas Lamborghini”. *Diario de poesía* 38, 1996. Disponible en: <https://ahira.com.ar/ejemplares/diario-de-poesia-n-38/>
- García Helder, Daniel. “El neobarroco en Argentina”. *Diario de poesía* 4, 1987. Disponible en: <https://ahira.com.ar/ejemplares/diario-de-poesia-n-4/>
- García Helder, Daniel. “La carta”, *Diario de poesía* 8, 1988. Disponible en: <https://ahira.com.ar/ejemplares/diario-de-poesia-n-8/>
- García Helder, Daniel. “Alegorías y lamentos”. Reseña de *Verme y 11 reescrituras de Discépolo*, *Diario de poesía* 10, 1988. Disponible en: <https://ahira.com.ar/ejemplares/diario-de-poesia-n-10/>
- García Helder, Daniel. “Poéticas de la voz. El registro de lo cotidiano”. Dir. Noé Jitrik. *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 10. *La irrupción de la crítica*. Dir. Susana Cella. Emecé Editores, 1999.
- Gramuglio, María Teresa. “El espacio en la novela objetivista”. *Setecientos monos* 10, 1967. Disponible en: <https://ahira.com.ar/ejemplares/setecientosmonos-10/>
- Gramuglio, María Teresa. “Las aventuras del orden. Juan José Saer, *Cicatrices*”. *Los libros* 3, 1969. Disponible en: <https://ahira.com.ar/ejemplares/3-20/>
- Gramuglio, María Teresa. “Juan José Saer: el arte de narrar”. *Punto de vista* 6, 1979. Disponible en: <https://ahira.com.ar/ejemplares/6-10/>
- Gramuglio, María Teresa. “La filosofía en el relato”. *Punto de vista* 20, 1984. Disponible en: <https://ahira.com.ar/ejemplares/20-4/>
- Gramuglio, María Teresa. “Estética y política”. *Punto de vista* 26, 1986. Disponible en: <https://ahira.com.ar/ejemplares/26-4/>
- Gramuglio, María Teresa. “Una imagen obstinada del mundo”, en: Coord. Julio. Premat. *Glosa. El entonado (edición crítico-genética)*, CRLA - Archivos, Alción Editora, 2010.
- Gusmán, Luis. “A. L. P.”, *Conjetural. Revista psicoanalítica* 24, mayo 1992. Disponible en: <http://www.conjetural.com.ar/revistas/24.pdf>
- Gusmán, Luis. “La respiración del silencio”, *El Cronista Cultural*, 8 de noviembre de 1992. Reproducido en: “Dossier *Odiseo Confinado*”, *Unicornio* año 2 n. 4, 1993. Disponible en: <https://ahira.com.ar/ejemplares/unicornio-no-4/>
- Jinkis, Jorge. “¡bababadalgharaghtakamminarronnkonnbronntonnerrontuonnthunntrovarrhouna wnskawntoohoordennthumuk!”. *Conjetural. Revista psicoanalítica* 24, mayo 1992. <http://www.conjetural.com.ar/revistas/24.pdf>
- Lecturas críticas. Revista de Investigación y teoría literarias* no. 1, diciembre 1980. En línea: <https://ahira.com.ar/revistas/lecturas-criticas/>
- Perednik, Jorge Santiago. “La réplica”, *Diario de poesía* 8, 1988. Disponible en: <https://ahira.com.ar/ejemplares/diario-de-poesia-n-8/>
- Perednik, Jorge Santiago. “Algunas proposiciones sobre el «neobarroco», la crítica y el síntoma”, *Xul. Signo Viejo y Nuevo* 11, 1995. Disponible en: <https://ahira.com.ar/ejemplares/xul-signo-viejo-y-nuevo-no-11/>

- Piglia, Ricardo. "Poeta confinado en las palabras", *Clarín*, 19 de noviembre de 1992. Reproducido en: "Dossier *Odiseo Confinado*", *Unicornio* año 2 n. 4, 1993. Disponible en: <https://ahira.com.ar/ejemplares/unicornio-no-4/>
- Plá, Roger. Dir. *Capítulo. Historia de la literatura argentina*. Centro Editor de América Latina, 59 fascículos, 1967-1968.
- Prieto, Martín. *Breve historia de la literatura argentina*, Taurus, 2006.
- Samoinovich, Daniel. "Editorial", *Diario de poesía* 1, 1986. Disponible en: <https://ahira.com.ar/ejemplares/diario-de-poesia-n-1/>
- Sarlo, Beatriz. "Saer-Tizón-Conti. 3 novelas argentinas", *Los Libros* 44, 1976. Disponible en: <https://ahira.com.ar/ejemplares/44-2/>
- Sarlo, Beatriz. "Narrar la percepción", *Punto de Vista* 10, 1980. Disponible en: <https://ahira.com.ar/ejemplares/10-8/>
- Sarlo, Beatriz. "Literatura y política", *Punto de Vista* 19, 1983. Disponible en: <https://ahira.com.ar/ejemplares/19-4/>
- Sarlo, Beatriz. "Una alucinación dispersa en agonía", *Punto de Vista* 21, 1984. Disponible en: <https://ahira.com.ar/ejemplares/21-4/>
- Sarlo, Beatriz. "El saber del texto", *Punto de Vista* 26, 1986. Disponible en: <https://ahira.com.ar/ejemplares/26-4/>
- Sarlo, Beatriz. "Literatura e historia", *Boletín de Historia Social Europea* 3, 1991.
- Sarlo, Beatriz. "Política, ideología y figuración literaria". Balderston, Daniel et. al. *Ficción y política: la narrativa argentina durante el proceso militar*, Eudeba, 2014.
- Sarlo, Beatriz. "Literatura de personajes", *Coloquio Internacional Juan José Saer*, mesa 13, 2017. <http://conexionsaer.gob.ar/wp-content/uploads/2018/04/3.-Literatura-de-Personajes-Beatriz-Sarlo.pdf>
- Sarlo, Beatriz. "No tenemos apuro", Conferencia de cierre en *Coloquio Internacional Juan José Saer*, junio 2017. <http://conexionsaer.gob.ar/beatriz-sarlo-cierre/>
- Xul. Signo Viejo y Nuevo*. 1-12. 1988-1997. Disponible en: <https://ahira.com.ar/revistas/xul-signo-viejo-y-nuevo/>

## **BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA SOBRE LAMBORGHINI Y SAER**

- AAVV. "El lugar de Leónidas Lamborghini". Encuesta. Responden: Fabián Casas, Américo Cristófalo, Santiago Llach, Sergio Raimondi, Damián Ríos, Julio Schwartzman y David Wapner. *Bazaramericano*, septiembre-octubre 2011. <https://www.bazaramericano.com/encuestas.php?cod=15&pdf=si>
- Abbate, Florencia. *Juan José Saer: historia y subjetividad en la novela*. Universidad de Buenos Aires, 2011. Tesis de doctorado.
- Altamirano, Carlos. "Realismo sustancial y realidad polémica. Reseña de *Responso*". *Hoy en la cultura* 21, 1965.
- Arce, Rafael. "Un realismo de lo irreal: la imaginación material en la obra de Juan José Saer", *Anclajes* 13, diciembre 2009.

- Arce, Rafael. “El escritor no es nada, nadie: Saer contra una estética latinoamericana”. *Boletim de Pesquisa NELIC*, segunda edición especial, enero-julio 2009.
- Arce, Rafael. “Violencia metonímica: la historia y la política en la narrativa de Juan José Saer”, *HeLix* 5, 2012.
- Arce, Rafael. “La destrucción del estatuto antropomorfo del narrador en Saer”, *Iberoamericana* XIII, 52, 2013.
- Arce, Rafael. *Juan José Saer: la felicidad de la novela*, Ediciones Universidad Nacional del Litoral, 2015.
- Arce, Rafael y Laura Soledad Romero. “Imaginación cárnea y cultura sacrificial en *Nadie nada nunca* de Juan José Saer”, *Revista Latinoamericana de Estudios Críticos Animales* año VII vol. II, diciembre 2020.
- Battistoni, María Nieves. “Juan José Saer: escenas de una biografía involuntaria”, *Estudios filológicos* 68, 2021. <http://revistas.uach.cl/index.php/efilolo/article/view/6476>
- Belvedere, Carlos. *Los Lamborghini. Ni “atípicos” ni “excéntricos”*. Buenos Aires, Colihue, 2000.
- Bernabei, Verónica N. “Dinámicas de redacción de la obra de Juan José Saer a partir de un mapa de génesis de proyectos de escritura. Propuesta metodológica”, *Coloquio Internacional Juan José Saer*, 2017. Disponible en: <http://conexionsaer.gob.ar/mesa-2/>
- Bogoya, Camilo. “La custodia del sentido. Una lectura de *Nadie nada nunca*”, *Cuadernos LIRICO* 17, 2017. <https://journals.openedition.org/lirico/3863>
- Brando, Oscar. *La escritura de Juan José Saer: la tercera orilla del río*. Université Charles de Gaulle – Lille III; Universidad de la República (Montevideo), 2013. Tesis de doctorado.
- Castro, María Virginia. “Presencia de Roberto Arlt en el *incipit* de la narrativa de Juan José Saer”. *IV Congreso Internacional de Letras*, Universidad de Buenos Aires, 2013.
- Cella, Susana. “Una lógica de la distorsión”. Dossier Leónidas Lamborghini. *Diario de poesía* no. 38, invierno 1996. Disponible en: <https://ahira.com.ar/ejemplares/diario-de-poesia-n-38/>
- Chitarroni, Luis. “Las reescrituras, pasión y desquite”. Leónidas Lamborghini. *Las reescrituras*, Ediciones del Dock, 1996.
- Cittadini, Fernando. “La aventura del pensamiento y el lenguaje” (Sobre *Lo imborrable*, de J.J. Saer). *Espacios de crítica y producción* 13, Universidad de Buenos Aires, diciembre 1993-marzo 1994.
- Colombo, María del Carmen. “Poesía y política”. *I Encuentro de Poesía*, en la Universidad de San Luis, octubre de 1987.
- Colombo, María del Carmen. “Una lucha por el sentido”. *La danza del ratón* 8, 1987.
- Colombo, María del Carmen. “Lecturas: otra pedrada de Lamborghini”, reseña de *Verme*, *Crisis* 65, octubre de 1988.
- Corbatta, Jorgelina. *Juan José Saer: arte poética y práctica literaria*. Corregidor, 2005.
- Dalmaroni, Miguel. “¿Literatura peronista? «Las patas en los libros»”. *Retruco* 6, 1989.



- Dalmaroni, Miguel. "Literatura y política. Del 60 al 70. La explosión de las voces". *Retruco* 8, 1989.
- Dalmaroni, Miguel. "Leónidas Lamborghini: la pura sintaxis partida". *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en la Argentina, 1960-2002*, Melusina, 2004. Disponible en: <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.1/pm.1.pdf>
- Dalmaroni, Miguel. "Lo real sin identidades: violencia, política y memoria en *Nadie nada nunca, Glosa y Lo imborrable* de Juan José Saer". Eds. Sosnowski, Bolaños y Nochols. *Literatura, política y sociedad: construcciones de sentido en la Hispanoamérica contemporánea*. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2008.
- Dalmaroni, Miguel. "El largo camino del «silencio» al «consenso». La recepción de Saer en la Argentina (1964-1987)". Coord. Julio Premat. *Glosa. El entonado (edición crítico-genética)*, CRLA-Archivos, Alción Editora, 2010.
- Dalmaroni, Miguel. "Cinco razones sobre Saer", *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* 16, 2011. <https://www.cetycli.org/publicaciones/boletines/37-boletin-16.html>
- Dalmaroni, Miguel. "Los aros de acero de la sortija. *La mayor*". Comp. Paulo Ricci. *Zona de prólogos*, Seix Barral, 2011.
- Dalmaroni, Miguel. "La forma perfecta: Sarlo lee a Saer", *Cuadernos de Literatura* vol. 24, 2020. <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/issue/view/1557>
- Dalmaroni, Miguel y Analía Gerbaudo. "La insistencia de lo ilegible: la escuela, los clásicos y el caso Saer". *Revista Iberoamericana*, 78 (241), 2012. Disponible en: [https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.9056/pr.9056.pdf](https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.9056/pr.9056.pdf)
- Dalmaroni, Miguel y Margarita Merbilháa. "«Un azar convertido en don». Juan José Saer y el relato de la percepción". Dir. Noé Jitrik. *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 11. *La narración gana la partida*. Dir. Elsa Drucaroff. Emecé Editores, 2000.
- Delgado, Sergio. "Lisa y dorada la ribera. *Nadie nada nunca*". Comp. Paulo Ricci. *Zona de prólogos*, Seix Barral, 2011.
- Díaz Quiñones, Arcadio. "El entonado: las palabras de la tribu". *Hispanamérica* 63, diciembre 1992.
- Freidemberg, Daniel. "Aprehender el mundo", reseña de *Glosa, Clarín*, febrero 1987.
- Freidemberg, Daniel. "Herencias y cortes. Poéticas de Lamborghini y Gelman". Dir. Noé Jitrik. *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 10. *La irrupción de la crítica*. Dir. Susana Cella. Emecé Editores, 1999.
- García Helder, Daniel. Ed. Dossier Leónidas Lamborghini, *Diario de poesía* 38, 1996.
- Gerbaudo, Analía. "La fundación de una obra: Juan José Saer y las clases de Beatriz Sarlo en la Universidad de Buenos Aires (1984-1998)", *Revista de Humanidades* 22, diciembre 2010.
- Gillier, Baptiste. "La inminencia de lo real. Política de la metonimia en *Nadie nada nunca* de Juan José Saer". *Zama* 6, 2014.
- Giordano, Alberto. "El efecto de irreal". *La experiencia narrativa. Juan José Saer, Felisberto Hernández, Manuel Puig*. Beatriz Viterbo, 1992.

- Giordano, Alberto. “Entre el ser y la nada (Notas sobre dos argumentos y dos narraciones de Juan José Saer)”. *La experiencia narrativa. Juan José Saer, Felisberto Hernández, Manuel Puig*. Beatriz Viterbo, 1992.
- Giordano, Alberto. “Saer como problema. Sobre *La narración-objeto y Trabajos*”. *El pensamiento de la crítica*. Beatriz Viterbo Editora, 2016.
- Giordano, Alberto. “Saer y su concepto de ficción”. *El pensamiento de la crítica*. Beatriz Viterbo Editora, 2016.
- Gramuglio, María Teresa. “El lugar de Saer”. Ed. Jorge Laforgue. *Juan José Saer por Juan José Saer*, Celtia, 1986. Recuperado en: Coord. Julio Premat. *Glosa. El entenado (edición crítico-genética)*, CRLA-Archivos, Alción Editora, 2010.
- Gramuglio, María Teresa. “La expansión de los límites”. Comp. Paulo Ricci. *Zona de prólogos*, Seix Barral, 2011.
- Gramuglio, María Teresa. *El lugar de Saer. Sobre una poética de la narración (1969-2014)*, Espacio Santafesino Ediciones y Editorial Municipal de Rosario, 2017.
- Jitrik, Noé. “Entre el corte y la continuidad. Hacia una escritura crítica”. *Revista Iberoamericana* 102-103, enero-junio 1978.
- Jorge, Gerardo. “Dilemas en la poesía argentina de los años cincuenta. Las primeras publicaciones de Leónidas Lamborghini, la revista Poesía buenos Aires, lo antipoético y la modernización”, *exlibris* 1, 2012. <http://revistas.filo.uba.ar/index.php/exlibris/article/view/417>
- Jorge, Gerardo. “La poética de la reescritura en Leónidas Lamborghini: significación cultural y vínculos con poéticas de la traducción «posesiva» en la poesía latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX”. *Caracol* 5, 2013. <https://www.revistas.usp.br/caracol/issue/view/5514>
- Jorge, Gerardo. “La identidad extraviada entre las ruinas del peronismo y la inminencia del golpe en *El riseñor* (1975) de Leónidas Lamborghini”. *El jardín de los poetas* 1, 2015. <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/eljardindelospoetas/issue/view/180/showToc>
- Jorge, Gerardo. “20 entradas sobre Lamborghini y sus reescrituras”. Lamborghini, Leónidas. *El genio de nuestra raza –las reescrituras*. Buenos Aires, Mansalva, 2016.
- Kohan, Martín. “La crítica literaria”, *Coloquio Internacional Juan José Saer*, junio 2017. <http://conexionsaer.gob.ar/mesa-6/>
- Lafforgue, Jorge, ed. *Juan José Saer por Juan José Saer*. Celtia, 1986.
- Luppi, Juan Pablo. *Subjetividades dialógicas entre intimidad y política. Autores, lectores y personajes de la tradición literaria argentina en los proyectos de Walsh y Saer*. Universidad de Buenos Aires, 2013. Tesis de doctorado.
- Mandolessi, Silvana. “*Nadie nada nunca: Saer y lo espectral*”. Coord. Ilse Logie. *Juan José Saer. La construcción de una obra*. Universidad de Sevilla, 2013.
- Mariasch, Marina y Santiago Llach. “La voz definitiva de la derrota”, *Grandes Líneas*, 8 de diciembre de 1998. Disponible en: <https://ahira.com.ar/revistas/grandes-lineas/>
- Montaldo, Graciela. “Una exploración de los límites”. Coord. Julio Premat. *Glosa. El entenado (edición crítico-genética)*, CRLA-Archivos, Alción Editora, 2010.

- Monteleone, Jorge. "Juan José Saer, *El entenado*". Sitio 1, diciembre 1981. Disponible en: <https://ahira.com.ar/ejemplares/sitio-no-1/>
- Monteleone, Jorge. "Eclipse del sentido: de *Nadie nada nunca* a *El entenado*". Ed. Roland Spiller. *La novela argentina de los 80, Lateinamerika-Studien* 29, Vervuert Verlag, 1991.
- Monteleone, Jorge. "El canto de lo material. Sobre *El arte de narrar*", *Crítica Cultural* v. 5 n. 2, julio/diciembre 2010.
- "Murió Leónidas Lamborghini, un poeta de la parodia". *La nación*, Cultura. 14 nov. 2009. En línea: <https://www.lanacion.com.ar/cultura/murio-leonidas-lamborghini-un-poeta-de-la-parodia-nid1199336/>
- Oubiña, David. *El silencio y sus bordes*, Siglo Veintiuno, 2011.
- Panesi, Jorge. "Cicatrices de Juan José Saer: El peligroso juego de la literatura", *Pie de página* 2, 1983.
- Pérez, Alberto Julián. "Leónidas Lamborghini: peronismo/parodia/poesía". *Literatura, Peronismo y liberación nacional*. Buenos Aires, Corregidor, 2014.
- Porrúa, Ana. *Variaciones vanguardistas. La poética de Leónidas Lamborghini*. Beatriz Viterbo, 2001.
- Premat, Julio. "Juan José Saer y el relato regresivo. Una lectura de *Cicatrices*". *Revista Iberoamericana* 192, 2000.
- Premat, Julio. *La dicha de saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*. Beatriz Viterbo, 2002.
- Premat, Julio. "Saer: un escritor del lugar". *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Premat, Julio. "Anexo I. El fondo Saer: preservación, organización, edición. Informe y reflexiones". Dossier Juan José Saer: archivos, memoria, crítica. *Cuadernos LIRICO* 6, 2011. <https://journals.openedition.org/lirico/230>
- Quintana, Isabel. "La construcción de lo «Real»: una visión de la experiencia en la obra de Juan José Saer". *Figuras de la experiencia en el fin de siglo*, Beatriz Viterbo, 2001.
- Quintana, Isabel. "Cáscaras vacías, un agujero en el orden del ser: Espectralidad y política en la literatura de Juan José Saer". *Orbis Tertius* vol. 14 n. 15, 2009.
- Ricci, Paulo. Comp. *Zona de prólogos*. Seix Barral, 2011.
- Ricci, Paulo. "La selva espesa del despertar". *Texturas* 6(6), 2006.
- Riera, Gabriel. "La ficción de Saer: ¿una «antropología especulativa»? (Una lectura de *El entenado*)". *MLN* vol. 111 no. 2, marzo 1996.
- Rodríguez, Fermín A. "Desvíos VI. Caballos expiatorios: *Nadie nada nunca*". *Un desierto para la nación. La escritura del vacío*, Eterna Cadencia Editora, 2010.
- Rosa, Nicolás. "Los confines de la literatura o los hermanos sean unidos". *Relatos críticos: cosas, animales, discursos*, Santiago Arcos Editor, 2006.

- Sager, Valeria. *El punto en el tiempo: Realismo y gran obra en Juan José Saer y César Aira*, Universidad de La Plata. Tesis de doctorado.
- Sarlo, Beatriz. “La condición moral”, reseña de *Lo imborrable*, *Punto de Vista* 46, agosto 1993. Disponible en: <https://ahira.com.ar/ejemplares/46-2/>
- Sarlo, Beatriz. “Lectura sobre lectura”, *Punto de Vista* 89, diciembre 2007. Disponible en: <https://ahira.com.ar/ejemplares/89/>
- Sarlo, Beatriz. *Zona Saer*, Ediciones UDP, 2016.
- Schvartzman, Julio. “Poética y política en Leónidas Lamborghini”. *El interpretador* no. 37-38, 2012. [Mimeo]
- Servelli, Martín. *Cinco peronismos de Leónidas Lamborghini*. Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 2019. <http://publicaciones.filo.uba.ar/cinco-peronismos-de-le%C3%B3nidas-lamborghini>
- Stern, Mirta. “Juan José Saer. Construcción y teoría de la ficción narrativa”. Coord. Julio Premat. *Glosa. El entenado (edición crítico-genética)*, CRLA-Archivos, Alción Editora, 2010.
- Vera Barros, Tomás. *La constelación experimental. Estéticas y poéticas en la poesía argentina del siglo XX: Jacobo Fijman, Oliverio Girondo, Alejandra Pizarnik, Leónidas Lamborghini*. Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 2015. Tesis doctoral.
- Vera Barros, Tomás. *Leónidas Lamborghini: gauchesca, política y experimentación*. La Rioja, Lampalagua Ediciones, 2021.
- Villanueva, Graciela. “Un narrador sobre el caballo de la calesita. Estudio genético de los *incipits* y los *excipits* en la narrativa de Juan José Saer”. Dossier Juan José Saer: archivos, memoria, crítica. *Cuadernos LIRICO* 6, 2011.
- Walker, Carlos. “*El despertar de la imagen en Juan José Saer. Notas sobre El limonero real*”. *Badebec* 1(2), 2012.
- Walker, Carlos. *El horror como forma en Juan José Saer*. Eduvim, 2019.

## **BIBLIOGRAFÍA TEÓRICA Y CRÍTICA GENERAL**

- Aizicorbe, Roberto. “La cheka del arte”. *El mito peronista*, ediciones 1853, 1976.
- Alighieri, Dante. *Divina Comedia: Paraíso*, v. 3. Colihue, 2021. Edición bilingüe. Traducción de: Claudia Fernández Speier.
- Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz: el archivo y el testigo. Homo sacer III*. Valencia, Pre-textos, 2000. Traducción de Antonio Gimeno Cuspinera.
- Agamben, Giorgio. *Profanaciones*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo. 2005. Traducción de Flavia Costa y Edgardo Castro.
- Agamben, Giorgio. “El príncipe y la rana. El problema del método en Adorno y en Benjamin”. *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*, Adriana Hidalgo, 2007. Traducción de Silvio Mattoni.

- Altamirano, Carlos. “La fundación de la literatura argentina”, *Punto de vista* 7, noviembre de 1979.
- Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo. *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires, Hachette, 1983.
- Amícola, José. “Manuel Puig y la narración infinita”. Dir. Noé Jitrik. *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 11. *La narración gana la partida*. Dir. Elsa Drucaroff. Emecé Editores, 2000.
- Andrés, Alfredo. “Poesía Argentina 1960”. *El grillo de papel* 6, 1960. Disponible en: <https://ahira.com.ar/ejemplares/6-6/>
- Andrés, Alfredo. “La poesía y los poetas del 60”. *Huiracocha* 2, 1963.
- Andrés, Alfredo. “Crónica de la poesía argentina (1960-1965), primera parte”. *Cuadernos de poesía* 1, 1966. <https://ahira.com.ar/ejemplares/cuadernos-de-poesia-no-1/>
- Andrés, Alfredo. *El 60*, Ediciones Culturales Argentinas, 1975 [1969].
- Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo de duelo*. Cuarto Propio, 2011.
- Avellaneda, Nicolás. “Realismo, antirrealismo, territorios canónicos en la argentina literaria después de los militares”. Ed. Hernán Vidal. *Fascismo y experiencia literaria: reflexiones para una recanonización*, Monographic Series of the Society for the Study of Contemporary Hispanic and Lusophone Revolutionary Literatures, 1985.
- Avellaneda, Nicolás. “Prólogo”. Balderston, Daniel et. al. *Ficción y política: la narrativa argentina durante el proceso militar*. Eudeba, 2014.
- Bajtín, Mijaíl M. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México, Fondo de Cultura Económica, 2003. Traducción de Tatiana Bubnova.
- Balcarce, Gabriela. “Hospitalidad y tolerancia como modos de pensar el encuentro con el otro. Una lectura derrideana”. *Estudios de Filosofía* 50, diciembre de 2014.
- Balcarce, Gabriela. “Animales, humanos o no: Hacia un pensamiento posthumano deconstructivo”. *Revista Latinoamericana de Estudios Críticos Animales* año VII vol. I, junio 2020.
- Balderston, Daniel et. al. *Ficción y política: la narrativa argentina durante el proceso militar*, Eudeba, 2014.
- Barral, Manuela. “Presentación de *Capítulo, la historia de la literatura argentina (Centro Editor de América Latina)*”, *Ahira. Archivo Histórico de Revistas Argentinas*, agosto de 2018. <https://ahira.com.ar/revistas/capitulo-2/>
- Barros, Daniel. “Claves del realismo crítico en la actual poesía argentina”. *Cuadernos de poesía* 1, 1966. <https://ahira.com.ar/ejemplares/cuadernos-de-poesia-no-1/>
- Barthes, Roland. *Crítica y verdad*. Siglo Veintiuno Editores, 1971. Traducción de: José Bianco. [1966]
- Barthes, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes*, Éditions du Seuil, 1975.
- Barthes, Roland. “La respuesta de Kafka”. *Ensayos críticos*, Seix Barral, 1983. Traducción de: Carlos Pujol. [1966]
- Barthes, Roland. “Deliberación”. *Lo Obvio y lo Obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Ediciones Paidós, 1986. Traducido por Carlos Fernández Medrano. [1979]

- Barthes, Roland. “La imagen”. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Ediciones Paidós, 1986. Traducción de C. Fernández Medrano.
- Barthes, Roland. *El imperio de los signos*, Mondadori, 1990. [1971]
- Barthes, Roland. “La muerte del autor”. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Ediciones Paidós, 1994. Traducido por Carlos Fernández Medrano. [1984]
- Barthes, Roland. “El susurro de la lengua”. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Paidós, 1994. Traducido por Carlos Fernández Medrano. [1984]
- Barthes, Roland. “El retorno de la Poética”. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Paidós, 1994. Traducido por Carlos Fernández Medrano. [1984]
- Barthes, Roland. *La preparación de la novela*, México, Siglo Veintiuno Editores, 2005. Traducido por Patricia Wilson.
- Barthes, Roland. “Una problemática del sentido”. *Variaciones sobre la escritura*, Paidós, 2013. Traducción de: Enrique Folch González.
- Barthes, Roland. “Digresiones”. *El grano de la voz: entrevistas*. Siglo Veintiuno Editores, 2015. Traducido por: Nora Pasternac. [1981]
- Barthes, Roland. “Chateaubriand: *Vida de Rancé*”. *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos*. Siglo Veintiuno Editores, 2015. Traducción de: Nicolás Rosa y Patricia Wilson. [1972]
- Barthes, Roland. *El placer del texto y Lección inaugural: de la cátedra de Semiología Literaria del Collège de France*. Siglo Veintiuno Editores, 2015. Traducido por Nicolás Rosa y Oscar Terán. [1978]
- Barthes, Roland. *S/Z*. Siglo Veintiuno Editores, 2015. Traducción de: Nicolás Rosa. [1970]
- Barthes, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Eterna Cadencia, 2018. Traducido por Alan Pauls. [1975]
- Battilana, Carlos. *Crítica y poética en las revistas de poesía argentinas (1979-1996)*. Universidad de Buenos Aires, 2008. Tesis de doctorado.
- Baudelaire, Charles. *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, Paris, Édition Sillage, 2008 [1855]
- Baudelaire, Charles. “De la esencia de la risa y en general de lo cómico en las artes plásticas”. *Lo cómico y la caricatura*, Visor, 1989. Traducción de Carmen Santos
- Baudelaire, Charles. *Las flores del mal*. Editorial Colihue, 2015. Edición bilingüe. Traducción de Américo Cristófalo.
- Benítez Pezzolano, Herbert. “Encrucijadas de la objetividad”. Dir. Noé Jitrik. *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 11. *La narración gana la partida*. Dir. Elsa Drucaroff. Emecé Editores, 2000.
- Benjamin, Walter. “Central Park”, *New German Critique* 34, invierno 1985. Traducción de Llyod Spencer y Mark Harrington.
- Benjamin, Walter. “La tarea del traductor”. Ed. Dámaso López García. *Teorías de la traducción: antología de textos*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1996. Traducción de: Hans Christian Hagedorn.
- Benjamin, Walter. *El París de Baudelaire*, Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, 2012. Traducción de Mariana Dimópulos.

- Benjamin, Walter. *Origen del Trauerspiel alemán*, Gorla, 2012. Traducción de: Pivetta, Carola.
- Blanchot, Maurice. “Traducir”. *La risa de los dioses*. Taurus Ediciones, 1976. Traducción de: J. A. Doval Liz. [1971]
- Blanchot, Maurice. “Soñar, escribir”. *La risa de los dioses*. Taurus Ediciones, 1976. Traducción de: J. A. Doval Liz. [1971]
- Blanchot, Maurice. “La soledad esencial”. *El espacio literario*, Editora Nacional, Madrid, 2002. Traducción de: Vicky Palant y Jorge Jinkis. [1955]
- Blanchot, Maurice. “El puente de madera (la repetición, el neutro)”. *La conversación infinita*. Arena Libros, 2008. Traducción de: Isidro Herrera. [1969]
- Blanchot, Maurice. “La literatura una vez más”. *La conversación infinita*. Arena Libros, 2008. Traducción de: Isidro Herrera. [1969]
- Borges, Jorge Luis. “La última hoja del *Ulises*”, *Proa* 6, enero 1925. Disponible en: <https://ahira.com.ar/ejemplares/proa-no-6/>
- Borges, Jorge Luis. “Conferencia sobre James Joyce. Universidad Nacional de La Plata, 1960”, *Variaciones Borges* 45, abril 2018. Transcripción: Matías Carnevale.
- Bosoer, Sara. “Apuntes sobre un archivo plebeyo de la poesía argentina”. *El jardín de los poetas* III, 4, 2017. <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/eljardindelospoetas/article/view/3497>
- Buck-Morss, Susan. *Origen de la dialéctica negativa. Thwosor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. Siglo Veintiuno Editores, 1981. Traducción de: Nora Rabotnikof Maskivker.
- Buck-Morss, Susan. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Machado Libros, 2001.
- Calarco, Matthew. *Thinking through animals. Identity, difference, indistinction*. Stanford University Press, 2015.
- Campesino, Juan. “La parodia en el tiempo”. *AnMal*, XXXIX, 2016-2017, pp. 247-276. <https://revistas.uma.es/index.php/analecta/login>
- Compagnon, Antoine. Dir. *Prétexte: Roland Barthes. Colloque de Cerisy. Paris*, Union Générale d’Éditions, 1978.
- Conti, Jorge. Comp. “El patetismo de la novela. Diálogo entre Juan José Saer y Jorge Luis Borges”, *Crisis* 63, agosto de 1988.
- Contino, César y Hugo Scavino. “Presentación de *La ballena Blanca*”, *Ahira. Archivo Histórico de Revistas Argentinas*. <https://ahira.com.ar/revistas/la-ballena-blanca/>
- Coste, Claude. *Bêtise de Barthes*. Éditions Klincksieck, 2011.
- Cragolini, Mónica. “Nietzsche hospitalario y comunitario: una apuesta extraña”. Comp. Mónica Cragolini, *Modos de lo Extraño. Alteridad y subjetividad en el pensamiento postnietzscheano*. Santiago Arcos, 2005.
- Cragolini, Mónica. “Extraños animales: la presencia de la cuestión animal en el pensamiento contemporáneo. *Extraños animales: filosofía y animalidad en el pensar contemporáneo*. Prometeo Libros, 2016.

- Dalmaroni, Miguel. *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en la Argentina, 1960-2002*. Melusina, 2004. Disponible en: <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.1/pm.1.pdf>
- Dalmaroni, Miguel. "Lectura, escritura y de-subjetivación: la literatura en algunos textos de Alain Badiou", *Pensamiento de los confines* 28/29, 2011.
- Dalmaroni, Miguel. "La literatura y sus restos (teoría, crítica, filosofía). La resistencia a la lectura", *Bazar Americano*, noviembre-diciembre, Año XI, n° 44, 2013.
- Dalmaroni, Miguel. "Violencia, resistencia a la lectura, método crítico". Comp. Gabriela Milone. *Violencia y método: de lecturas y críticas*. Letranómada editora, 2014.
- Dalmaroni, Miguel. "Resistencias a la lectura y resistencias a la teoría. Algunos episodios en la crítica literaria latinoamericana", *452° Fahrenheit. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 12, 2015.
- Dalmaroni, Miguel. "La forma perfecta: Sarlo lee a Saer", *Cuadernos de Literatura* vol. 24 n. 47, 2020. <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/issue/view/1557>
- Dámaso Martínez, Carlos. "Literatura/cine. Tensiones y desencuentros". Dir. Noé Jitrik. *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 10. *La irrupción de la crítica*. Dir. Susana Cella. Emecé Editores, 1999.
- De Diego, José Luis. «¿Quién de nosotros escribirá el Facundo?»: *Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*, Al Margen, 2003.
- De Man, Paul. "Literary History and Literary Modernity". *Blindness and Insight*, Oxford University Press, 1971.
- De Man, Paul. "The Rhetoric of Blindness: Jacques Derrida's Reading of Rousseau". *Blindness and Insight*, Oxford University Press, 1971.
- De Man, Paul. "Impersonality in the Criticism of Maurice Blanchot". *Blindness and Insight*, Oxford University Press, 1971.
- De Man, Paul. *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, Yale University Press, 1979.
- De Man, Paul. "Reading and History". Jauss, Hans Robert. *Toward an Aesthetic of Reception*, Minnesota University Press, 1982.
- De Man, Paul. "Rhetoric of Temporality", *Blindness and Insight*, Oxford University Press, 1983. [2da ed. rev.]
- De Man, Paul. *The Rhetoric of Romanticism*, Columbia University Press, 1984.
- De Man, Paul. *The Resistance to Theory*, University of Minnesota Press, 1986.
- De Man, Paul. "Jacques Derrida, *Of Grammatology* (1970)". En: *Critical Writings, 1953-1978*. University of Minnesota Press, 1989.
- De Man, Paul. "«La tarea del traductor», de Walter Benjamin". *Acta poética* 9-10, primavera-otoño 1989. Traducción de: Juan José Utrilla.
- De Man, Paul. *La resistencia a la teoría*, Madrid, Visor, 1990. Traducción de: Elena Elorriaga y Oriol Francés.
- De Man, Paul. *Alegorías de la lectura. Lenguaje figurado en Rousseau, Nietzsche, Rilke y Proust*, Editorial Lumen, 1990. Traducción de: Enrique Lynch.



- De Man, Paul. “Retórica de la temporalidad”, *Visión y ceguera: Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991. Traducción de: Hugo Rodríguez-Vecchini y Jacques Lezra.
- De Man, Paul. “Allegory and Irony in Baudelaire”. En: E. S. Burt, Kevin Newmark y Andrzej Warminski. Eds. *Romanticism and Contemporary Criticism. The Gauss Seminar and Other Papers*, The Johns Hopkins University Press, 1992.
- De Man, Paul. *Aesthetic Ideology*, University of Minnesota Press, 1996.
- De Man, Paul. “El concepto de ironía”. *La ideología estética*, Barcelona, Ediciones Altaya, 1999. Traducción de: Manuel Asensi y Mabel Richart.
- De Man, Paul y Judith Podlubne. *Barthes en cuestión*, Nube Negra y Bulk Editores, 2020.
- Delgado, Sergio (editor). *La Historia y la Política en la ficción argentina*. Universidad del Litoral, 1995.
- Derrida, Jacques. “Deux mots pour Joyce”. *Ulysse gramophone*. Éditions Galilée, 1987.
- Derrida, Jacques. “In memoriam: de l’âme”. *Memoires pour Paul de Man*, Éditions Galilée, 1988.
- Derrida, Jacques. “La Différance”. Conferencia pronunciada en la Sociedad Francesa de Filosofía, el 27 de enero de 1968. Edición digital de Derrida en castellano. [https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/la\\_differance.htm](https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/la_differance.htm)
- Derrida, Jacques. “Leer lo ilegible”, entrevista con Carmen González-Marín, *Revista de Occidente* 62-63, 1986. Recuperado en: <https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/ilegible.htm>
- Derrida, Jacques. *De la gramatología*, Siglo Veintiuno Editores, 1971. Traducción de: Oscar del Barco y Conrado Ceretti
- Derrida, Jacques. *Memoires for Paul de Man*, Columbia University Press, 1989. [1986]
- Derrida, Jacques. *Memorias para Paul de Man*, Barcelona, Editorial Gedisa, 2008. Traducción de: Carlos Gardini.
- Derrida, Jacques. *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Editorial Trotta, 2008. Traducción de: Cristina de Peretti y Cristina Rodríguez Marciel.
- Ellmann, Richard. Ed. *Selected Letters of James Joyce*. The Viking Press, 1975.
- Ferraris, Denis. “Acerca de la noción de legibilidad en literatura”, *Xul. Signo Viejo y Nuevo* 4, 1982. Traducido por Susana Sirven. [1980] Disponible en: <https://ahira.com.ar/ejemplares/xul-signo-viejo-y-nuevo-no-4/>
- Ferro, Roberto. Coord. *La parodia en la literatura latinoamericana*, Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1993.
- Foffani, Enrique y Adriana Mancini. “Más allá del regionalismo: La transformación del paisaje”. Dir. Noé Jitrik. *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 11. *La narración gana la partida*. Dir. Elsa Drucaroff. Emecé Editores, 2000.
- Fondebrider, Jorge. “Treinta años de poesía argentina”, *INTI* 52/53, 2000.
- Freidemberg, Daniel. “Prólogo”. *La poesía del cincuenta* (antología), Capítulo. Biblioteca argentina fundamental, Centro Editor de América Latina, 1981.

- Gaillard, Françoise. “Qui a peur de la bêtise?”. En: Compagnon, Antoine. Dir. *Prétexte: Roland Barthes. Colloque de Cerisy. Paris, Union Générale d’Éditions, 1978.*
- Gaillard, Françoise. “¿Quién le teme a la estupidez?”, *Boletín del Centro de Teoría y Crítica Literaria* 22, 2023. Traducción de Malena Pastoriza y Julieta Novelli. (en prensa)
- Garnica, Naim. “Paul De Man y «El concepto de ironía». Friedrich Schlegel, la parábasis permanente y la subjetividad”, *Estudios de Teoría Literaria* 10, 2021.
- Garnica, Naim. “Paul De Man lector de Fr. Schlegel. Romanticismo e ironía en los textos demanianos (1960-1980)”, *Eídos* 36, 2021.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus, 1989. Traducción de Celia Fernández Prieto.
- Gerbaudo, Analía. “Literatura y activismo intelectual en la Argentina de los 80. Notas a partir de *Lecturas críticas. Revista de Investigación y Teorías Literarias*”. *Catedral Tomada* 1, 2013. <https://catedraltomada.pitt.edu/ojs/index.php/catedraltomada/issue/view/2/showToc>
- Giordano, Alberto. *Roland Barthes. Literatura y poder*, Beatriz Viterbo Editora, 1995.
- Giordano, Alberto. “Una moral de la forma narrativa. María Teresa Gramuglio y sus lecturas de la poética de Juan José Saer”, *Revista Landa* vol. 2 n. 1, 2013.
- Giordano, Alberto. “Roland Barthes y la ética del crítico-ensayista”. Julia Kristeva et al. *Seis formas de amar a Barthes*. Buenos Aires, Capital Intelectual, 2015.
- Giordano, Alberto. “La resistencia a la ironía: notas desde (hacia) los ensayos de Borges”. *Variaciones Borges*, no. 40, 2015. <https://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/Giordano.pdf>
- Giordano, Alberto. *El pensamiento de la crítica*. Beatriz Viterbo Editora, 2016.
- Giordano, Alberto. “¿A dónde va la literatura? La contemporaneidad de una institución anacrónica”, *El taco en la brea*, año 4, n. 5, 2017.
- Giordano, Alberto. “Cómo dialogar con la literatura”, prólogo a Gramuglio, M. T. *El lugar de Saer. Sobre una poética de la narración (1969-2014)*, Espacio Santafesino Ediciones y Editorial Municipal de Rosario, 2017.
- Gociol, Judith; Esteban Bitesnik ; Jorge Ríos ; Fabiola Etchemaite. *Más libros para más: colecciones del Centro Editor de América Latina*. Biblioteca Nacional, 2007.
- González, Horacio. “Mito y crítica”. Comps. Alberto Giordano y María Celia Vázquez. *Las operaciones de la crítica*, Beatriz Viterbo, 1998.
- González, Horacio. “El boom: Rastros de una palabra en la narrativa y la crítica argentina”. Dir. Noé Jitrik. *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 11. *La narración gana la partida*. Dir. Elsa Drucaroff. Emecé Editores, 2000.
- Gramuglio, María Teresa. “Políticas del decir y formas de la ficción”, *Punto de Vista* 74, diciembre 2002. Disponible en: <https://ahira.com.ar/ejemplares/74/>
- Gregorich, Luis. *Tierra de nadie. Notas sobre literatura y política argentinas*, Editorial Mariano Moreno, 1981.
- Hansen, “Formalism and Its Malcontents: Benjamin and De Man on the Function of Allegory”, *New Literary History* vol. 35 n. 4, otoño 2004.
- Harrington, Mark y Lloyd Spencer. “Introduction to Central Park”, *New German Critique* 34, invierno 1985.

- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. . *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, Alianza, 2005. [1830]
- Hutcheon, Linda. *A theory of parody. The teachings of twentieth-century art forms*. Cambridge, University Printing House, 1985.
- Iparraguirre, Sylvia. “Introducción a la memoria”, *Cuadernos Hispanoamericanos* 517-519, julio-septiembre 1993.
- Iriarte, Ignacio. “Barroco, Modernismo, Neobarroco”, *Orbis Tertius* 21, 2015.
- Jameson, Fredric. Comp. *Aesthetics and Politics. Adorno, Benjamin, Bloch, Brecht, Lukács*. Verso Editions, 1980.
- Jauss, Hans Robert. “El recurso de Baudelaire a la alegoría”. *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, Madrid, Visor, 1995.
- Jauss, Hans Robert. “Response to Paul de Man”. *Reading De Man Reading*, University of Minnesota Press, 1989.
- Jauss, Hans Robert. “The Poetic Text within the Change of Horizons of Reading: The Example of Baudelaire’s «Spleen II»”. *Toward an Aesthetic of Reception*, Minnesota University Press, 1982.
- Jauss, Hans Robert. *La historia de la literatura como provocación*, Editorial Gredos, 2013. Traducción de Juan Godo Costa y José Luis Gil Aristu.
- Jitrik, Noé. Dir. *Historia crítica de la literatura argentina*, Emecé, 1999-2018.
- Karl Kohut y Andrea Pagni. Eds. *Literatura argentina hoy: De la dictadura a la democracia*, Verbuert Verlag, 1989.
- Kohan, Martín. “Historia y literatura: la verdad de la narración”. Dir. Noé Jitrik. *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 11. *La narración gana la partida*. Dir. Elsa Drucaroff. Emecé Editores, 2000.
- Kohan, Martín. “Benjamin por Sarlo”. *Cuadernos de Literatura* 24, 2020. <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/issue/view/1557>
- Kristeva, Julia. “La palabra, el diálogo, la novela”. *Semiótica 1*. Madrid, Editorial Fundamentos, 1978. Traducción de José Martín Arancibia.
- Macksey, Richard y Donato, Eugenio. Eds. *Los lenguajes críticos y las ciencias del hombre. Controversia estructuralista*, Barcelona, Barral editores, 1972.
- Maradei, Guadalupe. *Contiendas en torno al canon: las historias de la literatura argentina posdictadura*. Ediciones Corregidor, 2020. Archivo digital.
- Mattoni, Silvio. “Diario de Poesía: un reportaje universal”. *El matadero* 9, 2015.
- Mayer, Marcos. “Borges por Borges. Relecturas”. Dir. Noé Jitrik. *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 10. *La irrupción de la crítica*. Dir. Susana Cella. Emecé Editores, 1999.
- Miller, Hillis. *The Ethics of Reading. Kant, de Man, Eliot, Trollope, James and Benjamin*. Columbia University Press, 1987.
- Mirabile, Andrea. “Allegory, Pathos, and Irony: The Resistance to Benjamin in Paul de Man”, *German Studies Review* vol. 35 n. 2, mayo 2012.

- Monteleone, Jorge. “Una mirada corroída. Sobre la poesía argentina de los años ochenta”. Coord. Roland Spiller. *Culturas del Río de la Plata (1973-1995): transgresión e intercambio*. Iberoamericana Vervuert, 1995.
- Monteleone, Jorge. “Voz en sombras: poesía y oralidad”. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica literaria* 7, octubre 1999. <https://www.cetycli.org/publicaciones/boletines/47-boletin-7.html>
- Monteleone, Jorge. “200 años de poesía argentina: una constelación”. *El jardín de los poetas* VIII, 14, 2022. <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/eljardindelospoetas/article/view/6331>
- Mowad, Nicholas. “Awakening to Madness and Habituation to Death in Hegel’s «Anthropology»”. Ed. David S. Stern. *Essays on Hegel’s Philosophy of Subjective Spirit*. State University of New York Press, 2013.
- Nancy, Jean-Luc. *À l’écoute*, Éditions Galilée, 2002.
- Novelli, Julieta y Malena Pastoriza. “Entre la fascinación por la estupidez y el deseo de legibilidad”, Dossier Barthes, *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* 22, 2023. (en prensa)
- Pagni, Andrea. “Zona de discusión”. Karl Kohut y Andrea Pagni. Eds. *Literatura argentina hoy: De la dictadura a la democracia*, Vervuert Verlag, 1989.
- Panesi, Jorge. “La crítica argentina y el discurso de la dependencia”, *Filología* año VII no. 1, 1985.
- Pastoriza, Malena. “La literatura argentina de los setenta en clave de violencia: el recorrido crítico de Beatriz Sarlo”. Ed. Matei Chihaia. *La violencia como marco interpretativo de la investigación literaria: Una mirada pluridisciplinar a la narrativa hispanoamericana contemporánea*, Gunter Narr Verlag, 2019.
- Pauls, Alan. “Prefacio a la edición en español”. Roland Barthes. *Cómo vivir juntos. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1976-1977*. Siglo Veintiuno editores, 2003.
- Pauls, Alan. “Tres aproximaciones al concepto de parodia”. *Lecturas Críticas* 1, 1980. Disponible en: <https://ahira.com.ar/ejemplares/lecturas-criticas-no-1/>
- Pauls, Alan. “Prólogo”. Barthes, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Eterna Cadencia, 2018.
- Peller, Diego. *Pasiones teóricas: crítica y literatura en los setenta*. Santiago Arcos editor, 2016.
- Perednik, Jorge Santiago. “Nabokov y una pequeña teoría sobre la traducción”, *Xul. Signo Viejo y Nuevo* 9, diciembre 1992 – marzo 1993. Disponible en: <https://ahira.com.ar/ejemplares/xul-signo-viejo-y-nuevo-no-9/>
- Piglia, Ricardo. “Parodia y propiedad”, entrevista, *Lecturas Críticas* 1, 1980. Disponible en: <https://ahira.com.ar/ejemplares/lecturas-criticas-no-1/>
- Piña, Cristina. “La narrativa argentina en los años setenta y ochenta”, *Cuadernos Hispanoamericanos* 517-519, julio-septiembre 1993.
- Piro, Guillermo. “Blanco White”, *Diario de poesía* 45, otoño de 1998. Disponible en: <https://ahira.com.ar/ejemplares/diario-de-poesia-n-45/>

- Podlubne, Judith. “La lectora moderna. Apuntes para una biografía intelectual”, prólogo a María Teresa Gramuglio. *Nacionalismo y cosmopolitismo*, Editorial Municipal de Rosario, 2013.
- Podlubne, Judith. “La tentación de la inteligencia. Paul de Man lee a Roland Barthes”, *El taco en la brea* 5, mayo 2017.
- Podlubne, Judith. “El Saer de Gramuglio”, presentación de *El lugar de Saer* de M. T. Gramuglio, *Coloquio Internacional Juan José Saer*, junio 2017. <http://conexionsaer.gob.ar/wp-content/uploads/2018/04/2.-Judith-Podlubne-El-Saer-de-Gramuglio.pdf>
- Podlubne, Judith. “«La pérdida de la inocencia». Los primeros lectores de Barthes en la crítica literaria argentina: Masotta y Rosa”, *Revista Iberoamericana* 261, octubre-diciembre 2017. <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/7556>
- Podlubne, Judith. “Barthes en Sarlo”, *Cuadernos de Literatura* vol. 24 n. 47, 2020. <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/issue/view/1557>
- Podlubne, Judith. “¿Cuál Barthes?: Beatriz Sarlo y Nicolás Rosa en Punto de Vista”. Eds. Irina Garbatzky y Javier Gasparri. *Nuestros años ochenta*, Universidad Nacional de Rosario, 2021.
- Pons, María Cristina. “El secreto de la historia y el regreso de la novela histórica”. Dir. Noé Jitrik. *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 11. *La narración gana la partida*. Dir. Elsa Drucaroff. Emecé Editores, 2000.
- Porrúa, Ana. “Una polémica a media voz: objetivistas y neo-barrocos en el *Diario de poesía*”, *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* 11, 2003. <https://www.cetycli.org/publicaciones/boletines/40-boletin-11.html>
- Prieto, Adolfo. “Los años sesenta”, *Revista Iberoamericana* vol. 49 no. 125, 1983.
- Prieto, Martín. “Escrituras de la «zona»”. Dir. Noé Jitrik. *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 10. *La irrupción de la crítica*. Dir. Susana Cella. Emecé Editores, 1999.
- Prieto, Martín. “Neobarrocos, objetivistas, epifánicos y realistas: nuevos apuntes para la historia de la nueva poesía argentina”, *Cahiers de LI.RI.CO* 3, 2007. <https://journals.openedition.org/lirico/768>
- Prieto, Martín. “Poesía y peronismo: un episodio en la historia de la literatura argentina”, *La Biblioteca* 9-10, 2009.
- Prósperi, Germán. “Ventriloquia y subjetividad: Apuntes sobre una voz sin persona”. *Cuadernos de filosofía* 61, 2013. <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/CdF/article/view/2445>
- Prósperi, Germán Osvaldo. *La respiración del Ser. Apnea y ensueño en la filosofía hegeliana*. Miño y Dávila Editores, 2018.
- Prósperi, Germán Osvaldo. “Del Monstruo a la Idea. Aby Warburg y la psico-arqueología del hombre”. *Cuadernos de filosofía* 72, 2019.
- Reati, Fernando. *Nombrar lo innombrable. Violencia política y novela argentina: 1975-1985*, Legasa, 1992.

- Reid, Jeffrey. "How the Dreaming Soul Became the Feeling Soul, between the 1827 and 1830 Editions of Hegel's Philosophy of Subjective Spirit. Empirical Psychology and the Late Enlightenment". Ed. David S. Stern. *Essays on Hegel's Philosophy of Subjective Spirit*. State University of New York Press, 2013.
- Risset, Jacqueline. "Joyce traducido por Joyce". *Conjetural. Revista psicoanalítica* 24, mayo 1992. Traducción: Beatriz Castillo. <http://www.conjetural.com.ar/revistas/24.pdf>
- Ritvo, Juan B. *La edad de la lectura*. Rosario, Nube Negra Ediciones. 2017. [1992]
- Rivera, Annamaria. "Humanos y no humanos, naturaleza y cultura. El «ciclo maldito» del pensamiento occidental moderno". *Revista Latinoamericana de Estudios Críticos Animales* año III vol. II, diciembre 2016. Traducción de: Anahí Gabriela González y Walter Casella.
- Rosso, Stefano. Entrevista con Paul de Man, en *La resistencia a la teoría*, Madrid, Visor, 1990.
- Sarduy, Severo. "Reírse de la risa", entrevista, *Lecturas Críticas* 1, 1980. Disponible en: <https://ahira.com.ar/ejemplares/lecturas-criticas-no-1/>
- Sarlo, Beatriz. Trad. "Benjamin y Adorno sobre Baudelaire". *Punto de Vista* 38, octubre de 1990. Disponible en: <https://ahira.com.ar/ejemplares/38-6/>
- Sarlo, Beatriz. "Notas sobre política y cultura", *Cuadernos Hispanoamericanos* 517-519, julio-septiembre 1993.
- Sarlo, Beatriz. *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Sollers, Phillippe. "Joyce y Cía". *Xul. Signo Viejo y Nuevo* 9, diciembre 1992 - marzo 1993. Traducción: Jorge Santiago Perednik. Disponible en: <https://ahira.com.ar/ejemplares/xul-signo-viejo-y-nuevo-no-9/>
- Sommer, Doris. "Allegory and Dialectics: A Match Made in Romance", *boundary* 2 vol. 18 n. 1, primavera 1991.
- Sosnowski, Saúl. "La dispersión de las palabras: novelas y novelistas argentinos en la década del setenta", *Revista Iberoamericana* 125, octubre-diciembre 1983.
- Sosnowski, Saúl. Comp. *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*, Eudeba, 2014.
- Spencer, Llyod . "Allegory in the World of the Commodity", *New German Critique* 34, 1985.
- Strafacce, Ricardo. *Oswaldo Lamborghini, una biografía*, Mansalva, 2008.
- Tamborenea, Mónica. "La parodia: una lectura privilegiada". *Lecturas Críticas* 1, 1980. Disponible en: <https://ahira.com.ar/ejemplares/lecturas-criticas-no-1/>
- Tynianov, Iuri. "Notas sobre la parodia". Extracto y traducción de "Per una teoría della parodia" en AAVV., *Avanguardia e Tradizione* [Dedalo, 1968]. Cuaderno Waldhuter, 2020. En línea: <https://cuadernowhr.com/2020/04/17/notas-sobre-la-parodia/>
- Venturini, Santiago. "Literatura comparada y traducción: dos versiones argentinas del *spleen* baudeleriano", *452°F. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada* 4, 2011, pp. 131-141. [https://www.452f.com/pdf/numero04/venturini/04\\_452f\\_misc\\_venturini\\_indiv.pdf](https://www.452f.com/pdf/numero04/venturini/04_452f_misc_venturini_indiv.pdf)
- Vidal, Hernán. "Hacia un modelo general de la sensibilidad social literaturizable bajo el fascismo". Ed. Hernán Vidal. *Fascismo y experiencia literaria: reflexiones para una*

- recanonización*, Monographic Series of the Society for the Study of Contemporary Hispanic and Lusophone Revolutionary Literatures, 1985.
- Waldegaray, Marta Inés (dir.). Dossier “Hermetismo programático en la literatura rioplatense contemporánea (de 1980 a nuestros días)”, Cuadernos LIRICO 17, 2017.
- Wamba Gaviña, Graciela. “La recepción de Walter Benjamin en la Argentina”, en: AAVV. *Sobre Walter Benjamin*, Alianza Editorial, 1993.
- Warminski, Andrzej. “Alegorías de la referencia”. Prólogo a: De Man, Paul. *La ideología estética*, Barcelona, Ediciones Altaya, 1999. Traducción de: Manuel Asensi y Mabel Richart.
- Wenning, Mario. “Awakening from Madness. The Relationship between Spirit and Nature in Light of Hegel’s Account of Madness”. Ed. David S. Stern. *Essays on Hegel’s Philosophy of Subjective Spirit*. State University of New York Press, 2013.
- Yelin, Julieta. “El giro animal. Huellas kafkianas en la escritura de César Aira y Wilson Bueno”. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* 16, diciembre 2011.
- Yelin, Julieta. “Sobre la literatura de animales. Apuntes para una crítica indisciplinada”. *Revista Latinoamericana de Estudios Críticos Animales* año II vol. I, mayo 2015.
- Yelin, Julieta. “Breve estado de la cuestión animal”. *Perífrasis* vol. 8 n. 15, enero-junio 2017.
- Zanetti, Susana. Dir. *Capítulo. Historia de la literatura argentina*. Centro Editor de América Latina, 127 fascículos, 1979-1981.