



Alea: Estudos Neolatinos

ISSN: 1517-106X

ISSN: 1807-0299

Programa de Pos-Graduação em Letras Neolatinas,
Faculdade de Letras -UFRJ

Cárcamo, Silvia; Labriola, Rodrigo

12 de abril de 1989 - César Aira na UFRJ

Alea: Estudos Neolatinos, vol. 24, núm. 3, 2022, Setembro-Dezembro, pp. 317-335

Programa de Pos-Graduação em Letras Neolatinas, Faculdade de Letras -UFRJ

DOI: <https://doi.org/10.1590/1517-106X/202224320>

Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=33073894021>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais informações do artigo
- Site da revista em [redalyc.org](https://www.redalyc.org)



Sistema de Informação Científica Redalyc

Rede de Revistas Científicas da América Latina e do Caribe, Espanha e Portugal

Sem fins lucrativos acadêmica projeto, desenvolvido no âmbito da iniciativa
acesso aberto

12 DE ABRIL DE 1989 –
CÉSAR AIRA NA UFRJ

*APRIL 12, 1989 – CÉSAR
AIRA AT THE UFRJ*

Silvia Cárcamo

ORCID 0000-0002-1633-0077

Rodrigo Labriola

ORCID 0000-0002-8421-5433

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Rio de Janeiro, RJ, Brasil

Resumo

Este trabalho apresenta a transcrição da palestra proferida em espanhol pelo escritor César Aira, na Faculdade de Letras da UFRJ, em 12 de abril de 1989. Esse texto, além de constituir um documento da memória acadêmica da Universidade Federal do Rio de Janeiro e do Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas, tem o interesse adicional de ser, talvez, o primeiro registro da participação de César Aira como escritor no Brasil.

Palavras-chave: César Aira; UFRJ; Literatura Argentina.

Abstract

This paper presents the transcript of the conference delivered in Spanish by the writer César Aira at the Faculty of Letters (UFRJ), on April 12, 1989. Besides being a valuable document of the academic memory of the Federal University of Rio de Janeiro and the Post-Graduate Program in Neo-Latin Letters, it also has the additional value of being, perhaps, the first record of César Aira's participation, as a writer, in Brazil.

Keywords: César Aira; UFRJ; Argentine Literature.

Resumen

El trabajo presenta la transcripción de la conferencia proferida en español por el escritor César Aira en la Facultad de Letras de la UFRJ, el 12 de abril de 1989. Este texto, además de constituir un documento de la memoria académica de la Universidad Federal de Río de Janeiro y del Programa de Post-Grado en Letras Neolatinas, tiene el interés adicional de ser, tal vez, el primer registro de la participación de César Aira, como escritor, en el Brasil.

Palabras-clave: César Aira; UFRJ; Literatura Argentina.

No dia 12 de abril de 1989 César Aira proferiu uma palestra na Faculdade de Letras da UFRJ. O registro dessa palestra, junto às perguntas do público e às suas respostas, permaneceu gravado em uma fita cassete, o que permitiu sua posterior transcrição.¹ Publicado agora na revista *Alea*, esse texto, além de constituir um documento da memória acadêmica da Universidade Federal do Rio de Janeiro e do Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas, tem o interesse adicional de ser, talvez, o primeiro registro da participação de César Aira como escritor no Brasil.²

Aira não trazia consigo papéis escritos a serem lidos diante do seu público, e nem sequer uma folha que indicasse um roteiro para a sua fala na Faculdade de Letras. Apesar das suas palavras iniciais, que afirmavam não gostar de falar e “não ter nada para dizer”, o escritor dissertou animadamente em espanhol por mais de uma hora. Concentrou a exposição numa particular interpretação da literatura argentina, chamando a atenção previamente para as dificuldades do cometido. Na verdade, salientou a impossibilidade de cumprir com o objetivo declarado de explicar a literatura de seu país para o público presente, quer dizer, para uma assistência composta por brasileiros. Argumentava que um estrangeiro não podia captar ou entender a literatura argentina, uma vez que aquele não teria acesso ao que chamou “o mito pessoal do escritor”. Esse mito, fundado em supostos e implícitos que circulam numa comunidade, era o “ponto cego” do estrangeiro. Segundo as considerações de Aira, o mito do escritor funda a literatura e a explica. A diferença da obra, que considerou “insignificante”, o mito do escritor é o que importa para que exista a literatura. Segundo a sua teoria, o escritor escrevia e criava uma obra com o objetivo de alimentar o mito que o constituía como tal dentro da comunidade nacional da qual ele era parte.

Feitos esses esclarecimentos com que tentava-se mostrar a complexidade inerente a seu propósito, o palestrante foi desenvolvendo comentários sobre a literatura argentina e dando conta de um processo que incluiu escritores dos séculos XIX e XX. A visão crítica de Aira, que, evidentemente, privilegiava

1 May Lorenzo Alcalá (1946-2011), cônsul da República Argentina no Rio de Janeiro e diretora do Instituto Cultural Brasil-Argentina, organizou em, 1989, a visita à UFRJ e à UERJ dos escritores Alicia Steimberg, Santiago Kovadloff, Eduardo Belgrano Rawson e César Aira. O registro do evento foi realizado pela UFRJ em fitas cassetes, cujas transcrições foram arquivadas na época pelo Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas. Uma cópia da transcrição correspondente à palestra (em espanhol) de César Aira foi conservada até hoje pela professora Silvia Cárcamo no seu arquivo pessoal, sendo esse o documento tomado como original para o presente trabalho. A revisão do texto e sua mínima adequação estilística para a publicação foi feita pelos autores. Outrossim, agradecemos a colaboração do professor Marcelo Jacques de Moraes pela ajuda no esclarecimento de algumas das obras citadas ou referidas por Aira. (N. dos E.)

2 De fato, existem entrevistas e relatos sobre a presença César Aira no Brasil, mas todas em datas não são anteriores a 1989. Entre outros, contamos com o relato do escritor catarinense Carlos Henrique Schroeder, quem em 2015 convidou Aira à Feira do Livro de Jaguará do Sul, e o acompanhou durante o tempo que durou a visita, segundo lemos em “Sete dias com César Aira” (SCHROEDER, 2019).

a qualidade estética das obras, incursionava nos imaginários da cultura que emergiam da sua leitura das obras literárias.

Por outra parte, as constantes referências aos mais importantes escritores da literatura do Brasil (desde Machado de Assis e Cruz e Souza até Guimarães Rosa, passando por Cecília Meireles e Clarice Lispector) foram revelando, ao longo da palestra, um leitor que conhecia e admirava os grandes autores da literatura brasileira. O público ouviu, também, afirmações a respeito da singularidade dessa literatura. Aira disse estar convencido, por exemplo, que pulsava em muitos escritores brasileiros o desejo de expressar como o Brasil era grande, belo e feliz. Para uma melhor compreensão, o palestrante recorreu às comparações meditadas e surpreendentes com a literatura argentina, de modo que o contraste das duas literaturas ia configurando a emergência de modos profundos de ser de cada um dos países.

Assim, César Aira transmitia um texto oral que nada tinha de improvisação, adotando uma atitude modesta, criando um clima cordial e fazendo uso de uma fala pausada e serena, que se permitia momentos de humor em que ele ria das suas próprias ocorrências. Sabia perfeitamente o que queria dizer diante de um público universitário conformado por brasileiros.

Ora, o Aira que falou na UFRJ, naquela tarde de abril de 1989, distava muito de ser o consagrado escritor da atualidade, autor de mais de cem ficções, muitas delas traduzidas para diversas línguas. Na Argentina, tinham sido publicados apenas os romances *Moreira* (1975), *Ema, la cautiva* (1981), *La luz argentina* (1983), *El vestido rosa* (1984), *Canto castrato* (1984) e *Una novela china* (1987). Nenhum deles existia em tradução ao português no Brasil. Com efeito, os importantes estudos das obras do artista argentino-francês Copi e da poeta argentina Alejandra Pizarnik, apareceram na Argentina em 1991 e em 1998, respectivamente. Outro exemplo: a sua obra crítica de maior fôlego, o *Diccionario de autores latinoamericanos*, data de 2001. Já o Prêmio Formentor, prestigiosa distinção outorgada a autores da literatura mundial, chegaria para ele só em 2021.

Para imaginar quem era Aira no contexto argentino da época, resulta esclarecedor registrar o comentário de Alfredo Rubione, crítico literário e professor da Universidade de Buenos Aires. Em artigo publicado no número 1, novembro de 1989, da revista *SYC*, dirigida por Noé Jitrik, sob o título “La crítica literária reciente (notas de lectura)”, Rubione tentava apresentar o estado da crítica da literatura argentina da segunda metade da década de 1980, no contexto da Argentina pós-ditatorial. Embora o autor se detivesse especialmente nos trabalhos críticos de Beatriz Sarlo e Josefina Ludmer, mais nos interessa agora a seguinte anotação breve, escrita ao passar, verdadeiramente marginal ao propósito do texto: “*En casa de un amigo donde vive, Osvaldo Lamborghini me habla de un poeta, Néstor Perlongher, editado por outro amigo,*

Rodolfo Fogwill. *Me recomienda la lectura de César Aira*". (RUBIONE, 1989, p. 91). As recomendações foram proféticas: esses eram os escritores que despertariam a atenção da crítica a partir da década de 1990.

O texto apresentado aqui suscita à distância várias perguntas instigantes para a pesquisa. No entanto, a que mais ecoa do início se refere ao "mecanismo" de um escritor para se explicar, não apenas dentro da sua comunidade, mas, sobretudo, fora dela: uma "complexidade e sutilização sem limites" que, segundo as palavras de Aira, se veria rebaixada ao nível da comunicação quando carece dos "sobrentendidos" (*understand*), isto é, dos implícitos culturais da sua comunidade que, assim, pelo menos do ponto de vista lógico, pré-existiria ao escritor e à sua literatura. Então, como teria funcionado isso ao longo dos últimos mais de 30 anos, nos quais a obra de Aira acabou sendo traduzida e publicada, lida e reconhecida, fora da Argentina? Será que Aira conseguiu estender seu "mito pessoal do escritor" para fora da comunidade, ou terá mudado a noção/invenção da comunidade literária no século XXI?

Alea publicou, no final do ano passado, um extenso dossiê dedicado a César Aira. Cristian Molina, Ieda Magri e Luciene Acevedo (2021), organizadores e editores convidados desse dossiê, salientam nas *Palavras dos editores convidados: César Aira: autoria, crítica e tradução* (MOLINA; MAGRI; ACEVEDO, 2021) que ele podia se inserir no debate sobre a validade das categorias de obra e autor hoje. De certa forma, a repercussão desses artigos e ensaios publicados em *Alea* motivaram à edição e à publicação deste documento, que aqui apresentamos e que constituiu parte da memória da UFRJ. Pensamos que, levando em conta as palavras de Aira nessa primeira visita ao Brasil, em diálogo com sua fortuna crítica nas últimas décadas, e com os percursos da recepção de Aira especificamente no país, caberia perguntar, no mínimo, também hoje: em que sentido poderia se dizer que a obra de Aira é "insignificante"?

12 de abril de 1989 – César Aira en la UFRJ

No sé hablar, no tengo nada que decir, no me gusta hablar, pero en fin, a veces hay que hablar. Vine con mucho gusto acá invitado por May, por la señora Bella Jozef, y en realidad el estímulo, el desafío de explicar, de hacer inteligible la experiencia de un escritor a un extranjero es todo un *challenge*, un desafío. El escritor está explicando su experiencia constantemente, a todo el mundo, y puede decirse en cierto modo que ésa es su profesión: explicarse. Lo que hace es explicarse dentro de su comunidad. Explicarse fuera, explicarse ante extranjeros significa renunciar al mecanismo propio de esa explicación del escritor, que es la complicación y la sutilización sin límites, y bajar en cambio a un nivel de comunicación, bajar por lo pronto por debajo de los sobrentendidos, de los *understand* que se van acumulando

dentro de una comunidad, e incluso bajar por debajo de los malentendidos, queridos malentendidos en los que se basa toda conversación familiar. El malentendido número uno, el gran malentendido, el malentendido de los malentendidos, es que uno es un escritor.

Hay una página muy bonita de Truman Capote que cuenta que cuando vivía en Italia tenía un cuervo. Hablo en castellano, y hay palabras que me temo que... pero en fin, ustedes nos van a entender. Hay un cuervo; era un cuervo que ladraba y estaba convencido que era un perro; mordía, movía la cola y Capote lo encontraba tan conmovedor a ese cuervo... porque, él decía, es como Emily Dickinson, que creía que era una poeta; o como Van Gogh, que creía que era un pintor, y todo escritor en realidad se cree que es un escritor. No es que se lo crea en su subjetividad interior, sino que la comunidad crea una especie de amable malentendido por el que uno se cree, funciona como un escritor. El escritor no tiene un ser, sino más bien una creencia.

Entonces, ese sistema de la creencia que se forma dentro de una comunidad, ese sistema comunitario por el que se establece la fe en que alguien va a ser un escritor, es lo que yo llamo mito personal del escritor. Y eso es lo que importa, eso es lo único importante. La obra es insignificante. La obra es desdeñable. Cualquier escritor renunciaría a su obra si no tuviera necesidad de escribirla para crear su mito, si uno tuviera el mito creado de por sí, si pudiera renunciar a escribir. Es lo que entre nosotros hizo Macedonio Fernández y también, con ciertos matices distintos, Marcel Duchamp.

El escritor, el artista se constituye como artista y la obra pasa el mar. Ahora bien, el extranjero, el punto ciego del extranjero, lo que no puede ver, lo que no puede percibir, es precisamente el mito personal del escritor. No lo puede ver porque no ha participado de su constitución, del malentendido dentro de la comunidad que hace ese mito. Lo único que puede ver el extranjero es la obra, pero ella es desdeñable. Y de eso precisamente quería hablarles de ese resquicio que queda entre lo imposible, lo incomunicable del mito personal, y lo insignificante, lo sin importancia que es la obra, que es lo que se ve, que es lo posible.

Pensé en hacer una doble exposición. Primero tomando una distancia larga de América a Europa, y después una corta de la Argentina al Brasil. Mi experiencia muy limitada con lectores europeos me convenció definitivamente de que la incomprensión es absoluta, infranqueable, abismal. Me desentendí totalmente. Hace poco me escribían unos estudiantes alemanes, diciéndome que habían encontrado una similitud, de intenciones, por supuesto, no de calidad, entre mi *Ema, la cautiva* y *El corazón de las tinieblas* de Conrad. Efectivamente, acá hay un viaje hacia el fondo del desierto indígena, como en Conrad hay un viaje al fondo del África. Esa comparación, además de lo que podría tener de complementario, acercarme a Conrad, a mí, es totalmente

disparatada, no disparatada por errónea, sino por un error muy profundo. Me hizo recordar a este gran escritor alemán, Jünger, que cuando era el jefe de la ocupación nazi en París, recibió un día la noticia de que su mujer y todos sus hijos habían muerto en un bombardeo en Alemania. Ese día fue a hacerse mostrar el famoso cuadro del aduanero Rousseau, esa niña sobre un caballo, un cuadro que deja ver los cadáveres, un cuadro en el que desde siempre se ha notado su atmósfera mexicana, y esa noche Jünger escribió en su diario esta frase: “es posible que las raíces de nuestra angustia estén en semillas tropicales traídas a climas fríos”.

Esta observación asombrosa encierra para mí todo el arte moderno. En *El corazón de las tinieblas* el aventurero va al fondo del África a buscar el horror. La perspectiva nuestra es la contraria, nosotros estamos en los trópicos, nosotros no tuvimos que ir a buscar semillas de angustias. Estamos donde la semilla no cuenta, es la flor, la flor abierta. América es una plenitud, una flor abierta en su máximo de apertura. Esas flores de la angustia europea somos nosotros, pero vistos en el espejo al revés, la forma de una felicidad que puede ser terrible. Esto es asimétrico, porque nosotros sí podemos captar el mito de un escritor europeo, porque un escritor europeo hace el camino normal, va desde la semilla a la flor, mientras que lo nuestro es una plenitud instantánea y eso es infranqueable, esa barrera del tiempo, infranqueable. El mito personal que el escritor construye para salir del tiempo es hecho de tiempo y al tiempo lo que le da peso son las angustias y las felicidades. Y en América el tiempo se presenta en la forma de una flor que no necesitó hacer el camino desde la semilla; es la flor, el instante, el instante de Fausto, o el instante de Nietzsche...

Por eso, con todo respeto, se equivoca Cecilia cuando dice que Cruz e Souza es el poeta del dolor. Eso para mí es un grave error, una grave incompreensión de Cecilia Meireles. Cruz e Souza, no necesito decírselo a los brasileños, era el Baudelaire americano, tan grande como Baudelaire o más. Baudelaire fundó la poesía moderna llevando a Europa una semilla de angustia que él recogió en su viaje de adolescencia al Índico, a las Islas Mauricio. A los 19 años se detuvo en las Islas Mauricio, se escapó de la tutela del padre y del padrastro. Entonces, a los 19 años, esos que son sus primeros grandes poemas a una dama criolla, a una dama *creole*, sobre todo en el hermoso poema donde ya está todo Baudelaire, él lleva a Europa una cosa inédita, nueva, que funda todo un mundo poético. Llevó a Europa la fiesta tropical, la languidez tropical, y en París esa languidez y esa fiesta no podían sino transformarse en angustia. Y en el poema *La chavelure*, por ejemplo, él lleva a Europa la negra, la negrez, la mujer que a partir de Baudelaire va a encarnar el erotismo contemporáneo. Pero Cruz e Souza era un negro y más todavía, como tantos poetas brasileños, con ese fondo maravilloso de

femineidad, hecho del dolor y de la humillación de ser un esclavo, de ser un negro, de haberlo sido, lo feminizaba, lo hacía una mujer, era la negrez que no tuvo necesidad de realizarse literariamente yendo a Europa, sino que surgió como una plenitud instantánea en América.

A diferencia de la gran poeta Meireles, yo diría que Cruz e Souza es el poeta de la felicidad. En América, la transmutación se da, esa transmutación que nos hemos acostumbrado a leerla en escritores europeos como un tránsito temporal de la semilla a la flor, se da acá como una instantaneidad, un paisaje que aparece todo de pronto. Es como en el cuento *O recado do morro*, que es para mí un cuento tan importante, un cuento de Guimarães Rosa, no necesito aclararlo. Ese cuento me hizo escritor a mí en la pequeña medida en que quería serlo. En *O recado do morro* una pequeña desviación inicial del mensaje, cambia unos grados en la dirección, lanza el mensaje de una inmensa travesía que recorre toda la sociedad, y el mensaje va encontrando sus destinatarios, todos ellos erróneos, pero todos ellos justos. Va entrando en la conciencia de todos esos locos, idiotas, tontos y extravagantes que lo reciben de un modo innecesario, redundante porque en la conciencia de todos ellos ese mensaje ya está, y va formando algo así como los nichos, como se dice en la ecología... El mensaje lo único que hace es actualizar la plenitud de la lengua en ese inmenso paisaje brasileño. Lo más grande de ese cuento es que cuando el mensaje o el recado llega al final a Pedro Orósio, a su destinatario, se descubre que era innecesario porque Pedro Orósio era la montaña. Como al final de *La caza del Snark* de Lewis Carroll... Pedro Orósio era la montaña. Esa luz de felicidad que hay en la obra de Guimarães Rosa, y que a mí me ha atraído tanto desde hace tantos años, es un efecto de esa coincidencia y redundancia, él es el poeta de la coincidencia y de la redundancia. Es uno de los grandes poetas, escritores quiero decir, que da lo americano.

América en ese sentido es un *ready made* literario, literatura ya hecha. Sobre los viajeros del siglo XVII, alemanes, ingleses, franceses, que venían acá y escribían sus informes, a los historiadores les ha llamado la atención el hecho de que en esos informes, en esas memorias de viajes, hubiera tantos disparates, que hubiera animales con tres cabezas, serpientes que escupían fuego... y el estado de la ciencia de la época (siglos XVI, XVII, XVIII) más bien no justificaba semejantes dislates. Ahora los historiadores han descubierto, han propuesto la hipótesis muy seductora de que, en todas esas memorias y todos esos informes, todo eso eran en realidad mensajes cifrados, de utilidad estratégica, política, militar. Por ejemplo, si uno contaba que en el río X había una bestia con tres cabezas, eso se podía descodificar en el sentido de que había tres fortalezas, o una flor que se prendía de noche podía ser un faro, o sea todo lo que tenía importancia. Ahora un mensaje cifrado se descifra y se anula, pero no se anula del todo en este caso. Queda como un residuo

de la metáfora y eso es, a mi juicio, América; esa es la gran plenitud de una metáfora. Ahora tengo que decir que *O recado do morro* no lo cité como un ejemplo; no es un ejemplo de esto o de lo otro; no es una alegoría; la obra de arte nunca es una alegoría y el escritor cuando crea su mito personal lo primero que tiene en vista es escapar de esa lógica del ejemplo. Por eso un extranjero que no tiene acceso al mito del escritor y sí lo tiene a la obra, no tiene más remedio que considerar la obra como ejemplo, como ejemplos de esto o de lo otro, ejemplos de características psicológicas o de características nacionales.

Ahora, acortando las distancias, el Brasil. Yo cuando hablo del Brasil hablo de una ensoñación, de mi Brasil. Para mí el brasileño es el turista nato, el turista integral. Yo como turista acá me siento como una pálida copia del gran turista que es el Brasil, que es el brasileño en el Brasil. La forma en que se da el amor del brasileño por el Brasil es la de un deslumbramiento, una perplejidad, un balbuceo. No se puede explicar simplemente, no hay palabras para decir cómo puede existir un país tan hermoso, tan grande, tan feliz, tan maravilloso, “*a beleza pura*”, como dice Caetano, y ese balbuceo se trasciende las más de las veces en música, no? Como Sthendal, cuando llega a Milán y no tiene palabras para explicar la felicidad y entonces balbucea en ese hermoso final: “*La beauté n’est que la promesse du bonheur*”. Ahora, cuando uno no encuentra las palabras, cuando el discurso no sirve, no tiene más remedio que buscar, que iniciar el camino de todo escritor que es el de buscar las formas alternativas, o sea el estilo, y la busca del estilo en el Brasil es la busca del *muiraquitã* en *Macunaíma*, la piedra filosofal del estilo; el que la tenga va a poder trascender el discurso y decir lo hermoso que es el Brasil. Ahí está la gran diferencia entre ustedes y nosotros. El Brasil es el morro que habla, el país que se expresa a sí mismo, en que sólo hay que buscar el estilo, esa gran voz que surge de la tierra.

Argentina, en cambio, ustedes sabrán, es un país vacío; no tenemos montañas, no hay nada. El cielo solamente, sobre esa gran llanura; el cielo como una gran pantalla proyectiva de nuestra fantasía. Un gran escritor argentino llamó a la Argentina “la Gran Llanura” de los chinos. Nosotros somos muy chistosos, chistosos a un grado totalmente estúpido; trascendemos el lenguaje por eso. Uno está con un amigo y le dice: “¿Sabés que se murió tu mamá? No, era un chiste.” Nosotros estamos haciendo chistes todo el tiempo. El chiste es el juego de la significación. Ahora, de la significación que tanto nos gusta a nosotros, para nosotros todo es interpretación, significación, psicoanálisis... Nuestro juego favorito es el de la representación, la Argentina es el país de la representación, no tenemos nada, porque la Argentina es un desierto, pero podemos representarlo todo. Argentina es el país de lo que Hegel llamaba la *aufhebung*, de la supresión. Toda la literatura argentina se basa en eso. Nosotros no tenemos indios, por ejemplo. Los indios desaparecieron de un

modo más que curioso... teníamos negros, y los negros desaparecieron todos, se los tragó la tierra, o no la tierra exactamente.

La Argentina es el país de la representación, después voy a volver a eso. Eso quería ilustrarlo de dos modos: con una anécdota personal y con un pequeño esquema de la narrativa argentina, desde mi punto de vista. La anécdota es la siguiente: yo vine hace unos meses a Brasil, a Río, de vacaciones, en diciembre. Me alojaba en Copacabana y todos los días miraba el Pan de Azúcar. He venido muchísimas veces acá pero esta vez esa montaña, ese morro parecía estar amenazándome con decirme algo, lanzando un mensaje, pero no decía nada, por cierto; era como una fascinación, yo lo veía desde el hotel, por la mañana, a la tarde, a la noche, porque encima lo iluminan de noche, hasta que empecé a pensar lo de la Argentina. El modo argentino de enfrentarse a una situación de este tipo, ya van a ver cómo... Yo vine en diciembre, en estas vacaciones, con el propósito de levantarme un poco el ánimo después de un año muy malo que había pasado, muy triste por la muerte de mi padre. Ahora, en el sistema argentino, siempre una cosa representa la otra. La muerte de mi padre me había hecho revivir todo el dolor y toda la culpa que sentía por la muerte de mi mejor amigo, gran escritor argentino Osvaldo Lamborghini, que murió hace muy pocos años. Cuando Osvaldo vivía yo era su discípulo, sigo siéndolo, ahora más que antes, por cierto, su discípulo ideal en el sentido de que tenía una extrema dificultad para entenderlo. Yo, por ejemplo, venía a Brasil, cuando volvía le contaba qué hermoso que era el Brasil, y él con gran escepticismo me decía... “puede ser, puede ser, pero la Argentina tiene un gran poder de representación”. Eso no lo entendía y lo comencé a entender recién ahora. Y no sólo eso. Yo, antes de venir, una semana antes, cuando ya tenía los pasajes comprados, me enfermé, tuve una enfermedad grave, una infección en el brazo, una cosa que se llama flemón de antebrazo. Un flemón es una acumulación de tejido muerto, que produce fiebre; me pasé una semana con alucinaciones e inmediatamente me vine al Brasil. No era el momento. Y ahí está toda la clave del sistema argentino de un escritor. A mí el morro no me podía hablar como le hablaba a Pedro Orósio en el cuento de Guimarães, porque a los argentinos las montañas no nos hablan, nosotros tenemos nuestra propia montaña incorporada al modo de una representación.

Voy a pasar al otro esquema. Esto lo adelanté la otra noche en la UERJ a raíz de unas preguntas sobre el realismo en la Argentina. En la Argentina nunca hubo realismo. En un sistema fantasmático, representativo como el que tenemos nosotros, es totalmente imposible que haya realismo. Hubo realismo en los comienzos de la narrativa argentina, comienzos primitivos. En quien pasa por ser el fundador de la narrativa argentina, Esteban Echeverría, en su cuento *El matadero*, y en Ascasubi, en su poema narrativo *La refalosa* (la

historia de un degüello), y, sobre todo, en *Isidora, la federala y mazorquera*, y culmina esta línea realista con el famoso *Facundo* de Sarmiento. En este momento, esta línea fue realista en la Argentina. Esto sí es realista, realismo serio, realista fuerte, genuino, estaba basado en el más intenso de los odios, una generación de argentinos, de escritores que vio surgir de la tierra a los monstruos que eran Rosas, el tirano, y sus secuaces, quimeras hechas mitad de humano y mitad de bestia, y el odio profundo, tremendo, que surgió de ahí, produjo el primero y único realismo que hayamos tenido nosotros.

Inmediatamente, o paralelamente a la culminación de esta línea que significa en Sarmiento, está la otra culminación, que en realidad no es la culminación sino que es el punto de explosión en el que se tocan y el realismo desaparece, que es el *Martín Fierro*, una novela en verso, una curiosa novela en verso, como *Eugenio Onegin* de Puskin, o el *Don Juan* de Byron. Es una novela que ya está dedicada enteramente a ese tema... el mundo indio desaparece y deja en su lugar una cosa, un ser extraño de lo que en adelante se va a conocer como el argentino, lo argentino, una novela de la autoexcusa, del llanto, de la queja... Tienen que leerla si quieren saber lo que somos los argentinos, sin duda repugnante en muchos sentidos, pero tan revelador. Yo no permitiría que nadie más que un argentino dijera que es repugnante, por eso está en verso, porque el verso está para acompañar, para dar el ritmo al llanto; es la novela del llorar y sobre todo de la aparición del fantasma. *Martín Fierro* es el fantasma que recorre la pampa, sin ninguna atadura sino oír llamar la voz que puede... la expresión del mundo o de la Argentina. Inmediatamente después, inmediatamente o no, no importa, viene acentuando esto Mansilla, con su hermosa *Excursión a los indios ranqueles* y las no menos hermosas *Causeries del jueves*, charlas. Mansilla ya es el fantasma pleno, nuestro costado francés. Mansilla era un afrancesado, era amigo de Robert de Montesquiou, del que fue el modelo del barón de Charlus de Proust. Proust lo conocía también a Mansilla. En Mansilla el secretito se da, y aparece eso, el escritor como representante de un pequeño secreto, el secretito de la homosexualidad, y esa línea francesa va a ser la más, por cierto, la más trabajada entre nosotros, lamentablemente.

Entre Mansilla y Arlt, que es el gran novelista, se da toda una serie de escritores legibles, no muy buenos, entre los que nosotros podemos elegir y elegimos a veces, por ejemplo, a Payró... Interesante escritor, Payró hizo el único ejemplo de sadismo auténtico en la literatura argentina, en una *nouvelle* que se llama *El casamiento de Laucha*; ahí está toda la traición, toda la infamia (se pone a cubierto para no participar de ella); y las hermosas reconstrucciones históricas de un personaje indígena, *Chamijo y El falso Inca*. Otro escritor del 1900, Horacio Quiroga, que en realidad es uruguayo pero lo aceptamos como argentino, hizo el intento de volver a reconstruir el

realismo en la Argentina oyendo la voz, la violencia de la tierra... Y Arturo Cancela, un escritor poco conocido pero hartamente bueno, que fue el primero en trabajar la máquina urbana, la incipiente máquina urbana, y lo hizo como máquina humorística.

Después viene Arlt. Arlt es nuestro gran mito, nuestro gran novelista, nuestro Flaubert, pero a Arlt hay que leerlo junto con Macedonio Fernández. Son dos caras de la misma moneda. Macedonio Fernández es un caso del escritor que renuncia a su obra y lleva todo su trabajo a su persona, a su mito personal; él no publicó prácticamente nada en vida, y eso sería lo de menos. Dedicó su vida a escribir dos novelas, la última novela mala que uno puede escribir, y la primera novela buena. Y las escribió a las dos juntas. Son dos novelas infinitas, que se extendieron a lo largo de toda su vida, y él decía que a veces se le mezclaban las páginas de la buena con las de la mala. Se han hecho reconstrucciones; el hijo por suerte conservó todos los papeles del padre; y poco a poco, 50 años después (él murió muy viejo, en el año 50 y pico), recién ahora, se están publicando. La última novela mala sería *Adriana Buenos Aires*, que es una especie de parodia de Arlt, y la primera novela buena es una recopilación de textos, de prólogos, que se llama *Museo de la novela de la eterna*, y son los prólogos para una futura novela.

En realidad, si uno lo piensa, todos los novelistas estamos siempre en ese transe en el que no podemos discernir muy bien si es que estamos escribiendo la última novela mala que vamos a escribir, o si ya empezamos a escribir la primera buena. Encarnado en Macedonio, que es un mito con todas las características que puede tener un mito social y cultural en la Argentina, ese mito de Macedonio tuvo una inmensa dispersión y una inmensa fecundidad. De él salen prácticamente todas las características de lo que hoy entendemos por literatura argentina. De ahí salió el mito curiosísimo, quizá ninguna literatura debe tener algo parecido, de que Arlt, nuestro mejor escritor, escribía mal, una cosa muy rara... pero siempre todo crítico, todo ensayista que escribe sobre esa época se siente obligado a poner un párrafo, un título, explicando cómo es posible que el más grande escritor escribiera mal. Eso sale de ese mito, de esa aporía lógica, cosa tan paradójica que inventó Macedonio, de la última novela mala y la primera novela buena. Y de lo mismo sale el mito inverso al de Arlt: Borges, el escritor que escribe integralmente bien.

Suceden cosas mucho más raras. Por ejemplo, escritores (esto sí sucede en todas las literaturas, pero se acentúa en la argentina) que escriben libros y que empiezan a funcionar socialmente como grandes escritores, y todos saben que son muy malos escritores, que escriben muy mal. Es el caso de Mallea. Mallea escribía, escribía y escribía grandes novelas y todo el mundo estaba de acuerdo en que eran grandes novelas; se lo propuso para el Premio Nobel y en realidad todos sabían que escribía mal. Eso se mantiene en cierta

sombra, y recién ahora, hace pocos días, salió un reportaje a Bioy Casares, en donde por primera vez un escritor reconocido reconoce el hecho. Él decía que la gran intriga, para él y para Borges, era cómo podía funcionar Mallea. Todos estaban de acuerdo en que escribía tan mal, que cómo podía ser el gran novelista argentino. Se lo atribuía a la amistad de Mallea con Victoria Ocampo, a la promoción de tipo político que podía recibir. Queda inexplicado. Lo mismo pasa con Sabato. Pero Sabato funciona como un gran escritor. Y no sólo para los argentinos; los franceses, por ejemplo, dicen que es un nuevo Dostoievski. Es tan inexplicable que no se puede decir otra cosa, sino que es argentino.

Del mismo mito de Macedonio, de lo bueno y de lo malo, surge otra cosa curiosa y rara, una verdadera plaga argentina. Una cosa que nosotros llamamos los talleres literarios. No sé si ustedes tendrán algo parecido. Allá todos los escritores tienen sus talleres literarios a los que van cientos de jóvenes. El taller literario se basa en la idea tan racional, si uno la ve así, de que se puede empezar escribiendo mal y terminar escribiendo bien. Eso es muy lógico pero también es muy tonto. Había un dicho latino... no se aprende a empezar, se empieza. Los talleres, además, vienen de otro lado, vienen de Cortázar...

Pero, a ver, por dónde iba yo... por Macedonio y por Arlt. Arlt, por su parte, hizo la gran novela general del fantasma. En Arlt se da el hecho de que el país, la Argentina, se vació en todo sentido, se despobló, se vació imaginariamente, y la ciudad de Buenos Aires tomó su representación. Toda la obra de Arlt, salvo un pequeño experimento que hizo con el África, se desarrolla en Buenos Aires, y ahí hace todo el recorrido, las fases que puede recorrer el fantasma, desde la traición en *El juguete rabioso*, el secreto en *Los siete locos*, hasta el fantasma propiamente dicho en su última novela, tan poco apreciada, y que es tan buena, *El amor brujo*, la novela de la virginidad y de la masturbación.

Después de Arlt, entre Arlt y Puig, vienen algunas otras cosas no tan buenas. Marechal, Cortázar... Marechal y Cortázar son ese tipo de escritores a los que abruma la lectura, son casi pura recepción. Fueron modas, la obra de ellos queda totalmente aplastada debajo de la montaña de lecturas que se hicieron. Yo pienso que la influencia de Cortázar fue letal para la narrativa argentina; Cortázar mató la posibilidad que teníamos de relatar, de contar. Cortázar es el escritor antiamericano por excelencia, antibarroco. Cortázar opera con mínimos, el mínimo esfuerzo escriturario, necesario para producir un efecto. Ese es su encanto, en cierto modo. Su economía para producir un efecto de misterio, de cualquier cosa. Y de ahí vienen los talleres literarios, que también un poco, son sus orígenes. También en esta época habría que mencionar lo que se suele llamar el Grupo Sur, la revista *Sur*. No, en realidad no hubo un Grupo Sur. Fue el grupo de la órbita inmediata de Borges, la

influencia inmediata de Borges. También habría que mencionar a Borges, pero a Borges no se lo puede mencionar en una historia de la literatura argentina, porque Borges no está incluido en la literatura argentina, sino que es al revés. La literatura argentina está incluida en Borges. Es el grupo de influencia inmediata de Borges: Silvina Ocampo, Bianco, y habría que incluir a Bioy Casares; Bioy Casares tiene el peor defecto que puede tener un novelista, que es el desprecio de sus personajes, no obstante lo cual es un buen escritor. En ese grupo se sistematiza el fantasma como literatura fantástica.

Yo siempre he pensado que, si los escritores en la década del 60, cuando hubo una gran fluencia de aparición de escritores, hubieran tomado como modelo a Bianco, en lugar de tomar a Cortázar, podría haber sido mejor. Porque Cortázar representa nuestro imaginario francés, es nuestro costado francés llevado al máximo, es el secretito, nuestro pequeño secreto sexual, de origen sexual, que hay que velar con alusiones, con mecanismos fantásticos. Bianco, en cambio, es todo lo contrario. Bianco es nuestro imaginario inglés. Los ingleses crearon la novela moderna, crearon lo que nosotros llamamos la novela haciendo una especie de antropología, de etnología de esa tribu exótica que son los ingleses. Jane Austen, describiendo a esas señoras que toman el té como si fueran miembros de una tribu tan rara. Los ingleses son raros para sí mismos y ese sistema, ese modo inglés habría sido el ideal para la Argentina. Nosotros los argentinos consideramos a la Argentina un país tan extraño, tan absurdo sobre todo, tan ajeno a nosotros, que habríamos hecho bien con el modo inglés.

Y así llegamos a la época contemporánea, al hoy. Hoy día se dan, a mi juicio, en la narrativa argentina –y esto tómenlo como una cosa totalmente personal– dos necesidades, dos fatalidades, que son: todo lo que emerge, sale a la superficie, es malo. Lo bueno queda en el *underground*. Esto en cuanto a la calidad. La segunda es más bien temática: todo realismo es oportunismo. Esas son dos cosas inescapables, pero no del todo inescapables, porque hay dos autores que han podido escapar, huir de esta fatalidad, que son Puig y Saer. Uno es un escritor (bien, no convendría que él lo sepa) que produce en la Argentina una tremenda desazón, un rechazo, una repugnancia, una tristeza que ha hecho que su obra no fuera apreciada nunca, sino incluso denostada de un modo brutal, una obra tan grande, tan genial. Lo que pasa es que, en nuestra literatura de fantasmas, Puig es el gran espiritista e invocador de todas las voces, y para que estas voces realmente se oigan él necesita incluir su persona, a su persona real. Nació gran escritor y no tuvo que hacer el aprendizaje. En eso es la contrafigura de Saer. Saer es un escritor que, cosa rarísima, cada novela que escribe es mejor que la anterior. Saer, Juan José Saer. Los dos viven en el exterior; Saer en Francia y Puig acá.

En cuanto al oportunismo del realismo, eso surge, me parece, de una manía que tenemos nosotros de creer que en la Argentina no hay gente. Por ejemplo, en la época de los indios, no se sabía si los indios existían o no existían. Lo mismo en la década del 20 cuando Borges publicó sus primeros libros, creo que su primer libro, y el editor le dijo que había vendido 64 ejemplares. Borges no podía creerlo y le pidió la dirección de esas 64 personas para mandarles una carta o para pedirles disculpas. Nosotros no podemos creer en los grandes números. Uno. Uno ya es mucho. Y el oportunismo surge de que hacer realismo, hoy en la Argentina, es dirigirse a la gente que mira la televisión (no hay lectores, según nuestra fantasía), y la gente que mira la TV necesita temas.

La literatura argentina es la literatura del fantasma. Todas las literaturas tienen en realidad fantasmas, muchos fantasmas. La literatura brasileña, sin ir más lejos, autofantasmas. Clarice Lispector, por ejemplo, llega a lo inhumano, a lo fantasmal por un exceso de experiencia; ella va a las condiciones de posibilidad de la experiencia. Lo mismo Machado de Assis; él llegó al fantasma, yendo a desbordar toda la experiencia humana, por el lado de la muerte, post mortem, como en *Brás Cubas*. O en su más lograda aventura donde llega a lo prenatal, al momento en que se forma. En cambio, el fantasma argentino es el fantasma *a priori*, el fantasma es nuestra forma de representación. De ahí vienen muchas manías argentinas, por ejemplo la manía del exilio; los argentinos nos exiliamos siempre, como decimos en español... nos exiliamos, nos vamos, a la primera excusa, no se necesitan motivos muy fuertes, excusas.

Hay en *Rayuela* de Cortázar un epígrafe: “nada mata más a un hombre como obligarlo a representar un país”. Eso lo decía Jacques Vaché por la guerra, porque en la guerra el hombre que representa a su país no tiene más remedio que morir. Es lo menos que se puede hacer en la guerra, pero nuestra guerra argentina es el exilio donde morimos para nuestra comunidad para poder representar a la Argentina. Es una pasión, una manía. Borges decía que la única pasión argentina era el esnobismo. El esnobismo también tiene su forma de fantasmización para representar. Y por otro lado, la frase, la pasión argentina, viene de un libro de Mallea. Él sostenía la tesis, totalmente absurda por lo demás, pero muy representativa de lo argentino, de que la Argentina se dividía en dos: la Argentina visible y la Argentina invisible. El signo. El significante y el significado. Eso es tan, tan argentino... Ustedes los brasileños que son tan brasileños no podrían jamás concebir lo que es una literatura de la dispersión, de la desaparición, como es la nuestra. Nosotros tenemos cosas tan raras, tan inconcebibles, como escritores que no fueron argentinos, o que no escribieron en castellano, o que no fueron ni argentinos ni escribieron en castellano, y que son nuestros. Algunos de nuestros grandes escritores como Hudson, como Gombrowicz, como Copi, y les sorprendería

muchísimo saber hasta qué punto a esos escritores los queremos y son nuestros, como Gombrowicz, escritor polaco que vivió accidentalmente en la Argentina y escribió toda su obra en polaco. Ustedes les preguntan a diez jóvenes escritores argentinos quién es el gran escritor argentino y nueve van a decir Gombrowicz. Borges decía que la más grande novela argentina era *The Purple Land*, la tierra purpúrea, una novela de Hudson escrita en inglés, que se desarrolla en el Uruguay, y que sería la más grande novela argentina. Y no estaba lejos de la verdad. Lo mismo para Copi, un escritor que nació en la Argentina pero vivió muy poco allí. Copi nació en la Argentina pero hizo la escuela primaria en el Uruguay y vivió en Francia toda su vida, y escribió toda su obra en francés, y es el gran novelista argentino. También las modas contribuyen a esta fantasmización argentina. Por ejemplo, nosotros tomamos a un escritor, a un escritor o algo parecido, como Lacan, y la pasión que se despierta por ese autor es tal que ese autor pasa a ser argentino, se lo estudia mucho más en la Argentina que en su país natal, se lo trabaja más, hay cientos de personas que viven de él, y hoy día eso sucede con Michel Foucault y hoy nosotros lo entendemos como un escritor argentino.

Yo tuve la suerte inaudita de tener tres, de tener dos, en realidad son tres, dos maestros que fueron dos grandes escritores en mi adolescencia: Alejandra Pizarnik, una gran poeta, que murió tan joven, y después, definitivamente a Osvaldo Lamborghini, gran escritor muerto hace poco, que fueron mis amigos y mis maestros y ahora ya muertos los veo a ellos como encarnaciones. Para mí Alejandra no es una persona, es el trabajo, porque ella era una gran trabajadora, y Osvaldo es la inteligencia, porque fue el hombre más inteligente que he conocido. Eso suena como una traición al amigo muerto, hacerlo encarnación de una virtud, pero ese es el sistema argentino; nosotros lo representamos todo y lo hacemos todo representación. Y el maestro, el maestro-maestro, es Borges, el maestro de todos nosotros. Borges es la máxima expresión de nuestra manía de la representación. Nosotros no podemos aceptar tener muchos escritores, nosotros tenemos uno solo que es el escritor que los representa a todos, es Borges. El escritor de los escritores, el escritor. Borges no es que sea tan buen escritor, no es que nosotros lo hayamos elegido a Borges como nuestra representación por ser tan bueno, sino que Borges es tan bueno porque Borges encarna la representación argentina, el sistema de la representación argentina. Por eso Borges, para nosotros, a pesar de su inmenso éxito en todo el mundo, es un escritor de consumo interno. Para los argentinos, a Borges solo lo puede entender un argentino y nos sonreímos cuando los extranjeros intentan escribir, entender a Borges, y escriben esos grandes libros sobre Borges. Nos provoca suficiencia y un poco de lástima. Entender a Borges para un extranjero es algo tan, tan imposible. No es porque sea difícil ni porque sea localista, sino porque Borges es nosotros y nosotros

somos nuestra comprensión de Borges. No es un problema de entender algo, sino de ser, y que un extranjero quiera entender a Borges sería como si un extranjero quisiera ser argentino o pudiera llegar a serlo.

Bueno, no sé si quieren hacer alguna pregunta... quizá no se entendió mucho mi exposición. Tengo la fantasía de que cuando hablo nadie entiende. No porque diga cosas difíciles, sino porque las digo mal.

PREGUNTA: ¿Es posible que algún extranjero entienda a Borges?

No, totalmente imposible.

PREGUNTA: ¿Tampoco los brasileños pueden entender a Borges?

No, los brasileños podrían entender, si yo supiera explicarme... Los argentinos representamos todo; nosotros no tenemos obreros, tenemos representantes de la clase obrera; y así todo lo demás. Nosotros no tenemos, no somos. Somos representados. Es una cosa un poco difícil de entender. No tenemos una naturaleza, por ejemplo, como tienen ustedes, que tienen montañas. Nosotros no tenemos nada. Tenemos el cielo, nada más, las nubes, sí, maravillosas nubes, diría Baudelaire, pero son tan pasajeras.

Este sistema de representación en realidad ha sembrado mucho. Borges, desde los años 60 hasta que se murió, fue el escritor argentino y no había otro escritor argentino. No lo había literalmente. Los escritores que eran contemporáneos de Borges y que surgían después de Borges vivían una tremenda amargura por el hecho de que nadie los consideraba escritores, porque Borges era "el escritor". Nosotros somos muy unicistas, siempre se sostiene eso, que tenemos una sola ciudad, donde está todo, a diferencia de ustedes, que tienen dos, o tres o cuatro. Todo es uno, pero todo es uno por ese sistema de la representación. Para representar algo bien hay que buscar un representante. Borges fue nuestro representante, pero no fue elegido por una votación o porque se postulara, sino que el sistema mismo lo hizo, lo formó. Fue el escritor más grande del siglo XX, pero lo es gracias a nosotros. Invertimos toda la necesidad de ser el escritor completo y absoluto. No podía sino serlo, si no la Argentina hubiera explotado.

La Argentina es un país raro, es un país fantasmático. El Brasil se manifiesta como un gran telón de ópera y no puedo decir que los brasileños no puedan amar a Borges. Ojalá. Yo, por ejemplo, tengo un amor por Machado de Assis, de toda mi vida, de mi adolescencia. Cuando vengo a Brasil recorro las calles donde andaban los personajes de Machado y besaría las piedras... Y si un brasileño me dijera que a Machado no lo puedo entender... Pero tampoco hay que preocuparse mucho porque entender no quiere decir casi nada. Se puede amar sin entender su teoría de la representación en su obra.

PREGUNTA: ¿Podría ampliar lo que comentó sobre los turistas y la literatura brasileña?

Hoy dicen que todos los europeos son turistas, pero a mi juicio se les adelantaron. Es turista en el sentido de que el turista, cuanto descubre un paisaje, algo que lo deslumbra, se queda sin palabras. Y el brasileño, en su literatura por lo menos, se ha quedado sin palabras delante del Brasil, por eso yo pienso en toda la búsqueda de estilo, la búsqueda de forma, la experimentación lingüística que hubo en el modernismo. Vuestro modernismo fue nacionalista. Porque buscar la palabra imposible, la palabra nueva era el buscar el modo de decir qué hermoso era el Brasil.

PREGUNTA: ¿Cómo surgió su cuento *El vestido rosa*?

Con *El vestido rosa* quise copiar *O recado do morro...* copiarlo, copiarlo, de la primera página a la última, y me salió mal. Lo que hacía Guimarães, hacer viajar por todo un territorio un mensaje, un mensaje mal entendido, que va de aquí para allá. De todas formas estoy contento, porque lo veo como un reflejo de Guimarães.

PREGUNTA: ¿Cuál es la diferencia entre una novela y un cuento?

La diferencia entre novela y cuento es por la división. Si está dividida es novela; si es seguida, es cuento.

PREGUNTA: ¿Cómo surgió su novela *Ema, la cautiva*?

Nosotros tenemos el mito de *La cautiva* [de Esteban Echeverría]. Era una mujer a la que se la llevaban los indios. A los indios les gustaban las mujeres blancas (“era la tarde y la hora...”). Y sufría, sufría en manos de los indios y entonces a mí se me ocurrió hacer una novela de la cautiva, pero todo al revés, la cautiva feliz. Hay un libro chileno de un joven al que secuestraron los indios y al que tuvieron muchos años secuestrado en una tribu, y lo pasó fabuloso, con fiestas, y escribió un libro que se llamó *Cautiverio feliz*.

Yo hice una especie de “cautiverio feliz” de esta mujer. A los indios en la Argentina, qué cosa curiosa, se los trata mal siempre. Por ejemplo, el *Martín Fierro*, y tantos otros, y Borges, justifican el exterminio del indio con toda tranquilidad, y entonces el recurso que se buscó fue que no eran argentinos: eran chilenos, los indios. Entonces no hay ningún inconveniente en hacerlos sucios, todos engrasados, que comían carne cruda, y yo lo hice al revés. Me inspiré en *La novela de Genji* de Murasaki Shikibu, una cortesana japonesa del siglo X, y presenté las cortes indígenas como maravillosas cortes indígenas, había un montón de nieve e incluso se comían faisanes...

Pero mis novelas no tienen ninguna importancia, yo soy un escritor medio marginado, al que alguna gente aprecia, una pequeña gente. Mis admiradores son casi cinco.

Referências

RUBIONE, Alfredo. La crítica literária reciente (notas de lectura). *SYC*, Buenos Aires, n. 1, novembro de 1989.

SCHROEDER, Carlos Henrique. Sete dias com César Aira. *Cândido – Jornal da Biblioteca Pública do Paraná*, n. 101, p.18-23, dezembro de 2019.

MOLINA, Cristian; MAGRI, Ieda; ACEVEDO, Luciene. Palavras dos editores convidados (Dossiê). *ALEA*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 3, p.17-23, set./dez. 2021.

Silvia Cárcamo. Professora Titular do Setor de Letras Espanholas, Departamento de Letras Neolatinas, Faculdade de Letras, UFRJ. Possui graduação em Letras – Universidad Nacional de Rosario (1974), mestrado em Letras Neolatinas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1985) e doutorado em Letras Neolatinas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1993). Estágios de pesquisa na Universidade Autônoma de Barcelona (1991) e estágio Pós-Doutoral na mesma instituição (2009). Foi Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas da Faculdade de Letras UFRJ, Vice-Presidente da Associação de Professores de Espanhol do Estado do Rio de Janeiro e Presidenta da Associação Brasileira de Hispanistas (ABH). Faz parte do Comitê Científico do Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos (MEC-Espanha) Faz parte do conselho da revista eletrônica *Abechache* (ABH). Pertence ao Conselho editor de “Ediciones del lado de Acá” (Argentina) e ao Comité Assessor da revista “Olivar” (Universidad Nacional de La Plata-Argentina). Parecerista Ad-Hoc de muitas revistas acadêmicas. Editora convidada do número 17/2 (2016) de ALEA, com o tema monográfico “Visões da infância”. Atua nos cursos de Graduação (Letras Português-Espanhol) e no Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas. É membro da AIH (Asociación Internacional de Hispanistas), do GT/ANPOLL Relações Literárias Interamericanas e do GT Abralic. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literaturas Hispânicas Modernas, principalmente em: literatura espanhola (a narrativa e o ensaio contemporâneos), literatura hispano-americana, com interesse nas vinculações literatura e sociedade.

E-mail: silviacarcamo@globo.com

Rodrigo Labriola. Professor associado de Literatura Hispano-americana da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Doutor em Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro e Mestre em Literaturas Hispânicas pela Universidade Federal Fluminense. Possui graduação em Letras Modernas Estrangeiras como Bacharel e Licenciado pela Universidade de Buenos Aires. É professor do Programa de Pós-graduação em Letras Neolatinas (PPGLEN) da UFRJ e atua principalmente nos seguintes temas: hispanismo, tradução, teatro-dramaturgia, estudos culturais, teoria literária e cinema. Editor do periódico ALEA – Estudos Neolatinos (Qualis A1) desde 2019 e membro da Associação Brasileira de Hispanistas (ABH). Autor do livro *A Fome dos Outros: literatura, comida e alteridade no século XVI* (Niterói: EdUFF, 2007), co-organizador do livro *Tradução, arquivos, políticas* (Rio de Janeiro: 7Letras, 2019) e co-tradutor de *Os cálices vazios* de Delmira Agustini (S.J.de Meriti, RJ: Desalinho/Ganesha, 2020) e *A ilha deserta / Savério o cruel* de Roberto Arlt (Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2022), além de outras publicações e traduções em português, espanhol e inglês.

E-mail: rlabriola@gmail.com

Recebido em: 15/05/2022

Aceito em: 30/06/2022

Declaração de Autoria

Silvia Cárcamo e Rodrigo Labriola, declarados autores, confirmam participação por igual em todas as etapas de elaboração do trabalho: 1. Concepção, projeto, pesquisa bibliográfica, análise e interpretação dos dados; 2. Redação e revisão do manuscrito; 3. Aprovação da versão final do manuscrito para publicação; 4. Responsabilidade por todos os aspectos do trabalho e garantia pela exatidão e integridade de qualquer parte da obra.

Parecer Final dos Editores

Ana Maria Lisboa de Mello, Elena Cristina Palmero González, Rafael Gutierrez Giraldo e Rodrigo Labriola, aprovamos a versão final deste texto para sua publicação.