



Atenea

ISSN: 0716-1840

lgaravil@udec.cl

Universidad de Concepción

Chile

Ariel Madrazo, Jorge
Entrevista a Noé Jitrik: Leer un texto como una música
Atenea, núm. 492, 2005, pp. 181-195
Universidad de Concepción
Concepción, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=32849211>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica
Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

ENTREVISTA A NOÉ JITRIK:

LEER UN TEXTO COMO UNA MÚSICA

JORGE ARIEL MADRAZO*

RECONOCIDO internacionalmente por sus trabajos en semiótica y lenguaje, Noé Jitrik (Buenos Aires, Argentina, 1928) es director del Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Buenos Aires, donde desde 1997 dirige a un equipo de más de cincuenta investigadores, muchos de los cuales colaboran en un proyecto monumental: la *Historia crítica de la literatura argentina*, de cuyos doce tomos ya aparecieron cinco. Entre 1967/1970 residió en Francia. En 1973, el fugaz retorno de la democracia en su país lo llevó a la cátedra de Literatura Iberoamericana de la UBA. Exiliado en México entre 1974 y 1987, fue docente e investigador en El Colegio de México, en la UNAM, en la Universidad de Puebla –donde le fue otorgado un Doctorado Honoris Causa– y en otras altas casas de estudios. Al regreso retornó a la cátedra e hizo aportes decisivos al desarrollo del área de letras de la UBA. Fue también profesor en Francia, Venezuela, Puerto Rico y los Estados Unidos. “Chevalier des Arts et des Lettres” y Premio Xavier Villaurrutia. Algunos de sus libros: *Producción literaria y producción social*; *Historia e imaginación literaria*; *La lectura como actividad*; *El balcón barroco*; *El mundo del 80*; entre sus estudios cabe destacar los dedicados a Lugones, Sarmiento, Borges. Ha publicado novelas –*Citas de un día*, *El ojo de jade*, *Mares del sur*, *Evaluador*, *Long Beach*, entre otras–, libros de cuentos y poesía.

* Ensayista argentino, escritor y poeta. E-mail: arielmadrazo@ciudad.com.ar

E*L callejón*: Así se tituló un libro de Noé Jitrik editado en México en 1987. En él su autor recogía, reescritos, distintos textos publicados en la prensa mexicana y unidos por un hilo común. Como señaló en su Nota inicial, “los sostiene un acorde que tiene que ver con el exilio” y más ampliamente, con lo *latinoamericano*, “en el sentido de que una escritura del subcontinente sólo puede ser posible desde alejamientos y rupturas. Desde un distanciamiento que será o no dramático y forzado pero que, en todo caso, permite abarcar, comprender, trascender”. Era el libro del pensador que al rediseñar su vida en el ostracismo, necesitaba hallar alguna clave para una búsqueda no del todo definida: ¿la de sí mismo? Un pensamiento animado por una necesidad existencial, y también nutrido por lo intuitivo-poético.

Casi dos décadas más tarde, en abril de 2005 y en Bogotá, la Universidad Nacional de Colombia edita otro –diferente, inquietante– libro de Jitrik: el poemario *Venganzas*. El investigador en semiótica y ciencias del lenguaje vuelve a recordarnos que es en esencia escritor. Y poeta: “A veces / cuando estoy cabalgando / sobre el tiempo / en un viaje que no elegí / me tiembla la silla / en la que estoy montado / nada detiene / su temblor...”.

Seguidamente, los tramos fundamentales del diálogo con Noé Jitrik en su ático de Buenos Aires.

–*¿En qué estado se encuentra la Historia crítica... que diriges?*

–Es un trabajo arduo. En este momento estamos abocados a otro volumen, el sexto en aparecer –sería el quinto de la serie dentro de una secuencia “normal”, ya que el primero en publicarse fue el décimo– y que abarca la transición entre los siglos XIX y XX. Y estamos adelantando con otros. Le seguiré el volumen sobre Macedonio Fernández, que dirigirá el crítico y escritor Roberto Ferro y que debe aparecer en el 2006; y también trabajamos en el siguiente, que saldrá en el 2007, si aún estamos todos en esta tierra.

Me suelen preguntar por qué no apareció primero el número uno, sino el relativo a la crítica; y es que este proyecto no está financiado por ninguna institución. Hay incluso una situación de hecho: la cronología respondió a las posibilidades de tiempo de cada director. Si bien una editorial –Emecé– propuso hacer este trabajo, eso se mueve por el régimen de derechos de autor y honorarios a los colaboradores (unos y otros, escasos). En cuanto al universo de lectores que coleccionan la obra –ya que la idea es que cada comprador lo tenga todo– abarca entre dos mil y tres mil personas. Es un público culto aunque no necesariamente especialista. Por esa razón, el estilo verbal es riguroso pero no hay jerga; aunque los especialistas, claro está, obtienen provecho de estos volúmenes.

–*Incluso, los títulos hacen pensar en una saga de aventuras: El imperio realista, La lucha de los lenguajes, La narración gana la partida...*

–Está bien percibido. La obra fue concebida sobre todo como un relato, con sus capítulos y momentos. No responde a las clasificaciones habituales de movimientos, géneros, períodos políticos, etcétera.

–*¿Implicaría una demostración por la práctica de otra concepción acerca de la crítica?*

–Sería más bien la puesta en escena de lo que es la crítica en la actualidad, desde una perspectiva teórica-práctica. La crítica actual, o la que me interesa, es una suerte de síntesis de distintas experiencias teóricas que tuvieron lugar en el mundo en los últimos treinta o cuarenta años. Hay estructuralismo, *telquelismo*, deconstruccionismo, marxismo, psicoanálisis, historia, filosofía, estudios culturales... No se trata de una mezcla, pero sí de una síntesis. En todo intento crítico, desde Platón hasta hoy, la meta es percibir en un objeto lo que no brilla en la superficie; algunos han creído que a tal efecto debía aplicarse un sistema; otros pensaron que eso era muy mecanicista y ello dio lugar a un intuicionismo, que a su turno era muy subjetivo y por tanto no generalizable, y entonces el sociologismo, el historicismo... De lo que se trata es de ver qué sucede dentro de un texto: no meramente en la forma, ni en el mero “mensaje”.

Es la imagen de Ronald Barthes del texto como una esfera; ¿cómo se entra a una esfera? ¿Cómo conocerla? Como no hay esfera perfecta siempre se puede encontrar una irregularidad, un agujerito. Más clara aún, y que prefiero, es la metáfora del alpinista: debe escalar una montaña y no tiene dónde aferrarse. Entonces busca las anfractuosidades, clava allí la pica, cava otras anfractuosidades y así va escalando. Esos instrumentos son el saber teórico –sea analógico, teórico, memorístico, ocurrencial, etcétera– aplicable a partir de la percepción de la irregularidad, y puesto aquí en relación con la crítica. Un alpinista no sube igual que otro, pero sube. Por lo demás, esa montaña suelta a su vez nuevas anfractuosidades. Es entropía pura: cierto modo del desorden que genera un movimiento interno y permite, de algún modo, ordenarlo parcialmente. Es el desorden de la significación, la cual es inextinguible.

–*Pasando a Latinoamérica, eje del Instituto a tu cargo: Chile fue foco cultural; Sarmiento se expatrió dos veces allí, Andrés Bello fundó su universidad; Simón Rodríguez, el maestro de Bolívar, enseñó y además ayudó en el sismo de Con-*





J. Teillier

cepción; Darío publicó allí Azul. ¿Que aproximación harías a la literatura y los estudios literarios en Chile?

–El punto más alto de la producción literaria chilena ha sido siempre, creo, la poesía. Ha habido y hay excelentes poetas y una actitud respecto de la poesía bastante diferente de la que se da en la Argentina, o en otros países: existe allí una suerte de culto. Es verdad que hay nombres muy poderosos, como Huidobro, Neruda, Parra, Mistral, Teillier, Lihn, en fin, es una serie muy importante. En otros planos, también se destaca una importante tradición narrativa, incluso Lihn escribió novela –o algo así, prefiero no usar en este caso términos genéricos muy estrictos–. Está la obra de Donoso, tam-

bién muy sólida y relevante en las últimas décadas. Pero ya a finales del siglo XIX se observa una tradición realista fuerte, con una inclinación hacia lo social muy característica; es un fenómeno general, no únicamente de Chile, sino una onda en toda América Latina y asimismo en Europa.

Ahora, en el orden de la crítica me parece que hay una suerte de diacronía respecto del desarrollo de la crítica en otros países. En el sentido de cómo llegan a cada uno de nuestros países las cosas y las novedades en materia teórica; que, sobre todo, vienen de Europa. Francia es el gran proveedor, luego los Estados Unidos: los tiempos de llegada a los países de América Latina son diversos. En 1974 yo fui a México por primera vez, y allí estaba entrando apenas el estructuralismo, que en Venezuela hizo estragos varios años después; y en la Argentina ya prácticamente había concluido. Mi experiencia más reciente es chilena: pasé un mes dando clases en la Universidad Católica de Chile en Santiago y me encontré con un muy buen nivel de conocimiento y de elaboración de orden teórico; y también en la Universidad de Chile, con una preocupación y un rigor muy ponderables. Hay gente como Ana Pizarro, como Grínor Rojo, como Roberto Hozven, como Rodrigo Cánovas y Cedomil Goic: son los académicos más conocidos. Pero también los estudiantes de doctorado del curso que di eran muy avanzados y tenían un caudal de lecturas muy interesante, exactamente del mismo tenor –o mayor– que el de los argentinos que conozco. Me sentí muy cómodo en Chile, tuve un excelente diálogo tanto con colegas como con estudiantes.

Y lo mismo que con Chile me ocurre con México; son los países que he frecuentado más; y qué decir del Uruguay: allí sale una revista de teoría que se llama *El Hermes criollo*, muy activa y dinámica y donde lo moderno –por decir así, entendido como autonomía de pensamiento– está funcionando admirablemente. El editor principal, y quien la dirige, es un joven muy brillante, Hebert Benítez Pezzolano. Es una revista muy consistente.

–Y aquí no se la conoce: circulan publicaciones de Estados Unidos o de Europa y en algún caso de Chile, como la excelente revista Trilce, pero casi nada, en lo teórico-literario, del Uruguay o de otros vecinos...

*–En efecto, pero hay un mal endémico en nuestros países, y es que los nombres de referencia en todo lo que sea elaboración y pensamiento, nunca son de colegas cercanos o connacionales. Siempre son del exterior. De allí que en todos los países de América Latina se va a encontrar siempre el mismo tipo de citas en una época determinada. En este momento todo el mundo va a hablar de Derrida, de Foucault, de Benjamin, de Paul de Man, por no mencionar los llamados estudios culturales o post-coloniales, por ejemplo Homi Bhabha. Y así *ad nauseam*.*



E. Lihn



-¿*Todos manejan los mismos papers?*

-Todos manejan los mismos *papers*. Pero nunca recogen lo que se produce en nuestros propios países; así que es una lucha silenciosa, heroica, que obviamente trasciende poco, porque si ignoran tales aportes los propios connacionales o colegas, ¿cómo se los va a conocer en otros lugares?

-*En El callejón decís cosas muy bellas acerca de Barthes.*

-Sí, antes de ir a Europa por primera vez, en 1953, había empezado a leer *El grado cero de la escritura*, que me impresionó mucho. Y el año pasado, cuando intervine en la Feria del Libro de Buenos Aires, en una evocación de Barthes, busqué un ejemplar de *El grado cero*, y era un ejemplar que me había regalado y dedicado Roa Bastos. Y fue justo el día de su muerte. Fue muy significativo. Seguí muy de cerca, sí, algunos de los libros fundamentales de Barthes.



R. Barthes

-*Hay en ese texto revelaciones sobre tus nexos intelectuales con Barthes, y cómo te sentís representado hasta en la anticipación de sus cambios. Al citar su *Leción Inaugural en el Colegio de Francia*, resaltas que “no habla más que de la comprensión del desorden, del deseo que no se satisface, del regreso victorioso de la palabra poética a un mundo que creyó haberla sofocado”.*

-Cuando la reunión en la Feria del Libro recorrí nuevamente algunos de sus ensayos y, en efecto, advertí que muchas de las cosas que yo había venido sosteniendo en esa época, él también las había dicho: el concepto de lectura, de escritura, y muchas otras ideas. Era un registro muy parecido al que trato de ejercer: escribir sobre textos, pero como quien describe sus experiencias, como quien lee un mapa, como quien lee una música. Y eso tiene y no tiene que ver con lo que llamamos crítica. Tiene que ver en tanto es una voluntad de indagación; pero no tiene que ver, en tanto la crítica se limite a ser un intento de decodificación.

Aquí se trata, entonces, de otro enfoque: de una percepción del estremecimiento. Yo creo que es sobre todo una experiencia nocturna. Si uno lee con intensidad antes de dormirse, algo le pasa. Esa inducción al sueño que promete un texto es una verdadera conmoción, aunque uno no tiemble. Es un instante privilegiado. En general muy denigrado, porque la gente suele afirmar que los libros hacen dormir. Pero es un instante inefable: se está solo en el mundo con el libro. Se lo cierra y algo pasó. Y aunque los sueños conduzcan a otra región, el texto que la precede ha sido una experiencia fundamental: existencial.

–¿Reivindicas con ello el papel del inconsciente?

–Por supuesto. El inconsciente, como el campo donde se gesta todo.

–*En los trabajos tuyos se siente una voz muy vinculada a lo poético. Hoy se suele decir que el poema se engendra a sí mismo y es recreado en cada lectura. ¿Cual es tu idea de la lectura? ¿Es una decodificación, más o menos creativa?*

–Es otra cosa. Porque eso implicaría que un texto es una codificación y que la lectura lo podría decodificar. Pero yo creo que la lectura es una actividad que le confiere una forma y que se realiza, desde luego, a partir de un texto, pero tendiendo a entenderlo junto con el acto de entender, en simultáneo, la misma actividad. Dicho de otro modo: cuando escribimos comunicamos, pero también tenemos conciencia de que podemos escribir. Cuando leemos, nos informamos pero también actúa un principio de conciencia acerca de la capacidad de leer. Y esa capacidad –como la de escribir– va más allá del hecho material mismo y de los objetivos que se le atribuyen tradicionalmente a una y otra actividad y que tienen una intención comunicativa; la lectura es también un *en sí*, que tiene que ver con las potencialidades de la lengua y con el lugar que ésta ocupa en la cultura humana.

–¿Ayuda a ubicar esto el borgiano “Pierre Menard, autor del Quijote”?

–Sí, pero ése es un primer nivel del problema. Es verdad, y lo de Pierre Menard está bien invocado, que la lectura modifica el texto. Y se acumula sobre el texto. Lo que leemos en Cervantes es lo que escribió Cervantes más todas las lecturas posteriores. Pero ése no me parece que sea el tema. Yo creo que hablar de diferentes lecturas está en el orden de la interpretación; y ésta siempre gira en torno de lo que el texto “quiere decir”. En el caso de la poesía, ese querer decir es más filosófico, o más abstracto; también más ambigüo, pero al aplicarle una lectura “interpretativa” reducimos esa ambigüedad. O sea, reinventar el texto es una de las opciones. Cuando alguien interpreta un texto y cree encontrar ese querer decir desde su propio bagaje, está reescribiéndolo, y eso es lo que dice el Pierre Menard. Pero yo quiero ir más allá, llegar a comprender el sentido de lo que se está haciendo en ese acto: no sólo lo que el texto podría decirnos sino la comprensión de lo que se está haciendo cuando uno se acerca al texto, cuando uno lo lee. La lectura tendría así una doble vertiente: la primera, una necesidad de conocimiento de lo que el texto transmite, y también sujeta a la propia interpretación. Pero hay una segunda etapa, en la que uno entiende qué le sucede cuando está leyendo.

Por lo demás, en lo que hace a la comprensión creo que hay, por lo menos, dos clases: la inmediata y la diferida. Esta última se produce por misteriosos caminos y procedimientos, implica operaciones no racionales, de acumulación, resulta de una alquimia cuyos resultados no se pueden prever pero que se manifiestan en forma de una modificación, después de que “no se ha comprendido nada”...

—¿O sea que el acto de la lectura implica al cuerpo y a la subjetividad en su sentido más amplio?

—Exacto. Roland Barthes habló del placer del texto, en realidad de la lectura. Pero yo añadiría el estremecimiento que produce: ese estremecimiento es la verificación del ser en el mundo, para usar términos un poco más heideggerianos. Es la comprensión de la extensión y de la finitud, todo junto. Ésa es una experiencia muy fuerte, y es la razón por la cual algunos leen y otros no leen. Quienes leen están buscando ese estremecimiento; los que no, están huyendo de él.

—Sueles afirmar que el lector no existe.

—Ese es un punto fundamental. Y descifra un equívoco. Siempre se habla de lector, y creo que se cae en la sociología y hay un alejamiento de la filosofía en relación al lugar que ocupa la lectura en el conjunto de las relaciones humanas. Se la pone en un terreno inverificable. Y fatalmente se llega a la conclusión de que todos los lectores son diferentes, ya que todos interpretan de modo diferente aquello que leen. Eso me parece pobre. Pienso, por desafiar esa visión, que el lector no existe; existe el texto, que crea al lector. En el momento en que alguien se encuentra con un texto, empieza a funcionar como lector. O no: evita funcionar como lector.

—Vale transcribir aquí una reflexión de Jitrik en el marco de la Sexta Bienal de Literatura celebrada este año en la Universidad de Mérida, Venezuela: “Un papel importante cabe a los responsables de la educación; si el niño ve que se lee, va a impregnarse de eso y va a cambiar su lenguaje. Pero hay en ello una dialéctica. Yo aprendí a leer en un pueblo del campo y comencé a pedir libros en la biblioteca del pueblo; y creo que a mi familia eso la inquietaba. Debí imponer mi deseo. Entonces, hay una dialéctica familiar; no todo depende de los padres, a veces es a la inversa. El propio niño, probablemente ayudado en su interés por la escuela, puede descubrir ese mundo maravilloso encerrado entre dos tapas”.

–*Precisamente, en Los grados de la escritura hablas de ésta como incesancia.*

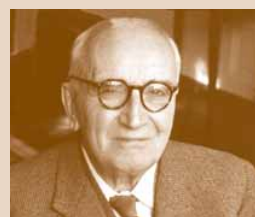
–Lo que funciona en un texto no concluye nunca: las significaciones andan revoloteando permanentemente; eso es lo que anima a un texto. Y la lectura, para completarse como tal, debería percibir esa incesancia. Lo cual no necesariamente termina en un juicio, no es la crítica literaria. Es, simplemente, la lectura. Es decir, hay un refinamiento posible de quien se convierta en lector. Y es el de que perciba este movimiento; esto, incesante, que no concluye jamás. Puesto en otros términos: uno puede imaginar que los textos apilados en una biblioteca están hirviendo. Están en permanente movimiento, unos más que otros; el movimiento se agota en algunos casos, renace en otros. Pero hay ese hervor en los textos. Que, cuando existe, no concluye nunca.

–*En tu exposición al recibir el Doctorado Honoris Causa en Puebla, en 2001, mencionaste una posible corrupción de la escritura, que además de ser una vía al conocimiento establece un dominio; y el difícil equilibrio entre la tendencia subjetiva al desorden, y la del control por la escritura...*

–Es un tema importante que requeriría ciertas explicaciones. A grandes rasgos: escribir es un *saber de*, y un *saber de qué*. Ese “saber de” es, ante todo, la conciencia de lo que se está haciendo cuando se escribe, y que es como una reelaboración del acto más arcaico de la hominización; el *saber de qué*, en cambio, es la relación con el exterior que en algunos casos impulsa a la escritura y en otros es producido por la escritura. Las escrituras más logradas son aquellas que armonizan las dos dimensiones. Eso, por un lado. En otro plano, la comunicabilidad creada por la sociedad descansa en la norma, y la norma, a su vez, está muy metida en quienes viven en una sociedad. Pero no es cuestión de obedecer la norma ciegamente sino de entender su sentido y hasta dónde el impulso individual puede convivir con ella, e incluso modificarla y así modificarse. A eso me refiero cuando hablo de armonizar esos términos. Por ejemplo, el dadaísmo se planteó como la pura individualidad sin norma; el academicismo se presentó como pura norma sin individualidad. Claudel es la pura afirmación de la norma, Tzará es la pura ruptura. En cambio, Apollinaire sería la armonía; es mucho más que esas dos posturas opuestas.

–*Desde otro ángulo, que en Chile y en la Argentina nos afectó especialmente: ¿Cómo relacionar la producción literaria con las dictaduras vividas?*

–Por un lado, pasó lo que todos conocen, la dispersión: unos se fueron, otros se quedaron. Los que se fueron pudieron, bien o mal, continuar el desarrollo de lo que le dictaban sus respectivos imaginarios, con ciertas garantías de



P. Claudel



T. Tzará



G. Apollinaire

que ese imaginario no les hacía correr riesgos, o a lo sumo los enfrentaba con los riesgos propios de lo simbólico, no de lo físico, de la represión. Eso dio algunos frutos interesantes, otros no tanto, pero ahí está ese sector a determinar. Más enigmático e importante es lo que pasó en la gente que no se fue y que debió soportar estas horribles dictaduras. Ahí también hubo una diversificación: hubo quienes consideraron el ejercicio de la literatura como el de una resistencia, que no se daba en lo explícito de los textos sino en la complejidad de la propia escritura. Para esa gente fue una experiencia muy importante, y me parece que sobre todo ocurrió en la poesía. Lo que creo fundamental es que todo ese fenómeno sirvió para poder comprender el proceso y soportarlo, hasta que aclarara para los demás; porque, en muchos casos, esa gente siguió escribiendo como lo hizo en esos años oscuros. Pero hubo otro tipo de gente que más bien se plegó al lenguaje en curso: que –con mayor o menor conciencia de ello– se dejó infiltrar por ese lenguaje e intentó crearse coartadas para seguir haciendo algo pero sin ser objeto de la represión; o aludiendo a algún tipo de problemática que les hacía sentirse bien consigo mismos. Recuerdo que un día me llegó a México una revista que se hacía en Buenos Aires, en la que se empleaba la palabra “subversión”, aplicada a la literatura. Y yo les dije que en el contexto reinante, ésa era una palabra de la dictadura.

–También comenzaste a escribir narrativa afuera...

–Yo había escrito antes narraciones, cuentos o algo parecido, y libros de poemas, aunque empecé a pensar en términos de narración con mayor fuerza cuando estuve en México.



Fernando Quiñones

–¿Y qué ocurrió en general con la literatura post-exilio, caso España después de Franco?

–La dictadura de Franco abarcó dos generaciones y era muy sofocante, pero ya había desde años antes de su muerte manifestaciones destacables en el orden de la poesía y de la literatura en general. Por ejemplo, un escritor como Fernando Quiñones escribió en la época de Franco, y era un ser humano completo y un poeta muy vigoroso, que estaba al día en su lenguaje; mientras que otros, esos académicos acartonados, seguían el rumbo de la asfixia franquista. Hubo también entre nosotros obras sobre el exilio, con la palabra exilio puesta como cartel, y lo mismo sobre la dictadura. Sin embargo, me parece que éstos son procesos muy largos para que esas temáticas encarnen bien en una escritura. Por ejemplo, lo que ocurrió con relación al nazismo: los mejores libros sobre el universo concentracionario son relati-

vamente recientes. Hay en cambio algo importante en relación con ese mundo, y probablemente la haya también en América Latina: los diarios o los testimonios que incluso todavía en muchos casos no han sido dados a conocer.

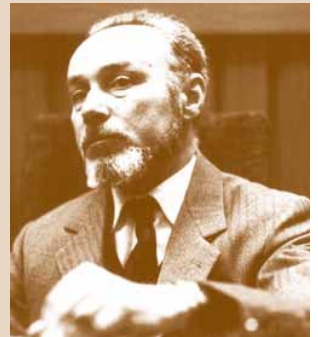
–Lo de Jorge Semprún con Buchenwald, que no pudo escribir sobre eso, ¿sería un ejemplo?

–El ejemplo más dramático quizás sea el de Primo Levi, quien entra al pabellón de infecciosos porque allí puede seguir escribiendo. Eso es impresionante, es casi kafkiano: la herencia kafkiana de la escritura como riesgo de muerte. Por lo demás, se necesitó –los alemanes en particular– de muchos años para entender la dimensión de lo que había ocurrido. La explicitación, por cierto, vino enseguida, y lo mismo acá; quiero decir que en los años '83, '84, hubo una explosión de explicaciones sobre lo que fue la dictadura, desde el *Nunca más* en adelante. Pero se trata de un fenómeno diferente.

Hay relatos que intentan mostrar la violencia y que, sistémicamente, están en el orden de las relaciones sociales; en algún momento ese orden se potencia, por ejemplo cuando se instala una dictadura; pero, en esencia, es lo mismo: las relaciones de dominación, de inequidad, de violencia, son constantes e inherentes al sistema. Creo que ver a la gente hurgando basura en la calle es algo casi tan violento como las desapariciones. Es una desaparición de otra especie.

–Antes mencionaste a Benjamin, quien en su versión del Angelus Novus nos habla del “ángel de la historia”, con el rostro vuelto hacia el pasado cuyas ruinas querría rehacer; pero un huracán lo empuja irremisiblemente hacia el futuro. Te has referido a la historia como un relato con marchas y contramarchas. ¿El relato de un huracán?

–Una cosa es la historia entendida como recuperación de acontecimientos significativos para la sociedad: ésa es una dimensión, que ofrece su materia a los profesionales de la historia. En cuanto al devenir histórico propiamente dicho, en parte es asunto de los historiadores y, en parte, de los intelectuales y escritores y filósofos y de todas las actividades discursivas en general. Para entender lo que es la historia hay que recurrir a Hegel, por ejemplo: para Hegel el sentido de la historia era la marcha incesante hacia el reino del Espíritu al que se llegaría al final de los tiempos, lo cual implicaría, precisamente, el final de la historia misma, puesto que sería pura realización. Mientras que la historia vivida y sufrida es puro proceso, que no concluye nunca, no hay finalidad, salvo hablar de “la felicidad de los pueblos”: una noción también utópica. Creo que cuando se habla de progreso histórico se con-



P. Levi



F. Dostoevsky



H. Balzac



E. Zola



F. Kafka

fundé la idea de historia con civilización. Es evidente que la civilización progresa. Nosotros hablamos ahora ante un grabador, algo inexistente en el siglo XIX. La obra de Dostoevsky, Dickens, Zola, Balzac, fue escrita a mano; Mozart escribió toda su obra a la luz de una vela y padeciendo los fuegos del infierno. Ese es el progreso verificable. Quizás no lo haya en la historia, si pensamos en el orden del sentido: estamos siempre con las mismas perplejidades. Pero con aquella noción de la historia como relato, yo me refería a la construcción del decir de la historia, que es la posición de Michael de Certeau o de Maurice Blanchot: la historia para ellos es relato. Y en Blanchot esto es aún más radical; es relato ineludible; la escritura de lo más concreto de la praxis histórica es ya un relato, con las palabras y la sintaxis de la lengua. Yo suscribo plenamente esa idea y la llevo también al plano de la crítica. Cuando hice crítica traté de salirme de las ortodoxias del discurso crítico, vividas como condiciones en las academias, para hacer relatos acerca del objeto del que me ocupaba.

–El relato literario se veía antes como unidad cerrada; esa pretensión totalizadora luego se diluyó. ¿También ocurrió con la idea de la historia? ¿Cómo sería la relación entre ambos?

–Hay una relación ineludible: la idea de modernidad no es la idea convencional, datada, de “modernidad”: una escritura moderna, podríamos decir, es o era aquella que en algún punto respondió o responde a lo que está ocurriendo en el conjunto social. Pero no como transcripción sino como vibración (y otra vez estoy usando palabras poco ortodoxas...). Pero esto ya lo sabía la filología: cuando apareció Quevedo, su poesía se hallaba en secreta consonancia con lo que estaba ocurriendo en el imperio como disgregación, como incertidumbre; pero no en el orden del querer decir, sino en el de la sintaxis, de las palabras puestas unas junto a otras. Eso se percibe muy pronto, y genera fenómenos duraderos. Un ejemplo preclaro de ello sería la escritura de Kafka. Hay gente que trata de ver *El proceso* como un anticipo de los campos de concentración. No interesa en ese sentido. La figuración de *El proceso*, su orden de escritura, tiene que ver justamente con la disgregación del sentido histórico al que el racionalismo nos había acostumbrado.

–¿El llamado posmodernismo aporta, a su turno, una visión reacia a cualquier ideología?

–Si se entiende por ideología un conjunto satanizado de ideas. Eso es el posmodernismo. Estar en contra de la ideología, para los llamados posmodernos, es estar en contra de los esquemas ideológicos y con ello, creen, se

acabó también la historia. Pero la ideología funciona y funcionará siempre, porque no tiene que ver con un tipo de pensamiento orientado a ciertos fines sino que es una construcción que hacen los grupos humanos, tendiente a establecer una relación inteligible con el mundo: al resultado lo podemos designar como ideologemas. Eso no está ausente de ningún acto humano, desde gestual hasta verbal: está impregnado de ese saber social global aunque no lo represente, y sobre todo si no lo representa. Ahí podemos empezar a entender la posición de un escritor y pensador como Macedonio Fernández.

—¿Y el nexa violencia-escritura? El Matadero, de Echeverría, texto fundante entre nosotros, describe la tortura a un opositor a Rosas en forma de una violación atroz...

—Sí, eso es en el orden de la representación. Echeverría denuncia el rosismo, como Mármol en *Amalia*. El tema de la violencia puede ser visto como representación, o bien más fenomenológicamente: ver dónde reside la violencia, qué es la violencia. En cuanto a la representación no podría esperarse otra cosa de una literatura llamada militante y de denuncia, que siguió durante el siglo XIX, se prolongó durante casi todo el siglo XX y aún hoy continúa: hay gente que escribe sólo eso. Pero hay otra idea posible de la violencia, como fundante. El primer hombre comete un acto de violencia: ya no camina apoyándose en las manos, sino que se yergue; ése es un acto de violencia. Y es un acto violento dejar marcas en los muros, y la propia escritura. O la constitución misma de la sociedad: son todos actos antinaturales. Eso es lo humano; es lo que disipa o disciplina a la naturaleza. Toda cultura es violenta, sigue siendo violenta; pero además, toda escritura lo es, simplemente porque es innecesaria desde cierta perspectiva. Podría no escribirse y no pasaría nada. Incluso se da físicamente en el que escribe: se retrae del conjunto para trazar algunos signos. La violencia es constituyente. Que la literatura reproduzca situaciones de violencia, eso en cada escritor puede tener un carácter diferente.

—Aunque el mundo se achicó, ¿un escritor que nazca a la escritura en Suiza llega condicionado para escribir en forma diferente a quien lo hiciera en la Argentina de Videla o el Chile de Pinochet?

—Se podría poner un ejemplo más extremo: en África. Pero ahí también está el milagro de la escritura. De pronto las condiciones sociales en las que se produce son muy ambiguas y contradictorias. Silvio Pellico escribió un libro en la cárcel: *Mis prisiones*. Dostoievsky también escribió *Memorias del subsuelo* tras una experiencia carcelaria. El resultado puede ser evaluado de maneras diferentes. Hay quien puede ver en lo de Primo Levi una atroz denuncia de los campos de concentración; otros pueden ver —yo puedo ver—



René Char

algo que va más allá, un gesto extremo de resistencia y de vida. No sería muy distinto de lo que hicieron Kafka, Joyce, Borges o Macedonio. En cualquier circunstancia o cualquier cultura puede darse esa densidad. En Suiza hay un cineasta, Alain Tanner, muy bueno y a la vez muy denso, y lo mismo está ocurriendo con ciertos momentos del cine latinoamericano: no hay condiciones para hacer buen cine, y sin embargo existen películas extraordinarias. Otro ejemplo puede verse en la correspondencia entre René Char y el pintor surrealista Víctor Brauner. Esa correspondencia es absolutamente trivial en ciertos aspectos. Char le pregunta si tiene comida, si le alcanza el dinero, etcétera. En otro sentido no es trivial, porque Char le comenta de un poema que está escribiendo y le pregunta sobre su pintura. Y todo eso en plena ocupación nazi. Uno podría preguntarse: pero esta gente, ¿dónde vivía? ¿En qué clase de universo cerrado vivían, que no tenían en cuenta las condiciones externas? Pero la correspondencia termina con una carta en la que Char le dice: la próxima carta envíela a nombre del capitán tal o cual, a tal lugar, donde yo la recibiré porque yo soy ese capitán de la resistencia antinazi. O sea: una cosa es cierto orden de compromiso social o político directo, y otra el silencioso y constante trabajo de una literatura que, en el caso de René Char, es también silenciosa: es una poesía de recogimiento. Y él seguía escribiéndola durante la ocupación nazi.

—¿Por qué afirmas que la muerte no puede estar ausente de ningún esquema epistemológico?

—Es que la muerte está ligada a la temporalidad, y en la temporalidad vivimos. Cualquiera sea la concepción del tiempo, el tiempo transcurre, y tenemos una conciencia muy viva de su transcurso. Además, cuanto hacemos es en el tiempo. Podemos conquistar el espacio, pero lo hacemos también en el tiempo. El tiempo es el tobogán por el que nos deslizamos y la cinta por la que corremos. Estamos hechos de tiempo. Pero esa temporalidad es también muerte, que es el ineluctable final de la cadena temporal. Y eso está presente también en la escritura. La escritura está hecha en un sentido de muerte, con un aditamento: que la escritura recae en el signo y aleja así la cosa significada. Esta es una idea de Blanchot que me pareció siempre muy luminosa. Al poner por escrito algo, o al usar una palabra relativa a un objeto, el objeto muere. Y lo que aparece es su representación a través del signo.

—¿Se lo exorciza?

—Se lo elimina. Porque el objeto no tiene un nombre inherente a su ser de objeto, sino un nombre arbitrario. La etimología puede determinar la evo-

lución de esa denominación pero no puede cambiar la naturaleza de la misma, que es arbitraria aunque luego haya permanecido y parezca inevitable. Digo la palabra “mesa”, y es una palabra arbitraria por más que tenga una historia como palabra, y venga de “mensa” y del mundo indo-europeo, y todo lo que se quiera. Cuando yo evoco el nombre, y lo inscribo, la cosa muere y desaparece. Y me manejo en ese conjunto de arbitrariedades. Dentro de tal conjunto de arbitrariedades es que puedo escribir poesía.

—¿Se escribe para matar a la muerte....?

—Se escribe *en* la muerte, matando la cosa. Y como aspiramos a las cosas, en un intento de percepción vampírica de las mismas, al escribirlas estamos también matándolas. Este es el destino de las cosas, y es nuestro destino como escritores y como humanos.

