

ENTREVISTA

“UNA TEORÍA DEL RESTO” ENTREVISTA A NOÉ JITRIK

POR

Carlos Battilana

Universidad de Buenos Aires - Universidad Nacional de Hurlingham

Autor de los libros de poesía El lado ciego (2005), Materia (2010), Velocidad crucero (2014), Una mañana boreal (2018), Ramitas (2018) y Luz de invierno (2020), entre otros. Publicó el libro de ensayos El empleo del tiempo. Poesía y contingencia (2017). Realizó la compilación y el prólogo de las crónicas periodísticas de César Vallejo reunidas en Una experiencia del mundo (2016) y en coautoría escribió el prólogo a Nuestra América de José Martí (2019). Se desempeña como docente de Literatura Latinoamericana 1 en la Universidad de Buenos Aires, profesor titular de Introducción a los Estudios Literarios en la UNAHUR y profesor adjunto del Taller de Lectura y Escritura en la UNAJ.

Es doctor en Letras por la Universidad de Buenos Aires.

Contacto: carlosebattilana@gmail.com

ORCID: 0000-0001-5062-1444

Martín Sozzi

Universidad Nacional Arturo Jauretche - Universidad Nacional de Hurlingham

Profesor y Licenciado en Letras (UBA), Especialista en Lectura, Escritura y Educación (FLACSO) y maestrando de la Maestría en Estudios Literarios Latinoamericanos (UNTREF). Es profesor del Seminario de Literatura Argentina y Latinoamericana Contemporánea (UNAHUR), de Literatura Latinoamericana I (UBA) y del Taller de Lectura y Escritura (UNAJ). Publicó artículos en libros y revistas especializadas y presentó comunicaciones en diversas reuniones académicas sobre historiografía literaria y, en particular, sobre la figura de Pedro Henríquez Ureña. Junto con Carlos Battilana editó Genealogías literarias y operaciones críticas en América Latina (NJ Editor, 2015).

Contacto: martin_sozzi@yahoo.com.ar

ORCID: 0000-0003-3351-0149

Noé Jitrik no sólo es una referencia en la cultura latinoamericana sino también alguien cuyos intereses son tan vastos que desbordan las categorías previas en las que podemos situarlo. En esta entrevista recorre parte de esos intereses relacionados con la escritura, la experiencia poética y la literatura. Recuerda sus comienzos como lector, analiza su condición de escritor y de crítico, reflexiona sobre algunas figuras cruciales de la literatura latinoamericana como Rubén Darío, César Vallejo y Pedro Henríquez Ureña, y evoca en distintos momentos de la conversación la figura de Jorge Luis Borges.

CB: *Noé, has escrito numerosos libros en distintos registros y géneros. Una parte de tu producción se registra en la poesía. En 2009 has publicado en Fondo de Cultura Económica Cálculo equivocado que recoge parte de tu producción, y tu primer libro editado fue Feriados (1956) publicado por Contorno. Además, formaste parte de Zona (de la poesía americana) y participaste de una conocida antología que es Antología interna junto con Edgar Bayley, Francisco Urondo, César Fernández Moreno, Miguel Brascó, Ramiro de Casasbellas y Alberto Vanasco. ¿Cómo se manifiesta tu interés por la escritura de poesía y como se concreta tu experiencia poética en particular? ¿Qué tipo de vínculo establecés con el discurso de la poesía en términos de creación?*

NJ: Bueno, acabás de mencionar la fecha de publicación de *Feriados*, la friolera de años que han pasado, ¿no?, hasta el día de hoy. Entretanto, en todos estos años constantemente la idea de la poesía convive en varios campos. La poesía como práctica, es decir, escribir poesía, y la poesía como problema de escritura, como problema literario, filosófico, como se lo quiera ver.

La poesía me remite a algo: la idea de naturalidad. Escribir poemas para mí ha sido algo muy natural. No ha sido enfático, de posesión, de exaltación, de exhibición. Era escribir. Ahora, ¿cómo y cuándo nace eso? Bastante tempranamente. Mis primeras lecturas, de niño, eran más bien de narrativa. Yo leí mucho cuando estaba en el

campo. La biblioteca me proveía de todos los novelones del siglo XIX y eso cesó cuando llegué a Buenos Aires. Cosa curiosa. Aquella pasión por la lectura fue reemplazada por la pasión por la ciudad. Buenos Aires me fascinó e intenté desde chico entrar en el enigma de la ciudad, que todavía asedia. Trataba de descifrar ese enigma caminando, mirando, registrando, hasta que un día cayó en mis manos una vieja antología de Rubén Darío publicada en Chile que contenía los poemas de *Azul...* Empecé a leer esa poesía y me atrapó. No puedo definir con claridad qué me atrapó, pero creo que es lo que podríamos llamar "la gesta del hombre". Qué es capaz de hacer un ser humano, porque es una tremenda cosa la que emana de esos poemas. Todavía conservo en la memoria el poema "Margarita": "Fijo en mi mente tu extraño rostro está...".

Pero lo que pensé en ese momento fue que si alguien ya lo había hecho, eso se podía hacer y yo mismo lo podía hacer. Entonces empecé a borrar líneas ocasionales, que no tenían forma y eran malísimas. Evidentemente el mal ejemplo que nos dio Rimbaud, que pudo a los diecisiete años escribir como una especie de dios no es para todo el mundo, ¿no? Hay un poema de Aragón que dice "Tout le monde n'est pas Cézanne", "No todo el mundo es Cézanne". Podríamos decir: "No todo el mundo es Rimbaud", y yo no era Rimbaud. De modo que en un cuaderno anotaba esas cosas y pasaban y pasaban. Y eso se integraba de una manera muy torpe y secreta con el despertar de lo que podríamos llamar la cultura en general. Empecé a ir al cine, a escuchar música, al teatro. Eso ya siendo estudiante de la escuela secundaria y mucho más cuando iba a la nocturna. Buscaba por todos lados, pero nada se me definía, hasta que pensé que entrar a un lugar donde eso, que era habitual, podía conducirme a alguna parte. Ese lugar era la Facultad de Filosofía y Letras.

Terminé la secundaria como perito mercantil y en mi casa habrían querido que siguiera los pasos de mi hermano, que había egresado de Ciencias Económicas y ya era contador, pero yo me inscribí en la Facultad de Filosofía y Letras. Y ahí empecé a leer de otro modo. Era un horizonte muy grande y lo que en materia de escritura me permitía la facultad eran los trabajos universitarios, las monografías, que no son un mal ejercicio. Es un ingreso en el misterio de la escritura, uno no lo siente así, lo siente como una obligación, pero es un primer ingreso.

Cuando terminé la Facultad, no sabía qué hacer con mi vida, tenía amigos que estaban en París y me fui a hacer lingüística. Quería ir a cursos de lingüística de distinto tipo y me eché por lo menos diez

disciplinas de lingüística. Era el momento de grandes maestros. Fui a clases de Émile Benveniste, por ejemplo; Michel Lejeune... Pero también estaba la vagancia, esa vagancia de la que habla Walter Benjamin. En esa vagancia recorrí las orillas del Sena, con los buquinistas, los vendedores de libros, instalados allí desde la eternidad. Y allí entré en el mundo de la verdadera poesía, de la gran poesía: me topé con Apollinaire, con T. S. Eliot, con Paul Valéry, con una cantidad de cosas. Y las empecé a frecuentar y otra vez, como cuando fue el accidente con Rubén Darío, dije "por qué no". Pero ya estaba más maduro, ya estaba con otro mundo encima.

Todo eso empezó a tomar forma cuando volví a Buenos Aires y comencé a recuperar algo que sí había experimentado en el período previo a la Facultad, que era Borges. Por alguna razón yo estaba repitiendo lo que a Borges le pasó cuando hizo *Fervor de Buenos Aires*. Borges mezcló las cosas: era el fervor o el enigma de Buenos Aires y el enigma de la expresión de ese fervor. Está muy nítido en el libro de Borges, y es muy seductor. Para un ingreso en la poesía es un camino extraordinario porque allí había una gran naturalidad, era hacer poesía como quien simplemente vive. Creo que comprendí – pero lo puedo decir solo hoy – que de lo que se trata es de lograr una forma. Esa forma está especificada: se llama poesía o de otra manera, pero el hecho es que esa forma era como un puente para mis incertidumbres. Si releyeran ese libro, *Feridos*, se van a dar cuenta de que esa incertidumbre aparece allí.

CB: *Se nota que en ese libro está la experiencia de la ciudad y la cuestión de la errancia, la cuestión del flâneur, el que va deambulando por la ciudad y viendo los espacios y a las personas como un enigma. Eso se ve claramente en el libro.*

NJ: Eso se me incorporó. Escribí esos poemas y curiosamente a mis compañeros de ese momento en *Contorno* no les parecieron mal, eran mis únicos lectores, y me incitaron a juntarlos y publiqué ese librito que tuvo otro lector a quien recuerdo con gratitud: Gregorio Verbitsky, que tenía una página de libros en un diario que ya desapareció, llamado *Noticias Gráficas*. Leyó ese libro y le interesó, porque quizás vio en él un resto boedista, de poesía de Boedo, que llamó su atención. Mi libro no era boedista. El mundo exterior no venía en forma de descripción acongojada, piadosa, sino que era un puente para llegar a ese enigma que es y sigue siendo la ciudad para mí. A partir de ahí seguí escribiendo poemas y ya pasé a otro nivel de –digamos– camaradería poética. Mis compañeros de *Contorno* estaban

en otra cosa, y tenían intereses que se manifestaban de una manera muy fuerte. No hay más que leer los artículos de David o Ismael Viñas de ese momento, o de León Rozitchner, con intereses de tipo ético, filosófico, político. La revista se hacía cada vez más política. Y a mí, curiosamente, el interés por la poesía se me acentuó aun en ese medio. Un ejemplo: yo fui el único que escribió sobre poesía, una nota sobre Alberto Girri, sobre otros poetas... Yo sentía que ese campo no lo podía abandonar pese a la presión intelectual en que estaba inmerso en ese momento.

Empecé a buscar otras voces que me acompañaran y me vinculé con gente con la que luego hice una amistad entrañable: todo el grupo que culminó en *Zona (de la poesía americana)* y en el que fui perfilando el instrumento, afinándolo. No estoy muy seguro de lo que digo, porque no soy el mejor crítico de lo que yo mismo hice, pero ahora me doy cuenta de que iba tomando otro carácter. El hecho es que esa veta creo que no se interrumpió nunca: ahora sigo escribiendo poesía. No quiero enfatizar diciendo "poesía", como enfatizaba Gonzalo Rojas, cuando decía "Mi poesía trata..." A mí me espantaba un poco hablar en esos términos. Yo escribía y sigo escribiendo poemas, y más bien los situó en el campo de experiencias del lenguaje, porque responderían a ciertos elementos por los cuales se reconocería –digo todo en potencial– ese tipo de discurso. Ahí está un poco el comienzo de ese proceso y la perduración, lo que también me implicó compartir lo que llamo ese gesto, o ese interés, con otros gestos.

También empecé a trabajar en el campo de la narrativa, a hacer relatos. La experiencia poética no me inhabilitó para internarme en otro tipo de gestos. Y lo mismo la problemática teórica, lo que en términos más o menos triviales se llamaría la ensayística, y hasta el periodismo, el epistolario..., lo que viniera. Este haz de gestos me internó en el campo principal, enigmático –por sobre todo–, de la escritura, que es el fundamental, aquello que estamos persiguiendo y tratando de comprender en cada una de las cosas que hacemos.

CB: Es interesante que introducis la noción de escritura. La experiencia poética se puede concretar en un poema. Pero un poema supone lo singular, y la poesía supone otra noción que tendría que ver con algo más abstracto. El poema es la concreción. Ahora, la experiencia de la crítica de poesía, si bien es otro tipo de escritura, creo que tiene que ver –vos nos dirás como funciona en tu caso– con un tipo de experiencia poética.

NJ: La crítica de poesía implica una suerte de comienzo de un diálogo, un diálogo en el cual se trata de comprender en qué consiste el intento de otro. En principio, es un intento que me convoca y que me provoca. Frente a eso tengo una actitud de respeto. En esa perspectiva, entre respeto, admiración, interés, se me van planteando cuestiones inherentes al gesto poético, a lo que yo llamaría el discurso poético. Cada vez que hablo o me ocupo, o que me importa la obra de alguien, se me aparecen los problemas esenciales del discurso poético. No es para mí escribir sobre poesía destacar los méritos o lo importante de su temática o lo que está queriendo decir o expresar el poeta. No se trata de eso. Por ejemplo, leo los libros que me mandan poetas actuales en los que se percibe la construcción de diferentes enunciadores y diferentes perspectivas temáticas. Pero más allá de esas perspectivas, leo eso y trato de ver qué pasa por abajo, que es lo que creo que define mi espíritu crítico en términos generales; mi esfuerzo, que es de acercamiento-alejamiento simultáneo, consiste en ir más allá de lo que se está enunciando.

Lo que podríamos llamar la crítica de poesía es una búsqueda de lo que está más allá de lo que los poemas muestran y que al mismo tiempo pone de relieve elementos relacionados con el discurso poético propiamente dicho. Eso es un arma, no es que la tenga preparada, no es que recibo un libro de poemas y reacciono de esta manera poniendo en marcha un aparatito, sino que así funciona. Esto conduce a una cuestión de orden mucho más general, que es la lectura. Las condiciones, los objetivos, los requisitos de lo que podemos llamar "lectura" que –junto con la escritura– constituye la herramienta inarmónica de este campo en el que nos movemos, el matrimonio mal constituido –que muchos quieren bien constituido, pero yo creo que no es así–, en relación con la literatura en términos generales. No solo he escrito sobre poesía desde temprano –estoy recordando ese artículo de *Contorno* sobre Girri–, sino que últimamente está mi celebración de los poemas de Darío Canton y, para no ser menos, de los tuyos, Carlos Battilana, a quien he leído y tratado de entender también.

MS: *Noé, creo percibir que a pesar de que esos enunciadores que señalabas antes presentan –o pueden presentar– rasgos diferentes, habría un cierto sustrato común, como si formaran parte de una poética compartida, y en ese sentido habría como una cierta idea de reiteración de gestos, ¿o no necesariamente?*

NJ: No necesariamente. Sí hay muchos sustratos comunes que en principio aparecen como actitudes comunes y que tienen que ver con el deseo. El deseo es una instancia individual, lo que nos anima, la manifestación del *eros*. Pero también toma caminos diferentes. A veces es un deseo *de* y no necesariamente un deseo *por*. Ese deseo *de* responde muchas veces a instancias individuales y también sociales. Eso marca entidades, poetas que se parecen, pero se parecen en una atmósfera, no necesariamente en la forma de los poemas. En una atmósfera que no saben que comparten, pero que se reconoce desde afuera. Ahora, ¿cuáles son esas atmósferas? Sería una gran tarea determinarlas o hacer una clasificación. Pero sí, lo siento. A veces cuando esa actitud y esa atmósfera son reiteraciones de referentes o de la consideración de un orden determinado, ya no me suscita tanto y termino por no comprender muy bien por qué eso ha sucedido, qué necesidad existe allí. Porque la idea de necesidad es un fantasma que persigue a la escritura y sobre todo a la poesía. Hay quienes lo confiesan y dicen que si no escriben no pueden vivir y que escriben cuando lo necesitan y cantidad de cosas que se vinculan con la idea de necesidad. Ahora, qué necesidad para cierto tipo de poesía... Ahí de repente me siento un poco extraño, un poco incómodo. Pero hay otras cosas que la compensan. De pronto aparecen poemas que muestran una conexión con lo poético: esa distinción que Carlos hacía antes entre poema y poesía, también la podemos expandir a lo poético. Estoy parafraseando a nuestro teórico e iluminador Henri Meschonnic.

MS: *En relación con la pregunta anterior y con lo que en varios de tus textos denominás "trabajo crítico", ¿qué vínculos podrías plantear entre ese tipo de trabajo y lo que denominamos "teoría"? Lo que se percibe en muchas ocasiones es el riesgo de que la teoría sea tomada como un instrumento pasible de ser aplicado de forma un tanto irreflexiva o apurada al ejercicio crítico.*

NJ: Ahora estoy escribiendo algo sobre eso. Hay una frase de Ezra Pound: "La poesía es lo que queda cuando se han olvidado todos los poemas". Hay una especie de teoría del resto, pero que es aplicable a la vida en general. Lo que hemos aprendido y que estamos aprendiendo creemos olvidarlo y en términos literales lo hemos olvidado, pero ha quedado un resto. Ese resto se ha soldado con nuestras posibilidades de lenguaje, hace a nuestro lenguaje, incluso a nuestro lenguaje cotidiano. Supongamos que vivir es experimentar, tener experiencias, relacionarse con el exterior, uno no puede recordar esas experiencias, pero si ha pasado por ellas algo le ha quedado y eso permite diferenciar entre lenguajes. El lenguaje

aparece, entonces, como más o menos sólido. El lenguaje menos sólido es aquel en el que los restos son menores, en el que no ha quedado gran cosa; el lenguaje más sólido es aquel en el que los restos siguen actuando. Hay discursos cotidianos que son pobres y otros que son ricos. Hay discursos políticos que son vacíos porque no hay restos de experiencias fuertes anteriores y hay discursos políticos más pletóricos porque hay más restos. Voy a dar un ejemplo político elemental. En la campaña electoral, Alberto Fernández dijo que le interesaban ciertos poemas de Borges. Jamás un político de los que conocemos habló de los poemas de Borges. Los más astutos hablaron de Borges, pero no de sus poemas. Acá tienen Uds. un buen ejemplo, a mí me convenció mucho, me pareció muy refinada la alusión, era un resto que saturaba un lenguaje. Ahí apareció. En general no aparece, solo son impresiones que tenemos de lenguajes más saturados y menos saturados, que no nos convencen, nos apartan. Eso tiene que ver también con la convicción, incluso con la seducción. Un ejemplo célebre: ¿cuál era la propuesta de Sarmiento en el *Facundo*? Seducir. Cuando le reprochaban que exageraba o que mentía, la respuesta era "¿Qué me importa?" Su lenguaje tendía a lograr la seducción y ¿por qué lograba la seducción? Porque su lenguaje estaba saturado de esos restos de experiencia de todo tipo que están en todos nosotros, pero que, en algunos casos, hay procesos de un orden y una calidad diferente.

Creo que me aparté un poco de la pregunta, pero entre poesía y crítica el mecanismo es más o menos el mismo. Hay gente que se ocupa de literatura, que enseña literatura y que bebe en la teoría, las autorizaciones: "Como dice tal...". Apelan a la autoridad de otros, de ciertos teóricos, para respaldar algunas afirmaciones que nunca llegan a hacer porque repiten las afirmaciones de ese otro. Eso es dejar afuera la fecundidad de la teoría. Retornemos a la idea de Ezra Pound en relación con los restos de la poesía: entrar en la teoría, olvidarla y confiar en lo que queda para mirar otros objetos y para hacer que eso que quedó actúe en lo nuevo que se está intentando analizar.

No es que haya que rechazar la teoría. La teoría es como un alimento que desaparece, pero es asimilado, no repetido. Entonces eso hace que un texto canónico de crítica pueda ser muy seductor o pueda ser insignificante. Entre los trabajos, por ejemplo, de María Rosa Lida y de Enrique Anderson Imbert hay una diferencia enorme. Ambos pretenden ser críticos, pero María Rosa es fuerte y Anderson Imbert no tiene restos teóricos, no se ha enterado de que hay un campo que es de donde salen esos alimentos. Yo sugeriría que no se

abandone la frecuentación de la teoría, pero que nadie se esclavice recurriendo a lo autorizante y respaldándose en eso, sino dejando que actúe.

CB: *Noé, estaba pensando en algo mientras hablabas. Cuando uno lee un texto, un poema, por ejemplo, en realidad la propuesta teórica surge del propio texto. No es que uno tiene las armas teóricas previamente y hace encajar al poema en una estructura previa. El poema o el texto no funciona en relación con esa teoría. El propio texto propone su propia teoría, su propia vibración. Ahí es cuando uno comienza a pensar poéticamente.*

NJ: Estoy totalmente de acuerdo. Es el objeto el que desencadena la apelación, la necesidad. Es más o menos como la enfermedad: una enfermedad despierta la necesidad de ocuparse de ella; no es que uno anda campante por la vida y de pronto viene el Dr. Magnífico de Macedonio Fernández y dice "Querido amigo, Ud. debe padecer tal o cual enfermedad". No es así. La enfermedad sugiere la investigación; el poema despierta el orden teórico, filosófico, que está por detrás. Y el crítico es quien tiene que percibir ese tránsito entre campos y categorías.

CB: *Una buena enseñanza en la Facultad, una pedagogía deseable tal vez sería ver cómo el texto me propone pensar teóricamente y no al revés.*

NJ: Exactamente. Ahí está. Ahí empieza a funcionar la mirada. La mirada no es solamente un efecto de percepción que está ubicado en un órgano. Gracias a Dios, nuestros ojos siguen funcionando, son los que nos permiten mirar. El objeto de la mirada es ver. Entonces, ¿qué se ve, qué se logra ver? En una teoría del barroco, se ven masas; en una teoría clásica, se ven líneas... Pero, además, se pueden ver rincones, repliegues, detalles —para usar un término muy básico—. Ahora, ¿por qué algunos pueden ver detalles y otros no los ven?, pues se han preparado para ver detalles, han hecho de la mirada un campo de experiencia, de aprendizaje, de saturación. Para ver hay que prepararse. Lo que podemos llamar "aprendizaje", es aprendizaje de la mirada. Por lo tanto, eso que llamamos "crítica" es una manera de ver que alimenta una manera de leer. Son como escalones sucesivos. Pero lo que es interesante, y lo que marca las diferencias, es todo lo que se ha acumulado en la capacidad de ver y que, por lo tanto, ha marcado la capacidad de ver y llegar a alguna parte: ese más allá que todo texto oculta.

CB: *En el campo de la poesía latinoamericana tenemos nombres muy representativos: Sor Juana Inés de la Cruz, José Martí, Rubén Darío, César Vallejo... Componen un imaginario de la poesía latinoamericana. Cuando hablo de Rubén Darío con algunos poetas contemporáneos, siento que para muchos de ellos forma parte de la tradición, pero no sé si lo pueden pensar en términos de vitalidad. ¿Cuál es la vitalidad de Darío, qué es lo que todavía nos está diciendo en la poética latinoamericana, cuál es su pervivencia? —eso por un lado. Por otro lado, con respecto a Vallejo, creo que se trata de un poeta que sí es leído como alguien que todavía propone algo vital, que interpela de una manera plena. ¿Podrías reflexionar sobre estas dos figuras?*

NJ: Imaginemos que en las obras de estos poetas —Rubén Darío, Vallejo, podríamos incorporar a Huidobro, a Borges...— se establece una especie de anillo que permite que se vinculen. No hacen una tradición, sino que establecen una cadena. Ahora, ¿cuál sería la característica de esa cadena? Se me ocurre la palabra “irrupción”. Todos estos poetas, en particular hablemos de Darío y Vallejo, irrumpen en un orden verbal, lingüístico, desequilibrando, rompiendo un equilibrio previo. Desconvencionalizan, cada uno a su manera. ¿Qué constituyen? Esa es otra historia, sobre todo en el caso de Rubén Darío. Abre una especie de tradición que termina por ser deletérea, pero Darío conserva la virtud que habría dado origen a la tradición. Porque la capacidad de la irrupción es como lo no resuelto, lo entrópico que hay en esos textos, en esa propuesta textual. Lo entrópico quiere decir desordenado y vital, y se traduce por esa fuerza que irrumpe y que, por lo tanto, reaparece cada vez que lo invocamos y volvemos a él. ¿De qué manera? Quiero contarles algo que para mí es muy entrañable y que tiene que ver con esto y que se refiere a Borges.

Borges está en el comienzo de mi aproximación a la poesía. Hay un Borges del cual yo me había alejado, el Borges consagrado, cuya consagración yo rechazaba y me dejaba al margen. Por un azar, recorriendo una biblioteca que no era mía, saqué un libro, una antología. Lo abrí y me encontré con un soneto de Borges: el conocidísimo “Soneto del vino”. No lo recuerdo, no lo he memorizado. Pero sí recuerdo la primera estrofa: “¿En qué reino, en qué siglo, bajo qué silenciosa / Conjunción de los astros, en qué secreto día / Que el mármol no ha salvado, surgió la valerosa / Y singular idea de inventar la alegría?”. Leí el soneto y de una manera que no pude controlar, me brotaron algunas lágrimas. Me fui con la impresión de que había experimentado algo que teóricamente siempre he defendido: que cada acto semiótico genera un efecto. Y

los efectos pueden ser reconocibles o clasificados; pero, en este caso, el efecto era el de una gran emoción. Empecé a pensar en eso, qué es lo que me impresionaba. Llegué a una conclusión. Creo que lo que me produjo ese efecto –y después escribí eso porque lo relacioné con algo que me pasó con un soneto de Góngora, con uno de Quevedo, con uno de Lugones– fue el acercamiento a la poesía, como si la poesía fuera un animal sagrado al que uno se acerca luego de una larga travesía y al que por fin logramos ver y quedamos patidifusos. Como si el que recorrió el Laberinto se encontrara con el Minotauro y se quedara asombrado ante la existencia de ese ser.

Entonces, la irrupción tiene que ver con este efecto. La irrupción emerge de aquello que en el poema está actuando todavía. Hay otros poemas, otros textos, que ya no actúan. Por ejemplo, sin ánimo de menoscabar nada, los poemas de Amado Nervo no actúan de la misma manera que los de Rubén Darío. Están más lánguidos, si no muertos del todo. Podemos saber lo que nos pasa con cada experiencia poética. Esas que estás mencionando siguen produciendo ese efecto. ¿Qué mundo es más valioso?, ¿el de la evocación rubendariana melancólica y lírica o el del dolor vallejiiano? ¿Qué es más interesante, qué es más importante, qué es lo que nos concierne más? Yo creo que no se trata de eso en ningún caso. Creo que se trata de otra cosa: de la irrupción, que es la apertura de una puerta sobre el animal que está ahí agazapado y que no sale, y al que nos acercamos con admiración, arrobos, espanto y todas las sensaciones exquisitas que se pueden imaginar.

MS: Noé, pasemos del caso de dos grandes poetas como Darío y Vallejo a alguien que tuvo y tiene, creo, mucho peso en el terreno de la crítica latinoamericana, un gran latinoamericanista como Pedro Henríquez Ureña. Por un lado, tengo la impresión, de que hay una gran vigencia de la figura de Henríquez Ureña. Miguel Mena está a cargo de la edición de sus obras completas; hace un tiempo se creó en la UBA la Cátedra Libre de Estudios Filológicos Latinoamericanos "Pedro Henríquez Ureña"; Liliana Weinberg y tantos otros críticos escriben sobre él. Por otro lado, me da la impresión de que está algo olvidado: no aparece en programas de estudio o no es abordado en congresos. ¿Cuál es el lugar hoy de la obra de Henríquez Ureña? ¿Es una obra vigente o está algo envejecida?

NJ: Yo creo que la actitud de Henríquez Ureña tiene no solo sus seguidores, sino también sus continuadores. Mencionaste a Liliana Weinberg, una persona maravillosa. Todo lo que ella hace y piensa tiene a Henríquez Ureña como uno de sus elementos de

partida y sigue también lo que podríamos llamar –en parte, aunque ya modernizada– la teoría del latinoamericanismo, como la que defendía Arturo Roig, que además seguía un poco la línea de los críticos literarios peruanos, como Antonio Cornejo Polar, y del mexicano Leopoldo Zea.

Ese pensamiento latinoamericanista es un pensamiento sediento, en el sentido de que América Latina, con toda su problemática, se les aparece como una especie de desierto al que hay que tratar de darle vida, animarlo y reconocer todo lo que hay allí de viviente. Es un pensamiento apologético y que trata de satisfacerse a sí mismo, afirmarse a sí mismo. De ese pensamiento deriva una opción que es radical y de la que Alfonso Reyes se libera un poco: la tendencia a lo temático; por otro lado, habría una inclinación a lo asistemático. Lo temático tiene que ver con los grandes contenidos de la cultura latinoamericana, que se trata de rescatar y de darles el relieve que merecen y se necesita. Lo asistemático es aquello que considera que esa cultura ya existe y que puede ser sometida a toda clase de controversias, discusiones, negaciones, etc. La vanguardia latinoamericana es una expresión de eso que yo llamo "asistemático". En cambio, Henríquez Ureña está en el campo de lo sistemático americanista. Al mismo tiempo que no se puede dejar de apreciar sus aportes en ese sentido, no existe en este momento una libido de ese carácter en el plano literario. Es más raro que suceda y que se rescate en la actualidad, salvo quienes están en el mismo tipo de pensamiento, como Liliana o la gente que está en el grupo mexicano en la UNAM trabajando en ese sentido, y que ahora reaparece en Daniel Link, que no sé bien si es la línea que adopta.

En todo caso, Henríquez Ureña es eso. Es reverenciable, apreciadísimo, y hay cosas que ha propuesto y que tienen un enorme valor exegético todavía. No más el título de su libro: *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*. Es de mucho interés, de mucho valor, de mucha resonancia, pero es eso... Ahora, ¿cómo se busca nuestra propia expresión, por dónde se la encuentra? Ese es el gran enigma que propuso la figura de Borges. Siempre se tropieza con eso y se ha resuelto en las últimas décadas por la reverencia, pero no por la comprensión. Borges es una especie de dios, y todos los dioses no son interpretables. ¿Quién puede decir cómo es Jehová o Allah o Wotan? Eso no se dice, se lo adora. Es lo que esos dioses piden, que se los adore, pero no que se los comprenda. A Borges se lo adora. ¿Se lo comprende? No estoy muy seguro, porque Borges está en ese espacio de lo asistemático, pero regulado por un control verbal de una riqueza extraordinaria, que ha enceguecido a todo el mundo.

Bueno, a Henríquez Ureña lo quiero mucho, lo respeto mucho, pero para lo que necesito, no me surge ir a buscarlo. La biblioteca del Instituto de Literatura Hispanoamericana se llama "Pedro Henríquez Ureña".

En cambio, alguien que pudo ser en la línea de lo temático, como Martínez Estrada, lo desborda. Ahí hay una línea de trabajo, de recuperación, sumamente interesante y valiosa. Es un corcel que cabrillea en medio del campo y que da saltos y que cabalga y se detiene y va y viene. Un brioso corcel indomitable es la obra de Martínez Estrada.

MS: Pero esa búsqueda de Henríquez Ureña es contra una concepción esencialista de la cultura latinoamericana, ¿o no?

NJ: No lo sé... ¿Qué sería lo latinoamericano? Me temo que haya un esencialismo. Hay mucha gente como Conrado Eggers Lan... no recuerdo otros nombres del mismo tipo de pensamiento... Son esencialistas. Hay según ellos una esencia latinoamericana, pero indefinible. Yo creo que hay algo latinoamericano reconocible, pero personalmente creo que en permanente elaboración. Es decir, todo lo que se puede hacer está encaminado a reconocerlo y a actuar como algo que se reconozca, o que se diferencie, y que es lo que nos permite relacionarnos y tomar distancia respecto de la cultura europea. Eso es lo que también está en la zona de conflicto: ese latinoamericanismo como antagónico de lo europeo. Es algo que es como un peso, un lastre, que es difícil sacarse de encima porque da lugar a oposiciones muy radicales.

CB: Recordaba algo que es que Vallejo, que admiraba a Rubén Darío, y al mismo tiempo se desvía de él, planteaba que había una sensibilidad americana en Darío, porque consideraba que Darío era capaz de articular discursos diversos –parnasianos, simbolistas– y deglutirlos de acuerdo con la experiencia del lugar de enunciación. Siempre el peligro es el esencialismo. Lo americano tiene que ver también con una búsqueda dinámica.

NJ: Por supuesto, lo latinoamericano sería esto: dónde estamos y qué hacemos en el lugar y del lugar en donde estamos. ¿Por qué estamos pensando siempre que la vida es maravillosa en París o Roma y que acá es abominable? Hay gente que lo piensa, hay gente que lo siente. No es lo que yo pienso. Yo pienso y siento que estando aquí puedo hacer de este *aquí* algo que me permita estimar mi propio sentido de la vida. ¿Dónde quedarán mis restos mortales

cuando me muera? Quedarán acá y se integrarán a ese espacio incógnito en el que estamos viviendo. Esto nos remite al origen. Pensemos en el origen. El origen es la mirada azorada de Colón, la mirada azorada de Pedro de Mendoza... ¿Qué vio Pedro de Mendoza cuándo se acercó a estas orillas? Vio una extensión, como dijo mucho más tarde Sarmiento. ¿Qué hacer en esta extensión, cómo darle sentido? Estas preguntas aparecen también como dilema en el últimamente recuperado *Zama*, de Antonio Di Benedetto. ¿Qué hago acá?, se pregunta, y no se da cuenta de que el acá es el único lugar en el que puede hacer. No es la respuesta de Rodolfo Wilcock, que se va y hace sus cosas en otra parte. Es una tentación que deja de lado el acá. No se lo reprocho, es lo que él decidió. Pero lo que hay en ese gesto es que el acá sigue siendo el tema. Qué se hace con esta desdichada situación.

Creo que todos estos dilemas están en una reflexión sobre el latinoamericanismo y qué es lo que se pueda hacer con eso, pero no creo que tengan mucho que ver con las proclamaciones ni con los deseos de recuperación. En esta realidad es donde construimos y no nos dejan construir del todo. Ahí estamos en el problema político: algunos quieren construir y a otros no les importa impedir. Una de las frases peores, del ya no tan joven Macri es "Regresar a Europa, regresar al mundo". ¿Qué quería decir con "regresar al mundo"? ¿Acaso no estábamos en el mundo? El problema éramos nosotros, no regresar al mundo. ¿Qué ganábamos con regresar al mundo de esa manera? El problema somos nosotros en este terreno, en este campo y, por lo tanto, en lo que podemos alcanzar. Parece que siempre padecemos insuficiencias. Yo podría decir, insuficientemente, que muchas de las cosas que digo hoy, tienen cierto valor –creo– y podría pensar que si estuviera en París diciendo estas mismas cosas, enseguida me publicarían un libro en Gallimard y después volvería traducido a la Argentina. Esto que voy a decir en esta revista pasará inadvertido y no será reverenciado como un perfume que se trae de París. ¿Qué me importa? Lo que me importa es este momento es este instante, que es un instante en el que estamos los tres tratando de desovillar una madeja compleja y lo hacemos del mejor modo posible dentro de nuestras capacidades y competencias. Eso es todo. Y es mucho.

MS: Para terminar, Noé. Dirigís el Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) desde hace ya varios años. Es un espacio de investigación, de reflexión, de crítica, que –por un lado– realiza toda una serie de actividades puntuales: año a año se realizan

jornadas, publicaciones, encuentros con investigadores argentinos y extranjeros. Por otro lado, está la tarea de investigación que desarrollan los integrantes del Instituto, que sustentan todas esas actividades puntuales y que se plasman en diferentes formatos: libros, artículos en revistas, colecciones. ¿Cómo ves, luego del tiempo recorrido, el lugar del Instituto dentro del universo de la crítica literaria latinoamericana?

NJ: Todo lo que decís creo que es así, lo comparto. Estoy muy agradecido, porque pienso que en una medida muy grande fui escuchado. Hay que agradecer ser escuchado, porque no es lo más corriente en nuestro medio y sobre todo en las clases medias, que se caracterizan por su avaricia para la respuesta. No sabe/no contesta. O sabe, pero no quiere contestar, no te dan el gusto. A mí me han dado el gusto, pero por los resultados.

Estuve siguiendo las últimas Jornadas de Investigación y hubo realmente un nivel de formulaciones extraordinarias. Sentí un verdadero placer. No es que me estuvieran repitiendo, ni me estuvieran citando. En las presentaciones había una especie de hilo o de melodía que yo sentía que se conectaba conmigo. Luego, los libros, las presentaciones... Todo lo que está ocurriendo en el Instituto muestra que hemos ido encontrando una calidad... "Calidad" no es una palabra que corresponda, pero el lenguaje se empobrece cuando uno tiene que hablar de sí mismo. Creo firmemente que el Instituto se fue constituyendo en un lugar donde pasan este tipo de cosas y donde cada uno o muchos –no diría que todos, porque hay quienes se resisten y siguen usando un lenguaje que yo considero temático, por no decir anacrónico– plantean formulaciones que son cada vez más refinadas, le encuentran la vuelta a eso que es un problema de otra naturaleza.

Me aparto de esta cuestión para hablar de algo que en este momento me interesa mucho. La filología fue la madre de todas estas empresas: la madre de la crítica, de la teoría, etc. La filología era amor por lo existente, por la letra. Y la letra era la letra *ya* escrita. Ese pensamiento de lo *ya* escrito es el campo de trabajo que tenemos nosotros. Nosotros trabajamos en la universidad, en la enseñanza, en la investigación, en los institutos, con lo *ya* escrito. Recuperamos permanentemente el pasado. El pasado es nuestra fuente de alimentación, la mina de oro que siempre estamos tratando de descubrir y a la que tratamos de quitarle la escoria. Pero eso, al mismo tiempo, hace que se nos vea y que nosotros mismos nos veamos, como alejados de lo contemporáneo. Entonces, de repente para cada uno de nosotros es una cosa muy extraña: sentimos que lo contemporáneo nos atrae y casi nos obligaría a meternos en eso y a

trabajar en eso; pero lo que en realidad nos compete es el pasado. Entonces estamos un poco tironeados por esas dos fuerzas. Siempre estamos descubriendo en quienes ya hicieron algo, lo que quizás nos está apartando de los que ahora están haciendo algo. Pero también es razonable que esto ocurra porque lo que ya ocurrió puede ser visto, puede ser mirado –otra vez la teoría de la mirada– mientras que lo que todavía está ocurriendo en este momento no puede ser del todo visto, no hay distancia para verlo. Porque también para ver se necesita distancia, no hay fusión en el ver, es indispensable que haya distancia.

¿Eso qué es? Es un sentimiento que estamos resolviendo no haciendo caso, como en el final del relato de Borges "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", cuando llega lo extraño, lo foráneo, lo desconocido, y dice el narrador: "Yo no hago caso, yo sigo revisando en los quietos días del hotel de Adrogué una indecisa traducción quevediana". Nosotros no hacemos caso, seguimos haciendo estas indecisas reflexiones.