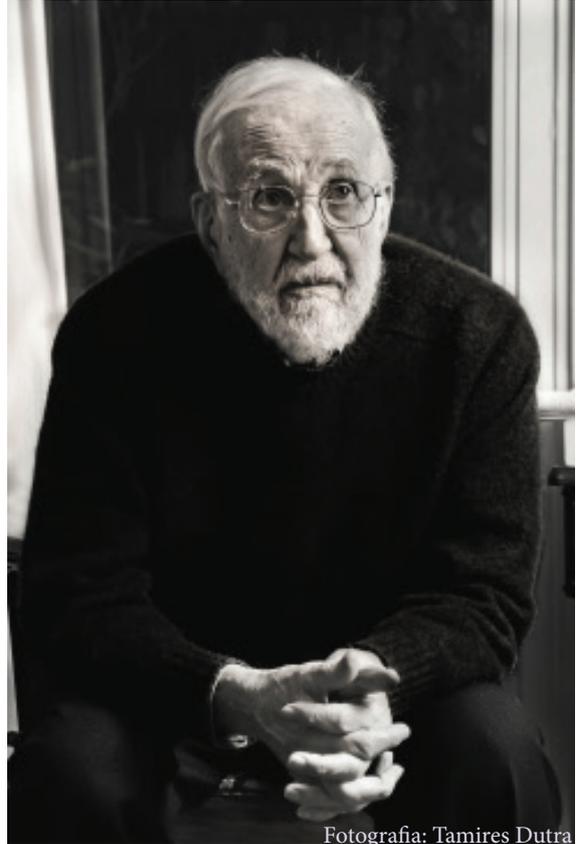


# “La literatura es una historia maravillosa de fracasos esenciales”

## Entrevista a Noé Jitrik



Fotografía: Tamires Dutra

449

**Alexander Belivuk, Diego Florez Degadillo,  
Juan Manuel Terenzi, Miguel Angel  
Schmitt Rodríguez y Santiago Gómez**

Universidade Federal de Santa Catarina

En noviembre de 2016, Noé Jitrik estuvo en la Universidad Federal de Santa Catarina invitado a las jornadas en homenaje a Jorge Luis Borges tituladas *Literatura argentina: ¿30 años sin Borges?*, organizadas por el Núcleo Juan Carlos Onetti de Estudios Literarios Latinoamericanos. En la ocasión, el escritor y crítico argentino le concedió una larga entrevista a la Revista Landa que, también, le acercó preguntas preparadas por los alumnos del curso sobre Literatura Argentina dictado por Liliana Reales durante el segundo semestre de 2016 en el Programa de Posgrado en Literatura de la UFSC.

**Landa:** Borges, pretendiendo una literatura universal, va a nutrirse de distintas filosofías y literaturas. ¿Pensás que la literatura argentina pos Borges continúa con esa pretensión?

**Jitrik:** No lo veo con ese dramatismo con que se vio en otras ocasiones. Por ejemplo, respecto a Sarmiento, o respecto de Borges mismo. No se plantea el tema en relación con Macedonio, y mucho menos con Hernández, para seguir el pequeño canon que ustedes han seguido. Pero no me parece un tema crucial, dramático, porque está en el orden de las relaciones, digamos de una vida en el presente, una vida cultural en el presente que siempre está hecha de interacciones, de relaciones de toda índole. Uno podría preguntarse por qué están dirigidas o procedentes de un sólo sitio y no de todos los sitios. Sí, se podría decir: “Claro, es lógico que la literatura argentina se haya alimentado y se siga alimentando de lo que ocurre en el mundo”. ¿Pero de qué parte del mundo? De lo que ocurre básicamente en Europa y en los Estados Unidos. Con un ritmo, con un vaivén desigual. Hasta cierto momento era lo que ocurría en Europa, y secundariamente en el orden, en Estados Unidos. Y ahora pareciera que también se invierte esta relación. Pero ¿por qué no vienen incidencias, por qué no influyen otros autores? No tienen otros orígenes estas relaciones. ¿Por qué la cultura oriental no gravita de la misma manera? Bueno, porque pertenecemos al orden occidental básicamente, porque tenemos relaciones simbólicas, concretas y materiales en este universo, en este mundo, y es lógico que sea predominante. En alguna ocasión, Borges incidentalmente se acerca a la cultura japonesa. Y recibe algo de la cultura japonesa. Porque una cosa es considerar lo que ocurre, por ejemplo, en la cultura japonesa o en la china, y otra cosa es que eso incida de la manera en que pudo haber incidido, por ejemplo, a principios del siglo XX, cuando el poeta mexicano José Juan Tablada se acercó a la cultura japonesa y empezó a escribir haikus, como queriendo introducir esa dimensión. Esto es excepcional. Lo predominante es lo europeo. Y en este vaivén Europa-Estados Unidos. Ahora, ¿Borges qué recibe de eso? No es que él sea un terreno vacío que se alimenta con lo que ocurre en otras partes. No. Es decir, lo singular de él, lo excepcional, que es propio de la cultura latinoamericana, es más bien el procesamiento indirecto –diría yo– de todo eso que nutre las posibilidades imaginarias. Entonces, no es que él reproduzca. No lo hizo Borges, ni lo hizo Sarmiento, ni lo

hizo prácticamente Octavio Paz, no lo hizo nadie importante, no lo hizo Rubén Darío que parece un lugar también de cruce de fuerzas de esa índole. Sino que más bien se instalan como sistemas, o procesos, o campos de procesamiento –diría– y ahí sale algo diferente, que a la vez, en el caso de Rubén Darío, y en el caso de Borges, incide sobre la cultura de la que se han alimentado. Yo lo veo así. Hay una tendencia a la universalización en todas partes, y todos más o menos vestimos iguales, y todos comemos más o menos el mismo tipo de comida. Eso no es “globalización”, es un proceso histórico –siempre ha sido así– de incorporación de nutrientes de diversos tipos que inciden en todos los órdenes de la existencia, ¿y por qué no va a ocurrir eso en el orden de la literatura, de la pintura, la música, etc.?

**Landa:** Nombraste a Macedonio. Nos preguntamos si existe un regreso a Macedonio. ¿O el regreso siempre es a Borges?

**Jitrik:** La palabra regreso es comprometida.

451

**Landa:** Escribe Macedonio en *Sur*: “Nací porteño y en un año muy 1874. No entonces enseguida, pero sí apenas después ya empecé a ser citado por Borges, con tan poca timidez de encomios que por el terrible riesgo a que se expuso con esta vehemencia comencé a ser yo el autor de lo mejor que él había producido”. Y del otro lado, escribe Borges en la tumba de Macedonio: “Yo por aquellos años lo imité”, y el resto se sabe. Pensemos en la relación o el vínculo entre Borges y Macedonio, en los modos como el primero también participa en el mito del segundo, y en el modo en que el primero se lo apropia para su literatura. Pensando en estas proposiciones mutuas y en el eclipsamiento de uno por el otro. ¿Vos creés que existe este eclipse, esta fagocitación de uno en el otro? ¿Hasta qué punto la literatura de Borges es deudora de Macedonio, y hasta qué punto no existe Borges sin Macedonio y vice-versa? Y en este caso cómo analizar este pasaje o presencia fantasmagórica de uno en el otro en la literatura argentina escrita después de Borges. Y ahí está la cuestión del regreso. Si existe un retorno a Macedonio, o el retorno es siempre a Borges.

**Jitrik:** Digamos que si aceptamos esta perspectiva del retorno, ¿en qué campos se produce retorno? ¿En el campo de la búsqueda de modelos de acción? Como creo que se ha comprobado tantas veces, no hay una sucesión de Borges directa. Y vuelvo a dar el ejemplo de Rubén Darío. Rubén Darío propone un modelo de producción que

continúa. Entonces Lugones es un hijo de Darío y Enrique Banchs es un hijo de Lugones y Amado Nervo es un hijo de ambos. No, no. No es el caso con Borges. Borges aparece más bien como un objeto, primero un objeto de reverencia, un objeto de recuperación permanente por los lados más diversos: el lado del ingenio, el lado de la admiración, el lado del asombro, el lado de la diversidad. Ese es el retorno. Y esa es la presencia. Pero es la presencia de un elemento que uno puede pensar que reside en la propia escritura de Borges, que es la inagotabilidad, lo que todavía tiene... es inagotable, lo que todavía genera preguntas y obliga a volver. ¿A quiénes? A quienes se ocupan de literatura, a los doctos. Veamos, por ejemplo, la revista *Variaciones Borges*, que sigue siendo editada desde su creación, ahora radicada en los Estados Unidos, dirigida por Daniel Balderston. Siempre hay alguien que escribe algo nuevo sobre Borges. Se puede pensar que es una virtud de la obra de Borges, se puede pensar que la posición de Borges todavía suscita preguntas e inquietudes. Y suscita también la idea de que esas miradas que podrían ser críticas, como lo hemos visto esta mañana en la exposición que hizo Jorge Monteleone, el volver a Borges es un indicio de la riqueza de quien tiene las miradas para volver a Borges, y no sólo de Borges, sino de quien lo mira. Porque, claro, nuestra mirada, o la mirada, enriquece o empobrece el objeto al que se dispone. El regreso a Macedonio tiene otro carácter, tiene un carácter – yo diría – más revolucionario. En el sentido de que obliga a replantear una cantidad de cosas a quienes quieren formularse preguntas. No es un objeto de consumo como lo es Borges. Borges es un objeto de consumo en el sentido que alguien mencionaba: el éxito, la gran fama de Borges sale de la entrevista de *Paris Match*. Macedonio jamás, no tiene esa suerte. Es inquietante, es como volver a las fuentes del conjunto de preguntas que tienen que ver con eso que se llama literatura. Y las respuestas que se pueden obtener ahí ponen en cuestión saberes. Entonces cuando uno se acerca a Macedonio, se dice por ejemplo: Y bueno, ¿el realismo es un hecho así dado para siempre o hay que volver a pensarlo? Macedonio nos obliga a pensar en el orden de la cuestión de la representación. En ese sentido el acercamiento a Macedonio tiene otro carácter. Y esa relación Borges-Macedonio me parece que es una anécdota, pero es una anécdota que incluso el propio Borges la minimizó cuando declaró que Macedonio era básicamente un gran conversador,

que era una maravilla, un grande. Pero nunca dijo que fuera un gran escritor. Además, gran escritor también es una designación un poco trivial. ¿Qué es un gran escritor? Los grandes escritores son los que han sido consagrados, ¿y esa consagración de dónde vino? Aquí hay una pregunta de orden socio-semiótico muy importante.

**Landa:** Además, hay que volver siempre a la pregunta: ¿qué es la literatura? Y luego: ¿Por qué se consagra una determinada literatura o un determinado autor?

**Jitrik:** ¿Qué es la consagración? Permítanme que vuelva a algo que está en el libro presentado ayer, *Escritos periodísticos* de Antonio Di Benedetto. ¿Qué pasó con Di Benedetto? Muy buen escritor, muy celebrado, y él creyendo mucho en su labor de escritor, no es que en él realmente predominara el periodismo y dijera que la literatura era ancilar para él. No. Él le daba muchísima importancia, me consta, a su producción literaria. Su producción, su posición social como periodista, era un hombre de la élite del periodismo argentino y de la sociedad mendocina. De repente lo meten preso. Pongámonos en esta perspectiva. Cuando lo vienen a buscar y lo meten preso y él dice: “¿Y por qué? ¿Por qué me ocurre esto?” No sé qué le dice el militar que lo detiene pero reproduce la situación del cuento de Borges. Y en ese cuento de Borges que es, ¿cuál es el título? ustedes van a recordar, del cabalista a quien los nazis van a fusilar, que lo toman preso y lo van a fusilar...

**Landa:** “El milagro secreto”.

**Jitrik:** “El milagro secreto”. ¿Qué le pasa al cabalista? Lo van a fusilar y pregunta ¿Por qué? Y el policía no tiene otra respuesta y la dice en francés: *Pour ne pas encourager les autres*. Ese era el castigo. ¿Entonces cómo interpretarlo en el caso de Di Benedetto? Era la sorpresa que él puede haber tenido porque le hacían eso a un tipo como él. No importa que la dictadura fuera ciega, que la dictadura quisiera liquidar gente para no animar a los demás, porque el animar a los demás puede ser directo, puede ser indirecto. El que yo esté en mi casa tranquilo escribiendo y publicando, a lo mejor a un poder despótico le parece un crimen, porque otros pueden encontrar en eso una forma. Entonces hubo ahí, lo pensé hace bastante tiempo, hubo una

quiebra en el reconocimiento. Se quebró el reconocimiento. Y eso hizo que él no lo terminara de aceptar nunca. Después vino la depresión por tener que vivir en el exilio y que lo llevó finalmente a una situación límite. Pueden entender que la muerte prematura de él, ya terminado todo, se debe a esa depresión. Es decir que el reconocimiento es un elemento fundamental. Ahora se lo reivindica, y en Mendoza se lo reivindica con todos los honores. Quiere decir que se está pagando la culpa por no haber reaccionado a tiempo y haberlo defendido. Entre reconocimiento y culpa hay un campo de interpretación de la situación humana. El premio Nobel es una de las maneras más convencionales de otorgar reconocimiento. ¿Quiénes son los tipos del premio Nobel? El hecho de que tengan esa masa de dinero para distribuir no les da una jerarquía de “reconocientes”. ¿Quiénes son? ¿Por qué? ¿Cómo llegan a determinarlo? No tiene más valor que eso. No tiene más valor que la muestra más cabal del paso del sistema capitalista en el orden de la cultura. Es esa expresión. Entonces, que se lo den a X, Y o Z, de repente la gente que está muy atenta a eso dice “acertaron, se lo dieron a José Saramago”, por suerte un amigo, y además muy buen escritor, yo lo felicité, por supuesto. Y ahora se lo dan a Bob Dylan, lo reconocen a Bob Dylan, no pasa de ahí. Y no es un tema. Uno pone el disco de Bob Dylan, una maravilla como canta, es muy original, los poemas son muy buenos, etc. La vida sigue su curso igual. Y él creo que lo entiende, porque no va a recibir el premio, porque tiene compromiso, porque se distrae, porque está pensando en otra cosa. Así que discutir si Bob Dylan o no Bob Dylan es fútil, no tiene ninguna trascendencia. A mí me deja totalmente indiferente. Voy a poner los discos y con mi mujer lo escuchamos, una maravilla, “¿cómo canta este tipo!”. Pero también canta así como los dioses Gilberto Gil, y Caetano canta maravillosamente. Y así la vida sigue.

**Landa:** Arlt, con el Astrólogo, propuso una sociedad secreta en *Los siete locos*, mientras algunos años más tarde, Borges elabora un mundo sin substantivos en “*Tlön Uqbar Orbis Tertius*”. Sobre estos dos ejes, la destrucción de la sociedad por un lado, y la modificación del modo de capturar el mundo a través del lenguaje, por otro, ¿cómo pensar lo que pasa hoy en América Latina, una vez que estos dos elementos – sociedad y lenguaje – se ven afectados?

**Jitrik:** El punto de partida de la pregunta parece responder a un orden de elementos comunes: dos textos. En un texto se postula una cierta utopía, en el otro texto se describe otra utopía. Eso es lo que tienen en común. Ahora, que esos planteos tengan trascendencia sobre lo que ocurre actualmente habría que verlo. Es decir, habría que tomarse un tiempito para pensarlo. Porque, en verdad, toda utopía es una alusión, por la positiva y por la negativa. Cuando alguien plantea un mundo perfecto, como es una utopía, está pensando en la imperfección del mundo en el que vive. Por lo tanto, el mundo en el que vivimos, en sus imperfecciones, podría ser visto como contra-utópico, pero no necesariamente como está dispuesto ni en *Los siete locos* ni en “*Tlön Uqbar Orbis Tertius*” esas utopías mejoran la existencia posible, la existencia humana. Recuerden como termina *Tlön*. El mundo será *Tlön*, dice Borges. Y es futuro ominoso el que ese mundo perfecto podría traer, que es el planteo que en el siglo XX hacen los que han escrito en el sentido de las utopías, por ejemplo Aldous Huxley en *Un mundo feliz*, 1984 de Orwell, las utopías de Saramago precisamente, un mundo en el que nadie vota, un mundo de ciegos. El imaginario utópico es un imaginario de fracasos estrepitosos. Pero mi lectura del asunto pasa por otro lado, es decir, en el caso de Roberto Arlt la idea del Astrólogo tiene como fondo una especie de irrisión y toma de distancia respecto de los intentos que se pueden considerar utópicos pero que pasan por el tamiz de la idea de lo revolucionario. Es decir, en la década del 20 ya había dos revoluciones que estaban operando, la revolución mexicana y la revolución rusa. Y ambas revoluciones estaban mostrando también su aspecto difícil. Difícil en varios sentidos. Difícil porque ellas mismas estaban atrapadas por un dramatismo muy grande. Y por otro lado, porque el modo en que incidían en el imaginario de los demás no daba grandes resultados tampoco. La revolución rusa estaba presente en América Latina, en los llamados partidos comunistas, pero los partidos comunistas chapoteaban en la inoperancia, en la incoherencia, en la imposibilidad. De manera que lo que Roberto Arlt hace ahí es una especie de parodia irrisoria de ese modo de trasladar esta posibilidad que viene del anarquismo, y después se traduce por los intentos del comunismo de cambiar la sociedad, pero la irrisión consiste en que se trata simplemente de hacer explotar, de destruir, etc. Pero me parece que en “*Tlön Uqbar Orbis Tertius*” hay otra cosa. La idea de la invasión, la imposibilidad, me parece que tiene que ver más bien con la escritura, con la literatura, con las imposibilidades de la literatura. No es arbitrario pensar que la relación

que hay entre ese mundo que llega al nuestro y que lo amenaza es como la literatura que llega permanentemente a nuestro mundo y lo amenaza. Es casi kantiano el esquema. Cuando Kant habla del arte dice que es aquello que no siendo de nuestro mundo incide sobre nuestro mundo y lo modifica, intenta modificarlo. La utopía Tlön es un mundo que nos está invadiendo permanentemente y del que las muestras son esas meras y amenazantes monedas que de repente son intolerables para sostener. Porque la literatura y la escritura son intolerables. Intolerables en el sentido de que es lo otro que convive en nuestro mundo. Para quienes nos ocupamos de literatura pareciera que no es así, tenemos una familiaridad, pero si lo sacamos de nuestro ámbito y lo vemos afuera, es lo otro por definición que está permanentemente invadiendo. Y lo vemos cuando queremos ser didácticos, cuando queremos que los demás también lean. Todos los intentos sociales y políticos de la lectura son para decirles a quienes no leen que reduzcan la amenaza, acepten la amenaza y lean. Porque esto otro les va a cambiar la vida, y en general la gente no quiere que se le cambie la vida. Por eso es una amenaza. Entonces, son dos objetos semióticos que me parece que no tienen nada que ver entre sí.

**Landa:** En 1988 te hicieron una entrevista para la revista Babel y te hicieron la siguiente pregunta: “¿Cual era tu personaje favorito de la historia?” En aquél momento respondiste: “Favorito es demasiado. Me cae simpático, con ambigüedades, Mansilla. Me sobresalta y me tapa Sarmiento. Me inquieta y me resulta ajeno Yrigoyen. Me produce rechazo, también con ambigüedades, Perón. Y paremos de contar.” Ya pasaron muchos años y varias cosas, la vida cambió... ¿Qué responderías hoy?

**Jitrik:** Después del ejercicio de la *Historia crítica de la Literatura Argentina*<sup>1</sup> hubo descubrimientos. En el curso de los doce volúmenes hay figuras que se levantaron, se destacaron; generaron reacciones, respuestas; en algunos casos digamos, como que de exaltación: el caso Sarmiento, o el caso Macedonio, que merecieron volúmenes. Pero lo demás es un asalto permanente de nombres... En la entrevista de Babel, lo del personaje favorito respondía al modelo de una encuesta.

---

<sup>1</sup> Noé Jitrik es director de la colección de doce volúmenes de *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, publicada en Buenos Aires por Emecé.

**Landa:** Pusiste a Perón... a Irigoyen y a Perón.

**Jitrik:** Sí...

**Landa:** ¿Dejás ahí?

**Jitrik:** Y, mirá... ninguno de los dos es mi favorito. En el sentido de que tengo una relación más distante, más analítica. Son objeto de análisis... No es lo mismo Sarmiento porque a Sarmiento lo he empezado a considerar como una fábrica productora de múltiples productos. Cuando veo el universo que podíamos llamar semiótico de Sarmiento, que se manifiesta en el campo material, en el campo de la escritura, en el campo del pensamiento, digo: aquí hay algo muy singular. Y hay una fuerza, una potencia, tan singular que tolera la contradicción. Y deja de ser un objeto analítico para ser un objeto de convivencia histórica: de algo que es irrenunciable. Digamos, Sarmiento, como la idea que presenté inicialmente acerca de la perduración de Borges, y del interés que suscita, y de los nuevos acercamientos, permanece. En él hay una entropía, es decir, hay algo que no está agotado. Es algo que reaparece permanentemente y que da lugar a múltiples consideraciones todavía, permanentemente. Y una posibilidad de regreso a su propia textualidad que conserva toda su frescura. Ahora, decir que es mi favorito por eso, ya no me animo a responder de esa manera. Pero, a lo mejor porque hay de mi parte un exceso de prudencia, porque no me quiero jugar en lo que para la gente es indispensable.

457

**Landa:** En el texto de apertura del primer volumen de *Historia Crítica de la Literatura Argentina* se afirma que toda Historia de la Literatura se genera o es tributaria de una concepción de Historia. Y esa concepción de Historia, por su vez, se desarrolla teniendo en cuenta las respectivas y cambiantes filosofías generales. Y que la idea que guía el objetivo de la “Historia Crítica” que ustedes están desarrollando, concibe todo discurso histórico como un relato.

**Jitrik:** Así es.

**Landa:** Bueno, teniendo en cuenta eso, ¿Cómo podríamos pensar la intrincada relación entre lo que sería un discurso literario, ficcional, y un discurso de ciencia, verídico, no ficcional? Y ahí traigo una idea también del cuento de Borges y te pregunto: ¿Al final, se puede pensar de la metafísica, en el sentido de ser este campo de conocimiento el que llevaría a otras ciencias a conocer y describir la realidad, sea una rama de la Literatura Fantástica?

**Jitrik:** Sí, así lo dice Borges. ¿Que quiere decir eso? Una cosa bastante simple, es decir que la palabra literaria es esencialmente transformativa. Y que no importa el tema. Dicho en términos muy simples, puede ser un tema de ontología, de física, de química, de... y hacer con eso literatura. Es decir, si uno piensa, por ejemplo, en Mary Shelley y su Frankenstein: ¿No es que se está haciendo cargo de los avances de la medicina de esa época? ¿Y que ya se pensaba en la posibilidad de los trasplantes? La literatura, o la imaginación literaria, transforma una información de un orden científico y lo convierte en un hito literario. Y eso es permanente, eso es constante, solo que las fuentes que los escritores toman son variadísimas. Algunos, como Borges, por ejemplo, que lee textos teológicos y hace narraciones, digamos, que parecen tratados de teología, ¡no lo son! Son relatos. Esto quiere decir que hay algo, que hay algo en la creación literaria – no quiero hablar de ficción –, o en la escritura literaria, que se llama recontextualización. Es decir: un dato referencial de un orden A si entra en un discurso de orden B se convierte al orden B. Yo, en el caso extremo, podría (y eso lo hicieron, por ejemplo, los objetivistas franceses), podría pensar que la descripción, una descripción de ferretería (“que es una llave que se cierra y se abre, y...”) es algo específico. Sin embargo, en el objetivismo francés entra en el orden narrativo. Pero es una referencia elemental. Podría hasta decirse que la idea de teléfonos si entra en un relato se convierte en el relato, deviene relato: recontextualización. Entonces, la cuestión está en el orden, digamos, en el imaginario del que escribe y en las exigencias de su memoria escrituraria. Es decir, se pone a escribir y entonces convoca a todos los saberes que le sirven y que recontextualiza. Aparte puede organizar, narrar, poner personajes, citas, lo que sea... pero los referentes que entran son diversos. Pueden ser diversísimos. Entonces, la metafísica también. Y Borges la satiriza a esta idea. Entonces dice: “no, es una rama de la literatura fantástica”: tal cual. Pero él no hace metafísica considerando que es literatura fantástica, hace literatura que pretende ser fantástica con elementos de la metafísica. Ese es un poco el matiz, esa es un poco la variante, ¿no? Bueno, toda la obra de Borges es un poco así. Daniel Balderston, que ha estudiado mucho las fuentes de la obra de Borges dice que, por ejemplo, el tema de uno de sus relatos que han trascendido más, “Tema del traidor y del héroe”, lo sacó de un periódico irlandés que nadie leía, pero que él sí. Y lo toma y hace ese cuento magnífico.

Flaubert lo hace en *Madame Bovary*. *Madame Bovary* es un pequeño relato periodístico de un diario de provincia en el que una mujer se suicida porque sus amores fracasaron, etc. La recontextualización es el movimiento importante. Entonces, claro, Borges es de una gran erudición, es un sabio, porque nos muestra una perspectiva filosófica, teológica, política, etc.

**Landa:** Vos dijiste que al leer Rubén Darío te dieron ganas de escribir. Y que ahora vas a los sonetos de Borges, y escribís sonetos.

**Jitrik:** Sí.

**Landa:** Con todos los años que tenés en la literatura, ¿creés que hay una “literatura latinoamericana”?

**Jitrik:** Creo que hay elementos comunes en todas las literaturas fragmentarias de América Latina. Muy bien, pero ¿cuáles serían o por dónde circulan esos elementos comunes? No es en los registros temáticos, pero sí, por ejemplo, en las características de los temas. Las características que pasan por el tamiz de las perspectivas más universales: la traición, el amor, la fidelidad, el interés, la mezquindad... Todo lo que los clásicos del siglo XVIII especificaban; un tipo como Molière, por ejemplo, especificaba. Shakespeare también está en estas clasificaciones. Son, digamos, los matices locales que se pueden dar a estas perspectivas temáticas que están en todas partes. Pero esto es fácil de observar. Y otra cosa son las tonalidades, en tanto son aperturas de cierta libertad creadora. Cuando en América Latina se lee a Borges muchos piensan que es posible escribir. No exactamente como Borges, pero sí es posible escribir, digamos, retomando, incluso, algunas de esas articulaciones, diría yo, no modelos. Por ejemplo: en una novela tan original, tan interesante, como *Morirás lejos*, de José Emilio Pacheco, mexicano, hay una presencia de Borges. Pero, ¿dónde está la presencia de Borges? Está en la idea de la inquisición. La idea de la inquisición en Borges aparece como un elemento de tipo semiótico, es decir, tiene relación con la partícula inicial de la palabra inquisición, que es “i-n-c”. “Inc” genera inquirir, inquisición, inquietud... una familia grande de palabras regida por el sema que está en esa cosa. Y que Borges no solo retoma, sino que además le da una formulación exterior. Su libro de ensayos se llama *Inquisiciones, Otras inquisiciones*. Y no es extraño que haya en “El milagro secreto” hablado de la cábala. La novela de

José Emilio Pacheco está regida por la misma dinámica semiótica, es decir: la inquisición, el cambio, la traición, la temporalidad, etc. Hay algo común en muchas manifestaciones de la literatura latinoamericana. Pero en un nivel de esas características, no en el nivel de los modismos, de las organizaciones temáticas, o de tendencias. Por ejemplo, decir que el realismo está en todas partes, o que el vanguardismo está en todas partes. Eso son hechos exteriores, son hechos de clasificación. Lo que importa, para responder esta idea es lo que se mueve por adentro, lo que es la materia misma de la literatura. Y otra cosa es la sumisión: el convertir una experiencia literaria local de acuerdo con pautas que vienen de otra parte y que se imponen. Y que tienen, digamos, fuentes o fuerzas de presión espurias.

**Landa:** En tu libro *Verde es toda teoría* decís, en el ensayo que se titula “Violencia y literatura”, que se podría sostener que “la literatura no guarda una relación con la violencia sino que descansa sobre la violencia y que es básicamente violencia y ahí de esa condición nacen todos sus logros y también sus pesares”. Y a partir de eso se puede evocar el concepto de “cleptomnesis”, que expusiste en tu anterior visita a nuestra universidad. O sea, ¿la cuestión del robo haría parte de esa noción de literatura y violencia?

**Jitrik:** No, no necesariamente. La noción de literatura y violencia tiene que ver con el hecho básico del lenguaje, de la existencia del lenguaje. La palabra es un hecho de violencia, es decir, en toda teoría lingüística ya consolidada la palabra es una aproximación a la cosa, y es al mismo tiempo la muerte de la cosa, en la medida en que la palabra se impone. Es como hoy lo recordaba Jorge Monteleone, decía Borges: “en la palabra Nilo está el Nilo”, pero es la palabra Nilo, el objeto Nilo no lo necesitamos, tal vez sí para bañarnos o para navegar por el río, pero no lo necesitamos cuando hablamos de la palabra Nilo. Entonces, la palabra, o el lenguaje, es el primero de los actos violentos de la especie para salir de un estado y adquirir o pasar al otro estado en el que todavía estamos. De lo inarticulado, del grito, del rumor, se pasa a la palabra y cuando la palabra aparece se produce también un cierto estupor. Uno puede imaginar ese estupor originario. De esa palabra que surge luego viene la frase, después de la frase y, finalmente, viene el arte de la palabra, la poesía y todo este mundo en el que vivimos que es un mundo esencialmente verbal. Entonces, la palabra es un

hecho, un acto de violencia y la literatura está hecha con palabras, y la literatura es también un alejamiento de la cosa, por más que en un texto el referente aparezca como muy claro ¿no? Eso sucede en la novela social, la novela psicológica, la novela histórica, la novela policial o el poema al Niágara o las mieses. Esto que estoy diciendo es un homenaje a Maurice Blanchot. El artículo al que me refiero, que es extraordinario, se llama “La literatura o el derecho a la muerte”. Plantea esa idea, no es que la literatura incite a la muerte física de la gente, es la muerte en ese sentido: la palabra predomina y la cosa desaparece. Y evidentemente, cuando leemos un texto literario entramos en una atmósfera en que las cosas, aún las referidas ahí, desaparecen y estamos en otra dimensión. Ahora, el concepto de “cleptomnesis” es operatorio en realidad de la memoria. En cierta ocasión, en una casa de campo pusimos dos aparatos de sonido, en uno pusimos un trío de Beethoven, tocado o interpretado por unos clásicos, Rubinstein en piano, Casals en chelo y Cortot en piano. En otro pusimos el mismo trío tocado por los rusos, por Rostropovich, Stern. Pusimos las dos máquinas al mismo tiempo y empezamos a escuchar y había diferencias notables. La partitura era la misma pero la interpretación tenía diferencias, en qué sentido: dimensión, ritmos, tonos parciales, etc.; ¿de dónde salía la diferencia?, no era cronológica, no era que una era versión antigua y la otra era versión moderna. La diferencia estaba en la memoria de las manos respectivas que ejecutaban, el ojo miraba la partitura y el cerebro la interpretaba y la mano aparentemente obedecía. Pero la mano tenía su propia memoria, entonces actuaba de tal modo que generaba esos matices diferenciales. Y de ahí saqué la noción de que la memoria parcial es el estilo, porque cuando se dice el estilo es el hombre, es la memoria lo que genera la diferencia que llamamos estilo. Ahora, la memoria al mismo tiempo es una instancia de acumulación, y es una acumulación casi desordenada que conforma un conjunto heteróclito del que yo cada vez soy menos consciente, todos somos menos conscientes. En determinado momento escribimos, y escribimos y generamos ciertos, digamos, conceptos, los vemos ahí decimos “qué bárbaro, es originalísimo, es original es la primera vez que se me ocurre una cosa semejante”; sobre todo en el orden de la poesía, una imagen, una metáfora o una cosa así, y de repente, caemos en la cuenta de que ya lo habíamos hecho en otra oportunidad y que estaba olvidado, quiere decir que le estoy robando a la memoria, le estoy robando algo

que estaba depositado ahí. Eso es la “cleptomnesis”, o sea, *clepto* es robar, *mnesis* es memoria, robarse a la propia memoria, esto no es el plagio porque el plagio es un acto consciente y la “cleptomnesis” no, la “cleptomnesis” fusiona. Entonces, todos escribimos y tenemos la idea, la impresión de que es la primera vez y a veces no es la primera vez, es la segunda. Y sobre todo en una experiencia larga en el tiempo, y es muy frecuente. La “cleptomnesis” tiene que ver con una mecánica de la producción que está en el orden de lo no controlado. Mientras que la intención está en el orden de lo controlado. Entonces, uno empieza y deja entrar el concepto de lo no controlado, empieza a ver en un texto, ya tomando distancia y mirándolo, cierto tipo de concomitancias, de reapariciones que el escritor quizá no tiene consciencia de que están, pero que constituyen después una especie de fundamento. Yo lo vi eso en un trabajo que hice, que me llevó gran preocupación, sobre un poema de Rubén Darío. Cómo ciertos grupos sonoros aparecen en distintos lugares de ese poema, y si los extrapolo, o los ligo, me trazan una especie de base, de fundamento, de grilla, y a partir de ahí puedo examinar muchas otras cosas, digamos eso que se llama crítica en el sentido de acercarse a un texto para ver en qué consiste y ahí hay un camino...

**Landa:** En algún momento mencionaste a Colombia, hablabas de la activa conexión que tenés con la literatura colombiana, entonces, se me ocurre preguntarte por dónde van esos diálogos o hacia dónde van.

**Jitrik:** Digamos, están teñidos por la amistad, para empezar ¿no? Es decir, da la casualidad que mis amigos colombianos son los que considero los mejores escritores colombianos..., (risa) eso es una explicación. Por ejemplo, yo fui, conocí y leí a R.H. Moreno Durán.

**Landa:** *Mambrú...*

**Jitrik:** Sí, varias cosas de él, bueno, me acerqué a esa obra, junto con él en ese momento estaba en el horizonte Germán Espinoza, leí a Germán Espinoza. Pero resulta que en México yo había sido amigo de Álvaro Mutis, leí Álvaro Mutis. García Márquez tiene una conexión importante con la Argentina porque *Cien años de soledad* salió allí, después lo conocí, no fui amigo de él en el mismo sentido que lo fui de Moreno Durán, pero sí tuve una relación cercana. Además García

Márquez era una exigencia del medio académico. Cuando fui a Francia como profesor, *Cien años de soledad* era el tema de la agregación, del concurso para ser profesores y había que ocuparse, y bueno, nos ocupamos y esa ocupación fue de casi toda la obra de García Márquez. Pero después, otros escritores más actuales, Oscar Collazos por ejemplo, Fernando Cruz Kronfly. Bueno, Collazos desgraciadamente murió hace poco, pero los últimos años fuimos muy cercanos, muy amigos. Este apuntar tan promisorio y tan interesante de Pablo Montoya que yo creo está muy bien. También Evelio Rosero. En fin, esa es mi conexión con la literatura colombiana, me quedan en el tintero algunos otros nombres que también conocí y que leí, y que me dan la impresión de un vigor en la narrativa. La narrativa está pasando una cosa muy fuerte, pero no concertada, no es el *boom*, no es una estrategia, son búsquedas individuales y locales. Así como por ejemplo Fernando Vallejo no me interesa, que es uno de los más promocionados. Pero todo lo que mencioné sí me interesa muchísimo, me ha deslumbrado, he tratado de considerarlo, de hablar de eso, de inscribirlos en ese horizonte. Y tengo una conexión con un grupo en la ciudad de Cali, en la ciudad de Pereira, y a veces voy. Colombia para mí es tan importante como México. Y en México también he leído, conocido y sigo vinculado con una cantidad de excelentes escritores de una literatura muy vigorosa. Yo diría que la narrativa latinoamericana actual, fuera del exitismo, fuera de esa cosa, es muy, muy importante, muy interesante en casi todos los países: México, Guatemala, Colombia, Argentina, Chile, Uruguay y Brasil. Lo que a veces dificulta es la circulación de los libros. En este momento, mandar un libro por correo cuesta tanto como el libro mismo, y por lo tanto, no se manda. Como las editoriales, las políticas de las editoriales, aún las firmas que tienen casas en todos los países no dan a conocer lo que ocurre en todos los países, sino solo en el país en el que están radicados, no tenemos una relación más que a través de los viajes y de los libros que puedan, atravesando todas las dificultades económicas, llegar a cierto tipo de ojos, a cierto tipo de miradas. Entonces no se puede saber exactamente qué está pasando. Y con el Brasil lo mismo, con el Brasil más aún, porque también hay que hacer un esfuerzo suplementario, yo lo hago, así como lo hice con la obra de Saramago, cada libro que salía él me lo hacía mandar por la editorial. Yo leí Saramago en portugués, no esperé ninguna traducción, pero este otro que le hace la competencia a Saramago, Lobo Antunes,

no, Lobo Antunes no me manda sus libros ¿cómo consigo? ¿Tengo que buscar un libro de Lobo Antunes porque la gente de Portugal habla de Lobo Antunes? ¿Tengo que leer el suplemento literario del *New York Times* para poder estar al día? No, es imposible ya, la diversidad, la dispersión, etc.; lo bueno es que, de repente, haciendo un esfuerzo muy grande haya un coloquio como este y entonces podemos hablar un poco y a lo mejor podemos intercambiar algunos libros.

**Landa:** Son las cuatro de la tarde, ¿podemos hacerte la última pregunta?

**Jitrik:** Sí, claro, claro, después voy a un hospital a descansar (risas).

**Landa:** ¿Podrías explicar mejor una frase que dijiste el miércoles que fue impactante: “la literatura es una historia maravillosa de fracasos esenciales”?

464

**Jitrik:** Sí, soy consciente de eso ¿no? Hoy le decía a Roberto [Ferro] una cosa que no puedo explicar muy bien. Acabo de publicar una novela y hasta ahora mis lectores son Roberto Ferro que la presentó, Guillermo Saavedra que la presentó, el editor y mi mujer..., tengo cuatro lectores hasta ahora. Cuando mi mujer<sup>2</sup> terminó de leerla y me dijo algo - me dijo algo muy inteligente, no con ánimo de hacer una exposición - yo sentí en ese momento un dolor. Traté de explicar el dolor y hoy se lo comentaba a Roberto. Cuando uno termina de hacer algo se le presenta la amplitud, la infinita amplitud de aquello que no ha podido realizar, que es lo principal en la obra de un escritor. Lo principal no es lo que terminó de hacer. El regocijo por lo que terminó de hacer a veces termina como en la novela de Stephen King, *Misery*, que ustedes conocen, termina en las manos de algún delirante que destroza al escritor, destroza la obra, destroza todo. Al escritor lo que se le presenta, creo, es aquello que no hizo todavía, quiere decir que lo que sí hizo es un fracaso, pero un fracaso glorioso porque ese fracaso que empieza a circular y es motivo de por lo menos el regocijo de algunos, es, en un nivel superior, un objeto de preocupación. Por qué Borges corregía incesantemente sus textos, ¿era un maniático?, ¿estaba mal la versión anterior? No estaba mal del punto de vista de una lectura más o menos corriente, incluso cuidadosa, no estaba mal pero había

---

<sup>2</sup> La esposa de Noé Jitrik es la escritora Tununa Mercado.

algo que él sentía que no había logrado todavía, llamémoslo fracaso, es una palabra un poco patética pero es eso. Entonces, eso que llamamos literatura está constituida por un conjunto de gloriosos fracasos. Lo mismo, un poema es un conjunto de ausencias, la poesía es un conjunto de ausencias, es el resultado de una constelación de ausencias. Yo creo que es una manera de ver las cosas ¿no? Me evita la infatuación, me evita la circulación, me evita la excepcionalidad, me evita la fastidiosa palabra “creación”, me pone simplemente frente a lo que puedo hacer y no he hecho todavía, eso quiere decir esa afirmación.

**Landa:** Noé, mil gracias...

**Jitrik:** ¿O mil y una?