

Viaje al centro del crítico: La aventura autobiográfica de Jorge Monteleone

Juliana Regis

Universidad Nacional de La Plata

En la primera página, inmediatamente después de la dedicatoria a Hugo Martínez, una cita de la banda alemana Die Toten Hosen custodia la entrada al libro. Al mismo tiempo que nos recuerda la afinidad de Jorge Monteleone —ensayista, traductor, docente y crítico literario— por la música y en especial por el rock, la cita nos dice, si la traducimos, algo así: “En días como estos, / Deseamos lo infinito / En días como estos, tenemos todavía todo el tiempo, (...) / No hay ningún final a la vista” (*El centro* 5). Los temas del libro, la lectura y la infancia, se podrían entonces caracterizar como los días evocados en la canción: idílicos, lejanos e infinitos, capaces de conjurar la muerte. Pues se trata de un libro sobre la muerte, pero también sobre la felicidad: “Luego llegaba el ensueño del comienzo. Y abría los libros y comenzaba a leer. Comenzar no era hojearlo sino leer la primera página y continuar hacia delante llevado por la marea. Desde entonces los comienzos, como los versos recordados, me frecuentan y me asaltan, al igual que a todos los obsesidos por la lectura, y de modo invariable son el señuelo de la felicidad” (125).

El centro de la tierra (Lectura e infancia) es un libro que se propone como autobiografía literaria. Incluido en la colección “Lector&s”, dirigida por Graciela Batticuore, y compuesto de treinta y un capítulos, se trata de la historia de la formación de un lector. Este lector podría ser Jorge Monteleone —lo es virtualmente— pero también podría ser cualquiera. Es que la reminiscencia de textos tan “clásicos” y “universales” (dos adjetivos que cifran a veces ese lugar común de la literatura) significaron al mismo tiempo experiencias intransferibles para este lector en particular. Así, la lectura de esta biografía, para quienes se aproximan a ella, se vuelve una experiencia del reencuentro con lo íntimo y lo familiar, a raíz de la evocación de textos infantiles y juveniles —entre otros— que varias generaciones han compartido.

La *infancia*, tal como lo anticipa el subtítulo (una infancia proustiana en la que se anuda un conjunto de problemas vinculados con la experiencia),

es el hilo conductor del libro. Concebida a veces como concepto filosófico, otras como motivo literario, y también como momentos de una vida o tiempo de la formación y el crecimiento, se trata de una noción verdaderamente polisémica. Por otro lado, la *lectura* de la conjunción del subtítulo poco tiene que ver con la hermenéutica, ni tampoco es el imperio del texto el que rige aquí: ¿qué clase de lectura del mundo se produce cuando un niño pequeño escucha *Scheherezade* de Rimski-Kórsakov, o cuando mira a su abuelo comunista zapar la tierra en el patio? “Acaso porque yo era feliz mientras leía, bajo todas sus formas: yo nací a la lectura, el mundo es un texto legible, escribo lo que leo. Leer fue mi salvación” (51).

Volcado, como quisiera Barthes, hacia una escritura afectada, a la vez que una escritura de los afectos, *El centro de la tierra* busca responder a una pregunta ineludible y cuya respuesta, al mismo tiempo, resulta en parte inefable para el crítico: cómo, en qué lugar, de qué manera, en qué momento, gracias a quién se convirtió en el lector que es. Siguiendo este señuelo, es posible componer un bosquejo preliminar —de ningún modo exhaustivo— de algunos núcleos problemáticos que se desprenden del libro y que constituyen guías tentativas para su lectura. Un libro difícil de doblegar y que, a partir de sus potencias literarias, nos arroja a los dominios de aquello que Paul de Man llamó resistencia a la teoría.

El tiempo de la infancia

*Del pasado, lo que más me fascina es mi infancia;
solo ella, al mirarla, no me hace extrañar el tiempo abolido.
Pues no es lo irreversible lo que descubro en ella;
es lo irreductible: todo lo que aún está en mí, a veces...*
Roland Barthes, *Barthes por Barthes*

De la misma manera que la vida no puede ser contada de forma lineal (no, al menos, a partir de su evocación mediante la memoria personal, que “es porosa para el olvido”¹), tampoco es posible hablar linealmente de este libro.

¹ Por momentos, cuando Monteleone habla de la infancia, recuerda siquiera vagamente a la evocación de la fallecida Beatriz Viterbo en “El Aleph”. Mientras Monteleone dice: “¿Cómo hablar de esa infancia? Allí está, incodada. Aparece por ráfagas, intermitente, cada vez más lejana. (...) Siento que mi memoria la pierde con los años,

Su estructura misma impide una lectura sistematizadora, e incluso el recurso a la segmentación por temas es complejo, puesto que de alguna manera todos los tópicos que podemos mencionar remiten unos a otros y se intersecan constantemente. La ilusión de una temporalidad ordenada no puede sino arrojar su resto una y otra vez. Y quizás sea por este motivo que uno de los aspectos que más resaltan de *El centro de la tierra* es aquello que la infancia le hace a la noción de tiempo.

Como si se tratara de una contraseña o de un hechizo, el libro se abre y se cierra con un párrafo que contiene la clave de su lectura, y es dentro de esta clausura que viven las infinitas lecturas posibles. Así lo anota Monteleone en esta descripción del libro ideal, mallarmeano, que tendría una estructura cíclica en donde todo comienzo es en realidad recomienzo:

Mi libro ideal debería ser así: puede comenzar en cualquier parte y ese comienzo sería aleatorio y no debería terminar nunca o debería recomenzar cíclicamente, de un modo igualmente aleatorio cada vez que el lector diera con el mismo capítulo. Cómo decía Mallarmé, un libro no empieza ni termina, a lo sumo lo aparenta. El libro tampoco debería ser completo, tendría un hueco, un vacío móvil: en *ese vacío*, inalcanzable, *está la infancia*. (9)

Esta estructura, siguiendo el fragmento citado, estaría a su vez regida por un centro imantado en donde se halla la infancia, que organiza la experiencia del lector adulto, pero a la cual ya no se puede acceder. Como dijimos, el libro se abre y se cierra con este párrafo, la primera vez bajo el título “Libro”, y la última —ubicado antes del último capítulo— bajo el título “Vuelta”². Ambas veces, aparece aislado, en una hoja destinada solo para él. El libro finaliza (y no) donde comenzó, como una serpiente que se muerde su propia cola³.

que defecciona, que la confunde” (29), Borges termina así uno de sus más célebres cuentos: “¿Existe ese Aleph en lo íntimo de una piedra? ¿Lo he visto cuando vi todas las cosas y lo he olvidado? Nuestra mente es porosa para el olvido; yo mismo estoy falseando y perdiendo, bajo la trágica erosión de los años, los rasgos de Beatriz”.

² Es interesante anotar que cuando el párrafo aparece por última vez, lo hace entre paréntesis, es decir que podría corresponder al presente de la enunciación (según veremos más adelante, al indagar en la búsqueda formal de Monteleone como ensayista).

³ Estrictamente hablando, el párrafo aparece en realidad tres veces: la primera y la tercera, en los extremos del libro; la segunda, dentro de un largo paréntesis en el capítulo “Naufragio y soberanía” (139). Allí se habla de Julio Verne y de su célebre novela *Dos años de vacaciones*, luego de un largo comentario sobre *Rayuela* de Cortázar. La oración previa, como preanunciando la repetición del párrafo y su ubicación en el medio del libro, dice lo siguiente: “Pienso en un «tercer libro» de *Rayuela* como si pensara en la «tercera esquina de papel secante» de César Vallejo o en lo indecible de Octavio Paz: «ni aquí ni allá, sino entre». Mi libro ideal debería ser así: puede comenzar en cualquier parte...” (142).

Así, el párrafo resulta crucial porque nos adelanta que no se trata de un libro con una temporalidad lineal, sino que se puede entrar y salir de él de incontables formas, tal vez como si de una rayuela se tratara (y no tanto como de un libro de arena, cuya naturaleza infinita hace que sea imposible leer lo mismo dos veces). Se trata entonces de una autobiografía que no solo es consciente de sus agujeros constitutivos, sino que además los lleva al extremo como única manera de dar rienda suelta a la narración, permitiendo así la convivencia entre hechos y ficción, entre vida y literatura⁴. De este modo, el libro compone una temporalidad circular; o, si quisiéramos afinar la metáfora geométrica, una temporalidad en forma de espiral, en cuyo centro descansa la infancia inaccesible, cada vez más lejana pero siempre bordeada, rodeada, acechada. ¿O sería al revés, y es la infancia la que acecha?

Estas cuestiones aparecen formuladas en el libro desde su primer capítulo, “La infancia y el paraíso”. En dos largos paréntesis —esos en donde, como veremos, se refugia lo cultural⁵— se describen diversos significados de la infancia en relación con la idea de paraíso. En primer lugar, se aborda el asunto desde su enfoque escéptico, vinculado al pensamiento de Giorgio Agamben en *Infancia e historia*. Si para Monteleone la infancia es el paraíso mítico de la humanidad, en donde cosas y hombres se hallaban “unidos en una aurora de presencia” (12), para Agamben esto supondría una imposibilidad, puesto que la infancia es preverbal, y el sujeto humano se constituye en el lenguaje (infante significa etimológicamente “el que no habla”), por lo cual la conjunción entre *lectura e infancia* sería más bien una contradicción. Es por esto que la infancia, para Agamben, no puede ser pensada, y esa “experiencia muda originaria” entraría en el terreno de la fantasía. Por otro lado, se nos ofrecen también versiones más utópicas y afirmativas: “La idea del paraíso como infancia es religiosa: se halla en el hinduismo y en Occidente es un mito cristiano, al decir de Jesucristo en Mateo 19, 14: de los que «son como niños es el Reino de los Cielos».” (13). Se menciona incluso a Novalis, quien en *Granos de polen* afirma: “Donde quiera que haya niños, existe una edad de oro”; y se cita un fragmento del *Hiperión* de Hölderlin a este respecto: “¡Y

⁴ El trabajo con la ficción lo vemos, por ejemplo, en las numerosas conversaciones recreadas que se incluyen en el libro (entre Monteleone y sus abuelos, entre Monteleone y su madre, etc.) y en las escenas a las que solo es posible acceder mediante la invención novelesca (por ejemplo, las escenas de las fotos en “Dos en uno”, que son reconstruidas a partir de la observación de las mismas).

⁵ Ver el apartado “La escritura de la vida: entre la autobiografía y el ensayo”.

pensar que se puede volver uno como un niño, que vuelve todo el tiempo dorado de la inocencia, el tiempo de la paz y de la libertad, que existe a pesar de todo una alegría un lugar de reposo en la tierra!” (13). La vinculación entre infancia y paraíso parece más bien obvia, sin embargo cobra mayor relevancia en el último de los paréntesis del capítulo, que retoma los pensamientos del propio Monteleone:

(Si no puede existir un paraíso sin lenguaje como un origen de lo humano asimilándolo a la infancia sin habla, en cambio el lenguaje es el que alza, como un velo que desoculta y a la vez distancia, un espacio único donde lo humano manifiesta su herida discontinuidad, el verdadero hiato que la constituye antes y después del habla: el desgarramiento entre lo que *no se habla todavía y lo que será nombrado*. (...) Es decir, puesto que el lenguaje constituye al sujeto, sería posible concebir una experiencia presubjetiva y trascendental en la cual el ser humano se halla en el mundo pero todavía *no es* un hablante. Y así afirma Agamben su paradoja: “Que el hombre no sea desde siempre hablante, que haya sido y sea todavía in-fante, eso es la experiencia”). (15)

Es gracias al lenguaje, entonces, que la infancia cobra sentido como experiencia pura, aunque para ello deba ser desprendida, desgarrada del hombre que pasa a ser hablante⁶. Pareciera que lo que Monteleone descubre en la infancia no es tanto la idea de *paraíso*, ese origen de la humanidad narrado, entre otros dogmas, por el cristianismo con el mito de Adán y Eva, sino la idea de *trascendencia*, que también tiene su correlato en el cristianismo: esta solo sería posible al final de la vida. La infancia, por lo tanto, es la trascendencia que está *al principio*, y es capaz de blindar al sujeto frente al derrumbe de la propia vida que conlleva la adultez: “la lectura le da a esa infancia un mundo, y (...) con los años tal vez se despierta ese mundo de la infancia en el acto mismo de leer” (15). Ese “mundo” es la trascendencia ya vivida, con la que el hombre se reencontrará, hasta el fin de sus días, en las lecturas⁷. La relación

⁶ Cuando Monteleone describe la lectura en la infancia, este estadio de experiencia pura también es vinculado con la poesía, que formaría parte de ese mundo en la medida en que se trata de una experiencia inarticulada del lenguaje: “En el espacio de la infancia, al que no se puede volver, pero que constantemente regresa como evocación, se daría una experiencia única de lo humano basada en el pasaje a la conciencia lingüística. La lectura, cuando es vinculada a la infancia, parece preservar esa experiencia, y se manifiesta cuando el niño adquiere el lenguaje y pasa de ser infante a hablante (...). Lo imaginario toma el lugar de la infancia en la lectura, porque siempre la lectura del niño es poética, está llena de relatos, es teatral, tiene la misma curiosidad del que indaga en el corazón de las cosas y las leyes del cosmos” (23).

⁷ Interesa en este punto el costado político de esta infancia, planteada por Monteleone casi como un derecho humano: “La lectura de un niño revela aquel pasaje de la infancia al habla y descubre sus tesoros como

entre infancia y trascendencia, una de cuyas formas es el renacimiento, se puede ver también más adelante, en “El habla de las cosas” (17), siguiendo los pensamientos de Nietzsche: “El niño representa algo más: el modo absoluto de la inocencia como posibilidad y renacimiento” (23).

Otro aspecto que nos habla de una temporalidad no lineal está dado a partir de la preocupación del joven Monteleone por alcanzar la totalidad. Este problema es introducido en el capítulo “Epifanía” (113) y será arrastrado durante varias páginas: “Los libros reales estaban en la biblioteca del cuartito y yo sería un lector verdadero solo cuando pudiera leer un libro *completo*. Y allí comenzó a asediarme no solo la ilusión de la completud, sino el fantasma de la totalidad” (117). Así es como sus primeros intentos de leer libros extensos, como *Robinson Crusoe*, resultan en fracaso, y no logran superar el embeleso de los comienzos (“El comienzo” 127) o del ritmo poético del lenguaje (“Ritmo” 133)⁸. Como modo de superación de esta imposibilidad, la respuesta a la frustración parece llegar con Verne: cuando su padre le regala *Dos años de vacaciones*, el niño lee primero el párrafo final, asegurándose así la ruptura de la linealidad y desterrando por fin al fantasma de la totalidad:

Envalentonado, decidí conjurar mi fracaso: lo primero que leería completo sería ese párrafo final y luego, cuando llegara allí, el tiempo no sería lineal sino cíclico y todo empezaría de nuevo cuando llegara al término del libro: “...y no olvidar, sobre todo pensando en los jóvenes naufragos del *Sloughi*, que experimentados por grandes contratiempos, y acostumbrados al duro aprendizaje de la vida, a su vuelta los pequeños eran casi adolescentes y los mayores casi hombres”. La clave era la *vuelta*. La vuelta de los naufragos y mi vuelta en el libro y la vuelta a la infancia. (140)

Por último, la idea de tiempo cíclico también es explorada a partir de “El eterno Adán”, un relato póstumo de Verne sobre una civilización que muere y renace constantemente, mediante un proceso incesante de avance y destrucción. Si bien Verne siempre fue pensado como un autor del positivismo y el progreso de la humanidad, ese relato póstumo le sirve a Monteleone

ninguna otra experiencia cuando ocurre *por primera vez*. Y por eso privar a los seres humanos de estas primicias es una violencia y un crimen contra la existencia misma porque además condicionará la vida futura” (24).

⁸ “No podía continuar ningún libro, solo hojearlos y detenerme en alguna página. Jamás podría leer un libro completo, ni siquiera *Martín Fierro*, que era largo como una novela. Sin embargo sabía que ese libro tenía una fuerza secreta que alentaba en la memoria, aquello mismo que había hallado en las primeras frases, eso que me arrebatava. (...) Eso era la poesía” (133).

para sostener una sospecha de Foucault: que en Verne hay una obsesión por el retorno y el recomienzo⁹. Además, la elección de personajes niños se correspondería también con esa idea:

¿Por qué eran los niños los que formaban esa colonia donde comenzaba la sociedad? Creo que porque había en Verne dos temporalidades en tensión, nunca resueltas. Una corresponde al progreso, que es lineal, y confía en una constante superación en el dominio de la razón instrumental; la otra es cíclica y en ella figura el componente mitológico, más sombrío y oculto, que el positivismo de Verne difumina en sus novelas. (145)

En síntesis, la insistencia del libro sobre el tiempo en la infancia nos lleva siempre, por diversos caminos, a pensar en lo circular. La lectura en la infancia es cíclica porque nunca entrará en el olvido; porque, al ser parte de ese momento mítico de la fundación de lo humano, blindada al sujeto para siempre y, en su forma intermitente de repetirse en las lecturas subsiguientes, “vuelve en la sensación de la vida que parece más intensa mientras se despeña en la adultez, mortal y temporal y diversa” (24)¹⁰.

El edén de los objetos

En 2018, el mismo año de la publicación de *El centro de la tierra*, tuve la suerte de que Jorge Monteleone comentara la ponencia con la que participé de las I Jornadas Roland Barthes en Rosario. Esta trataba sobre la notación de objetos desde las ópticas de Barthes y de César Aira, y analizaba una selección de sus textos¹¹. Tras confesar su afición por el tema¹², Monteleone realizó

⁹ «La obsesión por el retorno es lo que tienen en común Julio Verne y Roussel —el mismo esfuerzo por abolir el tiempo mediante la circularidad del espacio—. En estas figuras inauditas, que ellos no cesaban de inventar, volvían a encontrar los viejos mitos de la partida, de la pérdida y del retorno, correlativos con lo Mismo que se convierte en Otro y con lo Otro que era en el fondo lo Mismo, el de la recta prolongada al infinito que es también círculo idéntico» (Foucault citado en Monteleone *El centro* 146).

¹⁰ Por supuesto, cuando hablamos de la temporalidad, se impone también hablar del espacio: el paraíso, al fin y al cabo, es un lugar que alguien ocupó alguna vez. Esta perspectiva se ve reflejada incluso en cómo concibe Monteleone la infancia que regresa en las lecturas: como un *vacío* y a la vez un espacio móvil, que se traslada a nosotros cuando leemos y al que sin embargo no podemos acceder por nuestra propia voluntad. Irónicamente, por cuestiones de espacio, no abordaremos el tema en este trabajo.

¹¹ Véase en la bibliografía: Regis, J. “Cuanto más extenso más miniatura. Notar para perder”.

¹² Al decir del autor, en conversaciones que mantuve con él a partir de la lectura de mi ponencia, este es un tema al que siempre vuelve en sus clases. Como resultado de sus investigaciones, ha publicado varios

valiosos comentarios, y enfatizó que lo que Barthes descubre en la “práctica de la notación” es el carácter poético de los objetos y de un espacio que se resiste al sentido. Desde esta perspectiva se puede leer también *El centro de la tierra*, dado que el libro es, entre otras cosas, una afirmación sobre el carácter poético de los objetos y sobre su potencialidad para ampliar y profundizar la experiencia de las primeras lecturas, haciéndolas perdurar en el tiempo.

Los primeros capítulos del libro, “La infancia y el paraíso” y “El habla de las cosas”, a los que ya nos hemos referido, nos ponen en principio frente a dos problemas: el estatuto filosófico de la infancia y la relación entre los objetos y la experiencia. Las dos cuestiones se encuentran estrechamente vinculadas, ya que, según Monteleone, la adquisición de la experiencia del mundo material es anterior a la adquisición del lenguaje. Se trataría de un momento primitivo e inaugural, un tiempo mítico en el que el infante y los objetos vivían unidos, y sin que mediara entre ellos la distancia que se impone más tarde entre las palabras y las cosas. Así lo expresa Monteleone en “La infancia y el paraíso”:

Hay un momento inicial en el cual el mundo está siendo designado por el índice extendido de la lengua materna o apenas se discierne en un horizonte de palabras que se distinguen en poco del sonido mundano. La infancia corresponde a aquellos días, en los que los objetos se revelan como una presencia surgida de una luminosa espuma en una playa sola¹³.

trabajos al respecto, entre los que se destacan “Mirada e imaginario poético”, sobre la relación entre la poesía, la mirada y los objetos; “Materia e imaginario poético”, al que considera una continuación del anterior; y “De la poesía en las cosas”, sobre la transposición poética del objeto en algunas poéticas contemporáneas (Ponge, Williams, etc.). También dictó un curso en el MALBA al que llamó “Breve historia de las cosas”.

¹³ La imagen de los objetos arrojados por el mar, intrínsecamente poética, pareciera mantener una lejana e involuntaria intertextualidad con el relato “Objetos sólidos” de Virginia Woolf. Allí, uno de los personajes que participa de una conversación encuentra en la arena un objeto que pone en crisis su experiencia de adulto, transformándolo en una especie de niño: “(...) con los dedos todavía enterrados en la arena, rozó algo duro, algo completamente sólido, y despacio sacó a la superficie un objeto grande e irregular. Al quitarle completamente la arena apareció algo verde. Era un trozo de vidrio, tan grueso que era prácticamente opaco. (...) John, tras observar indeciso el trozo de vidrio unos segundos, lo metió en el bolsillo de su pantalón. Tal impulso podría haber sido el mismo que lleva a un niño a recoger una piedra en un camino” (Woolf “Objetos” 24-25). El cuento concluye con que el joven, quien tenía por delante una prometedor carrera política, termina convirtiéndose en coleccionista de objetos sin valor, hallados en terrenos baldíos o basurales, y pierde todo contacto con su realidad previa. La idea de coleccionismo, por otro lado, también tendría su correlato con la infancia. Cuando Monteleone narra los primeros fracasos en su ilusión de totalidad, la colección de historietas parecía ser la solución ideal a ese problema: “Las historietas, en cambio, no se agotaban nunca, porque al conformar la serie, llena de las variantes y sorpresas reservadas al coleccionismo, se acumulaban en lo continuo y se perfilaban en lo contiguo. Benjamin, que conocía en sí mismo la obsesión y la potencia infantil que pre-

Y acaso por eso han generado todas las imágenes de un momento de experiencia *pura*, porque es también un momento de experiencia *muda* en la que el niño aún ingresa al mundo de los signos bajo la gravitación de lo material. De ella han nacido todas las fantasías de la humanidad inocente cuando las cosas y los seres estaban unidos en una aurora de presencia: la “infancia de la humanidad”. A eso lo llamaríamos el *Paraíso*. (12)

De este modo, la indagación en el corazón de las cosas se afirma una vez más como un tema recurrente en la trayectoria del crítico, que reaparecerá con fuerza a lo largo de todo el libro (tanto el problema de los objetos como el de la materialidad misma del libro —tapas, ilustraciones, fotos, olores, texturas, colores del papel, etc.—. En el capítulo siguiente, “El habla de las cosas”, sin incursionar todavía en sus propias vivencias¹⁴, Monteleone se refiere al tema en tres autores: Proust, Baudelaire y Stevenson. Me interesan especialmente las alusiones a Proust, puesto que el acento no recae en las recordadas escenas con objetos de *En busca del tiempo perdido*, sino que en cambio se analiza un ensayo del autor titulado “Sur la lecture”. Allí, Marcel rememora la manera en la que percibía el mundo material que lo rodeaba en el momento de sus primeras lecturas. Monteleone comenta:

Cuando Marcel Proust recuerda los días de lectura en la infancia, lo evocado es menos lo leído que las horas en las cuales el mundo era objeto de la atención del niño. (...) Esa “vida” que interrumpe la lectura es la vida cotidiana de las acciones, los intercambios y la charlatanería que los adultos ocupan, pero no *toda la realidad*: no es, por ejemplo, la vida inherente a las cosas del mundo. Porque ellas no solo *no* interrumpen la lectura, sino que la intensifican. (17)

Monteleone ya había desarrollado en mayor profundidad la existencia de estas dos vidas en un texto presentado en 2002 en el I Congreso Internacional CELEHIS. La vida de los hombres correspondería a los hechos del mundo, y en ella ingresan las dimensiones política, histórica, anecdótica, etc. (denominada también “la vida de los hombres hablantes”, que es asimilada al mero ruido). Por otro lado, está la vida inherente al

serva todo coleccionista, me recuerda ahora que para un niño cada objeto encontrado puede ser el principio de una colección y este es uno de los tantos modos en los cuales se especializa en renovar la existencia” (117).

¹⁴ Hasta el momento, la única memoria personal que Monteleone ha introducido es la de su primera lectura de *Platero y yo*, a partir de cuyo prólogo busca instaurar el marco teórico sobre la infancia. Los primeros dos capítulos, entonces, parecieran condensar los momentos más teóricos del libro, generando el contexto en el que se desarrollarán más adelante las memorias del crítico.

mundo de las cosas, las cuales “no solo no interrumpen la lectura, sino que la intensifican, precisamente por estar vacías de sentido” (“Lectura e infancia” 116).

A partir del análisis de “Sur la lecture” de Proust, la tríada que se forma entre infancia, objetos y sinsentido¹⁵ (o resistencia al sentido), será abordada también en otros capítulos de *El centro de la tierra*, y la idea de intensidad o intensificación que los objetos proporcionan a la lectura parecerá siempre determinar al lector futuro, al lector que habla desde el presente. En el capítulo “Dos en uno” (25), por ejemplo, Monteleone narra la escena en la que le toman una de sus primeras fotografías¹⁶. El suceso es simple: hay que entretener al niño para que mire a la cámara, por lo cual se le proporcionan dos objetos: una cosa familiar (un gallo de goma) y una cosa extraña (una revista). Las cosas familiares, dice Monteleone, estaban destinadas a desaparecer (“el gallo se deshizo”), mientras que las extrañas (los signos) se volverían cercanas: “Lo extraño era una revista, llena de letras, los signos del misterio sobre esa superficie satinada que brillaba a la luz” (26).

Así, los objetos parecen guardar una verdad que solo es revelada a través de la lectura, más allá de la significación que puedan acarrear en sí mismos. Esto se puede ver, por ejemplo, cuando Monteleone se refiere a Nono Tino, su abuelo materno (“un obrero ferroviario que solo había hecho la escuela primaria”), a quien recuerda leyendo los objetos del mundo que lo rodeaban, cualesquiera que estos fueran: “la página del diario que envolvía los huevos, las revistas viejas, los folletos, los *tickets*, los carteles, cualquier libro que hallara en cualquier parte aunque no fuera suyo, la

¹⁵ En el capítulo “*Nonsense*”, cuando menciona la lectura de las historietas de Gene Ahern, se establece una vinculación directa entre objetos y sinsentido: “El día que leí la primera historieta de Gene Ahern me asomé, como a una fuente que manaba sin cesar, a un significado que descoyuntó el orden de las cosas y la armonía de la lengua: la belleza de la incongruencia, la dicción del absurdo. Una fuerza deletérea corroía lo real y ese espacio delimitado por cucharas, animales, escaleras, barómetros, ramajes, anillos, cerraduras, ángulos, fuego, miasmas, yunques, claraboyas que continuaban una serie de más y más objetos sometidos a la voluntad, el cálculo y el uso bajo la luz de la racionalidad humana, parecía centrifugarse en un hondo remolino, el sinsentido, el desatino, el *nonsense* que perforaba interminablemente el mundo.” (90)

¹⁶ Es necesario repetir que esta escena, como muchas otras, es indudablemente imaginaria: Monteleone narra la foto que mira desde el presente, y a partir de ella y los objetos evocados reconstruye una narración posible de lo sucedido, que no puede ser recordado por tratarse de un evento muy temprano de su vida.

guía telefónica, las enciclopedias, los restos de papel que veía en el suelo al caminar” (53).

Pero no es sino gracias a su otro abuelo, el abuelastro paterno Rosario Favazzi, de quien se nos habla en “Morón” (169), que la afición por los objetos terminará por tomar forma y ser fundamental para el Monteleone lector y crítico. Italiano comunista, de saberes campesinos y obreros, “ese hombre estaba verdaderamente en el centro de la tierra”¹⁷ (170). Cerca del final del libro, se encuentra también el capítulo titulado “El galpón” (175), en donde Monteleone cuenta la centralidad que tuvo para él esta habitación construida por su abuelo¹⁸. Ese galpón, dice, era un verdadero “edén de los objetos” (175) y fue un antes y un después en su relación con la literatura:

Atribuyo mi afición a tomar el partido por las cosas dando un largo rodeo por las palabras que se acumulan en los poemas —como decía Francis Ponge— a la experiencia de ese lugar, en el cual nos quedábamos horas y horas jugando con mi primo Hugo, donde yo leía todo lo que podía encontrar acumulado entre papeles viejos (...). (175)

Todo lo que sigue es una descripción de ese mundo de trabajo y calidez, de esa construcción precaria y misteriosa que entrañaba una serie de objetos de usos laboriosos (“pesas de bronce, marlos y panes secos, botellones, latas, discos de pasta abandonados de su vitrola, trampas para ratones y veneno para las hormigas, elementos para jardinería, albañilería, carpintería, plomería, aparejos para hacer vino casero, tinas y embudos”) y que desde el presente le hablan de la literatura; le hablan, lo sabe ahora, de Raúl González Tuñón¹⁹

¹⁷ Posteriormente sabemos que fue él quien le regaló la novela *Viaje al centro de la tierra*, y que es en honor a ambos (al abuelo y a la novela) que la autobiografía lleva su título.

¹⁸ También fue importante en su vida el “cuartito” de su padre, en donde se encontraba la biblioteca familiar. (“La biblioteca en el cuartito” 79)

¹⁹ Si bien ambos poetas comunistas aparecen mencionados, solo se destacará el carácter poético de los objetos en Tuñón. A tal punto los objetos del galpón resultan confundidos con las cosas de los poemas de Tuñón, que es ya imposible para Monteleone distinguir unas de otras en su memoria. Los objetos de la literatura se han fundido con los de la vida: “Si todo objeto viejo puede convertirse en juguete para el niño que habla con las cosas, asimismo todo juguete viejo que ha sido una mercancía retiene todavía la ilusión de una infancia. Esa visión nostálgica, que transfiguraba los objetos en los poemas de Tuñón —en los cuales hay vitrolas, discos de pasta, una balanza con platos y pesas de bronce, barquitos adentro de botellas, naipes y lámparas a kerosene, faroles de gas, máquinas que ya no funcionaban, utensilios, herramientas—, superpone los tiempos de lo que ha sido con la futuridad de la utopía. Y esas cosas del poema se confunden en mi memoria con las cosas acumuladas en el galpón de mi abuelo, las cosas con las que largamente hablaba en aquellos días creando

y de Pablo Neruda. Pero es en ese galpón, además, que Monteleone descubre, como revelaciones epifánicas, a Cortázar y Borges. El cuartito estrafalario del abuelo será un mojón crucial en la trayectoria de este lector.

Como se ve, la experiencia de los objetos (y la notación de esa experiencia) constituye definitivamente uno de los puntos centrales en los que se mueve *El centro de la tierra*, ya que responde a uno de los intereses más insistentes en las indagaciones del crítico a lo largo del tiempo. Evocando a Neruda (“Tres cantos materiales”), o tal vez a Neruda en Saer (*El concepto de ficción*), Monteleone halla una relación vital entre la lectura y la materialidad del mundo, que describe con una fe casi vanguardista: “La lectura es el espacio donde se conjura el final de la infancia y donde a veces, si todo es favorable y si encontramos de nuevo aquella sensibilidad, las cosas nos vuelven a hablar y sentimos el canto de lo material como un nuevo comienzo” (24).

La escritura de la vida: entre la autobiografía y el ensayo

Como recuerda Giordano en una de sus entradas de Facebook, Barthes sentenció en los sesenta que “la novela es el horizonte del crítico” (“Nostalgias”). Esto no significaría, siguiendo a David Oubiña, que el crítico vaya a convertirse efectivamente en un escritor de ficción, luego de superar la etapa crítica como si de sus años de formación se tratara²⁰. Sin embargo, la *boutade* de Barthes, más cerca siempre de una expresión de deseo que de una sentencia moral, establece un punto de partida interesante para pensar el desplazamiento de la crítica a los territorios del ensayo que tiene lugar en *El centro de la tierra*. De igual modo que “no hay teoría de la biografía que trascienda la teorización en acto que las escrituras biográficas proponen en cada oportunidad” (Podlubne “Presentación” 2), la autobiografía de Jorge Monteleone se circunscribe a elecciones personales y exploraciones ensayísticas que, aun

el eco inaudible de un libro futuro” (177). El tema de los objetos y el realismo en Tuñón puede verse desarrollado en “Realismo, verismo, sinceridad. Los poetas”, la colaboración de Martín Prieto en *El imperio realista*, tomo dirigido por María Teresa Gramuglio para la *Historia Crítica de la Literatura Argentina* de Noé Jitrik.

²⁰ “No se trata de imaginar una ficción teórica ni de narrativizar las argumentaciones críticas. No se trata del crítico convirtiéndose en novelista (como alguien que hubiera superado una etapa de inmadurez) sino, más bien, del crítico convertido en personaje novelesco, experimentando el acto de lectura con la misma intensidad con que los protagonistas de un relato viven sus vidas imaginarias” (Oubiña “La escritura”).

dentro de un género bastante definido como lo es el autobiográfico, le otorgan al texto su estilo y sus marcas propias.

Para abordar el problema de los cruces entre crítica y ensayo, nos remitiremos por unos instantes a las ideas de los románticos del llamado “Círculo de Jena”. Como se sabe (Giordano “Presentación”; Podlubne “Dossier”), la revista *Athenaeum*, fundada por los hermanos Schlegel, puede ser considerada no solo la fundación del romanticismo alemán sino también la inauguración del “proyecto teórico en literatura” (Lacoue-Labarthe), expresado, como señala Giordano (“Roland Barthes” 47-48), mediante dos postulados. El primero establece que “la literatura es ella misma si todavía no lo es”, es decir, siempre y cuando pugne por salirse de sus propios límites. El segundo agrega que “la teoría de la literatura debe ser ella misma literatura”, pues “solo la literatura en estado de interrogación y búsqueda de sí misma puede comprender reflexivamente la ley de su engendramiento”. Si bien la vocación ensayística de la figura del crítico puede encontrar su origen en los ensayos de Montaigne, es en el romanticismo alemán en donde este impulso comenzará a tomar una forma mucho más definida²¹.

Aunque en cierto modo no pareciera estar del todo claro a qué se refiere Barthes cuando habla de “novela”, o al menos por qué elige hablar de novela y no de otra cosa (desde el momento en que esta constituye un género discursivo medianamente identificable y con características bastante precisas —uno de los tantos modos en los que la literatura se manifiesta—), es evidente que, puesta en consonancia con los postulados románticos, la frase nos habla de las potencias literarias del discurso crítico²². Y es ese horizonte literario el que, en la práctica, conduce de la crítica al ensayo. En esta línea, mencionaremos

²¹ En sintonía con estas ideas, interesa recuperar lo que dice Derrida sobre la esencia paradójica de la literatura, en la entrevista que le realizó Derek Attridge en 1985: “Me inclino más fácilmente hacia textos que son muy sensibles a esta crisis de la institución literaria (que es más que, y otra cosa que, una crisis) a lo que se llama “el fin de la literatura,” (...). Pero dada la estructura paradójica de esto que llamamos literatura, su comienzo es su fin. Comenzó con una cierta relación respecto a su propia institucionalidad, o sea, su fragilidad, su ausencia de especificidad, su ausencia de objeto. La cuestión de su origen fue, de inmediato, la cuestión de su fin. Su historia *se construye* como la ruina de un monumento que básicamente jamás ha existido” (Derrida “Esa extraña institución” 145).

²² En relación a la significación de la novela en Barthes, David Fiel enfatiza la necesidad de pensarla en términos de “como si”: “Barthes fue escritor de lo *real*, el que se animó a jugar con la materia misma de la vida concreta (y la crítica siempre fue para él el catalizador de este proceso), “como si” dicha materia fuese parte de una novela (o de una ensoñación) siempre inconclusa y mayor: la de la vida y su ostensible no-límite” (Fiel “*Vita Nova*” 22).

algunos aspectos de la escritura de Monteleone que coinciden en buena parte con la búsqueda y el tono propios del ensayo, entendiéndolo entonces desde el impulso romántico como un modo experimental, y quizás el más efectivo, de dialogar con la literatura.

En primer lugar, como ya hemos mencionado en el apartado inicial, nos encontramos con la invención de un dispositivo peculiar: el uso de los paréntesis. En la disyuntiva que se le presenta a Monteleone al momento de integrar saberes, datos enciclopédicos y otros conocimientos culturales, o incluso otros recuerdos anecdóticos entre las memorias de la propia vida, el recurso a esos largos paréntesis que se interponen en el cuerpo del texto resulta una herramienta muy particular y eficaz, con una finalidad didáctica que a la vez asegura que dichos textos no sean pasados por alto. En el capítulo “*Nonsense*”, por ejemplo, Monteleone analiza la influencia de las historietas de Gene Ahern en su niñez, para lo cual procede a explicar en qué consisten las aventuras de “Jopito y Calvete”, publicadas en la revista *Billiken*²³. Luego, en un paréntesis, sitúa al autor en un contexto específico, brindándonos una serie de datos complementarios: “La historieta de Ahern formaba parte de la tradición del *screwball comic*, una denominación que acaso confluye con la *screwball comedy* del cine de esos mismos años 30” (90). Al retomar el hilo de sus ideas, luego de relatar brevemente unos episodios de “Jopito y Calvete”, aparece la vinculación con el lector adulto y otros textos ulteriores:

Al recordar este cómic, vuelve a mí uno de los libros más felices de César Aira: su ensayo *Edward Lear*, que contiene abundantes *limericks* (...) traducidos y comentados, acaso porque siento que aquella lectura de Gene Ahern en la niñez fue mi primer encuentro con el *nonsense*. (92)

Es así como el texto consigue integrar de manera armoniosa lo cultural con lo íntimo, siguiendo la apuesta del libro que es leer al sujeto del presente desde la literatura del pasado (en este caso, la experiencia de la lectura de Aira desde la de Ahern). Con este objetivo como horizonte, la posibilidad que abren los paréntesis es la de acceder a datos accesorios pero importantes sin la necesidad de interrumpir el curso de la lectura, como modo de reemplazar

²³ Además de “*Nonsense*”, podemos mencionar “Lectura de Bugs” (45), “Ella” (67) y “*Superschlemihl*” (101) como los capítulos más enciclopédicos, vinculados a la cultura de masas (es decir, aquellos en los que aparecen algunos de los paréntesis más extensos del libro).

las notas al pie en lo que estas tienen de disruptivo —por cortar el curso de la lectura y porque son dispositivos mucho más académicos y formales—. El libro sencillamente no funcionaría de la misma manera con ellas, y los datos guardados allí serían obviados, o revestirían una incumbencia menor. Asimismo, cabe mencionar que los paréntesis se posicionan desde el tiempo presente, mientras que en el cuerpo del texto habla el lector atravesado por el pasado²⁴. Monteleone ha expresado claramente esta intención en una entrevista concedida a Infobae:

Cuando comencé a escribir *El centro de la tierra* imaginaba un desdoblamiento entre el que escribe en el presente y el chico que lee por primera vez. (...) Entonces se me ocurrió entrelazar ese tiempo primero como un relato de aire novelesco con otros textos que se abrían en los paréntesis, donde todo lo que había sido narrado tiene su correlato cultural. (Monteleone “La literatura”)

La integración de estos paréntesis, como invención o elección novedosa que la forma del ensayo habilita, nos recuerda por otro lado a ciertos artificios de la exploración barthesiana: el uso frecuente de mayúsculas para resaltar palabras que por sí solas no presentan demasiada ambigüedad, el recurso a las cursivas o bastardillas con finalidades similares, y demás matices pensados para producir un enrarecimiento o una opacidad voluntaria en el discurso y cuestionar así la naturalidad aparente de todo concepto²⁵.

En segundo lugar, es necesario destacar el tono en el cual se monta el discurso, que alterna momentos de plena mostración, servidos de un lenguaje práctico orientado a la documentación (qué se leía en ese momento, qué llamaba la atención del lector sobre ciertos libros, quién se los proporcionaba, qué aspectos de la vida del autor resultan más relevantes respecto de lo que se está contando) con fragmentos más poéticos y de un lenguaje que podríamos denominar llanamente literario (es lo que asegura el texto de Graciela Batticuore con el que Ampersand describe su propia colección *Lector&S* en

²⁴ Tal vez sea por esto que el párrafo que alude a Mallarmé y a la idea de libro infinito, al cual nos referimos en el primer apartado, aparezca normalmente al principio y con paréntesis en su repetición final.

²⁵ «Comillas inciertas», «paréntesis flotantes»: las pínzas de esa distancia con las que Barthes atenúa o desbarataba la amenaza de dogma de toda afirmación de saber eran el operador retórico, táctico, por el cual un defecto de *pedigree* (un “complejo”) pasaba a ser un modo específico de maniobrar, una actitud y hasta un estilo.” (Pauls “Prólogo” 10)

su página web: “una entrada intensa a la literatura misma”²⁶). Esta segunda modalidad está prometida desde el comienzo, con una apertura que oscila entre lo poético y lo teatral, y hasta cierto punto intenta volverse ella misma uno de esos comienzos inolvidables evocados en el libro:

Porque a menudo esas horas parecieron perfectas, porque la melancolía suele reservarle la agria memoria de un duelo, porque no hay nimiedad que, en el centro sobrio de la luz —luz diurna, luz vespertina, luz de vela, luz de lámpara— no pueda ser recordada, la lectura en la infancia nunca entra en el olvido y su sola evocación tiene la fuerza de un tesoro largamente prometido al deseo. (11)

De este modo, en la lectura de los capítulos se entrecruzan distintos planos del discurso: lo dicho en los paréntesis (ubicado, como dijimos, en un plano más enciclopédico), los momentos de explicación teórico-filosófica (por ejemplo, en la descripción de la idea de paraíso al comienzo), y los momentos en donde la narración se espesa o directamente entra en el territorio de lo imaginario, dejando paso al juego con el lenguaje y con los recuerdos. Como ya lo hemos dejado entrever al mencionar la recreación ficcional en el capítulo “Dos en uno”, hay por momentos un marcado trabajo con la propia subjetividad. Según vimos más arriba con la cita extraída de la entrevista, Monteleone expresa que debió elegir un modelo “novelesco” de narrar, de contar los hechos recordados. En este acto de “pasarse” a sí mismo a la escritura, se produce por un lado el desdoblamiento que menciona entre un tiempo de la narración y otro más lejano y mítico; y por otro lado cierto carácter ficcional de sí mismo (“tampoco sé cuál de los dos escribe esta página”, 168), necesario para volver a aquellas memorias e intentar reproducirlas de manera infiel (e igualmente verdadera). Es lo que sucede, por ejemplo, al final del capítulo “La divergencia” (37), cuando durante una larga fiebre que lo tiene en cama, un Monteleone de seis o siete años comienza a leer historietas para entretenerse. En un momento, se encuentra con una viñeta en la que el Demonio de Tazmania enuncia una frase (cuando en los dibujos animados usualmente solo gruñía y causaba torbellinos de polvo): “Tengo un hambre *atroz*” (43). El niño desconoce esa palabra, y solo la comprende en relación a un significante similar y muy usado en esos días: el *arroz*, o mejor dicho el agua de arroz que le mandaban a beber para curarse. Cuando su enfermedad

²⁶ <https://www.edicionesampersand.com/lector-s>

finaliza, ya recuperado, le dice esta misma frase a su padre, “tengo un hambre atroz”, en la que puede entenderse un juego de palabras (solo comprendido o elaborado en el presente) que nos habla del hambre como síntoma de convalecencia o vitalidad, como así también del hambre de lecturas que se despierta en ese período, gracias al prolongado reposo. El efecto literario del fragmento resulta en una comunión entre el cuerpo y la lectura, el cuerpo y el signo.

Por último, y para volver al asunto de la novela, podemos decir que hay algo de lo novelesco en la decisión de comenzar y terminar el libro con el mismo párrafo mallarmeano. Como ya dijimos, este se replica en total tres veces: al comienzo, en el medio (“Epifanía”) y antes del final. En esa búsqueda formal se traza un círculo casi perfecto que une el principio con el fin (que es en realidad recomienzo, “Vuelta”) y la lectura pasada con la presente. Pero lo más interesante es que Monteleone decide dejar fuera del círculo el episodio quizá más sentimental, narrado en el capítulo “Lengua materna”. Si bien todo el libro está plagado de comienzos y de primeras veces (la primera vez que vio letras impresas, aún sin entenderlas; la primera vez que leyó a Borges, a Poe, a Verne; la primera vez que terminó un libro entero), el último capítulo nos pone frente a frente con el momento más íntimo y originario de todos: el instante en que aprendió a leer. Por el lugar que ocupa dentro de la estructura, el episodio recuerda a esos momentos del relato policial en que, una vez atrapado el asesino y resuelto el caso (por mencionar un formato posible), el detective logra descubrir un misterio aún mayor, el último de los misterios, que lo deja pasmado; poco después el texto finaliza. En el relato del recuerdo de Monteleone, tal vez alterado por el tiempo o las exigencias narrativas, se nos ofrece de igual manera el último misterio (arrastrado desde las primeras páginas, a partir del momento en que le ofrecen la revista con “los signos del misterio” para sacarle la foto), y asistimos, cuando el libro ya parecía concluido, al prodigio más grande y definitivo:

Yo vi como por arte de magia que las figuras se volvían sonidos que yo podía repetir y dije «aro», «oro» y seguí adelante: «ala», «ola», «oso», «asa», y el mundo se duplicó por primera vez entre mis ojos y más allá de las cosas, en un lugar que desde entonces sería como una casa nueva y yo respiraba fuerte y le grité a mamá para que me escuchara y repetí las palabras pasando las páginas y esa fue, lo sé ahora, la máxima donación de mamá tantos años antes de la desgracia. (210)

Con ese último misterio, ubicado en los márgenes del texto, finaliza el ejercicio de imaginación ensayística. El hecho de que este momento inaugural sea ubicado último en el libro responde a una voluntad autoral muy marcada. Pareciera que los relatos que componen el libro fueron escritos en un orden aleatorio, como fotos o destellos dictados por la memoria, y luego reordenados de manera que permitieran armar una narrativa, dibujar un recorrido consciente de la patraña de la temporalidad sucesiva (de los cuatro últimos capítulos, tres son sobre la madre y van desde el más reciente al más lejano). El camino finaliza en el centro de la espiral, un centro a la vez descen-trado, por fuera de los límites imaginarios trazados con los párrafos sobre el libro infinito. Este es el verdadero final porque, como dijimos, encuentra allí su recomienzo, y con él una forma posible de continuidad.

* * *

En el prólogo a *Roland Barthes por Roland Barthes*, editado en 2018 por Eterna Cadencia, Alan Pauls, su traductor, nos recuerda que el libro, de 1975, significó una paradójica vuelta del Autor, luego de la proclamación de su fin en el contundente ensayo “La muerte del autor” (1968); constituyó también, o más precisamente, una vuelta de/al lector. El libro, en efecto, surge por encargo de du Seuil para la famosa colección *Escritores de siempre*, cuya propuesta consistía en revisar la tradición literaria y filosófica occidental a partir de sus grandes figuras (de Shakespeare a Joyce, y de los presocráticos a Hegel), con la particularidad de que en el libro de Barthes debía tratarse verdaderamente, y por primera vez en la compilación, del autor en cuestión hablando de sí mismo, siendo hablado por sí mismo, *leyéndose a sí mismo*²⁷.

Es interesante constatar que tanto el Barthes de *Barthes por Barthes* como el Monteleone de *El centro de la tierra* están rondando los sesenta años cuando acometen estas propuestas editoriales (Seuil, Ampersand).

²⁷ La colección, como sabemos, estaba dedicada a libros de crítica y divulgación sobre autores célebres de literatura y filosofía. Entre sus volúmenes podemos mencionar el *Rimbaud* de Yves Bonnefoy, el *Hegel* de François Châtelet y el *Michelet* del propio Barthes. Los títulos iban acompañados por el agregado “par lui meme”, a pesar de que estaban escritos por un tercero. Todos, menos *Roland Barthes par Roland Barthes*, como nos lo recuerda Pauls. Sobre la realización de esta tarea, emprendida escépticamente, dice Barthes en “Barthes a la tercera potencia” (texto en el que habla de sí mismo en tercera persona): “Prisionero de una colección (*X por sí mismo*) que le propuso “auto-decirse”, Barthes no ha podido decir, sin embargo, más que una sola cosa: que él era el único en no poder hablar *verdaderamente* de sí mismo” (10).

Además, ambos libros pueden ser considerados sus autorretratos: el de Barthes, como sabemos, orientado a la lectura de su propia obra, y el de Monteleone volcado a la reconstrucción ficcional de su trayectoria como lector. También constituye una coincidencia llamativa que ambos textos sobrevuelen alrededor de la Madre (en Barthes esta presencia se acentuará en *La cámara lúcida*, la *Vita Nova* y el *Diario de duelo*), que parece ocupar siempre un lugar crucial en el paso de lo natural a lo cultural. Si para Monteleone es quien le enseña a leer, para Barthes es quien lo “señala” por primera vez en el espejo²⁸.

Podemos notar, en definitiva, que hay algo en común, una exigencia compartida producto de una larga experiencia en la tarea crítica: se llega a un punto en que el crítico se encuentra ante la necesidad de autoexaminarse, y de ese autoexamen resulta una escritura en la que, como dice Pauls, regresa el autor desde un lugar desplazado: la lectura. A esa pregunta seductora con la que Monteleone comienza *El fantasma de un nombre. Poesía, imaginario, vida*, “¿quién dice *yo* en el poema?”, podemos aquí confrontarle otra: “¿quién dice *yo* en la crítica?”. En esto también se detiene Pauls al analizar el *Barthes por Barthes*: “Si con Barthes el crítico se vuelve escritor, o se pone a exhumar y desplegar al escritor que siempre reprimió, es porque lo que pasa a ocupar el centro de la escritura crítica es la pregunta: ¿quién habla?” (11). Pocas líneas después, pareciera dar respuesta a este interrogante: “Ha vuelto el autor, en efecto, pero ha vuelto en otra posición (...): como *lector*, y como lector *de sí mismo*”.

¿Quién dice *yo* en la crítica? Podríamos arriesgar que esa es la pregunta que sobrevuela toda la obra de Barthes, y en tal sentido su escritura es un modelo para pensar otras, como la de Monteleone, en las que también se impone —como una necesidad o como un juego— la autolectura, la vuelta al “yo” (al Otro), la constatación de la condena al Imaginario. Y, al mismo tiempo, estas escrituras, al decir de Giordano en el posteo de Facebook mencionado al inicio de este apartado, son “gustos” que se dan los críticos para llegar a la máxima exigencia de su oficio: “sacudir el andamiaje burocrático de las instituciones que los hospedan”; llegar, tal vez, al borde de la literatura.

²⁸ “El estadio de espejo: «eres eso»” (41). En la imagen, una joven Henriette Binger sostiene al bebé Roland. La frase, de origen lacaniano, es una de tantas aquellas en que se comprueba la cabal influencia del psicoanalista francés en la obra de Barthes.

Coda: las huellas del crítico

Más allá del ensayismo del texto, de la exploración y el juego con los límites, y de los acercamientos a la literatura, hay algo entre las anécdotas y las vivencias del joven Monteleone que relumbra como una verdad o como un vaticinio del futuro: su relación con la literatura (y en especial con la poesía) a través de la crítica.

En el capítulo “El imitador de voces” (33), Monteleone recuerda que sus compañeros de la colonia lo llamaban “Hijitus”, puesto que podía imitar la voz de ese entrañable personaje de García Ferré (entre otros). Pero esa destreza infantil, que continúa en el presente, no termina en la imitación de la voz: “también puedo imitar gestos, inclinaciones, actitudes, y así consigo saber dónde se halla el tono del otro, esa singularidad lateral en el modo de decir” (33). Allí asoma una habilidad fundamental para la tarea crítica: la indagación en el tono y en aquellos matices que constituyen el sello de un decir. Y también, mediante esa imitación, se anticipan las (im)potencias del crítico, que puede identificar esos matices pero no recrearlos de manera propia: “desde niño puedo imitar las voces de otros pero no la mía: no encontrarán aquí ni una sola palabra original sino una mera glosa. Esa fue mi relación habitual con la lengua y la lectura: la glosa” (35).

Por otro lado, en la escritura de esas anécdotas y recuerdos de infancia también resalta su inclinación hacia la poesía y lo poético, que se muestran como aspectos del lenguaje y de la corporalidad, presentes incluso en la narrativa:

Por eso puedo recrear, porque me entretiene como una canción (...), la *poeticidad* de los narradores. Y al leer narrativa a veces debo releer aquella página que acabo de pasar porque descubro que la trama se ha perdido cuando atiendo a la música verbal o a la inflexión particular de eso que llaman “contar una historia” con la misma fe que el rezo, como si fuera la misión sacrosanta del narrador. (34)

De esta forma, lo que en su momento podía parecer un problema de falta de atención, o más bien un efecto de la distracción propia de los niños, termina siendo una cualidad determinante para el ejercicio de la mirada crítica, ya que el descubrimiento de “la poeticidad de los narradores” que lo distrae es resultado de un efecto que la poesía suele generar en quien la lee: la interrupción. Además, esa poeticidad es también parte del tono del otro, independientemente del género discursivo implicado.

Por último, se pueden vislumbrar huellas de la futura tarea crítica en uno de los últimos capítulos, y quizás el que más honor le rinde al libro: “Arne Saknussemm”. Allí, Monteleone relata cómo llegó a sus manos *Viaje al centro de la tierra* de Julio Verne, y cuenta que una de las cosas que más lo capturó de ese texto, al que devoró cual Taz, fue la presencia de los criptogramas del alquimista Arne Saknussemm, que el profesor Otto Lidenbrock y su sobrino Axel deben descifrar para encontrar el camino de descenso por el volcán. En esta ocasión, el mismo Monteleone reconoce el peso del libro y de ese pasaje en particular a la hora de determinar su vinculación con la poesía a través de la crítica:

Había otro aspecto que me fascinaba en el episodio del criptograma: la cara luminosa de lo oscuro, el ejercicio de la razón. Esa capacidad deductiva para hacer transparente lo intrincado también me seducía, la competencia del intérprete, el traductor que develaba el código oculto, el anhelo por hallar en el enigma algún sentido que llevara a otra parte. Ese vínculo primario, que oscila entre la materialidad de los signos, su pasaje por el ritmo corporal y a la vez el deseo de desciframiento guió, ahora que lo pienso, mi trabajo de crítica poética: el poema como criptograma, como grafía secreta que puede ser develada solo para ir todavía más allá. (190)

En “La crítica y el espesor (a)social de la literatura” (2020), Verónica Stedile Luna sintetiza los principales aportes a la teoría y definición de la crítica literaria en dos grandes grupos o énfasis: el primero, conformado por aquellas miradas que conciben a la crítica como valoración y juicio sobre la obra (para las cuales habla de *función y mediación*); el segundo, por aquellas que reconocen en el ejercicio de la crítica un impedimento, una imposibilidad de realizarse como tal por el hecho mismo de tener que dialogar con un discurso —el literario— que se sustrae infatigablemente al sentido (a raíz de lo cual engloba este énfasis bajo la denominación de *resistencia*)²⁹. La crítica, indudablemente, es la *mediación* (a través de la glosa, la traducción, la inter-

²⁹ La autora esboza su definición de la siguiente manera: “La crítica literaria sería el ejercicio de una práctica institucional (en el marco de la universidad o el periodismo) cuyo objetivo principal ha pretendido ser la valoración, discernimiento y capacidad de juicio sobre una obra (respecto de la cual se quiere distinguir entre lo bello y lo feo, las condiciones materiales de producción o dominación y la ideología, lo original y la reproducción de lo nuevo, etc.), pero que, sin embargo, encuentra muchas veces una insuficiencia en ese propósito. La imposibilidad de cumplir cabalmente tal propósito estaría dada por el hecho de que la crítica literaria tiene por objeto no al “mundo” (Barthes, 1972, 2003), sino a un lenguaje-otro, atravesado por una experiencia que se resiste a ser sometida a un proceso de discernimiento” (Stedile Luna “La crítica” 163).

pretación de signos), pero al mismo tiempo es la *resistencia*: halla su origen en la escucha de un ritmo o de una poeticidad, en el deseo de alcanzar un sentido (más poderoso siempre que el sentido mismo). *El centro de la tierra (Lectura e infancia)* es una mirada retrospectiva hacia la formación de un lector y también de un crítico, que nos recuerda que su tarea nace de (y contra) la literatura misma: es, efectivamente, una mediación y un ejercicio cultural; pero también, en sus fortuitos intentos de sacudirse de encima la institución, es la única capaz de alcanzar alguna verdad respecto de la literatura. Maurice Blanchot la definió quizás mejor que nadie en el cruce de estas dos perspectivas: “no es nada”, y a la vez (parafraseando a Heidegger), es “un poco de nieve que hace vibrar la campana”.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora. 2007.
- Barthes, Roland. “Barthes a la tercera potencia”. Trad.: David Fiel. Rosario: El juguete rabioso, 2020.
- . *Diario de duelo*. Trad.: Adolfo Castañón. México: Siglo XXI, 2009.
- . *La cámara lúcida*. Trad.: Joaquim Sala-Sanahuja. Buenos Aires: Paidós, 2017.
- . *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad.: Alan Pauls. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2018.
- . *Vita Nova*. Trad.: Ernesto Feuerhake. Santiago de Chile: Marginalia, 2018.
- Blanchot, Maurice. “¿Qué es la crítica?”. Trad.: Jorge Jinkis. En *Sitio 4/5*, 1985: 74-76.
- Borges, Jorge Luis. “El Aleph”. En: *Obras completas*. Buenos Aires: Sudamericana, 311-329, 2011.
- Derrida, Jacques. “Esa extraña institución llamada literatura. Una entrevista de Derek Attridge con Jacques Derrida”. Traducción de Vicenç Tuset. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*. N°18, 2017: 137-177.
- Fiel, David. “*Vita Nova*, una novela de sí mismo”. En Barthes, Roland: *Vita Nova*. Traducción de Ernesto Feuerhake. Santiago de Chile: Marginalia, 11-51, 2018.
- Giordano, Alberto. “Dossier Fin y resistencia de la teoría. ¿A dónde va la literatura? La contemporaneidad de una institución anacrónica”. *El Taco En La Brea*, 1 (5), 2017: 133-146.

- . “Nostalgias de ser un lector común”. [Publicación de estado en Facebook, 14 de octubre de 2019]. Web.
 <<https://www.facebook.com/alberto.giordano.9693/posts/1339841086189517>>
- . “Presentación”. En VV. AA.: *Los límites de la literatura*. Rosario: Centro de Estudios de Literatura Argentina, Universidad Nacional de Rosario, 2010.
- . “Roland Barthes y la ética del crítico ensayista”. En M. González Roux y E. Schmukler (eds.). *Seis formas de amar a Barthes*. Buenos Aires: Lugar, 2015.
- Lacou-Labarthe, Philippe y Nancy, Jean-Luc. *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Traducción de C. González y L. S. Carugati. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.
- Monteleone, Jorge. “De la poesía en las cosas”. En Jitrik, Noé (comp.). *Las maravillas de lo real: literatura latinoamericana*. Buenos Aires: Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2000.
- . *El centro de la tierra (Lectura e infancia)*. Buenos Aires: Ampersand, 2018.
- . *El fantasma de un nombre. Poesía, imaginario, vida*. Rosario: Nube Negra, 2016.
- . “La literatura es una forma de comprensión, aunque nunca borrará el dolor”. [Entrevista en línea] *Infobae*. 21/12/18. Consultado: 20/3/20. Web.
 <<https://www.infobae.com/cultura/2018/12/21/jorge-monteleone-la-literatura-es-una-forma-de-comprension-aunque-nunca-borrara-el-dolor/>>
- . “Lectura e infancia.” *CELEHIS : Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas* [En línea], 0.14 (2002): 113-129. Web. 13 ago. 2020.
 <<http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/569/574>>
- . “Materia e imaginario poético”. En Antelo, Raul y Reales, Liliana (organizadores). *Argentina: texto tempo movimiento*. Santa Catarina: Letras contemporáneas, 138-149, 2011.
- . “Mirada e imaginario poético”. En Sánchez, Y. y Spiller, R. (eds.). *La poética de la mirada*. Madrid: Visor Libros, 29-43, 2004.
- Neruda, Pablo. “Tres cantos materiales”. En *Residencia en la tierra*. Buenos Aires: Lo-sada, 1958.
- Oubiña, David. “La escritura que siempre recomienza. *Con Barthes*, de Alberto Giordano, Santiago de Chile, Marginalia, 2016”. *Bazar americano*. Febrero de 2017. Web. Consultado: 13 de agosto de 2020.
 <<http://www.bazaramericano.com/resenas.php?cod=652&pdf=si>>
- Pauls, Alan. “Prólogo”. En Barthes, Roland: *Roland Barthes por Roland Barthes*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 7-17, 2018.

- Podlubne, Judith. "Dossier Fin y resistencia de la teoría. Presentación: La edad de la teoría literaria". *El Taco En La Brea*, 1 (5), 2017: 83-94.
- . "Presentación: Un arte vulnerable. La biografía como forma". *Orbis Tertius*, 23 (27) 2018.
- Prieto, Martín. "Realismo, verismo, sinceridad. Los poetas". En Gramuglio, María Teresa. *El imperio realista. Historia Crítica de la Literatura Argentina (dirigida por N. Jitrik)*. Buenos Aires: Emecé, 2002.
- Regis, Juliana. "Cuanto más extenso más miniatura. Notar para perder". Rosario, *Badebec*, 9 (17), 2019: 114-130.
- Saer, Juan José. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel, 1997.
- Stedile Luna Verónica. "La crítica literaria y el espesor (a)social de la literatura". En Bugnone, Ana; Capasso, Verónica Cecilia y Fernández, Clarisa (coordinadoras). *Estudios sociales del arte. Una mirada transdisciplinaria*. La Plata: EDULP, 2020.
- Woolf, Virginia. "Objetos sólidos". En *Cuentos completos*. Buenos Aires: Godot, 23-29, 2015.