



Cristian Ramírez

Las operaciones didácticas, críticas y de traducción de Enrique Pezzoni (1946-1984). Reconstrucción y análisis

Tesis para optar al título de Doctor en Humanidades
Mención Letras
Facultad de Humanidades y Ciencias
Universidad Nacional del Litoral

Directora: Dra. Analía Gerbaudo
Codirector: Dr. Guillermo Toscano y García

Santa Fe, abril de 2023

Las operaciones didácticas, críticas y de traducción de Enrique Pezzoni (1946-1984).

Reconstrucción y análisis

Resumen

Esta investigación tiene como objetivo la reconstrucción y el análisis de las operaciones didácticas, críticas y de traducción del profesor, crítico y traductor Enrique Pezzoni (Buenos Aires, 1926-1989) en el período 1946-1984. A lo largo de la misma se sostiene una hipótesis que afirma que Enrique Pezzoni realiza ciertas operaciones didácticas, críticas y de traducción -que se definen, describen y analizan- que se mancomunan y retroalimentan produciendo lecturas novedosas y apuestas críticas que se vuelven marcas visibles de su *firma* en el campo. La tesis se vale de una metodología que combina diferentes técnicas y procedimientos para la recolección y recopilación de datos y de diversos materiales que son leídos a partir de esta hipótesis. Por un lado, se exhuman programas de cátedra, grabaciones y apuntes de clases inéditos; por el otro, se entrevista y se realizan consultas a colegas y estudiantes de Enrique Pezzoni, se analizan los cuentos sobre sus prácticas, sus artículos críticos, traducciones y respuestas a entrevistas y encuestas, sus libros de la biblioteca personal y su epistolario con Victoria Ocampo. El estudio, además, busca aportar los materiales exhumados al archivo sobre las prácticas de Enrique Pezzoni.

Palabras clave

Archivo; enseñanza; crítica literaria; traducción; exhumación

Abstract

This research aims at the reconstruction and analysis of the didactic, critical and translation operations of the teacher, critic and translator Enrique Pezzoni (Buenos Aires, 1926-1989) through the period 1946-1984. Throughout it, a hypothesis is sustained that states that Enrique Pezzoni performs certain didactic, critical and translation operations -which are defined, described and analyzed- that are pooled and fed back, producing novel readings and critical bets that become visible marks of your *signature* in the field. The thesis uses a methodology that combines different techniques and procedures for the collection and compilation of data and various materials that are read from this hypothesis. On the one hand, unpublished lecture programs, recordings and class notes are exhumed; on the other, Enrique Pezzoni's colleagues and students are interviewed and consulted, stories about his practices, his critical articles, translations and responses to interviews and surveys, his books from the personal library and his correspondence with Victoria Ocampo are analyzed. The study also seeks to contribute the exhumed materials to the archive on the practices of Enrique Pezzoni.

Keywords

Archive; teaching; literary criticism; translation; exhumation.

INDICE

| | |
|--|-----|
| INTRODUCCIÓN..... | 8 |
| PRIMERA PARTE: HACIA LA CONSTRUCCIÓN DEL OBJETO ENRIQUE PEZZONI.... | 35 |
| CAPÍTULO 1..... | 36 |
| 1.1. Introducción..... | 36 |
| 1.2. Un <i>agente</i> en el <i>campo</i> | 36 |
| 1.2.1. El campo científico de las letras argentinas..... | 42 |
| 1.2.2. Universidad y campo cultural..... | 44 |
| 1.2.3. Universidad y campo político..... | 46 |
| 1.2.4. Enrique Pezzoni en el campo cultural..... | 60 |
| 1.3. Lo que un <i>agente</i> puede: <i>intervenciones</i> y <i>operaciones</i> | 81 |
| 1.4. La posibilidad del <i>archivo</i> | 83 |
| 1.5. Recapitulación..... | 93 |
| CAPÍTULO 2..... | 95 |
| 2.1. Introducción..... | 95 |
| 2.2. La construcción del archivo o sobre cómo sortear un obstáculo..... | 95 |
| 2.3. Materiales..... | 99 |
| 2.3.1. Entrevistas, consultas y <i>cuentos</i> | 99 |
| 2.3.2. Fragmentos de dos programas de cátedra del “Seminario de literatura latinoamericana contemporánea” (1970 y 1971)..... | 102 |
| 2.3.3. Apuntes de clases del “Seminario de literatura latinoamericana contemporánea” (1971)..... | 102 |
| 2.3.4. Programas de cátedra de la asignatura “Teoría y práctica de la traducción literaria en inglés” (1981, 1982 y 1984)..... | 103 |
| 2.3.5. Libros de la biblioteca personal de Enrique Pezzoni..... | 103 |
| 2.3.6. Clase grabada del “Seminario de Literatura Latinoamericana Contemporánea” (1978)..... | 106 |
| 2.3.7. Clases mecanografiadas de “Introducción a la literatura” en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA (1966)..... | 107 |
| 2.3.8. Epistolario entre Enrique Pezzoni y Victoria Ocampo (1957-1979)..... | 108 |
| 2.3.9. Conversación inédita entre Alberto Girri y Enrique Pezzoni..... | 109 |
| 2.4. Recapitulación..... | 110 |
| SEGUNDA PARTE: OPERACIONES PEZZONIANAS..... | 112 |
| CAPÍTULO 3..... | 113 |
| 3.1. Introducción..... | 113 |
| 3.2. Pezzoni anecdótico..... | 117 |

| | |
|---|-----|
| 3.2.1. <i>La anécdota como disparador: performance, oralidad y escritura</i> | 126 |
| 3.3. Pezzoni corporal | 145 |
| 3.3.1. Pezzoni <i>poseur</i> | 149 |
| 3.3.2. Una apuesta por el <i>corpus</i> | 162 |
| 3.3.3. Leer con otros | 167 |
| 3.4. Recapitulación | 174 |
| CAPÍTULO 4 | 178 |
| 4.1. Introducción | 178 |
| 4.2. Pezzoni oyente | 184 |
| 4.2.1. Octavio Paz: el sonido de la libertad | 187 |
| 4.2.2. Silvina Ocampo: el sonido de la irrupción | 196 |
| 4.2.3. Felisberto Hernández: el sonido del silencio | 213 |
| 4.2.4. Edgar Allan Poe: el sonido del peligro | 220 |
| 4.3. Recapitulación | 223 |
| CAPÍTULO 5 | 229 |
| 5.1. Introducción | 229 |
| 5.2. Pezzoni creador | 238 |
| 5.2.1. “Mi querida Victoria” | 245 |
| 5.2.2. Programas de cátedra de la asignatura “Teoría y práctica de la traducción literaria en inglés” (1981, 1982 y 1984) | 255 |
| 5.2.3. El traductor visible | 279 |
| 5.3. Recapitulación | 293 |
| CONCLUSIONES | 297 |
| BIBLIOGRAFÍA | 303 |
| ANEXO DOCUMENTAL | 316 |
| PEZZONI Y SUS VOCES | 317 |
| ENTREVISTAS DE INVESTIGACIÓN | 324 |
| PROGRAMAS DEL “SEMINARIO DE LITERATURA LATINOAMERICANA CONTEMPORÁNEA” (1970 y 1971) | 353 |
| DESGRABACIÓN Y TRANSCRIPCIÓN DE UNA CLASE INÉDITA DEL “SEMINARIO DE LITERATURA LATINOAMERICANA CONTEMPORÁNEA” (1978) | 362 |
| CONVERSACIÓN INÉDITA ENTRE ALBERTO GIRRI Y ENRIQUE PEZZONI | 367 |
| AFICHE SOBRE CONFERENCIA EN EL INTERIOR DEL PAÍS | 378 |

A mi papá, Roberto Félix.

A mi mamá, Mariana.

A mis hermanas, Cintia y Natalí. A mi hermano, Mauricio.

A Fer.

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis no podría haberse escrito sin las personas que me acompañaron en estos años. A cada uno y a cada una debo agradecerles el tiempo, bien preciado, la compañía, el aliento, la escucha, la comprensión, los abrazos.

A mi papá, Roberto Félix, y a mi mamá, Mariana, les agradezco por la vida, por mis hermanas, Cintia y Natalí; por mi hermano, Mauricio, y por el amor. No cambiaría nada de lo que vivimos como familia porque si pienso en nosotros, rememoro la calidez y el amor del hogar. Nos faltó de todo, pero jamás amor, jamás ternura. Se los dije cuando los tenía aquí conmigo, lo repito ahora que no están, para que estas palabras se salven de la muerte y se queden para siempre.

A mi directora, Analía Gerbaudo, por el don del tiempo, por aquella tarde calurosa de febrero de 2015 en la que me contagió un entusiasmo, por la firmeza de sus convicciones y por el sostén entre una y mil tormentas.

A Guillermo Toscano y García, el codirector de esta investigación, por las puertas abiertas, por la calidez del hogar, por la lectura con escalpelo, por lo aprendido, por la paciencia.

A Verónica Gómez, amiga entrañable, compañera de andanzas y aventuras, por el amor, por la lectura, por la pasión, por el orden, por las risas, por las lágrimas. Vero, mi Centena, mi *otra* directora que leyó pacientemente innumerables borradores y que me animó a que siguiera cuando algunas cosas parecían derrumbarse. Vero, mi oyente y mi lectora atenta, para siempre gracias.

A María Marta Castro, la mujer de las espadas, guerrera protectora, amiga sin ambages, por la escucha, por la palabra, por el sostén, por el nuevo tiempo del disfrute, por lo que aprendimos en *soledad confusa*, por la amistad que llegó para quedarse, a mi lado, para siempre.

A Valeria Andelique, Mariel Ciorciari, Virginia Ibáñez y Gabriela Sierra, por el aguante, por las sonrisas, por el humor, por el acompañamiento, por la pasión de la enseñanza, por la fuerza de la amistad, por el escudo protector, por el compañerismo y por la amistad, gracias.

A las hermanas que elegí para transitar la vida: A Denise Ayala, a la vieja, a la nueva y a la que vendrá, a todas, desde ayer y para la eternidad, una amistad que no sabe sólo de palabras sino también de silencios, de tiempos, de espacios y de momentos. Por el aquí y el ahora, por lo que quedó atrás y por lo que viene, gracias.

A Rocío Suau, por la humanidad, por la amistad desinteresada, por la ternura, por lo que vivimos y por lo que viviremos, por hacerme parte de los tuyos y por hacerte parte de los míos, gracias.

A Juan Pablo Canala, el ‘constructor y el bombero de las Letras’, que llegó a tiempo a esta vida (y a esta tesis) a través de una amistad y se convirtió en un lector generoso en esta última etapa. Gracias por la conversación, por la mirada atenta, por los envíos, por el humor, por mostrarme que la generosidad, a veces tan devaluada, todavía existe.

A Andrea Saux, por ayudarme a transitar con claridad los caminos sinuosos del deseo, por la escucha y por el calor del afecto.

A Cintia Carrió, por haberme mostrado de qué se trataba el CONICET allá por 2014, por los tutoriales, por las tardes frente a las pestañas y a los ganchos nepaco, por los consejos y por el tiempo.

A la Universidad Pública Argentina y al CONICET por haber hecho posible que el hijo de un albañil y de una ayudante de cocina esté cerca de su tercer título universitario. A los contribuyentes y al Estado presente que han convertido lo que parecía absolutamente inalcanzable desde el dolor de la pobreza, en un hecho, en una realidad.

Al CEDINTEL y al IHUCSO Litoral y a mis compañeros y compañeras en estos espacios, que me permitieron discutir algunas de las ideas que se traman en esta tesis.

A las entrevistadas y a los entrevistados que amablemente cedieron su tiempo y sus memorias para que esta investigación reconstruyera lo que parecía perdido. Agradezco, especialmente, a Isabel Vasallo, el préstamo de sus apuntes y de su tiempo y el armado de una red de nombres propios que no para de expandirse.

A Fer Ferrati, la mujer con la que elegí vivir mi vida, despertarme cada mañana, disfrutar del paso por esta tierra y proyectar el hoy y el mañana. Gracias por haber escuchado la palabra “tesis” más de un millón de veces, por la paciencia, por el acompañamiento, por lo que no supimos decirnos a tiempo, por lo que aprendimos, por lo que revertimos, por los enojos, por las discusiones, por la pasión, por la entrega, por la sinceridad, por el amor, por la conversación eterna, por las malas y por las buenas, por la familia, por el regocijo de tu existencia en comunión con la mía, por enseñarme una forma de amar que se renueva cada día.

Encontrarlo: oír su voz. Una voz afable, histriónica, atrevida, sabia. Sentarnos a oír ahora que todo lo importante y lo bello y lo extraño parecen no tener identidad para quedarse.

Luis Chitarroni, "Prólogo" a *El texto y sus voces* (2009)

La presencia física de Enrique Pezzoni, su voz, sus elocuentes gestos, su risa eran manifestaciones tan fuertes y tan brillantes como las de su aguda inteligencia. Eran, acaso, la misma cosa: de él, como de Brummel, también podía decirse "el cuerpo piensa"

Silvia Molloy, *Enrique Pezzoni 1926-1989* (1991)

Hay otra forma de rescate: la imagen.

Enrique Pezzoni, *Alejandra Pizarnik: la poesía como destino* (1965)

INTRODUCCIÓN

El 31 de octubre de 1989 la prensa de la ciudad de Buenos Aires anunció la temprana muerte de Enrique Pezzoni. Las notas en los diarios de la época daban cuenta de su itinerario vital: nació en la misma ciudad en la que falleció un 25 de febrero de 1926, había sido un alumno destacado en el Instituto Superior del Profesorado “Joaquín V. González” (en adelante ISP JVG), en el que luego se desempeñó como un profesor memorable casi hasta el final de su vida; fue un estrecho colaborador de la revista *Sur* dirigida por su amiga Victoria Ocampo y su Jefe de redacción entre 1968 y 1973; fue, además, editor y asesor literario de la editorial Sudamericana desde 1974 hasta su muerte; igualmente, se recordaba su celebrado trabajo como traductor para diversas editoriales y su paso como profesor y como Director del Departamento de Letras en la Universidad de Buenos Aires (UBA) de la posdictadura, labor a la que le atribuyeron la renovación de la carrera desde su lugar de gestor institucional.

Poco tiempo después de su muerte, las revistas *Filología* (1989) y *Babel* (1991) recogieron una serie de textos que, como homenajes y evocaciones, reconstruyeron la imagen pública de Enrique Pezzoni a partir de sus tres aristas más importantes: como profesor, como crítico y como traductor. Será por medio de estos textos laudatorios que la figura de Pezzoni cobra relevancia en tanto permite advertir una diversificación de sus prácticas (críticas, docentes y traductoras), inscriptas en diversas instituciones desde la década del 40 y hasta los albores de la del 90. Por primera vez, se reunían una serie de escritos que, a través de anécdotas y remembranzas, cruzaban ciertos aspectos del orden biográfico para explicar o explicitar recorridos, decisiones metodológicas y algunas pautas de lectura del profesor, crítico y traductor. En estos textos se dice que el nombre de Enrique Pezzoni quedó unido a la mitología del grupo *Sur*, en los jardines de Villa Victoria, en los pasillos de Puan, en los laboratorios que fungían como aulas en la antigua sede del ISP JVG, en las múltiples sedes de la editorial Sudamericana y en la memoria de generaciones que lo reconocen como un maestro. Además, se afirma que sus clases, como las de Jorge Panesi (Gerbaudo 2016), Josefina Ludmer (Louis 2015) y Nicolás Rosa (Estrin y Molina 2016), forman parte del imaginario colectivo de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA y del ISP JVG por su potencia para desacomodar “lo que se admite sin reflexión” (Panesi 2000) y para contagiar un entusiasmo con derivas todavía hoy potentes. Se dice también que sus textos críticos, con arriesgadas y desafiantes hipótesis de lectura, conforman un mosaico sobre el que se leen las discusiones teóricas que dominaron el campo durante la primera mitad del siglo

pasado y que su trabajo como editor en Sudamericana era reconocido por su rigurosidad y por el “olfato” (Pauls 2014) con el que guiaba sus ediciones y auguraba el éxito o el fracaso de alguna obra. Se mencionan, además, sus traducciones que, no exentas de polémicas ni de vicisitudes, se encontraban entre los *bestseller* en las librerías de Buenos Aires y han sido reconocidas tanto por traductores, como por aquellos autores por él traducidos (Cf. Wilson 2004a, 2004b; Pauls 2014). Entre quienes escribieron los textos celebratorios que conforman sendos homenajes, muchos dicen reconocerse herederos a partir de la experiencia de haber sido sus estudiantes. Afirman haber heredado desde el gusto por la lectura hasta la capacidad de hacer reír o de reírse de sí mismos, desde la pasión por la docencia hasta el histrionismo de los atavíos, desde la necesidad de cuestionar un texto hasta de burlarse de las burocracias. Y quienes, por capricho del tiempo o de las distancias que separan, no se han formado con él, pero sí con sus herederos aseguran que, por transferencia, se sienten como sus estudiantes. Tal es la fuerza de la herencia. Así lo afirma, por ejemplo, entre tantos, Daniel Gigena (2018) en una nota publicada en el diario *La Nación*: “si es posible aplicar a la vida de las personas el carácter transitivo que subyace a las relaciones entre personas y entre personas y cosas, se podría pensar que también yo, al haber sido alumno de las personas que estudiaron con él, fui alumno de Enrique Pezzoni” (1). Gigena recuerda cómo el nombre “Enrique Pezzoni” llegó a sus oídos cuando él mismo había pasado por el ISP JVG: “empecé a estudiar ahí cuando [...] ya había fallecido. Se había convertido en un mito, un mito literario y docente al que contribuían historias de amistad y de lecturas, de enseñanzas y de ironías que contaban los que habían tenido la suerte de ser sus alumnos. Al parecer, Pezzoni había sido un gran bromista. Sus alumnos lo amaban” (2).

Más cercanos en el tiempo, otra serie de textos de orden crítico: prólogos, reseñas y artículos de investigación recuperaron estos textos evocativos pero para repensar tres aspectos fundamentales desde donde se lo pueda recordar a Pezzoni en el campo de las letras a partir del retorno de la democracia, a mediados de la década del 80, y en el contexto institucional de la carrera de Letras en la UBA.

La investigación que aquí presentamos parte del planteo de la diversificación de prácticas en el campo que estos dos grupos de textos instalan para pensar la figura de Enrique Pezzoni y se detiene en la reconstrucción y el análisis de las prácticas docentes, críticas y de traducción y de las *operaciones* (Panesi 1998) que este lleva a cabo durante el período 1946-1984. Además, este estudio nace en el intersticio de dos proyectos que se desarrollan de manera paralela y de cuyos resultados y conclusiones obtenemos el problema de investigación y los antecedentes de los que se deriva la hipótesis central que articula todo el desarrollo.

La elección de Enrique Pezzoni como *agente* (Bourdieu 1987, 1997) así como la periodización para el abordaje surgen de los resultados de dos investigaciones que abarcan, dicho a grandes rasgos, el problema de la institucionalización de las humanidades en América Latina en general y el campo de las letras en Argentina en particular. El trabajo que aquí emprendimos se inserta como un caso específico y como un proyecto individual en el marco de la investigación grupal dirigida por Gisèle Sapiro, *International Cooperation in the Social Sciences and Humanities: Comparative Socio-Historical Perspectives and Future Possibilities (2013/2016)* (en adelante INTERCO), centrada, en su primer tramo, en la reconstrucción, descripción, análisis y contraste de los procesos de institucionalización de las ciencias humanas y sociales (sociología, psicología, filosofía, economía, letras-lingüística, literatura, semiótica-, antropología y ciencias políticas) en Argentina, Brasil, Francia, Italia, Reino Unido, Austria, Holanda, Hungría y Estados Unidos entre 1945 y 2010.¹ El proyecto que dirigió Sapiro (2013), en su primera etapa, se centraba en la “morfología comparativa” tomando en cuenta la organización del campo de las ciencias sociales y humanas en los países y en el corte temporal antes referidos. Para el caso particular de Argentina, el trabajo sobre institucionalización de las letras tuvo que pensarse sobre la base de algunas adaptaciones atendiendo a las particularidades del campo,² de manera tal que se eligieron cuatro dimensiones: “enseñanza”, “investigación”, “publicaciones” y “organización profesional”, cada una de las cuales comprende, a su vez, diversas variables.³ En términos generales, en *La institucionalización de las Letras en la universidad argentina. Notas en “borrador” a partir de un primer relevamiento*

¹ Un trabajo que en Argentina orientó Gustavo Sorá (Universidad Nacional de Córdoba/CONICET) con la coordinación, por zonas y disciplinas, de Fernanda Beigel (Universidad Nacional de Cuyo/CONICET), Alejandro Dujovne (Instituto de Desarrollo Económico y Social/IDES-CONICET), Alejandro Blanco (Universidad Nacional de Quilmes/CONICET), Ariel Wilkis (Universidad Nacional de San Martín/UNSAM-CONICET), Heber Ostroviesky (Universidad Nacional de General Sarmiento-UNGS-), Mariana Heredia (UNSAM-CONICET), Alejandra Golcman (IDES-CONICET) y el equipo de la UNL/CEDINTEL-CONICET integrado, en este primer tramo, por María Fernanda Alle, Pamela Bórtoli, Cintia Carrió, Daniela Gauna, Ángeles Ingaramo, Micaela Lorenzotti, Sergio Peralta, Lucila Santomero, Ivana Tosti y Santiago Venturini, con la coordinación de Analía Gerbaudo (Gerbaudo 2014: 8).

² Gerbaudo (2014) desarrolla extensamente las razones por las que escribir un primer informe sobre la institucionalización de las letras en un país tan vasto como Argentina, con tan heterogéneas situaciones regionales, exige diversas aclaraciones. Inicialmente y como punto de partida, afirma: “hasta mediados de los ochenta el perfil profesional del profesor de letras o del licenciado en letras tenía una definición abarcativa” (10).

³ A saber: 1. fecha de creación de la carrera, número de ingresantes por año, número de profesores por disciplina (% de mujeres, % de extranjeros, % de doctores); 2. instituciones de investigación y acuerdos, instituciones no académicas y lugares de investigación; 3. creación de revistas científicas en la disciplina (fecha, perfil), creación de revistas temáticas e interdisciplinarias, colecciones editoriales especializadas; 4. creación de sociedades académicas o asociaciones profesionales en la disciplina (fecha, número de miembros, categorías), mecanismos de evaluación pública y de distinción, mercado de trabajo (Gerbaudo 2014).

(Gerbaudo 2014) se presentan los resultados de un estudio de caso centrado en cuatro universidades⁴ de Argentina entre 1945 y 2010 a partir de los indicadores aludidos y sus variables. El informe se compone, por un lado, de un análisis de tipo cualitativo, con un abordaje teórico, y, por el otro, de uno de tipo cuantitativo, que recoge y organiza los datos obtenidos. Los resultados de este informe, si bien provisionarios, permiten visibilizar el estado actual de los archivos institucionales y arrojan una serie de conclusiones, muchas de las cuales serán centrales para nuestra investigación como antecedentes.

Así entonces, una de las conclusiones fundamentales tiene estrecha vinculación con la variable “enseñanza” y el análisis de los datos que se cruzan en cada una de las universidades-caso. Como afirma Gerbaudo: “la sola mirada rápida sobre las tablas referidas al ítem institucionalización de las letras y educación en Argentina pone de manifiesto, con sus notorios espacios en blanco, los retrocesos y las parálisis que han impuesto a este proceso las últimas dictaduras” (2014: 21). Se refiere Gerbaudo a los procesos militares que tomaron el poder entre 1966 y 1973 y entre 1976 y 1983, de los cuales se destaca un efecto inmediato sobre la enseñanza, visibilizado en la renuncia masiva de profesores,⁵ y en el exilio, la desaparición y el asesinato de personas vinculadas con el pensamiento crítico y la enseñanza. Estos acontecimientos “dejan huellas ostensibles en la enseñanza con repercusiones en todos los niveles educativos ya que al afectarse el nivel superior universitario [...] directa o indirectamente, sufren las secuelas de estas acciones el resto de los niveles educativos en los que ejercen sus egresados” (21). Entre los profesores renunciando a sus cátedras en la UBA se encuentra Enrique Pezzoni, quien se refugia en el ISP JVG de la Ciudad de Buenos Aires y continúa desde allí su práctica docente. Pezzoni regresa a la UBA en 1984 con el cargo de gestión antes referido (director del Departamento de Letras) a partir de la restauración democrática. Rápidamente propone modificaciones sobre los planes de estudio y sobre el funcionamiento de las cátedras que serán centrales para una renovada carrera de Letras (Gerbaudo 2008; Fernández Bravo 2012; Link 1991, 2017).

⁴ Universidad de Buenos Aires (UBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP), Universidad Nacional de Rosario (UNR) y Universidad Nacional del Litoral (UNL). Para Gerbaudo, la selección de estas universidades-caso “contribuye a visualizar los muy divergentes tiempos de institucionalización de las letras en la universidad argentina” (2014: 6).

⁵ Un caso paradigmático es la llamada “Noche de los bastones largos” durante julio de 1966. Por entonces, “el Presidente Onganía dictó el ‘decreto-ley’ n° 16912 por medio del cual daba por abolida la autonomía universitaria. Al conocerse esa disposición, el rector de la UBA, Hilario Fernández Long, y todos los decanos, renunciaron a sus cargos” (Invernizzi y Gociol 2002: 225). Estas acciones tienen como respuesta la posterior toma de las Facultades por los estudiantes y el desalojo violento perpetrado por la Guardia de Infantería, cuerpo especializado de la Policía Federal: “ese hecho fue conocido como ‘La Noche de los Bastones Largos’ porque cuando conducían a los universitarios movilizados hacia los camiones celulares, las fuerzas policiales los golpeaban con los largos bastones de madera que se usaban en la época” (225).

Algunas de estas modificaciones que le dieron “un nuevo aire a la carrera de Letras” (Louis 1999) se sostienen hasta la fecha y su análisis ha sido objeto de la otra investigación que funciona como marco y como antecedente para la que llevamos adelante en este trabajo. Se trata de “Fantasías de nano-intervención de los críticos profesores en la universidad argentina de la posdictadura⁶ 1984-1986” llevada adelante por Analía Gerbaudo en el marco de la carrera de investigación del CONICET. Esta investigación sostiene como hipótesis que durante esos dos primeros años de posdictadura (1984-1986) se probaron, se revisaron, se discutieron, se sostuvieron y se intensificaron prácticas de lectura y análisis literario que habían surgido un tiempo antes en la “universidad de las catacumbas” (Villalonga 2022) o en los “grupos de estudio” signados por la clandestinidad que marcaba el pulso político de la época, oscurecido por la dictadura militar que gobernaba el país desde 1976, aunque había tenido sus primeros pasos diez años antes con la dictadura del general Juan Carlos Onganía. Además, Gerbaudo arriesga que en estas clases los críticos terminan de afinar sus propias hipótesis de lectura en el afán de aprovechar al máximo los tiempos de reciente democracia para ordenar el campo y para actualizar el estado de la cuestión y que, en este gesto, diseñan un campo para el futuro que tendrá en la crítica literaria argentina consecuencias quizá inimaginadas. Esta investigación arrojó resultados diversos, entre los cuales se destaca la publicación de *Políticas de exhumación: las clases de los*

⁶ Gerbaudo define el término posdictadura “para dar cuenta del espesor de un tiempo transitado por huellas de otros (la última dictadura pero también el onganiano) que en Argentina llega hasta los primeros años del siglo XXI” (2016: 105). Distingue cinco momentos fechados históricamente entre 1983 y el presente. Momentos que son atravesados por “acontecimientos” derridianos que “desbaratan lo imaginado para el futuro inmediato del país” (94): el primero con la “primavera alfonsinista” acompañada de un proyecto económico distributivo y el sueño de justicia representado en el Juicio a las Juntas Militares, periodo breve pero intenso signado por la proliferación de ‘polémicas’; el segundo, atravesado por la desilusión provocada por los problemas económicos que culminan con el fracasado Plan Austral como por las leyes de Punto Final (1986), Obediencia Debida (1987) y el indulto (1989) que suponen una contrapartida a los Juicios iniciados en el primer momento y por ende un retroceso. Gerbaudo lee aquí como símbolo el Himno Nacional Argentino en clave rock interpretado por Charly García; el tercer momento “atravesado por una nueva discursividad sobre el horror” (97) en donde se destacan como acontecimientos el fin de los juicios a las Juntas, el dismantelamiento del Estado por las políticas neoliberales que termina de afirmarse en plena democracia, la desarticulación entre niveles educativos y el uso del léxico empresarial en la educación que Gerbaudo interpreta como síntoma de la aplicación neoliberal del entonces presidente Menem; el cuarto momento ligado a la crisis social, económica y política de 2001 en el que se lee un cambio de época que en ese momento desconocía a qué respondía y qué era lo que se cambiaba pero que en la vorágine de situaciones destacaba el fin de la esperanza. Simbólicamente aquí se elige la imagen del entonces Presidente de la Nación, Fernando De la Rúa, abandonando la Casa Rosada en helicóptero en medio de concurridas manifestaciones en Plaza de Mayo; por último, el quinto momento se ubica en 2003 con la nulidad de las leyes de Obediencia Debida y Punto Final, la reestructuración económica, el fin de las aceptaciones a las imposiciones económicas exteriores (corte con el FMI, por ejemplo), Ley de Matrimonio Igualitario, la inversión del 6% del PBI en educación que dan lugar a la generación de nuevas “polémicas” (101). En el prefijo “pos” Gerbaudo no lee ningún signo de superación sino un arrastre de lógicas de la dictadura militar que se trasladan hasta los primeros años de este siglo.

críticos en la universidad argentina de la posdictadura (1984-1986) (Gerbaudo 2016a). Brevemente: el libro expone los resultados de aquella investigación y describe, como afirma Gerbaudo “algunas de las «fantasías de nano-intervención» acuñadas por los críticos críticos que enseñaron Literatura argentina y Teoría literaria en la universidad pública de la de la posdictadura en diálogo con los dilemas del «campo» intelectual atravesado, según las coyunturas, por diferentes formas de «dominación» económica y política” (22). El método método por el que se lleva a cabo dicha descripción y su posterior análisis combina los programas de cátedra y las clases desgrabadas con las entrevistas, prólogos, introducciones, introducciones, dedicatorias de libros y “con todo resto que permita establecer relaciones relaciones entre decisiones de investigación y de enseñanza con historias de vida y fantasías fantasías de nano-intervención” (23). Gerbaudo elige a la UBA de entre aquellas universidades-caso del proyecto grupal y destaca como agentes “responsables de la renovación literaria de la Facultad de Filosofía y Letras [...] en los terrenos puntuales de la la Literatura argentina y de la Teoría Literaria” (26) a David Viñas, Beatriz Sarlo, Josefina Josefina Ludmer, Jorge Panesi y Enrique Pezzoni. A través de las categorías derrideanas de de *archivo* y *exhumación* (Derrida 1995) y otros aportes del programa no programático de de Derrida (Gerbaudo 2007) se explican las operaciones de selección, eliminación, consignación e interpretación de materiales en el análisis que la autora propone. Lo que se exhuma son las clases de estos agentes con la idea no solo de conservación de huellas que pueden borrarse o perderse sino como materiales de consulta que permitan comprender las derivas en la formación de profesores e investigadores en tiempos de restauración democrática y sus incidencias en el futuro inmediato. De esta manera, por cada agente se detallan una serie de operaciones críticas y de enseñanza presentes en las clases del período 1984-1986. Para el caso de Enrique Pezzoni, Gerbaudo distingue cinco operaciones: 1) la literatura como fundadora de teorías, 2) la autobiografía como motor de las formulaciones teóricas y críticas y las intervenciones didácticas, 3) la recursividad como estrategia de conexión entre clases y como envío a una vasta biblioteca literaria, teórica y crítica, 4) la traducción definida como interpretación y re-escritura y 5) la formulación de hipótesis “de alto riesgo” que no son fácilmente legibles en sus ensayos (2016a: 244). Si la hipótesis de Gerbaudo sostiene que durante estos dos primeros años de la posdictadura estos agentes apuestan a la renovación del campo mediante operaciones que se prueban en la universidad de la democracia, una fortaleza central de la misma tiene que ver con lo que sucedió con estos agentes en los años previos, una pregunta que resulta, como veremos, fundamental.

¿Qué pasó antes de 1984 en la trayectoria intelectual del *agente* Enrique Pezzoni? Esta es una pregunta que esta investigación contestará a lo largo de su desarrollo. Para ello, se toma como punto de partida lo que ya se ha estudiado, es decir, los antecedentes en torno a la figura de Pezzoni, que pueden dividirse en tres grupos, en razón de sus puntos de focalización: en primer lugar, se ubican los trabajos críticos sobre la revista *Sur*, en la que Pezzoni trabajó y produjo buena parte de su obra crítica, solo parcialmente recogida en su único libro, *El texto y sus voces* (Pezzoni 1986), que permiten reconstruir las disputas y tensiones del *campo* literario (Gramuglio 1983; King 1989; Podlubne 2011; Sarlo 1983; Warley 1983); en segundo lugar, los textos producto de abordajes ligados a homenajes laudatorios o de remembranzas, que si bien despuntan algún acercamiento crítico a la obra de Pezzoni (Barrenechea 1991a; Cristófalo 2009; Drucaroff 2011; Kamenszain 1991; Link 1991; Louis 2009; Ludmer 1986 [1991], 2009; Molloy 1991; Warley 1989) en su mayoría incluyen una revisión de sus clases, de su tarea como traductor y crítico, comentarios acerca de su carácter, sus fantasías, sus miedos, etc. y no abordan sistemáticamente la periodización que esta investigación propone; y, por último, los artículos críticos y los ensayos dedicados a reflexionar sobre la obra de Pezzoni (Catelli 1987; Chitarroni 1986, 2009; Estrin 1999; Gerbaudo 2008; Monteleone 1996 [2006]; Panesi 1989 [2000], 2009; Willson 2004a, 2004b) que arriesgan hipótesis de lectura para aproximarse críticamente a dicha obra en diversos períodos de tiempo, aunque especialmente a partir de la década del 80.

Estado de la cuestión

A continuación, describiremos brevemente algunos de los textos que integran cada uno de estos tres grupos de antecedentes referidos en el párrafo anterior, para mostrar de qué manera la figura de Pezzoni es abordada en cada uno de ellos; una manera que difiere de la que proponemos para leer el período 1946-1984 en esta tesis.

Dentro del primer grupo, es decir, los trabajos críticos vinculados a la revista *Sur*, ameritan ser retomados tres textos que permiten dar cuenta de la inscripción de Pezzoni en el marco de la revista dirigida por Victoria Ocampo. El primero, es el trabajo pionero de John King *Sur. Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura* (1989). En este extenso análisis, la presencia de Enrique Pezzoni se ve reducida a la etiqueta de mero “colaborador” y es, además, señalado como el último heredero de un linaje de críticos, editores y periodistas literarios. Resulta evidente que el libro de King, en función de sus intereses vinculados a su propuesta de historizar y brindar una

lectura global de *Sur*, no haya reparado con mayor detalle en la singularidad que revestía la figura de Pezzoni. En consecuencia, su investigación no solo no se detiene en su rol como jefe de redacción, sino que tampoco aborda sus prácticas como crítico, como traductor y como antólogo en el marco de la revista. Por su parte, el trabajo de Judith Podlubne *Escritores de Sur. Los inicios literarios de José Bianco y Silvina Ocampo* (2011) también alude a la figura de Enrique Pezzoni, pero de manera lateral ya que la centralidad de su análisis está puesta en las operaciones de escritura de José Bianco y Silvina Ocampo, tal como lo anuncia el título de su libro. En la introducción a su trabajo, Podlubne confiesa que mientras leía las respuestas del autor de *El texto y sus voces* a Antonio Prieto Taboada a partir de la pregunta por si inscribiría a José Bianco en una generación específica, una cosa sucede: “algo de ese ánimo disociador, que con tono provocativo transmitían sus afirmaciones, siguió resonando para mí a lo largo de toda esta investigación y terminó por orientar su desarrollo, según pude advertir tiempo después” (12). El lugar de Pezzoni como provocador es reivindicado apenas unos párrafos después por la autora, quien termina de explicar aquello que le había sucedido mientras leía las respuestas que él le había dado al crítico cubano:

Fue la conjunción involuntaria de mi impulso lateral hacia *Sur* con la sediciosa hipótesis de Pezzoni sobre la configuración del grupo lo que transformó el ámbito literario de la revista en un horizonte problemático: *Sur* dejaba de ser ese contexto bien establecido para convertirse en un terreno inestable del que se desprendía una serie de interrogantes cuyas respuestas diferirían mucho más de lo previsto en el propósito inicial de mi trabajo (2011: 13).

A pesar de recuperar la figura de Pezzoni como un disparador para pensar de otro modo el funcionamiento del grupo *Sur*, el trabajo de Podlubne no avanzará más allá sobre su figura porque su objeto y el recorte de su *corpus* toman otro camino que no necesariamente debe centrarse en la descripción de sus prácticas en el marco de la revista de Victoria Ocampo. Sin embargo, hay que decir que algunos de los textos críticos que Enrique Pezzoni escribe sobre la literatura de Silvina Ocampo sí son retomados en función de explicar las operaciones de escritura de la autora a la luz de las hipótesis de Podlubne. El tercer y último ejemplo dentro de este primer grupo de antecedentes, lo constituye los trabajos del dossier sobre *Sur* en la revista *Punto de Vista* (1983) en los que María Teresa Gramuglio, Beatriz Sarlo y Jorge Warley inauguran nuevas líneas de lectura alrededor de la revista y en los que las menciones al lugar de Pezzoni son, de nuevo, laterales. Por supuesto, esto se explica, al menos, por dos razones: la primera tiene que ver con que se trata de artículos que toman la revista como objeto y no se detienen en una lectura individualizada de sus miembros; la segunda, en oposición a la primera, se vincula con el énfasis con el que los estudios críticos tendieron a

centrarse en los escritores vinculados a la órbita de *Sur*: Jorge Luis Borges, José Bianco, las hermanas Victoria y Silvina Ocampo, Alberto Girri, Adolfo Bioy Casares, por mencionar algunos. Pezzoni ocupó en la revista diversos roles, como mencionamos al comienzo, pero ninguno de ellos vinculados a la escritura de ficción, por lo tanto no se lo ha leído como a otros de los miembros escritores de la revista.

El segundo grupo de antecedentes al que hemos aludido está compuesto por una serie de textos que evocan la figura de Pezzoni, pero no ligada a un análisis exhaustivo de sus prácticas sino más bien como textos homenaje o celebratorios. A modo de muestra, volvemos al dossier “Enrique Pezzoni: al pie de la letra” (1991) que la revista *Babel* le dedicó poco tiempo después de su fallecimiento. A continuación, repasaremos los principales lineamientos de algunos de estos textos.

En “La lírica y sus voces” (1991), Tamara Kamenszain recorre el trabajo de Enrique Pezzoni con la poesía desde un singular punto de vista: la búsqueda del rostro del crítico, primero, y del lector de poesía, después, en los poemas y poemarios sobre los que trabaja. Para Kamenszain, Pezzoni “buscaba su propio rostro mil veces modificado por el paso del tiempo y lo encontró dibujado en un rompecabezas de artículos y notas escritos a lo largo de más de 30 años” (1991: 25). Según la poetisa, Pezzoni encontró en la madurez de su vida, su rostro y “al socio que lo acompañaría a internarse, de antemano, en una galería de espejos”. Se trata de César Vallejo. El largo transitar como *lector de poesía* no hace más que trazar el camino para el momento culmine cuando “en el rostro multiforme del sujeto Vallejo, en ese libro abierto, pudo verse por entero, completa y transparentemente reflejado”. Según Kamenszain, cuando Pezzoni se instaló a leer a Vallejo fue para poder escribir “su libro”. Además, sostiene que todo el trabajo previo con la poesía venía preanunciando este momento: la lectura de Octavio Paz a la luz de Mallarmé para mostrar cómo el primero calibra la lente de este último “inventando un lector adicto a los juegos de azar” o el desentierro del Yo lírico que lo lleva a buscar lugares y zonas particulares en la poesía de Enrique Molina prefiguran el interés por el Yo de Vallejo que, cuando aparece, según Kamenszain, da inicio a *El texto y sus voces* (1986), el libro de Pezzoni. “En la poesía de Vallejo, Pezzoni encuentra un dibujo perfecto de la vida de sujeto en el poema. Y ese dibujo coincide puntualmente con las líneas de su propia escritura” (26) afirma y, desde esta mirada, el resto del texto buscará mostrar de qué manera Pezzoni encuentra justificadas sus lecturas teóricas y sus operaciones como lector de poesía en los poemarios de Vallejo.

Daniel Link, por su parte, escribe “El intelectual, el maestro” (1991) para reconocer el magisterio de Enrique Pezzoni describiendo las razones que, según su experiencia como estudiante, lo vuelven un profesor en el sentido pedagógico y progresista de la palabra. “Desde el comienzo ligó su actividad crítica y de traductor con su práctica docente, de acuerdo con una escuela y unos maestros siempre obsesionados por vincular sus trabajos con la formación docente (Raimundo Lida, Pedro Henríquez Ureña, Ana María Barrenechea, el Instituto del Profesorado)” (25) afirma, al mismo tiempo que se incluye en esa genealogía que lo trasciende. Para Link, la lección “que en su caso hay que entender como un diálogo apasionado y a veces violento con sus alumnos” es el motor de su obra crítica. Dos actividades, dos prácticas que se retroalimentan. Sobre esta premisa, que Link no amplía, parten algunos de los postulados de esta tesis, principalmente parte de la hipótesis que sostiene la existencia, la vinculación y la retroalimentación de tres prácticas pezzonianas: docencia, crítica y traducción. En nuestra hipótesis ampliamos el alcance de estas vinculaciones hacia otras instituciones desde donde Pezzoni las practicó y, fundamentalmente, hacia otros tiempos y materiales que quedan fuera de este texto homenaje de Link a su maestro.

En el texto “1926-1989”, Silvia Molloy homenajea a Enrique Pezzoni poco tiempo después de su fallecimiento. Lejos de “matar con la letra” como considera que ha hecho la prensa en Buenos Aires “ricas en hecho, pero no en espíritu”, elige una serie de anécdotas para recordarlo:

¿Por qué registro esta imagen trivial, incluso frívola, de Pezzoni y no otra, por qué no me centro en un recuerdo más representativo de sus excepcionales dotes intelectuales, o de su enorme aporte como crítico y como maestro, para comenzar esta compartida evocación? Pienso que no lo traiciono si llamo la atención a lo que para él fue la vida y, por consiguiente, la literatura: una práctica gozosa, no por inteligente menos total (26).

El recorrido de Molloy por estos puntos vitales de Pezzoni se trama junto con su actividad crítica y de traducción y ensaya un acercamiento a un modo de ejercer estas prácticas, coincidente con algunas manifestaciones de otros críticos y críticas: para Pezzoni leer es vivir y viceversa. La idea de la literatura (y el ejercicio de la lectura) como autobiografía aparece también en este texto de Molloy que recuerda las palabras del prólogo a *El texto y sus voces* escrito por Pezzoni: “el crítico compone la biografía de la literatura, que es su autobiografía”. Entonces, por qué no homenajearlo a través de estas anécdotas y cuentos que lo recuerdan vital, escapando de la muerte. Para Molloy: “la levedad, la ironía, el humor, escasean en nuestras letras, para no hablar de nuestra crítica. En Pezzoni eran -más allá de la amabilidad- instrumentos profesionales de crítico y de maestro” (26).

En “Escritura y voz” (1991a), texto también incluido en este dossier homenaje, Ana María Barrenechea pretende continuar “una conversación que nunca tendrá fin” (24) con Enrique Pezzoni a partir de su obra. Compañeros de trabajo en la UBA, ella como titular de cátedra y él como ayudante y jefe de trabajos prácticos, dialogaron siempre como iguales a partir de “la agudeza de su audición-visión” que tanto le avergonzaba a Barrenechea: “¿por qué esa vergüenza? Porque al coincidir en algunas obras y autores, no podía evitar que su acercamiento a la ‘biografía de la literatura [...]’ fuese más interesante y lúcido que el mío” (24). Barrenechea describe y contextualiza brevemente algunos de los artículos y notas que integran *El texto y sus voces* (1986). Lo hace para mostrar que “son géneros diversos de crítica según los contextos de emisión y los alcances que estos le fijan, pero los sobrepasa sabiendo cómo hacer parecer que los acepta”. Al mismo tiempo, se detiene un poco más en el artículo que abre el libro de Pezzoni, “Transgresión y normalización en la narrativa argentina contemporánea (1970)”, porque considera que este texto “es todo un programa teórico-crítico y vale por una hipótesis para construir una historia de la literatura”. Si bien lo describe someramente, no lo analiza en profundidad. Cierra el texto con un comentario acerca de la recuperación que hace Pezzoni de la poesía en su libro, fundamentalmente a partir de la inclusión de Alberto Girri, Enrique Molina, Octavio Paz y Alejandra Pizarnik. Lugar que, según considera ella, será en el futuro un espacio de trabajo para sus discípulos.

En “La revuelta sigilosa” (1991) Luis Gusmán define a Enrique Pezzoni como “un crítico fervoroso” (24) que en su texto quiere decir lo mismo que entusiasmo, devoción e interés con el que se realiza una práctica. Para Gusmán, el fervor de Pezzoni está cruzado con una ética y una estética que ha delineado su trabajo como crítico y orientado sus escritos desde los comienzos: “arrastrado por el fervor de los años setenta, no administraba su escritura, sabía dejarse llevar por el fervor polémico del estilo” (24). Ese fervor, traducido en la variedad de textos críticos, hace que no sea necesario “hacer el elogio de Enrique Pezzoni. No lo necesita”, afirma Gusmán, que prefiere recorrer algunos artículos clásicos de Pezzoni (“Fervor de Buenos Aires” de 1985, “Transgresión y normalización de la literatura argentina contemporánea (1970)” de 1971 y “La revuelta sigilosa” de 1982) para descubrir, entre otros, la metáfora del movimiento contradictorio. Un movimiento que juzga como constante y que “lo eleva a la condición de método” manteniéndolo en la “dialéctica de la contradicción”. Una contradicción que, para Gusmán, da cuenta de que “la crítica literaria para Pezzoni no dependía de la

novedad, ni de los modelos auxiliares que utiliza para construir su provisoriedad siempre radical” (24).

Otro texto que integra este conjunto de escritos laudatorios sobre la figura de Pezzoni es el de la presentación que hace Josefina Ludmer el 04 de agosto de 1986 de *El texto y sus voces*. Allí, lo describe como crítico, según sus palabras, sostenida “en sus razones, sus pasiones” (23). Al principio, traza una serie de “identificaciones y envidias” que posee el dúo que ambos componen como críticos. Entre esas envidias, dice Ludmer que Pezzoni le envidia sus “sistemas”, por lo que ella trata de mostrar que en realidad él ya tiene uno establecido como crítico:

Los ensayos de *El texto y sus voces*, sus fragmentos, forman un sistema sin narración ni desarrollo, sin subordinaciones ni jerarquías; la escritura de Pezzoni procede por edición y el libro puede leerse como un diario de esos fulgores del sujeto y de los sujetos anudados. Y por eso la escritura de Enrique Pezzoni es errante, pasa cada vez a otra cosa, busca otro texto para que le sirva de espejo y desencadene, otra vez, su palabra (23).

Para Ludmer “la crítica de Enrique Pezzoni se inclina más hacia la literatura, la mínima distancia sin identificación, y o hacia el respeto aplicado por los saberes cambiantes y sus técnicas”. Para ella, esta posición crítica hace que el fervor pezzoniano se exacerbe y que encuentre, allí, en la literatura, en el espacio privado de la lectura, en la intimidad con el libro, la iluminación: las voces que hablan en el texto, la de quien escribe y la de quien lee. “No se trata de una crítica subjetiva o impresionista”, dice Ludmer, sino de una crítica que “pone en primer plano lo que puede encontrarse en toda relación íntima, individual, con la literatura”. El texto de Ludmer busca descubrirle su propio sistema crítico a Pezzoni para demostrar que no hay nada que envidiar, sino mucho para aprender de esa forma de abordaje de la literatura. Una forma de leer que cruza la autobiografía, uno de los aspectos que retoman los trabajos críticos que mencionaremos en el tercer y último grupo de antecedentes y aspecto que, aunque desde otra perspectiva, también ampliaremos en esta tesis.

Veintitrés años después de la primera presentación de *El texto y sus voces* (1986), Ludmer es convocada nuevamente para presentar la reedición del libro en 2009. Con esa excusa, escribe un texto elogioso de la figura de Pezzoni que está íntimamente ligado a sus experiencias personales con el crítico al que admira y por el que, confiesa, “estaba fascinada”. En la descripción de esa fascinación describe a Pezzoni como “un *dandy* distinguido, bellissimo, cultísimo y divertidísimo que me hacía reír todo el tiempo” (64) y cuenta el vínculo que los unió a partir del trabajo de Pezzoni como editor de sus libros *Onetti* (1979) y *El género gauchesco* (1988). El recuerdo de anécdotas junto a Pezzoni trae el nombre de otros escritores y críticos de la época que se reunían alrededor de su figura y a los que Ludmer

conoció gracias a Enrique y a las cenas que este preparaba. En un segundo momento, Ludmer se detiene en la fascinación que le provocaba en 1986 el libro de Pezzoni. Recupera, entonces, algunas de las expresiones que utilizó cuando lo presentó en aquella ocasión y define:

Los fragmentos de una vida y una obra están dispersos y de golpe el sujeto mismo se define en el acto de reunir lo que escribió durante treinta años y ponerle un título. El acto de reunir lo que estaba disperso lo define como sujeto, como crítico y cuenta su vida [...] En este libro se encuentra una de las vidas del entrañable Enrique que está hoy aquí otra vez entre nosotros (65).

También en el marco de la presentación de la reedición de *El texto y sus voces* en el año 2009 Américo Cristófalo, Director del departamento de Letras de la UBA por aquel entonces, resume en unos pocos párrafos su algarabía por el hecho y deja una definición acerca de la tarea de Pezzoni como crítico:

La pregunta por la experiencia del lector, el modo de subrayar la inclinación biográfica del acontecimiento crítico y de las condiciones institucionales de producción, las atribuciones de sentido que la crítica ensaya en los textos, los tonos y la retórica que rigen su discurso, todas preocupaciones que surgen inmediatamente de la lectura de este único libro de Pezzoni, son de una extraordinaria vigencia, no cesan de interpelarnos, están escritos con la voz del presente (60).

Para Cristófalo, la presentación del libro y la reedición colaboran para que la voz de Pezzoni y las de los textos vuelvan a escucharse en los pasillos de Puan.

También en el marco de este evento, Annick Louis (2009) escribe un texto homenaje en el que destaca, principalmente, el trabajo del crítico y profesor en el la carrera de letras de la UBA: “el nombramiento de Enrique Pezzoni en el puesto de Director de la carrera de letras en 1984, con Jorge Panesi como secretario académico [...] conoció uno de esos renacimientos ligados a los retornos de la democracia que tomaron la forma de una fiesta” (61). Más que política, la mirada de Louis acerca del impacto de Pezzoni en dicha carrera está vinculada al proceso de institucionalización de la crítica y a sus implicancias. Incluso con resistencias, Pezzoni trazó un camino por el que avanzar:

Para Pezzoni, y otros intelectuales argentinos de la época, modernizar los estudios literarios significaba ante todo abrir un espacio institucional a la crítica que descendía del estructuralismo francés que, en términos, tenía su origen en el formalismo ruso. En la práctica, esto introducía cambios radicales: por un lado, la carrera ya no se organizaba por niveles, sino por módulos que podían elegirse con cierta libertad, fuera del tronco común obligatorio; se obtenían así recorridos personales y flexibles. En segundo lugar, significaba modificar los hábitos de evaluación, mediante trabajos monográficos de escritura y de investigación que prácticamente reemplazaron los exámenes orales finales. En cuanto a la aproximación de los textos, la llegada (el retorno) de los críticos

modernizadores desplazó la tendencia a la descripción, al biografismo, al psicologismo, para imponer la crítica textual (2009: 61).

La experiencia y el recorrido personal por aquella época hacen que Louis evoque las escenas de resistencia a estos cambios que protagonizaban aquellos profesores que habían quedado con contratos de la época de la dictadura. Además, recuerda sus clases con Pezzoni y cuenta cómo nace el proyecto de editar y publicar las clases de este sobre Borges diez años antes, en 1999. Una idea de varios, también resistida en ocasiones, pero un proyecto que ella lleva adelante con la idea de que “las clases de Pezzoni forman parte de una vasta herencia y la tarea merece ser continuada” (62). Con esta premisa, se interroga sobre lo que queda, lo que resta de la obra de Pezzoni. No porque se haya diluido o perdido, sino porque considera que hay marcas específicas y formas que la trascienden y que pueden responder esta inquietud. Louis cierra su texto homenaje con una apreciación personal:

Si hoy tuviera que rescatar, decir qué envidio de su *démarche* -en su modo de ejercer las diferentes tareas vinculadas a lo literario- diría: el humor, la alegre capacidad de reírse de todo y de todos, en particular de sí mismo, y considerar lo peor, aun siendo lo mejor, que son imposibles de separar de la mirada *epistemológica* que Pezzoni proyectaba sobre la comunidad intelectual y sobre la multiplicidad de tareas que ejerció (2009: 63).

El tercer y último grupo de antecedentes está integrado por los trabajos que se detienen en analizar críticamente la producción de Pezzoni. A continuación, daremos cuenta de las líneas principales de algunos de estos textos para mostrar de qué manera se encara la “obra” pezzoniana, entendida, por una parte, a partir de la recopilación que hace Juan Di Natale (1989) para la revista *Filología* dando cuenta de los artículos críticos, las reseñas literarias, teatrales y cinematográficas, los estudios preliminares, los prólogos críticos y las traducciones desde el inglés, el francés y el italiano; y, por otra parte, como lo que el mismo Pezzoni seleccionó y reunió en *El texto y sus voces*, una operación de consignación que deja afuera una importante cantidad de textos, algo que se evidencia cuando se contrasta el índice del libro con la recopilación bibliográfica de Di Natale. Volveremos sobre este punto, con mayor profundidad y desarrollo, en el capítulo 3 de esta tesis.

Ahora bien, el primer texto de este último grupo que es imprescindible mencionar es “El crítico y sus miradas” (1987) de Nora Catelli. Una reseña que escribe para la revista *Punto de Vista* sobre *El texto y sus voces* (1986), por ese entonces de reciente publicación. Para encarar la reseña, Catelli plantea un corrimiento de la idea de la voz como la premisa central del libro. Si bien afirma que “en este libro de Pezzoni, en sus cambios de perspectiva, en sus obstinadas recurrencias, está contenida gran parte de la historia y del sentido de la crítica literaria argentina de los últimos treinta años” (50), no cree que lo que se lea sean las voces de los

textos que allí se abordan sino las miradas del crítico. Para Catelli, el libro expone la tensión entre dos Pezzoni: uno, el primero, como hombre de letras, y otro, el segundo, como crítico “que se ve obligado a conceder un espacio a la teoría y a sobreimprimir ese espacio a la literatura” (51). Según su punto de vista, esta tensión queda de manifiesto en el texto y da cuenta de cierta culpabilidad del crítico que, desde la comodidad de la lectura y la escritura como hombre de letras en la década del 50 y del 60, se da cuenta o se “hace consciente de su pecado” (51). Para Catelli, la falta de orden cronológico de los textos reunidos sería sintomática de esta “mala conciencia” que Pezzoni adquiere con el correr de los años. Esa disposición de los textos la obliga como lectora a armar un recorrido propio y a reordenarlos en una secuencia cronológica que le permite leer y hacer emerger la perspectiva crítica de cada trabajo. De esa nueva disposición nacen tres circuitos a los que alude en el resto de reseña. El primero, encabezado por el ensayo “Transgresión y normalización en la literatura argentina contemporánea (1970)” (Pezzoni 1971) y todos los trabajos referidos a Borges, tiene como criterio unificador la reflexión sobre la entidad de la literatura argentina. El segundo, incluye a los otros narradores y, según Catelli, aquí Pezzoni intenta abandonar el eclecticismo teorístico para abogar por abordajes más textualistas y “ortodoxos”. Por último, el tercer circuito involucra a los escritores extranjeros y la lectura hace que predomine el primer Pezzoni, el hombre de letras. Según Catelli, estos circuitos hacen que se muestre todavía más la multiplicidad de ópticas desde las que observa y lee el crítico, mucho más que la escucha de las voces del texto.

En el mismo año que Catelli (1986), Luis Chitarroni reseña el libro de Pezzoni para *Vuelta sudamericana*. No discute, como ella, la idea de las voces del texto, todo lo contrario: se vale de estas para iniciar su reseña. Haciéndose eco de la breve introducción que el crítico le hace al conjunto de textos que reúne en esa publicación, afirma: “texto que responde según la prescripción steineriana, pero que lo hace sin abusar de la paciencia del lector [...] disemina una tersa trama de interrogaciones y respuestas [...] para que la curiosidad obtenga, en el mismo texto, la constancia inequívoca del despunte y la profusión de sentidos” (46). Para Chitarroni, es el “gusto barthesiano” el antecedente crítico que el texto de Pezzoni exhibe. Un gusto que le permite “matices, modulaciones” y que hacen que “nunca pierda el hilo que sostienen las pocas excepciones de una literatura desacostumbrada al desentendimiento”. Para él, la figura de Pezzoni aparece a la par de la de Josefina Ludmer, David Viñas, Silvia Molloy y Ricardo Piglia por la forma en que aporta una inflexión decisiva a las

excepciones mencionadas. Chitarroni, también como Catelli, describe algunos de los textos que integran el libro, aunque sin armar sus propios circuitos de lectura. Se limita a respetar la división que este ya trae y parte del ensayo que lo inaugura, en el que observa cómo, de manera análoga a Octavio Paz, Pezzoni describe “nuestra literatura como el registro del ritmo según el cual las transgresiones a las formas y estilos que alcanzan prestigio en un ámbito cultural se convierten, a su vez, en actitudes prestigiosas, en rebeliones institucionalizadas, ya sin ímpetu para crear nuevos mundos [...]” (46). En el análisis sobre el apartado dedicado a Borges descubre de qué manera la premisa de la literatura como biografía funciona, a la manera de espejo, en algunos de los cuentos y le ayuda a Pezzoni a “descifrar y descifrarse”. Lo mismo sucede con el apartado “Poetas”, especialmente, según Chitarroni, con el análisis y la lectura de la poesía de Enrique Molina a quien le señala una “ambición de ser una poética unida a circunstancias vitales” (47). Algo similar ocurre con el conjunto denominado “Notas” en las que “es el carácter circunstancial de las mismas el que confiere a ese otro género de la crítica literaria su firme contorno biográfico, autobiográfico” (47). Hacia el final, Chitarroni destaca del último apartado, “Narradores”, el texto “Memoria, actuación y habla en un texto de Roberto Arlt” y el ensayo sobre Wilde, “Eduardo Wilde: lo natural como distancia”, por considerarlos los que “poseen la mayor cantidad de claves para desentrañar nuestra condición de lectores de la literatura argentina”.

Veintitrés años después, en ocasión de la reedición del libro de Pezzoni, Chitarroni se encarga del prólogo (2009). Si bien recupera algunos de los puntos mencionados en la reseña de 1986, como por ejemplo la noción de “gusto” siguiendo a Roland Barthes, el comentario sobre “Transgresión y normalización en la literatura argentina contemporánea (1970)” o el trabajo con las notas “circunstanciales”, lo cierto es que este texto parte de la remembranza de la figura pezzoniana. Fundamentalmente, señalándolo como el “epítome del hombre de letras”, etiqueta que justifica por el tiempo en el que le tocó vivir, por la forma en la que ejerció la crítica desde múltiples espacios, por “la leyenda que lo precedía que mezclaba episodios de su vida de editor, de traductor y de académico” (2009: 9). El prólogo se vale de estas remembranzas asociadas a la figura de Pezzoni para trazar algunos lineamientos generales de su formación inicial y de su trabajo como profesor, traductor y académico. Si bien no se ahonda en ninguna de ellas, Chitarroni deja algunas definiciones que traen los ecos de su primera reseña:

La carrera de crítico de Enrique Pezzoni es singular, sintomática [...] por fecha de nacimiento pertenece a una generación de críticos, artistas y lectores que dio vuelta la literatura [...] Fue el gran animador y encubridor de la literatura argentina, a la que trató con una modestia incalculable, como si la importante fuera ella [...]. El traductor, el

crítico y el pedagogo operaban en simultaneidad, con una eficacia única, aunque no siempre del mismo modo [...] La busca del lector persuadió todos los pasos de Enrique Pezzoni como escritor y como crítico [...] El texto y sus voces es el lugar ideal para encontrarlo (2009: 12, 13, 15).

El que ahora mezcla episodios de su vida, con la vida del crítico y la biografía de la literatura es Chitarroni que mientras los desanda cuenta su vida, la de Pezzoni y la de gran parte de la literatura argentina de las últimas décadas del siglo pasado.

En “Enrique Pezzoni: la lectura, un ejercicio de intensidad” (1999), Laura Estrin ensaya un acercamiento a la “obra” de Pezzoni incluyendo como “objeto crítico las clases que Pezzoni dictó en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA entre 1984 y 1989 en su cátedra de Teoría y Análisis Literario” (289). Un objeto similar al seleccionado por Annick Louis, aunque esta última compila solamente las clases dedicadas a Borges y agrega un prólogo crítico que no se detiene en el análisis de las clases en cuestión. Cuestionando también la noción de “obra” para comprender la variedad de la producción de Pezzoni, Estrin menciona en una nota al pie que la publicación de *El texto y sus voces* (1986) como único libro del crítico obliga a pensar si sus otras obras “estarían en la oralidad de sus clases [...] como también si estas obras se verían en la escritura de sus traducciones” (293). Es por ello que el análisis, incluido dentro del apartado “el estilo en la literatura” en *Políticas de la crítica*, también pasará por la publicación de este libro, además de las clases mencionadas.

En el primer apartado del texto, “el estilo: sus precursores”, Estrin ya traza un primer acercamiento al estilo de Pezzoni, al que define cercano al gusto y a la letra: “la presencia del yo en los trabajos de Pezzoni dispersa la fuerza teórica de las otras concepciones de la literatura en la producción concreta de Enrique Pezzoni” (295). En este sentido, al igual que en las dos reseñas antes mencionadas también se detiene en el ensayo inaugural de *El texto y sus voces* para afirmar que allí Pezzoni “compone secretamente una aproximación a lo que hoy llamaríamos un cuestionamiento al canon literario argentino” (293). Además, la recurrencia en los textos y en las clases sobre Borges, especialmente sobre *Fervor de Buenos Aires*, es analizada a la luz de la figura del autorretrato y de “sus análisis temáticos [que] deviene estilísticos”. En el segundo apartado, “los géneros de la crítica”, Estrin recupera el dossier que la revista *Babel* le dedica a Pezzoni para señalar lo que expusimos varias veces aquí: quienes allí escriben coinciden en la multiplicidad de prácticas que desarrolla Pezzoni siempre alrededor de la literatura: traducción, docencia, crítica, edición y asesoría literaria. Estas prácticas

son entendidas también como diversos modos de acercamiento al objeto literario, aunque para Estrin definen un estilo: “ese estilo *interrumpido* que puede caracterizar la prosa crítica de Pezzoni” (296). En este sentido, a partir de la idea de aristocracia con la que se ha relacionado a Pezzoni por su pertenencia a *Sur*, por su veta de “hombre de letras” y por su papel como crítico académico, Estrin desarrolla una lectura propia del término en dos sentidos:

por un lado, en el sentido en que Jorge Panesi define la relación de Pezzoni con el lenguaje, ‘un privilegio’, y de hecho encontramos allí el presupuesto de que ese dominio lingüístico es el fundamento de la *cultura* para el mismo Pezzoni; por otro lado, en la forma y la elección que hace un crítico cuando decide leer obras o géneros intensivos, disfónicos o directamente contradiscursivos (tal como el mismo Pezzoni define la poesía y, concretamente, a la de Oliverio Girondo y a la de César Vallejo) o a literatura indecible que es la perteneciente a ciertas formas del fantástico o el policial [...]. Además, el calificativo aristocrático está directamente conectado con lo que Barthes canónicamente ha denominado el “placer del texto” [...] lo que se entiende aquí por *aristocracia de una lectura* es lo que reivindica ese lugar de un sujeto mal ubicado, anacrónico; el lector que se arroja a las obras, no el que se proyecta en ellas (297).

A la fragmentación de la obra de Pezzoni, Estrin la denomina como “tarea de lector” en el sentido de que esta producción fragmentaria, en sus modos, en sus géneros y en sus lugares de circulación, está intervenida por decisiones de lector. Asimismo, el modo en que Pezzoni produce, “debatido entre la crítica universitaria y la del *buen gustador*, entre la crítica impersonal y la crítica en primera persona” (298), obliga a pensar de qué manera impacta en la crítica de la crítica. Para Estrin, esta guarda cierta “cordialidad” que tiene dejos de un humanismo pasado y de modernidad teórica y que la vuelven particular en el marco de la crítica académica que viraba por entonces hacia una institucionalización y una clarificación del objeto. Además, a partir de las clases, Estrin intenta imaginar la biblioteca de Pezzoni “a medias clásica, a medias moderna, de originales y traducciones y de obras fragmentarias, de tapas duras y pequeños libros” (301) para reflexionar acerca de la totalidad de su obra y de los momentos que esta tiene, especialmente para mostrar el punto en el que parece que la “modernidad crítica lo alcanzó cuando su obra estaba ya cimentada” (301). En “la crítica y los géneros: la poesía, la literatura fantástica”, el tercer apartado de este texto, Estrin busca mostrar cómo se lee un tipo de crítica y una forma de abordaje a través de los objetos de estudio que elige Pezzoni: “en el objeto elegido se le va la vida al crítico” (303) afirma. Le señala dos objetos claros: la poesía, especialmente la “nueva poesía” (Molina, Girri, Pizarnik, Girondo, Vallejo, etc.) para la década del 50, y la literatura fantástica. Respecto de la primera, dirá que la poesía “recorrió toda su vida, y esa incesante búsqueda quedará en un punto límite en los últimos años, en su afán de definir y trabajar el yo lírico de Cesar Vallejo” (304). Afirma también que en el eje Darío-Vallejo puede leerse una genealogía y una búsqueda de

identidad del crítico en términos de nombre propio. Una afirmación cercana a la que hizo Tamara Kamenszain en el texto que abordamos como parte del primer grupo de antecedentes. En relación con la segunda, la literatura fantástica, dirá que este género puede ser entendido “desde el punto de vista de sus efectos críticos tal como la que despierta la efusividad interpretativa constante, textos que mueven a la crítica a la tarea de reelaboración, de reinterpretación sucesiva”. En términos generales, el abordaje de estos dos géneros por parte de Pezzoni llevan a Estrin a concluir que “los géneros, también entendidos como discursos en el sentido en que los trabaja la lingüística y genéticamente Barrenechea, son fundantes de los sujetos, como es el caso específico de la poesía” (305). En el apartado cuatro, “la modernidad teórico-crítica: autobiografía y traducción” (307), Estrin desarrolla brevemente lo que entiende como la complejización de la estilística pezzoniana mediante la incorporación de la lectura semiológica y la teoría del texto. En este sentido, afirma que “las clases de Enrique Pezzoni en la Universidad de Buenos Aires, que van desde 1984 a 1989, constituyen un resumen didáctico de esa historia de la teoría literaria del siglo XX” (308). En relación con la autobiografía, y en línea con lo que muchos han esbozado en sus textos homenaje, Estrin afirma que es una “crítica que no se vuelve a la historia sino hacia el sujeto crítico” (309). A partir de los trabajos sobre Silvina Ocampo, Felisberto Hernández y Jorge Luis Borges, revisa la manera en que la biografía y la autobiografía se usan como forma privilegiada para pensar la literatura y los autores literarios. Ahora bien, cuando se trata de la traducción, Estrin sostiene que Pezzoni “hace uso del saber sobre la traducción al plantearla como ejemplificación de problemáticas teóricas y también en la gran utilización de términos, modos y frases de otras lenguas” (311). Además, vincula la cuestión biográfica al placer y la satisfacción de la traducción, algo que se desprende de las entrevistas y debates que Pezzoni señala alrededor de ciertos trabajos que emprendió como traductor: “describe la traducción como una ética entusiasta, ética del intercambio, ética firme pero no inquebrantable”. El vínculo entre el traductor y el crítico es innegable:

la traducción, que es ese límite de la escritura, cercano al del escritor pero diferente al mismo tiempo, puede en Enrique Pezzoni dar cuenta de su estilo crítico: su voz, una intensa debilidad; su acercamiento a los textos no se imponía, pero quedaba como inscripto en ellos, tal vez, de la misma manera que un traductor lo hace con su reescritura [...] cada texto crítico, cada artículo y cada reseña son el encuentro íntimo, en determinado espacio y en determinado tiempo, entre obra y crítico, una autobiografía en traducción mínima o menor en el sentido previsiblemente deleuziano del término (314).

El último apartado del texto de Estrin, “Borges en la crítica de Pezzoni, un objeto y un sujeto único para la historia de la crítica literaria argentina”, recorre la manera en que Pezzoni ha leído a Jorge Luis Borges a lo largo del tiempo, fundamentalmente a partir de *Fervor de Buenos Aires* en la que, sostiene Estrin, encontró “un género y una hipótesis, la poesía y la marca biográfica” (314), dos de sus afanes críticos. La forma en la que Pezzoni leyó a Borges instala una distinción sobre cómo fue recibido en Argentina. Además, siempre según Estrin, Pezzoni hará que Borges sea entendido “como un autor que ficcionaliza anticipadamente teorías sobre la literatura, la lectura y la crítica” (315). La recurrencia de Pezzoni sobre este autor, en sus artículos, reseñas y clases, es entendida también como una fascinación identificadora sobre una manera de proceder con los textos. En definitiva, una identificación autobiográfica.

En “Enrique Pezzoni: sigilo y espectáculo” (1996) Jorge Monteleone reconstruye, a través de la evocación de recuerdos y anécdotas, la “vocación profesoral” (96) de Enrique Pezzoni, a la que entiende como un espectáculo, en el sentido de una puesta en escena eficaz que logra traducir “lo incommunicable” que acarrea la enseñanza de la literatura: “aquello que comunicaba comprendía [...] la puesta en escena de un habla” (97). Para Monteleone, la experiencia pedagógica de Pezzoni o su magisterio está asociada a su práctica de traducción, que más allá “la pericia y el arte” implica un sistema constante que atraviesa el espacio del aula: “la traducción era una metáfora que daba cuenta de una subjetividad transformándose en sucesivos cambios, por los cuales, a la vez, se posee a sí misma y se entrega en otra. La traducción concebida como orden existencial, como posibilidad de metamorfosis, como conjura del suceder” (98). Al mismo tiempo, Monteleone entiende que es este sistema de traducción el que le permite moverse entre prácticas con “sigilo”, según él, un vocablo propio de Pezzoni y desde el cual lee, entiende e interpreta, siempre en el intersticio. Un vocablo que además, según su hipótesis, puede convivir con otro, el del espectáculo. La representación del habla, el espectáculo del habla, también involucra el sigilo con el que se lee: “presencia intersticial de su palabra suspendida, presencia lateral y pudorosa: el relato de las lecturas críticas como pudor de lo autobiográfico” (98). Para Monteleone, en coincidencia con los críticos y críticas cuyos trabajos venimos mencionando, en *El texto y sus voces* (1986) es posible “seguir un autorretrato, donde los lugares del sujeto, que se sabe momentáneo simulacro, se hallan interceptados por el referente de la crítica”. La capa de paradigmas que lee en la totalidad de los trabajos que integran este libro es analizada también como una muestra de los modos de proceder de Pezzoni en la crítica. En este sentido, señala que la madurez del crítico está “no en perfeccionar sus gestos de antaño, sino en negarse,

rejuvenecer mediante la infalible depreciación del Yo anterior”. Se trata de la novedad como una forma de autocrítica que practica el crítico mostrando un espectáculo sigiloso que lo pone en el centro como protagonista.

En el texto, “Enrique Pezzoni: inscripción y reinención” (2008), Analía Gerbaudo parte de lo que entiende como un vínculo recíproco entre Ana María Barrenechea y Enrique Pezzoni. A partir del análisis de los programas de la asignatura “Introducción a la literatura” que dictó Barrenechea entre 1958 y 1966, rastrea el registro de las referencias a Pezzoni y plantea un conjunto de interrogantes en una “zona de borde” (1) para dilucidar cómo estos envíos entre ambos críticos constituyen “lazos compartidos” que permiten volver, a ambos, a través de “la voz del otro”. Con la premisa de revisar las razones por las que Barrenechea elogia a Pezzoni es que Gerbaudo vuelve a sus “haceres, intervenciones, a *su* obra” (2). La hipótesis que sostiene afirma en las recurrencias de Pezzoni (sobre Borges, sobre nociones, etc.) se descubre el sentido de su trabajo: “frente al hueco de la incertidumbre, Pezzoni inscribe sus prácticas” (3) desde un triple lugar: sus clases, sus traducciones y su ejercicio de la teoría y la crítica literaria. A través de la lectura y el análisis de algunas notas sobre cine, sobre traducciones o nuevos libros, Gerbaudo revisará la manera en que Pezzoni reescribe las tesis derrideanas “que por ese entonces ya conocía” (3). Se centrará fundamentalmente en la de *escritura* (Derrida 1967, 1972), ya que entiende que cuando Pezzoni escribe sus lecturas, propone una teoría para abordar la literatura en general, la poesía en particular y las traducciones. En otras palabras, Gerbaudo entiende que Pezzoni utiliza “el don de la oportunidad” (Derrida 2001) y que en cada acto de lectura produce otra cosa con eso: “a propósito de la escritura de su lectura de textos literarios, el esbozo de una teoría de la literatura [...] a propósito de la escritura de sus lecturas de traducciones, de ciertas películas, el esbozo de una teoría sobre la traducción, sobre el cine” (7). Los ejemplos que expone se centran en textos que Pezzoni escribió para *Sur* y muchos de los cuales luego incluyó en *El texto y sus voces* (1986). Particularmente, se detendrá en los que trabajan sobre la obra de Borges, autor que Pezzoni estudió a lo largo de toda su carrera y sobre el que también estudió y escribió Ana María Barrenechea. Para Gerbaudo, el regreso constante de Pezzoni a la obra de Borges lo inscribe como parte de la insistencia en el marco de una obra que está en constante modificación. Este rasgo, analizado desde la práctica crítica pezzoniana, es asociado a una búsqueda biográfica enlazada con sus movimientos críticos y sus lecturas. El período de tiempo en el que se centra este trabajo de Gerbaudo coincide, en parte, con el

que delimitamos para esta investigación, pero, al mismo tiempo, se centra en otros lugares de circulación de la obra pezzoniana que no son los que traza esta tesis. Puntualmente, sus trabajos en *Sur*, sus traducciones para el mismo grupo y para Sudamericana y sus clases en la UBA. Como ya se dijo, esta tesis reconstruirá y analizará las operaciones de Pezzoni en un período anterior y en otros espacios (ISP JVG, UNLP, CNBA, etc.). No obstante, este texto de Gerbaudo abre una serie de interrogantes y de líneas de investigación sobre la obra de Pezzoni que esta tesis buscará encauzar y responder.

El último texto que integra este tercer grupo de antecedentes le pertenece a Jorge Panesi. Se llama igual que el libro de Pezzoni y en él, el crítico parte de un ejercicio imaginativo que supone pensar lo que hubiera dicho Enrique Pezzoni acerca de la reedición de su libro y de la presentación misma en la Facultad de Filosofía y Letras. Panesi imagina chistes, anécdotas y risas, pero reconoce que en el silencio que le devuelve la pregunta está la clave: “se trata del deseo de proseguir con un diálogo vivo, pues la imaginación que se pregunta por los dichos inciertos postula la enorme capacidad, el genio y la gracia con que pudieron haber sido dichos por aquel que ya no puede decirlos” (2009: 66). A partir de este juego de la imaginación, Panesi repasa aquellos trabajos que han intentado recuperar las prácticas de Pezzoni hasta aquel momento, describiendo brevemente cada uno de ellos. Se detiene en la compilación de clases sobre Borges que hace Annick Louis en 1999 y en el trabajo “Enrique Pezzoni: inscripción y reinención (1950-1970)” que escribe un año antes (2008) Analía Gerbaudo ya aludido. De ambos destaca el impacto del “maestro” Pezzoni, entendido como quien es elegido y señalado de esa manera por sus discípulos: “no son los maestros quienes eligen a sus discípulos, sino estos quienes adoptan a sus maestros, y más allá, muchas veces, de los límites del tiempo y las instituciones” (67). El espacio del texto le sirve también a Panesi para reflexionar acerca de la obra pezzoniana y sobre “cierta incomodidad o cierto malestar o cierta añoranza, quizá por otros libros ausentes que no escribió”, valorando las cualidades por sobre “las cantidades y cuantificaciones” que los usos académicos hacen de la obra de un autor. Para Panesi “Enrique no podría, como traductor, más que enseñar la política de lo heterogéneo y de la diversidad. La diversidad no es, empero, la dispersión indiscriminada, pues cada intervención suya es una intervención decisiva que marca un giro en cada territorio de la lectura” (69). Una mirada coincidente con lo expuesto por Laura Estrin en su artículo de diez años antes. La selección de artículos, el proceso que esta involucró y la publicación final de *El texto y sus voces* es vista por Panesi como una “tensión desasosegante” y como “una pluralidad de lo íntimo y lo propio”, dos rasgos que le

endilga a Pezzoni, a quien hacia el final del texto reconoce como su “imborrable maestro” (69).

Finalmente, pueden incluirse en este último grupo las dos investigaciones a las que aludimos al comienzo: el proyecto grupal de INTERCO y el proyecto individual de Gerbaudo que destacan, entre un conjunto de firmas del campo que conforman la totalidad de ambas investigaciones, la figura del profesor, crítico y traductor Enrique Pezzoni. En el primer caso la investigación no se detiene particularmente sobre él pero lo inserta en un período de tiempo de análisis (1945-2010) en el que sus prácticas y la de otros agentes se ven atravesadas por las constricciones del poder político, social y económico.⁷ Si bien Pezzoni aparece, como se mencionó, como profesor renunciante o cesanteado y como uno de los gestores de nuevos proyectos con el advenimiento de la democracia, el proyecto INTERCO no abunda en detalles ni se centra específicamente en su figura como agente-caso del cartografiado que propone esta investigación. En el segundo caso, como ya aludimos, la investigación de Gerbaudo sí se detiene en las prácticas de Pezzoni (de enseñanza y crítica sobre todo) pero entre 1984 y 1986, es decir, un período posterior al que este trabajo apunta (1946-1984).

Como puede observarse en la revisión de este conjunto de antecedentes, muchos de los trabajos sobre las prácticas de Pezzoni son asistemáticos y están ligados a la evocación y al homenaje. Además, los textos críticos en los que no se trama solamente la remembranza y sí analizan y describen sus prácticas como docente, crítico y traductor lo hacen a partir de su paso por la UBA después del retorno de la democracia, dejando de lado su extenso trabajo en el ISP JVG, en la UNLP y en otros centros educativos o editoriales previos a este tiempo. Es por eso que esta tesis propondrá un recorte situado entre los años 1946 y 1984. Esta periodización está sujeta a dos cuestiones: por un lado, el año que la abre responde al ingreso de Enrique Pezzoni a la revista *Sur* de la mano de Raimundo Lida. Dice Pezzoni: “[Lida] me propuso que durante unos meses de 1946 lo

⁷ De hecho, una de las hipótesis más documentadas del “Primer Informe Técnico” (Gerbaudo 2014) sostiene que durante las últimas dictaduras cívico-militares argentinas muchos procesos tendientes a la institucionalización de las letras en la universidad pública se vieron interrumpidos. Esto implicó un panorama complejo para la conformación del campo y tuvo consecuencias tanto en las prácticas vinculadas a la docencia como a la investigación. Asimismo, en el plano institucional supuso: la disolución de equipos de cátedra y grupos de trabajo; el congelamiento de proyectos de estudio, formación e investigación; el estancamiento teórico y la suspensión de la producción científica en muchas áreas de conocimiento. Como contraparte, algunos agentes desplazados de la universidad continuaron sus tareas docentes y de investigación en el ámbito privado, por fuera de los espacios institucionales oficiales –*formaciones* en sentido williamsiano (Williams 1977)- que propiciaron, en muchos casos, la circulación y producción de líneas de investigación que luego, con el retorno de la democracia, fueron claves para la rápida renovación del campo de las letras en la universidad de la posdictadura.

ayudara a reemplazar a José Bianco (por entonces de viaje) como secretario de redacción de *Sur*” (1982: 26). En este lugar, como se mencionó, desarrolló gran parte de su tarea crítica y de traducción y, como él mismo afirma, inició “amistades que perduraron y en las que me atraía el espectáculo de un contacto con la literatura no conscientemente mediatizada por modelos teóricos [...]” (26); por otro lado, el año que cierra esta periodización coincide con el del ingreso definitivo de Pezzoni a la UBA durante la restauración democrática. La razón por la que delimitamos un comienzo⁸ (Said 1985) en este período tiene que ver con el reconocimiento de ciertas marcas, de ciertos trazos de la escritura y en la escritura pezzoniana que se reconocen como *firma* (Derrida 1995) y también por el reconocimiento de operaciones primigenias, como bien sostendrá la hipótesis de este proyecto: en el período 1946-1984 aparecen las primeras *operaciones* (Panesi 1998) didácticas, críticas y de traducción que serán reconocidas posteriormente en el campo como la “marca Pezzoni” (Gerbaudo 2016: 234).

La investigación tiene como objetivo general exhumar las prácticas y operaciones de Enrique Pezzoni como profesor, crítico y traductor en el periodo 1946-1984 para reconstruirlas y analizarlas. Hablamos de *exhumación* en el sentido derridiano del término, es decir, entendida como el rescate y la revalorización de documentos olvidados o sobre los que no se había posado antes la mirada del investigador. La *exhumación* está ligada al *archivo* que, según Derrida, se constituye como tal en tanto y en cuanto pueda asegurar un soporte estable y duradero y un domicilio que permita la consignación de los documentos (1995: 15).

⁸ Marcamos este período de tiempo, coincidente con los años de juventud de Enrique Pezzoni, siguiendo a Edward Said (1985) en su definición de lo que constituye un comienzo. Said se pregunta acerca de la productividad de rastrear un comienzo en la obra de un escritor y exhibe las posibilidades de pensar en torno al punto de inflexión que este supone en términos espaciales, temporales y de acción. Afirma que el comienzo es el primer escalón en la producción de significado y que rastrearlo nos lleva a una primitiva necesidad humana de cierta afición por su localización. Determinar un comienzo devela, en cierta forma, una idea primera que puede ser la marca de originalidad, de particularidad, de primitivismo que se traduce en la escritura. Además, Said sostiene que la delimitación de un comienzo escapa y excede marcas cronológicas y temporales y que puede ser identificado en diferentes momentos dentro del marco de una producción (6). Una vez delimitado este comienzo, dice Said, se establecen relaciones inmediatas con obras ya existentes (las propias y las ajenas), ya sean relaciones de continuidad, de antagonismo o la mezcla de ambas (1). El comienzo puede determinar lo que sigue o, al mismo tiempo, producir discontinuidades en órdenes determinados pues su delimitación es laxa y no está sujeta exclusivamente a marcas cronológicas. El comienzo puede también, o no, anunciar intenciones, intervenir en un desorden y condensar y superponer distintas lógicas temporales para afirmarse (12). Una vez señalado este comienzo como punto de inflexión, se producen múltiples aperturas de sentido. Así, las relaciones con obras y textos anteriores al comienzo delimitado se vuelven productivas en tanto permiten leer allí otra cosa que quizás siguiendo la línea cronológica no podríamos observar. Este vaivén entre el comienzo cronológico y el delimitado para fines analíticos supone el tejido de nuevas relaciones de sentido en donde el tiempo de aparición y/o publicación de los textos no implica necesariamente un cierre y un anclaje definitivo de los mismos a una lectura de carácter lineal.

Si a partir del reconocimiento de los antecedentes notamos una falta de sistematización podemos afirmar entonces que esta parte de una situación endeble que busca ser mediante la construcción de un archivo. Así es que podríamos sostener que un aporte de este trabajo está dado por la reunión de materiales dispersos que no han sido con la promesa de su domiciliación. El archivo domicializado permite el paso de los la esfera privada a la pública: punto nodal del concepto derridiano en la investigación proponemos ya que textos valiosos para el campo literario podrán ser puestos a abriendo la posibilidad de nuevas conjeturas tanto para la crítica como para la literatura. Además de este objetivo general, la investigación plantea dos objetivos en primer lugar, explicar (cf. Derrida 1989) las operaciones didácticas, críticas y de traducción de Enrique Pezzoni durante 1946-1984; y, en segundo lugar, determinar la correlación de las operaciones de enseñanza, traducción y crítica en la producción de durante la periodización propuesta.

Explicitados entonces los antecedentes y objetivos que se plantea la investigación, es necesario mencionar la hipótesis de trabajo con la que sostenemos el proyecto. La misma afirma que durante el período 1946-1984 Pezzoni desarrolla diversas *operaciones* (Panesi 1998) didácticas, críticas y de traducción que se potencian y retroalimentan a través de una conjugación simultánea, visible en la diversificación de estas tres prácticas puestas en el centro de esta investigación (enseñanza, crítica y traducción). Gran parte de esas operaciones dejan su huella en parte de su producción no estudiada y pueden ser reconstruidas en buena medida a través de diversos materiales (programas de cátedras, borradores de clases, clases grabadas y transcriptas, borradores de traducción, apuntes de ex estudiantes, anotaciones en los libros de la biblioteca personal, epístolas, grabaciones de audio, artículos y reseñas críticas, traducciones, etc.) y *cuentos* (Gerbaudo 2016) y entrevistas a estudiantes y colegas que la investigación buscará recuperar, sistematizar y analizar. Durante el período a estudiar, Pezzoni desarrolla una lectura que se trama en diversas instituciones y, en consecuencia, en distintas coyunturas institucionales y que, en parte, pueden reconocerse en su accionar durante la posdictadura.

La tesis se estructura en dos partes, cada una de las cuales contiene diversos capítulos en los que se trata de ampliar los aspectos fundamentales de la hipótesis central ya referida.

En la primera parte, denominada “Hacia la construcción del objeto Enrique Pezzoni”, describimos el marco metodológico y las categorías teóricas centrales con las

que se lleva adelante la investigación. Asimismo, presentamos y describimos los materiales que conforman el *corpus* sobre el cual se analizarán las operaciones didácticas, críticas y de traducción de Enrique Pezzoni. Esta primera parte busca construir conceptualmente el objeto Enrique Pezzoni a partir de la descripción del estado de la cuestión presente en la introducción, cruzando las categorías teóricas desde las cuales se lo leerá y los materiales que dan cuenta de sus operaciones y que se desprenden como resultado de la diversificación de sus prácticas.

De esta manera, el capítulo 1 despeja el marco teórico desde el que se leen las primeras marcas de la *firma* Pezzoni a través del análisis de ciertas recurrencias en el devenir de sus prácticas durante el período 1946-1984. Se describen las categorías teóricas centrales con las que se realiza el estudio y el análisis de los materiales del *corpus* que comprende la investigación. Además, en este capítulo se repasan los vaivenes en los vínculos entre el campo intelectual y el campo político y sus consecuencias a través del tiempo para mostrar las diversas coyunturas institucionales en las que Enrique Pezzoni ejerció su práctica docente, crítica y de traducción en la periodización propuesta.

El capítulo 2 recupera la descripción documental del archivo que se va analizar en función de determinar operaciones didácticas, críticas y de traducción. Se describe cada uno de los materiales que se exhumaron y se da cuenta del recorrido que atravesó la investigación para obtenerlos, a raíz de la imposibilidad de hallar archivos completos en diversas instituciones. En este sentido, además de la descripción documental se ensayan algunas justificaciones teóricas sobre la existencia de algunos materiales que tienden a reparar la ausencia de documentación valiosa para el archivo.

La segunda parte, denominada “Operaciones pezzonianas”, describe y analiza una serie de *operaciones* distinguibles en los materiales de archivo que se presentan en el capítulo 2 de la primera parte. Se divide en tres capítulos, cada uno de los cuales se centra en *operaciones* ligadas a cada una de las prácticas de Enrique Pezzoni: docencia, crítica y traducción.

El capítulo 3 recupera la operación didáctica que denominamos *la anécdota como disparador* para dar cuenta del trabajo de Enrique Pezzoni como docente tramado en sus clases, en sus textos críticos, en sus programas de cátedra, en sus epístolas y en sus traducciones. Los materiales exhumados se leen a la luz de esta operación que destaca su perfil didáctico y pedagógico.

El capítulo 4 revisa la operación crítica que denominamos *la escucha como auscultación* para analizar los materiales exhumados a la luz de una manera de proceder con

los textos que privilegia la escucha de las voces como un instrumento para la lectura y para la producción de sentidos. En este capítulo se destaca el perfil de Enrique Pezzoni como crítico.

El capítulo 5, por último, se centra en el perfil de traductor y, en consecuencia, en la operación de traducción que denominamos como *la traducción como creación* y que, sostenemos, Pezzoni ponía en marcha cuando se abocaba a la tarea de traducir novelas, poemas y material crítico y, también, cuando enseñaba a realizar la práctica.

Finalmente, la tesis se cierra con las conclusiones de la investigación y con anexo compuesto por diversos materiales recuperados en la exhumación: un montaje de citas de diversas voces que versan sobre la figura del profesor, crítico y traductor; el conjunto de entrevistas a estudiantes y colegas; la transcripción de una grabación inédita de una clase del “Seminario de literatura latinoamericana contemporánea” de 1978 en el ISP JVG; una transcripción inédita sobre una conversación entre Alberto Girri y Enrique Pezzoni y el afiche de una conferencia del crítico y del poeta en la Universidad Nacional de Tucumán.

**PRIMERA PARTE: HACIA LA CONSTRUCCIÓN DEL OBJETO ENRIQUE
PEZZONI**

CAPÍTULO 1

Marco teórico

1.1. Introducción

En el presente capítulo se presentan y describen las principales categorías teóricas sobre las que se sostiene esta tesis.

En el primer apartado, se introduce la noción de *campo*, acuñada por Pierre Bourdieu en Francia y su recepción en los estudios culturales en Argentina. A partir de esta categoría se describe y explica el campo científico cultural argentino durante los años en los que acontecen las intervenciones de Enrique Pezzoni como *agente*. Asimismo, y vinculadas a la definición de *campo*, se introducen las nociones de *capital*, *habitus* y *autonomía*.

En el segundo apartado, se describen las categorías de *intervenciones* y *operaciones* desde la perspectiva dada por Jorge Panesi, a partir de su lectura de las orientaciones propuestas por Jacques Derrida sobre cómo abordar los *protocolos de lectura*. Con estas dos categorías de Panesi leeremos los materiales que se exhuman para la investigación.

Por último, en el tercer apartado, se describen las categorías *archivo* y *exhumación*, ambas ligadas no solo a la recuperación, la conservación y la consignación sino también a la interpretación de los materiales que, se espera, integren el archivo siempre en construcción sobre las intervenciones de Enrique Pezzoni en la segunda mitad del siglo pasado.

1.2. Un agente en el campo

Cuando hablamos de *campo*, lo hacemos siguiendo las formulaciones de Pierre Bourdieu (1979a), quien lo describe como un sistema de posiciones que se define por la estructura y la cantidad de capital (económico, cultural, social, simbólico, etc.) que cada uno de sus miembros posee. La fuerza del campo reside en la desigualdad de posiciones que cada uno de estos individuos tiene dentro de él y en las luchas por la dominación que generan, por ejemplo, estrategias de conservación, de resistencia o subversión. La dominación, de acuerdo al *habitus* y al *capital*, no tiene una sola dirección y los actores ocupan diferentes posiciones de acuerdo a la estructura que se analice. Como afirma Graciela Montaldo: “la idea de campo permite estudiar ya no solo las dinámicas de la

cultura como bien de la élite, sino las dinámicas de las diferentes culturas que disputan la hegemonía” (2009: 48). Los campos se definen a partir del *capital* que se pone en juego y, además, pueden tener subcampos con reglas específicas y compartir reglas comunes. En definitiva, lo que exhibe el *campo* son las dinámicas y relaciones de poder dentro de una o varias culturas y mediadas, a su vez, por diversos subcampos con distintos capitales en juego.

Las categorías de *habitus* y de *capital*, como vemos, son importantes para la definición de este concepto. La primera refiere a ciertas formas de ser duraderas, permanentes, que les permiten a los agentes resistir las fuerzas del campo o doblegarlas a su favor⁹; la segunda, a la acumulación de, justamente, *capital económico* (acciones, tierras, trabajo, patrimonio), *cultural* (conocimientos, calificaciones, formación en la familia y la escuela), *social* (amigos, relaciones, redes), *simbólico* (reputación, prestigio, actos de reconocimiento más o menos ritualizados). Además de estas dos categorías, la *autonomía* es también un concepto central para la definición de los campos y Bourdieu ha insistido en subrayar el carácter “relativamente autónomo” del campo (1979: 12-15). Como afirma Gerbaudo (2016: 36), Bourdieu “en diferentes pasajes vuelve sobre aspectos de esta cuestión que corroen tanto la ilusión de neutralidad como la del desinterés: ‘Plus les champs scientifiques sont autonomes, plus ils échappent aux lois sociales externes’ ” (23).

⁹ Afirma Bourdieu: “Contrairement à ce que laisse croire un constructivisme idéaliste, les agents font les faits scientifiques et même, pour une part, le champ scientifique, mais à partir d’une position dans ce champ qu’ils n’ont pas faite et qui contribue à définir leur possibilités et leur impossibilités [...]. Il faut rappeler d’abord que rien n’est plus difficile, voire impossible à “manipuler” qu’un champ [...]. Les chances qu’un agent singulier a de plier les forces du champ à ses désirs sont proportionnées à sa force sur le champ, c’est-à-dire, à son capital de crédit scientifique ou, plus précisément, à sa position dans la structure de la distribution du capital. [...] Les agents sociaux ne sont évidemment pas des particules passivement menées par les forces du champ [...]. Ils ont des dispositions acquises... que j’appelle des *habitus*, c’est-à-dire, des manières d’être permanentes, durables, qui peuvent en particulier les conduire à résister, à s’opposer aux forces du champ. Ceux qui ont acquis loin du champ où ils s’inscrivent des dispositions qui ne sont pas celles qu’exige ce champ risquent, par exemple, d’être toujours déphasés, déplacés, mal placés, mal dans leur peau, à contrepeute et à contretemps, avec toutes les conséquences que vous pouvez imaginer. Mais ils peuvent aussi entrer en lutte avec les forces du champ, leur résister, et au lieu de plier leur dispositions aux structures, tenter de modifier les structures en fonction de leurs dispositions”

[“Contrariamente a lo que cree el constructivismo idealista, los agentes hacen los hechos científicos e inclusive, por una parte, el campo científico, pero a partir de una posición en el campo que no han hecho y que contribuye a definir sus posibilidades y sus imposibilidades [...] Hay que recordar, primero que nada, es más difícil o incluso imposible, que manipular un campo [...] Las posibilidades que un agente singular tiene de doblegar las fuerzas del campo a sus deseos son proporcionales a sus fuerzas sobre el campo, es decir, a su capital de crédito científico o, más precisamente, a su posición en la estructura de la distribución del capital [...]. Ellos tienen los dispositivos adquiridos que yo llamo *habitus*, es decir, las maneras de ser permanentes, durables, que pueden conducirlos en particular a resistir, a oponerse a las fuerzas del campo. Aquellos que han adquirido lejos del campo en el que se inscriben las disposiciones que no son las que les exige el campo requerido, son siempre desfasados, desplazados, mal ubicados, mal en su propia piel, a contrapelo y a contratiempo con todas las consecuencias que puedan imaginarse. Pero pueden también entrar en lucha con las fuerzas del campo, resistirlas, y en lugar de doblegar sus disposiciones a sus estructuras, intentar modificar las estructuras en función de sus disposiciones” (La traducción es nuestra)] (1997: 18-22).

En “Campo intelectual y proyecto creador” (1966), texto programático que instala las bases de lo que después ampliará en *Las reglas del arte* (1992), Bourdieu delinea por primera vez la idea del campo intelectual como “un orden propiamente intelectual, dominado por un tipo particular de legitimidad” (11) que “se definía por oposición al poder económico, al poder político y al poder religioso, es decir, a todas las instancias que podían pretender legislar en materia de cultura en nombre del poder o de una autoridad que no fuera propiamente intelectual¹⁰” (12). A partir del vínculo que el creador mantiene con su obra, Bourdieu expone cómo este está afectado por las relaciones de poder que se traman alrededor de estos, dentro del campo intelectual. Las condiciones de producción, circulación y recepción de la obra de un autor está determinada por la posición que ocupa dentro de este campo, que “a la manera de un campo magnético, constituye un sistema de líneas de fuerzas” (11). Para Bourdieu, el campo intelectual tiene sus propias leyes lo que lo vuelve, en cierta medida, autónomo. La “liberación” del patrocinio por parte de los artistas, más el nacimiento de un mercado literario y artístico van forjando la creación de “un conjunto de profesiones propiamente intelectuales [...] como sistema de las relaciones que se establecen entre los agentes del sistema de producción intelectual” (15). En estas profesiones ingresan los artistas, escritores, editores, publicistas, críticos, periodistas y también las instituciones como las academias, cenáculos, círculos literarios o artísticos, etc. que conforman también el que Bourdieu llama intelectual. De cierta manera, según sus posiciones ahí dentro, cada uno interviene en la obra, en la recepción pública de la misma y de su autor: “si bien cada una de las partes del campo intelectual depende de todas las demás, no dependen todas, en el mismo grado, de todas las demás” (26), aclara Bourdieu. Lo que determina esas relaciones es el “peso funcional” que cada *agente* tiene y por el cual puede interaccionar dentro del campo con cierta autoridad, “en efecto, la estructura dinámica

¹⁰ Afirma Bourdieu: “si bien es cierto que la estructura del campo intelectual puede ser más o menos compleja y más o menos diversificada según las sociedades y según las épocas, y el peso funcional de las diferentes instancias legítimas o que pretenden la legitimidad cultural se encuentre en cada caso modificado, no es menos cierto que algunas relaciones sociales fundamentales se encuentran a partir del momento en que existe una sociedad intelectual dotada de una autonomía relativa respecto de los poderes político, económico y religioso: relaciones entre los creadores contemporáneos o de épocas diferentes, igual o desigualmente consagrados por diferentes públicos y por instancias desigualmente legitimadas o legitimantes, relaciones entre los creadores y las diferentes instancias de legitimidad, instancias de legitimación legítimas o que pretenden la legitimidad, academias, sociedades de sabios, cenáculos o círculos o grupos minúsculos más o menos reconocidos o malditos, instancias de legitimación y de transmisión como las revistas científicas, con todos los tipos mixtos y las dobles pertenencias posibles. Se sigue de esto que las relaciones que cada intelectual puede mantener con cada uno de los demás miembros de la sociedad intelectual y con el público [...] están mediatizadas por la estructura del campo intelectual, o más exactamente, por su posición en relación con las autoridades propiamente culturales, cuyos poderes organizan el campo intelectual” (1966: 29-30).

del campo intelectual no es más que el sistema de interacciones, de agentes aislados [...] que se definen según su posición en esta estructura” (26). Como ya referimos, este texto de Bourdieu es la antesala de sus textos posteriores sobre el *campo* en general y sobre el campo literario, político, económico en particular (Cf. 1971, 1979b, 1984, 1992, 1994, 1997, 2001), los que van ganando en especificidad y rigurosidad teórica. Es en *Las reglas del arte* (1992) en el que las formulaciones teóricas en torno al campo literario logran madurez. En este texto, Bourdieu:

se interroga de cerca el proceso histórico de autonomización del campo literario en Francia durante el Segundo Imperio, proceso en que los escritores de “el arte por el arte” (Baudelaire, Flaubert, Théophile Gautier, Leconte de Lisle) jugaron un rol muy importante [...] los cambios morfológicos de la sociedad produjeron una transformación de las relaciones entre los escritores y el campo del poder: la constitución de la República de las Letras no significa, en lo esencial como hecho sociológico, otra cosa que el paso de una dominación centrada en las vinculaciones personales (la dependencia respecto del comendatario o del mecenas), en sí mismas productoras de violencia simbólica, a una dominación estructural, y por eso, menos percibida porque más anónima, pero también más compleja y móvil, a causa del mayor número de agentes y relaciones en juego (público diferenciado, casas de edición, críticos profesionales, juicio de los pares, etc.) y de los comodines y estrategias posibles (Martínez 2008: 4).

Atribuyéndole la *autonomía* propia de cada *campo*, Bourdieu analiza la obra de Flaubert a la luz de la posición que como *agente* ocupa en ese campo que, según su hipótesis, en cierta medida ayuda a definir. Ahora bien, el objetivo de este análisis y de este método también es encontrar entre los diversos campos reglas de funcionamiento relativamente estables.

Sin olvidar que el concepto de campo y el análisis que propone Bourdieu fueron pensados para el espacio social y cultural de Francia, en América Latina se ha instrumentalizado su teoría -con las salvedades del caso y los reajustes necesarios- para “trascender el uso mecánico y haber logrado cierta apropiación de los principios de construcción de sus conceptos¹¹” (Martínez 2007: 1). En este sentido, desde la sociología, la crítica literaria, la historia, la antropología, interpretaron la cultura como un complejo entramado de negociaciones y superaron, como dice Montaldo (2009), la tradicional perspectiva “interdisciplinaria” [...] en favor de estudios que atendieran a una mirada múltiple [...] una disolución de los límites disciplinarios para mejor entender objetos complejos, cruzados por múltiples problemáticas” (49). De esta manera, en general la idea de *campo* se asimiló a la de *campo intelectual*, como un subcampo dentro del cultural, en muchos de los

¹¹ Afirma Martínez (2007): “si la ‘teoría’ de Bourdieu es entonces una manera de ver, pensar y trabajar, más que una teoría en el sentido convencional (un sistema estabilizado de conceptos a aplicar), un modo de ejercer el oficio de sociólogo, otro equívoco sería intentar convertir esta manera en una ‘metodología’ de manual: cómo construir máquinas bourdianas para introducir datos y extraer conclusiones” (2).

estudios y, de la misma forma, los intelectuales fueron definidos como la “fracción dominada por la clase dominante; en tanto poseedores de habitus de clase, de un elevado capital simbólico” (49) que, en tanto actores, deben someterse o negociar con instituciones, con los actores económicos y con las diferentes instancias de poder, y se convierten, en actores dominados.

En Argentina, esta apropiación metodológica de la teoría bourdieusiana colaboró para definir una idea del *campo intelectual* argentino que, con variaciones, reajustes y miradas diversas, construyó las de *campo científico* y campo de las letras. Como afirma Montaldo:

La idea de campo comienza a usarse en el pensamiento crítico latinoamericano afines de los años setenta. Durante este período, y posteriormente, la crítica empieza a vincular fenómenos culturales específicos con un afuera cada vez más amplio y esas vinculaciones dejan de ser temáticas para volverse funciones que conectan los diferentes discursos culturales con otras prácticas no necesariamente semejantes [...] conjuntamente con la relectura de Theodor Adorno y Walter Benjamin y sus reflexiones sobre la industria cultural, los críticos y críticas de la cultura latinoamericana fueron encontrando nuevos objetos que cruzaban las barreras de las disciplinas [...] la lectura de Michel Foucault y Raymond Williams, a fines de los años setenta, tienen un papel central en la deconstrucción de la centralidad de lo estético y en la conformación de un discurso crítico sobre las relaciones culturales. La idea de campo intelectual, desarrollada por Pierre Bourdieu permite espacializar esas relaciones y, por lo tanto, entender la dinámica en los movimientos y funciones estructurales de los diferentes actores culturales, una dinámica regida por relaciones de poder (2009: 48).

En nuestro país, la sociología de la literatura aprovechó rápidamente las orientaciones de la teoría propuesta por Bourdieu utilizando la noción de *campo* para estudiar el ámbito de los intelectuales. Se destacan en este punto los primeros trabajos¹² de Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo¹³, aunque especialmente su libro de 1983,

¹² El trabajo de Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano, “La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos” de 1980 es considerado “fundador respecto del uso de la noción de campo intelectual en nuestro medio” (Martínez 2007: 4). Publicado en la revista *Hispanamérica*, el artículo hace uso de la noción de campo para relacionar una actividad literaria y propagandística sobre los temas del nacionalismo cultural con el perfil profesional que, a su juicio, adquiere la función del escritor en la generación del 900. Además, analizan esto último a la luz de los acontecimientos y transformaciones generales que estaban ocurriendo en la sociedad por aquel entonces. Valiéndose de lo tematizado en este artículo, en 1982, Beatriz Sarlo publica “Vanguardia y criollismo: la aventura de *Martín Fierro*”. Para Martínez, este trabajo sabe aprovechar el artículo de 1966 de Bourdieu y las conclusiones del artículo que escribe con Altamirano “para organizar de una manera comprensiva una etapa clave de la historia de la literatura en nuestro país, y permitiendo ver, gracias al juego de relaciones de relativa autonomía, algunas razones de la originalidad de un espacio social” (2007: 5) que de otra manera entenderíamos sólo como un reflejo o como una mimesis de las tendencias literarias europeas.

¹³ En solitario, Sarlo publicará *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina, 1917-1927* (1985), convertido hoy en una obra fundamental para los estudios literarios nacionales con tendencia hacia la sociología de la literatura. En el prólogo a la reedición del libro en el año 2000 Sarlo —evalúa a la distancia— el gesto que constituyó aquella temprana investigación: “En 1985 prácticamente no se escuchaba la fórmula ‘estudios culturales’ en ninguna parte. Si este libro se publicara hoy por primera vez, casi todo el

Literatura/Sociedad, texto en el que se interesan por el proceso histórico por el cual, entre los siglos XVIII y XIX, se constituyó, en los países centrales del proceso de industrialización y del capitalismo, un espacio propio para la literatura en la estructura social. Para Martínez (2007), los autores “introducirán a Bourdieu para pensar este problema, revalorizando otra vez el concepto de campo” (6), aunque el mayor aporte de este texto estará dado por retomar un problema “fundamental”. Afirma:

[...] el de las condiciones de posibilidad para pensar en términos de campo sociedades como las latinoamericanas. Sus reflexiones al respecto se detienen en el uso de la noción de “problemática”, que les parece apuntar a estados de campo demasiado homogéneos; en las dificultades para estudiar en estos términos sociedades capitalistas sin consolidación de la democracia liberal; en las limitantes de la configuración nacional implícita del campo y en la asimetría que existe entre esos espacios nacionales y el campo como fenómeno de “refracción” (2007: 6).

Más adelante en el tiempo, otros trabajos en Argentina (Cf. Acha 2012; Aguilar 1998; Auyero 2001; Bernard 2006; Blanco y Jackson 2011; De Diego 2014; Gutiérrez 2004; Gramuglio 1993; Ludmer 2010; Martínez 2007; Martínez, Taboada y Auat 2003; Pizarro 1985; Rubinich 1999; Sarlo 1988a; Seccia 2019; Sigal 1991; Sidicaro 2002; Silbermann 1971; Szpilbarg 2019; Tenti Fanfani 1981, 1984; Tennina 2017; Vanoli 2009, 2019) y en Latinoamérica (Cf. De Trazeignies 1983; García Canclini 1990, 1995, 2002; Cornejo Polar 1994) utilizaron la teoría bourdieusiana en la sociología, la antropología, la epistemología, la educación, la ciencia política e, incluso, la arqueología: “existe una heterogeneidad de recepciones y caracterizaciones del perfil de Bourdieu, por país y por lengua, según la especificidad del ámbito de llegada y según la circulación concreta de unos u otros textos del sociólogo francés” afirma Maltz (2021: 169). Las innumerables traducciones, sobre todo al inglés, han convertido a Bourdieu “en el sociólogo más influyente a nivel mundial o, al menos, en el más citado” (Santoro 2008: 4).

En lo que a esta tesis respecta, no nos detendremos en una descripción detallada de todos los trabajos ya referidos, tampoco llevaremos a cabo una recapitulación de un extenso estado del arte de la recepción local de la obra de Bourdieu, pero sí queremos dejar asentado, al menos agrandes rasgos, de qué manera se recepcionó su obra en una zona afín a los estudios sociales de la literatura y de qué forma ciertos trabajos impactan en el marco teórico de esta tesis.

mundo lo llamaría un ‘estudio cultural’. El país ha cambiado, también han cambiado las modas intelectuales: defender una perspectiva de análisis formal e ideológica al mismo tiempo parecía una tarea pendiente en 1985. Hoy es una perspectiva aceptable y casi diría hegemónica” y más adelante sentencia “*El imperio de los sentimientos* fue un libro más o menos solitario en 1985. Hoy, bueno o malo, ya no está solo” (Sarlo, 2011: 14).

En el marco de esta investigación resulta productivo pensar la figura de Pezzoni como *agente* en el campo de las letras porque las operaciones e intervenciones se analizarán a la luz de lo que sucedió en el mismo durante la periodización planteada y en las instituciones de las que Pezzoni formó parte.

1.2.1. El campo científico de las letras argentinas

Durante el período que esta investigación abarca¹⁴, el *campo científico* de las letras en Argentina reviste ciertas particularidades ya que está atravesado por los avatares de otros campos que impactan de manera directa en él. Uno de ellos es, por ejemplo, el campo político¹⁵ cuyas turbulencias no son ajenas a las instituciones, grandes protagonistas de la dominación en los campos culturales y científicos. Los intelectuales, en tanto agentes del campo, deben negociar o someterse a las instituciones que son las que configuran las relaciones entre actores individuales y colectivos. El concepto de institución es, entonces, clave para entender la dinámica de los campos. Si bien los intelectuales son actores dominantes en el campo cultural dado su *habitus* de clase y su elevado *capital* simbólico, son

¹⁴ No es el objetivo de esta tesis trazar una historia institucional desde la creación de la Facultad de Filosofía y Letras en el seno de la UBA, pero sí dejamos asentados algunos datos de interés que explican, en parte, los movimientos que se dan en los años que interesan para esta investigación: El 13 de febrero de 1896, el presidente José E. Uriburu firmó el decreto de creación de la Facultad de Filosofía y Letras. Para Halperin Donghi, la creación de esta Facultad fue “un homenaje a este espíritu nuevo” (1962: 100) en referencia a un movimiento crítico e intelectual que asocia al planteo de nuevos problemas, “menos estrechamente gobernados por la estrecha consideración de la formación profesional de sus estudiantes” (99). Para el autor, los cuestionamientos alrededor de la insuficiencia del progreso material para pensar las consecuencias culturales y morales, llevan a un pensamiento crítico novedoso: “esa actitud es en extremo representativa de una etapa crepuscular de la conciencia nacional y precisamente esa representatividad puede explicar el eco singularmente rápido encontrado por ella en la Universidad” (100). Sobre la creación de esta nueva Facultad, Halperin Donghi destaca el interés por la incorporación de aquellos que estaban por fuera: “la nueva Facultad logró arraigar en un ambiente que gustaba de proclamar hostil a las manifestaciones más altas y desinteresadas de la actividad intelectual. Gracias a ella comenzó el cultivo más sistemático de estudios que hasta entonces habían estado a cargo de aficionados a menudo brillantes. Pero fueron naturalmente estos últimos -salvo en lo que respecta a las lenguas clásicas, en las cuales la Facultad iba a contar desde el comienzo con la presencia de profesores extranjeros o formados en Europa [...] los que formaron el primer plantel de profesores” (102). A partir de entonces, la relación de la Facultad con el campo cultural e intelectual y con el campo de la política comenzaría un derrotero atravesado por idas y vueltas con diferentes características, efectos y resultados: “la historia universitaria no parece ser sino el eco tormentoso de la atormentada, confusa historia del país” (103) sentencia Halperin Donghi.

¹⁵ El mundo de la política tuvo, desde los comienzos, un impacto significativo en la vida de la nueva Facultad de Filosofía y Letras. En estos primeros años, hasta la Reforma del 18 (Buchbinder 1997: 82), los puestos más importantes de la vida académica fueron ocupados por notables de la vida política que, en muchos casos, ni siquiera dictaban clases o trabajaban en la investigación dentro de la Facultad. Al respecto, dice Buchbinder: “Bartolomé Mitre, Bernardo de Irigoyen, Carlos Pellegrini, Ricardo Gutiérrez, Rafael Obligado, Joaquín V. González, Paul Groussac y Lorenzo Anadón fueron los nombres que el presidente José E. Uriburu eligió para integrar el primer Consejo Académico de la Facultad. Si bien la composición del Consejo fue modificada poco tiempo después, la relevancia de las figuras propuestas inicialmente -integraban el Consejo, entre otros, dos ex presidentes, el Director de la Biblioteca Nacional, dos ex senadores nacionales y dos de los hombres de letras más prestigiosos de la Argentina- expresa en cierta medida la estrecha relación existente entre el mundo de la política y la Universidad” (83).

dominados cuando deben negociar con las instituciones, con los actores económicos o las diferentes instancias de poder. En este sentido, dentro del campo intelectual y cultural, el lugar de las instituciones universitarias suele ser central en la definición de las instancias de poder y dominación; aunque en Argentina esto no siempre fue así. Como afirma Pablo Buchbinder¹⁶, en nuestro país “existió siempre un activo mundo ligado a la producción intelectual y cultural¹⁷ que se mantuvo fuera de los ámbitos académicos” y cuyos vínculos con estas instituciones tuvo variaciones a lo largo de todo el siglo pasado, en gran parte, arriesga Buchbinder, “como resultado de los efectos de las coyunturas políticas sobre el funcionamiento de la Universidad”¹⁸ (1997: 14).

¹⁶ El libro de Pablo Buchbinder *Historia de la Facultad de Filosofía y Letras* (1997) describe y analiza tres etapas entre 1896 y 1966: “la primera abarca el análisis de la historia de esta casa de altos estudios entre 1896 y 1920; la segunda, el periodo comprendido entre este último año y 1943; la última, que se abre con el golpe militar de ese año, se centra en el proceso que comienza con la intervención a la Universidad durante 1946 y se cierra con la producida veinte años después y que se iniciara con el episodio conocido como «La noche de los bastones largos»” (13). En el recorrido de cada una de estas etapas Buchbinder toca, según acusa “de modo marginal”, la relación entre el campo cultural e intelectual y la universidad y otras instituciones que colaboran con los vínculos entre ambos. Interesa en este punto de qué manera se observa cómo el campo cultural e intelectual, integrado en la década del '80 del siglo XIX por una élite “cuyos miembros ejercían en forma paralela y simultánea la actividad política, las profesiones liberales, los negocios y también la literatura” (12), fue ganando en autonomía a medida que las “ciencias humanas”, en especial las vinculadas al discurso literario, se escindieron de la política y de las instituciones de esta índole de la cual hasta entonces dependían pura y exclusivamente. Afirma Buchbinder: “[...] el proceso se fue consolidando gradualmente con la aparición de una serie de publicaciones que hacían de la literatura, su historia y su examen crítico y también de la práctica historiográfica, una operación sistemática. En 1896 se editó el primer número de *La Biblioteca*, en 1903 el primero de *Ideas* y en 1907 apareció *Nosotros*, acontecimiento central en la consolidación de un campo intelectual autónomo en la Argentina” (1997: 24).

¹⁷ “Los *escritores gentlemen*, como los ha llamado David Viñas, que protagonizaban la vida cultural porteña, no contaban tampoco con instancias o centros de socialización especiales. Los ámbitos de reunión estaban conformados por los salones de los clubes, las sedes diplomáticas o las residencias particulares [...] la ausencia o extrema debilidad de las instituciones público-estatales consagradas a las actividades propiamente intelectuales parece así un dato básico de la vida cultural argentina de los últimos años del siglo XIX” (Buchbinder 1997: 23-27).

¹⁸ Buchbinder (1997) señala que la relación de la universidad y de la Facultad de Filosofía y Letras con el mundo cultural de Buenos Aires fue mutando y se mantuvo en un constante movimiento pendular de mayor y menor cercanía; así sucedió también con el impacto que las dictaduras militares y sus consecuentes intervenciones tuvieron en la casa de altos estudios. La Facultad de Filosofía y Letras es considerada hoy la institución con más antigüedad en Argentina que se consagró de manera sistemática a las disciplinas humanísticas. En sus comienzos, “la casa de altos estudios porteña desempeñaba una función importante como centro de socialización de las elites” (Buchbinder 1997: 22) y esto no significa, por aquel entonces, un vínculo directo con quienes formaban parte del círculo cultural de la Buenos Aires de la década de 1880. Más bien, por sus características iniciales, la universidad se identificaba con la emisión de títulos que daban cuenta de cierto manejo de habilidades y por consiguiente calificaban al portador como un profesional. A este perfil, tal como señaló Tulio Halperin Donghi en su *Historia de la Universidad de Buenos Aires* (1962), “lo encontramos ya en el punto de partida la preocupación preferente por la formación de profesionales [...] la Universidad de Buenos Aires cumplió, realizando esa tarea desdeñosamente resumida en los términos ‘formación de profesionales’, una función históricamente valiosísima”¹⁸ (11). En el mismo sentido, Halperin Donghi sostiene que durante muchos años, sobre todo en los inicios, a partir de la segunda década del 1800, “tuvo la Universidad un papel algo marginal en la vida cultural argentina” (9). La suma de estas características, a finales del siglo XIX, “conllevaba al aislamiento de la institución con respecto al activo mundo cultural del Buenos Aires de fin de siglo” (Buchbinder 1997: 24).

En esta investigación nos interesa lo acontecido en la UBA en general, y en la Facultad de Filosofía y Letras en particular, en relación con los vínculos con los ámbitos culturales, sus dinámicas y sus principales agentes y con las dictaduras militares que caracterizaron las primeras décadas del siglo pasado. El interés se justifica no solo en que la UBA y la Facultad de Filosofía y Letras forman parte del proyecto que enmarca la investigación grupal de la que se desprende esta investigación individual, sino también porque fueron los lugares en donde también intervino como docente, crítico y traductor el *agente* Enrique Pezzoni en el período 1946-1984.

1.2.2. Universidad y campo cultural

En relación con el mundo cultural, Buchbinder ha señalado varios momentos en los vínculos entre los intelectuales porteños no universitarios y la universidad gozaron buena salud, así como otros en los que cada mundo hizo su propio camino. En los años de vida de la naciente Facultad, “muchos profesores [...] desarrollaban su docente en el tiempo libre que les dejaba su tarea en el bufete, el juzgado, el consultorio hospital” (85) afirma Buchbinder para dar cuenta de cuán precario era el sistema de que caracterizaba las décadas finales del siglo XIX y las iniciales del XX. Esta situación aseguraba el dictado de las materias pero ponía a las clases y a la enseñanza en un lugar escaso privilegio¹⁹ ya que quedaban sujetas a la disponibilidad del docente.

A pesar de estos señalamientos, con el correr del tiempo “el sistema académico imperante en la Facultad gozaba, a pesar de lo reglamentado de sus disposiciones internas, de una movilidad relativamente fluida” (89) y, según Buchbinder, de a poco empezaba a dejar atrás el sistema de recomendaciones, amiguismos y contactos por el que ciertos docentes habían llegado a la Facultad y que había imperado en la época de su fundación. Con el paso de los años, y más aún después de la reforma universitaria de 1918, la carrera docente empezó a gozar de cierto prestigio y la institución misma se convertía en una instancia esencial en el proceso de profesionalización de las actividades intelectuales que tenía lugar en el Buenos Aires de los primeros años del siglo XX. Se cumplían, de esta manera, algunas de las pretensiones que, según sostiene

¹⁹ Buchbinder (1997) desarrolla extensamente estas características de la enseñanza en las primeras décadas de funcionamiento de la Facultad, sobre todo hasta la reforma de 1918. Destaca los planes de estudio, las formas de abordaje de los contenidos, la composición de las cátedras, la figura del docente titular y sus ayudantes y la movilidad docente que, al menos de forma transitoria, funcionaba dentro de la Facultad.

Halperin Donghi (1962), tenía la Universidad cuando creó esta casa de estudios:

Desde su origen mismo la Facultad fijó como fin propio de su enseñanza no solo la formación de estudiosos en las disciplinas humanísticas, sino también la formación de profesores de enseñanza media en esas asignaturas. El segundo propósito -sin el cual la Facultad no hubiera podido sobrevivir- estaba sin embargo condicionado en sus posibilidades por la disposición del Gobierno a admitir que la docencia exigía, en efecto, una formación profesional especializada [...] (101).

En el escenario, posterior a la década del 80 del siglo XIX y anterior a la del 20 del siglo pasado, el vínculo entre el campo cultural e intelectual y la Facultad se mantuvo dada la forma de reclutamiento de docentes que aseguró que muchos de los protagonistas de la vida cultural argentina participasen, de formas diversas, en las actividades de la Facultad:

Entre este mundo cultural y la Facultad no existían límites ni barreras importantes. Incluso, varias instituciones de relevancia en el campo intelectual del Buenos Aires de aquellos años, tendrían origen en el ámbito de la Facultad, como la sociedad de Psicología, fundada en 1908 y que derivaba de la Cátedra de Psicología de Horacio Piñero, el Colegio Novecentista fundado en 1907, que cumpliría un rol fundamental en la difusión de las ideas antipositivistas, la misma *Nosotros*, publicación central para la estructuración de un campo intelectual autónomo en la Argentina (Buchbinder 1997: 95).

Esta productiva y privilegiada relación entre la institución y el campo cultural comenzaría a transformarse debido, en gran parte, a las modificaciones que impulsó la reforma de 1918.²⁰ Cambios en el reclutamiento de docentes, sobre todo, y en el funcionamiento interno de la Facultad que abrían otro capítulo para este vínculo.

A partir de la década del veinte la Facultad de Filosofía y Letras construyó otra relación con el activo mundo cultural del Buenos Aires de aquella época: debido a los cambios que se habían implementado en relación a la carrera docente (entre ellas la exigencia de un título universitario al plantel docente, los concursos para los cargos, la selección de técnicos, científicos y profesionales egresados de la misma casa de estudio, etc.) muchos de los intelectuales autodidactas habían quedado fuera de la institución, a pesar de gozar de un notable prestigio en la vida cultural. En consecuencia, una de las formas a través de la que se los volvió a incluir fue mediante extensión universitaria, brazo que la reforma permitió desarrollar con fuerza en el ámbito de la universidad y marco por el cual se organizaron

²⁰ “En noviembre de 1918 fueron suprimidos los exámenes generales, se reglamentaron los parciales y se impusieron nuevos requisitos para el ingreso. A fines de ese año la Facultad sancionó un nuevo reglamento para nombramiento de profesores suplentes y libres y la composición de ternas para profesores titulares. Se dispuso así que cada cátedra tendría dos profesores suplentes y que su designación se efectuaría por concurso. Este se abriría por treinta días, la inscripción sería libre y debería darse a publicidad. El Consejo resolvería, cerrada la inscripción y por simple mayoría, sobre la admisión de los concurrentes y nombraría un Consejo de cinco miembros, que incluiría profesores titulares y suplentes de la materia, ante quienes rendirían sus pruebas. Los aspirantes debían someter a consideración del jurado un trabajo original para su aprobación y, en caso de que este fuese aprobado, pasar una prueba oral de aptitudes didácticas, que consistía en una lección cuyo tema sería sorteado ante los aspirantes entre los temas propuestos por el jurado” (Buchbinder 1997: 92).

diversas conferencias que tenían a dichos intelectuales como protagonistas. Según documenta Buchbinder, estas conferencias tuvieron su auge, por la cantidad de eventos y de público, entre mediados de los veinte y principios de los treinta y configuraron un nuevo capítulo en la relación entre la institución universitaria y el campo cultural e intelectual de Buenos Aires. Después de la década del 30, esta relación se fue diluyendo, en parte, por el accionar del campo político y su influencia en el campo intelectual que se venía construyendo en la institución universitaria.

1.2.3. Universidad y campo político

Las turbulencias de la vida política en Argentina tuvieron, desde siempre, diferentes efectos en las universidades a lo largo y a lo ancho del país. La universidad, como institución que pertenece al ámbito público estatal, posee una relación con el rumbo que tome el gobierno que administre al Estado, lo que la vuelve una institución compleja. Las decisiones de la política nacional, en mayor o en menor medida, condicionan su funcionamiento. Como afirma Silvia Sigal (1991), la historia universitaria argentina está signada por la historia política del país, evidenciando la debilidad del campo universitario que irremediablemente se encuentra supeditado a los vaivenes de la política nacional y sus devenires de estabilidad y crisis.

A lo largo de la historia, desde su creación, la UBA y sus distintas Facultades han vivido esta relación. Los gobiernos democráticos y las dictaduras militares que ocuparon el gobierno del Estado, se comportaron de maneras diversas con la universidad²¹ en general y con la Facultad de Filosofía y Letras en particular. No solo desde el punto de vista de las intervenciones sino también, desde la creación de la universidad, a través del presupuesto y de la mentada autonomía.²²

Si bien las partidas presupuestarias y la autonomía no son indisociables del poder político, en este apartado revisaremos, en términos generales, la relación entre la UBA y

²¹ Halperin Donghi (1962) destaca que las intervenciones durante las dictaduras militares inauguradas en la década del 30 no tuvieron los mismos efectos en todas las Facultades. Un ejemplo: durante la intervención ordenada por Uriburu en 1931 la situación más conflictiva ocurrió en la Facultad de Derecho, en la que se expulsaron, cesantearon y exoneraron a la mayoría de los docentes y estudiantes que estaban identificados con el partido de la Unión Cívica Radical (UCR).

²² La autonomía universitaria -en los límites que la ley reconocía [la Ley de Avellaneda]- existía desde aquella fecha [1874]; su limitación principal era de orden financiero [...] el gobierno, por vía presupuestaria, controlaba toda la actividad docente y cultural de la Universidad. De ese control, no era lo más temible el peligro para una efectiva autonomía, sino la desidia, sólo interrumpida por esporádicos y no siempre bien inspirados intervalos de actividad, que hacían que el crecimiento de la Universidad fuera ritmado por accesos no frecuentes de solicitud por parte de los poderes públicos (Halperin Donghi 1962: 98).

la Facultad de Filosofía y Letras con los diferentes gobiernos que presidieron la Argentina a partir de la década del 30. Un repaso por estos períodos colabora para describir un panorama general de esa relación que pasó por disímiles estadios: desde intervenciones blandas de efectos casi nulos, a las más duras, caracterizadas por la destrucción del sistema científico y de enseñanza, de la carrera docente y de la vida política universitaria.

La primera intervención en la UBA y en la Facultad de Filosofía y Letras fue llevada adelante por el gobierno *de facto* del general Evaristo Urriburu, Presidente Provisional después del derrocamiento de Yrigoyen. El interventor fue Benito Nazar Anchorena, quien ordenó, a su vez, el reemplazo de todos los Decanos por Delegados Interventores:

En Filosofía y Letras fue designado Carlos Obligado quien, sucediendo a Ravignani, inició un proceso de normalización bajo un nuevo Estatuto. La Facultad recibió el impacto de las políticas autoritarias y represivas diseñadas por la Intervención, pero no en la magnitud en que estas se hicieron sentir en Medicina o Derecho. Obligado mantuvo una relación extremadamente cordial con las antiguas autoridades y profesores de la Institución. Las medidas que llevaron a cesantar profesores y a expulsar alumnos fueron tomadas directamente por el interventor de la Universidad (Buchbinder 1997: 145).

La intervención del gobierno de Urriburu buscó rápidamente modificar el Estatuto universitario para obtener mayor control político sobre las decisiones en cuanto a la jerarquía y el nivel de participación de los diferentes estamentos. Dice Buchbinder que el nuevo Estatuto “limitó las atribuciones de los representantes estudiantiles en los organismos directivos de las Facultades y también su número. Se suprimió la asignación salarial de los profesores suplentes y se prohibió a los centros estudiantiles peticionar en forma directa ante las autoridades universitarias” (146). Pese a esta situación, siempre según Buchbinder, la vida académica no padeció cambios significativos²³: los docentes y estudiantes cesanteados y

²³ Parte de la mirada de Buchbinder está puesta sobre el funcionamiento administrativo de la Facultad y sostiene sus hipótesis sobre la base de documentos varios que no siempre reflejan la totalidad de lo acaecido en el seno de la institución en cuestión. Otra bibliografía, más cercana en el tiempo, reconoce casos y situaciones singulares que ocurrieron durante este período en particular. A modo de ejemplo, citamos el caso de filólogo polaco, nacionalizado argentino primero y venezolano después, Ángel Rosenblat (Wengrow, 1902-Caracas, 1984) quien padeció la tiranía de la dictadura, al punto de alejarse definitivamente del país. Rosenblat se graduó como Licenciado en letras en la UBA y desde 1927 se incorporó, invitado por Amado Alonso, al Instituto de Filología que este dirigía: “trabajó junto a Alonso cotidianamente durante tres años, en la preparación del primer tomo de la Biblioteca de Dialectología Hispanoamericana. A fines de 1930 obtuvo una beca de la Universidad de Buenos Aires para completar sus estudios en la Universidad de Berlín, en cuyo *Romanisches Seminar* trabajó, dirigido por el eximio romanista Ernst Gamillscheg [...] En 1932, mientras se encontraba en Alemania, la Cámara Federal de Apelaciones de Buenos Aires dispuso retirarle la carta de ciudadanía por su juvenil militancia comunista. La imposibilidad del regreso lo llevó a incorporarse al Centro de Estudios Históricos de Madrid, dirigido por Ramón Menéndez Pidal [...] En 1939 regresa a la Argentina; vuelve así a colaborar, después de nueve años de ausencia, en la etapa final de la gestión de Amado Alonso al frente del Instituto de Filología, antes de que una destructiva ofensiva política provocara el desmembramiento final y la diáspora de quienes habían logrado conformar el momento más brillante de la disciplina en nuestro medio. En 1945 Rosenblat obtuvo su

exonerados fueron reincorporados casi en su totalidad para finales de 1932 por lo que la carrera académica se desarrolló de la misma manera en que lo venía haciendo hasta la década del veinte; así que si bien la actividad científica que se llevaba adelante en los institutos sufrió los embates de la crisis presupuestaria, pudo recuperar relativamente su nivel de trabajo y continuó con las tareas que venía desarrollando hasta entonces. En conclusión, esta primera intervención del campo político en la institución universitaria signada por la voluntad de controlar desde el Estado el funcionamiento administrativo y movimiento estudiantil, lo que conllevó a que la enseñanza y la producción científica²⁴ viera afectada de la forma que, como veremos más adelante, sí lo hizo durante las otras intervenciones.

A excepción de la intervención de Uriburu, quien había inaugurado la denominada *década infame* en Argentina, durante los años que van desde 1919 a 1943 “la autonomía universitaria fue cuidadosamente preservada” (Buchbinder 1997: 153) siguiendo los preceptos de la reforma de 1918 que, aunque había sido levemente modificada, conservaba el espíritu con el que había sido concebida. El mundo académico y científico, pese a los debates ideológicos y el período de cesantía de la primera intervención, se había desarrollado en relativa calma y “los mecanismos de ascenso y promoción del personal científico, el contenido y estructura de los planes de estudio y la actividad de los institutos de investigación, no habían experimentado transformaciones sustantivas” (153). Sin embargo, en 1943 la situación se modificó radicalmente. El gobierno de Ramón Castillo, último de la mencionada *década infame*, fue derrocado el 4 de junio de ese año y las autoridades que tomaron el poder se propusieron, entre sus objetivos, reestructurar profundamente el sistema educativo, intención que incluía también al sistema universitario.²⁵ Según Buchbinder, esta intención fue acompañada

doctorado en la Universidad de Buenos Aires. Su viaje a Venezuela en 1947, convocado por Mariano Picón Salas, y su desempeño inicial en el Instituto Pedagógico Nacional y en la Escuela de Letras inauguraron su hogar definitivo en ese país, donde finalmente se asentó, nacionalizó (1950), formó familia y fundó el Instituto *Andrés Bello*, seguramente a imagen y semejanza del que había abandonado en Buenos Aires” (Moure 2004: 388-391).

²⁴ Como describe Halperin Donghi (1962), la política de extensión universitaria, que había conecado con éxito a la Facultad con la vida cultural de Buenos Aires en la década del 20, empezó a restringirse dado que en las conferencias se dirimían conflictos políticos e ideológicos que eran observados con recelo por el gobierno *de facto*. Sus interventores se encargaron de reglamentar y limitar el funcionamiento de estas conferencias. Dice Buchbinder al respecto: “La institución perdió entonces una instancia fundamental de comunicación con el mundo exterior y comenzó, en cierta medida, a aislarse de ese activo mundo cultural que caracterizaba a Buenos Aires desde los años veinte. Fue probablemente a partir de episodios como este que la Facultad se fue alejando gradualmente y perdiendo gravitación en el movimiento de las ideas de la época” (1997: 151).

²⁵ Halperin Donghi (1962: 160) destaca que para este gobierno era intolerable que la orientación de la enseñanza en el nivel superior quedase librada al principio de la libertad de cátedra y que percibían la autonomía como un

por una serie de medidas de intervención que alentaron un escenario completamente distinto al de 1931 y que tuvo efectos profundamente negativos para la vida universitaria y para la Facultad de Filosofía y Letras. Afirma:

Los cambios derivados de este proceso [...] revelarían hacia principios de 1947 su profundo efecto sobre la vida institucional de la Facultad. Un porcentaje altamente significativo de profesores había sido para ese entonces cesanteado u obligado a renunciar, la estructura de investigación profundamente modificada y los planes de estudio se encontraban en un proceso de revisión y reforma. Entre 1946 y 1950 el gobierno de la Facultad quedó en manos de un interventor. A principios de 1947, tres de los protagonistas principales de la vida institucional y académica de la Facultad desde la Reforma, Ricardo Rojas, Emilio Ravignani y Coriolano Alberini se encontraban al margen de la institución [...] los de Rojas y Ravignani, reconocidos dirigentes radicales, son producto directo de los acontecimientos históricos del período (157).

La pretendida neutralidad que la universidad intentaba sostener frente a los dilemas del mundo político se vio jaqueada por estos años ya que muchos profesores y estudiantes se manifestaban abiertamente en contra del gobierno militar reclamando la vuelta a la normalidad en la vida institucional.²⁶ La participación de los movimientos estudiantiles en dichos reclamos fue incrementándose sustancialmente y la universidad se convirtió, como afirma Buchbinder, en uno de los bastiones más fuertes en contra del gobierno militar primero y del de Perón, después (157).

Según este autor, a diferencia de las intervenciones que se habían producido entre 1931 y 1946, la del peronismo fue caracterizada, entre otras cosas, por ser llevada a cabo desde un gobierno democráticamente elegido. Sin embargo, esta condición no impidió que muchas de las modificaciones que se vehiculizaron tuvieran similitudes con las que se habían llevado adelante entre dictaduras. Según el Poder Ejecutivo, se intervenían las universidades de Buenos Aires, Córdoba, La Plata, Tucumán, Litoral y Cuyo con el objetivo de que el ámbito universitario mantuviera neutralidad absoluta en términos políticos y para modificar estatutos y regímenes de enseñanza hasta entonces vigentes. Según Buchbinder, la intervención del peronismo tuvo efectos severos en términos de carrera académica, desarrollo científico y personal docente:

Centenares de docentes universitarios fueron obligados a renunciar o directamente fueron cesanteados. Según Félix Luna, al finalizar 1946 habían sido desplazados de las universidades nacionales 1250 docentes, casi un tercio del total del cuerpo de profesores:

ideal superado. Se oponían a los principios reformistas y, en consecuencia, a la estructura universitaria derivada de estos. Se impuso así una concepción profundamente autoritaria y jerárquica de la vida universitaria.

²⁶ Según documenta Buchbinder, “la Universidad se pronunció en más de una oportunidad por el retorno inmediato a la normalidad institucional. Días después de la «Marcha de la Constitución y la Libertad», efectuada el 9 de setiembre de 1945, fueron detenidos varios profesores y autoridades de la Universidad, incluso su Rector. El Consejo Superior dispuso entonces la suspensión de las actividades de la Institución, situación que terminó con la suspensión definitiva de clases en noviembre de ese mismo año” (156).

423 fueron directamente cesanteados y 820, aproximadamente renunciaron. Entre los docentes que abandonaban la actividad universitaria figuraban muchos científicos de reconocido prestigio como Bernardo Houssay (159).

Mucho se ha escrito sobre la relación entre el peronismo y la universidad (Cf. Baña de Schorr 2009; Berdichevsky 1985; Borches 2009; Buchbinder 2005; Cirigliano 1973; Juarros 2001; Mollis 2002; Pérez Lindo 1985; Prego y Vallejos 2010; Pronko 2010; Recalde 2007; Romero Brest 1973; Rotunno y Díaz de Guijarro 2003; Soprano 2009 y Suasnábar 2004), fundamentalmente a partir de dicotomías que se utilizaron para definir el alcance de las políticas implementadas por Juan Domingo Perón para la universidad. El vínculo entre el peronismo y los científicos e intelectuales cesanteados o que renunciaron a sus cátedras en abierta oposición al gobierno (nucleados homogéneamente en el llamado “antiperonismo”) fue uno de los objetos privilegiados de los textos recién aludidos. De la mayoría se desprenden dos miradas contrapuestas: por un lado, se señala que la intervención del peronismo abolió la autonomía y cercenó el desarrollo científico y cultural dentro de la universidad por haber separado u obligado a renunciar a grandes firmas del campo; por el otro, se afirma que la universidad tuvo conquistas incuestionables y que no todos los que se quedaron o ingresaron a las aulas eran profesores periféricos en el campo sino que tenían un recorrido intelectual, en muchos casos, similar a quienes se habían ido (Martínez Del Sel 2012 y Martínez Del Sel y Riccono 2008, 2013). De todas formas, como afirma Riccono (2015), han proliferado otras lecturas por fuera de esta dicotomía que:

se proponen indagar al peronismo desde el supuesto de considerarlo un fenómeno esencialmente heterogéneo (Fiorucci, 2011; Graziano, 2008; Juarros, 2011; Pronko, 2004; Somoza Rodríguez, 2006). Esta postura, de reciente creación en el campo de la historia de la universidad, se propone indagar el objeto de estudio tomando en cuenta actores, situaciones y procesos al interior de la universidad y relacionarlos con la política implementada desde el vértice de poder de las facultades o universidades y desde el estado; promoviendo, de esta manera, el interés por analizar los efectos de las políticas y los intérpretes de las mismas al interior de las instituciones académicas, no de manera lineal, sino rastreando cómo se tradujeron en los espacios académicos. Al mismo tiempo, al considerar al peronismo como un espacio heterogéneo, se ponen en el centro del debate a los actores que lo integraban, originando la necesaria pregunta que se dirige a conocer las trayectorias de esos actores y las redes académicas y políticas que mantenían entre sí (3).

No es el objetivo de esta tesis analizar en profundidad este período de la historia universitaria, pero sí debemos dar cuenta de un estado de situación que abarca la década peronista y que comienza, coincidentemente, pocos años antes del que abre nuestra periodización sobre las intervenciones de Enrique Pezzoni: 1946.

Como lo advirtieron Carlos Mangone y Jorge Warley en su libro *Universidad y peronismo (1946-1955)* en 1984, en la revisión de los trabajos sobre la universidad peronista “descubrimos que las diferentes versiones que de ella se daban [...] terminaban perdiendo consistencia en virtud de una visión impresionista y, por momentos, decididamente parcial” (7). En 2013, Valeria Martínez Del Sel, señala en la misma dirección: “los estudios sobre la universidad durante el período peronista han centrado su mirada en la caracterización del desencuentro entre el gobierno con las casas de estudio, particularmente con los estudiantes e intelectuales” (2). Este diagnóstico, sin dudas, se extiende hasta nuestro tiempo.

Específicamente, en relación con el vínculo entre la comunidad científica y el peronismo, Hurtado y Feld (2010) aseveran que:

durante las dos primeras presidencias de Perón, el desarrollo de las actividades científicas y su consolidación institucional, tanto como los primeros esbozos de una política para la ciencia y la técnica, estuvieron signados por una confrontación ideológica entre el gobierno y un sector importante de la comunidad científica. La construcción del lugar social y político de la ciencia y la técnica y, como correlato, la legitimidad del conocimiento, fueron componentes centrales de esta batalla (204).

A partir de la intervención de 1943, y en relación con el discurso oficial del peronismo (luego de que Perón se hiciera cargo del gobierno en junio de 1946), se extiende la idea de que el desarrollo científico debía ocupar un lugar importante en el progreso nacional “para la felicidad del pueblo”. La relación con la comunidad científica se fue tensando: “jugó un papel decisivo en la orientación que tomarían las iniciativas oficiales para las actividades de desarrollo científico y técnico” (Hurtado y Feld 2010: 203). La retórica oficial hacía mención al “notorio déficit de técnicos y científicos que la acelerada transformación económica del país comenzaba a poner en evidencia” (203). El problema radicaba en los intereses contrapuestos que había entre los planes de gobierno y el deseo de “autonomía” que un sector científico reclamaba. Para Hurtado y Feld:

En este escenario escindido, la actividad científica apareció en el discurso oficial como subsidiaria del desarrollo técnico e industrial y, como correlato del interés militar por la industrialización, los planes del gobierno tendieron a poner un énfasis creciente en las áreas de la ciencia y la técnica que pudieran incidir sobre los sectores estratégicos de la economía y en el bienestar del pueblo. De esta forma [...] la representación oficial de la ciencia y de la técnica acompañó la aspiración del gobierno de reorganizar el Estado sobre bases “científicas” y de profundizar el incipiente proceso de industrialización desde una orientación centralizadora y planificadora de la economía. Esta perspectiva se opuso frontalmente a los reclamos que impulsaba un amplio sector de la comunidad científica. Los físicos, matemáticos y astrónomos reunidos en la Unión Matemática Argentina y la Asociación Física Argentina, [...] reclamaban “libertad de investigación” (204).

Si bien para Buchbinder (1997) la intervención del peronismo, llevada adelante en la UBA desde el 30 de abril de 1946 a través de la figura del doctor Oscar Ivanissevich, se

caracterizó por haber ‘echado por tierra’ el principio de autonomía universitaria y por haber suprimido de modo drástico la participación estudiantil en las decisiones de gobierno universitario, análisis posteriores -no tan lineales- han mostrado claroscuros y matices en relación con el peronismo y la universidad. Para la historiadora Lucia Lionetti, por ejemplo, esta intervención tiene aspectos destacables para el futuro de la educación universitaria:

Se ha conseguido mostrar que, las iniciativas estatales del primer peronismo en materia de políticas públicas culturales con sentido democratizador promovieron reacciones en el campo intelectual. Puede decirse que las estrategias a las que apeló el gobierno de Perón para cooptar a la intelectualidad como a las que recurrió la intelectualidad antiperonista para responder al régimen generaron marcadas disputas. Eso ha llevado a dar cuenta, de un modo un tanto lineal, de la conflictiva relación entre el régimen peronista y los actores universitarios -tanto docentes como estudiantes- (2012: 2).

En este sentido, Silvia Sigal (2002) sostiene: “hay por lo menos dos puntos de acuerdo entre quienes se han interesado en la relación entre los intelectuales y el primer peronismo. El primero es que casi la totalidad de los escritores, artistas y universitarios liberales y democráticos fueron antiperonistas, el segundo, que si los intelectuales peronistas fueron muy contados, más contados fueron, entre ellos, quienes gozaban de prestigio y reconocimiento en el ámbito de la cultura” (501). La disputa de poder por el dominio en el campo intelectual encontraba diversos argumentos entre los peronistas y los antiperonistas. Para el oficialismo, la universidad debía ponerse al servicio del pueblo, de los intereses mayoritarios y, para ello, había que arrebatarse el espacio a la élite. Para la oposición, el gobierno buscaba echar atrás las conquistas de la Reforma de 1918 para poner la Universidad al servicio del poder político.²⁷ En esa disputa, se encontraban algunas certezas. Afirma Lionetti:

Bajo el prisma de la justicia social, la política del régimen consiguió ampliar la capacidad de extensión y cobertura del sistema educativo. Según el Departamento de Estadística Educativa, en el caso específico de la matrícula universitaria, pasó de 40.284 alumnos en 1945 a 138.871 en 1955 (cabe aclarar que este crecimiento sostenido se continuó en la próxima década ya que en 1965 concurrían 206.032 alumnos a las universidades, según la misma fuente). Similares índices de crecimiento se observan tanto en lo que hace al presupuesto de las Universidades Nacionales como en la cantidad de profesores (2012: 3).

²⁷ Para Mangone y Warley, “Perón quería una Universidad en la que ‘no existiera la política’. Este proceso se irá agravando a medida que trascienda el proyecto de Ley Universitaria que el Ejecutivo elevará al Congreso y frente al cual la FUA iniciará una campaña de denuncia y repudio, además de agitar un proyecto alternativo de ley” (1984: 24).

Lionetti reconoce que las medidas del peronismo contrariaban, principalmente, la mentada autonomía universitaria como afirma Buchbinder²⁸, pero también destaca las leyes por las cuales se otorgó la gratuidad y el acceso irrestricto a la vida universitaria sancionadas por Perón a través del decreto 29.337. En este punto, Mangone y Warley (1984) (1984) destacan también la implementación de un sistema de becas “realmente importante” importante” (31) para jóvenes de bajos recursos: “este sistema había sido fijado a través de las disposiciones de la Ley 13.031, que estipulaba un impuesto de 2% sobre los sueldos sueldos [...] funcionó durante los primeros años de gobierno” (31).

En la misma línea que Lionetti, Beatriz Baña de Schor (2009), sostiene que la mirada sobre el vínculo entre el primer gobierno peronista y la comunidad académico-científica no puede ser observada de manera lineal sino que debe abordarse en su compleja heterogeneidad. En lo que respecta a las ciencias de matemática, física, química y ciencias naturales, nucleadas hasta 1952 en la Facultad de Ciencias Exactas, Física y Ciencias Naturales, Baña de Schor concluye que:

La cantidad de tesis de doctorado aprobadas anualmente durante el gobierno de Perón (1946-1955) no difería notablemente de las del período llamado la “edad de oro”. Visto en perspectiva, esos años de gobierno peronista parece haber afectado a la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales principalmente por lo que dejó de hacerse en un momento en que a nivel mundial había un significativo crecimiento de las actividades de investigación. Matemáticas, química y ciencias naturales lograron mantener una continuidad en sus escuelas, dentro o fuera de la universidad, mientras que física inició una tradición en los laboratorios creados en CNEA por el gobierno peronista. Este capital intelectual fue el que sirvió de base para el despegue a partir de 1955 (2009: 5).

Para Carlos Borches (2009), la labor legislativa del primer gobierno peronista se diferenciaba de la liberal por poner en el centro en la incorporación de derechos sociales y la acción hegemónica del Estado en todos los aspectos de la vida nacional. Eso incluía, por supuesto, a las Universidades. En ese marco legislativo, Borches analiza el impacto del Plan Quinquenal en el ámbito universitario: “las normas orientativas [...] apuntaban a vincular a la universidad con la producción, favorecer el acceso a la educación superior de estudiantes provenientes de las clases populares y erradicar la actividad política de los claustros suprimiendo la participación estudiantil y sujetando los gobiernos universitarios a la administración central” (6). El autor destaca el espíritu reglamentarista de la época a través de

²⁸ En línea con lo expuesto años antes por Mangone y Warley. Específicamente, en relación con este punto, los autores afirman: “la Ley 13.031, sancionada en 1947, resume y da cuerpo legal a la política que el peronismo implementaría en la Universidad a lo largo de la década. La Ley tiene como objetivos básicos el desplazamiento de los postulados de autonomía y cogobierno que levantaba la Reforma de 1918, allanando el camino para permitir la intervención estatal directa en las casas de estudio” (27).

la ley 13.301 antes mencionada. Lo dice, valorando la intención de superar los 4 artículos de la Ley Avellaneda²⁹ (1885) que hasta entonces, y por sesenta años, había regido (con variados cambios) el funcionamiento de las universidades. La ley peronista contaba con 115 artículos y “fue la primera vez que una ley abordaba aspectos como la carrera docente, régimen de alumnos, tareas y objetivos de las universidades y financiamiento universitario” (Borches 2009: 6). Borches, al igual que Lionetti, repasa los argumentos que tanto oficialistas como opositores esgrimen cuando se debate el proyecto de ley que finalmente se aprobará y tutelaré el funcionamiento de las universidades hasta el derrocamiento del General Perón en 1955. Las conclusiones a las que arriba son las mismas: los oficialistas dicen querer conectar la universidad con los intereses nacionales y hacerla parte del pueblo; y los opositores, a su vez, argumentan que las dependencias universitarias se convertirán en un reducto político del oficialismo, avasallando los principios reformistas de 1918.

En la Facultad de Filosofía y Letras, específicamente, el panorama no fue muy diferente al de la universidad: se designaron cuatro interventores entre 1943 y 1955, lo que en comparación con los veintiún Rectores que se sucedieron durante doce años en la universidad, garantizó la estabilidad del cargo. Los cuatro Decanos que estuvieron frente a la Facultad fueron: Enrique François (1944-1949), Carlos María Lascano (1949), Federico Daus (1949-1952) y Antonio Serrano Redonnet (1952-1955). Esta situación proveyó a la Facultad no solo de cierta permanencia, sino también de un programa estable de acción en su interior. Durante la intervención de Enrique François, se produjeron cesantías y renuncias masivas de docentes y se limitó la participación estudiantil y; en el plano académico, se reformularon los planes de estudios y se reestructuró la investigación científica a través del agrupamiento de institutos en unidades mayores. “Entre los profesores que vieron finalizada una carrera de más de veinte años en la institución se encontraban algunas de las figuras más prestigiosas del ámbito intelectual y universitario argentino como Amado Alonso, Ricardo Rojas, Francisco Romero, Emilio Ravignani y Ricardo Caillet Bois” afirma Buchbinder (164) para dar cuenta de la magnitud de las modificaciones que se implementaban a partir de entonces en el plantel docente de la institución. Este es uno de los aspectos más cuestionados por la bibliografía antes referida, aunque también es uno de los que se ha

²⁹ Resume Borches: “un mecanismo para el nombramiento de profesores, cuya decisión final recaía en el Poder Ejecutivo; una estructura de gobierno y la consagración de una entidad extrauniversitaria, las Academias, para restarle peso a ‘la corporación de los profesores’” (2009: 6).

revisado desde una mirada no tan drástica sobre el período (Cf. Balduzzi 1988; Bernetti y Puiggrós 1993; Carli 1995; Cucuzza 1997; Dussel y Pineau 1995; Escudé 1990; Esti Rein y Rein 1996; Gaggero y Garro 2009; Neiburg 1998; Martínez Del Sel 2012, 2013; Somoza Rodríguez 2006; Pérez 1996; Puiggrós 2003; Tedesco 1993; Varsavsky 1983 y Weinberg 1967).

Como afirma María Celia Vázquez (2011), para la mayoría de los intelectuales el peronismo “asume un carácter autoritario” y la relación conflictiva que se produce entre ellos es innegable. La mayoría de los que en la época eran considerados como “intelectuales de prestigio” adhirieron al campo antiperonista. La pertenencia masiva de los intelectuales a la tradición liberal los llevó a una abierta oposición al régimen gobernante. Dice Vázquez:

Para el antiperonismo en general pero sobre todo para el más radicalizado, el gobierno de Perón, si bien era legal, no era legítimo a causa de haber perseguido a la oposición, atacado los valores culturales de la clase media, cultivado un estilo transgresor que se consideraba reñido con la moral, la austeridad republicana y la respetabilidad digna de la clase política (2011: 208).

Sobre este panorama, entonces, los intelectuales que habían renunciado a sus cátedras debieron ser reemplazados inmediatamente en concursos masivos que se sustanciaron entre 1947 y 1949. Esta situación provocó, por lo menos, dos efectos: por un lado, acabó con la carrera académica que muchos habían iniciado después de la Reforma de 1918 y, por el otro, posibilitó un acceso masivo a una cátedra universitaria a jóvenes que habían egresado recientemente. Según Buchbinder, “si bien muchos testimonios coinciden en sostener que primó en la selección y contratación de docentes un criterio segregacionista y discriminatorio, la mayoría de los profesores separados fueron reemplazados por sus adjuntos y auxiliares” (166). Estos jóvenes docentes regularizaron su situación a lo largo de los años en concursos que fueron llevados a cabo con ese fin. Martínez Del Sel los define como “los sujetos periféricos caracterizados de esta manera por su ubicación en el campo, es decir, su incidencia sobre el conjunto y el nivel de participación académico/política en la Facultad” (2013: 5). En muchos casos, por haber reemplazado inicialmente a sus docentes titulares renunciados o cesanteados, los planes de estudio y las formas de abordaje de los contenidos que allí se planteaban no sufrieron sustanciales modificaciones. Para Halperin Donghi (1962: 170) el peronismo se contentó con pasividad en el plano político y lealtad entre quienes formaban parte de la universidad. De esta manera, entonces, pese a los cambios masivos de docentes mucho de lo acontecido con los regímenes de enseñanza se mantuvo en un plano de inmovilidad. A los profesores que se quedaron o que ingresaron después de los años 1946 y 1947, gran parte de la bibliografía que se escribió después de 1955 los llamó profesores “Flor

de Ceibo”, en referencia a la supuesta lealtad al peronismo (Martínez Del Sel y Riccono 2008). Esta denominación, además, conllevaba una carga negativa en tanto se los asociaba a la mediocridad y a la vulgarización académica durante los años en los que gobernó el General Perón. Para Riccono y Martínez Del Sel: “esta etapa de censura en la historia de la universidad es caracterizada como *La universidad en las sombras, Los años de la intervención*, el momento de los profesores *Flor de Ceibo* y todo tipo de estereotipos que pierden de vista un proceso complejo y contradictorio a la vez”³⁰ (2012: 4). Esta imagen se extendió, sobre todo, entre los académicos e intelectuales que se habían quedado al margen de la universidad por decisión propia o por disposición del gobierno. En un trabajo que intenta revisar estos postulados, afirman Martínez Del Sel y Riccono:

en su totalidad, entrantes y salientes compartieron hasta la llegada del peronismo los mismos espacios académicos: tanto las cátedras como institutos de investigación y hasta proyectos editoriales [...] [los que se quedaron o ingresaron] tenían una carrera académica y de investigación, integraban y participaban de los círculos de sociabilidad intelectual como Academias o Sociedades Científicas nacionales y extranjeras vinculadas a su área de conocimiento, dictaban conferencias o cursos en otras universidades nacionales y extranjeras y participaban en Congresos académicos, jurados y todo tipo de actividades intelectuales rastreadas en los *curriculum vitae* y los legajos de los profesores. No sólo podemos afirmar que el cuerpo docente de la facultad durante el peronismo resulta más heterogéneo de lo que la historiografía sugiere, sino también que posee trayectorias similares a las de quienes se retiraron por su oposición política (2013: 13).

Pese al vínculo conflictivo que el peronismo estableció de plano con la universidad, se destacan algunas innovaciones: en el ámbito universitario, la creación del régimen de dedicación exclusiva a la docencia; en el plano de la Facultad, la

³⁰ En un detallado trabajo, sostenido sobre el análisis de actas de sesión del Consejo Directivo de la Facultad de Filosofía y Letras, Martínez Del Sel y Riccono reconstruyen: “Si tomamos el período 1946-1955, los años de las dos primeras presidencias de Perón, encontramos en la facultad un total de 337 docentes titulares, adjuntos, interinos y extraordinarios que cesaron en sus funciones a lo largo del período por diferentes razones [...] considerando la cantidad de docentes que habrían sido reemplazados en la totalidad de las universidades nacionales argentinas (1250 de acuerdo a la afirmación de Félix Luna), encontramos que la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires aportó 33 casos en la década estudiada. Si aislamos a la facultad y tomamos como referencia al plan de estudios oficial publicado por la institución hacia el año 1946, la cantidad de materias de las tres carreras existentes hasta ese momento (Filosofía, Historia y Letras) y las materias pedagógicas suman un total de 58. En relación a ese número, es que se magnifica el total de 30 docentes desvinculados (75% aproximadamente). Si además tenemos en cuenta que varios docentes tenían más de una materia a su cargo, el número de titulares y adjuntos totales se reduce aún más que 58 [...] ¿Quiénes fueron aquellos que continuaron su labor o ingresaron en la facultad durante el periodo peronista? Al analizar la información recabada es posible avanzar en algunas afirmaciones. Los Profesores (Titulares y Adjuntos) designados durante los años 1946-1947 (ya sea para ocupar cátedras vacantes o ratificación de su cargo) no eran ajenos a la vida universitaria, como ya lo mencionamos. El 85% de los docentes nombrados durante este período conservaba designación anterior a 1945 de Titular o Adjunto en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA) y el 15% restante tenía un cargo similar en otra Universidad Nacional” (2012: 7-8).

creación del título de Licenciado en Letras³¹ que venía a dirimir un viejo debate acerca de qué perfil debía tener el profesional egresado. Asimismo, y en relación con el plano cultural, los recambios de docentes que se habían producido con la intervención del peronismo fueron el puntapié inicial para nuclear, fuera de la Facultad, a todos aquellos considerados intelectuales antiperonistas que, desde círculos ajenos a las instituciones estatales, se fueron pronunciando en contra del gobierno y, al mismo tiempo, protagonizaron un activo movimiento cultural. El protagonismo de estos intelectuales, después del golpe a Perón, sería central para los cambios que empezarían a implementarse en la universidad.³² Como afirma Oscar Terán (1991: 35) quizás sea exagerado afirmar que se planificó una estructura cultural e intelectual paralela a la universidad peronista, pero sí se configuró, por ejemplo en torno a las revistas *Centro*, *Contorno* o *Imago Mundi*³³, un campo cultural con reglas de legitimación profesional propias.

Después del peronismo, afirman Martínez Del Sel y Riccono (2013), “la Universidad reaparece en la escena de 1955 [...] con un nuevo perfil y otros actores. Para algunos, a partir de allí se transforma en una Isla Reformista y para otros nace la Época de Oro de la Universidad” (4). Para Buchbinder:

Un heterogéneo frente opositor, cimentado en la común oposición al régimen peronista, ocupó un primer plano en la vida universitaria. Las nuevas autoridades nacionales realizaron un reconocimiento implícito de la situación creada en este ámbito, al designar al Interventor en la casa de altos estudios porteña a partir de una terna presentada por la Federación Universitaria de Buenos Aires (FUBA). La decisión implicaba, de por sí, reconocer un lugar de privilegio en la nueva estructura universitaria a las organizaciones estudiantiles y a los sectores renovadores que habían permanecido fuera de las instituciones bajo el peronismo (1997: 187).

Se iniciaba así un nuevo proceso, llamado de “normalización” por quienes lo han estudiado, que le devolvía a la universidad uno de los ejes centrales que había perdido: la

³¹ Según Buchbinder, “su implantación tuvo por objeto llenar el vacío de las disposiciones que dejaban al alumnado sin comprobante formal alguno de sus estudios entre la finalización y aprobación de las asignaturas de carrera y la presentación de la tesis doctoral. Esta creación contribuía también a definir con mayor claridad una línea diferente a la de los estudios que conducían a la obtención del título de Profesor” (1997: 174).

³² Cfr. María Celia Vázquez (2011) “*Sur*: peronismo y después” en *Intervenciones intelectuales en el contexto del peronismo clásico*, Editorial de la Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, Buenos Aires.

³³ Como se verá a continuación, el protagonismo de los agentes participantes en estas revistas en la universidad del posperonismo será central. Sin ir más lejos, el interventor de la Universidad de Buenos Aires a partir del 1° de octubre de 1955 fue José Luis Romero, director de *Imago Mundi*. Al respecto, Martínez Del Sel y Riccono (2012) afirman: “en septiembre de 1955 se intervienen las universidades nacionales y se designa a José Luis Romero como delegado interventor de la de Buenos Aires. Junto a Ismael Viñas, secretario interventor, Romero había permanecido en las sombras de la vida académica universitaria destacándose en el ámbito de los circuitos alternativos a la universidad peronista. Romero y Viñas poseían una trayectoria académica en las revistas *Imago Mundi* y *Contorno*, respectivamente, y emergieron de esa estada con sus cargos directivos en la universidad de la mano de amplios grupos reformistas, sobre todo estudiantiles, quienes fueron los protagonistas del proceso de recambio docente” (13).

autonomía. En términos de carrera docente, y posterior a la derogación de la ley universitaria 13.301 que había dictado Perón, se produjeron nuevamente renunciaciones y cesantías entre aquellos que habían apoyado o todavía lo hacían al “régimen depuesto”. De todas formas, los números no llegaron a ser similares a los que se habían visto entre 1946 y 1949. Comenzaba la llamada “desperonización” de la Universidad en consonancia con una política nacional emanada del gobierno *de facto* que comandaba los destinos del país por entonces.

Según Buchbinder (1997: 192) a partir de 1955 la universidad recupera en el ambiente cultural el papel que había tenido en la década del veinte. Se producen cambios curriculares y académicos que, a partir de 1958, intentan acompañar el modelo desarrollista que se propone para el país. La universidad y, en especial, la actividad científica son señaladas como centrales para dicho modelo:

En la universidad, el impulso a la investigación se expresó a partir de la generalización de la dedicación exclusiva a la docencia, entendida ahora como la condición natural del profesorado universitario, de un programa de becas para investigación y estudios en el exterior y perfeccionamiento de estudiantes y graduados, de un apoyo sistemático a la labor de institutos y centros de investigación (1997: 194).

Durante este proceso, además, se crearon nuevas carreras y se modificaron los planes de estudios que tendían hacia un proceso de mayor especialización. Asimismo, en el plano administrativo, las Facultades acudieron a la departamentalización, proceso que se señaló como síntoma de modernización: “La modernización de la estructura institucional y curricular tuvo otros aspectos importantes, algunos de ellos posibilitados por las disposiciones contenidas en el Estatuto Universitario de 1958, como la docencia libre y la cátedra paralela” (Buchbinder 1997: 200). La carrera científica alcanzó su máximo desarrollo acompañada por la creación del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) que, mediante un sistema de becas, aseguraba el desarrollo de una carrera en la investigación.

De esta manera, iniciada la década del 60, la universidad ya contaba con una base renovada y un impulso importante para su desarrollo. Pero, una vez más, los claustros universitarios serían terreno de batallas ideológicas y posicionamientos diversos que cuestionaban el modelo que se venía gestando. “El proyecto renovador comenzó a ser tildado de cientificista a principios de los sesenta. Por esta denominación, se entendía la promoción de una actividad científica y de reflexión ajena a los intereses y a la realidad nacional” (Buchbinder 1997: 210). Al mismo tiempo, los movimientos estudiantiles que habían retomado el protagonismo a partir de 1955 comenzaron a exigir

posicionamientos de la universidad en temas de política nacional e internacional. Esto llevó a enfrentamientos entre diversas facetas estudiantiles y entre estos y algunos docentes. Para mediados de la década del 60 la politización y radicalización que se respiraba en los sectores medios e intelectuales de la Argentina fue escalando en la universidad.³⁴ Al mismo tiempo, como señala Oscar Terán, “el peso creciente que adquirió la llamada doctrina de la «Seguridad Nacional» en sectores de las Fuerzas Armadas los indujo a visualizar a la Universidad como un centro de «infiltración revolucionaria»” (1991: 164).

Finalmente, una nueva intervención en la universidad arrasaría con el proyecto que venía tomando forma a partir de 1958. El 29 de julio de 1966, el gobierno *de facto* encabezado por el General Juan Carlos Onganía suprimió la autonomía universitaria a través de una ley que dispuso que la universidad pasara a depender del Ministerio de Educación y que los Rectores se convirtiesen en Interventores. Esta decisión provocó una revuelta de estudiantes y docentes que se negaban a la intervención y que, en señal de protesta, ocuparon al menos cinco Facultades. Onganía intervino con la fuerza policial y el resultado final del hecho arrojó unos cuatrocientos docentes y estudiantes detenidos, en muchos casos de forma extremadamente violenta. Se recuerda a aquel episodio con el nombre de “La noche de los bastones largos”. Al respecto, afirma Buchbinder:

En Filosofía y Letras abandonaron sus cargos unos trescientos docentes, poco más del veinte por ciento del cuerpo de profesores, aunque la comunidad académica se dividió, una vez más, en dos sectores. Mientras la mayor parte del grupo renovador se apartó de la Facultad, un sector importante decidió resistir el nuevo estado de cosas en la Universidad «desde adentro». De todos modos, la intervención del año 1966 asestó el golpe de gracia a un proyecto académico cuya fuerza y empuje estaba ciertamente debilitado. Muchos de aquellos que habían promovido y sostenido, seguirían ahora su carrera académica en el exterior en centros privados que comenzarían a desarrollarse con fuerza a partir de estos años (1997: 221).

La dictadura inaugurada por Onganía y, en especial, este episodio con la universidad dio lugar a lo que se conoció como ‘la fuga de cerebros’ más grande de la historia argentina. La práctica de la ciencia moderna, la aplicación del conocimiento científico a los problemas del desarrollo nacional y la modernización de la cultura fueron detenidos de forma abrupta.³⁵

³⁴ Dice Alfredo Serra: “Los años 60 fueron altamente politizados: Cuba, el Mayo del 68 en París, guerrillas en Venezuela, Perú, e -incipientes- en la Argentina. Ola que inevitablemente llegó a las universidades. Cualquiera que haya estudiado o conocido esos centros sabe que bullían de consignas, actos políticos y protestas. Pero de todo signo: un arco de extrema derecha a extrema izquierda, y con puntos intermedios y moderados” (2017: 1).

³⁵ “En ese momento, la UBA disfrutaba de su mayor esplendor académico y reconocimiento internacional. De la mano de uno de los mayores presupuestos universitarios de la historia, y de la autonomía y el cogobierno, la UBA desarrolló proyectos como la editorial Eudeba; impulsó la extensión universitaria con masivas campañas de alfabetización; creó el CONICET y el Instituto de Cálculo, que fue pionero en las ciencias de la computación con la máquina ‘Clementina’; puso en marcha las carreras de sociología y psicología; fundó la Ciudad

Renunciaron, a lo largo del país, más de mil trescientos docentes y un centenar de científicos hizo lo propio exiliándose de la Argentina: “algunos (301, exactamente) se exiliaron. De ellos, 166 fueron contratados por universidades latinoamericanas, 94 por Estados Unidos, Canadá y Puerto Rico, y 41 por casas de estudio de Europa” (Serra 2017: 1).

Ya sea por la renuncia, por el exilio o por las cesantías, la universidad perdió los recursos humanos que motorizaban sus proyectos de investigación, sus cátedras de enseñanza y su política de extensión. Lo que se venía gestando con cierto ritmo se vio drásticamente interrumpido y, si bien con el paso de los años algunos docentes y científicos regresaron a sus lugares de trabajo, el impulso ya no fue el mismo. La brutalidad con la que la universidad fue atacada durante esta época fue el preludio de lo que sucedió diez años después con la dictadura militar encabezada por el dictador Jorge Rafael Videla. Las casas de altos estudios volverían a ser objeto de intervención con efectos aún peores que los acaecidos en 1966: persecución a intelectuales, quema de libros, asesinatos de docentes y estudiantes, desapariciones forzadas y otras tantas atrocidades marcarían a fuego, una vez más, la vida universitaria argentina y el desarrollo cultural e intelectual (Cf. Casareto y Daleo 2020; Crenzel 2008; Invernizzi y Gociol 2002; Suasnábar 2004, Torre 2010).

1.2.4. Enrique Pezzoni en el campo cultural

Mientras ocurría la intervención de la UBA en 1943, Enrique Pezzoni terminaba su paso por la escuela secundaria. Un año después, en 1944, ingresaría al “Instituto Nacional³⁶ del Profesorado ‘Dr. Joaquín V. González’” como estudiante de la carrera de “Profesorado de Castellano, Latín y Griego”. “‘El Joaquín’, como se lo conoce popularmente, se fundó en 1904 con la forma de un “seminario pedagógico [...] con el que se intentaba dotar de rudimentos para la enseñanza a los profesionales no docentes

Universitaria; entre tantas otras iniciativas. Se trataba de un proyecto de universidad crítica y reflexiva, donde la investigación era parte esencial de la actividad de los docentes con dedicación exclusiva” (Doldan 2018: 2).

³⁶ Este adjetivo se quitará más adelante. Según Calero, Di Vincenzo y Rizzi (2022): “En los momentos previos a la fundación del Instituto Nacional del Profesorado Secundario, en 1904 (por disposición ministerial del doctor Juan R. Fernández, Ministro de Instrucción Pública, reafirmada por Joaquín V. González, que lo sucedió en el cargo), se discutió también acerca de qué organismo debía tener a su cargo la formación de profesores: si la Universidad o una institución independiente, pero de rango similar al universitario. Nos parece interesante señalar la importancia del adjetivo ‘nacional’ para caracterizar a la nueva Institución, porque tácitamente eso significaba que no solo sus títulos habilitarían el ejercicio de la docencia en cualquier territorio de la República, sino también porque tendrían ese carácter los conocimientos allí impartidos y la norma lingüística propiciada como modelo” (1).

que dictaban cátedra en el nivel medio” (Di Vincenzo 2017: 2; Calero, Di Vincenzo y Rizzi 2022). También tuvo, como la universidad, sus vaivenes en relación con el campo político, incluso compartió un origen común con la Facultad de Filosofía y Letras³⁷, aunque como se documentó luego, el impacto de las dictaduras e intervenciones fue de menor severidad que en las facultades de la UBA, hubo profesores cesanteados también aquí: un caso paradigmático fue, por ejemplo, el de Nicolás Bratosevich (Cf. Arnoux 2022; Calero, Di Vincenzo y Rizzi 2022).

Por las aulas de este Instituto pasaron ilustres profesores que marcaron para siempre el campo literario, crítico, lingüístico y filológico argentino: Amado Alonso, Pedro Henríquez Ureña, Marta Royo, Ana María Barrenechea, Aída Barbagelata, Raimundo Lida, María Rosa Lida, Nicolás Bratosevich, Mabel Rosetti, Roberto Giusti, Francisco Romero, Ángel Vassallo, Mercado Vera, Carlos Alabarracín Sarmiento, entre tantos otros. Enrique Pezzoni se destacó rápidamente como estudiante, siendo reconocido en latín y filología. Según relata Daniel Link, por estas épocas Pezzoni “quería especializarse en literaturas septentrionales (inglesa y norteamericana, alemana) pero luego las circunstancias de la vida lo llevaron a otra parte” (2017: 66). Durante sus años como estudiante (fue compañero de estudios de Susana Cazenave, de Leonor Frumento, de Fanny Schwarzberg y de Nicolás Bratosevich³⁸, entre

³⁷ Como señala Buchbinder (1997) la historia del Instituto Nacional del Profesorado tiene, en sus primeros años, un origen común con la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA con la que comparten planes de estudios análogos e incluso logran vincularse a través de un proceso de anexión que al cabo de pocos años debe dar marcha atrás. Afirma: “fue inaugurado con carácter de Seminario Pedagógico [...] sobre la base del modelo de los institutos alemanes de la misma índole, siendo los profesores de ese origen en su totalidad. En 1905 el Instituto fue reorganizado, independizó su currícula de la Universidad y se estableció un plan de tres años en base a dos grandes secciones, una en Filosofía y Letras y otra en Ciencias Exactas [...] En agosto de 1906, el Consejo Directivo autorizó al Decano para que gestionase ante el Ministerio la anexión a la Facultad del Instituto Nacional del Profesorado, hecho que se concretó a fines de ese año por la ley de presupuesto. La decisión fue fundamentada en base a la analogía de estudios y a la existencia de fines comunes entre las dos instituciones [...] En septiembre de 1908 se tuvo noticia de que el Ministro de Instrucción Pública estaba dispuesto a derogar el decreto de anexión del Instituto Nacional del Profesorado a la Facultad. Las autoridades de esta iniciaron en forma inmediata las gestiones para que dicha desanexión no se llevase a cabo. A estos fines elevaron una petición ante el Consejo Superior para que este intercediese ante el Ministerio. José Nicolás Matienzo justificó la posición de la Facultad argumentando que era necesario evitar que el Instituto del Profesorado se transformase en un rival de las facultades. Pero el Consejo Superior, previa votación, se negó a apoyar las gestiones de las autoridades de la Facultad. Desde 1909 el Instituto volvió a la dependencia directa del Ministerio de Instrucción Pública” (38-39).

³⁸ Con Nicolás Bratosevich ideó y dictó una “Especialización en lengua española”, una de las primeras carreras de posgrado pensada para el instituto que se vio drásticamente interrumpida al comienzo de la dictadura militar de 1976. Durante el trabajo de investigación para la reconstrucción del archivo pezzoniano aparecieron datos completamente desconocidos sobre el recorrido docente de Pezzoni en el ISP JVG. Durante una entrevista, Silvia Calero (2019), ex estudiante de Pezzoni y profesora durante más de treinta años de “Literatura Argentina” y “Literatura Hispanoamericana” en el ISP JVG reveló un dato desconocido acerca de lo que ella conoció como una de las primeras carreras de posgrado que se intentó sostener en “El Joaquín”. Calero afirma que Pezzoni y Bratosevich pensaron la “Especialización en lengua española” como una carrera de posgrado para egresados del profesorado y reconstruye, durante la entrevista, parte del plan de estudios según lo que recuerda de su paso por

otros) entabló relación con varios de sus profesores, especialmente con Raimundo Lida, y de esta amistad es testigo un vasto epistolario de reciente publicación (Lida 2022). Daniel Link sostiene que de sus maestros del instituto Pezzoni también aprendió a relacionar sus trabajos críticos y de traducción con la pedagogía, “de acuerdo con una escuela y unos maestros siempre obsesionados por vincular sus trabajos con la formación docente” (69). Esta aseveración no es menor e ilumina ampliamente ciertas afirmaciones que sostenemos en nuestra hipótesis de trabajo, a saber: la docencia, la crítica y la traducción se vinculan, se mancomunan, se retroalimentan de manera constante en sus intervenciones, dando como resultado determinadas operaciones para intervenir en y con los textos.

Finalizada su formación como estudiante, Pezzoni se destacó también como el instituto y, años después, su nombre ocupa el mismo lugar como notable que quienes fueron sus profesores. Allí dictó varias asignaturas³⁹: “Lingüística”, “Composición”, “Expresión oral y escrita” y el “Seminario de literatura latinoamericana

la especialización en cuestión: “se dictaban varios seminarios cuya carga horaria oscilaba entre las 30 y las 40 horas de clase. Todos incluían como requisito la presentación y defensa de una monografía final” (1). En cuanto a la participación como docentes de Pezzoni y Bratosevich, Calero sostiene que cada uno dictaba un seminario dentro del plan de estudios. Dice: “Enrique Pezzoni dictaba *Metodología de la investigación literaria*. El seminario estaba actualizado con los últimos lineamientos de la crítica de ese momento. Estudiamos a Propp, Greimas y a todo lo que venía del estructuralismo. No recuerdo el programa exacto pero eran esas temáticas. Usábamos mucho los libros de Hachette, con las novedades que estas publicaciones traían” (2). En cuanto a “Brato”, tal como se lo apodaba cariñosamente, “dictaba *Teoría literaria y problemas de estudios y de historia literaria*” (2). En relación con el programa de este seminario, Calero reconstruye que era un “muy completo” y que como metodología de trabajo “tomaba como temáticas las fuentes de la literatura, distintas posibilidades de fuentes. Trabajamos con literatura y psicoanálisis, con la mítica y los mitos” (2).

El plan de estudios de esta especialización se completaba con otros seminarios que también dictaban reconocidos docentes del instituto, no solo del departamento de Lengua y Literatura. Uno de los casos, rememora Calero, era el seminario *Literatura Hispanoamericana* que era dictado “por un historiador del instituto del profesorado, el profesor Miguel Guerin que luego fue Decano del área de Letras de la universidad de la Pampa” (3). Acerca de los contenidos Calero afirma que Guerin “tomó de manera deslumbrante a los cronistas y a toda la literatura de la colonia que para mí, como estudiante, hasta ese momento era como un agujero negro. Él se ocupaba de los cronistas y uno empezaba a ver todas las riquezas que estos encerraban a través de su escritura” (3). Finalmente, Calero menciona dos seminarios más: uno de ellos, *Literatura Española I*, dictado por la profesora Frida Weber de Kurlat y de cuyo programa recuerda especialmente el trabajo con “el teatro español del Siglo de Oro. Específicamente con Lope de Vega y los dramas de honra” (3); el otro, cuyo nombre y docente se le escapan a la memoria, pero recuerda que los contenidos de aquel programa también tenían que ver con “el Siglo de oro, cómo se escribía literatura en dicho momento”. La Especialización en Lengua Española funcionó hasta 1976, “lo recuerdo bien” dice Calero y aporta un dato más que significativo para entender el porqué del abrupto corte: “mi último trabajo corregido está firmado en febrero de 1976” (4).

³⁹ Lo cuenta el mismo Pezzoni en una carta dirigida a Raimundo Lida: “Doy un curso de Composición (atemorizado y a la vez inspirado por su recuerdo), un Seminario de literatura contemporánea (que repito los sábados con un grupo diferente) y otro curso que absurdamente se llama ‘Expresión oral y escrita’ y que no difiere demasiado de la ‘Advance oral practice’ de las universidades norteamericanas” (Link 2017: 65). Según se repone de algunos *cuentos*, esta asignatura se repetía en varios de los profesados que ofrecía el ISP JVG, Matemática y Francés, por ejemplo (Almaraz 2017; Calero, Di Vincenzo y Rizzi 2022).

enumeración que permite ver la diversificación temática de la práctica docente dentro de una misma institución.

De todas estas asignaturas, fue particularmente el “Seminario de literatura latinoamericana contemporánea” el que colaboró con la construcción de la ‘leyenda Pezzoni’, pues su concurrencia era masiva, como recuerda Link: “venía gente de todo el mundo a escucharlo (no exagero: en las aulas ruinosas del Profesorado conocí a Andrés Di Tella, que se había tomado un año libre en Oxford, donde estaba estudiando, y vino a Buenos Aires a escuchar los cursos de Enrique)” (2017: 66). Este famoso seminario estaba pensado para cursarse en cualquier momento de la carrera ya que no tenía correlatividades (al menos no declaradas, como contarían después sus estudiantes⁴⁰) y contaba con flexibilidad horaria. Esto favoreció también la masividad de aquellas clases ya que muchos estudiantes decidían cursarlo todos los años, animados por la renovación constante de su programa y de sus objetos de estudio.

El seminario trascendió y múltiples son las razones por las que estas clases se volvieron célebres, resumimos aquí, a modo introductorio (en los capítulos 3 y 4 se retomarán las operaciones desplegadas en este seminario) un par de ellas: en primer lugar, la puesta en escena que significaba la clase y la *performance* que Pezzoni ponía en marcha cuando enseñaba; en segundo lugar, la constante renovación del programa y de los autores a los que se abocaba el seminario, lo que daba un panorama amplio sobre la literatura latinoamericana contemporánea; en tercer lugar, los ‘modos de leer’ con los que Pezzoni intervenía los textos y la potencialidad de esa mirada para analizar otros consumos culturales; en cuarto lugar, la discusión de la que sus estudiantes podían formar parte en el marco de las clases y que muchas veces se convertía en el motor de las mismas y, por último, la actualización

⁴⁰ Según las entrevistas a ex estudiantes, en este punto los datos suelen tener diferencias de las que, aunque mínimas, es necesario dar cuenta: 1) la denominación del Seminario: para Link se llamaba “Seminario de literatura contemporánea”, aunque algunos colegas lo recuerdan con otro nombre, como es el caso de Isabel Vasallo que lo enmarca dentro del grupo de los llamados “Seminarios de postgrado y de extensión” como uno de “Literatura latinoamericana contemporánea” (Vasallo 2018); 2) la extensión en el tiempo: algunas entrevistas plantean una duración de un cuatrimestre y otras de un año (arriesgamos que la confusión puede deberse a los años en los que Pezzoni viajó a universidades extranjeras y el tiempo de dictado se vio reducido a un cuatrimestre cuando, en realidad, era de un año); 3) la ubicación en el plan de estudios: si bien Daniel Link sostiene que se podía cursar en cualquier momento de la carrera, lo cierto es que en varias entrevistas se afirma lo contrario, diciendo que el seminario estaba pensado para el cuarto año de la carrera ya que requería de ciertos conocimientos previos de Teoría Literaria que, aunque no era una asignatura correlativa, otorgaba ciertas herramientas para un mejor recorrido por el mismo (Drucaroff 2019). Esta situación, sin embargo, no impedía que los estudiantes lo cursaran igual (como oyentes, por ejemplo) y allí se reunían los de la nueva cohorte, los que ya lo habían cursado y volvían por la potencialidad de las clases y, también, estudiantes externos y docentes de la casa. A pesar de estos datos, en apariencia contradictorios, hay coincidencias que se repiten en todas las entrevistas: el programa de dicho seminario cambiaba todo el tiempo, lo que daba dinamismo y una mirada amplia sobre la literatura contemporánea (Almaraz 2017; Canepa 2017; López Casanova 2018; Mango 2018).

bibliográfica que Pezzoni proponía y a través de actualizaba los recorridos de sus estudiantes. Muchas de las dinámicas que se ensayaron en este espacio del seminario se trasladaron luego a sus clases en la UBA y fueron un insumo fundamental para la renovación del plan de estudios de la carrera de letras en dicha universidad.⁴¹ A modo de ejemplo, Panesi (2017) recuerda que la instancia de defensa de una monografía final era uno de los cambios que habían llegado de la mano de Pezzoni para el nuevo plan de estudios de Filosofía y Letras.

La relación de Enrique Pezzoni con el ISP JVG nunca se terminó, inclusive que se trasladara definitivamente a la UBA de la posdictadura. Siguió en contacto con y estudiantes desde diversos espacios e incluso fue invitado a participar en discusiones propuestas académicas para el instituto. Un caso paradigmático, a modo de ejemplo, fue creación de la “Maestría en ciencias del lenguaje”, la primera carrera de posgrado del letras en un instituto terciario (Ramírez y Santomero 2020; Santomero y Ramírez 2020). proyecto de creación de esta maestría fue encarado por Elvira Narvaja de Arnoux a mediados de la década del 80, aunque el curriculum académico se aprueba en el año 1988. El proyecto comenzó a pensarse habilitado, en gran parte, por esa continuidad subterránea de las actividades docentes y de investigación que se abrieron camino por

⁴¹ Afirma Gerbaudo al respecto: “apenas restituida la democracia en 1983, la UBA será quien encarne la vanguardia teórica y literaria en el campo de las letras [...] una transformación atada a figuras ligadas a cátedras. La rápida incorporación de los profesores que se habían formado en los “grupos de estudio” (también llamados “universidad paralela” o “de las catacumbas”) unida a la reforma de los planes de estudio con alta participación de todos los estamentos provoca una renovación de la enseñanza de la que queda registro directo, en los programas de cátedra y en las clases entonces desgrabadas y transcriptas, y registro indirecto, en los testimonios de los entonces alumnos y en sus prácticas posteriores: la conversación sobre la vanguardia teórica y literaria por Beatriz Sarlo; la biblioteca im–posible que María Teresa Gramuglio desembala en sus clases de Literatura del Siglo XIX, la relectura de la literatura nacional en clave de escritura de “clase” por David Viñas, la introducción del “análisis del discurso” por Beatriz Lavandera, la importación de los últimos desarrollos de la teoría literaria por Enrique Pezzoni y la renovación del sentido de su enseñanza por Josefina Ludmer [...] son algunos de los signos de una emergencia renovadora que se había gestado furtivamente durante ‘los años de plomo’ y que dejará sus huellas en tiempos muy diferentes en las otras universidades del país [...] Cabe mencionar que el recurso de la cátedra paralela permitió, en parte, descomprimir esta situación dándole al alumnado la posibilidad de elegir con qué profesor cursar las materias del Plan de Estudios. Así por ejemplo, si se observan los programas de la carrera de Letras de los años ochenta se advertirá que se ofrecía una Literatura argentina II a cargo de Teresita Frugoni de Fritzsche y otra a cargo de Beatriz Sarlo (a partir de 1984), una Introducción a la Literatura (Cátedra A) a cargo de Delfín Garasa, otra a cargo de Enrique Pezzoni (Cátedra C, a partir de 1984) y la cátedra B que estuvo a cargo de Graciela Maturo, etc. Por otro lado esta renovación va de la mano del cambio de los planes de estudio producida en 1985 con activa participación de todos los estamentos (profesores, estudiantes, graduados -cf. Bombini 2006-). Se introducen cátedras innovadoras por el recorte desde el que organizan sus contenidos: tal es el caso de Literatura del Siglo XIX y Literatura del Siglo XX a cargo de María Teresa Gramuglio y Delfina Muschietti, respectivamente; “Algunos problemas de Teoría Literaria”, a cargo de Josefina Ludmer, entre otras (cf. AA.VV. —1984–2010— *Programas*). En esa misma línea se toman algunas decisiones, inseparables de la coyuntura política, evaluadas muchos años después como erróneas: en el afán por distinguirse de las disciplinas que habían transitado la dictadura sin mayores dificultades (como la Filología o los Estudios Clásicos —cf. Funes 2011:97—), como bien admite Sarlo, “liquidamos los latines y los griegos” (cf. Sarlo 2009a)” (2014: 20-21).

fuera de la universidad durante los años de la dictadura. “La maestría apunta a ‘recuperar y potenciar’ la tradición académica de los INSP, y para ello se esgrime que por esas instituciones ‘han pasado los más grandes especialistas en el área y de las que han salido brillantes promociones y figuras ineludibles en el desarrollo de la disciplina’” (Arnoux 2017: 122). Con esta premisa, Arnoux justifica la elección de sus colaboradores para pensar el proyecto y el plantel docente de la maestría, “convoca a los mejores exponentes del campo, cuyas trayectorias profesionales son indiscutibles” (127). Allí aparece Pezzoni, convocado⁴² como especialista asesor para la creación de la maestría, en la que finalmente no pudo dictar clases porque falleció al poco tiempo del lanzamiento de la misma (Vasallo 2019).

Pezzoni se recibió como profesor de Castellano, Latín y Literatura en 1950 y al poco tiempo comenzó a trabajar como profesor en el mismo instituto. Para 1958, concursa en la UBA un cargo de ayudante en la materia “Introducción a la literatura” que comandaba por entonces otra egresada del ‘Joaquín’, Ana María Barrenechea. Sobre aquel concurso también se contó una anécdota con ribetes de leyenda. Dice Panesi (2017):

cuando Enrique concursó el concurso de la Facultad que le permitió acceder al primer cargo de jefe de trabajos prácticos, se habló mucho de su performance. Le había tocado Borges y, en ese momento, como devolución, este jurado le dijo “qué chisporroteo, caramba, qué florilegio”. Había una marca, una elegancia en la manera de construir el discurso que era muy importante para él. Ahí aparece la cosa actoral y la apuesta por el cuerpo que tanto se le reconocía a Enrique (3).

Pezzoni gana el concurso y este se convierte en su primer ingreso a la Facultad de Filosofía y Letras, aunque no será el definitivo. Acorde a la bibliografía a la que referimos en el apartado anterior, Pezzoni formaría parte de lo que ciertos estudios historiográficos sobre la UBA denominaron como la “época de oro” o la “isla reformista” de la universidad, después del peronismo. Ese mismo año, en 1958, Pezzoni también ingresó a otra dependencia de la UBA: comenzó a trabajar como parte del plantel docente del Colegio Nacional de Buenos Aires (CNBA) dictando la asignatura “Castellano y literatura”. En 1966, su tránsito tanto por la Facultad de Filosofía y Letras como por el CNBA se ve interrumpido drásticamente

⁴² Un gesto recíproco según reconoce Arnoux en un artículo: “[Pezzoni] era el compañero respetado y admirado intelectualmente y al que querían con una devoción, cuyas profundas raíces comprendí luego. Él fue el que me propuso con Jorge Panesi, en la Facultad de Filosofía y Letras, que me hiciera cargo de Semiología y Análisis del Discurso” (2022: 2).

después de “La noche de los bastones largos”. Al CNBA regresaría entre los años 1973 y 1976⁴³, a la Facultad recién en 1984.

Pezzoni no dejó nunca de trabajar en el ISP JVG por lo que ante estas interrupciones y cortes que se producían por las coyunturas políticas en la universidad, siempre continuaba sus prácticas docentes desde este lugar. Esta presencia continúa en el Instituto durante las dictaduras militares motivó que en las entrevistas realizadas para esta investigación se consultara qué percibían los estudiantes en relación con Pezzoni y la dictadura en el marco del instituto. Las respuestas, variadas, dibujan diversas escenas en las que el profesor encara el tiempo de la dictadura desafiándola a través de la enseñanza de la literatura. Elsa Drucaroff (2019), por ejemplo, habla de “impunidad”, pero no en un sentido negativo, sino todo lo contrario:

[...] estábamos en una dictadura feroz y en la divisoria de aguas él se colocó en un lugar muy claro. A los militares, no los quiso jamás. Le tenía simpatía a la democracia y un repudio visceral contra el autoritarismo y contra el gobierno militar. Yo creo que él se creía impune en la dictadura. Creo, además, que había algo que era cierto: los *milicos* no podrían comprender su humor, sus clases, ni nada. Además no podían concebir que en un lugar tan chiquito se hicieran cosas. Ellos estaban desesperados con el movimiento estudiantil y el profesorado lo había tenido pero había sido llevado adelante de manera muy inteligente. Hay que decir algo: la resistencia en el profesorado era intelectual (2019: 3).

Coincide en la misma apreciación Laura Mango, que habla de una “resistencia cultural” en el ámbito “del Joaquín” en el que “había profesores de primer nivel, profesores de la universidad que se ubicaban donde podían ubicarse y el instituto era uno de esos lugares. Y la verdad es que los profesorados dictaban lo que querían. No parecía que las cátedras estuvieran condicionadas políticamente, o sí, pero tenían el valor de ignorar” (2018: 1). El mismo valor que mostraba Pezzoni que se animaba a dar

⁴³ Se lo cuenta él a Victoria Ocampo en una carta: “a todo esto, ya me llamaron del Colegio Nacional de Buenos Aires (donde fui profesor hasta que me echó Onganía, otro que bien bailaba) para anunciar que me repondrán y para ofrecerme desde ahora un cargo, que rechacé” (Enrique Pezzoni, comunicación personal, 06 de julio de 1973). [En adelante, citamos las cartas de Enrique Pezzoni a Victoria Ocampo siguiendo las normas APA (American Psychological Association) en su 7ª Edición].

Este dato también fue contrastado por esta investigación a través de consultas al Archivo del Colegio Nacional de Buenos Aires (CNBA) que, ante la ausencia de los programas de la asignatura que Pezzoni dictaba allí (“Castellano y Literatura”), ofreció datos del legajo del profesor que sí se conserva en la institución: “en 1958 lo nombran en con funciones de profesor de la asignatura Castellano y Literatura; en 1961 fue nombrado Director *ad-honorem* del Departamento de Castellano y Literatura; en 1966, por resolución N°349/66, del 20 de septiembre es dejado cesante en el cargo; en 1973 lo invitan a un acto en conmemoración del ‘Día del Maestro’ y para celebrar la reincorporación de los profesores que fueron alejados de sus cátedras por motivos políticos y/o gremiales; en 1976 renuncia al cargo” (Barreiro 2020).

En el libro *Manzana de las luces, crónicas de su historia: el Colegio Nacional de Buenos Aires* (Brandariz 2010), se menciona a Enrique Pezzoni como parte del “sentido de la excelencia” en una lista de notables e ilustres profesores que han pasado por el colegio desde 1863. Particularmente, sobre él se dice: “Enrique Pezzoni, profesor de literatura y maestro en motivación” (49).

una clase desde la teoría psicoanalítica sin el más mínimo disimulo, como lo cuenta Drucaroff en la citada entrevista:

Una vez Enrique estaba dando una clase sobre Felisberto Hernández, en aquel seminario sobre literatura fantástica que creo que dictó en 1978. Estábamos viendo el cuento *El cocodrilo*, antes habíamos visto *La vida breve*, de Onetti, y él había expuesto la lectura de Ludmer. En esa época estaba fascinado por el trabajo de Ludmer, quien estaba, a su vez, fascinada por Lacan. El caso es que Enrique estaba haciendo una lectura de ese cuento de Felisberto, en función del que tipo lloraba e, influido por el método Ludmer, había llegado a plantear que el significante “llorar” estaba relacionado con la eyaculación. Imagínate, en medio de la dictadura, en 1978, tener en el pizarrón escrito “llanto = eyaculación”. Ya eso solo era absolutamente subversivo, sobre todo para un público del profesorado en esa época, que era profundamente pacato y conservador y no tiene nada que ver con el estudiantado de hoy. Hijas de militares, reprimidas, muy probablemente vírgenes, ultra católicas. Y avaladas por toda la moral dominante de un gobierno violento y dictatorial. En esa situación, Pezzoni ve que una de estas chicas está hablando de cualquier cosa con su compañera de banco y le dice: “señorita, ¿me tengo que poner a llorar para que me preste atención?”. Y una parte del aula se ríe a las carcajadas. Era capaz de hacer cosas así (2019: 2).

Daniel Balderston (2021) cuenta una anécdota con tintes parecidos cuando se le pregunta por lo que recuerda de Pezzoni en esta época, en 1978, que es cuando se conocen. La sorpresa de Balderston es por el modo en que Pezzoni vocifera acerca de una situación que, en el marco del gobierno dictatorial, resulta peligrosa:

Recuerdo que en ese primer viaje mío a la Argentina, en plena dictadura en 1978, hacia el final del viaje, me llevó a comer a la Costanera. Allá tomó lo suficiente para hablar con mucha angustia, y con su voz poderosa, de los detenidos desaparecidos. Me sorprendió que hablara de ese tema en un lugar público, y creo que otra gente en el restaurante se fijó en lo que decía. Creo que me contó también lo que había pasado con un coche suyo robado⁴⁴ que pasó a poder de los servicios secretos, cosa que lo alarmaba mucho (2).

Isabel Vasallo, por su parte, afirma que la forma en que Pezzoni se movía en dictadura, tanto en sus clases como en la vida cotidiana, tenía que ver con una seguridad propia por el lugar del que provenía: “Yo creo que él se sentía muy protegido por sus orígenes [...] venía de *Sur* y tenía todo ese respaldo de gente con pensamiento ‘gorila’. Era muy amigo de Victoria y Silvina Ocampo y él se manejaba con una actitud relativamente apolítica” (2018: 2).

⁴⁴ El dato que menciona Balderston en esta entrevista aparece en una carta que Pezzoni le escribe a Victoria Ocampo: “[...] hace unos diez días, al llegar de noche a casa, y en el instante mismo en que arrimaba el coche al cordón, fui asaltado por unos energúmenos con armas fenomenales que se robaron el auto y todo lo que había dentro: documentos, dinero, un trabajo que me había llevado tres meses. En la puerta de casa, y en la esquina de Cabillo, populosa y llena de luz. Desde luego, me quedó un shock regular y me hizo meditar acerca de extraña suerte que tengo con los autos y ahora viajo en atiborrados y lentísimos colectivos”. (Enrique Pezzoni, comunicación personal, 17 de abril de 1978).

Sin dudas, la pertenencia a *Sur* le aseguró a Pezzoni otro ‘refugio intelectual’⁴⁵ y un destacado lugar en el campo, dado el poder de dominación que el proyecto de *Sur* tuvo durante décadas en el campo cultural argentino. Su entrada al grupo se produjo en 1946, dos años después de su ingreso al ISP JVG, y a sus 20 años de edad. Como él mismo contó en una entrevista para el Centro Editor de América Latina (1982) lo hizo invitado por su profesor Raimundo Lida, quien quería que lo ayudara en la secretaría de redacción de *Sur* ante la ausencia de José Bianco por un viaje. El recorrido de Pezzoni dentro de este grupo es relativamente conocido: produjo buena parte de su obra crítica y de traducción y, con el tiempo, se convirtió en Jefe de redacción de la revista *Sur*, cargo que ocupó entre 1968 y 1973; luego, se convirtió en asesor literario de la Editorial Sudamericana entre los años 1974 y 1989. Reconstruir el trabajo de Enrique Pezzoni en dicho proyecto demandaría la escritura de otra tesis completa, de modo que aquí daremos cuenta de ciertos aspectos significativos de su paso por esta revista y por el grupo intelectual que constituía el proyecto *Sur*, sobre todo en lo que a nuestra hipótesis de trabajo refiere. En otras palabras, algunas de las marcas de la escritura pezzoniana, que luego delimitan la *firma*, aparecen en esta etapa de vinculación de Pezzoni con el grupo. Por eso es importante describir la relación que se estableció entre ambos a lo largo de los años.

El grupo *Sur*, como señala Gramuglio (1983) —siguiendo a Raymond Williams— se caracteriza por no estar ligado a aparatos institucionales formales y por no representar un amplio movimiento social pero, sin embargo, tiene una importancia social y cultural en la historia moderna. Desde su fundación en 1931 y hasta 1991, fecha de publicación del último número, sendos debates culturales, políticos, ideológicos y literarios atravesaron las páginas de la revista. *Sur* tuvo, a lo largo de los años en que se publicó, etapas de esplendor y declinación, esta última coincidente con el final de la publicación (Gramuglio 2010). Al analizar estas etapas se debe tener en cuenta “las circunstancias cambiantes -políticas, sociales, culturales- que atravesó desde el momento de su fundación” (197). A pesar de señalar estas etapas en las primeras dos

⁴⁵ Para Jorge Panesi, la revista, al igual que el ISP JVG fueron refugios intelectuales durante la dictadura militar, aunque no los únicos: “Yo en esa época trabajé en una especie de refugio intelectual, la Universidad del Salvador, enseñando “Literatura Hispanoamericana”. Estaban conmigo Ramón Alcalde, el ex marido de Josefina Ludmer que enseñaba griego, y Jorge Lafforgue. Trabajábamos todos allí por tres pesos, pero era la única opción que nos quedaba para estar en contacto con lo que nos interesaba, de otra forma era imposible entrar en la universidad. Así que uno de los refugios intelectuales era éste y, otro, el ISP JVG reconocido como un lugar que quienes estaban en la facultad y se habían ido utilizaron para refugiarse. Allí había una calidad académica que lamentablemente en la oscura facultad no había” (Panesi 2017: 1).

décadas de la revista⁴⁶, Gramuglio remarca la importancia que tuvo *Sur* en el campo cultural, incluso cuando otras revistas⁴⁷ de corte liberal empezaron a pulsar por el poder de dominación en el mismo. *Imago Mundi* y *Contorno* son indicadas como ejemplos de renovación de las revistas literarias que, después del peronismo y en oposición a él, comenzaron a realizar “una autocrítica de los intelectuales con respecto a la supuesta incomprensión de las verdaderas dimensiones sociales de ese movimiento” (Gramuglio 2010: 200), proceso del que *Sur* no formó parte. Al mismo tiempo, estas publicaciones comienzan, cada una por su lado, a renovar la mirada en el campo crítico literario, cultural y de los estudios sociales, hecho que hace que *Sur* queda anclada a una posición envejecida que acompaña también el natural envejecimiento de los integrantes de su Consejo: “un envejecimiento de posición, que implica la perseverancia en una manera de ser y en un estilo de intervención probados [...] proclives a esquivar cambios irreversibles” (202). Para Gramuglio, *Imago Mundi* presenta una tendencia hacia un rigor profesional que “abandonaría el ensayismo característico del estilo de *Sur* para abrir el camino a la formación de un nuevo tipo de intelectuales” (200), y *Contorno*⁴⁸ tiene el afán “por renovar la crítica literaria y la visión de la literatura argentina desde una perspectiva denunciante más próxima a la figura del intelectual comprometido” (200) que a *Sur* no se le reconocía. En conclusión, incluso con este panorama, a partir de 1955 la revista sigue publicando en sus páginas y en su editorial las últimas novedades de la literatura europea, nacional e hispanoamericana como así también las traducciones de obras extranjeras que tanto rédito le trajeron en sus décadas de esplendor.

⁴⁶ Gramuglio ensaya una periodización coincidente con las etapas de esplendor y declinación que lee en la revista. Si bien sostiene que este proceso es casi natural para un proyecto cultural de larga duración como el que representa *Sur*, no deja de hacer notar la influencia que el contexto nacional e internacional también tiene en dicho proceso. Asimismo, remarca que no pueden hacerse lecturas lineales del impacto de los procesos políticos e ideológicos pero que sí se pueden trazar algunas líneas de lectura que no los excluyen. Para Gramuglio la etapa de esplendor se ubica en la década que va desde 1935 a 1945. Dice: “este giro de 1935 es coincidente con el auge de las políticas culturales promovidas por el panamericanismo estadounidense y con la creciente movilización de escritores e intelectuales contra el fascismo que se inició en Europa en la primera mitad de los años treinta. Ambos acontecimientos tuvieron repercusión en *Sur*” (2010: 199). Además, plantea el debate entre quienes piensan la década inmediatamente posterior, es decir entre 1945 y 1955, como los años de declinación de la revista. Para Gramuglio esta es una discusión controvertida, teniendo en cuenta que la revista tiene, después de 1955, todavía poco más de treinta años de vida por delante. Sin embargo, coincide en señalar que 1945 y 1955 son años bisagra en la revista por lo que sucede en el plano internacional (el fin de la Segunda Guerra Mundial) y en el plano nacional con la asunción y la caída del gobierno peronista respectivamente. Eventos estos últimos que, como mencionamos ya, no pasan desapercibidos en las páginas de la revista, sobre todo en el tiempo del posperonismo.

⁴⁷ Para una lectura en profundidad sobre las tensiones entre las revistas *Sur* y *Contorno* revisar el artículo de Jorge Panesi “Cultura, crítica y pedagogía en la Argentina: *Sur-Contorno*” en *Criticas* (2000).

⁴⁸ Cf. Sarlo, Beatriz (1981). “Los dos ojos de *Contorno*”, *Punto de Vista*, 13 y Croce, Marcela (1996). *Contorno. Izquierda y proyecto cultural*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.

Si bien, como hemos aludido anteriormente, *Sur* no formaba parte de los aparatos institucionales del Estado y su participación en el campo intelectual institucional estuvo circunscripto a la organización de algunas conferencias a mediados de la década del el marco de los proyectos de extensión de la Facultad de Filosofía y Letras⁴⁹, su en el campo cultural argentino no puede ser ignorada; es “ese sujeto incómodo de historia cultural” (Gramuglio 1986: 32). A pesar de que al grupo y a sus miembros se acusaba de “extranjerizantes” y de ser el vehículo de la cultura de la oligarquía, se le a *Sur*, como señala Sarlo (1983), que “introduce una flexión elitista en una zona de que preocupan también a otros sectores del campo intelectual, y que en *Sur* se cruzan discursos de marcas ideológicas diferentes” (10). Más allá de los motes que circularon alrededor de *Sur* por el origen social de Victoria Ocampo y de otros miembros de la cierto es que la revista atravesó las turbulencias del campo político de diversas maneras las épocas y los gobiernos que se sucedieron en el manejo del Estado. Como afirma Calomarde: “*Sur* básicamente parece ser representada como un refugio, resemantizado el contrato liberal del respeto por las diversidades” (2004: 25).

En relación con los efectos que los gobiernos de la *década infame* o las dictaduras han tenido sobre la revista *Sur* se ha dicho bastante. Retomamos aquí, a modo de ejemplo, el artículo que María Teresa Gramuglio escribe para *Punto de Vista*: “*Sur* en la década del treinta: una revista política” (1986) en el que expone lo que los miembros de la revista parecen entender como política, al menos en el recorte que ella realiza para sostener su hipótesis:

Lo político se entiende como una necesidad de producir definiciones que giran en torno a un par de ejes centrales: el análisis de las sociedades capitalistas y socialistas con el acento puesto en la crítica de los regímenes autoritarios (fascismo, comunismo, nazismo) y la defensa de las formas democráticas; la discusión del pacifismo como programa de acción contra el fascismo, que signifique, además, una sanción moral contra las guerras. Ambos ejes quedan legitimados por un conjunto superior de valores que se postulan como universales: la libertad, la civilización, la justicia, los derechos individuales. Es la amenaza a esos valores lo que justifica y exige la atención de los intelectuales a la política y torna necesaria, por lo tanto, la intervención en el debate de las ideas (1986: 35).

Según Gramuglio, esta forma de entender lo político está ligada, a su vez, a la reescritura de los discursos de ciertos europeos que son señalados como voces

⁴⁹ “La Facultad proporcionó entonces un ámbito especial para la realización de un ambicioso programa de extensión, aunque no se diseñó desde la institución ningún plan sistemático en tal sentido. La realización de este programa fue obra de un conjunto de instituciones muy activas en este tipo de eventos en el Buenos Aires de los años veinte. El Centro de Estudiantes de la Facultad, la Sociedad Luz, el Instituto Popular de Conferencias y *Sur*, especialmente a partir de los años treinta, utilizaron el ámbito de la Facultad para desarrollar sus programas de encuentros públicos” (Buchbinder 1997: 111).

autorizadas en los debates acerca de los temas que aparecen en los ejes aludidos en la cita. El porqué del acto de “delegar la voz” por parte de los intelectuales argentinos encuentra una hipótesis fuertemente vinculada a la constitución del campo cultural francés y del campo cultural argentino. Gramuglio traza un parangón que intenta justificar por qué la voz de un escritor francés tiene cierta fuerza gravitacional que no tiene la de un argentino en debates de esta índole. Independientemente de esta pregunta, interesa este artículo por el análisis que Gramuglio hace de los debates sobre política que aparecen en la década del treinta, pero, sobre todo, por la conclusión a la que llega hacia el final del escrito:

Durante esos años [la década del 30] no hay en *Sur* prácticamente ninguna referencia a la situación de la política nacional, que distaba mucho de encuadrarse en los parámetros democráticos de respeto por las libertades públicas y los derechos civiles que la prédica de la revista sostenía. Las persecuciones, represión y violencia ejercidas sobre los ciudadanos argentinos por el gobierno de Uriburu y los gobiernos conservadores del fraude no fueron jamás objeto de crítica (39).

Una conclusión que puede extrapolarse a las décadas siguientes, con la excepción de la que está gobernada por el peronismo. John King (1989) abre el capítulo 3 de su libro sobre *Sur*, “Los años de la consolidación 1935-40”, con una cita de “Posición de *Sur*”, publicada en 1937. Allí se expresa: “esta revista no tiene color político [...] queremos un clero mejor, un clero al que le interesa más la cuestión eterna de lo espiritual que los manejos transitorios de la política” (7-8). Un señalamiento que King toma para dar cuenta de la forma en que “lo político” impactó en la revista de Victoria Ocampo. Si bien la declaración parece indicar que en sus páginas hay una falta de interés por estas temáticas, Gramuglio muestra cómo ese interés en realidad está puesto en eventos políticos extranjeros en los que representantes del campo cultural europeo tienen algo que expresar. Esta condición aparentemente apolítica en relación con la política nacional desaparece con el peronismo. En este sentido, María Celia Vázquez (2011) retoma algunas de las conclusiones de Gramuglio, pero se detiene específicamente en un número clave que *Sur* publica inmediatamente derrocado el gobierno del Presidente Juan Domingo Perón en 1955. Se trata del número 237, de diciembre de ese año, en el que Vázquez lee un carácter excepcional en los textos, pese a integrar la serie política que antes había descripto Gramuglio sobre la década del treinta. Dice Vázquez:

[...] en la transición posrevolucionaria del cincuenta y cinco, la revista desciende del mundo de los valores espirituales al submundo de la política, esta vez en el plano bien concreto e incluso en el sentido partidario, cuando repudia al peronismo y con la misma fuerza adhiere a la línea más dura del gobierno provisional de la ‘libertadora’ (2011: 217).

La revista *Sur* nucleó a la mayoría de los intelectuales antiperonistas en sus páginas y desde estas, sobre todo a partir de este número bisagra, se desplaza hacia el espectro político

más reaccionario, en este caso representado por el gobierno de Aramburu. Pero, lejos de considerarse una intervención de la política hacia la revista, es la revista la que interviene en la política nacional, abandonando la pretendida “neutralidad” que había cosechado hasta entonces, incluso a pesar del encono con el gobierno de Perón. Dice Vázquez al respecto: “ninguna circunstancia política previa logra interpelar a los escritores de *Sur* con la fuerza que lo hace Perón y el peronismo, aunque la revista prácticamente no incluye referencias a la coyuntura, salvo contadísimas excepciones y de manera indirecta mientras este está en el gobierno” (2011: 219). Al mismo tiempo que se desprecia al “régimen depuesto”, desde las páginas de la revista se insta a reivindicar los supuestos valores que la denominada “Revolución libertadora” viene a reparar. Se hace hincapié en la importancia que tienen los intelectuales en este proceso de desperonización a través de “la representación de las imágenes negativas de Perón y de sus seguidores” (Vázquez 2011: 234).

A la pregunta de cuál es la posición que ocupó Pezzoni en dicho grupo, y en el marco de estas etapas de la revista, le caben ciertas respuestas según el lugar desde el que se lo mire. Siguiendo el trabajo de John King (1989) podemos ubicar a Pezzoni en las etapas que este autor denomina “*Sur* en los años del peronismo 1946-1955” y “*Sur* 1956-1970: la incapacidad de reconstrucción”. Durante los años que King recorta Pezzoni escribió diversos artículos y reseñas críticas y realizó varias traducciones para la revista *Sur* y para su editorial homónima; aunque la participación de Pezzoni en la revista se sostuvo por largos años en diversas funciones. Así lo afirma, por ejemplo, María Luisa Bastos (1979), cuando recuerda cómo fueron sus comienzos en *Sur* y de qué manera tuvo que encarar la jefatura de redacción: “Pezzoni y Murena participaban activamente, aportando ideas, trazando proyectos que se comentaban, se discutían, se aprobaban o se desechaban, y en esos años se publicaron por primera vez otros escritores nuevos, especialmente hispanoamericanos” (37). Gramuglio también ha destacado la importancia de la incorporación de Murena y María Luisa Bastos y de la continuidad de Enrique Pezzoni⁵⁰ en la revista durante los años en la que la posición de

⁵⁰ Anota Podlubne: “Parece ser, según ese relato disperso que hilvana la leyenda de las últimas décadas, que, tras el retiro de Bianco en 1961, Victoria especula con la posibilidad de retomar las riendas de la revista para evitar que vuelva a producirse un episodio semejante. Enrique Pezzoni, el más antiguo de los jóvenes (había ingresado a *Sur* a fines de los años cuarenta), se avizora como el candidato natural al puesto vacante, aunque no está interesado en aceptarlo, entre otras cosas, se dice, para no tener que lidiar con la directora. Anticipándose a la eventualidad de la propuesta, Pezzoni acuerda con Murena, al frente de la editorial en esos años, presentarle a Victoria, su común amiga, María Luisa Bastos. El acuerdo deriva en el ingreso de Bastos a un cargo que de hecho ve restringidas sus funciones: no será la jefa de redacción sino la secretaria de la directora” (2012: 50).

dominación en el campo ya no era la de los años de esplendor. Sobre la participación específica de Pezzoni se insiste (Cf. Gramuglio 2010; Podlubne 2012) en la importancia que que este le dio a la poesía y a la narrativa hispanoamericana en las páginas de la revista. Se le atribuye, por ejemplo, la incorporación de Alejandra Pizarnik entre los colaboradores de la revista y la publicación de *Árbol de Diana* (1962) en la editorial Sur. Como afirma Podlubne (2012), la coincidencia de Alejandra Pizarnik, María Luisa Bastos, Sylvia Molloy, Edgardo Cozarinsky, Ivonne Bordelois y Enrique Pezzoni en la década del sesenta en la redacción de *Sur* tuvo efectos potentes que, si bien no fueron debidamente interpretados en la década siguiente “posibilitó que los jóvenes de *Sur* disintieran, tangencial pero certeramente, tanto del programa intelectual de la revista, para entonces ya completamente perimido, como de los ataques virulentos que ese programa recibía desde los distintos sectores de izquierda” (2012: 51-52).

Enrique Pezzoni era, según cuenta Link (2017: 66), “el niño mimado de Victoria Ocampo⁵¹”. La afirmación se suma a las obtenidas en las entrevistas a estudiantes y colegas que forman parte del *corpus* que reconstruye parte de las prácticas de Pezzoni en esta investigación. Una de ellas, por ejemplo, es la de Jorge Panesi (2017), que afirma: “Enrique era muy amigo de ella así que un gran anecdotario suyo era sobre Victoria Ocampo. Eran tan amigos que incluso Victoria le había dejado un departamento. Uno a él y otro a Pepe Bianco” (2). Otra afirmación es la de la profesora Liliana Almaraz, estudiante en el ISP JVG, que recuerda: “todos los viernes a la tarde decía: ‘señoritas, señoritas [...] apúrense, que me está esperando Victoria para tomar el té y nosotros nos matábamos de risa” (2017: 2). Resultan interesantes estos datos si los cruzamos con los trabajos que han intentado explicar el funcionamiento del grupo *Sur*, muchos de los cuales sostienen que la vinculación con Ocampo motorizaba las relaciones intra y extra grupales. Así lo afirma, por ejemplo, María Teresa Gramuglio en su ya clásico “*Sur*: constitución del grupo y proyecto cultural” (1983). Como bien explica Gramuglio, el escrito busca “interrogarse sobre la formación del grupo que le dio vida [al proyecto *Sur*] en el interior de un conjunto de condiciones sociales y culturales precisas” (7). El artículo destaca, sin dudas, a Victoria Ocampo como aglutinante de una serie

⁵¹ En el epistolario entre Victoria Ocampo y Enrique Pezzoni se leen claramente las muestras de afecto que entre ambos se profesan. A modo de ejemplo, citamos aquí una de las cartas que envía Pezzoni: “Mi querida Victoria: me parece increíble estar escribiéndole a New York [...] Ayer grabé diez minutos sobre usted en Radio Municipal. Es un testimonio sobre V.O que me pidieron para esas grabaciones tuyas que transmiten. Creo que salió muy bien y que hice un buen retrato suyo, con mis recuerdos de cuando la conocí en *Sur* y mi experiencia junto a usted y mi agradecimiento por todo lo que aprendí a su lado” (E. Pezzoni, comunicación personal, 10 de octubre de 1972).

de personajes del campo cultural argentino desde 1931, año en que se edita el primer número de la revista. “En la autoimagen de *Sur*, ‘la revista de Victoria’ es, también, la revista de los amigos que la rodean” (8) afirma Gramuglio para describir la constitución de este grupo inicial en el que “los lazos de amistad y parentesco fuertemente tramados, funcionan como sostén de la relativa fluidez de un conjunto de valores éticos y estéticos compartidos” (8). “Todos amigos personales míos” cita Gramuglio a Ocampo en los números 289-90 para apuntalar la hipótesis sobre la centralidad de esta mujer en la constitución del proyecto *Sur*, no solo por ser la principal benefactora de la revista sino también por la multiplicidad de contactos que teje en la “fracción de la alta burguesía en el campo intelectual” (Sarlo 1983: 10). En el mismo sentido, Susana Zanetti (2006) distingue la importancia de Victoria Ocampo en el marco del proyecto *Sur* ya que, al menos al principio, era quien financiaba con fondos propios la revista y la editorial. Zanetti afirma que “mientras que en muchos centros latinoamericanos es el Estado el que sostiene este tipo de proyectos, en nuestro país las empresas privadas desempeñaron un papel significativo” (294). Para Gramuglio, la figura de Victoria Ocampo es atípica por ser la mecenas inicial de la revista y por “el hecho bastante insólito de que una oligarca sostenga durante años una revista cultural” (1986: 32).

Si bien Enrique Pezzoni se incorpora a *Sur* unos quince años después del primer número, es interesante pensar esta estrecha amistad con Victoria Ocampo como enlace con el grupo, tal como había sucedido en los comienzos, una década antes, con otros miembros. Si la incorporación de Pezzoni también se hace mediante un vínculo amistoso que involucra a Raimundo Lida y a José Bianco, se puede trazar una suerte de genealogía de la amistad que va enlazando personas a lo largo de los años alrededor de *Sur* y sobre el vértice Ocampo⁵². Para el caso de Pezzoni, esta genealogía de la amistad, hasta su incorporación al grupo, se remonta a comienzos del año 1930, como lo cuenta Bianco para delinear su camino a la par de Victoria y de la revista:

Cuando se cumplió el primer aniversario de la muerte de Leo Ferrero, publiqué en *La Nación* un artículo titulado “La libertad en la formación de las minorías”. Este artículo tuvo dos consecuencias: me valió la gratitud de los padres de Leo Ferrero y la amistad de Victoria Ocampo (Leo Ferrero había formado parte del comité extranjero de la revista). Poco después Victoria me invitaba a una reunión de *Sur*. Fundada en 1931, *Sur* aparecía cuatro veces por año, pero aquel año había dejado de aparecer. En la reunión se encaró la

⁵² Una cuestión que incluso sus detractores más feroces destacan de Victoria Ocampo. Por ejemplo, el caso de Hernández Arregui (1957): “el principal objetivo del círculo consistió en la atracción de elementos jóvenes que de este modo han servido a los intereses extraliterarios del grupo” (122) y agrega, con cierto sarcasmo y marcada ironía, la algarabía con que los jóvenes veneraban la imagen de Victoria Ocampo que bien pudiera haber sido una estrella de cine a quien todos deseaban, fervorosamente, conocer.

posibilidad de que fuera una revista mensual. Colijo que todo eso debía ocurrir a principios de 1935 porque en el índice de *Sur* [...] veo que mi artículo figura en el número de julio de 1935. Tres años después, en julio de 1938, Victoria me ofrecería el cargo de Secretario de redacción. Es verdad que desde el primer momento simpatizamos mucho (Bianco 1988: 232).

Como sostiene Andrés Avellaneda, “vincularse con *Sur* es uno de los principales modos modos de adscripción intelectual en la década del cuarenta” (1983: 93), lo que le abre a Pezzoni un recorrido interesante dentro del grupo que cosechó, por muchos años, detractores y defensores⁵³.

⁵³ Mucho se ha escrito en relación a cómo, después de derrocado el segundo gobierno del presidente Juan Domingo Perón, el campo intelectual se abocó rápidamente a tratar de explicar el fenómeno del peronismo que en doce años había modificado para siempre la vida política, social, cultural y económica del país. Al respecto, Carlos Altamirano (2001) afirma: “ensayos polémicos, declaraciones y manifiestos relativos al peronismo y al significado del movimiento que lo había derrocado darán forma, a lo largo de 1956 y 1957, a una serie de duelos simbólicos entre intelectuales” (40). Los que tematizaron el peronismo lo hicieron desde dos aristas: una, en defensa de lo que juzgaban como la voz de las minorías vapuleadas por la “oligarquía”, que venía a reparar con justicia social el daño histórico que habían sufrido los más humildes y que se libraba de las imposiciones extranjeras enmascaradas en políticas económicas subsidiarias del capitalismo imperialista; otra, radicalmente opuesta, como una crítica descarnada a un gobierno que acusaban de oportunista, totalitario y corrupto y a un gobernante al que asociaban con los dictadores europeos, por entonces contemporáneos. Tanto un grupo, como el otro, se valen de la experiencia inmediata para analizar con notable premura los hechos que acababan de acontecer. Había que buscar una explicación convincente del fenómeno que les permitiera, a los primeros, sobrevivir sin Perón y, a los segundos, retomar el poder político, económico y cultural que creían perdido. Dice Ernesto Sábato: “[...] grandes hechos se han producido en los doce años que transcurrieron entre 1943 y 1955: no únicamente demagogia y tiranía, sino también el advenimiento del pueblo desposeído a la vida política del país” (1956: 48). La sentencia funciona como síntesis de aquellas dos posturas marcadas en relación con la temática del peronismo: el reconocimiento de “los desposeídos” como nuevos actores políticos y la “tiranía y la demagogia” como mecanismos denunciados por quienes se consideraban opositores.

Ahora bien, si de identificar grupos opositores al peronismo se trata, en el ámbito cultural, la revista *Sur* se erige como el círculo intelectual de marcada postura antiperonista. Al respecto afirma Andrés Avellaneda: “cuando se instala la primera presidencia peronista en 1946 el sistema literario respetado y acatado se expresa sobre todo a través del proyecto de la revista *Sur* [...] [que] ocupó un lugar ideológico que había comenzado a definirse con claridad [...] el ‘tono moral de *Sur*’, preparó la condición de foro cultural antiperonista asumido por la revista. Hacia 1946, el antiperonismo cultural había cristalizado visiblemente en sus páginas” (1983: 17).

La postura de Avellaneda, que insiste en caracterizar a esta oposición como “cultural”, disiente con la de Hernández Arregui (1957) que acusa a la revista *Sur* y al círculo intelectual que la sostiene, de querer disimular la militancia política bajo la negación de la misma: “*Sur* ha negado toda militancia política. Pero no hay literatura separada de la política. La forma embozada de esta militancia ha sido llamada ‘política del espíritu’” (133). Retomando una cita de Victoria Ocampo que afirma que la revista nace para pensar “la élite futura”, ofreciéndole al lector calidad literaria al estilo de Henry James, Hernández Arregui es lapidario: “se trata, en consecuencia, de integrar un círculo superculto, que forme y oriente la mentalidad del público, en el sentido de una cultura de “élite”, cuya mejor expresión es Henry James. Algo extrínseco a lo argentino y sus tendencias culturales propias. La “élite” empieza siendo de segunda mano, una fotocopia espiritual” (120). Que compare a *Sur* con una fotocopia de lo extranjero no es llamativo si se piensa que la lógica del capítulo 4 del libro de Hernández Arregui sigue esa línea para pensar todos los intelectuales del grupo, pero en especial a Victoria Ocampo. Para el autor de *Imperialismo y cultura* (1957), “el arte de estos círculos ha sido monografía y mimesis porque sus representantes obedecieron a las imposiciones culturales del imperialismo. Una clase encumbrada, sin personalidad propia, sin pasión por la tierra y que mira de reojo sus expresiones folklóricas más dulces y auténticas, tenía que fomentar un arte prestado, una literatura menor” (125).

Sin dudas, cuando Pezzoni se suma a este grupo, estos señalamientos también recaen sobre su figura. De hecho, en la nota 22 del libro de Hernández Arregui aparece mencionado junto a una extensa lista de intelectuales a los que irónicamente se los señala como “la ‘ronda guignol’ de la inteligencia”. Anota Hernández Arregui: “el grupo *Sur* domina hoy la cultura del país con el apoyo oficial. Tal política se cumple desde los suplementos

José “Pepe” Bianco es un nombre ineludible en la historia del grupo *Sur*. Fue secretario de redacción de la revista casi por tres décadas, hasta 1961 cuando se produce su alejamiento. Como bien señala Podlubne (2011: 13), para la crítica generalizada Bianco integraba, dentro de la revista, un subgrupo liderado por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, del que también formaban parte Silvina Ocampo y Rodolfo Wilcock, entre otros. Esta distinción es importante si se tiene en cuenta el recorrido de una hipótesis que Podlubne (2011) reconstruye a partir del texto de Jorge Warley para el dossier que la revista *Punto de Vista* le dedicó a *Sur* en 1983. Se trata de “Un acuerdo de orden ético”, en el que Warley coincide en señalar que la revista tuvo desde el comienzo estas dos tendencias literarias divergentes señaladas con anterioridad: moral y espiritualista y puramente formal. Para Podlubne, este texto de Warley “prolongó las conclusiones que Beatriz Sarlo había expuesto un año antes en su célebre ensayo ‘Borges en *Sur*: un episodio del formalismo criollo’” (14). De todas formas, a pesar de esta división interna, Bianco mismo insiste en un ensayo publicado en 1977 (Barone acerca de la capacidad de *Sur* para reunir en las mismas páginas a escritores e ideas diversas. Lo llama, según sus palabras, “un acuerdo general, un acuerdo de orden De seguir esta lógica de las dos posturas que conviven en la revista, Bianco integraría la borgeana, preocupada por las cuestiones formales más que por las espirituales.

De igual manera, Podlubne muestra que esta lectura casi lineal no puede hacerse revisan los inicios de Bianco en la revista *Sur*. Para sostener este argumento se detiene comentario de *Espoirs*, la novela póstuma de Leo Ferrero, con que Bianco inicia su participación en la revista, en 1935, y al extenso estudio sobre las últimas obras de Mallea, que publica al año siguiente” (2011: 174). La inquietud de Podlubne está justamente, en los autores que Bianco lee para la revista ya que ambos tienen obras “centralmente comprometidas con los problemas del hombre”. Para dilucidar una evoca una estratagema con la que Borges leyó *Las ratas* debido “al propósito puntual de legitimar el ingreso de Bianco al grupo de narradores que, bajo la influencia de Borges, reivindicaban el privilegio de la forma y el artificio literario contra las interpretaciones realistas y humanistas del arte de novelar” (173) y luego recorre la participación de Bianco en el diario *La Nación* y la revista *Nosotros* para descubrir que, en sus primeros

literarios, revistas, radios, las cátedras secundarias y universitarias. De su seno surgen asociaciones de críticos literarios. Véase esta noticia aparecida en el Boletín del Instituto del Libro Argentino de 1956: [...] En su casi totalidad los nombres citados pertenecen al elenco estable de la revista *Sur*, del cual sacamos algunos nombres citados en el número aniversario publicado en 1951: E. Anderson Imbert, A. Asti Vera, F. Luis Bernárdez, José Bianco, J. L. Borges, E. Pezzoni” (144).

escritos, Bianco estaba más cerca del “tono moral” de *Sur* que de las preocupaciones estéticas.

Independientemente del análisis de los comienzos de Bianco en *Sur* y la creciente centralidad que gana con los años, a la par del favor y la amistad de Victoria Ocampo, resulta interesante pensar cómo estos vínculos amistosos colaboraron para allanar el camino al ingreso de Pezzoni por la misma vía. En capítulos venideros, se analizará cómo esta amistad también redundaba en ciertas filiaciones críticas que tanto Bianco como Pezzoni construyen entre ellos; de la misma manera, el análisis como “hombres de letras” que les cabe a ambos en diversos estudios críticos (Chitarroni 2009; Panesi 1990, Podlubne 2011; Giordano 2006, Gerbaudo 2016).

El paso de Enrique Pezzoni por *Sur* también significó un profundo trabajo con la traducción. Como sostiene Sarlo, en la revista “el lugar del traductor y del introductor era, sin exageraciones, central” (1983: 10). Pezzoni supo explotar en *Sur* una faceta que comenzó a explorar en su juventud, siendo todavía estudiante del profesorado, espacio en el que comenzó a traducir textos que utilizaba para estudiar, según él mismo ha contado en alguna oportunidad (Panesi 1989).

En su libro *La constelación del Sur: traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX* (2004), Patricia Willson destaca que la revista *Sur*, su editorial homónima y muchos de sus integrantes fueron centrales en el proceso de importación de literatura extranjera durante el auge editorial y del libro en Argentina. Según Jorge B. Rivera (1986), dicho auge o ‘la edad de oro del libro argentino’ puede ubicarse entre los años 1936 y 1956. En este período, *Sur*, y otras editoriales influenciadas por esta, exportaron libros desde Buenos Aires a buena parte de América Latina y España y volvieron a la capital porteña la meca editorial de Latinoamérica. La hipótesis de Willson, al igual que las afirmaciones de Sarlo, sostiene la centralidad de la traducción en el proyecto editorial del grupo *Sur*; pero también va más allá: la figura del traductor cumple un papel fundamental en este proceso de importación de literatura extranjera. Victoria Ocampo, Jorge Luis Borges y José Bianco son los elegidos por Willson para mostrar esta centralidad. Tres traductores que, además de traducir, producen textos en los que explícitamente refieren a su práctica. Para Willson, la formación cultural del grupo, y de estos tres traductores en particular, “fue propicia para que se produjeran cambios estéticos y funcionales dentro de la literatura traducida” (2004: 39).

Según Willson, *Sur* tenía una suerte de precepto en torno a qué traducir: ‘lo nuevo’. Esa decisión editorial (sujeta a múltiples factores, entre los que se cruzan los vínculos amistosos, los debates internacionales sobre la renovación del mundo literario, los vínculos con Europa y Estados Unidos, etc.) trajo aparejada un catálogo novedoso para la literatura traducida en

Argentina, para Argentina y para América Latina. Muchos de esos títulos que para la época y el contexto eran recientes y poco conocidos, hoy son clásicos indiscutibles. Willson se encarga de proveer sendos argumentos para dar cuenta de este proceso de traducción a manos, inicialmente, de Ocampo, Borges y Bianco. Esta idea que sostuvo *Sur* en torno a la traducción de ‘lo nuevo’ también “irradió a otras editoriales manifiestamente vinculadas, como Losada, Sudamericana y Emecé; pero además otras, como Santiago Rueda, que -también manifiestamente- se encontraban en una posición de tensión ideológica con respecto a ella” (275).

Willson analiza un número de traducciones y ciertas operaciones de traducción, de los tres traductores aludidos, que le sirven para darle una denominación a cada uno. Así, Victoria Ocampo se convierte en “la traductora romántica” por su postura en relación con la práctica: “fue una traductora atenta a la inscripción del autor y sus peculiaridades en los textos a traducir” y sus operaciones tienen que ver con la literalidad y la intervención paratextual. Borges, por su parte, es el “traductor vanguardista” que saca a la traducción “de su lugar de ancilaridad respecto del texto fuente y de su fidelidad debida a su enunciador o potencial receptor”. Entre sus operaciones se destacan las notas críticas acerca de la lengua literaria y la migración de motivos y tópicos a través de la traducción. Finalmente, Bianco es el “traductor clásico” que defiende un precepto claro: las traducciones no deben notarse; “fue particularmente sensible al polo del lector y al hecho de que sus traducciones circularan en un ámbito que excedía las fronteras nacionales (274)”. En cuanto a las operaciones, Bianco vincula su poética de escritor con la de traducción, “cuyo epítome es Henry James” (274). Las ideas de Ocampo, Borges y Bianco se unifican bajo el proyecto de traducción del grupo, a pesar de tener concepciones disímiles sobre la práctica misma y sobre la literatura. Como afirma Willson, *Sur* combate uno de los estigmas más fuertes que sufre, el de ‘extranjerizante’, con su proyecto de traducción. Lo hace traduciendo ya que “la traducción es intensamente democratizante, pues como práctica discursiva consiste básicamente en la sustitución de una secuencia de signos lingüísticos de la lengua fuente por una secuencia de signos lingüísticos de la lengua meta con el fin de ampliar el número de lectores” (275).

Ahora bien, siguiendo entonces este proyecto de traducción encarado por el grupo, su impacto en la circulación literaria y en la ampliación del círculo de lectores en ‘la época de oro del libro’ en Argentina, el análisis de Willson sobre las tres figuras centrales de la revista y del proyecto se imponen una serie de preguntas: ¿qué lugar

ocupó Pezzoni en este proyecto? ¿Qué tipo de traductor es Pezzoni? ¿Cuáles son sus operaciones? ¿Comparte alguna operación con Ocampo, Borges o Bianco? Como vemos, en este marco propicio para la traducción que propone el grupo *Sur*, la participación de Pezzoni no es menor, habida cuenta de su prolífica producción durante los años en que forma parte de la revista como crítico colaborador y como jefe de redacción.⁵⁴ Todos los jefes de redacción de *Sur* tradujeron para la editorial del mismo nombre o para otras editoriales vinculadas con esta. Pezzoni no fue la excepción y colaboró para extender la red de vínculos desde *Sur* hacia otras editoriales:

La traducción funcionó, pues, como una de las prácticas compartidas por el grupo, independientemente del marco de enunciación en que se produjera: podía ser la revista *Sur* o la editorial; podían ser las colecciones de Losada, de Emecé, de Sudamericana. Efectivamente, la creación de nuevas editoriales hacia fines de la década de 1930 hizo posibles varios desplazamientos de escritores y traductores vinculados a *Sur*, configurando así una verdadera red activa en la incorporación de literatura extranjera en la literatura nacional. La metáfora de la red es especialmente pertinente, pues la circulación de agentes en el campo editorial no se produjo conservando necesariamente la misma función: traductores en una editorial pasaron a ser directores de colecciones de literatura extranjera en otra, o prologuistas de traducciones, y viceversa (Willson 2004: 240).

Las traducciones de Pezzoni están publicadas en muchas de estas editoriales, en las que se desperdigaron los traductores que formaron parte del proyecto de *Sur* durante sus largos años de vida. Así es que a la pregunta por el lugar que ocupó Pezzoni en dicho proyecto podemos responder, inicialmente, que central en cuanto a lo prolífico de su producción y en cuanto a cómo desplegó su trabajo de traductor en estas otras editoriales que tomaron a *Sur* como influencia. El caso más visible es el de Sudamericana: allí no solo tradujo sino que dirigió diversas colecciones en las que la traducción era central y seguía ampliando el circuito literario, los géneros y el público lector. Una de estas colecciones, por ejemplo, fue la denominada “Horizonte”, que volvió a publicar las traducciones de Borges de *Las palmeras salvajes* de William Faulkner y *Orlando* de Virginia Woolf⁵⁵, entre otros.

⁵⁴ Guillermo de Torre (1931-1938) tradujo a Igor Stravinsky para editorial *Sur* y a Albert Camus para Losada; José Bianco tradujo a Henry James para Emecé, a Jean Genet y a Samuel Beckett para *Sur*, a Paul Valéry para Losada; María Luisa Bastos (1961-1968) tradujo a Georges Bataille para *Sur*; Enrique Pezzoni (1968-1973) tradujo a Vladimir Nabokov para *Sur*, a Carlo Levi para Losada, a Herman Melville para Sudamericana (Willson 2004: 240).

⁵⁵ Una carta que le envía a Victoria Ocampo revela sus gestiones como asesor literario en línea con su trabajo como traductor. Dice: “Mi querida Victoria: espero que esta carta la encuentre todavía en París; sino supongo que se la mandarán a Londres. *Sur* ha recibido una carta de Seix Barral en la cual se nos informa que un agente francés les ha enviado un contrato para publicar en español *Un cuarto propio* de Virginia Woolf. Naturalmente, *Sur* quiere conservar los derechos para la edición española de ese libro. Miné Cure me ha pedido que escriba una carta en inglés para el marido de Virginia a fin de enterarlo de ese trámite del agente francés y para solicitarle un contrato o documento semejante que asegure a *Sur* los derechos sobre *Un cuarto propio*. Ya he escrito a Woolf,

Para Jorge B. Rivera (1986), Pezzoni formó parte de un nutrido y destacado grupo de traductores y traductores-escritores que intervinieron en la aludida ‘edad de oro del libro argentino’ entre 1936 y 1956. Para el autor, este grupo de intelectuales en Argentina no ejercía una función meramente mecánica, a la manera de traductor como técnico, sino todo lo contrario:

Frente a lo que ocurre en otras industrias (la española, por ejemplo), en las que el traductor es un técnico sin excesivo lustre o vuelo literario, en el caso de la Argentina prevalece desde sus inicios la figura del escritor o del especialista con una depurada y hasta sofisticada formación cultural y literaria, lo que suele redundar en beneficio del material tratado y producir, eventualmente, algunas obras de arte dentro de la especialidad (590).

El grupo que integra Pezzoni se completa con los nombres de Nicolás Olivari, Marcelo Menasche, Patricio Canto, J. R. Wilcock, Aurora Bernárdez, Raúl Navarro, D. J. Vogelmann, Manuel Cardoso, F. J. Soley, Jorge Zalamea, Julio Cortázar, Ángel J. Batistessa, Margarita Abella Caprile y Vicente Mendivil, traductores de Marcel Proust, Norman Mailer, Franz Kafka, Jean-Paul Sartre, André Gidé y Paul Valéry, entre otros.

Las operaciones de traducción, así como los vínculos de Pezzoni con la práctica en relación con la docencia y la crítica serán abordados en el capítulo 5 de esta tesis. Siguiendo las denominaciones que Willson propone para Ocampo, Borges y Bianco, presentaremos una que sintetice la manera en la que traduce Pezzoni. Además, en este capítulo se describirán las operaciones y se contrastarán con el análisis de traducciones y textos críticos relacionados con la tarea del traductor para mostrar cómo el crítico y el docente también intervienen, al mismo tiempo, sobre los textos.

Al recorrido de Pezzoni en la periodización 1946-1984 que hemos descripto hasta ahora, cabe agregar su paso como docente invitado en instituciones extranjeras: Harvard, Georgia, Illinois, Cambridge y Oxford alojaron sus actividades en este sentido durante algunos años dentro del período. Además, su trabajo como traductor también lo llevó a ejercer la docencia, puntualmente en la carrera de “Traductorado de inglés” en la Universidad Nacional de La Plata y como Jefe de departamento en la carrera de “Traductorado de inglés” en el “Instituto Nacional del Profesorado en Lenguas Vivas

pero supongo que convendría que usted hable con él a su paso por Londres”. (E. Pezzoni, comunicación personal, 26 de julio de 1967).

Diez años después, en otra carta, comenta algo similar respecto a la obra de Woolf y sus gestiones: “Doris le manda el primer volumen del diario de Virginia Woolf, con una carta. He hecho gestiones para los derechos, y espero ahora respuesta. Hay españoles también interesados. No he podido leer el volumen, que ha de ser apasionante. Lástima el tamaño, que puede hacer carísima la edición”. (E. Pezzoni, comunicación personal, 16 de noviembre de 1977).

‘Juan Ramón Fernández’” durante 1974. También, desde 1974 y hasta 1976, se desempeñó como docente y asesor en la Fundación Interamericana de Bibliotecología Franklin (Pezzoni 1978).

Como se ha observado en este apartado, la diversificación de las prácticas de Pezzoni coincide con la multiplicidad de instituciones y organismos estatales y del orden privado en los que se ha desempeñado. Sin dudas, esta polivalencia institucional está relacionada con las diversas coyunturas que atraviesan las instituciones a lo largo de estos años y que Pezzoni sorteando diversificando y diseminando sus prácticas docentes, críticas y de traducción, muchas veces obligado para sostener su sustento económico, como veremos en capítulos venideros a través de sus cartas y de las entrevistas que otorga a ciertos medios. Cada una de estas instituciones, al mismo tiempo, representa una alternativa y una posición variable en las que encuentra un modo de continuar con sus tareas, más allá de los vaivenes políticos, económicos y sociales que atraviesa la Argentina.

1.3. Lo que un agente puede: intervenciones y operaciones

Según lo que el agente Enrique Pezzoni puede en el campo de las letras es que analizamos sus *intervenciones*. Abordamos esta categoría siguiendo las derivas de la definición que propone Jorge Panesi (2009), justamente, para pensar los modos en que Pezzoni interviene a través de sus textos, sus clases y sus traducciones. En “El texto y sus voces”, el artículo que Panesi lee en el marco de la reedición del libro de Pezzoni (Eterna Cadencia 2009), se destacan los modos de intervención que el profesor, crítico y traductor desarrolla para “desacomodar lo que se admite sin reflexión” (68), para producir nuevos sesgos, nuevas lecturas, nuevas perspectivas. Allí donde se ha cristalizado una forma de leer, donde se ha fosilizado una mirada y donde se ha solidificado una manera de pensar, allí las intervenciones de Pezzoni abren una grieta por la que se puede releer, repensar y volver a mirar. Las tareas de docencia, de crítica, de traducción y de edición se homogenizan, según Panesi, a través de “intervenciones en ciertos momentos y espacios cruciales de la cultura argentina” (68). La elección de un autor, la selección de un texto, la manera en que se lo desmenuza a través de la lectura, son actividades que dan cuenta de los modos de intervención de Enrique Pezzoni. “Cada intervención suya es una intervención decisiva que marca un giro en cada territorio de lectura” sentencia Panesi cuando reconstruye la diversidad de autores que leyó Pezzoni para “enseñar la política de lo heterogéneo” (68). En esta investigación, entonces, el sentido apunta a señalar los modos de proceder, de intervenir en y con los textos a través de clases, lecturas críticas y traducciones del agente en cuestión.

Ahora bien, si el impacto del *agente* Pezzoni en el *campo* de las letras está dado por el modo de intervención, resulta más que necesario explicitar cómo es que estas *intervenciones* se llevan a cabo. Como bien se señala en la hipótesis de esta investigación, lo que se analiza son las *operaciones* que vehiculizan esos modos de intervenir. Utilizamos esta categoría según como la ha definido Jorge Panesi en “Las operaciones de la crítica: el largo aliento” (1998) y en “Los protocolos de la crítica” (2001). En ambos textos, Panesi describe los modos en que convierte la etiqueta derrideana de *protocolos* en “una herramienta de lectura que permite comprender ciertos aspectos del discurso crítico” (104) y desde la que deriva otra herramienta para el campo de la crítica literaria: *operaciones*. Para Panesi, el sentido de esta palabra se liga, casi de manera automática, a los campos quirúrgico, matemático o militar y afirma que esta ligazón de sentidos no se pierde del todo cuando se la emplea para pensar lo que acontece en el campo de la crítica que opera a veces como cirugía, otras como estrategia y otras como operación de álgebra. Dice:

[...] ‘cirugía’, puesto que, cuando disecciona el cuerpo textual, aspira a dejar su marca de superficie, a escribir encima, a ser lectura canónica, o por lo menos, pasaje obligado hacia la lectura del texto, su ‘objeto’ o su ‘cadáver’ (se reconocerán aquí las metáforas de la vulgata derrideana). ‘Estrategia’, puesto que la crítica es una combatiente en las batallas literarias (la frase es de Benjamin), y también porque, como estratega convencida, descubre las maniobras y las tácticas que los escritores, los grupos y los textos mismos ejecutan en la historia, en los discursos o en el interior de los ‘campos’ literarios (se advertirá aquí la omnipresencia de Foucault y de Bourdieu). ‘Algebraica’, puesto que, extraviada en su propio murmullo discursivo y abandonada hoy por las certezas estructurales y metodológicas, añora ese rigor perdido ese tutelaje disciplinario que la acomodaba en los ‘sistemas’ (‘murmulo’ y ‘sistema’ son dos palabras que han definido a dos Barthes diferentes, contradictorios, coexistentes hasta el final) (1998: 9).

Para Panesi ambas nociones están atadas entre sí: *operaciones* y *protocolos* de lectura. Dice que el término *operaciones* “permite analizar, desde la inmanencia del discurso crítico, toda una gama relacional que pasa por extensos complejos de sentido: la teoría, las instituciones, los tipos discursivos, los géneros, los préstamos, las apropiaciones” (105) hasta el punto que le permite a la crítica conectarse consigo misma. En su texto de 1998 Panesi desarrolla extensamente lo que entiende como “problemas de contacto dentro de contextos críticos variados y heterogéneos” (10). Lo hace para mostrar que la “operación crítica actúa como una encrucijada de relaciones”. Define a estos problemas de contacto como una metáfora que sirve para “relevar la distancia variable que la crítica mantiene con otros discursos: desde la sumisión territorial, la alianza, el intercambio, el préstamo, la adaptación al territorio, y la fusión, hasta la separación, la delimitación, la pugna y la guerra discursiva” (12). Tres años

después, en “Los protocolos de la crítica”, vuelve a estos conceptos para señalar los órdenes “otros” que se involucran en la discusión de los protocolos de lectura y reafirma:

Y no hay nada de exagerado cuando afirmamos, un tanto enfáticos, que algo importante se juega cuando se mentan los protocolos de lectura. Está en juego (es decir, en peligro, en situación de inestabilidad, en riesgo de muerte) la situación de un discurso, las relaciones de poder que ha alcanzado, el enclave institucional donde se mueve, la subsistencia misma de su predicamento teórico y el destino de su reproducción (2001: 106).

Cuando se establece un *protocolo* de lectura, se establece, a su vez, una convención que especifica y regula las condiciones y los parámetros bajo los que se llevarán a cabo las *operaciones* de lectura: “un protocolo sería al discurso crítico como una poética lo es respecto de la práctica literaria”, afirma Panesi (2001: 108). Con esta premisa es que en esta tesis abordamos las *operaciones* didácticas, críticas y de traducción de Enrique Pezzoni para describir y analizar de qué modo interviene en el campo y de qué modo genera la “marca Pezzoni⁵⁶” que, por su repetición constante, delinea una *firma* (Derrida 1995). Seguimos a Derrida cuando define a la *firma* (1972) como la inscripción singular que permite asociar un texto a un autor. Una *firma* legible que debe poseer una forma repetible, iterable, imitable y debe poder desprenderse de la intención presente y singular de su producción. Una firma que puede reconocerse y legitimarse en el campo como parte del capital simbólico y, desde allí, pugnar por una posición determinada. La reiteración de *operaciones* dan cuenta a lo largo de los años, de “cierta marcha que se sigue” (Derrida 1972). Se trata de ciertas regularidades “configuradas como tales por repetición de prácticas, de andares, de formas de interrogar que van haciendo lugar a ‘marcas’ propias de una ‘firma’” (Gerbaudo 2016: 144).

1.4. La posibilidad del *archivo*

En cuanto a la noción de *archivo*, seguimos las formulaciones que para esta categoría realizó, en diversos escritos, Jacques Derrida. En *Mal de archivo. Una impresión freudiana* (1995) el filósofo delinea lo que entiende como *archivo*: todo tipo de documento, no siempre discursivo, que pueda asegurarse dos cuestiones básicas para constituirse como tal: un “soporte” estable y duradero y un “domicilio” que los reúna y les asegure la circulación del ámbito privado al público. Para Derrida, la noción de *archivo* porta en su mismo nombre ambas marcas, tanto la del soporte como la del domicilio:

⁵⁶ Seguimos la distinción operativa de Gerbaudo (2007): cuando una operación se advierte de modo reiterado en la producción del autor, decimos que constituye una “marca”.

El vocablo remite [...] al *arkhé* en el sentido físico, histórico u ontológico, es decir, a lo originario, a lo primero, a lo principal, a lo primitivo, o sea, al comienzo [...] «archivo» remite al *arkhé* en el sentido nomológico, al *arkhé* del mandato [...] su solo sentido, le viene del *arkheíon* griego: en primer lugar, una casa, un domicilio, una dirección⁵⁷ (1995: 4).

El domicilio no solo asegura el resguardo de lo que se archiva sino que también posibilita “la distancia desde donde se realiza la interpretación” (Goldchluk 2013: 34), es decir, se lo confisca de su situación para domiciliarlo y, en este acto de doble efecto, se habilita la posibilidad de producir sentidos. Así es entonces que la domicialización⁵⁸, la asignación de residencia al archivo permite el paso de lo privado a lo público y, a partir de allí, la consignación, una actividad central para Derrida:

No entendamos por consignación, en el sentido corriente de esta palabra, solo el hecho de asignar una residencia o de confiar para poner en reserva, en un lugar y sobre un soporte, sino también aquí el acto de consignar reuniendo los signos. La consignación tiende a coordinar un solo *corpus* en un sistema o una sincronía en la que todos los elementos articulan la unidad de una configuración ideal. En un archivo no debe haber una disociación absoluta, una heterogeneidad o un secreto que viniera a separar (*secernere*), compartimentar, de modo absoluto. El principio arcóntico del archivo es también un principio de consignación, es decir, de reunión (1995: 5).

Se reúne, se consigna, se interpreta. Se produce sentido a través del archivo. La consignación ordena, organiza y habilita una o múltiples lecturas, garantiza sentidos absolutos o relativos, autoriza significados estratégicos o provisorios. El *archivo* está

⁵⁷ Ampliamos la cita de Derrida en relación con los que habitan el domicilio donde se resguarda el archivo: “A los ciudadanos que ostentaban y significaban de este modo el poder político se les reconocía el derecho de hacer o de representar la ley. Habida cuenta de su autoridad públicamente así reconocida, es en su casa entonces, en ese lugar que es su casa (casa privada, casa familiar o casa oficial), donde se depositan los documentos oficiales. Los arcontes son ante todo sus guardianes. No sólo aseguran la seguridad física del depósito y del soporte sino que también se les concede el derecho y la competencia hermenéuticos. Tienen el poder de interpretar los archivos. Confiados en depósito a tales arcontes, estos documentos dicen en efecto la ley: recuerdan la ley y llaman a cumplir la ley. Para estar así guardada, a la jurisdicción de este decir la ley le hacía falta a la vez un guardián y una localización. Ni siquiera en su custodia o en su tradición hermenéutica podían prescindir los archivos de soporte ni residencia” (4).

⁵⁸ La discusión acerca del domicilio del archivo no se queda solo en la definición de un lugar como espacio físico. De hecho, a medida que las tecnologías para el resguardo se acrecientan, se multiplican los debates acerca de la permeabilidad del espacio que ocupa un archivo (físico o digital, por ejemplo). En *Palabras de archivo* (2013) Graciela Goldchluk y Mónica Pené compilan una serie de artículos alrededor de “la noción de archivo, que ha sido objeto de crecientes investigaciones dentro del contexto de la archivística, vista como una ciencia joven que se encuentra en una etapa de búsqueda de conceptualizaciones terminológicas de aceptación universal” (7). Desde la archivística, la crítica genética y la teoría literaria, cada uno de los artículos que contiene el libro revisa la idea del domicilio del archivo. Recomendamos específicamente la lectura del artículo de Graciela Goldchluk titulado “Nuevos domicilios para los archivos de siempre: el caso de los archivos digitales” (2013) que se detiene en “estos nuevos documentos que nacen trashumantes y fingen no tener una ley donde ampararse o prometen romper con todas las leyes” (37). Goldchluk realiza un recorrido que va desde los archivos que se crean, se administran y se interpretan por instituciones hasta aquellos que cuestionan todo tipo de catalogación, incluso la de archivo mismo: “el archivo que siempre fue el lugar desde donde habla el Estado, se convierte en un lugar desde donde interpelarlo; la intromisión de nuevos sujetos que toman la palabra necesariamente da lugar a otros archivos” (39).

sujeto a un vaivén entre la reunión y la consignación, “permanentemente redefine su valor de uso” (Didi-Huberman 2007: 4). Puede que el *archivo* encarne, como afirma Horacio González, “una referencia palpable” (2005: 66) de algunos acontecimientos que han ocurrido, “retazos sobrevivientes” que podrían interpretarse como símbolos de lo que alguna vez sucedió.⁵⁹

Cuando el *archivo* se reúne, se ordena y se vuelve accesible ya no tiene dueño y esa esa pertenencia comunitaria hace que la posibilidad de interpretación se multiplique. Ya no le cabe solo la *firma* de su dueño original, sino de todo aquel que lo lea, lo aproveche, lo interprete, lo reinterprete, lo vuelva productivo. Un lugar asignado, por ejemplo, ejemplo, a los investigadores que, con determinados archivos de escritores⁶⁰, se instituyen instituyen como una autoridad hermenéutica legítima “que se inviste de legitimidad en la la propia investigación que la lleva a conformar el archivo” (Goldchluk 2013: 45). Domiciliarizar es abrir el archivo, en el sentido pleno de la palabra.

Siguiendo esta noción de *archivo*, entonces, la reunión de las clases de Pezzoni sobre sobre Borges (Louis 1999) y el análisis de sus programas de cátedra y sus otras clases (Gerbaudo 2016), ambos en la UBA y en el período de la posdictadura, constituirían una parte parte del archivo pezzoniano que se pone a circular, abriendo la posibilidad de nuevas conjeturas tanto para la crítica como para la enseñanza de la literatura. Louis y Gerbaudo, cada una desde sus espacios de investigación, mencionan que están produciendo un aporte para un archivo por venir sobre las prácticas de Pezzoni⁶¹ y de este, Sarlo, Viñas, Ludmer y

⁵⁹ Un dilema al que, según Horacio González, hay que prestarle atención: “la interpretación de archivo [...] nos propone otros problemas. En primer lugar, una cuestión vinculada al ‘vitalismo’ adherido a los documentos. Por supuesto, de cada pieza inerte a ser interrogada, no hay porque deducir una vida. [...] pero, distantes o imperiosos, en los documentos de archivo subyace una voz que sin duda debe haberle pertenecido en momentos en que ese documento estaba vivo. Es decir, no apresado por las instituciones que cuidan del tiempo y ensueñan (como las bibliotecas y archivos) evitar que se dismantelen o dispersen los objetos [...] Cuando decimos que hay una voz sepultada en los documentos, puede consistir en una explícita primera persona que despeja su intimidad en un escrito o, por el contrario, en un rumor acallado, una mudez que reclama intérpretes, que puede haber tenido varias adaptaciones y llega a nosotros con esas alteraciones, esos balbuceos, la indescifrable resistencia a perder su impenetrable singularidad” (2005: 65-66).

⁶⁰ Seguimos la definición que establece Mónica G. Pené en su artículo “En búsqueda de una identidad propia para los archivos de literatura” (2013). Allí, afirma: “un *archivo de escritor* sería, en primera instancia, un conjunto organizado de documentos, de cualquier fecha, carácter, forma y soporte material, generados o reunidos de manera arbitraria por un escritor a lo largo de su existencia, en el ejercicio de sus actividades personales o profesionales, conservados por su creador o por sus sucesores para sus propias necesidades o bien remitidos a una institución archivística para su preservación permanente” (29).

⁶¹ Dice Louis: “la *obra secreta* de Pezzoni es el resultado de la falta de circulación de lo impreso en diarios, revistas y apuntes universitarios. Esta edición, que propone algunas de sus clases sobre Borges, intenta *remediar* [la cursiva nos pertenece], siquiera parcialmente, este problema de circulación y de lectura” (1999: 12).

Panesi.⁶² En este sentido, el aporte de esta investigación también está dado por la reunión de materiales dispersos y desatendidos que pueden sumarse para la construcción del archivo pezzoniano. Como dice Derrida: “no hay *un* archivo, hay un proceso de archivación con etapas diferentes, pero nunca un archivo constituido” ([1995] 2013: 212).

En esta investigación, afirmar que un *archivo* está incompleto debe entenderse, por un lado, a la luz de la periodización que señalamos como no abordada sistemáticamente por otras investigaciones; por otro lado, comprendiendo que si el *archivo* se condensa alrededor de elecciones que dejan fuera ciertos materiales, ciertos documentos u objetos, estaríamos siempre delante de un archivo en apariencia completo, pero que se ha depurado (intencional o fortuitamente) de forma previa. En definitiva, volvemos a lo mencionado anteriormente: se trata del *archivo* como constructo. El *archivo* no es una prueba de que algo primigenio existió ni tampoco el reflejo de un acontecimiento, como señala Didi- Huberman, “siempre debe ser trabajado mediante cortes y montajes incesantes con otros archivos. El carácter inmediato del archivo no debe ser ni exagerado ni subestimado (como mero accidente del saber histórico). De manera inevitable, el archivo debe ser construido, no obstante sigue siendo siempre un ‘testimonio de algo’” (2007: 8). Horacio González (2005) reflexiona en términos similares: “si no nos pueden proporcionar un reflejo idéntico de un mundo pretérito, los archivos se nos presentan como objetos sobrevivientes de aquella experiencia humana que los produjo, confiscados en su ser situado, y que se despliega sobre nuestros días como una enigmática reverberancia capaz de hablar a través de nuestras interpretaciones actuales” (56). Achille Mbembé (2020) aporta una mirada distinta a la de Didi-Huberman sobre el *archivo*: lo entiende como un conjunto de documentos que se guarda en un edificio (como domicilio) y que luego se clasifica, se separa, se distribuye de acuerdo a criterios cronológicos, temáticos o geográficos. Lo interesante de su texto es que también hace hincapié en el montaje al que se somete al archivo y en el relato que acompaña a dicho montaje para sostenerlo por fuera de su propia materialidad, un relato que, en definitiva, lo vuelve posible. Dice Mbembé:

⁶² Gerbaudo afirma: “Si bien no constituyen aún un archivo en el sentido derrideano del término, se espera que estos resultados contribuyan a acelerar las acciones que permitan crearlo. Si el archivo, en cualquier caso, es un «aval de porvenir» (1995: 26) que conserva huellas de la memoria de otro tiempo para el presente o el futuro, este libro es un camino intermedio entre su constitución y la desatención a las prácticas de las que da parcialmente cuenta. Cabe remarcarlo: las huellas pueden borrarse, perderse. Construir a partir de algunas de ellas un archivo es obstinarse por guardarlas a partir de un acto de institucionalización comprometido con sus derivas futuras [...] (2016: 43).

[El archivo] es la prueba de que una vida verdaderamente existió, de que algo realmente sucedió, de algo de lo que puede dar cuenta. El destino final del archivo está, por lo tanto, siempre fuera de su propia materialidad, en el relato que hace posible. El suyo es también un status imaginario. Lo imaginario está caracterizado por [...] la naturaleza arquitectónica y la naturaleza religiosa del archivo. Ningún archivo puede ser el depositario de toda la historia de una sociedad, de todo lo que ha sucedido en esa sociedad. A través de documentos archivados, se nos presentan piezas de tiempo para ser ensambladas, fragmentos de vida a ser puestos en orden, uno tras otro, en un intento de formular un relato que adquiere su coherencia a través de la habilidad de armar vínculos entre el principio y el fin. Un montaje de fragmentos crea de este modo una ilusión de totalidad y continuidad. De este modo, igual que con el proceso arquitectónico, el tiempo entrelazado por el archivo es el producto de una composición (2020: 3).

La construcción del *archivo* sucede a medida que lo hace su destrucción y, a medida que se construye (y se destruye), se abre la posibilidad de la lectura para darle sentido y asegurar su supervivencia. Para Didi-Huberman, el *archivo* “solo con dificultad puede ser dominado, organizado y comprendido, precisamente porque ese laberinto está compuesto tanto de intervalos y huecos como de material observable” (2007: 5). La reunión, organización y consignación necesitan de un montaje que debe ordenar fragmentos de aquellas cosas que han sobrevivido y que se consideran supervivientes, otorgándole al *archivo* el carácter de constructo que venimos señalando. Como afirma Michel de Certeau: “todo comienza con el gesto de poner aparte, de reunir, de convertir en documentos algunos objetos repartidos de otro modo [...] en producir los documentos por el hecho de copiar, transcribir o fotografiar dichos objetos cambiando a la vez su lugar y su condición” (1985: 3).

La consignación nos da la posibilidad de organizar los sentidos que no surgieron en el momento en que se guardaron o conservaron los documentos y que surgen cuando se los recupera o se los aborda. Así entonces, la conservación, la reunión y la destrucción forman parte de una “ciencia del archivo” (Derrida 1995: 6) y se complementa con la reunión, el soporte, el domicilio y la visibilización que se haga de ese archivo. Visibilizar para que sobreviva, como afirma Derrida; es decir, el *archivo* debe estar afuera, expuesto afuera: “si los archivos pueden desaparecer, en lugar de enclaustrarlos deben estar afuera” señala Goldchluk (2013), los archivos deben estar expuestos a la lectura, a la repetición, a la huella:

En nuestros días, pensar el tiempo del archivo ha sido la primera urgencia. Si el modo de pensar el archivo había estado por mucho tiempo identificado con una imagen clausurada de pasado inaccesible, los archivos del siglo XX desafiaron esa clausura con la obstinación de su presencia y encontraron en el futuro anterior, el tiempo anacrónico del acontecimiento, la manera de poner en palabras, de archivar, un concepto de por sí an-archivable (es decir resistente a la clasificación y estabilización). Es el tiempo que nunca coincide con los hechos, sino que está siempre más adelante o más atrás (lo que habrá sido) condensado y comprimido en la continuidad de los documentos que se acomodan unos junto a otros, según una lógica que permite ver capas geológicas de diferentes instancias de ocurrencia, se hace presente, sucede, en el espacio del archivo. Es en este

caso el espacio el que penetra el tiempo que creíamos sucesivo y lo pone a durar, lo hace presente (2013: 3).

“Lo propio del archivo es su hueco, su ser horadado” (7) afirma Didi-Huberman para dar cuenta de las ausencias y las lagunas que todo *archivo* padece por efecto de la destrucción, la pérdida o el olvido. Se pregunta en “El archivo arde” (2007), casi de manera poética: “¿No deberíamos, cada vez, en cada serena y feliz ocasión en la que abrimos un libro, reflexionar sobre cómo fue posible el milagro de que este texto llegara hasta nosotros? Hay tantos obstáculos. Tantas bibliotecas fueron incendiadas [...]”, y resume con esa imagen ígnea una secuela que indefectiblemente atraviesa todo *archivo* que se precie como tal. Para Didi-Huberman los agujeros, las ausencias que todo *archivo* tiene “son frecuentemente el resultado de censuras arbitrarias o inconscientes, destrucciones, agresiones o autos de fe. El archivo, con frecuencia, es gris, no sólo a causa del tiempo discurrido, sino también por la ceniza del entorno, de lo carbonizado” (8). Si bien el texto “El archivo arde” se centra fuertemente en las imágenes como objeto del archivo, la metáfora puede trasladarse a cualquier objeto o documento que por cumplir con las condiciones ya mencionadas pueda considerarse como parte de un *archivo*. Resulta interesante detenerse en la metáfora que elige el autor para representar la condición de incompletitud del *archivo* con las imágenes de *ceniza*, *resto* y *ruina* que Derrida describe como ligadas al este y a la *exhumación* (volvemos a este punto más adelante).

En “Archivo y borrador”⁶³, una mesa redonda del 17 de junio de 1995, Jacques Derrida, Daniel Ferrer, Michel Contat, Jean-Michel Rabaté y Louis Hay debaten en torno al estatuto de lo que entienden como “borrador” o pre-texto, es decir, aquel texto que todavía no fue editado ni puesto a circular. En estas circunstancias, Derrida amplía el concepto de *archivo* y establece relaciones con lo que entiende como un borrador. Para el filósofo, el concepto debe atenderse en dos dimensiones: por un lado, una dimensión técnica en la que toman protagonismos los soportes en los que se inscriben los borradores; por el otro, la dimensión jurídica-legal que entiende como inseparable de

⁶³ Texto original en francés: Derrida, Jacques; Ferrer, Daniel; Contat, Michelle; Rabaté, Jean-Michel et Hay, Louis (1998) “Une discussion avec Jacques Derrida. Archive et brouillon. Table ronde du 17 juin 1995” in Michel Contat et Daniel Ferrer (eds.) *Pourquoi la critique génétique? Méthodes, théories (189-209)*. Seguimos la traducción al español que realizaron para *Palabras de archivo* (2013) Analía Gerbaudo y Anabela Viollaz. En una nota al pie del texto se comenta que la traducción y publicación del texto fue posible gracias a la amabilidad de Margarite Derrida, viuda de Jacques Derrida, que cedió los derechos “en respuesta a una carta en la que planteamos el proyecto como parte de una investigación que sería difundida por universidades nacionales” (Goldchluk 2013: 205).

la dimensión técnica. Lo plantea en estos términos porque entiende que quien *posee* [cursivas del autor] los manuscritos tiene el poder sobre los mismos. Derrida se explaya sobre esta cuestión atendiendo principalmente a las instituciones nacionales e internacionales que se hicieron con el poder para resguardar, consignar e interpretar los manuscritos, a los que entiende como pre-textos o borradores y como objetos del archivo. Reitera: “No hay archivo si no hay conservación en un lugar de exterioridad, sobre un soporte. La *topografía* y la *exterioridad* me parecen indispensables para que haya archivo” (2013: 210). Volvemos a este punto porque interesa insistir en que todo *archivo* nace ya incompleto y que, aunque se traten de textos efectivamente editados y que participan de ciertos circuitos de legitimación; o de textos en estado de borrador o pre-textos, ninguno escapa a la consignación y a la pérdida potencial a la que está sujeto todo *archivo*. Dice Derrida:

En el acto de consignación, por elemental y espontáneo que sea, hay ya selección, interpretación y, por lo tanto, ejercicio de un poder. En el concepto de archivo estaría muy atento al hecho de que un poder de interpretación, de selección, por lo tanto, de exclusión también debe ejercerse. En consecuencia, hay archivo desde los pre-textos más iniciales (210).

El guión conjetural de una clase, el esquema de un artículo crítico, las anotaciones al margen de un texto que se está leyendo, los apuntes que se toman, el esbozo de un programa de cátedra, etc., todos elementos que pueden integrar un archivo, incluso de modo previo a que efectivamente se los reúna, consigne e interprete. Existe, desde antes, una condición de posibilidad del *archivo*.

El libro de Pezzoni, *El texto y sus voces* (1986), se comporta como un archivo y puede ser leído desde la idea de “montaje” que propone Didi-Huberman, ya que el crítico reúne allí, en ese soporte y a la vez domicilio que es el libro, una serie de artículos escritos a lo largo de treinta años. Lo hace, como afirma Derrida, a la manera de un censor que excluye, habilita, autoriza y firma. Esa reunión demandó una selección que, en el marco de su obra, supuso elegir cuidadosamente qué quería colocar allí, en ese texto que hoy funciona como un archivo de su trabajo crítico. “En el momento de reunir los artículos, Enrique consultaba a sus amigos acerca de la disposición y la selección de artículos y del diseño general del libro” menciona Panesi (2009: 69) cuando da cuenta de esa consignación, en el sentido llano de la palabra, durante el proceso de preparación de lo que efectivamente se iba a poner a circular reunido en un mismo lugar y bajo un sentido “nomológico” (Derrida 1995: 6). En esta selección, lo que se dejó afuera del *archivo*, el resto de la obra de Pezzoni, constituye parte del interés de esta investigación. Como afirma Louis (1999), la obra visible de Pezzoni es este libro, publicado en Buenos Aires por la editorial Sudamericana. Por otra parte, la obra subterránea, para Louis,

tuvo dos soportes diferentes: “por un lado, están los artículos, encuestas y notas publicadas en varios medios, dejadas de lado por Pezzoni en el momento de la publicación del libro; por otro, otra zona más vasta y menos tangible, la de la oralidad: las clases de literatura, por una parte; los relatos y anécdotas, chiste, juegos de palabras, por otra” (11). Esta obra subterránea es, en parte, lo que pretendemos rescatar para incorporar al *archivo* sobre las prácticas de Pezzoni que está en pre(re)paración. Coincidimos con Louis cuando afirma que “ningún estudio sobre Pezzoni puede considerarse completo” (11) si no se le incorporan las clases que no fueron publicadas o transcritas en algún momento. Hacer visible esa obra subterránea sería entonces otro aporte del *archivo* por venir.

Ahora bien, para reunir, consignar y, posteriormente, domiciliar los documentos acudimos a la *exhumación* que, ligada al archivo, es entendida como el rescate y la revalorización de documentos olvidados o sobre los que no se había posado antes la mirada del investigador.⁶⁴ Una actividad que a la vez que rescata, transforma. Los textos o géneros olvidados, rechazados u ocultos que son rescatados mediante la *exhumación* se modifican a partir de esta práctica. Ya sea porque se los vuelve a leer desde otro lugar, porque se los pone a circular, porque se les otorga sentido, se transforman a la vez que se exhuman.

En esta investigación exhumamos programas de cátedra, clases, traducciones, testimonios de estudiantes y colegas, entrevistas, anotaciones de libros, textos críticos y epístolas. Esta *exhumación* (y por ende, el *archivo*), parte de la base de lo incompleto. Encarar el trabajo de construir un archivo para, a partir de él, generar sentido asume, de antemano, que la incompletitud existe. No ignoramos que en la búsqueda de materiales para el análisis hay algo que se pierde, algo que se escapa, algo que no se podrá exhumar, incluso frente al deseo de exhumación total de cualquier obra. Como comenta Didi-Hubermann en “El archivo arde”, la incompletitud del archivo no es un accidente,

⁶⁴ Derrida menciona: “In transforming things by exhibiting writings, genres, textual strata [...] that have been repulsed, repressed, devalorized, minoritized, delegitimated, occulted by hegemonic canons, in short, all that which certain forces have attempted to melt down into the anonymous mass of an unrecognizable culture, to ‘(bio)degrade’ in the common compost of a memory said to be living and organic. From this point of view, deconstructive interpretation and writing would come along, without any soteriological mission, to “save, in some sense, lost heritages [...]. One does not exhume just anything. And one transforms while exhuming” (1989: 821). [Al transformar las cosas exhibiendo escritos, géneros, estratos textuales [...] que han sido rechazados, reprimidos, devalorizados, minorizados, deslegitimados, ocultados por cánones hegemónicos, en resumen, todo lo que ciertas fuerzas han intentado fundir en la masa anónima de una cultura irreconocible, para '(bio)degradar' en el compost común de un recuerdo que se dice que es vivo y orgánico. Desde este punto de vista, la interpretación y la escritura deconstructiva llegarían, sin ninguna misión soteriológica, a "salvar, en cierto sentido, patrimonios perdidos [...]. Uno no exhuma cualquier cosa. Y uno se transforma mientras exhuma].

sino su condición de existencia; lo que es excepcional es que los archivos subsistan, lleguen hasta nosotras y nosotros a través de la censura, los incendios, las inundaciones.

Derrida ha especificado esta imposibilidad de completar el archivo mediante una definición que lo abarca: toda representación es incompleta. Existe la imposibilidad de capturar el mundo por el lenguaje, de representar al lenguaje mediante el lenguaje, de advertir el sentido de nuestras expresiones (2003). Esta imposibilidad se sostiene en lo que denomina como *resto*, *ruina* y *cenizas*, tres categorías que participan de todo acto de *exhumación*. El *resto* es entendido no como la sobra de algo que existió de forma completa, tampoco como el residuo de eso, sino como aquello que desde el comienzo nos hace saber que no existe un todo completo, clausurado o sin grietas. El *resto* nos recuerda que siempre puede desaparecer, que está a merced de la aniquilación total. En este sentido, *ruina* se complementa con *resto* ya que desde el principio sabemos que existe, antes incluso de la totalidad. La *ruina* nos hace saber que no hay comienzo primero, indubitable e inamovible, sino solo huellas de ese comienzo, restos del mismo. Por último, a través de *cenizas* Derrida expone una figura para nombrar el exterminio. Cuando hay *cenizas* desaparecen los olores, las texturas, los contornos, los colores, las humedades, en definitiva, los soportes y las materias. No queda nada, pues en la *ceniza* nada puede ser identificado. La ceniza es la aniquilación: “No hay archivo sino allí donde una destrucción todavía es posible” dice Derrida ([1995] 2013: 212).

Respecto a lo incompleto de todo *archivo*, en su texto “Presencias, ausencias y políticas” (2005), Nicolás Casullo se suma a la discusión sobre el “Drama del archivo” que plantea el primer número de la revista *La Biblioteca* y aporta una mirada sobre la idea de un archivo de la Nación que pueda considerarse como “completo”, pese a saber que se parte de un camino atravesado por la pérdida. Su escrito recorre lo que entiende como una situación de precariedad documental en relación con la constitución de una biblioteca como lugar de resguardo y memoria. Memoria en un doble sentido: por un lado, la memoria documental, sujeta a archivos; por el otro, la memoria como “acto encarnado en prácticas sociales sin soportes preexistentes” (10). En esta línea, Casullo traza un mapa de las ausencias documentales que atraviesan largos períodos de la historia nacional. Compara los registros de archivos fílmicos, fotográficos, gráficos, sonoros, documentales, etc. que países como Alemania, Francia o Estados Unidos poseen. Lo hace para mostrar cómo la precariedad de archivos es una constante en un país como Argentina, donde la memoria se funda y se refunda sobre tensiones político-ideológicas. Casullo concluye que “se evaporaron dramas, posiciones, compromisos, infamias, hechos, goles, trompadas, orquestas de tango, reportajes a

viejas estrellas, entrevistas a estadistas: que no quedó nada de nada de envergadura depositado en el estante⁶⁵ de ‘la biblioteca’” (15). La biblioteca entendida, entonces, como ese doble espacio físico y de memoria social. Estamos, en definitiva, frente a la ausencia de elementos, materiales, documentos que puedan constituir un archivo “completo” de la historia de la Nación en todos sus órdenes. Lo que tenemos es poco y está atravesado por la pérdida; que en este caso es casi total. Casullo ensaya algunos motivos por los que esa pérdida puede efectivizarse. Entre ellos, el más potente tiene que ver con la noción de “memoria” que fluctúa según quien detenta el poder (el poder de consignación podríamos agregar) y decide qué debe ser recordado y qué no. “La memoria fue siempre una tematización de alto voltaje político” (16) dice Casullo y propone una imagen pugilística en torno a las memorias: “el combate entre memoria oficial y memoria vencida”. Un ejemplo claro es lo que ocurre en Argentina una vez recuperada la democracia en 1983. El combate está puesto en recordar las heridas del terrorismo entre quienes habían sido víctimas y victimarios, aunque en distintas posiciones de poder para consignar eso que se recuerda, que se guarda, que se archiva. Un ejercicio en el que las universidades nacionales no fueron ajenas. Dice Casullo:

Una suerte de acentuada quema documental sin, al parecer, incendios a la vista. Las democracias derrocadas no ameritaron constancias posteriores desde la lógica de un orden castrense. Las dictaduras, en sus finales optaron por el desvanecimiento de pruebas y anales. Y la sociedad, por cierto, no quedó exculpada en este sentido: siempre se acomoda, se sitúa, se acostumbra, se resigna o se alivia por ese vivir en una pérdida ininterrumpida de memoria, de extravío de archiveros imaginarios sobre la identidad que se porta (2005: 14).

Como vimos en este capítulo, y ampliaremos en el próximo, la *exhumación* de materiales, a la vez que recupera, hace notar la falta, la ausencia y los vacíos que también componen todo archivo. La *exhumación* muestra, como dice Horacio González en relación con la constitución del archivo histórico (2005), “el juego entre lo que puede recuperarse de lo perdido y lo que fatalmente se ha perdido de lo recuperado” (80). La situación de las universidades nacionales en general y de la UBA en particular, sobre

⁶⁵ Transcribimos aquí una serie de preguntas que Casullo hace en su texto para trazar un panorama general de la escasez de archivos en Argentina. Nos interesan porque a través de cada una de ellas se da cuenta de una política de archivos casi inexistente en los espacios de la cultura, en las áreas del Estado y en las zonas que conforman lo que se entiende como la memoria de una Nación: “¿Dónde están los grandes y extensos documentales editados de los festejos del Centenario, en la celebrante metrópolis de Buenos Aires y sus cosas, su gente a la vista? ¿Dónde las imágenes filmicas o fotográficas de las casas de la vieja ciudad independentista retratadas y visitadas antes de sus demoliciones, dónde el tiempo de la construcción, la emergencia y el porqué de los nuevos estilos arquitectónicos? ¿Dónde la documentación de la música y el arte popular, sus barrios y costumbres? Y antes de estas preguntas, algo que también remite a archivo: ¿Dónde una política de preservación de al menos 100 casonas del tiempo de la aldea y sus héroes?” (2005: 15).

todo en el campo de las humanidades, está franqueada por la pérdida de documentos de grandes períodos de su historia. Esta pérdida se destaca, principalmente, durante las últimas dictaduras militares. Como afirma Casullo, con la recuperación de la democracia “se abre un interrogante sobre lo nuestro y sobre nuestras políticas de preservación de las memorias en todas sus dimensiones⁶⁶” (2005: 16) que obliga a pensar de qué manera una sociedad golpeada se hace cargo del proceso que implica archivar su drama. Sobre todo, cuando ese archivar implica la pérdida en el sentido más carnal del término: no se han perdido solo documentos, libros, textos, materiales de la cultura sino también vidas y, en el peor de los casos, se han perdido también los cuerpos.

La *exhumación* en sus múltiples formas es indisociable de la memoria y de la importancia del resguardo de todo aquello que será responsable de que lo que está por perderse, sobreviva. El *archivo* se constituye así como un aval de porvenir, que conserva la memoria de otro tiempo para el presente o el futuro: “el porvenir de un tiempo inapropiable, tal vez próximo, pero esencialmente imprevisible, donde el concepto de archivo habrá querido decir algo para nosotros” (Álvaro 2005: 47).

1.5. Recapitulación

El presente capítulo introduce las categorías teóricas centrales que sostienen la investigación sobre la reconstrucción y el análisis de las prácticas de docencia, crítica y traducción de Enrique Pezzoni.

Explicitamos el alcance teórico de cada una de ellas y su valor en el marco de la reconstrucción que se encara en la periodización 1946 y 1984. Con la categoría de *campo* pretendemos mostrar los avatares que el campo de las letras argentinas atravesó debido al impacto del *campo político* en el plano de las instituciones. En este sentido, realizamos un repaso de las diversas intervenciones que se dieron en la UBA y, específicamente, en la Facultad de Filosofía y Letras para mostrar el escenario en el que se desenvolvía Enrique Pezzoni durante su primer ingreso a la misma. Este repaso explica, en parte, cómo se llega a las dos intervenciones más importantes que sufrieron las universidades nacionales con las dictaduras de 1966 y 1976 respectivamente. El impacto de las mismas se mide por la atomización del plantel docente, de los proyectos científicos y de extensión y de la

⁶⁶ Concluye Casullo que “la ausencia de una preservación de distintas escrituras, imágenes fílmicas, televisivas, gráficas, testimonios del pasado, que, de muchas maneras, involucra también como cultura los avatares de nuestras bibliotecas con sus libros, explica, entonces, en gran y decisiva parte ese mal síntoma que compete a la fallida historia contemporánea de estas últimas”(2005: 16).

participación estudiantil y por la censura y la represión, dos características centrales de este período.

Habida cuenta de esta situación en las universidades nacionales en general y en la UBA en particular, describimos los lugares en los que Pezzoni continuó realizando sus actividades para mostrar cómo, a pesar de las contingencias, sus intervenciones en el campo continuaron de manera diversificada. Hipotetizamos que esta continuidad le permitió esbozar las *operaciones*, las primeras marcas de su *firma*, desde diversas instituciones gubernamentales y privadas durante varios años.

También, en esta línea, desarrollamos lo que entendemos como *archivo* y una actividad intensamente ligada, la *exhumación*. Dimos cuenta de los elementos que componen un *archivo* para mostrar, a su vez, la permeabilidad de esta categoría en relación a sus componentes, sus lógicas de consignación, eliminación, resguardo y exposición. De la misma manera, expusimos la lógica con la que exhumaremos los materiales que nos van a permitir reconstruir las ya mencionadas prácticas pezzonianas.

En el siguiente capítulo nos detenemos minuciosamente en la descripción y explicitación de dichos materiales, de los que se espera, que colaboren con la construcción de un archivo pezzoniano. Archivo siempre incompleto, archivo siempre en pre(re)paración.

CAPÍTULO 2

Materiales para un archivo

2.1. Introducción

En el presente capítulo se presentan y describen los materiales exhumados para el *archivo* en construcción sobre las prácticas docentes, críticas y de traducción de Enrique Pezzoni.

En el primer apartado se describen las vicisitudes y contratiempos que la investigación debió afrontar para la obtención de estos materiales, consecuencia de las fallidas “políticas de archivo” que se mencionaron en el capítulo precedente y que impactaron de manera directa en la construcción de este *corpus*. Más allá de hacer notar el problema que debe enfrentar quien investiga en estas condiciones, interesa dar cuenta de cómo estas dificultades obligan a repensar los objetivos, los análisis, las conclusiones y los alcances que puede tener toda investigación. Al mismo tiempo, dar cuenta de estos inconvenientes pretende mostrar el carácter artesanal sobre el que se construyen las series de materiales que aparecerán en la tesis y, también, la red de relaciones interpersonales que se monta y que muchas veces son el punto de partida o el punto final para lo que se quiere investigar dado que a veces se ofrecen como apertura y, otras, como obturación para la tarea de investigación.

En el segundo apartado se describe y contextualiza cada uno de los materiales textuales que integran el *corpus* a analizar en esta tesis y que se exhumaron para esta investigación.

Este capítulo sobre los materiales del *archivo* se complementa con el primero, es decir, el marco teórico que contextualiza las coyunturas en las que Pezzoni despliega sus prácticas, y completa la primera parte de esta tesis.

2.2. La construcción del archivo o sobre cómo sortear un obstáculo

Desde el planteo inicial de esta investigación y, sobre todo, a partir de la periodización propuesta (1946-1984), ya avizorábamos una de las tareas que en la primera etapa de esta investigación sería central: la búsqueda de materiales vinculados a las tres prácticas que reconstruiríamos de Enrique Pezzoni. Sabíamos anticipadamente que debíamos rastrear aquellos materiales que quedaron afuera en las investigaciones institucionalizadas y en las publicaciones de y sobre Enrique Pezzoni. Al mismo tiempo, estábamos al tanto sobre a qué apuntábamos con esa búsqueda dado que, tanto Louis (1999) como Gerbaudo (2016), habían trazado ya un camino que mostraba qué se busca cuando se intenta reconstruir, por ejemplo,

una forma de leer, una forma de enseñar o una forma de escribir. En este caso, en primera instancia, ampliamos la pesquisa hacia borradores de artículos no publicados, reseñas en estado de preparación, programas de cátedra, bocetos de clases, clases desgrabadas, apuntes de estudiantes, entrevistas y consultas a quienes fueron estudiantes o colegas, libros de la biblioteca personal, epistolarios, imágenes fotográficas, grabaciones, etc. Todos aquellos materiales que, según nuestro criterio inicial, podrían constituir un *archivo* desde el cual leer las operaciones pezzonianas.

Con esta premisa, y habida cuenta de que parte de la hipótesis de la investigación sostiene que las prácticas de docencia, crítica y traducción se mancomunan y retroalimentan, lo primero que comenzamos a rastrear fueron los programas de cátedra con la intención de observar y analizar allí la conjugación de estas actividades. Buscábamos exhumar, específicamente, los que Pezzoni preparó durante sus años como profesor en el ISP JVG de la ciudad de Buenos Aires, espacio que la investigación privilegia, como ya aludimos, porque fue la institución en la que Pezzoni desarrolló, sin interrupciones y en diversas coyunturas, su práctica docente a lo largo de la periodización propuesta. Apuntábamos a recuperar, sobre todo, los programas del celeberrimo “Seminario de literatura latinoamericana contemporánea”, al que nos referimos en el capítulo anterior.

Así entonces, una vez logrado el acceso al ISP JVG y de realizados los trámites burocráticos que se requieren para ingresar a una institución que alberga (o debería albergar) un archivo institucional, la respuesta⁶⁷: los programas de Enrique Pezzoni y de otros docentes de aquella época no existen: una inundación en su lugar de resguardo los

⁶⁷ Presentamos por Mesa de entradas una carta dirigida a la Decana de la institución en la que detallábamos los principales aspectos de la investigación: su objetivo, la filiación institucional, el período de tiempo en el que buscábamos los materiales, los nombres de las materias, etc. La respuesta llegó de modo formal vía correo electrónico: se nos hacía saber que esos materiales habían existido y que se habían resguardado durante un buen tiempo en formato papel en el sótano de la antigua sede del instituto. También se nos informaba que ese sótano, producto de un problema de cañerías, había sufrido una inundación que acabó con todos los materiales que allí se guardaban. Debido al estado de los papeles, se optó por desecharlos. Damos cuenta aquí de este periplo de los papeles porque es una situación que en nuestro país se repite sistemáticamente cuando se trata de la preservación de los archivos, sobre todo en la era de pre digitalización. Horacio González (2005) lo expresa de forma categórica y traslada esta falta de cuidado, o bien, esa ausencia de una política de preservación de archivo incluso hacia las grandes instituciones. Dice: “El subdesarrollo argentino no se limita al terreno económico: en el plano de la preservación de nuestro patrimonio cultural somos también un país perfectamente subdesarrollado. Los avatares de nuestro patrimonio bibliográfico, hemerográfico y archivístico son una prueba flagrante de esta afirmación. Es algo sabido que el estado de nuestras bibliotecas, hemerotecas y archivos públicos es calamitoso, resultado de un proceso donde se han combinado de la peor manera factores tan diversos como la ausencia de políticas bibliotecológicas y archivísticas, magros presupuestos para la cultura, negligencia burocrática, discontinuidad institucional, dictaduras militares que practicaron verdaderos “autos de fe” con la literatura que consideraron “subversiva”, corrupción sistémica, “internas” salvajes dentro de las instituciones, etc.” (29).

convirtió en materia desechable. Estos *archivos* se han vuelto *cenizas* (Derrida 1990: 405) y su recuperación material, de ser posible, debe hacerse por fuera del ámbito institucional.

La búsqueda de los programas comienza así un derrotero que tiene como primera parada el trato con quienes fueron estudiantes de Enrique Pezzoni y colegas. Comienza a tejerse una red de contactos a través del correo electrónico y las redes sociales. Los programas no aparecen. Los motivos que esgrime la mayoría son los mismos: con el paso del tiempo, con las mudanzas, con las remodelaciones, con las limpiezas y con los efectos climáticos los programas de cátedra, las monografías mecanografiadas, los apuntes de clases y la bibliografía de la época han desaparecido. La mayoría coincide en que guardó ‘esos papeles’ durante años y se lamenta por la pérdida, al tiempo que promete continuar la búsqueda y ampliar aún más la red de contactos para ver si otro u otra tuvieron mejor suerte con la preservación. Como una profecía cumplida, las palabras de Horacio González parecían exactas para describir el estado de situación que comenzaba a materializarse por entonces:

El universitario estadounidense, europeo, mexicano o brasileño tiene a su alcance extraordinarias bibliotecas y archivos, pudiendo consagrarles todo su tiempo y sus energías; el investigador argentino que se propone trabajar con este tipo de patrimonio sabe que el 50% de sus energías estarán destinadas a la búsqueda de sus fuentes, debiendo peregrinar por múltiples bibliotecas públicas, archivos privados y librerías de viejo (2005: 30).

Aquí, bien podríamos agregar al itinerario las instituciones educativas públicas, los domicilios de quienes se educaron o dictaron clases junto con Pezzoni, los institutos de investigación de la UBA y las casillas de correo de múltiples contactos. Con el correr del tiempo llegaban las respuestas ante el pedido y muchos colegas manifestaron no tener ya con ellos las copias de aquellos programas, pero sin embargo se pusieron a disposición para ser entrevistados o consultados y prometieron buscar los apuntes de clases de aquellos años que quizás se habían salvado de las vicisitudes del paso del tiempo. Otros colegas, directamente, se negaron a participar de las entrevistas así como a compartir los materiales que guardan celosamente. Una actitud que ya había advertido Miguel Dalmaroni (2009) a propósito de sus años de experiencia como investigador de archivos. Después de relatar una situación vivida con un investigador que se mostraba reacio a compartir ciertos materiales, Dalmaroni cuenta:

No conservamos el mensaje de correo electrónico con que esta o este especialista respondió al pedido, pero decía más o menos esto y solo esto: *me tomó muchos años y esfuerzos mi investigación sobre este tema. Que tengas suerte con la tuya*. Pensé, entonces, que nada de esos documentos conjeturales había sido des-cubierto sino, por el contrario, *anarchivado*, vuelto a esconder y privatizado ahora en un secreto reduplicado y deliberado. Por supuesto, la anécdota nos pone ante varios aspectos del problema del archivo: por una parte, los relativos al narcisismo, al instinto de apropiación y conquista,

y a la libido sádica y obligatoriamente esquizofrénica del secreto (yo te develo que no he de develarte el secreto que, en secreto, te develo poseer). Por otra parte (no tan otra), los problemas relativos a las políticas de archivo, porque esta persona celosa de sus descubrimientos y acopios, los había hecho porque una institución del Estado le había pagado algo: un sueldo, una beca, un subsidio. Estaba a la vista que ese Estado se desentendía de si estaba financiando la tarea de un ciudadano democrático del conocimiento, o la de alguien ignorante de la ética de trabajo más básica con que debió haber estado comprometido de antemano (2009: 22).

Ante esta situación, el desafío: ¿cómo reconstruir esos programas si no contamos con las copias materiales de los mismos? La investigación también incorpora materiales efectivamente publicados y de los que tenemos copias que se pueden leer, marcar, anotar y volver a copiar, pero el análisis de estos requiere de la articulación de las diversas intervenciones pezzonianas, léase aquí docencia, crítica y traducción, muchas de ellas reconstruibles mediante los programas de cátedra, espacio de autoría del docente en el que se visualiza un recorrido, que es una apuesta y, a la vez, un posicionamiento crítico. La respuesta a la pregunta sobre cómo encarar dicha reconstrucción llegó mediante los otros materiales efectivamente existentes y que dan cuenta de aquel período. Nos referimos a los apuntes de clases, grabaciones y a los *cuentos* (Gerbaudo 2016) de estudiantes o colegas de Enrique Pezzoni, muchos de los cuales ya habían quedado a disposición para ser entrevistados o consultados.

Frente a la falta, entonces, buscamos otras vías de reconstrucción de aquellas intervenciones: los *cuentos* son narraciones sobre trazos biográficos que aportan datos imposibles de exhumar de otra forma, que reconstruyen por otra vía las operaciones que Pezzoni realizaba como profesor, crítico y traductor. Estos colaboran “ante la falta de datos fiables, ante la ausencia de más de una fuente que permita contrastar la información sobre hechos del pasado reciente, ante la inexistencia de archivos” (Gerbaudo 2019: 67). Los *cuentos* que cuentan quienes fueron estudiantes de Pezzoni sobre sus clases en el ISP JVG no deben confundirse con datos ‘verdaderos’ por el solo hecho de su enunciación, pero sí deben ser tenidos en cuenta como una modalidad privilegiada para preservar experiencias y salvaguardar datos destinados a desaparecer, en definitiva, para batallar contra el olvido. Además de los *cuentos*, las entrevistas y las consultas⁶⁸ constituyen un instrumento central en la construcción de las fuentes. En el

⁶⁸ Para este punto, seguimos la distinción metodológica realizada por Sandra McGee Deutsch (2013) entre entrevista y consulta: la primera, grabada, con un protocolo a seguir que incluye la firma de un convenio sobre las condiciones de difusión; la segunda, más bien informal, puede o no ser grabada, puede darse en el seno de una conversación que reúna a más personas.

caso de las primeras, se trata de una serie de preguntas que funcionan como disparadores y que giran alrededor de las prácticas de Pezzoni. Estas entrevistas se graban y luego se transcriben para posteriormente ser enviadas al entrevistado que, en la mayoría de los casos, agrega datos que al momento de la grabación no había recordado. Las consultas, en cambio, se realizan *off the record* y revisten un carácter más informal. En general, la consulta busca ampliar algún dato obtenido mediante la entrevista y puede realizarse desde el marco de una conversación, el correo electrónico o incluso mediante el sistema de mensajería de *WhatsApp*. Ahora bien, el encuentro con quienes fueron estudiantes o colegas de Pezzoni no solo suponen los cuentos, las entrevistas o las consultas: esta red de contactos que se arma detrás del nombre también colabora aportando apuntes, fragmentos de programas, fotografías, exámenes corregidos, anotaciones, etc.; materiales que favorecen a la construcción del *archivo* porvenir.

2.3. Materiales

2.3.1. Entrevistas, consultas y *cuentos*

Entre los años 2017 y 2021 se realizaron diversas entrevistas semiestructuradas a quienes fueron estudiantes y colegas de Enrique Pezzoni. En cada una de ellas se indagó acerca del vínculo del entrevistado o la entrevistada con el profesor, crítico y traductor, y se realizaron preguntas tendientes a reconstruir las prácticas en las que se desempeñó. Asimismo, mediante estas preguntas se buscó recomponer, al menos en parte, los programas de clases, las clases teóricas, los ejercicios prácticos y las instancias de evaluación. Estas entrevistas funcionaron también como “datos de segunda mano⁶⁹” (Philip 1992: 15), es decir, aquellos datos no visibles y no audibles, que podemos obtener gracias a lo que recuerda cada quien de sus maestros.

A continuación, listamos a los entrevistados con un breve *curriculum vitae*, la descripción del vínculo que mantuvieron con Enrique Pezzoni y los años en los que este ocurrió:

- **Isabel Vasallo:** es Profesora de Castellano, Literatura y Latín, egresada del ISP JVG. Ha dictado clases en niveles secundario, terciario y universitario, así como seminarios sobre la lectura dirigidos a docentes de la escuela media. Actualmente se

⁶⁹ Jackson Philip (1992) traza esta diferenciación con los “datos de primera mano”, es decir, aquellos que se obtienen a través de los estudios de observación a docentes en acción o entrevistas que buscan indagar sobre la forma en que estos deciden encarar dicha acción. En dichos estudios, estandarizados, el investigador se limita a la observación de corte “objetivo”.

desempeña como profesora invitada en seminarios ofrecidos por la cátedra de Literatura Estadounidense en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Fue de Enrique Pezzoni a partir de 1971, ya recibida, en el mencionado instituto y en “Seminario de literatura latinoamericana contemporánea”. Posteriormente, a 1976 y hasta la partida de Pezzoni a la UBA, compartió con él la cátedra de Literaria”.

• **Martina López Casanova:** es Magíster en Ciencias del Lenguaje y Profesora de Castellano, Literatura y Latín egresada del ISP JVG. Además, es Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad Nacional de General Sarmiento y el Instituto de Desarrollo Económico y Social. Fue alumna de Enrique Pezzoni en el “Seminario de literatura latinoamericana contemporánea” en el año 1980 en el ISP JVG.

• **Silvia Calero:** es Profesora de Castellano, Literatura y Latín egresada del ISP JVG. En dicho instituto se desempeñó como profesora de “Literatura hispanoamericana”. Fue alumna de Enrique Pezzoni en la “Especialización en lengua española”, una carrera que se vio interrumpida drásticamente en marzo de 1976 y que se perfilaba como una de las primeras carreras de posgrado en un instituto terciario en el país.

• **Elsa Drucaroff:** es Profesora de Castellano, Literatura y Latín egresada del ISP JVG y Doctora en Ciencias Sociales por la UBA. Investiga y enseña “Literatura argentina contemporánea” y “Teoría y Crítica Literaria” en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Fue alumna de Enrique Pezzoni en el ISP JVG entre los años 1978 y 1982 en el marco del “Seminario de literatura latinoamericana contemporánea” en el ISP JVG.

• **Liliana Almaraz:** Profesora de Castellano, Literatura y Latín egresada del ISP JVG. Se dedicó a la docencia en escuelas secundarias de la provincia de Buenos Aires y durante años fue parte del proyecto de educación llamado “Proyecto 13” en el que participó Pezzoni por su amistad con su fundadora, la profesora Elida Vander Gellen. Fue alumna de Enrique Pezzoni en la asignatura “Composición” en 1972 y en el “Seminario de literatura latinoamericana contemporánea” en 1974 en el ISP JVG.

• **Silvia Canepa:** es Profesora de Castellano, Literatura y Latín egresada del ISP JVG. Se dedicó a la docencia en escuelas de enseñanza secundaria

orientada y de enseñanza para adultos de la provincia de Buenos Aires. Cursó con Pezzoni las asignaturas de “Lingüística” en 1973 y “Seminario de literatura latinoamericana contemporánea” en 1975 en el ISP JVG.

• **Laura Mango:** es Profesora de Castellano, Literatura y Latín egresada del ISP JVG. Se dedicó a la docencia en escuelas secundarias y a la gestión institucional en el gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Fue alumna de Pezzoni en el “Seminario de literatura latinoamericana contemporánea” en 1979 en el ISP JVG.

• **Jorge Panesi:** es Profesor de Letras y crítico literario. Fue titular de la cátedra de “Teoría Literaria C” de la carrera de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, cátedra que compartió con Enrique Pezzoni y María del Carmen Porrúa. Fue alumno de Enrique Pezzoni en la cátedra de “Introducción a la Literatura” en la citada facultad y juntos, en el año 1984, fueron parte del grupo de profesores que encararon la renovación del plan de la carrera de Letras de la posdictadura.

• **Daniel Balderston:** Es Andrew W. Mellon Professor of Modern Languages en la Universidad de Pittsburgh. En esa misma universidad es director del Borges Center y de su revista *Variaciones Borges*. Estudió literatura inglesa en la Universidad de California y obtuvo su doctorado en literatura comparada en Princeton. Antes de llegar a Pittsburgh en 2008 enseñó en las universidades de Tulane e Iowa, y ha sido profesor visitante en universidades de Colombia, Brasil, Argentina, Cuba, Noruega y Estados Unidos. Ha sido elegido Académico Correspondiente de la Academia Argentina de Letras. Su vínculo con Enrique Pezzoni se da a partir de un viaje que el académico realiza a Buenos Aires en 1978. Le atribuye a Enrique Pezzoni su entrada “de modo rápido y privilegiado a un círculo literario y cultural en Argentina”. Además, Pezzoni se encargó de la publicación de *El precursor velado* (1985), su libro sobre Borges y Stevenson, a través de Sudamericana.

Las consultas, por su parte, se realizaron a estos agentes y a otros que no fueron entrevistados pero que contestaron algunas cuestiones puntuales referidas a las prácticas pezzonianas. Entre ellos, se destacan las profesoras Melchora Romanos, Graciela Villanueva, Mónica Galbarini y Delfina Muschietti.

Los *cuentos* en torno a la figura de Enrique Pezzoni se extraen de prólogos, epílogos, notas al pie, dedicatorias, entrevistas, etc. en las que se lo menciona para dar cuenta de alguna de sus prácticas y del impacto de estas en quien decide evocarlo por su nombre.

2.3.2. Fragmentos de dos programas de cátedra del “Seminario de literatura latinoamericana contemporánea” (1970 y 1971)

Se trata de dos programas incompletos del “Seminario de literatura latinoamericana contemporánea” que Pezzoni dictó en el ISP JVG en los años 1970 y 1971. Ambos fueron resguardados por la profesora Isabel Vasallo.

El de 1970 está copiado a mano en pequeñas hojas de cuaderno y sabemos, por el relato de la profesora, que es fragmentario. Consta de tres partes: la primera, lleva por nombre “Bibliografía general” y está dedicada enteramente al “Surrealismo”. Se consignan seis textos con datos completos y uno con datos incompletos. La segunda, que lleva por nombre “Vicente Huidobro”, enumera treinta y cuatro textos con datos completos y uno con datos incompletos. La tercera, y última parte, lleva por nombre “Sobre poesía” y consigna seis textos en total, de los cuales uno carece de fecha de publicación. Sobre este, Vasallo afirma en una consulta: “sé que no puede ser que no haya bibliografía sobre los demás poetas, siendo que Pezzoni trabajó, lo recuerdo bien, a Octavio Paz en profundidad en este seminario. Había otros poetas, está incompleto” (2018: 1).

El programa de 1971, a diferencia del anterior, está mecanografiado. Vasallo no lo recuerda con exactitud, pero hay muchas probabilidades de que haya sido el propio Pezzoni el encargado de esta tarea. En esta oportunidad, sabemos que es fragmentario por los mismos motivos que en el caso anterior: faltan poetas. Esta información se contrasta no solo con los datos que aporta Vasallo sino también con los de otros estudiantes del mismo año que recuerdan un buen número de escritores que no aparecen en esta copia. Lo que se conserva (dos páginas de tamaño A3) está enteramente dedicado a Octavio Paz. El programa se divide en dos grandes partes. Una de ellas se llama lleva el título “Obras” e incluye los subtítulos “Verso”, “Prosa” y “Teatro”. Bajo el primer subtítulo se consigan diecisiete textos; bajo el segundo, un total de diez y, bajo el tercero, uno. La segunda parte, lleva por título “Obras sobre Octavio Paz” e incluye veinte textos.

2.3.3. Apuntes de clases del “Seminario de literatura latinoamericana contemporánea” (1971)

Se trata de una serie de apuntes sobre las clases del “Seminario de literatura latinoamericana contemporánea” dictado por Enrique Pezzoni y que tomó la profesora Isabel Vasallo en el año 1971 como cursante ya egresada del ISP JVG. Los apuntes se

distribuyen en dos cuadernos, de cien páginas cada uno, en letra manuscrita. Cada clase lleva el número, el tema y la fecha en la que se dictó la misma. Estos cuadernos reúnen el total de apuntes de veintinueve clases distribuidas en las siguientes fechas:

- 05, 06, 11, 12, 19, 20, 26 y 27 de agosto de 1971.
- 02, 03, 09, 16, 17, 23 y 24 de septiembre de 1971.
- 07, 08, 14, 15, 21, 22, 26 y 27 de octubre de 1971.
- 04, 05, 11, 12 y 18 de noviembre de 1971.
- 03 y 23 de diciembre de 1971.

Además de las anotaciones sobre lo que Pezzoni profesor expone acerca de Octavio Paz, Vicente Huidobro, César Vallejo o Mallarmé, los apuntes trazan las posibles líneas de lectura que se proponen en el debate, los textos que se envían a leer, los comentarios de la oralidad del profesor, sus envíos teóricos y sus chistes. Todo registrado, clase a clase, de manera sistemática a lo largo de doscientas páginas.

2.3.4. Programas de cátedra de la asignatura “Teoría y práctica de la traducción literaria en inglés” (1981, 1982 y 1984)

Los programas son tres, uno del año 1981, otro de 1982 y otro de 1984. Pertenecen a la carrera de “Traductorado de inglés” del Departamento de Lenguas Modernas de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional de La Plata. Los tres, por supuesto, están firmados por Pezzoni y dan cuenta de los objetivos, de los contenidos teóricos y prácticos, la bibliografía y los métodos de evaluación que se instrumentarán durante el cursado de la asignatura que se denomina “Teoría y práctica de la traducción literaria en inglés”. Estos tres programas de cátedra de Enrique Pezzoni están completos y digitalizados en el sitio “Memoria académica” de la mencionada universidad y muestran su propuesta de enseñanza en cruce con su trabajo de traductor.

Una serie de preguntas aparecen frente a estos programas: ¿con qué operaciones de profesor interviene Enrique Pezzoni sus programas de cátedra vinculados a la traducción? ¿De qué manera las prácticas de traductor y de crítico se vinculan con su práctica docente? ¿Cuál es el impacto que su trabajo como profesor y crítico tiene en su práctica como un traductor que enseña a traducir? Como veremos en el capítulo 5 de estas tesis, Pezzoni sin descuidar la enseñanza ni la crítica, imbrica todos estos aspectos en uno solo: la tarea de traducción.

2.3.5. Libros de la biblioteca personal de Enrique Pezzoni

Otros de los materiales con los que se nutre la investigación son los libros de la biblioteca personal de Enrique Pezzoni. La misma fue donada íntegramente al “Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas Dr. Amado Alonso”.⁷⁰ Tal como relató Melchora Romanos en una consulta (2017), Enrique Pezzoni donó en vida el total de su biblioteca a dicho instituto que por entonces era dirigido por Ana María Barrenechea, su amiga y colega. La donación de Pezzoni, junto con las de Guillermo de Torre y Frida Weber de Kurlat, incrementó significativamente el número de títulos que resguarda la biblioteca del instituto el día de hoy.⁷¹ Los libros llegaron en cajas y fueron reordenados según el criterio que fija la Red de Bibliotecas de la Universidad de Buenos Aires; por falta de espacio, algunos fueron llevados a la Biblioteca Central “Augusto Raúl Cortázar” ubicada en la sede de la Facultad de Filosofía y Letras en calle Puan y otros están a escasos metros del Instituto de Filología, en el “Instituto de Literatura Argentina Ricardo Rojas”.

Durante los años 2017, 2018 y 2019 visitamos con cierta regularidad esta biblioteca para revisar los libros en busca marcas de lectura que permitan reflexionar acerca de las prácticas de Pezzoni como profesor, como crítico y traductor. De la misma manera que mencionamos en el capítulo 1 de esta tesis la imposibilidad de analizar detenidamente el paso de Enrique Pezzoni por la revista *Sur* (decíamos que demandaría una tesis completa), debemos decir aquí que el abordaje descriptivo, analítico y crítico de la totalidad de la biblioteca resulta, a efectos de esta tesis, imposible. Si bien se realizó un relevamiento pormenorizado de todos los libros resguardados en el instituto,⁷²

⁷⁰ Este Centro de investigación es uno de los más antiguos de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Fue inaugurado el 6 de junio de 1923, a instancias de la gestión realizada ante Ramón Menéndez Pidal por Ricardo Rojas, decano de la Facultad. En la actualidad, la reestructuración académica de los Institutos del área de Letras ha determinado una limitación del alcance de la acepción Literaturas hispánicas a la de Literatura española, mientras que, a la vez, al incorporarse la sección de Literaturas extranjeras, se ha extendido el campo de la filología a su sentido más abarcador: “ciencia que estudia el lenguaje, la literatura y todos los fenómenos de cultura de un pueblo por medio de textos escritos”. De este modo, se ha ampliado el espectro más allá de las lenguas neolatinas y de las lenguas indígenas que constituían el objeto tradicional de las indagaciones. A partir del año 2007, y en razón de cumplir con las pautas de excelencia académica fijadas para tal fin, el instituto ha pasado a la categoría de Instituto de Investigación Científica, Humanística y de Desarrollo Tecnológico de la Universidad de Buenos Aires. La sede se encuentra en la calle 25 de mayo 221, primer piso, de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

⁷¹ Según la información que provee el sitio de internet del instituto, la biblioteca cuenta con aproximadamente 33.000 obras monográficas, incluyendo libros, tesis y actas de congreso.

⁷² La revisión de la totalidad de los libros que se resguardan en el instituto implicó una considerable cantidad de visitas a la biblioteca. En primera instancia se revisaron los libros siguiendo el orden en que se los dispuso dentro del espacio físico que les asignó el instituto. Allí se organizan en estantes que siguen como signatura un código resultante de la combinación del tipo de literatura según criterios idiomáticos y geográficos (latinoamericana, española, inglesa, rusa, italiana y francesa), el número de caja y el número de fila que ocupa en los estantes. Por ejemplo: “Inglés_C48_F4”. Para la búsqueda en el catálogo informático disponible en la web, la signatura se

con vistas a esta investigación, se realizó un recorte específico del conjunto bibliográfico total, con el objeto de describirlos y analizarlos en función de las hipótesis de la presente tesis. La decisión privilegió, en primer lugar, los libros de Literatura Latinoamericana, habida cuenta del trabajo de Enrique Pezzoni como profesor en el marco del “Seminario de literatura latinoamericana contemporánea”, una de las asignaturas de las que mayores registros hemos conseguido vía apuntes, entrevistas, consultas y *cuentos*. En segundo lugar, los libros en “Inglés” que incluyen literatura y teoría literaria ya que es, por un lado, el idioma desde el que más traducciones realizó Pezzoni y, por el otro, desde donde leyó muchos de los que después envía a leer como soporte teórico. Además, es el idioma en el que enseñaba a traducir en la “Escuela del Traductorado” en la UNLP. Se seleccionaron 405 libros del total existente. 305 de esos libros pertenecen a la categoría “Latinoamericana” y 100 a la categoría “Inglés”. De cada uno de estos se registró, página por página, las marcas de lecturas existentes: las dedicatorias, las fechas de compra, las anotaciones de índole personal y las marcaciones al al margen de los textos.

Más allá del conjunto de libros que se reúnen en un mismo habitáculo, en una aparente homogeneidad que les da el nombre de Enrique Pezzoni, la biblioteca puede pensarse como un organismo vivo y dinámico sobre el que pueden realizarse diversas intervenciones para obtener algunos datos de interés para la investigación. La colección de libros reunidos y conservados en esta biblioteca no necesariamente nos permite reconstruir de forma completa los modos de leer de Enrique Pezzoni, pero sí admiten una aproximación a un conjunto de huellas de su tarea lectora, asociadas a la docencia, la crítica y la traducción. De esta manera, la biblioteca nos deja observar cómo leía Pezzoni en torno al archivo que hay disponible y habilita algunas preguntas: ¿qué nos dicen sus anotaciones sobre su ejercicio como lector?, ¿qué datos pueden aportar las marcas de los libros que, articulados con las entrevistas, las consultas y los *cuentos* pueden constituir una fuente para la investigación?, ¿qué red de personas e instituciones deja al descubierto esta biblioteca?, ¿qué nos dicen las huellas de lector sobre su actividad docente, crítica y de traducción?, ¿qué nos dicen las fechas, las

modifica ligeramente agregando sólo el número que le corresponde en esa fila al ejemplar solicitado y quitando la referencia al tipo de literatura según los criterios antes explicitados: “48-4-39”, por ejemplo.

Las primeras visitas, entonces, implicaron la revisión de cada uno de los libros de los estantes para constatar la presencia de marcas de lector de Enrique Pezzoni. Aparecieron rápidamente y se ideó un sistema de consignación y registro en el que se volcaban los datos editoriales de cada libro y la mención al tipo de “marca” que aparecía en ellos. Posteriormente, se fotografiaba cada marca, consignando en el registro el número de fotografía con la que se registraba la misma. Así entonces, el registro quedaba compuesto de la siguiente manera: signatura, autor del libro, título, datos editoriales, descripción de las observaciones y marcas, número de fotografía.

dedicatorias, las anotaciones personales, los colores de las marcas? A partir de estas preguntas aquí desplegadas se interrogará ese conjunto bibliográfico con el objeto de examinar las prácticas que definen la producción de Pezzoni.

Para pensar la biblioteca pezzoniana seguimos los postulados de Max Hidalgo Nácher (2018), esbozados a propósito de su investigación en torno a la biblioteca personal de Haroldo de Campos. El crítico lee la biblioteca como un “organismo vivo y mutante, al servicio de la crítica y la creación” (216). Pezzoni quería que “los libros se usaran” (Panesi 2017: 3), es decir, como afirma Hidalgo Nácher, la biblioteca no es solo de conservación, “es de uso y consulta, siguiendo la caracterización Nietzscheana, estará al servicio de la vida. Al servicio de un proyecto de escritura” (218).

En la segunda parte de esta tesis, y ya en el marco del análisis de las operaciones didácticas, críticas y de traducción, irán apareciendo las marcas de lector que encontramos en esta selección de libros de la biblioteca personal. A grandes rasgos, y a efectos solamente descriptivos, mencionamos aquí que la biblioteca de Pezzoni ha arrojado algunas evidencias de interés para pensar las tensiones del campo, las redes intelectuales, la circulación de teorías, la internacionalización de sus prácticas y el ejercicio del armado de sus clases. Las dedicatorias que aparecen en los libros van desde Agatha Christie, Octavio Paz, Victoria y Silvina Ocampo, David Viñas, hasta William Faulkner. Además, sus marcas de lector dejan ver, por ejemplo, su mirada como editor y, muchas veces, como corrector de textos ya publicados. La *marginalia* (Balderston 2017: 140) en los libros de Pezzoni suelen ser lugar de envíos, reflexiones personales, intertextualidades y discusiones. También aparecen recetas de cocina, nombres de intelectuales de la época, regalos de alumnos y alumnas, declaraciones de amor y de amistad, etc.

La biblioteca se compone también de libros sin marcar, en mal estado, intonsos o mutilados. Aparecen ejemplares que pertenecen, según las dedicatorias o etiquetas, a otras persona como Victoria y Silvina Ocampo, Ivonne Bordelois, José Bianco, María Luisa Freyre, Josefina Ludmer, entre otros. Un mundo vivo que se le presenta al lector como la fotografía de una época pero también como “un dispositivo de lectura” (Hidalgo Nácher 2018: 216) capaz de reproducir una red invisible de múltiples contactos de los cuales seguramente Pezzoni se nutrió para pensar sus prácticas.

2.3.6. Clase grabada del “Seminario de Literatura Latinoamericana Contemporánea” (1978)

Se trata de una grabación de audio de una clase de 1978 del “Seminario de literatura latinoamericana contemporánea” en el ISP JVG que tiene una duración de 36 minutos. La misma tiene dos partes: en la primera se discute “el fenómeno paródico” a partir de un texto de Julia Kristeva sobre Mijaíl Bajtin y, en la segunda, Pezzoni explica los conceptos de *texto escribible*, *texto legible*, *texto de placer* y *texto de goce* de Roland Barthes y habilita la participación de los estudiantes para discutirlos.

En el registro de audio se puede constatar, entre otras cosas, la organización de la clase en relación con la exposición teórica, el trabajo didáctico que se hace con los comentarios que aportan los estudiantes y el tipo y nivel de envíos de lectura que el docente realiza al mismo tiempo que expone, explica y ejemplifica. Esta grabación, engarzada con los datos que obtenemos de las entrevistas, consultas, *cuENTOS* y los textos críticos y reseñas publicados por Pezzoni permite reconstruir, en parte, lo que pasaba, a nivel operacional, en aquellas clases del mencionado seminario.

2.3.7. Clases mecanografiadas de “Introducción a la literatura” en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA (1966)

Se trata de un conjunto de clases de “Introducción a la literatura”, asignatura que Pezzoni compartía, en carácter de profesor adjunto, con Ana María Barrenechea y Delfín Leocadio Garasa en la carrera de Filosofía y Letras de la UBA. Las clases son 8, todas grabadas y transcritas por la Asociación Universitaria de Estudiantes (AUDE). La numeración y fecha que les corresponde a cada una de estas es la siguiente: clase 10 (13/05/66), clase 12 (20/05/66), clase 14 (27/05/66), clase 17 (10/06/66), clase 19 (17/06/66), clase 21 (23/06/66), clase 23 (s/f) y, por último, clase s/n° (07/07/66).

Con la sola observación de las fechas, nos damos cuenta de que las clases pertenecen al último período de Pezzoni como docente de la UBA antes de su renuncia a la cátedra y a la universidad en respuesta a la intromisión del gobierno de Onganía en los claustros universitarios. De hecho, la última clase de la que queda registro es del 07 de julio, unos veinte días antes de que se produzca la denominada ‘Noche de los bastones largos’.

Las clases en cuestión se desarrollan según una estructura expositiva que se basa en un punto específico del programa de la materia. Este punto se denomina “Diferentes actitudes del crítico literario” y revisa las posiciones de diversos críticos del siglo XX ante la pregunta de si es posible que exista una ciencia literaria. Dice Pezzoni:

[...] lo que me propongo observar en este curso es lo siguiente: manejándonos con estos criterios básicos de distinción de la actitud del crítico, ver las posibilidades que tiene la

crítica literaria de ser una ciencia, es decir, ver las posibilidades que tiene el crítico de responder a un programa teórico y a una doctrina y de aplicar los principios de esa doctrina a su actividad descriptiva o valorativa, y segundo, observar algunas de esas actitudes científicas o cuasi científicas de críticos literarios. Como el tiempo no nos va a permitir demasiado, vamos a considerar la actitud del crítico psicólogo, es decir, que utiliza unos principios doctrinarios científicos para su teoría que le vienen de la psicología; la actitud sociológica, es decir que hacen la ciencia literaria basada en principios sociológicos, y por fin, la actitud lingüística, es decir, los críticos que aprovechan ciertos puntos fundamentales de la ciencia llamada lingüística para aplicarlos a ese fenómeno verbal, artístico, que es la literatura. Nosotros debemos responder a esta pregunta: ¿es posible una ciencia literaria? (1966a: 2).

A partir de esta presentación, y de las aclaraciones sobre el *guión conjetural* (Bombini 2014) del curso, se organizan las restantes siete clases sobre la crítica psicológica, sociológica y lingüística. Se mencionan varios críticos literarios (Elliot, Dingle, Praz, Wellek, Ayala, Anderson Imbert, Richards, Jitrik, Goldmann, Lukács, Riviere, Castro, Alonso, Murena, Pfandl, Martínez Bonatti, etc.) y autores literarios (Sor Juana Inés de la Cruz, Jorge Luis Borges, Henry James, Pablo Neruda, James Joyce, Miguel de Cervantes Saavedra, Fiódor Dostoyevski, Alain Robbe-Grillet, Franz Kafka, etc.). Además, las clases mecanografiadas permiten observar claramente la estructura expositiva sobre la que el docente sostiene las explicaciones y reflexiones acerca del tema que atañe a cada encuentro. Asimismo, se observan también intervenciones de estudiantes, muletillas del habla y envíos que dan cuenta de un sistema entorno a la exposición que desplegaba el profesor. Leídas junto con otros materiales aquí reunidos, estas clases nos acercan a la experiencia de la performance que se ponía en marcha durante su realización y que analizaremos en el capítulo 3, dedicado a la figura docente de Enrique Pezzoni.

2.3.8. Epistolario entre Enrique Pezzoni y Victoria Ocampo (1957-1979)

Se trata de un conjunto de cartas del “Epistolario Victoria Ocampo” que se encuentra depositado en la Biblioteca “Jorge Luis Borges” de la Academia Argentina de Letras. Entre quienes cruzaron misivas con Victoria Ocampo se halla Enrique Pezzoni. Del total del epistolario, 106 cartas corresponden al intercambio con el profesor, crítico y traductor. De ese conjunto, solo dos cartas son las enviadas por Ocampo a Pezzoni. El resto son las que este último le envió a Ocampo en un lapso de años que va desde 1957 hasta 1979. Aunque la destinataria siempre es la misma, los destinos de las cartas no lo son. A las fechas se le suman los lugares desde donde las escribe Pezzoni y hacia donde las envía.

El epistolario da cuenta, entre otras cosas, del recorrido internacional por Europa y por Estados Unidos de Enrique Pezzoni en la década del 70: las misivas se envían desde Georgia, New York, Ohio, Illinois, Londres, París y Roma. Además, se pueden leer sus apreciaciones y comentarios alrededor de su actividad académica en el exterior y en Argentina: su trabajo en las universidades de Georgia, Illinois, Ohio, Emory, Cambridge y Oxford; también en el ISP JVG, en escuelas de idiomas y en colegios secundarios de Buenos Aires. Igualmente, en las cartas se leen las vicisitudes de su trabajo como asesor literario en Sudamericana y como jefe de redacción de *Sur*; su posición ideológica en torno a ciertos tópicos que atraviesan la vida política del país y de países extranjeros; sus gustos personales en la intimidad de lo cotidiano, sus elecciones estéticas y sus políticas en relación con la amistad, el amor y la familia; sus vínculos intelectuales, sus relaciones con el mundo académico y con el mundo artístico; su relación personal con Victoria Ocampo y sus preocupaciones por la enseñanza, sus aventuras y desventuras laborales en relación con el campo político y económico; etc.

Las cartas de Pezzoni abren un abanico de posibilidades de análisis, aunque para esta investigación nos centraremos en aquellos aspectos que colaboran en desentrañar las operaciones que entraban en juego al momento de enseñar, escribir y traducir. Muchas de estas epístolas dan cuenta de decisiones y posiciones frente a las actividades de enseñanza, de crítica y de traducción, y lo hacen en primera persona y de puño y letra.

2.3.9. Conversación inédita entre Alberto Girri y Enrique Pezzoni

Se trata de una grabación de audio inédita de una conversación entre el poeta, narrador y traductor Alberto Girri (Buenos Aires, 1919-1991) con Enrique Pezzoni. Llegamos a la misma a través de una publicación en internet de un usuario que se dedica a subir materiales de audio y audiovisuales sobre temáticas diversas, aunque especialmente vinculadas al cine y su relación con la palabra escrita. Para intentar reconstruir el origen, la fecha y el contexto en el que se dio esta grabación de 54 minutos tuvimos que acudir a hipótesis, ya que el único dato con el que contamos afirma que ese archivo de audio pertenece a la extinta⁷³

⁷³ Desde 2016, la Audiovideoteca dejó de funcionar en la web. Como cuenta Conde (2020) la misma “se creó en 2004 por iniciativa de Alejandra Correa y Karina Wroblewski, que llevaron el proyecto al Gobierno porteño y con financiamiento del Banco Interamericano de Desarrollo (BID). La idea era crear un centro de producción, de archivo y de difusión de escritores argentinos de todos los tiempos. Para eso, se realizaban entrevistas con las que, de paso, se hicieron programas de radio y televisión y un sitio web. Hasta 2016, cuando dejó de funcionar sin ningún tipo de preaviso o explicación, la Audiovideoteca contaba con un acervo de 7.000 horas entre archivos sonoros y archivos de imagen y sonido, en los que se puede ver o escuchar a más de 350 autores – poetas, dramaturgos, narradores, escritores, y artistas visuales– leer fragmentos de sus libros o contar sus procesos creativos de escritura” (1).

“Audiovideoteca de la Ciudad de Buenos Aires”. Una de nuestras hipótesis sostiene que la conversación se da en el marco de alguno de los programas de radio que Alberto Girri tenía en LS1 Radio Municipal: *Antología oral* (1962-1964) y *Audiciones* (1965- 1966). La conversación se divide en dos partes: la primera, inicia a partir de un texto de Guillermo Sucre sobre Oliverio Girondo y, la segunda, parte de una apreciación sobre la literatura de Franz Kafka. En relación con la primera parte, el texto de Sucre no se nombra, pero podemos suponer que se trata de *La máscara, la transparencia: ensayos sobre poesía hispanoamericana* (1985) publicado por el Fondo de Cultura Económica en México. Esta suposición entra en colisión con la primera hipótesis acerca del marco en el que se produce esta conversación: no podrían ser los programas de radio mencionados antes porque son muy anteriores a la fecha de publicación del libro que, ambos interlocutores, mencionan como de reciente lectura. Además, en relación con la segunda parte de la charla, se constata que a la totalidad del audio le falta al menos un fragmento que pueda unirla con la conversación que inicia a partir de texto de Sucre sobre la poesía de Girondo. En conclusión, es incierta la fecha en la que se produce esta conversación entre el poeta y Enrique Pezzoni. De todas maneras, en el registro de audio se pueden constatar las apreciaciones del Pezzoni crítico en relación con el lugar de la teoría literaria en la lectura de literatura, su posición como profesor frente a la enseñanza de la literatura y algunos comentarios en relación con la tarea de traducción.

2.4. Recapitulación

En el presente capítulo se describieron los materiales que se exhumaron para reconstruir las operaciones didácticas, críticas y de traducción de Enrique Pezzoni.

Entrevistas, consultas, *cuentos*, apuntes, cartas, grabaciones, libros, anotaciones, cada uno de estos materiales exhumados tiene detrás un trabajo de tipo artesanal debido al estado de los archivos institucionales en nuestro país. En ese sentido, el capítulo también describe el recorrido del investigador para poder abrirse camino en una red de nombre propios que posibilitaron u obturaron el acceso a dichos materiales. La descripción, a primera vista anecdótica, busca dar cuenta de cómo el trabajo con materiales potenciales para un *archivo* está ligado más a cuestiones vinculadas a la voluntad individual de ciertas personas o al azar, que a una política de preservación de aquello que se hace en y para las instituciones. Lo que debería existir como material de

consulta y acceso público se encuentra perdido, destruido o, como expresa Dalmaroni (2009), *anarchivado* por quienes guardan celosamente materiales de preciado valor para investigaciones como la que aquí emprendimos.

La descripción que en este capítulo se hace de los materiales exhumados también ensaya algunas líneas de lecturas a las que se los puede someter mediante el análisis. Dichas líneas de lectura siempre se vinculan con la reconstrucción de las operaciones pezzonianas y, al mismo tiempo, hacen notar cómo cada material necesita del otro para, en conjunto, poder colaborar en esta reconstrucción. Cada material se resignifica ante la presencia del otro: un dato sin valor en una carta puede resultar crucial cuando se lo lee junto con una entrevista, un garabato y unas pocas palabras anotadas al margen de un libro pueden resultar potentes si se lo lee a la luz de los apuntes de clases o de lo que se escucha en una grabación, un comentario tomado de una clase puede resultar la vía de acceso a un modo de lectura si se lo cruza con una marca de lector en la solapa de un libro. Así, lo que parece fragmentario se comporta como un todo en busca de un mismo objetivo: hacer nacer, allí donde solo quedan *restos*, *ruinas* o *cenizas*, un potencial *archivo*.

SEGUNDA PARTE: OPERACIONES PEZZONIANAS

CAPÍTULO 3

Operaciones didácticas: *la anécdota como disparador*

3.1. Introducción

Si se revisan los *cuentos* sobre las prácticas de Enrique Pezzoni, se advierte una recurrencia -sobre todo en lo que respecta a su práctica docente desplegada en sus clases- acerca del lugar central que adquiere la oralidad. Debemos entender a este recurso no solo como la articulación mecánica de sonidos sino también como la capacidad anecdótica del docente y la performance con la que escenifica el habla y desde la que se construye su posición de enunciador. La insistencia en esta forma será la que -en el caso de Enrique Pezzoni- se constituya como una estrategia fundamental en su abordaje del fenómeno literario.

En el prólogo a la compilación de las clases que Pezzoni dedicó a Borges entre 1984 y 1988, Annick Louis (1999) señala que su trabajo -aunque realizado con escrúpulo- adolece de una falta: hay en la tarea de *exhumación* una pérdida que deviene de la misma acción de exhumar pero que, además, y por las características de los archivos exhumados, se vuelve irreparable. La voz de Pezzoni, el tono articulado de esa voz, está ausente en la letra escrita que intenta recuperar el potencial de las clases, esa “obra subterránea” (1999: 11) que Pezzoni dejó en sus prácticas docentes, críticas y de traducción. A pesar de esa pérdida, Louis ensaya un ejercicio que se pretende reparador. Afirma: “se han conservado [...] la estructura y las características del discurso oral; no solo en lo que respecta a la organización y el registro lingüístico, sino también en cuanto a las particularidades del uso pedagógico del discurso” (14). Intenta, de esta manera, salvaguardar los restos que el tono de la voz ha dejado, a través de aquellos rasgos persistentes en la transcripción. Esa oralidad irremediadamente perdida deja sus marcas, a modo de eco, como un resplandor endeble de la voz que -en términos de Roland Barthes- “cosa rara, su voz que conocía tan bien, de la que se dice que es el grano mismo del recuerdo, no la oigo.” (2009: 24). Louis señala que estos aspectos del discurso oral que decide no expurgar durante el proceso de edición, resultan medulares no solo en la estructura didáctica de la clase: “los momentos de recapitulación al comenzar una nueva clase, las referencias a otros autores y unidades del programa de cada año, las muletillas, las interpelaciones a los oyentes” (14), sino también en la performance que como profesor Pezzoni llevaba a cabo. Para Louis, la diferencia que existía entre el Pezzoni de la oralidad y el de la escritura “era reconocida por todos” porque el terreno de la oralidad era para él un terreno de libertad: “allí donde el aparato teórico se vuelve agobiante, surge el *dandy* con la

anécdota, el desvío, el juego de palabras” (14). En el mismo sentido lo entiende Sylvia Molloy cuando busca reconstruir la importancia de la narrativa oral en la obra de Pezzoni:

[...] derrochaba esas irradiaciones con amigos, con discípulos, con desconocidos, en una deslumbrante *performance* donde la anécdota elocuente resultaba ejercicio crítico, apuntalado por una autoironía continua. Porque, no hay que olvidarlo, fue uno de los *narradores* más diestros de la Argentina, autor de un vastísimo e inasible relato oral, un autobiógrafo que desplegaba magistralmente ante su público sus memorias etéreas y les daba provisoria vida en el lugar común de su voz, hoy irreproducible (1991: 7).

Roland Barthes (1986) dirá que esta diferencia entre el terreno de la palabra y el de la escritura nos pone frente al profesor y al escritor, habilitando, al mismo tiempo, la figura del intelectual que a menudo -como en el caso de Pezzoni- “coexisten ambos en un mismo individuo” (313).

La centralidad que Louis le otorga a la oralidad y a la voz en Pezzoni está directamente asociada a la capacidad performática y al manejo corporal “que se apoyaba en una puesta en escena eficaz y altamente seductora” (1999: 13), lo que hace que la sola transcripción de las clases no alcance para reponer la totalidad de lo que allí acontecía. En el mismo sentido, sostiene Jorge Monteleone:

Tal vez, al pensar en su enseñanza y al evocar los gestos cotidianos, no podemos no recordar que algo aparecía, algo inadvertidamente se volvía cercano cuando Enrique Pezzoni *actuaba*. Había, por un lado, la seducción, la risa, la voz, la mirada, la vestimenta, la cortesía, la broma; por otro, el lenguaje, el comentario, la pregunta, la duda, la evidencia, el recelo de quien no afirma sino en el rodeo. Pero aquello que comunicaba comprendía la reunión de ambos aspectos, la puesta en escena de un habla (1996: 97).

La oralidad en sus clases es apreciada no solo por quienes fueron estudiantes sino también por colegas o amigos de Pezzoni. Luis Chitarroni, por ejemplo, elige múltiples aspectos para encarar la figura del crítico, profesor y traductor, aunque destaca uno: la capacidad de captación de la audiencia, sus puestas en escena mediante el relato, mediante “el cuentito” (2009: 15); Jorge Panesi, por su parte, dice: “sé muy bien de esa felicidad lingüística y corporal que sus dichos irradiaban entre alumnos, auditores y contertulios” (2000: 255). En una entrevista (2017), vuelve sobre esta insistencia:

Había una cosa que decía Hugo Beccacece y que tenía algo de verdad: “¿qué se necesita en Buenos Aires para que una fiesta tenga cierto *glamour*, cierto estilo? Un buen bufete, los invitados y que esté Enrique Pezzoni”, porque Enrique era un tipo insuperable a la hora de contar anécdotas (2).

Independientemente del anecdotario en el que, de manera recurrente, aparece Enrique Pezzoni como protagonista -aspecto que revisaremos también en este capítulo-,

interesa la potencia de la oralidad que se desplegaba en sus prácticas, sobre todo como hipótesis de lectura para explicitar una de las operaciones didácticas que aquí analizaremos como central. Hipótesis que encuentra ciertos antecedentes en los trabajos que Annick Louis (1999) y Laura Estrin (1999) realizan sobre la figura de Enrique Pezzoni. La cuestión de la oralidad en el trabajo pezzoniano es puntualizada por ambas, aunque sus trabajos no se detengan por extenso en esta cuestión. Ambas toman como objeto crítico las clases que dictó en la UBA a partir de 1984. Louis lo hace específicamente con las de Jorge Luis Borges en el período ya mencionado y Estrin con estas y las de otros autores literarios (especialmente poetas) y críticos. En ambos casos, deslizan una hipótesis acerca de la obra de Enrique Pezzoni y se preguntan cuál es la extensión significativa de esta categoría. ¿Qué abarca la obra pezzoniana? Para Estrin:

[...] podría discutirse si sus otras *obras* [cursivas de la autora] estarían en la oralidad de sus clases -ya que sus compañeros y discípulos frecuentemente hablan con denominaciones tales como “el Borges de Pezzoni” o el “Vallejo de Pezzoni” que evidentemente señalan la constitución de sistemas de lectura de esos autores y que podrían fácilmente entenderse como los libros de Pezzoni- como, también, si estas obras se verían en la escritura de sus traducciones (1999: 293).

Aunque se plantea una discusión posible acerca del alcance de lo que entendemos por obra, en este caso en relación con lo publicado y lo no publicado, el trabajo crítico de Estrin delega la mención a la oralidad a una breve nota al pie.

Algo similar ocurre con Louis quien, siguiendo las formulaciones de Borges en “Pierre Menard, autor del Quijote”, replica la división entre la *obra visible* y la *obra subterránea* de Pezzoni. En la primera ingresa *El texto y sus voces* de 1986; en la segunda, en cambio, se distinguen dos soportes diferentes: por un lado, “están los artículos, encuestas y notas publicadas en varios medios, dejadas de lado por Pezzoni en el momento de la publicación de su libro”; por el otro, “otra zona, más vasta y menos tangible, la de la oralidad: las clases de literatura, por una parte; los relatos y anécdotas, chistes y juegos de palabras, por otra” (1999: 11). Para Louis, ningún trabajo sobre Enrique Pezzoni puede prescindir de estas clases y de sus marcas de oralidad, aunque advierte que solo una pequeña parte de sus clases de la UBA fueron grabadas y posteriormente transcritas. Asimismo, señala que contar con este material depende pura y exclusivamente de la buena voluntad de colegas y coleccionistas, algo a lo que aludimos en el capítulo precedente.

Si bien ambas autoras⁷⁴ dan cuenta de una oralidad pezzoniana con fuerte presencia en las clases, sus trabajos no avanzan más allá en este sentido, por lo que los tomaremos como punto de partida para indagar, a través de los materiales exhumados, qué sucede con la oralidad pezzoniana en relación con la escritura. En otras palabras, qué de aquella oralidad, entendida como la puesta en escena de un habla, como la performance de la voz, resta en la escritura, en los *cuentos*, en el epistolario, en las reseñas y artículos críticos, en la *marginalia* de los libros de su biblioteca personal. Trazaremos una reconstrucción de aquellos aspectos de la oralidad que, pese a que constitutivamente son efímeros y momentáneos, de alguna manera se vuelcan en la escritura pezzoniana a través de una operación que denominamos *la anécdota como disparador*. Según nuestra hipótesis para este capítulo, esa oralidad pezzoniana aparece disputándole el lugar a la escritura a través de la anécdota que, como un recurso, atraviesa un espacio y otro.

Nos detendremos en un Pezzoni oral, cuya voz trasciende la mera articulación mecánica y se convierte en una performance corporal que también se observa en la escritura. La voz se vuelve cuerpo y el cuerpo se vuelve voz: surge una operación pezzoniana capaz de articularse en las intervenciones que este profesor, crítico y traductor realiza. Una operación que conjuga la performance docente con el ejercicio crítico, donde la escritura de las reseñas, las notas y los artículos críticos se constituyen como lugares en los que se ensayan los planteos de que después se vuelcan en las clases. La voz de Pezzoni se vuelve central en una operación que rescata las anécdotas como materia prima y que las asocia con una puesta en escena performática que también se configura como una instancia de enseñanza: el relato anecdótico es central en la performance pezzoniana y tiene claras vinculaciones con el manejo del cuerpo, el propio, y también el cuerpo de los textos.

⁷⁴ Analía Gerbaudo (2008) ensaya también una lectura de lo que entiende por la *obra* pezzoniana a través de la acepción doble que Derrida le confiere al concepto. En este sentido, en la misma línea que Estrin y Louis, Gerbaudo sostiene que lo que aparece en aquello que recuerdan sus alumnos y compañeros (agregamos: la oralidad en sus clases y la performance), forma parte de esta obra no explorada de Enrique Pezzoni. Dice: “Derrida habla de *obra* para referirse a un trabajo total, completo [...] acepción que me permite incluir bajo dicho nombre no sólo lo archivado (es decir, lo conservado en algún soporte; por ejemplo, en el caso de Pezzoni, *El texto y sus voces*, las reseñas y notas escritas para *Sur*, las clases desgrabadas y circulantes en mimeo entre sus alumnos, sus programas de cátedra, sus traducciones) sino también aquella parte de su trabajo que, habiendo dejado huellas y marcas en otros, no obstante resulta menos tangible (por ejemplo, lo que es posible reconocer como enseñanzas de sus clases a partir de lo que luego han podido producir sus alumnos y compañeros; lo que recuerdan estos alumnos y compañeros de esas clases; también el archivo por reconstruir, es decir, el que está disperso o en estado de pérdida potencial: otras clases circulantes desgrabadas por algunos de sus estudiantes, otras evocaciones de sus prácticas docentes)” (2008: 14).

Las anécdotas de la oralidad pezzoniana que aparecen en la escritura, se convierten en disparadores de la reflexión teórica que se pretende realizar, son el puntapié inicial para reflexionar acerca de un aspecto teórico que intenta iluminar algún sentido de una obra reseñada o de un artículo crítico y, también, anulan toda pretensión de estricto academicismo. Como señala Panesi, Pezzoni quería evitar al “*profesoruco*, el enamorado de los ordenamientos convencionales de la pedagogía, el creyente desvalido en todos los sistemas establecidos, el pacificador que solo está en paz cuando reproduce los cretinismos engeguedores de la jerarquía” (2000: 258). La *anécdota como disparador* es una operación en la que el cuerpo del crítico entra en juego con el cuerpo de los textos para producir lecturas y enseñanzas con las que se aborda la literatura.

3.2. Pezzoni anecdótico

En 1980, Pezzoni publica “Eduardo Wilde: lo natural como distancia”, un artículo que integra la compilación *La Argentina del Ochenta al Centenario*, volumen colectivo coordinado por Ezequiel Gallo y Gustavo Ferrari, y publicado por la Editorial Sudamericana. El texto comienza así:

Fragmentarismo, disposición continua y sonriente ante el estímulo inmediato, soltura conversacional de hombres que se escriben: no sólo en el *entre nos*, en la campechana seguridad del círculo excluyente, sino también a sí mismos: escribir es elegirse como destinatarios, es describirse en el acto mismo de la mirada que reconoce la imagen propia en páginas donde el espectador-protagonista se instala airoosamente en el escenario cotidiano (2009: 271).

A partir de este señalamiento acerca de la escritura como ‘conversación’ y del fragmentarismo como condición de la obra, Pezzoni se centra en la figura de Eduardo Wilde como “el más fragmentario” (2009: 217) de los escritores de la generación del 80, partiendo de la caracterización propuesta por Ricardo Rojas en su *Historia de la literatura argentina*, a los que denomina como “prosistas fragmentarios” (1922: 516). El texto girará en torno a estas dos características, que serán rápidamente definidas: por un lado, sostiene que “en la relectura de Wilde, el fragmentarismo se recompone en líneas coincidentes: la dispersión se vuelve figura -obsesión- central” (275). No se refiere Pezzoni sólo a la dispersión en términos de variedad temática (retratos de amigos, de figuras públicas, reflexiones sobre el arte, incursiones en la crítica y la polémica literaria, folletines, etc.) sino también a la dispersión de prácticas u oficios que Wilde realiza: profesor universitario, político, diplomático, médico y escritor. Será a partir de estos diversos lugares de enunciación, desde donde Wilde practicará una escritura heterogénea que -póstumamente- construirán los diecinueve tomos de sus obras

completas. Asimismo, Pezzoni señala que “en el deseo mismo de convencer, de seducir al lector con la gracia de su hablar conversado, siempre es inminente en Wilde el momento en que la realidad se declara inabordable por las palabras que podrían transmitirla” (287). Sobre estas dos premisas, se desarrollará el interés de Pezzoni por la obra de Wilde, sobre todo para responder a algunas preguntas: “¿será pues, Wilde, un escritor al margen sólo por añadidura? ¿Podrá no verse en su fragmentarismo, en su caprichoso repentismo, nada más que un signo de quien va hacia la literatura en busca de un pasatiempo u olvido del tiempo: de la historia, del suceder que deben modificarse?” (2009: 274). A través del análisis de cómo con el tiempo y el “destino”⁷⁵ (272) “Wilde ha ido convirtiéndose en el típico escritor signado para integrar antologías, páginas selectas, trozos escogidos [...] en los ámbitos escolares y académicos” (272), Pezzoni buscará respuestas para discutir el destino de la obra del escritor, periodista y diplomático del que se ocupa. Los pilares de su reflexión estarán sostenidos sobre la variedad y la fragmentariedad de la obra de Wilde y sobre su búsqueda de formas para registrar, casi a modo de acumulación, su impaciencia ante “la realidad que procura contenerse mediante el humorismo o un escepticismo engañoso” (275).

Si leemos este artículo a la luz de lo que planteamos tanto en la introducción de este capítulo, como en la introducción general de esta tesis, no podemos dejar de mencionar que muchas de las valoraciones que Pezzoni hace sobre la obra, la poética y el estilo de Wilde podemos encontrarlas también en su figura.⁷⁶ En primer lugar, la diversificación de tareas y de usos de la lectura y la escritura, y la inscripción en diferentes ámbitos institucionales (en Wilde, por ejemplo, el cargo público, la cátedra universitaria y la prensa; en Pezzoni: la cátedra universitaria y terciaria, la prensa, el trabajo crítico y editorial y la traducción) desde los cuales se posicionan para escribir(se). En segundo lugar, el fragmentarismo y la dispersión que caracteriza la obra, construida en torno a temas y géneros diversos que luego adquieren una peculiar

⁷⁵ La pregunta por el ‘destino’ de la obra de Wilde tiene el eco de la que Pezzoni se hizo veintidós años antes, en 1958, sobre la obra de Victoria Ocampo: “¿Qué destino encontrarán los libros de Victoria Ocampo en las letras argentinas?” (2009: 291). Al mismo tiempo, más contemporánea, es la misma pregunta que Annick Louis (1999) se hizo sobre el destino de la obra de Pezzoni, con las salvedades sobre su composición como vimos al comienzo de este capítulo.

⁷⁶ En su texto homenaje a Enrique Pezzoni, Sylvia Molloy (1991) plantea similitudes entre la forma en que Pezzoni describe el abordaje de la literatura que hace Wilde y su propia práctica. Se pregunta Molloy si cuando habla del escritor está, al mismo tiempo, hablando de sí mismo.

cohesión en su pasaje a libro: en el caso de Pezzoni, un único libro⁷⁷, casi al final de su vida; una coincidencia que le señala Wilde años antes: “Es significativo que Wilde emprenda el libro unitario sólo al final de su vida [...] Boris-Wilde nunca llegará a escribir el libro unitario y completo” (276-277). Un fragmentarismo que también le reconocemos a Pezzoni⁷⁸, como ya hemos aludido: reseñas críticas, artículos monográficos, notas en la prensa, prólogos, estudios preliminares, “he publicado artículos, prólogos a libros, comentarios en revistas especializadas y no tan especializadas, en diarios [...] soy asesor literario de una editorial y en ese sentido ejerzo mi profesión de crítico” (1982: 27), sentencia Pezzoni. El registro del paso de una obra de teatro por Buenos Aires, de la proyección de una afamada película, de una traducción novedosa, de un poemario, de una novela de reciente publicación, de un debate crítico es -al igual que ocurre con Wilde- una manera de registrar “fragmentos, sí, instantáneas que parecen negar la interrelación, la continuidad, pero que responden al designio de lograr una taxonomía exhaustiva” (Pezzoni 2009: 276). En Pezzoni, se trata de una taxonomía del campo cultural, a modo de impresiones que, según el tiempo, registra de un modo u otro. En tercer lugar, la posición frente a la práctica escrituraria vinculada con la reflexión y la enunciación sobre sí mismos, a la autobiografía como motor de la obra. Dice Pezzoni sobre Wilde:

[...] acude una y otra vez a la literatura, insistente y ambiguo, como en un asedio amoroso que le impusiera un abundante repertorio de estrategias para seducir. Corroborar ese apremio y esa multiplicidad de actitudes sin ir más lejos, aplaudírselas o perdonárselas es leerlo por encima o desde lo que sobre él han acumulado los manuales. En todo caso, es no percibir el interrogante que sus textos plantean al lector y se plantean a sí mismos (sin formularlo claramente, desviándolo por el atajo de la broma o la

⁷⁷ La ‘brevedad’ de la obra de Pezzoni ha sido objeto de críticas (Estrin 1999: 300) cuando se la ha observado en términos cuantitativos: “lo cuantitativo y lo cualitativo es también el hilo que corta una historia de la producción crítica en la Argentina” (301) afirma Estrin cuando recupera estos comentarios, en línea con una reflexión acerca de la crítica contemporánea “impedida de hacer Obra” (301). Corresponde preguntarse, además, si estas críticas han tomado por obra lo efectivamente publicado en libros y revistas y que, en el caso de Pezzoni, se ha condensado en un único libro. La discusión la instala la misma Louis cuando recupera las clases sobre Borges en 1999 y –recordemos- señala que es una ínfima parte lo que se aboca a recuperar de aquella “obra subterránea” que queda por descubrirse todavía. Así entonces, lo que se archivó en *El texto y sus voces* (1986) es solo una muestra del fragmentarismo con el que podemos leer la obra de Pezzoni. Un fragmentarismo que encuentra ciertas recurrencias y puntos de anclaje si se lo mira con detenimiento: novelas cortas, poesía y cuentos en términos de género; Borges, las Ocampo, Bioy Casares, Pizarnik, Paz, Arlt y Bianco en relación con los autores.

⁷⁸ Dice Jorge Panesi en la entrevista que le realizamos para esta investigación, que si se trazara una genealogía de escritores fragmentarios y de una obra “escasa”, la línea comenzaría con José Bianco, seguiría con Pezzoni y culminaría con él. En *La seducción de los relatos. Crítica literaria y política en la Argentina* afirma: “este ejercicio de recopilación de artículos dispersos tiene como fondo, o como paisaje, mi vejez [...] debido a su carácter testamentario, escribir es siempre convocar al futuro, a las sombras engañosas de la esperanza [...] quien escribe apuesta a la esperanza que no tiene rostro y que esquiva toda certeza. El que escribe, paradójicamente, escribe para un porvenir, pero él mismo está ciego a cualquier eventualidad del futuro” (2018: 11). Panesi recupera en este prólogo el fragmentarismo y la reunión de textos para armarse un rostro para el futuro, además de plantear, veladamente y al modo de Pezzoni, una preocupación por el destino de su obra que es, al mismo tiempo, el suyo.

ocurrencia) en cuanto a lo que la literatura es y a lo que dentro, desde ella puede hacerse con el mundo. En esta perspectiva, el juicio de valor se desplaza desde la comprobación de la gracia [...] hacia el testimonio de ese obstinado y tácito reflexionar sobre la literatura que trasciende de sus páginas. No tanto de cada una de ellas, cuanto de su conjunto (274).

Cuando Pezzoni decide reunir sus textos dispersos, “lecturas hechas en la revista ámbitos universitarios (el Instituto del Profesorado, la Facultad de Filosofía y Letras, universidades extranjeras), en otras revistas literarias o académicas, ocasionalmente en periódicos” (Pezzoni 2009: 18), imita el gesto de consignación de los prosistas del 80⁷⁹ y, sobre todo, el de la definición, a través de esos textos, de una forma de vida. texto que le da comienzo a *El texto y sus voces*⁸⁰ (1986) dice:

La crítica literaria: biografía, autobiografía. Biografía de la literatura. El crítico (como *todo* lector: un crítico es un lector autoreflexivo: fruición y desasosiego) no describe el modo de ser de un texto como si fuera el de una existencia ajena o inmune a su modo de percibirla. El crítico compone la biografía de la literatura que es su autobiografía. Historia de sus modos de acceso, cartografía de los rumbos que lo llevan a encontrar/producir el sentido. Revelar y ser revelado. Desplegar el juego de las creencias, las convicciones, los modos de percibir. Ser en y por el texto [...] Ofrezco al lector [...] estos conatos de biografía y autobiografía literarias (2009: 18).

El uso de la primera persona, de la propia experiencia del lector como puntos de partida para el ejercicio crítico, para mostrar cómo se lee, para enseñar y para dar a leer se convierte en una herramienta que Pezzoni -por la vía de Wilde y de los escritores del 80- vuelve propia.

En diciembre de 1989, tan solo dos meses después de su muerte, la revista *Babel* le dedica la sección de “Homenajes” a Enrique Pezzoni. Allí, se recupera un extenso fragmento de un artículo inédito del crítico que, por aquel entonces, estaba pronto a publicarse. El artículo titulado “Miguel Cané, Lucio V. López: las estrategias del recuerdo” iba a ser incluido en el tomo V de la *Historia Social de la Literatura Argentina: La gran aldea, de la invasión al '90 (1880-1890)*, cuya dirección general

⁷⁹ *El texto y sus voces* (1986) se divide en cuatro apartados: “Borges”, “Poetas”, “Narradores” y “Notas”; y rescata, según palabras de Pezzoni, “algunos de los artículos y notas escritos a lo largo de más de treinta años” (2009: 18). Según cuenta Josefina Ludmer, la idea del libro nace bajo la tenaz insistencia de Ana María Barrenechea: “de algún modo había seguido su gestación. Me acuerdo de la insistencia de Anita Barrenechea que lo perseguía para que lo publicara un libro, y me acuerdo cuando Anita finalmente lo logró. Este fue un libro demandado, deseado y reclamado por otro, si no Enrique no hubiera reunido sus escritos. Recuerdo que se encontraron varias veces para hacer la selección de notas y artículos [...]” (2009: 65).

⁸⁰ Se desprende de una carta que le envía a Victoria Ocampo desde Estados Unidos que estaba entre sus planes escribir más de un libro. Le dice: “He recibido una propuesta del Brooklyn College, pero solo por un año. Me gustaría tanto quedarme... ahora, me encanta esto, este país, CON TODOS SUS DEFECTOS [mayúsculas en la carta original], que no dejo de percibir, y con todas sus virtudes, que me fascinan. Yo querría volver a Buenos Aires, escribir allí, terminar en dos años dos libros, y regresar aquí por uno, dos, tres años, qué sé yo...” (Enrique Pezzoni, comunicación personal, 27 de junio de 1960).

estaba a cargo de David Viñas y Eva Tabakian.⁸¹ En este texto Pezzoni reconoce a Cané y a López similares estrategias de escritura y abordaje de la literatura, a las ya analizadas a propósito de Wilde:

Autobiografía y pseudoautobiografía memorialistas: la estrategia del recuerdo afirma a los sujetos embarcados en el proyecto del progreso material y la modernización de la ciudad, del país, sustrayéndolos a las secuelas de esa transformación radical: la vulgarización y la forzosa mezcla con el otro, el recién llegado. ¿Estrategia defensiva? Más bien placer de trazar un autorretrato irradiante, es decir que se moviliza y prolifera a lo largo de la narración que es el recordarse. El autorretrato *sucede*: avanza hacia el punto de arranque, acumula episodios, anécdotas, cuadros de costumbres que son otras tantas rúbricas del que se pinta a sí mismo como diferencia radical. Contar es sumar en provecho propio los episodios narrados. No hay otro cómputo final que la imagen misma del que ha organizado la suma (1989: 20).

La idea del autorretrato tramado en los textos a través de la anécdota, de la conversación que se propone en y mediante la escritura constituye el último rasgo que Pezzoni puntualiza respecto de la escritura de los autores de la generación del 80 y que -como ya hemos señalado- se constituyen como una auto figuración de los mecanismos de la propia obra del crítico. El “estilo oral” aparece tramado en las anécdotas, en tanto insumo, en los textos de Cané (*Charlas literarias, 1885*), López (*Recuerdos de viaje, 1881*), Lucio V. Mansilla (*Entre nos: Causeries de los jueves, 1889/90*) y Wilde (*Aguas abajo, 1914* [1969] y *Tiempo perdido*), construyendo una posición de enunciación desde donde hablan tanto con sus pares, como con su público. Pezzoni, de cierta manera, construye su autofiguración a partir de la lectura crítica que realiza a propósito de los *gentleman*-escritores, como los llamará David Viñas (1964), sobre los que escribe, y que hacen visible una serie de características comunes que evidencian similitudes entre el crítico y los objetos de su análisis. En este sentido, y en línea con las menciones que aparecen en torno a la oralidad y a la puesta en escena en el marco de las clases, Alberto Giordano (2000) señala que cuando lee la transcripción de las clases que Pezzoni dictó sobre Borges, descubre una forma de abordaje, un “estilo de exposición” (279) que encuentra su germen en la oralidad, en la “sensibilidad de un *homme de lettres*”. Para Giordano, este es un recurso más potente que cualquier retórica de enseñanza y coloca a Pezzoni en el lugar de un “ensayista oral” que les cuenta a otros sus “aventuras textuales” (281). Es significativa la mención al ‘hombre de letras’ que hace Giordano en este punto porque es una definición con la que los textos laudatorios, recopilados en homenajes

⁸¹ Un proyecto frustrado, que no llegó a publicarse en su totalidad. Como afirma Juan Pablo Canala: “de los catorce tomos propuestos, solo vio la luz el tomo VII, coordinado por Graciela Montaldo y titulado *Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930)* (2022: 36)”. Ante esta situación, la publicación del fragmento del artículo de Pezzoni que hace *Babel* se convierte en el único registro disponible de este texto que llega hasta nuestros días.

dedicados a evocar a la figura de Pezzoni, han insistido después de su muerte. Para Luis Chitarroni, por ejemplo, Pezzoni era “el epítome del hombre de letras” (2009) y “la que lo precedía mezclaba episodios de su vida de editor, de traductor y de académico” esos “oficios”, como los llama Chitarroni, están combinadas la enseñanza, la crítica y la traducción.

Acerca de la doble pertenencia de Pezzoni, como ‘hombre de letras’ y como académico, se ha dicho bastante. Para Laura Estrin (1999), por ejemplo, esta convivencia supone un “doble borde” que acoge al mismo tiempo la “aristocracia de un hombre de letras” y la “rigurosidad de un crítico académico” (296). En este sentido, cuando se aboca a definir lo que entiende por aristocracia, desestima toda referencia ideológica a una posición de clase y se centra en dos sentidos posibles para el término, que refieren a la posición de Pezzoni respecto de la literatura. Uno de ellos, ligado a la relación privilegiada del crítico con el lenguaje que comporta “el presupuesto de que ese dominio lingüístico es el fundamento de la *cultura* para el mismo Pezzoni”. El otro, un sentido que se sostiene cuando el crítico “decide leer obras o géneros intensivos, disfónicos o directamente contradiscursivos” (296). Estrin no deja de notar que esta idea de aristocracia está conectada con lo que Barthes ha denominado “el placer del texto”, explayándose en una explicación acerca de cómo debe entenderse esta idea, que cierra con la cita de Barthes: “para leer los autores de hoy es necesario reencontrar el ocio de las antiguas lecturas: ser lectores aristocráticos” y que reformula diciendo “entonces, lo que se entiende aquí por *aristocracia de una lectura* es lo que reivindica ese lugar del sujeto mal ubicado, anacrónico; el lector que se arroja a las obras, no el que se proyecta en ellas” (297). En el otro extremo del borde, el ‘hombre de letras’ se encuentra con las exigencias académicas y la pretensión de la crítica de “regirse por leyes, de constituirse y presentarse como ciencia; sus registros serían las formulaciones de hipótesis y de tesis o monografías” (1999: 299).⁸² Ante esto, dice Estrin, aparece que lo único que se

⁸² Esta distinción puede observarse en las clases de Pezzoni que han quedado registradas, sobre todo en el *guión conjetural* de las mismas. A modo de ejemplo, citamos la primera parte de la clase 10 de “Introducción a la literatura”: “Yo los remitiré a la bibliografía que ustedes pueden consultar, pero desde ahora quiero decirles algo acerca de los temas que les voy a tomar en el primer parcial. Yo les voy a dar, a partir de la clase próxima, una lista de ensayos y libros que determinados autores hacen a la crítica de otros autores. Parte del trabajo del primer parcial consistirá en ubicar algunos de esos ensayos o libros dentro de alguna de las corrientes críticas en boga en el siglo XX, y además, en criticar la eficacia del método y de su aplicación por un autor determinado. Esta lista, repito, circulará a partir de la clase próxima” (Pezzoni 1966a: 1).

En ninguna de las clases puede observarse la improvisación como modo de organización, todo lo contrario: se desprende de la lectura una clara estructura por tema, por autor, por corriente o por género que echa por tierra cualquier señalamiento en este sentido. Las recapitulaciones al comienzo de cada clase, o al final de las mismas,

transmite cuando se enseña literatura es una pasión o, al decir de Panesi, se contagia un entusiasmo. En este sentido, Alberto Giordano (2000) coincide con Estrin cuando sostiene que en las clases de Pezzoni se traiciona al *homme de lettres* en pos de la producción de un efecto crítico-didáctico y que después de esa traición:

el profesor descubre ante sus estudiantes, y en este descubrimiento consiste su mejor enseñanza, que las buenas lecciones de literatura son las que dicta, más allá de los conceptos y las metodologías, después de atravesarlos, la literatura misma [...] el buen profesor no es aquel que traiciona su sensibilidad de *homme de lettres* (el profesor se constituye en esa traición), sino aquel que, como Pezzoni en estas clases [las compiladas por Louis en 1999], encuentra un estilo de exposición en el que los conceptos y los modos argumentativos no niegan, sino que añoran la sensibilidad traicionada (2000: 283).

La caracterización como ‘hombres de letras’ les cabe, también, a estos prosistas fragmentarios del 80 a los que aludimos. Lo dice el mismo Pezzoni en su texto sobre Wilde al evocarlo: “[...] como uno de los tantos *gentleman* de la época dedicados al módico propósito de gozar de su influencia, de asombrar con la agudeza de su humorismo y la brillante superficie de su escepticismo [...]” (2009: 272).⁸³

son ejemplos certeros de este modo de trabajo que despliega el docente y que, tiempo después, nos permiten reponer lo que se ha perdido y no ha llegado a nuestros días. Sucede, por ejemplo, al comienzo de la clase número 17, del 10 de junio de 1966, en la que Pezzoni dice: “Estábamos viendo en la clase anterior como Ludwig Pfandl al tratar de esbozar esa imagen de Sor Juana Inés de La Cruz maneja indiscriminadamente dos clases de datos. Los que suministra la obra misma de Sor Juana y datos biográficos suministrados por documentos no estrictamente literarios de Sor Juana como la carta atenagórica y aún la franca conjetura en cuanto a hechos de su biografía. Habíamos visto cómo Ludwig Pfandl se propone mostrar una imagen de Sor Juana como una mujer cuya pulsión es el deseo frustrado de masculinidad y su fijación con la imagen paterna [...] La primera experiencia contada por Sor Juana, a la cual nos hemos referido en la clase anterior, es aquella en la cual Sor Juana vigila el dormitorio de jóvenes en el convento [...]” (1966d: 1-2). De las clases número 15 y número 16 no han quedado registros, por lo que esta recapitulación al comienzo de la número 17 nos permite llenar los vacíos que la ausencia de los documentos revela. En la lectura total de esa recapitulación encontramos los puntos más importantes de la clase anterior y podemos encaminar la lectura sin mayores sobresaltos. A veces, las recapitulaciones se extienden largamente al comienzo de las clases y, en otras, son breves pero precisas. Algo de eso sucede en la clase número 19 del 17 de junio de 1966, en la que un párrafo basta para reponer lo visto hasta entonces: “En la clase pasada habíamos comenzado a ver cómo en *La teoría de la novela* de Lukács, la forma épica corresponde a una forma determinada de las relaciones entre el individuo y el mundo, el individuo y la realidad y el individuo y la sociedad. Dijimos que la característica de esa forma es una perfecta homogeneidad y un encuentro de sentido a la vida inmanente a la vida misma, es decir, no trascendente a la vida. La forma pues de la épica corresponde a lo que llama Lukács a la civilización como un conjunto cerrado, es decir, perfecto, acabado en sí mismo. Habíamos llegado a ese punto” (Pezzoni 1966e: 1).

Quizás también en esta organización, y en el respeto por quien escucha el curso, se cuele el gusto por la enseñanza y no sólo recae, como dice Estrin (1999), en la elección del tipo de género o texto que decide enseñar. Algo de esto aparece en una de las cartas que le escribe a Victoria Ocampo desde el exterior: “Estuve a punto de aceptar una oferta de esta misma universidad [Illinois], que me invitaba a dar un curso de verano (¡espléndidamente pago!). Pero no he aceptado, aunque me siento aquí muy bien. De modo que estaré en Buenos Aires a fines de junio. En julio tomaré unas cátedras que me han ofrecido en el Instituto del Profesorado. Es bastante trabajo, y desde luego, pagan pésimamente mal. Pero como *me gusta enseñar* [las cursivas son nuestras], y de todos modos tengo que vivir en la Argentina, he aceptado” (Enrique Pezzoni, comunicación personal, 28 de abril de 1971).

⁸³ Volvemos, con mayor profundidad, sobre esta caracterización en otro apartado de este capítulo.

En 2001, en otro texto, Giordano dirá que los ensayos de José Bianco muestran una persistencia vinculada a un procedimiento que se inscribe en una línea decimonónica en la que la anécdota, en términos de rasgos orales tramados en la escritura, encuentra productividad en la reflexión literaria (2001: 104). Para Giordano, este tipo de procedimiento halla un antecedente en los ensayos del francés Charles Auguste de Sainte-Beuve (1804-1869). Una figura prestigiosa y celebrada en el campo literario francés del siglo XIX, en la que la idea de la escritura se construía a partir de la anécdota y desde un estilo marcadamente conversacional. Sainte-Beuve publicó con éxito sus *Causeries de Lundis* (1851-1862) y -más tarde- las *Causeries Nouveaux Lundis* (1863-1870) que fueron de lectura habitual para los prosistas fragmentarios ya mencionados. Lucio V. Mansilla, por ejemplo, imitó el modelo del crítico francés⁸⁴ en sus *Entre nos: Causeries de los jueves* publicadas semanalmente en el diario *Sud-América* entre 1889y 1890. Por su parte, una cita textual de la obra de Sainte-Beuve funciona como epígrafe de la autobiografía que Miguel Cané publica en 1884 con el título de *Juvenilia*, en la que evoca sus andanzas de juventud en los claustros del Colegio Nacional de Buenos Aires.⁸⁵ A grandes rasgos, la escritura de Sainte-Beuve se define por la manera con la que sus textos exploran la subjetividad y las apreciaciones personales en textos que, *a priori*, pueden ser considerados como ensayos, pero mirados con mayor detenimiento y sometidos a un análisis más profundo, pueden ser caracterizados como obras marcadamente heterogéneas y difícilmente caracterizables bajo una única modalidad genérica. El señalamiento de Giordano a propósito de Bianco puede hacerse extensible a la obra de Pezzoni. El relato personal, la subjetividad y la autofiguración cobran relevancia cuando se leen algunos de sus textos -como veremos en el próximo apartado- en los que, a través de estrategias vinculadas a rasgos propios de la oralidad Pezzoni propone una lectura crítica, aunque todavía sin las regulaciones formales propias del discurso académico. Como bien señala Monteleone: “En Pezzoni podemos seguir con cierta claridad las capas superpuestas de los paradigmas teóricos que atravesaron la crítica argentina entre 1950 y 1990 en uno de sus usos más originales y deslumbrantes” (1996: 160). Este seguimiento puede hacerse a través de la lectura de *El texto y sus voces* (1986) en la que podemos notar como esa escritura de diletante, rica

⁸⁴ Agregamos, además, el trabajo de Eugenio Conchez Silva (2017) sobre el inglés Cyril Connolly (1903-1974) quien utiliza herramientas similares y se autoproclama heredero de Sainte-Beuve.

⁸⁵ El epígrafe dice: «Toutes ces premières impressions... ne peuvent nous toucher que médiocrement; il y a du vrai, de la sincérité; mais ces peintures de l'enfance, recommencées sans cesse, n'ont de prix que lors qu'elles ouvrent la vie d'un auteur original, d'un poète célèbre» (Cané [1884] 1997: 7).

en rasgos orales y con pocas referencias bibliográficas específicas, va mutando hacia artículos críticos cargados de análisis con ejemplos, citas y envíos a otros textos, muy propia de la escritura académica que encuentra en esta forma de escritura algunos rasgos de profesionalización.⁸⁶

Decíamos en la introducción que en este capítulo trataremos de develar el funcionamiento de esa oralidad en la escritura a través de una operación que denominamos *la anécdota como disparador*, que puede observarse como una estrategia que pretende generar una cercanía con el público, aspirando a concebir una empatía que persigue un fin aleccionador. Para ello, vamos a valernos de la fragmentariedad de la obra de Pezzoni y analizaremos algunos de sus escritos reunidos en *El texto y sus voces* (1986) que muestran a un “Pezzoni oral” que también se inscribe en aquello que marca, en aquello que *firma* con la letra. Los textos manifiestan cómo se calibra el juego entre oralidad y escritura, entre performance y enseñanza, entre posicionamiento crítico y comentario personal, entre el rol de enunciador y el efectivo enunciado. Además, nos permiten observar las características de la operación de *la anécdota como disparador*: en primer lugar, que se instrumentaliza en la escritura pezzoniana de dos maneras: por un lado, como el relato que repone una experiencia subjetiva, una referencia circunstancial, a través de la que se filtra lo que se cuenta; es el cuento mediante el cual se ingresa a los textos; por el otro, como el motivo narrativo, como la trama que motoriza los relatos a los que acceden los lectores; en segundo lugar, prepara el terreno de la escritura y dispara el ejercicio crítico; en tercer lugar, permite la teorización sobre aspectos más generales que van más allá del texto literario, de la puesta teatral o cinematográfica que da origen al texto crítico propiamente dicho; en cuarto lugar, *la anécdota*

⁸⁶ Dice Laura Estrin: “Pezzoni trabajó y mostró constantemente su hacer dando a leer a los teóricos que leía [...] constantemente recordó sus inicios en la escuela de estilística de Amado Alonso, Raimundo Lida y María Rosa Lida- de quienes pueden encontrarse algún resabio en un tipo de acercamiento crítico, de lectura sin ambages, sin todos esos ‘caprichos’ críticos y teóricos que se han acumulado y que distancian visiblemente del texto y, por consiguiente, de una lectura clara que muestre su ‘gusto’, su personal elección-” (1999: 256).

Cuando hablamos de rasgos de “profesionalización” que aparecen en la escritura de corte más académico, nos referimos al proceso por el cual la crítica “trató de constituirse [...] como parte de los discursos culturales de la sociedad y, si bien lo que iba a ser llamado su autonomía llegó varias décadas después, reclamó desde el principio ser leída más allá del comentario, la glosa, la explicación” (Montaldo 2013: 1). Una crítica que hasta la irrupción del *onganiato* comenzó a desarrollarse a la luz de las universidades, de las revistas especializadas o de las editoriales alternativas que aparecen en el país. En palabras de Graciela Montaldo “la crítica crece con el desarrollo de instituciones que fomentan y difunden su práctica en una sociedad donde la literatura comienza a ocupar lugares no solo prestigiosos sino también de mayor difusión. De este modo, la crítica surgió y se desarrolló con conciencia de ser parte de la historia intelectual argentina, sabiendo que sus discursos eran una forma de intervención fuerte en el campo cultural” (2013: 2). En términos de escritura, aquellos discursos que inicialmente “pudieron parecer ligados estrictamente a gustos, alianzas o enemistades literarias del momento [...] fueron acumulando experiencias y juicios, valores y sentencias, formando consensos y orientando gustos y lecturas” (Montaldo 2013: 2).

como disparador cede el espacio para las figuraciones del crítico, del profesor y del traductor que aparecen, como destellos, para postular sus modos de entender la literatura, la crítica, la enseñanza y la traducción; por último, muestra cómo se puede performar con la literatura y cómo el cuerpo del lector puede conectarse simbióticamente con el cuerpo del texto. Ese rasgo de la oralidad que se pone en escena en las clases gana espacio en la escritura, un terreno que Pezzoni juzga como difícil: “ponerse a escribir no es dar vuelta a una manivela para que salga algo bueno: es conseguir hacer algo bueno” le dice a Victoria Ocampo en una carta que le escribe desde Estados Unidos (E. Pezzoni, comunicación personal, 20 de marzo de 1971).

3.2.1. La anécdota como disparador: performance, oralidad y escritura

En mayo de 1951, seis años después del ingreso de Pezzoni a *Sur*, aparece el número 199 de la revista una “crónica” del crítico titulada “Una novela y su público: *La romana*” (2009: 317). Se trata de un análisis sobre la novela de Alberto Moravia publicada originalmente en 1947 y traducida por Francisco Ayala en 1950 para la editorial Losada.⁸⁷ Con motivo de la publicación de dicha traducción, Pezzoni escribe este texto sobre la que juzga como “una de las mejores novelas de los últimos tiempos” (2009: 320). En este escrito es posible observar -de forma contundente- el funcionamiento de la operación de *la anécdota como disparador*, especialmente porque pueden verse allí varias de las características que la definen. En primer lugar, aparece la anécdota en su doble sentido, por un lado, como la experiencia personal o la referencia circunstancial mediante la cual se filtra lo que se cuenta sobre el texto y, por el otro, el análisis del motivo o la trama del relato. En segundo lugar, la anécdota como insumo para el terreno de la escritura que dispara la reflexión teórica; y, por último, la teorización sobre aspectos generales o temas universales acerca de la literatura que van más allá del texto que se reseña o analiza de forma particular.

En este texto, Pezzoni construye una posición de enunciador a partir de la que le habla a un público determinado (podríamos decir que al público de la revista *Sur*) sobre otro público, más amplio, al que le asigna ciertas características vinculadas a la manera en que se puede (y se debe) apreciar la literatura de Moravia. Para hacer visible este juego, Pezzoni organiza la escritura de su texto en torno a dos anécdotas que

⁸⁷ Respecto de esta traducción, Pezzoni realiza un comentario que será retomado en el capítulo 5 de esta tesis, ya que muestra la forma en que concibe la traducción y las operaciones que despliega cuando se acomete a la tarea.

funcionaran argumentativamente a partir de dos niveles distintos. Esto le permitirá establecer un balance entre su comentario personal, su experiencia subjetiva y su lectura de la novela en tanto crítico. La primera anécdota se encuentra al comienzo del texto y en forma de epígrafe:

Una admiradora de Alberto Moravia preguntaba recientemente a su esposa si creía que las novelas de aquél podían ser leídas por cualquiera. “Es preferible que no”, contestó Elsa Morante, que también es escritora. “¿Acaso considera usted que ciertas novelas de su marido pueden hacer daño a los lectores?” “Al contrario: considero que ciertos lectores pueden hacer daño a sus novelas” (2009: 317).

Este epígrafe, que carece de referencias bibliográficas, ilumina lo que será uno de los ejes centrales del texto: la recepción de *La romana* por parte del público y los argumentos que sostienen tanto sus críticas negativas como las positivas. Tomando como punto de partida estas críticas, Pezzoni propondrá una reflexión sobre qué tipos de lectores necesita la novela de Moravia y con cuáles se encuentra, para ir más allá en relación con qué se espera que la literatura haga y qué debe, según su propia percepción, hacer. Este movimiento coloca a Pezzoni en un lugar de enunciación diferente al del “público moderno” al que señala como en “decadencia progresiva” para responder a “cierto tipo de críticas más o menos precisas contra la literatura actual y su desavenencia con nuestras formas de vida” que aseveran “una decadencia fatal del arte moderno” (2009: 319). Para Pezzoni, el público moderno se volvió decadente porque busca “nuevas realidades aligeradas y lisonjeras, pero fundamentalmente idénticas a las que le asigna su diario vivir” (318). Mientras afirma esto, sostenido por esta anécdota inicial del epígrafe, se pregunta por el destino de la literatura a la que cierto tipo de lectores le asignan una función ancilar, subsidiaria, de escape, de un “ímpetu de evasión” de una realidad a la que se aferran pese a todo. La crítica apunta a quienes buscan en la literatura “una cómoda vía intermedia” en la que no haya más que leer otras vidas posibles, similares a las que ya se tienen o que plantean escenarios potenciales o de “contingencias que entrañablemente lo estremecen porque también podrían ser suyas y quizá lo aguardan” (319).

Pezzoni opera rápidamente con *la anécdota como disparador* valiéndose de ese epígrafe inicial para postular una reflexión de mayor alcance, que excede el análisis de la novela de Moravia. Es por esto que afirma que el daño que los lectores pueden hacerle a las novelas, y a la literatura en general, es no cuestionar a partir de lo que se lee, la realidad desde la que parte el texto ficcional y, al mismo tiempo, esperar que la literatura modifique la manera en que viven o el ambiente en el que lo hacen. Una posición similar aparece en su clase número 10 de “Introducción a la literatura” en la UBA, el viernes 13 de mayo de 1966, donde a partir de un texto de Francisco Ayala (1949) sobre *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1605) advierte a sus alumnos acerca de los peligros en los que pueden incurrir los lectores:

Lo peligroso de este tipo de actitud es derivar lo que podríamos considerar la literatura como ilustración o reflejo de una realidad a la función de influir sobre el medioambiente y sobre los lectores. Una cosa es considerar en esta perspectiva histórica sociológica que refleja determinadas características de su momento y otra cosa es decir que la literatura no debe solo reflejar sino modificar las circunstancias en las que nace. Hay un crítico argentino [Noé Jitrik] que considera que la literatura no solo refleja sino que debe modificar su medio. Estudia la naturaleza de la literatura determinada por el público y los factores sociales del lugar del que surge. El hecho literario responde al gusto del público y a su vez ese gusto está condicionado por factores sociales en que vive ese público [...] Este crítico está reduciendo la literatura o a un puro documento o convirtiendo a la literatura en un modo de influir sobre la realidad (1966a: 8-9).

El daño parece provocarse cuando no se lee, en el sentido en que lo entiende Pezzoni, es decir, a través “del gesto de liberación y de lúcida entrega” que convierte al espectador/lector en un “gozador inteligente de una obra de arte” (2009: 319). Una lectura, dirá Barthes (1984), “penetrada por el Deseo”, en la que se juegue el cuerpo, “pues, por supuesto, se lee con el cuerpo” (42). El deseo puesto al servicio del “goce inteligente”, ese encuentro entre lector y texto que Barthes definiría, muchos años después, como “el placer del texto”: una lectura que implique al sujeto.

Una vez construida esta posición de enunciador en la que Pezzoni se coloca del lado del “*buen gustador*” (Estrin 1999: 298) y desde las cuales distingue estos dos públicos lectores, comienza a funcionar el estilo conversacional, la oralidad vuelta escritura, para cautivar, para atrapar, para seducir con el discurso e involucrar a otro con la intención de incluirlo en la escena que se monta, de volverlo un partícipe *gozoso*. *La anécdota como disparador* despliega la primera de sus características; aparece el relato circunstancial unido a la experiencia subjetiva desde la que se lee y se escribe:

Nuestro desorden -me decía yo hace algún tiempo en una sala de espera- es una organización que maneja ardidés muy diversos: el de la antesala, cuya vileza festeja con fruición el rótulo de “amansadora”, conserva su eficacia para asegurar postulantes sumisos. Esa tarde procuré distraerme con el auxilio de las revistas. La que me puse a hojear era norteamericana, y su estupidez, patente en cada anuncio, en cada artículo, en cada fotografía, me alucinó al principio; enseguida descubrí en ella otra forma de coacción [...] esas páginas lujosas y diestras asaltaban mis debilidades más expugnables, sobornaban mi frivolidad, suministraban fugaces imágenes de horror a mi moderado sadismo (2009: 31).

“Al fin y a la postre, recapacité”, “páginas después di en la misma revista con un dibujo que me hizo sonreír pues parecía venir graciosamente a ilustrar mis reflexiones”, “enuncio las anteriores conclusiones pensando en [...]” escribe Pezzoni mientras *conversa*, mientras hace visible el ejercicio de la conversación con y en el texto: muestra el encadenamiento de sus cavilaciones, las visibiliza, las proyecta, las expone. La anécdota, independientemente de su veracidad o no, le permite preparar el terreno

para las hipótesis que vendrán. No es un relato en vano, es *El cuento* que se cuenta a sí mismo y a sus lectores. Como señala Panesi: “en la anécdota hay como algo que despunta un pensamiento que no es exactamente un pensamiento, pero que parece como una acuarela, como una cosa que solo puede alcanzar gracia pero no, tiene su justificación, su razón de ser, está ahí para algo” (2017: 2). En este caso, está presente para sostener la hipótesis con la que lee a *La romana* y que después extiende hacia toda la literatura.

La operación pezzoniana se hace visible: la anécdota avanza y desde la descripción se pasa a la teorización. El punto clave está puesto en el giro que se hilvana en la escritura y que va desde la experiencia personal, desde su posición de enunciador, a la generalización de lo que entiende un proceso común que atraviesan lectores-espectadores cuando “vencidos”, sin “el menor conato de resistencia”, caen rendidos ante una “mera tautología de imágenes seductoras” (2009: 319) en las revistas y en el “cinematógrafo”. ¿Qué se busca allí? Lo que, a juicio de Pezzoni, no se debe buscar en la literatura:

Quizás los hechos nos autoricen ya a vaticinar más bien la decadencia progresiva del público moderno, que integran hombres demasiado urgidos por sus angustias prácticas, o mejor por el afán de encontrar exiguas ficciones que las mitiguen, frente a un arte que repudia esa función subsidiaria y lenitiva para procurar, en cambio, salvar las fronteras del ámbito real y enaltecerlo (2009: 319).

Culminado el relato anecdótico, que se extiende largamente antes de su propia lectura de *La romana*, Pezzoni ya expuso sus puntos de vista sobre el carácter autónomo de la literatura que no se conforma con lectores que la encasillen bajo mandatos, rutinas o hábitos que no les permiten “desasirse de lo conocido, de las cosas ‘tal cual son’”, para ir más allá, en busca de una “irrealidad fraguada no ya con circunstancias demasiado vividas e iluminadas desde un ilusorio ‘lado bueno’, sino con elementos ricos y extraños surgidos, sí, de una realidad básica, pero triunfantes de ella” (319). Una crítica similar usará quince años después en la clase 17 de “Introducción a la literatura”, el viernes 10 de junio de 1966. A partir de la exposición de la perspectiva sociológica como parte de las “orientaciones críticas” (1966d: 12) que viene explicando desde el comienzo del curso, ejemplifica un tipo de lector con una actitud similar a la que les imputaba a los lectores de Moravia:

La forma más degradada de esta crítica literaria es hablar de los personajes como si fueran seres reales, olvidándose de que son creaciones literarias. Paul Valéry se burlaba de esta clase de críticos llamándolos asnos que confunden a los personajes con seres vivientes [...] Todos hemos tenido la experiencia de burlarnos de críticos que se ponen a discutir acerca de lo que hubiera hecho el personaje tal [...] analizar las circunstancias que se dan en la obra o qué haría tal personaje una vez que termine la obra, cuando comienza su vida independiente. Es decir, eso es un testimonio del grado de realidad alcanzado por el personaje, de la vivencia, depositada en el ánimo del lector, pero no es

una operación crítica ¿verdad? Es simplemente una forma de reacción de los lectores (1966d: 12).

En una nota al pie de su texto sobre la novela de Moravia, Pezzoni -enfático y sin ninguna concesión- reniega de los lectores que buscan el realismo casi a modo de naturalismo en *La romana*:

En estos lectores el término “realismo” suele contener una intención de encomio: equívoco elogio que se hace *contra* el arte, *contra* la tarea específica de todo creador. Esta visión sin hondura permite, por otro lado, que ensucien la novela con bajezas de esta suerte: a una dama he oído cotejar sus ideas -o experiencias- personales sobre la prostitución con las que profesa Adriana, la heroína de la novela, y declarar después inverosímil a una prostituta que desdeña pingües ofertas para persistir en su azaroso correteo por las calles de Roma. Menos excusable aún es otro frecuente reproche: las prostitutas “de verdad” no suelen hablar como ésta de Moravia. ¿Y cómo no había de ser así? A quien aguarda tan sumisa semejanza más le valiera dedicarse a frecuentarlas que a leer la novela (2009: 321).

El tono *conversacional*, al que venimos aludiendo, encuentra en la ironía un recurso reiterado a lo largo de los textos. Recurso que, además, funciona de modo aleccionador para esos “otros lectores” a los que interpela constantemente.

Así entonces, en esta crónica, la operación se pone en juego mediante una estrategia en apariencia sencilla: la escritura *comienza* con un relato anecdótico en forma de epígrafe que, de momento, no tiene que ver con el texto literario que el título anuncia como objeto de análisis. El lector ingresa al texto atento a este relato que, mientras *sucede*, va hilando una posición, un punto de vista sobre la lectura literaria, sobre los lectores, sobre los escritores, sobre los sentidos, sobre los signos, sobre la crítica. Cuando el lector advierte la estrategia, aparecen, sin rodeos, las hipótesis que cruzan la lectura de, ahora sí, la novela en cuestión. *La anécdota como disparador* permite que, mientras leemos las peripecias de un lector aburrido, que hojea una revista en una sala de espera, asistamos al mismo tiempo a potentes reflexiones que dejan ver las repetidas preocupaciones de un crítico como Pezzoni: ¿cómo se lee un texto literario?, ¿qué se lee en un texto literario?, ¿hasta dónde se puede construir sentido?, ¿qué puede un lector provocarle al texto?, ¿cómo la teoría permite iluminar un sentido, una mirada sobre el texto?, ¿de qué manera la “realidad” impacta en una obra?, ¿cómo se mide la recepción de un texto literario? Pezzoni ensaya en este texto un ejercicio reflexivo en el que muestra de qué manera engarza una lectura crítica a través del tono conversacional y la experiencia subjetiva con las que sostiene su propia lectura de la novela, describe su recepción en el público local, postula los límites de esa recepción y debate acerca de lo que los lectores pueden o no pueden hacer con la literatura.

Esta posición de enunciador, y su consecuente relación con el público lector, que Pezzoni construye en esta “crónica” de 1951, encuentra un nuevo capítulo tres años después en el texto “*Giulio Cesare* en el Odeón” (1954), publicado en el número 229 de *Sur*. Nuevamente *la anécdota como disparador* aparecerá como operación para mostrar cómo se prepara el terreno para la reflexión teórica, cómo se da lugar a las figuraciones del crítico, profesor y traductor y cómo se performa en la escritura el vínculo entre el cuerpo del texto y el cuerpo del lector.

Una vez más, el destinatario de su crítica más feroz es “el gran público” (2009: 354) que acude al teatro en Buenos Aires, aunque a su posición de enunciador le da un giro importante en relación con la que expresa cuando escribe sobre *La romana*. A lo largo del texto aparecerán diversas figuraciones por las que se lo reconocerá como crítico espectador-lector, como traductor⁸⁸ y como parte de “una minoría desencantada que rehúye cuidadosamente de los teatros o los frecuenta con el dedo crispado sobre el gatillo de la crítica” (2009: 350). Sin embargo, su figuración más importante aparece apenas iniciado el texto, cuando solicita, irónicamente, que se acepten sus apreciaciones personales dada su posición en el campo:

La referencia personal ha de aceptárseme por significativa: mi caso es lo bastante generalizado para que pueda el lector considerarme un espécimen y admitir mi opinión como el dictamen de un determinado sector del público. A quienes lo integramos suele distinguírse nos con el rótulo de *highbrows*: los “especialistas en las cosas del intelecto”, los vigías de un ámbito cuyas fronteras, por ambiguas, son tanto más difíciles de guardar (2009: 349).

Su autodefinición como *highbrow*, como una voz autorizada para hablar sobre el teatro y sobre el público que asiste a los espectáculos, dialoga directamente con una posición sobre la valoración de la cultura que unos años antes, en 1942, aparece en un ensayo de Virginia Woolf. Se trata de “Middlebrow: A Letter Written but Not Sent” en la que Woolf le escribe al editor de *New Statesman* para preguntarle por qué quien reseña uno de sus libros le niega el derecho al título de *highbrow*. Con esta excusa, Woolf se incluye dentro de una discusión que se viene dando en las páginas del periódico acerca de lo que es un *highbrow*⁸⁹ (entendido

⁸⁸ Pezzoni se aboca al análisis de la puesta en escena del *Piccolo Teatro della Città di Milano* destacando la “absoluta extrañeza” que esta obra le produce al ser traducida al italiano. Aparece una nueva figuración en el texto: el traductor. *La anécdota como disparador* también le permite esbozar una suerte de tratado sobre la traducción y sus principios, en el que expone sus modos de operar con otra lengua y, a partir de esta exposición, muestra qué decisiones toma cuando traduce; punto al que volveremos en el capítulo 5 de esta tesis.

⁸⁹ Woolf, por supuesto, se incluye en este grupo, pese al uso de la ironía en su ensayo: “To be a highbrow, a complete and representative highbrow, a highbrow like Shakespeare, Dickens, Byron, Shelley, Keats, Charlotte Bronte, Scott, Jane Austen, Flaubert, Hardy or Henry James — to name a few highbrows from the same profession chosen at random — is of course beyond the wildest dreams of my imagination” (1942: 43). [Ser un *highbrow*, un *highbrow* completo y representativo, un *highbrow* como Shakespeare, Dickens, Byron, Shelley,

como un intelectual de élite, en términos de capital simbólico) y qué es un *lowbrow*⁹⁰ (entendido como quien pertenece a la cultura popular). En el devenir del ensayo plantea, según su punto de vista, algunos puntos que la discusión ha pasado por alto, fundamentalmente la necesaria relación que existe entre los *highbrows* y los *lowbrows*. Woolf es evidente que ambos grupos se necesitan mutuamente para existir, y el ejemplo usa es clave para leer, años después, el texto de Pezzoni que aquí retomamos. Dice

Lowbrows need highbrows and honour them just as much as highbrows need lowbrows and honour them. This too is not a matter that requires much demonstration. You have only to stroll along the Strand on a wet winter's night and watch the crowds lining up to get into the movies. These lowbrows are waiting, after the day's work, in the rain, sometimes for hours, to get into the cheap seats and sit in hot theatres in order to see what their lives look like. Since they are lowbrows, engaged magnificently and adventurously in riding full tilt from one end of life to the other in pursuit of a living, they cannot see themselves doing it. Yet nothing interests them more. Nothing matters to them more. It is one of the prime necessities of life to them — to be shown what life looks like. And the highbrows, of course, are the only people who can show them. Since they are the only people who do not do things, they are the only people who can see things being done (1942: 44).⁹¹

Keats, Charlotte Bronte, Scott, Jane Austen, Flaubert, Hardy o Henry James, por nombrar algunos *highbrows* de la misma profesión elegidos aleatoriamente, por supuesto, está más allá de los sueños más salvajes de mi imaginación]. [La traducción es nuestra].

⁹⁰ Dice Woolf: “By a lowbrow is meant of course a man or a woman of thoroughbred vitality who rides his body in pursuit of a living at a gallop across life. That is why I honour and respect lowbrows — and I have never known a highbrow who did not. In so far as I am a highbrow (and my imperfections in that line are well known to me). I love lowbrows; I study them; I always sit next the conductor in an omnibus and try to get him to tell me what it is like — being a conductor. In whatever company I am I always try to know what it is like — being a conductor, being a woman with ten children and thirty-five shillings a week, being a stockbroker, being an admiral, being a bank clerk, being a dressmaker, being a duchess, being a miner, being a cook, being a prostitute. All that lowbrows do is of surpassing interest and wonder to me, because, in so far as I am a highbrow, I cannot do things myself” (1942: 44). [Por un *lowbrow* se entiende, por supuesto, a un hombre o una mujer de vitalidad pura sangre que galopa a lo largo de la vida, en busca de una vida. Es por eso que honro y respeto a los *lowbrows*, y nunca he conocido a un *highbrow* que no lo hiciera. En la medida en que soy *highbrow* (y mis imperfecciones en esa línea me son bien conocidas). Me encantan los *lowbrows*, los estudio; siempre me siento al lado del conductor en un ómnibus y trato de que me diga cómo es ser un conductor. En cualquier compañía que esté, siempre trato de saber cómo es: ser conductora, ser una mujer con diez hijos y treinta y cinco chelines a la semana, ser corredora de bolsa, ser almirante, ser empleada de banco, ser modista, ser duquesa, ser minera, ser cocinera, ser prostituta. Todo lo que hacen los *lowbrows* es de un interés y una maravilla extraordinarios para mí, porque, en la medida en que soy *highbrow*, no puedo hacer esas cosas por mí misma]. [La traducción es nuestra].

⁹¹ “Los *lowbrows* necesitan a los *highbrows* y los honran, tanto como los *highbrows* necesitan a los *lowbrows* y los honran. Esto tampoco es un asunto que requiera mucha demostración. Solo tiene que pasear por Strand, en una noche húmeda de invierno, y ver a la multitud haciendo cola para entrar al cine. Estos *lowbrows* están esperando, después del día de trabajo, bajo la lluvia, a veces durante horas, para sentarse en los asientos baratos, en teatros cálidos, para ver cómo son sus vidas. Dado que son *lowbrows*, dedicados magnífica y aventureramente a cabalgar a toda velocidad de un extremo a otro de la vida en busca de un sustento, no pueden verse haciéndolo. Sin embargo, nada les interesa más. Nada les importa más. Es una de las principales necesidades de la vida para ellos: que se les muestre cómo es la vida. Y los *highbrows*, por supuesto, son las únicas personas que pueden mostrarlo. Como son las únicas personas que no hacen cosas, son las únicas personas que pueden ver cómo se hacen las cosas”. [La traducción es nuestra].

El ejemplo, casi a la manera de un calco, le servirá a Pezzoni para señalar, por un lado, el tipo de teatro que ofrecen las plazas en Buenos Aires y, por el otro, el público que asiste a verlo:

[...] de todos sus males -la vulgaridad del repertorio y de los actores, el tremendo escollo de la dicción teatral aún no encontrada-, quizá el que más repele es la indiferencia del público, que asiste a los teatros -invariablemente repletos- como para reiterar un gesto que solo es más oneroso que los restantes de la vida cotidiana: aplaudir a los favoritos, sentarse, en el café, ante la taza del brebaje ritual, deambular por la calle de los letreros luminosos, los automóviles desahogados y los charros restaurantes “a la norteamericana”, hundirse en eso fumaderos de opio que llaman cine, son etapas de la costumbre de vivir que no requieren fervor (2009: 350).

Al igual que Woolf, el planteo de Pezzoni sobre lo que el público busca en el teatro está asociado al hecho artístico como un mero reflejo de su misma vida. Este *highbrow* en el que se figura Pezzoni esboza una crítica similar a la de los lectores de Moravia tres años antes: insiste en hacer hincapié en el tipo de público que, de forma mecanizada, asiste al teatro cristalizando una rutina, una práctica que no le permite ver más allá de las puestas en escena que allí se realizan. El ‘fervor’ que reclama es uno que pueda ir por sobre lo meramente superficial, de los ornamentos, de lo que se ve a primera vista. Una tarea que, como afirma Woolf, le está dada a los *highbrows*, quienes están autorizados a mostrar cómo se lee un texto literario, cómo se aprecia una puesta en escena teatral o una proyección cinematográfica.

Desde esta posición, entonces, Pezzoni tratará de “desmenuzar” y “hurgar en los resortes” de la representación teatral de Shakespeare del *Piccolo Teatro della Città di Milano*. Para ello, volverá al tono conversacional y una fuerte presencia del Yo en términos de experiencia subjetiva a la hora de analizar la puesta de *Giulio Cesare*, movimiento que le permitirá, a su vez, sentar posición sobre el teatro y el público argentino y sobre las compañías extranjeras que arriban con sus espectáculos a la ciudad de Buenos Aires. Mientras Pezzoni intenta dilucidar qué es aquello que tanto lo cautivó de la puesta teatral, va dejando definiciones que vuelven sobre sus insistencias críticas: qué tipo de lectores-espectadores requieren las obras teatrales, hasta dónde la injerencia del público impacta en una obra, y las amplía hacia otras de sus preocupaciones íntimamente ligadas a su quehacer crítico y profesional: cómo se traduce un poeta, cómo se traduce una obra teatral que no será leída sino oída, qué limitaciones tiene un traductor.

En el comienzo del texto ya delimita una zona de acción: “con entusiasmo, con gratitud, necesito declarar que esta representación de Shakespeare por los actores del *Piccolo Teatro della Città di Milano* no ha sido para mí la lección que de antemano estaba resignado a

sobrellevar” (2009: 349). La resignación, desde su posición de *highbrow*, está asociada a una afirmación determinante: “demasiadas veces se ha repetido que los argentinos no tenemos teatros: no por ello es menos cierto” (350).⁹² Para Pezzoni, las compañías extranjeras llegan a un terreno en el que el material “al que deben atenerse quienes gustan de veras del teatro” tiene mucho que aprender de los “*maître cuisinieres*” que dichas compañías representan: “La habilidad, el cálculo exacto, la elegante facilidad que nace de las dificultades vencidas y de las necesidades ignoradas se resumen para nosotros en un categórico precepto: ‘mirad, así se hace’” (351). Sin embargo, la figuración frente a esta visión de la puesta teatral de *Giulio Cesare* se transforma en la de un “*highbrow* humillado” porque recibe “tales vistas como una lección” (351). Lejos de figurarse como un *lowbrow*, o incluso como un *middlebrow*,⁹³ ante lo aprendido, Pezzoni ironiza la división que propone Woolf para admitirse simplemente humillado. No obstante, rápidamente advierte que esa lección hay que observarla de cerca: si bien su valoración positiva de estas compañías está puesta en el vestuario, la iluminación, el decorado, la dicción de los actores, etc. Pezzoni advierte que tantas “perfecciones *simultáneas*” son sospechosas porque encierran una cantidad de recursos que tienden a entorpecer lo que de verdad importa ante la visión de una obra de teatro: que la emoción se produzca. En este sentido es categórico: “si alude a sus recursos, por admirables que sean, ya antes de que la emoción ceda a la lucidez crítica su imperio, es quizás porque la emoción no llega a producirse” (351). Pezzoni, como Woolf de nuevo, insiste en que

⁹² Para Pezzoni existen dos grandes grupos en el teatro argentino: el profesional y el independiente. Sobre el primero afirma que “inspiran al principio cierta curiosidad malsana que pronto se convierte en aversión” (350); sobre el segundo, esboza una crítica menos mordaz cuando asegura que este es el teatro del “apostolado”, “son el *Salvation Army* del teatro” (351) dice, aunque aclara que estos están atravesando una etapa germinal, de iniciación, que todavía tienen un camino largo por recorrer.

⁹³ En su ensayo, Woolf incluye esta figura a medio camino entre el *highbrow* y el *lowbrow*: “But what, you may ask, is a *middlebrow*? And that, to tell the truth, is no easy question to answer. They are neither one thing nor the other. They are not *highbrows*, whose brows are high; nor *lowbrows*, whose brows are low. Their brows are betwixt and between. The *middlebrow* is the man, or woman, of middlebred intelligence who ambles and saunters now on this side of the hedge, now on that, in pursuit of no single object, neither art itself nor life itself, but both mixed indistinguishably, and rather nastily, with money, fame, power, or prestige. The *middlebrow* curries favour with both sides equally. He goes to the *low*’brows and tells them that while he is not quite one of them, he is almost their friend. Next moment he rings up the *highbrows* and asks them with equal geniality whether he may not come to tea” (1942: 45). [Pero, te preguntarán, ¿qué es un *middlebrow*? Y eso, a decir verdad, no es una pregunta fácil de responder. No son ni una cosa ni la otra. No son *highbrows*, ni *lowbrows*, están entre y en medio. El *middlebrow* es el hombre, o la mujer, de inteligencia mediana que deambula y pasea de un lado a otro del seto, ya del otro lado, sin perseguir un solo objeto, ni el arte mismo ni la vida misma, sino que ambos se mezclan de manera indistinguible y bastante desagradable, con dinero, fama, poder o prestigio. Los *curries* de *middlebrow* favorecen a ambos lados por igual. Se dirige a los *lowbrows* y les dice que, si bien no es uno de ellos, es casi su amigo. Al momento siguiente, llama a los *highbrows* y les pregunta con igual amabilidad si no puede venir a tomar el té]. [La traducción es nuestra].

como *buen* espectador -como *highbrow*, en definitiva- hay que ir más allá de lo que se ve a simple vista, hay que eludir la urdimbre de artificios para que el espectador “no se convierta en espectador de sí mismo” -como hacen los *lowbrows*- y encuentre la conmoción y la emoción independientemente de la exhibición de una pericia en el manejo de las luces, la música, el vestuario, la dicción, el tiempo, etc. Para mostrar de qué manera eso se logra, introduce una vez más su experiencia personal, en una detallada descripción sobre la escena final de la obra: “No creo sin embargo que en los teatros del mundo muchos espectadores tengan la dicha de llevarse en los ojos una visión igual” (2009: 356).

La diversidad de públicos que surgen delante de una obra literaria, de una puesta teatral o de una proyección cinematográfica es, sin dudas, una insistencia en los planteos de Pezzoni. También aparece en su clase 14 de “Introducción a la literatura”, del viernes 27 de mayo de 1966. Allí, describe tres tipos de espectadores frente a una obra de arte. Lo hace para explicar “el caso del esnobismo que es un factor de presión social” (1966c: 8), a raíz de la presentación de la noción de *valor* para Ivor Armstrong Richards:

La noción de valor para Richards está dada por el tipo de experiencia que el lector tiene al leer la obra. Digo al leer la obra para atenernos al ámbito de lo específicamente literario, pues para Richards esta teoría es válida para todas las artes, inclusive las llamadas artes visuales [...] En el campo de las artes visuales en estos momentos lo podemos comprobar cotidianamente en una exposición del Di Tella. Encontramos tres tipos de gentes: la señora gorda, que se desmaya porque el factor de presión social no ejerce ningún prestigio sobre ella; el joven que está en el fondo aburridísimo, pero que se extasía ante la contemplación de una construcción; y, el individuo que seriamente está viendo qué clase de experiencia es la que le ha sido transmitida (1966c: 8).

Claramente, su figuración como *highbrow* lo asemeja al individuo que cavila frente a la obra de arte, recibiendo eso que allí sucede para transformarlo en otra cosa, no para proyectarse en la obra sino para arrojarse en ella. Esta es la posición que le reclama al público argentino que, según su punto de vista, carece de fervor frente a lo que ocurre delante de sus ojos.

Decíamos al comienzo que otra de las características de *la anécdota como disparador* está asociada con el uso del motivo, trama o argumento de los cuentos y novelas que son objeto de interés del profesor, crítico y traductor. El abordaje de este tópico en los análisis le asegura a Pezzoni mostrar el tejido, los hilos que componen ese texto nunca definitivo que es la propia lectura hecha cuerpo textual. Se entiende este ingreso como una lectura analítica del contenido de lo que efectivamente la literatura cuenta, el análisis filológico de la anécdota como el motor del relato al que el lector se entrega y sobre cuya narración Pezzoni esboza también una postura. En relación con la novela de Moravia, por ejemplo, dice:

Para todos ellos [el público], *La romana* no es más que la historia de una muchacha vulgar que relata cómo las circunstancias -sin que falte siquiera la consabida seducción por un prometido engañoso- la convierten en una prostituta; cómo sus faenas la llevan al más alto amor de su vida; cómo se frustra ese amor; cómo en una noche de oscura lujuria concibe a un hijo de un criminal despiadado. *Así expuesta, la novela parece una secuela de hechos brutales (siempre resultan inadmisibles los desechos que arroja la poca feliz operación de contar un argumento)* (2009: 320). [Las cursivas son nuestras]

“La poca feliz operación de contar un argumento” dice Pezzoni, aunque no agrega -y no hace falta- de forma *desapasionada*, es decir, carente de la otra anécdota, la segunda, la que construye él para ingresar a los textos tal como mostramos anteriormente. “El cuento que el cuento cuenta en sus propias clases” dice Gerbaudo (2016: 252) cuando analiza las clases transcriptas de 1986 en la UBA.⁹⁴ Ese rodeo inicial que invita a prestar atención, a escuchar-leer lo que el crítico tiene para decir, para contar y compartir acerca de su experiencia como lector. Dice Pezzoni: “ignoro si habré denunciado con bastante claridad el error de quienes disgregan la íntima unidad de *La romana* para atender a la posible ‘realidad’ de sus anécdotas [...]” (2009: 325); volviendo las críticas hacia el público moderno al que se refirió a lo largo de su texto.

En este sentido, en 1969 y 1970, a propósito de dos publicaciones de Adolfo Bioy Casares, Pezzoni retoma el trabajo con las anécdotas en términos del motivo o trama de los relatos. En el primer caso, se trata del prólogo a *Adversos milagros* (1969), una antología seleccionada por Pezzoni que publica Monte Ávila en Caracas. En dicho prólogo, el crítico cimienta algunas de las hipótesis de lectura con las que propone leer la totalidad de la obra Bioy Casares ensayando, entre otros, un acercamiento a través del análisis de lo que sencillamente llama las “anécdotas” de los cuentos. Para Pezzoni, Bioy Casares “disimula las exigencias que ha aceptado al asumir el oficio de escribir” (2009: 261) en la amenidad de anécdotas “cada vez menos alarmantes” y en un estilo más apacible. Según el crítico, la simpleza de la anécdota, en tanto trama, argumento o motivo, asegura una mayor precisión compositiva y un análisis más preciso de la realidad. Además, afirma que el acierto de Bioy Casares está puesto en la forma en la

⁹⁴ Sobre el despliegue de estos relatos en sus clases de la UBA, Analía Gerbaudo ha señalado ya la potencia didáctica y la apuesta pedagógica en el armado de la propuesta del aula de literatura: “«Encontrar el cuentito»: armar un «relato», componer una clase para un programa inserto a su vez en un «aula de literatura». Proponer series, duplas, nombres que caen juntos y que constituyen lugares de pasaje obligado a la luz del cuento que se cuenta. Generar «envíos» (o alimentar la fantasía de poder generarlos [...]) Mostrar modos de leer y de escribir las lecturas [...] Una descripción recortada desde el hilo de las fantasías que las animan y que se acompaña de conceptos que pretenden ayudar a pensar las aulas de literatura pasadas, presentes y por-venir” (2016: 229).

que lee “la caótica realidad que nos ha sido deparada” y sobre la cual construye una imagen del mundo en el que encontramos “la endeblez de la condición humana y la osadía con que podemos combatirla” (261). Este ideal de austeridad sobre el que, afirma Pezzoni, se construye la literatura de Bioy Casares deja dos marcas visibles: por un lado, la capacidad del narrador de captar algo que está ahí, en la realidad, y que transforma para “metaforizar el mundo” ;y, por el otro, la puesta en escena del trabajo con los recursos formales, punto nodal del que parte la hipótesis más fuerte del crítico: los “problemas de composición” que el escritor sortea de forma precisa transformándolos en recursos “para elaborar una teoría del conocimiento y penetrar en la realidad” (261). En otras palabras, Pezzoni alude a la literatura como artificio y, al mismo tiempo, al artificio como un instrumento de indagación de la realidad. Con esta hipótesis, Pezzoni irá hilando el prólogo en el que plantea una lectura posible de la totalidad de la obra del escritor en cuestión. A partir del análisis de ciertas anécdotas, de algunos de los cuentos presentes en la antología, plantea un dispositivo de lectura que como un lente puede moverse entre los primeros textos de Bioy Casares y los últimos, aunque comente dónde considera, el propio escritor y la crítica, que realmente comienza la obra: en *La invención de Morel* (1940). Muchos años después, Alberto Giordano (2006b) revisará algunos textos de Bioy Casares con una hipótesis similar a la que casi cuarenta años antes Pezzoni esbozó sobre la que para entonces era todavía una obra incompleta del escritor. Si bien no aparece citado ni aludido este prólogo, se puede leer un eco de lo que había leído tempranamente Enrique Pezzoni. Dice Giordano:

Para no recaer en los excesos pretendidamente vanguardistas cometidos en sus primeros libros [...] Bioy decidió componer los siguientes como si se tratase de máquinas de relojería, y bajo este impulso, definió en ellos las líneas esenciales de su narrativa. En las novelas *La invención de Morel* (1940) y *Plan de evasión* (1945) y en la recopilación de cuentos *La trama celeste* (1945), se lee una doble afirmación: de la literatura como artificio y del artificio como medio privilegiado para interrogar lo real. Contra las estéticas naturalistas y realistas, Bioy afirma el carácter convencional de la literatura, la especificidad de sus técnicas y de los efectos que ellas producen (2006b: 37).

La manera en la que Bioy lee la realidad será una de las descripciones más fuertes de Pezzoni a lo largo del prólogo a *Adversos milagros*.

No es casualidad que Pezzoni se aboque a revisar a través de las anécdotas sencillas o “tenues” (2009: 261) el entramado de recursos formales sobre los que estas se construyen. Como ha señalado Estrin (1999), “elige sistemáticamente géneros breves: poesía o cuento fantástico, *nouvelles* donde el recorrido crítico privilegia la intensidad antes que la extensión” (302). Sucede lo mismo con la elección de anécdotas que a simple vista se juzgan como “amenas” pero que, a juicio del crítico, encierran un trabajo con recursos nada despreciable.

En el caso de Bioy Casares, este trabajo le permite la elaboración de una teoría del conocimiento para penetrar en la realidad y para mantener abierta “la distancia entre la pasión con la que denuncia los males del mundo y la fascinada curiosidad con que los registra” (2009: 262). A partir de algunas de las anécdotas que componen ciertos cuentos de Bioy Casares y, a partir de ellas, pretende demostrar cómo la sencillez de lo que se propone como historia encierra mecanismos que “nos obligan a reexaminar las fronteras de términos tales como ‘realidad’ y ‘apariencia’ y nos abandona frente a lo que hay de más ‘real’ en la existencia: esa trama de esfuerzos con que debemos reanudarla día a día” (264). “Las construcciones mentales” que le endilga a Bioy Casares le sirven como ejemplo para mostrar de qué manera el escritor concibe la literatura fantástica: verosímil a fuerza de sintaxis. La combinación de mundos posibles es, para Pezzoni, lo que logra la “irrealidad” de la obra de Bioy Casares a la que “ciertos críticos” le reprochan un desapego a la realidad argentina y americana. Pezzoni discute esta idea con los mismos argumentos que expone cuando lee las críticas del público a *La romana* o cuando exterioriza su punto de vista sobre qué debemos esperar del teatro, es decir, se centra en lo que hay más allá de la mera anécdota para hacer entender que, en verdad, el escritor parte de una lectura certera de la realidad para construir sus argumentos fantásticos:

Si hay una metafísica en la obra de Bioy Casares, no hemos de encontrarla tan solo en la armazón [...] su metafísica está, más bien, en aquella ironía del método empleado para descifrar el mundo: sustrayéndonos al despotismo del tiempo y del espacio que nos recluyen en la soledad y la muerte [...] el mundo así propuesto es un sistema de relaciones perpetuamente móviles, perpetuamente abierto a combinaciones futuras (Pezzoni, 2009: 264).

El armazón no puede ser lo único que importe cuando se determina un sentido posible para una obra literaria, aunque sí se le debe prestar atención al montaje, a la invención rigurosa que se utiliza para lograrlo.

La centralidad que el tiempo y el espacio tienen en la obra de Bioy Casares también es otro de los aspectos que Pezzoni revisa en esas anécdotas sencillas que cruzan la antología que él mismo selecciona y prologa. Lo que quiere visibilizar es que el germen de la obra total del autor está latente desde siempre, pero que se disfraza en amenidades que no hacen más que cuestionar la realidad desde la que parten los argumentos, motivos o anécdotas de cada uno de esos relatos. En “La otra aventura de Adolfo Bioy Casares” (2006) Giordano insiste con los mismos puntos: “el poder de estas ficciones se ejerce en una experiencia inédita de la realidad, una experiencia

heterogénea en relación a los saberes convencionales, en la que se hace sensible lo misterioso de la realidad, lo misterioso de lo que nos es más familiar: la unidad del tiempo y del espacio y la identidad de la persona” (38).

En 1970, un año después de la publicación de esta antología, Pezzoni vuelve a Bioy Casares para reseñar su última novela hasta entonces: *Diario de la guerra del cerdo* (1969).⁹⁵ La reseña aparece en el séptimo número de la revista *Los Libros*⁹⁶ y recupera el trabajo con la anécdota para pensar, nuevamente, el armazón sobre el que se construye el verosímil de esta narración.

Al comienzo, Pezzoni retoma una fórmula que ya había mencionado en el prólogo a la selección de cuentos y que recupera de *Guirnalda con amores* (1959), uno de los libros de Bioy Casares. En aquella oportunidad cita: “oído a un viejo escritor [...] el sentimentalismo, el ‘clima’, la expectativa, la violencia, el amor, el interés, indicios de mala calidad literaria” (2009: 269). Esta vez, convierte la fórmula en una anécdota para dar inicio a la reflexión y escribe: “Oído a una poetisa, a propósito de *Diario de la guerra del cerdo*: ‘hice lo posible porque no me gustara, pero me gustó. Parece que es todo un sueño’ ” (1970: 4). Dos lecturas pueden hacerse de este comienzo: la primera, en relación con la escucha. Pezzoni repone lo que supuestamente escuchó, es decir, la voz de otro que emite un juicio sobre la novela de Bioy Casares. El sujeto que oye, que está “a la escucha” (Nancy 2007a) resuelve con eso un sentido posible y el análisis que continúa desde aquel acto es la reseña propiamente dicha. La segunda lectura, lo que da comienzo a la reseña, es la transcripción de una anécdota. Así, el acto de escuchar y de reproducir una anécdota, desde el espacio oral al de la escritura, van de la mano y con una intención clara: generar una reflexión teórica o crítica sobre un aspecto de la novela en cuestión. Independientemente de la veracidad de la anécdota que se repone, interesa aquí el mecanismo mediante el cual se construye el argumento crítico para solventar las hipótesis de lectura con las que se aborda la novela. “¿Qué se recuerda de un sueño?” pregunta Pezzoni y contesta: “su rigor combinatorio y la objetividad de las imágenes

⁹⁵ En la reseña anónima que publica la revista *Periscopio* se cita explícitamente un pasaje de Pezzoni, casi como autoridad sobre la obra de Bioy: “Enrique Pezzoni descubre en los textos de Bioy un constante ‘temblor ante el hermoso fracaso de la aventura humana’, una condena contra los autores de ese fracaso, el tiempo y el espacio. Ambas rebeldías aparecen nuevamente en *Diario*; sin embargo, hay en ellas una tibieza, un sentimentalismo vecino de la esperanza” (*Periscopio*, 13, 16 de diciembre de 1969: 52).

⁹⁶ Pezzoni participa en dos ocasiones en la revista *Los Libros*. En el primer número, con una reseña a *Discos visuales* de Octavio Paz (la retomamos en el próximo capítulo) y, en el séptimo, en el que aparecen publicadas las dos últimas intervenciones que realizará en dicha publicación. Una de ellas es “Diario de la guerra”, la reseña que analizaremos en este capítulo y que integra la sección “Literatura Argentina”, y la otra, en la sección “Textos”, en la que se dan a conocer algunos fragmentos de *Teorema* de Pier Paolo Pasolini de cuya traducción es el autor.

combinadas (es decir, de la ‘anécdota’ resultante)” (1970: 4). La anécdota evocada le propicia el terreno para abonar dos hipótesis con las que lee *Diario de la guerra del cerdo*. Por un lado, dirá que el relato tiene una obsesión que es la de corroborarse a sí mismo como procedimiento, es decir, de hacer visible la literatura como artificio. Por otro lado, una segunda hipótesis de lectura se aboca a cuestionar el estatuto de lo verosímil, es decir, el artificio con el que se interroga la realidad. Dice Pezzoni: “el lector enfrenta así un relato que en definitiva no es referencial pero a la vez se muestra engañosamente obediente a los imperativos realistas de la narración tradicional” (4). La mención a las anécdotas que resultan de la combinación de imágenes en el plano onírico y a los mecanismos por los cuales el soñador no puede más que evocar una representación de lo soñado, le permite a Pezzoni ahondar su hipótesis acerca de lo escasamente referencial que resulta la novela de Bioy Casares a pesar de “la puntual exactitud de los informes referenciales que van insertándose en esta narración” (4). La idea del sueño es productiva por el rigor combinatorio y porque permite cuestionar lo verosímil del relato como un acto de fe de sus lectores. Dice Pezzoni:

Si los hechos de *Diario de la guerra del cerdo* se aceptan como verosímiles es a causa del modo de lectura que exige la obra: conciencia en el lector que debe poner en marcha la maquinaria productora de secuencias narrativas (enlaces, oposiciones, resoluciones) que no remiten a una “verdad” exterior al libro, sino a una confrontación de esa posible “verdad” y la conducta del relato (1970: 4).

Aunque las referencias, como dice Pezzoni, son fuertemente referenciales, entran en contradicción dentro del texto: no podemos afirmar en ningún momento que la ciudad en donde se desarrollan los hechos de la novela sea Buenos Aires. En definitiva, se trata nuevamente de la combinación. Esta vez se combinan secuencias para organizar las referencias engañosas que los lectores intentan identificar en el espacio “real” que se describe pero que, al mismo tiempo, no les permiten definir con claridad un espacio físico, situación que se repite en el plano de los sueños. En la clase 14 de “Introducción a la literatura” esboza una breve explicación sobre la teoría del sueño en relación con la literatura y sobre la importancia como “documento” que Freud le dio a la obra literaria para “probar la validez de su teoría sobre el inconsciente” (1966c: 13). Explica Pezzoni:

El primer carácter es explicar la obra artística, en especial la literaria, por analogía con la interpretación de los sueños y de la neurosis en el individuo. Es decir, así como yo explico la formación del sueño en un individuo y así como explico la exacerbación de determinadas represiones de neurosis en un individuo, con esos mismos procedimientos explico la obra de arte. La obra de arte tiene una similitud radical con el trabajo del sueño, con el trabajo del que sueña. ¿Por qué el sueño tiene ese privilegio en la explicación del arte y en especial de la literatura? Primero, porque el sueño tiene un sentido determinado y segundo, porque en el sueño hay toda una serie de operaciones combinatorias que para

Freud son básicamente muy semejantes a las que un individuo que poetiza o hace arte realiza (1966c: 13).

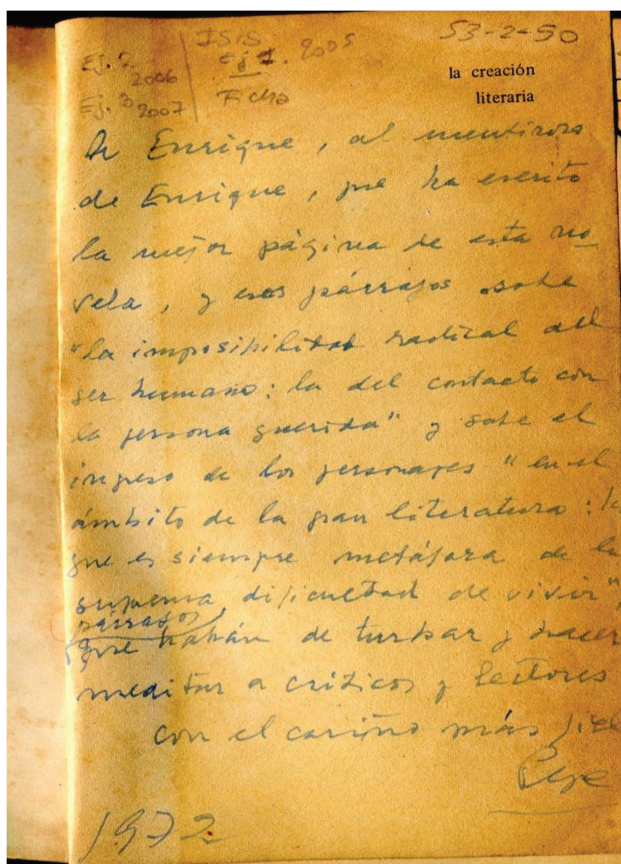
Sobre esta serie de operaciones combinatorias terminarán de apuntalarse las hipótesis pezzonianas: el procedimiento al que acude la novela es la combinación de sintaxis. Una de carácter *real* y la otra de carácter *literario*. Para Pezzoni, ambas sintaxis forman parte del mundo, aunque en la novela de Bioy Casares una de ellas está ausente: la sintaxis *real*, que solo se activa cuando el lector pone su maquinaria de sentido en movimiento. Mientras tanto, el relato se sostiene con la sintaxis *literaria*, aquella que resulta de la combinación y “el preciso ajuste con que se ensamblan sus episodios” (1970: 5).

En la anécdota de la novela, por la imposibilidad de reconocer los motivos por los que los jóvenes asesinan a los viejos, el protagonista, Vidal, y sus amigos reponen mediante un anecdotario variado algunas de las razones que fundamentarían aquella matanza. Si bien hacia el final un doctor que pertenece al grupo de viejos parece haber hallado la respuesta, para los lectores esta no resulta del todo clara. Pezzoni parece haber entrevisto esta cuestión y deja en manos de un lector avezado la combinación de elementos que, a su juicio, asegurarían la verosimilitud del relato. El misterio que se teje alrededor del texto permanece intacto y depende de qué juego de combinaciones establezca cada lector frente a la lectura. Para Pezzoni, la sintaxis de carácter *real* es un vacío que solo puede llenar este lector, “lanzado a la aventura” de la sintaxis de lo literario. Entiende que la combinación de ambas sintaxis es la resultante del hecho mismo de vivir y se pregunta: “la puntual exactitud de los informes referenciales que van insertándose en esta narración, ¿es un ingrediente elegido para que sintamos los hechos como verosímiles o bien para contaminar de irrealidad al mundo cotidiano, fatigoso e indiscutible?” (1970: 5). La pregunta actúa la misma estrategia de Bioy Casares: ¿a qué mundo cotidiano se refiere? ¿Acaso se trata del “real” o del ficticio? No lo podemos saber con exactitud, pero sí podemos afirmar que la respuesta queda difusa, como las referencias y las imágenes combinadas en pos del procedimiento que el relato quiere corroborar, como estrategia del verosímil.

Pezzoni atina en asociar *Diario de la guerra del cerdo* (1969) a la vida en cuanto a combinación de realidad e ilusión refiere. Afirma que este libro busca “lectores que ‘lo prefieran’ como sueño, como una peculiarísima estructura que, analógicamente, reproduce la tarea de vivir” (1970: 5). Hacia el final de la reseña, en el último párrafo, retoma *la anécdota como disparador* y vuelve al “sueño” que había aparecido en boca de la poetisa para cerrar la lectura y las hipótesis sobre las que la sostuvo: “como los sueños, este *Diario...* debe descifrarse a partir de sus combinaciones” (5). Así entonces, la operación de *la anécdota*

como disparador, en su rasgo como motor narrativo, permite introducir una reflexión teórica en torno a la capacidad referencial de la literatura, a la literatura como procedimiento, al procedimiento como medio para leer la realidad, a los mecanismos por los cuales se construye verosimilitud, al lugar de la sintaxis como procedimiento ficcional y discursivo y al lugar del lector como participante en el acto de producción de sentido. Todas las insistencias que Pezzoni expone cuando escribe sus lecturas y que, en este caso particular, sigue expandiendo más allá del prólogo a *Adversos milagros*, haciendo que esa “parábola gobernada por el ideal de austeridad” (2009: 269) que es la literatura de Bioy Casares encuentre otra zona en la que mostrar su productividad.

Un gesto de lectura similar, que recurre a los mismos recursos críticos, aparece en la solapa escrita por Pezzoni para la publicación de *La pérdida del reino* (1972) de José Bianco. Este breve texto no fue incluido en *El texto y sus voces* (1986), pese a la potencia con la que se lee la obra hasta entonces publicada por el escritor argentino. Se lo dice el mismo Bianco a Pezzoni, hacia el final de la dedicatoria que le escribe en la copia de su libro: “párrafos que habrán de turbar y hacer meditar a críticos y lectores” (Bianco 1972):



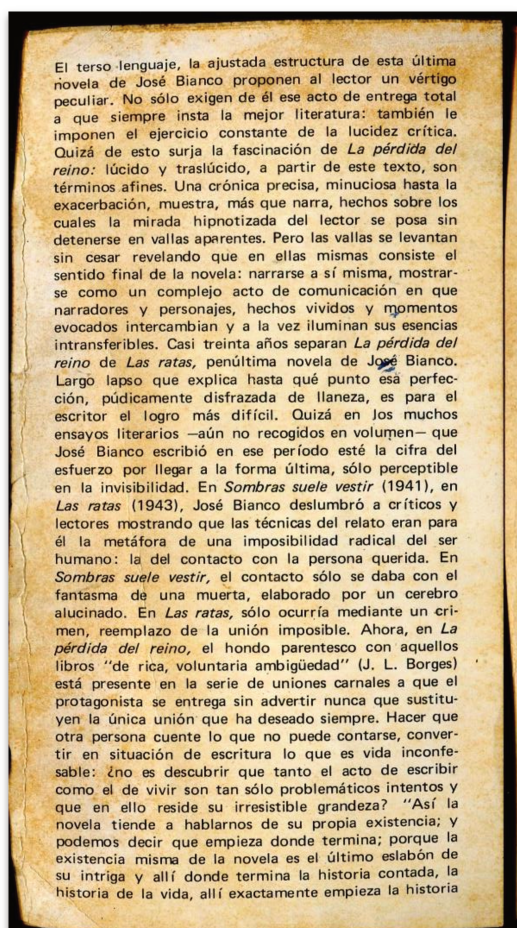
“A Enrique, el mentiroso Enrique, que ha escrito la mejor página de esta novela, y esos párrafos sobre ‘la imposibilidad radical del ser humano: la del contacto con la persona querida’ y sobre el ingreso de los personajes ‘en el ámbito de la gran literatura: la que siempre es metáfora de la suprema dificultad de vivir’. Párrafos que habrán de turbar y hacer meditar a críticos y lectores. Con el cariño más fiel, Pepe. 1972”.

Bianco, José (1972) *La pérdida del reino*. Buenos Aires: Siglo XXI. [Biblioteca Enrique Pezzoni, (IFLH Amado Alonso, UBA) Signatura: 53-2-50]

Para Pezzoni, esta novela de Bianco problematiza, al igual que *La guerra del cerdo* el drama y las dificultades del vivir tramados en una escritura capaz de mostrar sus engranajes narrándose a sí misma: “mostrarse como un complejo acto de comunicación en que narradores y personajes, hechos vividos y momentos evocados intercambian y a la vez iluminan sus esencias intransferibles” (Pezzoni 1972). Los recursos a los que alude para mostrar esta lectura vuelven a las anécdotas que cuentan las otras novelas de Bianco: *Sombras suele vestir* (1941) y *Las ratas* (1943). Para Pezzoni, en ambas novelas Bianco mostró “[...] que las técnicas del relato eran para él la metáfora de una imposibilidad radical del ser humano: la del contacto con la persona querida”. Sobre este punto, recuperará el motivo narrativo de cada una de estas publicaciones para dar cuenta de cómo Bianco perfecciona esta técnica y avanza en su propósito de describir el entramado de las relaciones humanas en el contexto de la realidad en la que viven. Afirma Pezzoni:

En *Sombras suele vestir*, el contacto sólo se daba con el fantasma de una muerta, elaborado por un cerebro alucinado. En *Las ratas*, sólo ocurría mediante un crimen, reemplazo de la unión imposible. Ahora, en *La pérdida del reino* [...] está presente en la serie de uniones carnales a que el protagonista se entrega sin advertir nunca que sustituyen la única unión que ha deseado siempre. Hacer que otra persona cuente lo que no puede contarse, convertir en situación de escritura lo que es vida inconfesable (1).

Una vez más, es el lector el que deberá entregarse al “ejercicio constante de lucidez crítica” para poder ir más allá de la anécdota que propone esta novela de Bianco y para poder hallar, en su estructura, en su armazón la respuesta a la pregunta: “¿no es descubrir que tanto el acto de escribir como el acto de vivir son tan sólo problemáticos intentos y que en ello reside su irresistible grandeza?”. Una pregunta que, como vimos anteriormente, se hace también sobre *Diario de la guerra del cerdo* (1969) de Adolfo Bioy Casares.



del narrar, la historia literaria" (T. Todorov, *Literatura y significación*). El procedimiento se enjuicia a sí mismo; así enjuicia lo que se propone transmitir —o crear—: la plenitud de lo vivido. Los personajes de *La pérdida del reino* —aparentemente cínicos, refugiados en una imposible elegancia, enmascarados en un hablar cotidiano que reproduce puntualmente el habla de ciertas esferas porteñas— ingresan de este modo en el ámbito de la gran literatura: la que es siempre metáfora de la suprema dificultad de vivir.

Enrique Pezzoni

Bianco, José (1972) *La pérdida del reino*. Buenos Aires: Siglo XXI. [Biblioteca Enrique Pezzoni, (IFLH Amado Alonso, UBA) Signatura: 53-2-50]

Como hemos visto en este apartado, *la anécdota como disparador*, en tanto estrategia de escritura, nos permite revisar los rasgos de la oralidad que pueden llevarse al texto. La anécdota, esa *otra* forma del relato, encuentra su justificación en la medida en que se convierte en una apuesta didáctica, aleccionadora, que es reproducida también en sus clases. La reiteración de esta insistencia para el abordaje de la literatura hace que esta forma de proceder con los textos se convierta en una *firma*. Como lo define Louis: “el sujeto crítico aparece como un ejemplo entre libertad y sujeción; descreyendo -y, mejor: burlándose- de las jerarquías institucionales para poner en primer plano la busca desesperada y lúdica de zonas de producción de discurso que fascinen a quien escucha o lee” (1999: 20), mostrando que “un crítico es un lector autoreflexivo” (Pezzoni 2009: 17) que se trama, se autotigura, en aquello que escribe.

En el siguiente apartado, seguiremos explorando las implicancias de la oralidad, pero centradas en las puestas en escena que el profesor ponía en marcha en el escenario

de la clase. Para ello, retomaremos la caracterización como ‘hombre de letras’ para pensar la posición corporal de Enrique Pezzoni como profesor.

3.3. Pezzoni corporal

Mencionábamos en la introducción de esta tesis, y en el apartado precedente, que otras de las insistencias en torno a la figura de Enrique Pezzoni está relacionada con la etiqueta de ‘hombre de letras’. Fundamentalmente, a partir de los señalamientos en torno a su galantería y en relación con sus conocimientos sobre la moda, el arte y la cultura general. Frente a esta recurrencia -presente, sobre todo, en los textos homenaje y laudatorios- impone preguntarse qué se entiende por ‘hombre de letras’ para analizar cuánto de esa figura nutre la práctica y la performance que el profesor Pezzoni lleva adelante en sus clases. Una performance que recurre, de nuevo, a la oralidad pero tramada en una puesta en escena en la que el cuerpo del docente cobra protagonismo.

El rastreo por el origen del ‘hombre de letras’ nos lleva a Francia, a la denominación de *homme de lettres*, una figura difícil de documentar (Conchez Silva 2017: 14) que se ha intentado precisar a la luz de múltiples aristas. Refiriéndose a esta multiplicidad, T. S. Eliot escribe su texto “Los clásicos y el hombre de letras” (1942) en el que busca acercar una definición para esta figura en relación con la enseñanza y el aprendizaje de los clásicos de la literatura griega y latina. Si bien la define como “imprecisa”, acerca una catalogación posible:

Abarca a hombres de segunda y tercera fila e incluso a los de categorías inferiores, así como a las máximas figuras; porque esos escritores secundarios, colectivamente y en diversos grados individualmente, forman una parte importante del medio ambiente en que se mueve el gran escritor [...] La continuidad de una literatura es esencial para su grandeza; en muy gran medida es función de los escritores secundarios preservar esa continuidad (1942: 195).

Sin que esta idea de escritor secundario o de segunda fila se entienda como un menosprecio a la figura del ‘hombre de letras’, esta aparece como un eslabón dentro del campo literario que, mediante sus prácticas y sus textos, colabora en la producción de un dispositivo de lectura a través del cual puede leerse una obra determinada. Una suerte de función social en el mundo de la cultura que se asemeja a la autfiguración como *highbrow* que Pezzoni construye en su texto sobre la puesta en escena de *Giulio Cesare* en Buenos Aires. El ‘hombre de letras’, entonces, está más vinculado a una figura que se mueve por fuera de la universidad y que encuentra cierto poder cívico que lo vuelve representante de una cúspide de la clase lectora, a la que se dirige cuando pone en práctica sus intervenciones.

En el libro *The Rise and Fall of the Man of Letters. English Literary Life Since 1800* (1992), John Gross recorre la historia del ‘hombre de letras’ en Inglaterra. Si bien no define con claridad su objeto, realiza un acercamiento a la evolución del término, a partir de 1840, en el que se involucran diferentes oficios, modos de comprenderlos y recibimientos que los mismos han tenido en su paso por las diferentes décadas. De cierta manera, Gross expone una multiplicidad de prácticas por las que esta figura puede ser reconocida a lo largo de la historia. En el mismo sentido, Robert M. Adams (2001) enumera las prácticas culturales asociadas al ‘hombre de letras’ a lo largo de los años:

El hombre de letras podría ser un conferenciante, un satirista, un revisor, un ensayista, un editor, un columnista, o un artista; ocasionalmente, apareció como un traductor, un biógrafo, un popularizador, un colaborador de enciclopedias y otras colecciones de conocimiento útil; podría ser un antropólogo o un comentarista de tendencias literarias. Uno de sus papeles más familiares es el de crítico literario o historiador. [...] Pero en la medida en que cualquier profesión particular llegó a predominar, era menos reconocible como un hombre de letras, cuyas características son peculiarmente indeterminadas y no fijas (100).

Una revisión de esta enumeración de oficios, nos permite identificar al menos cinco que bien se le pueden reconocer a Enrique Pezzoni: editor, traductor, antologista, profesor y crítico. La salvedad en torno a la figura de Pezzoni como ‘hombre de letras’ está puesta en este doble borde con el que también se insiste en sus homenajes. Un doble borde que traza una diferencia fundamental: Pezzoni no era un diletante sino un trabajador profesional de la literatura; con prácticas diversificadas, sí, pero alojado en numerosas instituciones desde la que sostenía esta diversidad. “He tratado de ser un crítico de profesión, rótulo que decididamente prefiero al de crítico profesional” contesta Pezzoni a la encuesta del Centro Editor de América Latina (CEAL 1982a), después de hacer una clara distinción entre los tipos de críticos que, a su juicio, existen en Argentina. Roles que se ocupan, prácticas que se mueven de un lugar a otro, que se adaptan a las condiciones de trabajo que el país ofrece: del profesor al crítico, del crítico al traductor, del traductor al editor, todos los oficios⁹⁷ que lo ocuparon a lo largo de su vida y en la que siempre estuvo involucrada la literatura.

⁹⁷ Para Luis Chitarroni, la del “oficio” es una marca en el modo de proceder de Pezzoni: “[...] le otorgaba de inmediato una engañosa facilidad. ‘El oficio’ era esa distancia *-aloofnes-* profesional, una estrategia ofensiva a la vez que defensiva: las cosas podrían hacerse bien (tal como pedían los pigmeos antropológicos sin arrogarse a una cultura) y el contacto, contacto extremo con el material, la materia exigía tratamiento. Magia y cirugía, sí, como en Lachenmann. El comercio con la cultura y la educación, abstracciones antagónicas, había obrado en él, al contrario que con los demás, una simpatía extrema por las obligaciones culturales y las educativas, por los artefactos de la alta cultura o los mamarrachos de la industria. Inmediatamente les daba el tratamiento que correspondía” (2009: 13-14).

No obstante, independientemente de la discusión por el saber o por los oficios a través de los cuales se puede identificar al ‘hombre de letras’, nos interesan en este punto las atribuciones que acompañan a esta figura en relación con su accionar -en tanto performance- en aquellos lugares en los que interviene o desde los cuales lo hace. Estas formas de actuar van desde “el caballero de salón, resabio de siglos pretéritos” (Conchez Silva 2017: 30), hasta apariciones estridentes en medios de comunicación. El ‘hombre de letras’ es señalado como un actor capaz de performar diversos papeles o personajes, muchos de los cuales tienen directa relación con la multiplicidad de oficios con los que se lo identifica. Por supuesto, esta amplia gama de papeles o personajes que representa esta figura varía según la época, el país y las circunstancias que la rodean. No es objeto de este trabajo detenerse estrictamente en este recorrido, pero sí dar cuenta de una constante que aparece: la *pose*. ‘El hombre de letras’ posa, juega un papel en el escenario que constituye el mundo literario y, cuando lo hace, también significa y presta su cuerpo para esas significaciones. Hablamos de *pose*, en el mismo sentido en el que la ha entendido Sylvia Molloy en su “Políticas de la pose” (2012), es decir, como un gesto político en el que se da a leer un cuerpo. Cuerpos que posan, que se comportan, que “se presentan para ser leídos”. Molloy rescata el cuerpo en su aspecto material, en su “inevitable proyección teatral, sus connotaciones plásticas; [en los] gestos [que] acompañan, antes bien determinan, la conducta del *poseur*” (16). Un cuerpo que posa, se exhibe, y cuando lo hace, aquello que muestra se vuelve mucho más visible; está a la vista de todos.⁹⁸

Nos preguntamos en el apartado anterior cuánto o qué de aquel ‘hombre de letras’ se trama en el profesor Pezzoni. Además, extendimos la pregunta hacia el cuerpo y dijimos: ¿cuánto cuerpo le presta Pezzoni al ‘hombre de letras’ mientras enseña y escribe? Afirmamos aquí que ese préstamo se visibiliza en la *pose*: Pezzoni es un *poseur* que mientras enseña y escribe, posa. Para él, el espacio de la clase es un escenario: su cuerpo, el actor y el objeto actuado; su voz, el instrumento; las anécdotas tramadas en la oralidad, su guión. En cada clase hay una apuesta a cautivar con la lengua y con la performance; se monta una escena en la que los estudiantes son testigos privilegiados y también actores de esa puesta teatral. Es por ello

⁹⁸ “La exhibición, como forma cultural, es el género preferido del siglo XIX, la escopofilia, la pasión que la anima. Todo apela a la vista y todo se especulariza: se exhiben nacionalidades en las exposiciones universales, se exhiben nacionalismos en los grandes desfiles militares (cuando no en las guerras mismas concebidas como espectáculos), se exhiben enfermedades en los grandes hospitales, se exhibe el arte en los museos, se exhibe el sexo artístico en los «cuadros vivos» o *tableaux vivants*, se exhiben mercaderías en los grandes almacenes, se exhiben vestidos en los salones de modas, se exhiben tanto lo cotidiano como lo exótico en fotografías, dioramas, panoramas. Hay *exhibición* y también hay *exhibicionismo*. La clasificación de la patología («obsesión morbosa que lleva a ciertos sujetos a exhibir sus órganos genitales») data de 1866; la creación de la categoría individual, *exhibicionista*- categoría que marca el paso del *acto* al *individuo*-, de 1880 (Molloy 2012: 18).

que cuando se reconstruyen las prácticas pezzonianas a través de los *cuentos* de colegas, estudiantes o compañeros de trabajo aparece una aliteración de voces y de imágenes de memoria en la que se implica el cuerpo de Pezzoni. Las escenas que se evocan reviven *poseur*: se trata de imágenes corporales y de una performance, del tono de la voz y del de alguna camisa, de una categoría teórica y de un chiste, de una lectura y de una reflexión y de un movimiento en el espacio del aula. La evocación no pasa sus lecturas teóricas, por sus escritos, por sus enseñanzas y por sus traducciones, sino por todas estas *otras* formas del recuerdo que se equiparan a sus intervenciones inundan cualquier tipo de referencia a su persona. La pose es indisociable de las prácticas por las que se lo recuerda donde, finalmente, pervive el Pezzoni *poseur*.

A raíz de estas insistencias presentes en los *cuentos*, en los prólogos, en las dedicatorias, en los homenajes y en las notas al pie en las que Pezzoni es evocado, surgen algunas preguntas: ¿por qué su recuerdo como docente, como crítico y como traductor acarrea imágenes corporales o performáticas?, ¿qué había en la puesta en escena que realizaba que resultaba tan atractivo y poderoso para sus estudiantes y colegas?, ¿qué manejo del cuerpo y del escenario del aula existía en las clases de Pezzoni que, a pesar del paso de los años, aún se afianza en la memoria de quienes lo evocan?, ¿por qué de una clase se recuerda una categoría teórica, una lectura, pero también el tono de la voz con la que fue proferida?, ¿cómo impactaba y cómo impactó este desenvolvimiento casi actoral, que los recuerdos le atribuyen a Pezzoni, en quienes fueron sus estudiantes?, ¿en qué medida el manejo del/los cuerpo/s se constituía en una estrategia didáctica que Pezzoni ponía a funcionar en su trabajo como docente? Muchas preguntas para las que se avizoran respuestas en las que siempre se implican al cuerpo, a la *pose* y a la performance.

El cuerpo, en su dimensión performática, simbólica y biológica, no resulta desapercibido y constituye un rasgo recurrente a la hora de caracterizar a Pezzoni. La exhibición de su cuerpo es doble: mientras se muestra así mismo -autofigurándose de diversas maneras en los textos o en las puestas en escena-, muestra también una manera de abordar la literatura que cruza su cuerpo con el *corpus* literario. Si como crítico, en su labor, escribe también su autobiografía (Pezzoni 2009: 17), esta puesta en escena mediante la riqueza de la oralidad no hace más que colaborar para que los límites -si acaso existen- entre la biografía de la literatura y la del crítico aparezcan cada vez más difusos. Si la literatura es la vida y la vida es la literatura, su cuerpo está actuándola

mientras se muestra a sí mismo. El cuerpo de Pezzoni es el del texto literario: cuerpo expuesto, cuerpo leído.

Para analizar al Pezzoni corporal que aquí estamos describiendo, retomaremos como dispositivo de lectura el trabajo con la oralidad tejido en *la anécdota como disparador* que analizamos en el apartado precedente a través de algunos de sus textos. Extenderemos y dilucidaremos el impacto que tiene este dispositivo en la conjugación con el cuerpo, la performance y la *pose*. Un impacto que puede medirse y analizarse en los materiales que se conservan y que se exhumaron para esta investigación alrededor de las prácticas e intervenciones de Pezzoni: clases y programas, *cuentos* de estudiantes y colegas, apuntes de clase, correspondencia personal, libros anotados y marcados de su biblioteca y fotografías.

3.3.1. Pezzoni *poseur*

¿Cómo se cuenta un cuerpo? Esta podría ser la pregunta que inaugure el apartado. Incluso, más específica: ¿cómo se cuenta un cuerpo ausente? La respuesta puede combinar dos eventos: el de mirar y el de recordar. La mirada, ese “signo inquieto” que busca, que capta y que significa. La mirada, dice Barthes, óptica, lingüística y háptica, mediante la cual nos informamos, nos relacionamos y tocamos aquello que observamos (1986: 306). El acto de recordar que evoca las miradas pasadas, las imágenes construidas que se impregnan en la memoria y que vuelven una y otra vez para actualizar el acto de mirar. Combinados, la mirada y el recuerdo pueden colaborar en la reconstrucción de un cuerpo ausente, nos brindan la posibilidad de volver a contarlos para traerlos al presente.

En el análisis de las prácticas pezzonianas, la mirada y el recuerdo son herramientas fundamentales que favorecen, a la par de los materiales que se *exhuman*, a la construcción de una imagen del cuerpo pezzoniano que ocupa un lugar protagónico cuando se trata de la reconstrucción de su trabajo como docente en el espacio del aula. El cuerpo ausente de Enrique Pezzoni siempre aparece, como una constante, en las evocaciones. Isabel Vasallo, por ejemplo, recuerda cómo se iniciaban las clases del “Seminario de literatura latinoamericana contemporánea” en el ISP JVG. Su *cuento* repone el comienzo del espectáculo:

Él venía con un plan, con algo preparado [...] Había una declaración: “según habíamos quedado, hoy vamos a trabajar el fantástico en tal y tal cuento de Felisberto Hernández” y ahí empezaba el despliegue. Era un espectáculo: se sacaba el saco, se aflojaba la corbata, encendía un cigarrillo que se le consumía en la mano. Era todo un espectáculo verlo y te queda, te queda en el oído el modo de dar clase. Había un uso del cuerpo no premeditado, salía así. Por supuesto, él era consciente de que salía así la clase. Era histriónico. La clase era una fiesta para él. Venía muy bien vestido (2018: 1).

La figura corporal de Enrique Pezzoni aparece en los *cuentos* como si fuera un cuerpo fragmentado, en el que sus partes (su cara, su boca, su cabeza, su cabello, sus manos y dedos, etc.) por sí solas, lo significan en su totalidad. Fragmentos de un *cuerpo anatomizado* (Le Breton 2006) que supone la separación del cuerpo, en tanto objeto biológico que puede ser diseccionado, fragmentado, diseminado y estudiado en sus partes; y fragmentos de un *cuerpo utópico* (Foucault 2010), definido como “un cuerpo incomprensible, cuerpo penetrable y opaco, cuerpo abierto y cerrado [...] cuerpo absolutamente visible” (11). Esta idea sobre la corporalidad recupera, al igual que la *pose*, la visión de un tercero (fragmentaria, además, porque parte de un ejercicio de la memoria) para quien se muestra y se posa. Dice Foucault: “en un sentido: muy bien sé lo que es ser mirado por algún otro de la cabeza a los pies, sé lo que es ser espiado por detrás, vigilado por encima del hombro, sorprendido cuando menos me lo espero, sé lo que es estar desnudo” (2010: 11).

Estos fragmentos del cuerpo pezzoniano se invocan como sinécdoque de una práctica y de una enseñanza: a la vez que alguna parte del cuerpo se señala, se rescata una experiencia que involucra al profesor Pezzoni. Álvaro Fernández Bravo (2012), por ejemplo, rememora las lecturas de Pezzoni, al tiempo que recuerda “sus camisas siempre inmaculadas” y la destreza teatral con la que acompaña el desarrollo teórico en la escena que se montaba. Había en la clase literatura, teoría y teatralización simultáneamente:

Por su figura de *dandy* y por el culto de la pose, que manejaba con destreza teatral, Pezzoni cautivó a la audiencia de jóvenes estudiantes que escuchábamos sus clases y asistíamos a sus argumentos mientras observábamos la ceniza del cigarrillo que crecía y amenazaba con desparramarse sobre sus camisas siempre inmaculadas, mientras recorría lecturas de Borges con el formalismo ruso (32).

La cita se concentra en la mano y los dedos que sostienen el cigarrillo en un imposible equilibrio; un recuerdo que para Liliana Almaraz tiene la misma potencia: “fumaba muchísimo y lo del cigarrillo era impresionante. A veces dejaba uno encendido sin darse cuenta prendía otro. Más de una vez confundió tiza con cigarrillo. Y se mataba de risa por eso” (2017: 3). Las escenas de Pezzoni fumando se reiteran en varios de los *cuentos* que exhuman su imagen corporal, al punto de que, una de sus imágenes públicas más conocidas, lo retrata en esa pose:



Foto de Manuel Ernesto Monteavaro en la contratapa de la primera edición de *El texto y sus voces* (1986) de Editorial Sudamericana.

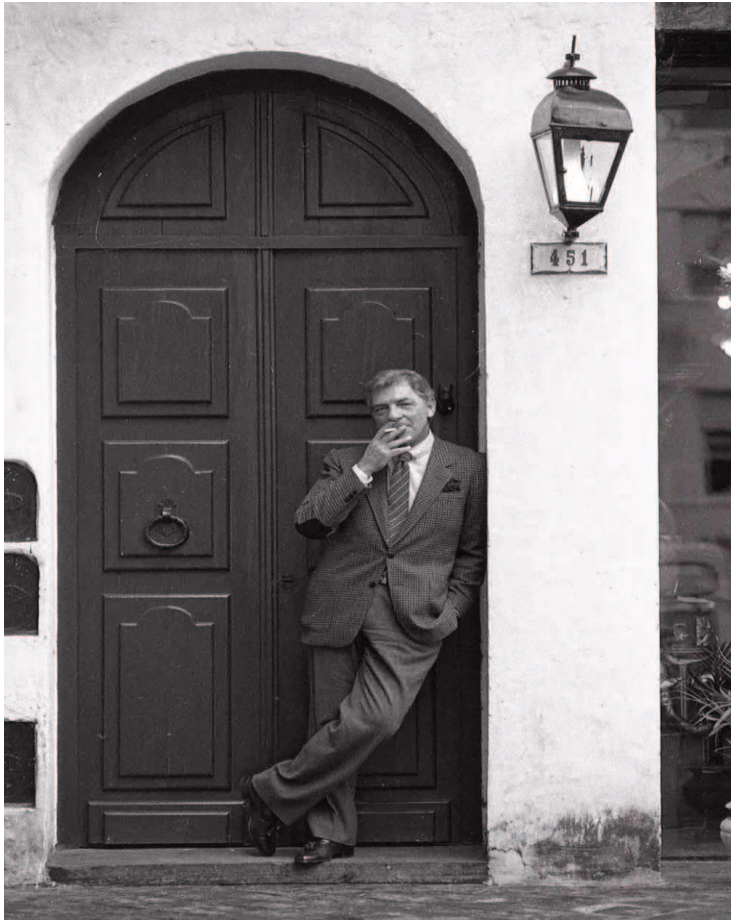
Tanto los *cuentos*⁹⁹ como las fotografías recrean una imagen pública de Pezzoni recuperando una serie de atributos que se reiteran de manera continua: el cigarrillo en sus manos, sus trajes, sus lentes de sol y el bronceado de su piel.¹⁰⁰ Esta fotografía de Pezzoni sintetiza todos esos atributos de la *pose* pezzoniana que funcionan a modo de enmascaramientos del *cuerpo utópico* y son, según Foucault, sus formas de representación:

[...] también el cuerpo es un gran actor utópico, cuando se trata de las máscaras, del maquillaje y del tatuaje. Enmascararse, maquillarse, tatuarse [...] la máscara, el signo tatuado, el afeitado depositan sobre el cuerpo todo un lenguaje enigmático, todo un lenguaje cifrado, secreto, sagrado [...] la máscara, el tatuaje, el afeitado colocan al cuerpo en otro espacio [...] hacen de ese cuerpo un fragmento de espacio imaginario (2010: 12-13).

Al mismo tiempo que representan este cuerpo enmascarado, también introducen una impostura de Pezzoni en la que la elegancia y la formalidad se cruzan con el dandismo que los *cuentos* sobre su cuerpo también rescatan de manera constante: el cigarrillo en la mano con la ceniza todavía intacta, las camisas impolutas, las corbatas y los sacos, la mirada a cámara y los lentes del sol son los rasgos que aparecerán como los más característicos en las fotografías de circulación pública:

⁹⁹ En el anexo, el apartado “Pezzoni y sus voces” recupera más *cuentos* en relación a la figura de Pezzoni. Los recogemos de dedicatorias de libros, prólogos, epílogos y entrevistas diversas.

¹⁰⁰ “Mis grandes lujos son tomar sol en la azotea –mientras sigo leyendo- y de cuando en cuando ir al cine” le dice a Victoria Ocampo (Enrique Pezzoni, comunicación personal, 04 de marzo de 1977).



Pezzoni posa frente a la puerta de Editorial Sudamericana. Foto extraída del archivo personal del fotógrafo Ramón Puga Lareo, c.1960.



Pezzoni dialoga con la periodista y profesora Nélide Rebollo de Montes en el marco del III Congreso de Literatura Argentina realizado en la provincia de San Juan del 11 al 15 de septiembre de 1984. Foto del archivo de la Universidad de San Juan.

La imagen de Pezzoni posando frente a la puerta de Sudamericana impone su presencia en esa institución desde la que construyó una sólida carrera en la edición y la asesoría literaria. Su trabajo allí colaboró en ampliar su pluralidad y su reconocimiento y, de cierta manera, derriba algunas presunciones sobre su exclusiva ligadura al grupo

Sur. Como señalamos en el capítulo 1, la presencia de Pezzoni en *Sur* fue leída como orgánica y como parte del ala liberal del grupo (Podlubne 2012). De cierta manera, este señalamiento limita la figura poliédrica de Pezzoni.



Pezzoni conversa con Luis Guzmán, Jorge Lafforgue, Ricardo Piglia y Josefina Ludmer. Foto del archivo personal de Luis Guzmán, s/f.

En esta imagen, que trae nuevamente el cuerpo de Pezzoni al centro de la escena con todos los atributos ya aludidos, puede leerse en línea con lo señalado anteriormente. Pezzoni, declarado antiperonista y liberal, conversa con jóvenes que ideológicamente están en sus antípodas, sin embargo, el magnetismo de su rol como agente cultural (y su prestigio como profesor, crítico, traductor y editor) hace que todas las miradas -excepto la de Josefina Ludmer, quien mira a quien les toma la foto- se posen en él. ¿Qué significa para estos jóvenes críticos que alguien con el prestigio de Pezzoni los mire de esa manera y los escuche? Lo que se lee en la imagen es la importancia de Pezzoni en el campo cultural. En este sentido, y pensando en la posición corporal de Pezzoni, esta fotografía puede leerse en tensión con otra famosa imagen pública del grupo *Sur*:



El equipo de *Sur* posa para una foto en la década del 50. Extraída de Vázquez María Esther (1991) *Victoria Ocampo*, Buenos Aires: Planeta.

Parado, el primero a la izquierda, Pezzoni posa junto a Eduardo Mallea, Alicia Jurado, Victoria y Silvina Ocampo, Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, entre otros. Visiblemente más joven que el resto, la fotografía no lo muestra en el centro (donde están las figuras centrales del grupo y del campo cultural), sino a un lado, y tiene un halo de solemnidad que no deja entrever, aún, el histrionismo que señalan los *cuentos* sobre su presencia corporal. Algo similar sucede en la siguiente imagen, en la que un joven Pezzoni posa junto con sus alumnas del Colegio Normal N°10, “Juan Bautista Alberdi” de la ciudad de Buenos Aires:



La fotografía fue recuperada por Diego Di Vincenzo, c.1950.

Ambas imágenes, tomadas a mediados de 1950, ya muestran dos de los espacios institucionales desde los cuales Enrique Pezzoni interviene en el campo: la crítica y la

enseñanza. En los dos casos, la corporalidad de Pezzoni aparece en el terreno de la estricta formalidad, algo que puede observarse en sus prendas y en la manera en la que posa con su cuerpo.

En una entrevista sobre su paso por el ISP JVG como estudiante, la profesora Silvia Canepa responde a la pregunta sobre los recuerdos acerca de las clases de Pezzoni a las que asistió. Si bien reconstruye temas, contenidos, teorías y partes de los programas que hacen a la totalidad de la asignatura, insiste en la presencia corporal de Pezzoni, a la que le asigna el factor diferencial respecto de otras asignaturas de la carrera. Es decir, más allá del recuerdo por lo aprendido, la imagen del cuerpo pezzoniano impregna su memoria, más de treinta años después. Reproducimos aquí la cita completa por la forma en que se insiste en la importancia de la figura corporal del profesor:

Pezzoni era impecable, impecable. Tenía una ropa maravillosa, además de un buen gusto increíble [...] Mirá lo que me acuerdo que te voy a contar con esto del *dandy*: nuestra promoción era muy creativa y, cuando nos recibimos, para nuestra despedida, nos tomamos el trabajo de hacer un audiovisual con caricaturas de cada profesor. Además, era con música que intentaba representar la personalidad de cada uno de ellos. Era una fiesta para nada chabacana y el trabajo del audiovisual consistía en tomar un rasgo característico que combinara con la música y la caricatura. A Enrique le pusimos la canción ‘Bronceadísima’¹⁰¹, porque estaba bronceado todo el año. Él estaba chocho y decía que era digno de alumnos del Joaquín: creativa y original. En la caricatura era todo un *dandy* pero con los dedos gordos que era su rasgo característico. Él se moría de risa (2017: 4).

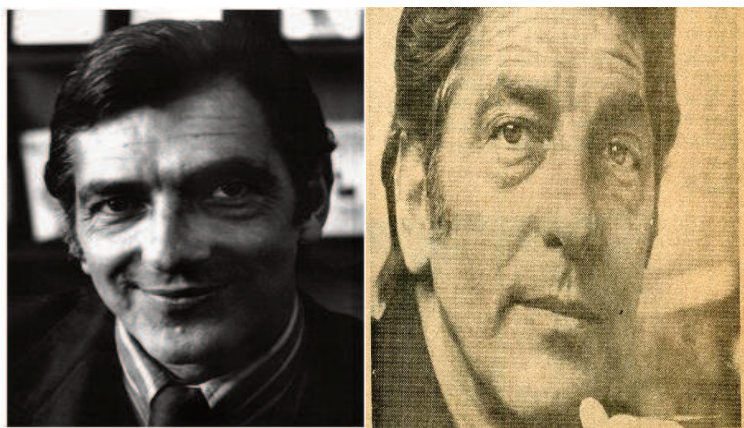


Pezzoni sonríe a la cámara en la entrega de los premios Konex. Archivo Fundación Konex, 1984.

Si bien la cita de Canepa reproduce una anécdota específica, deja entrever que la percepción acerca del cuerpo de Pezzoni y de la *pose* que este comportaba no era por entonces algo que pasara desapercibido. La fotografía precedente, tomada en ocasión de la entrega de

¹⁰¹ “Bronceadísima” es una canción del año 1963 interpretada por el cantante argentino Juan Ramón. Se trata de una versión en español de la original italiana “Abbronzatissima” del cantante Edoardo Vianello.

los “100 Diplomas al Mérito” de la fundación Konex, el 9 de noviembre de 1984, lo muestra posando con los atributos más reconocibles de su imagen corporal y con un gesto de la pose que se reitera: la mirada a cámara.



1. 1971, autor desconocido.
2. *La opinión semanal*, 1980. Autor desconocido.

Cuando se le consulta sobre el recuerdo de las clases de Pezzoni a la profesora Liliana Almaraz (2017) dice que no puede evitar las comparaciones y cuenta:

Pezzoni no tenía nada que ver con la imagen que una tiene (o tenía) del profesor clásico. ¡Y yo venía de una escuela de monjas! Me acuerdo que en “Latín I” tenía una profesora que parecía salida de las ruinas romanas, vestida como tal, con todo ese mundo detrás: la voz pausada y el clima de serenidad casi bucólica. ¡Y después venía Pezzoni! Llegaba como un torbellino, con sus trajecitos especiales, muy ajustados, de colores vivos (recuerdo uno bordó), fumando increíblemente. Se sentaba en el escritorio, a veces con los pies en la silla, y te daba vuelta la clase como un torbellino (3).

En un sentido cercano al de Canepa (2017) y Almaraz (2017), Silva Molloy (1991) evoca una escena en la que el protagonista es el cuerpo pezzoniano. Lo hace en un texto homenaje que escribe para la *Revista Iberoamericana* dos años después del fallecimiento de Pezzoni. En este, Molloy intenta romper con la estructura clásica del obituario no solo en la forma sino también en el contenido. Atribuye esta decisión personal por lo que para ella representaba Enrique Pezzoni. Aunque no lo dice de forma expresa, Molloy da cuenta de la falta de cuerpo que las notas acerca de la partida física del profesor, crítico y traductor detentan. Dice: “las lacónicas noticias necrológicas que le dedicó la prensa oficial en Buenos Aires, ricas en hechos que no en espíritu [...] nos dan un itinerario vital [...] pero poco nos dicen de Pezzoni. Por cierto, no nos dan con qué recordarlo” (7). No existe, en dichos escritos, nada que pueda reconstruir un cuerpo y Molloy, en su propio texto, romperá esta chatura, esa “tendencia de matar con la letra”

con una anécdota que, dada la riqueza y la fuerza con la que describe el cuerpo pezzoniano, transcribimos completa:

En un departamento de la calle Tucumán que fue, por corto tiempo, local de *Sur*, aprovechando la generosidad de su jefa de redacción María Luisa Bastos y la ausencia de su directora que me inspiraba terror, revisaba yo unos números atrasados de la revista cuando entró (irrumpió sería el término adecuado) Enrique Pezzoni. Habló con Bastos, me saludó con amable indiferencia, y pasó al baño. Emergió traspasado por la muy privada colonia de la ausente Victoria Ocampo: divertido ante la previsible amonestación de Bastos y encantado con su travesura, me guiñó el ojo y desapareció dejando una estela de "Heno recién cortado" de Floris y un chisporroteo de irreverencias. Fue como una ráfaga de festiva disrupción, un deslumbramiento (1991: 7).

La anécdota de Molloy introduce otra de las recurrencias que se evocan sobre la figura de Pezzoni y que tiene que ver con su sentido del humor, con su irreverencia, algo que también menciona, no siempre muy a gusto, Adolfo Bioy Casares en su *Borges* (2005):

Pezzoni está intolerable: chillón, procaz, elocuente, inventivo; diríase que su extrema vulgaridad ha reventado, aunque su ingenio no está a la altura de tan entusiasmada verba. En cuanto a mí, apenas puedo formular una frase. Para mí hablaba por Borges la voz del deber, y sobre todo del amigo, que se aburre entre esta gente (935).

Algunas de las fotografías del orden privado de Pezzoni lo muestran en una zona fuera de las formalidades, en la que los atributos por los que se reconoce su cuerpo aparecen de nuevo, pero en un contexto diferente, de mayor familiaridad o cercanía. Se reconoce su elegancia, pero con cierta informalidad que le otorga laxitud respecto de la impostura que se registra en sus imágenes del orden público.



1. Pezzoni en la puerta del Colegio Normal N°10, "Juan Bautista Alberdi". Archivo personal de Isabel Vasallo, s/f.
2. Pezzoni, Silvina Ocampo, Alejandra Pizarnik, Edgardo Cozarinsky y Manuel Mujica Láinez en Villa Ocampo. Archivo personal de Edgardo Cozarinsky, s/f.

En la primera fotografía, Pezzoni posa a la manera de un modelo, más descontracturado e incluso, con otras prendas, fuera de sus característicos trajes. La imagen lo muestra en el espacio de lo cotidiano, al igual que la segunda fotografía - tomada en Villa Ocampo por Bioy Casares- un joven Pezzoni sonrío a la cámara, travieso, ante la humorada de montar el león de piedra flanqueado por Silvina Ocampo y Alejandra Pizarnik. Además, lo pone en escena junto otros actores culturales como las escritoras, el escritor Manuel Mujica Láinez y el crítico Edgardo Cozarinsky.

En otro pasaje de su *Borges* (2005) Bioy Casares se detiene en la vestimenta y el andar de Pezzoni en una reunión “de intelectuales” que lo pone, también, del lado de la irreverencia:

Al rato sobreviene, de color azul celeste, Pezzoni: se mantiene con la gente que, en estas reuniones de intelectuales, habla con los chicos. Parece un joven albañil carnososo. No es tan joven, pero sí groseramente carnososo. Abren la boca para afirmaciones concretas y prudentes. No se aventuran más allá de: «Que barbaridad la torpeza de Fulano». O con más plomo en los pies: «Qué calor». En este preciso punto de la costa se halla concentrado el intelecto: el resto del país quedo debilitado. Después, la animación decae y salimos al jardín, deprimidos (1151).

En relación con el humor, algunas de sus humoradas han quedado registradas también en sus clases transcritas, como por ejemplo, la siguiente, en “Introducción a la literatura”:

Otra sistematización, menos presuntuosa que la de Anderson Imbert es la que hace Wellek en un libro que llama “Las tendencias principales de la crítica del siglo XX”, publicado en 1963. ¡Perdón! Ese es el nombre del artículo, no del libro. Ese ensayo está incluido en el libro *Conceptos de la crítica*. Este libro no es muy fácil de conseguir. A partir de la semana próxima lo voy a dejar en el Instituto de Filología, forrado porque además no es mío. Disculpen que recuerde mi lejana época de maestro de escuela primaria, pero tengo una experiencia lamentable de libros de colegas dejados en biblioteca para que lo vean los alumnos y *a veces todo el menú de la semana aparece registrado en el libro* [las cursivas son nuestras] (1966a:10).

Pezzoni compone la escena en sus clases a partir de la exhibición, la *pose* y la performance con su cuerpo físico y utópico. A través del *corpus*, Pezzoni también habla de sí: algo de esto entrevieron sus estudiantes al punto tal que el recuerdo sobre la clase, su contenido y su abordaje se confunde también con las impresiones personales acerca del efecto de la literatura en el cuerpo pezzoniano. Para Silvia Caneppea, por ejemplo, el recuerdo de las clases de Pezzoni no puede pensarse si no se piensa, en simultáneo, el vínculo del docente y la implicancia del mismo en aquello que enseñaba:

Era eléctrico total. Muy expresivo, como debe ser un profesor de literatura. Para mí Enrique fue un formador, un formador del placer por la lectura, algo que fue para mí hermoso. Tuve muchos docentes que destruyeron el placer por la literatura con análisis tediosos y aburridos. Pezzoni no, él amaba la literatura [...] Quizás para él enseñar

literatura era leer literatura. Y se movía por la teoría caóticamente, a través de citas y referencias [...] El disfrute de Pezzoni con la literatura iba más allá. Me acuerdo que con los personajes de Arlt el disfrute era a nivel piel, con el Rengo y la traición de *El juguete rabioso*. Él concebía la literatura a nivel piel y eso se notaba cuando leía, hablaba y, lo tengo que decir como lo veía entonces, cuando actuaba (2017: 3).

En este sentido, y ante la pregunta por la presencia corporal de Pezzoni en el espacio del aula, Elsa Drucaroff (2019) lo define sin ambages:

Era un actor maravilloso, era un performer. Se vestía muy bien, con mucha audacia, con muy buen gusto. Yo creo que era parte de su fascinación y seducción como docente. Era un enorme seductor. Era una persona que amabas. Yo estaba enamorada porque establecía una relación libidinal con los estudiantes, en el buen sentido lo digo. Era muy seductor y él tenía una relación libidinal con lo que enseñaba. Se bronceaba con lámpara, me acuerdo. Siempre bronceado, vestido como los dioses (5).

Luis Chitarroni (2009) incluye en su prólogo a la reedición de *El texto y sus voces* (2009) una serie de escenas que buscan describir con minuciosidad una faceta actoral y performática y mostrar el manejo de Pezzoni sobre su cuerpo y la *pose* también fuera de las aulas:

En una reunión se convirtió a sí mismo en Mansilla, ligeramente irónico y dictatorial, mientras un elenco de caciquejos -yo, entre ellos- tratábamos de persuadirlo con baratijas efusivas o eufuistas del talento de una hoy olvidada mediocridad. En otra, persuadió a los invitados de corregir el nivel de excelencia de los traductores de acuerdo con un chart de cantantes. ¿Quién de los nombrados estaba a la altura de Fischer Dieskau? (2009: 12).

La escena, cargada con un potencial actoral que se le endilga a Pezzoni, describe al cuerpo pezzoniano como acontecimiento. En esa jugarreta actoral también está aconteciendo una enseñanza en la medida en que los materiales con los que se arma la escena provienen del ámbito de la literatura. Textos hechos carne, textos hechos cuerpo: Mansilla por Pezzoni y Pezzoni por Mansilla. El fragmento corporal tampoco pasa desapercibido para Chitarroni que se centra en la cabeza ya que “el lenguaje, que en los demás mortales habita en las áreas de Broca y de Wernicke, desbordaba en su caso cualquier limitada locación cerebral” (12). Cierra Chitarroni su descripción:

Todo eso sin violencia, con una energía que parecía la suma de las múltiples y diversas pasiones, mientras entre sus dedos índice y medio se consumía el cigarrillo irrenunciable y, de acuerdo con la hipálage borgeana, pensativo, víctima de dos tensiones vehementes, la del pensamiento y la dicción. Las pruebas materiales: del lado de la voz, el filtro mordido, mordisqueado por la ansiedad oral de un caníbal literario; del otro, en equilibrio, la estatura creciente de la ceniza, como una precaria, increíble columna de tiempo horizontal (2009: 12).

¿Por qué separar la actividad crítica, docente o de traducción de todos estos otros recuerdos?, ¿por qué matar con la letra, como afirma Molloy, esa *otra* veta de Pezzoni que no es tan *otra* cuando se lo invoca? La anécdota con la que Molloy decide recordarlo en su texto

homenaje busca romper con la mera enumeración de actividades que, separadas una tras otra por una mera coma, parece quitarle todo vestigio de vida, o más bien, de cuerpo, al recorrido realizado por Pezzoni. En el plano del imaginario, como afirma Foucault, es este también el Pezzoni corporal que allí se aloja.

Con un *cuento* con varias similitudes al de Molloy, Elsa Drucaroff reconstruye su primer encuentro con Pezzoni en el que el cuerpo cobra especial protagonismo y que recupera, también, la fuerza del mito alrededor de la figura del profesor. Un mito que la misma anécdota contribuye a alimentar:

A Enrique primero lo conocí por el mito. Había historias alrededor de él, había como un clima. Se contaban anécdotas de su tremendo sentido del humor y se decía que era impresionante como docente. Yo trabajaba desde 1966, o sea, desde los 18 años, en la revista *Crisis*. En esa revista ya se hablaba de Enrique, se lo mencionaba y se lo relacionaba con la revista *Sur*. Entonces, yo sabía que en el profesorado estaba Enrique Pezzoni y ya fui con esa expectativa. La cuestión es me súper preparé para el ingreso y no fui por temas personales. Así que me dirigí al profesorado para preguntar qué hacer y me dijeron que me iban a dar una nueva fecha de examen. Y ahí fue cuando lo conocí a Enrique y nunca me voy a olvidar ese momento: tenía que escribir una carta dirigida al jefe de departamento, que era él. Me dijeron dónde estaba, creo que tomando examen o algo así, y lo vi en un aula. Estaba de espaldas, me acuerdo, y yo digo: “profesor Pezzoni” y él se da vuelta y yo me quedé muda. La belleza física que tenía ese hombre era increíble. Me habló muy formalmente y yo estaba como helada. Me dijo que seguramente la carta y el certificado serían aceptados y qué sé yo. Lo cierto es que me fui temblando, lo juro. El tipo tenía un aura, eso era, tenía una presencia como he visto en poca gente. Imposible de olvidar (2019: 3).

Jorge Warley (1989), recupera otro fragmento corporal de Pezzoni que delata la imbricación del acto de enseñanza con la exhibición del *poseur*: “[...] y quienes fuimos sus alumnos podemos atestiguar todo lo que aprendimos de aquellas extensas digresiones que siempre iniciaba con una semisonrisa, como delatando que tenía perfecta conciencia de que estaba haciéndole trampa a la ortodoxia académica” (20). Para Warley este recuerdo implica una forma de proceder de Pezzoni entorno a la academia que nos remite a esa doble pertenencia que hemos señalado con anterioridad.¹⁰²

¹⁰² Fernández Bravo, por su parte, también asocia su recuerdo del cuerpo ataviado de Pezzoni con una forma de proceder que impactó de lleno en la carrera de Letras de la UBA de la posdictadura. Afirma que su deuda con Enrique Pezzoni también atraviesa la dimensión institucional, por el hecho de que fue el primer director del departamento de Letras en la UBA luego de la dictadura militar que “consiguió transformar la universidad anquilosada y tenebrosa de la dictadura y producir una renovación que todavía nutre a una institución poco receptiva a los cambios” (2012: 32). En el mismo sentido, el recuerdo de Daniel Link atraviesa la dimensión institucional y la práctica docente que parece imposible de desligar del *cuerpo utópico* ataviado. Menciona: “[...] la fascinación por la manera en que pudo, por ejemplo, desbloquear la lectura de Rubén Darío, o por su chisporroteo verbal, o por sus escandalosas corbatas, o por la capacidad de incorporar a sus clases bibliografía publicada antes de ayer en París” (1994: 5). El comentario vuelve a colocar la figura de Pezzoni en un doble borde, es decir, como docente y como *poseur*: un profesor que actualiza bibliografía, que cautiva a sus

Jorge Monteleone (2006) resume esta combinación entre la puesta en escena, la anécdota tramada en la oralidad, la voz y el cuerpo evocando un recuerdo de las clases como una experiencia de la dramaturgia, en la que un actor se mueve dentro del escenario del aula para ponerle el cuerpo a la literatura:

[...] al evocar esa experiencia, reaparece también la experiencia de su dramaturgia, la puesta en escena de la pedagogía. Las frases de puntuación nerviosa, la bondadosa malicia, el discurso que elude toda aserción exclusiva y se colma de paréntesis, de acotaciones y de citas. Esa agonística elegante de la seducción, esa avidez apasionada de un cuerpo, era en verdad un teatro de lo literario: el escenario luminoso donde las palabras entran, se pulverizan y disparan. En sus clases, Pezzoni dudaba en infinitos merodeos y sutilezas y humoradas repentinas, pero ese delicado laberinto de su conversación lo que hacía era obliterar, con la inmediata pasión de su cuerpo afectivo, aquella imposibilidad radical de la que está hecha la literatura (2006: 99).

Annick Louis (1999) también aporta su experiencia como prueba de esta insistencia acerca de la puesta en escena que Pezzoni realizaba: “esta oralidad, que se apoyaba en una puesta en escena eficaz y altamente seductora, provocaba, a la hora de la lectura, una sensación de ausencia y aún de nostalgia [...] la presencia oral de Pezzoni era tal, que la escritura desnuda nos escamoteaba algo” (1999: 12). La misma sensación de ausencia que quienes no pudimos asistir a la corporalidad de las clases, solo podemos recuperar a través de estas fotografías y estos *cuentos* que nos traen parte del cuerpo de Pezzoni.

Las clases, bocetadas previamente, se concretan cuando se las pone en escena. A Pezzoni no le es suficiente la escritura y con la combinación de la oralidad y la apuesta performática con el cuerpo como protagonista, se produce el efecto: en su cuerpo también está la literatura; en sus clases, su obra. La voz, esta noción central para Enrique Pezzoni (la recuperamos y desarrollamos en el próximo capítulo), toma cuerpo propio cuando se conjuga con las anécdotas, ya sea en la escritura o en la oralidad. La voz pezzoniana comporta una performance en la que el cuerpo se transforma en una pieza fundamental.¹⁰³ Voz, anécdota y cuerpo: una tríada que, con una intención meramente descriptiva, puede reconocerse en sus partes pero que funcionan como una sola cosa.

estudiantes con sus lecturas críticas “desbloqueando” el acceso a determinado autor y un *poseur*, que viste y enmascara su cuerpo con “escandalosas corbatas”.

¹⁰³ En el marco del *VI Coloquio de Avances del CEDINTEL* (FHUC/UNL 2018) Paola Piacenza, en su rol de comentadora de mesa, introduce una autorreferencia a la manera de *cuento* sobre su trabajo junto con Nicolás Rosa. Afirma que en la transferencia didáctica, había apostillas: “rosemas clásicos y rosemas didácticos” (Piacenza 2018). Un rosema clásico: Rosa decía que se piensa con todo el cuerpo e interpelaba a los alumnos: “¿Usted con qué parte del cuerpo piensa?”. E inmediatamente, retrucaba: “mejor no me cuente”. Rosa enseñaba con el cuerpo, había un cuerpo, había una voz, una performance. Pensaba, según Piacenza, con la pasión. Rosa era un profesor que actuaba y performaba en sus clases. Las palabras de Piacenza remiten, indefectiblemente, a Pezzoni a quien también se lo reconoce una posición actoral frente a la clase.

A continuación analizaremos el *corpus* en las clases, en relación con el cuerpo pezzoniano.

3.3.2. Una apuesta por el *corpus*

En los apuntes de clases que tomó la profesora Isabel Vasallo durante el cursado del “Seminario de literatura latinoamericana contemporánea”, en el año 1971, puede observarse cómo el *corpus* elegido por Pezzoni y la manera en que se lo aborda también exhibe una forma de entender la literatura que implica la puesta en marcha de un dispositivo que involucra al cuerpo. En la clase del jueves 30 de septiembre, se introduce el trabajo con *El laberinto de la soledad* (1950) de Octavio Paz, al que Pezzoni presenta como “el punto de partida para entender la preocupación social de Paz y su período dialéctico” (1971: 80). En el programa de este seminario, Pezzoni divide bajo el título de “Obras” los textos de Octavio Paz en “Verso”, “Prosa” y “Teatro” y agrega un apartado con el título “Obras sobre Octavio Paz” que incluye algunos textos críticos que analizan la obra lírica y prosaica del escritor mexicano. El primero de los textos que aparecen en la lista de “Prosa” es este que aquí mencionamos, consignado de la siguiente manera: “*El laberinto de la soledad*, México, 1950. Hay seis reediciones, revisadas y aumentadas” (1971: 1).

Dos detalles llaman la atención acerca de este programa: en primer lugar, las aclaraciones que aparecen al lado de algunos de los textos consignados. A modo de comentario, Pezzoni aporta un dato que deja ver el profundo conocimiento acerca de la obra del autor en cuestión y, además, la actualización constante a la que somete su bibliografía. Este comentario, lejos de ser un dato de color, también habla de una época previa a internet en la que la información de esta índole llegaba a través de los docentes, tal como señalaron algunos de sus estudiantes en las entrevistas y en los escritos en los que homenajean al profesor. En el caso particular de la aclaración acerca de las ediciones posteriores a *El laberinto de la soledad*, Pezzoni se refiere especialmente a la de 1970 que agrega “Posdata”, una versión de una conferencia que Paz dicta en la Universidad de Texas en 1969. Este agregado incluye los títulos: “Olimpiada y Tlateloco”, “El desarrollo y otros espejismos” y “Crítica de la pirámide”. En 1975 también se amplía este texto con el agregado de “Vuelta a El laberinto de la soledad”, que por razones lógicas no se encuentra en este programa. En segundo lugar, se observa en el programa una manera particular de citar: aparece el nombre del libro, la fecha de

edición, pero no la editorial. Ante una consulta sobre este punto, Isabel Vasallo, quien nos proveyó copias fragmentarias de los programas de 1970 y 1971, formula dos hipótesis posibles:

No sé si eso se debió a una copia apresurada mía o a que Pezzoni presentó así la bibliografía (de todos modos, éramos mucho más domésticos para estas cosas en aquellos tiempos). La primera hipótesis es más confiable, ya que los docentes dejaban sus programas en biblioteca. Fotocopiar no era tan fácil como hoy, prácticamente no había fotocopadoras, y si el profesor no entregaba una copia alumno por alumno de su programa, lo copiábamos a mano -estábamos recién saliendo de la era del mimeógrafo- (2018: 1).¹⁰⁴

Para el abordaje del texto completo de *El laberinto de la soledad*, el profesor Pezzoni sigue el orden que el mismo tiene en su versión original. Explica que consta de ocho partes y desarrolla los aspectos que, a su juicio, son los más significativos de cada una de estas. En todos los apartados, Pezzoni hace una lectura del cuerpo del mexicano, en tanto figura protagonista del ensayo de Paz: el cuerpo vapuleado, el cuerpo olvidado, el cuerpo violado, el cuerpo penetrado, el cuerpo de la mujer, el cuerpo del macho, el cuerpo de los hijos, el cuerpo de la muerte, el cuerpo místico, el cuerpo de la vida, el cuerpo de la soledad, etc. Pero llama la atención que, en los apuntes, Vasallo se haya detenido específicamente en el punto II, “Máscaras mexicanas”. El título manuscrito y subrayado está acompañado de una pequeña anotación entre paréntesis que dice: “gran clase hoy” (1971: 82). Luego, Vasallo anota:

Centralidad de la “máscara”. Sintetizando: imagen de aislamiento. Amor por la forma entendida como código que aísla al hombre. Expresa los rasgos mexicanos abiertamente. Contraste entre cortesía mexicana y arte barroco. La máscara = el deseo de aparentar (82).

Si analizamos el texto de Paz, el apartado “Máscaras mexicanas” menciona solo en cinco oportunidades esta figura, pese a que el título está encabezado por este sustantivo. Al comienzo, dice: “viejo o adolescente, criollo o mestizo, general, obrero o licenciado, el mexicano se me aparece como un ser que se encierra y se preserva: mascara el rostro y mascara la sonrisa” (1992: 14). A partir de entonces, en el devenir del texto, se mezclan hechos históricos, refranes populares, canciones y marcas de la oralidad con las que Octavio Paz busca sostener su argumento en torno al hombre mexicano y su aislamiento, su

¹⁰⁴ Si bien Vasallo se inclina por la hipótesis de la copia apresurada, lo cierto es que ambos programas, el de 1970 y el de 1971, carecen de los datos acerca de las editoriales. La diferencia material es que el de 1970, efectivamente está copiado a mano por Vasallo (son seis páginas de 22cmx12cm) y el de 1971 es una copia mecanografiada en papel parafinado que tiene dos enmiendas hechas a mano y en birome azul. A juzgar por la caligrafía, comparada con las anotaciones de los libros en la biblioteca personal de Pezzoni, se trata de la letra del profesor. Lamentablemente, dado el paso del tiempo, Vasallo no pudo asegurar haber obtenido de mano de Pezzoni esta copia mecanografiada, aunque cabe la posibilidad de que haya sido el caso.

desconfianza y su recelo. ¿Por qué, entonces, Pezzoni elige la figura de la máscara como central para encarar la lectura del apartado? En las anotaciones de clase parece estar clara la respuesta: por lo que la máscara representa en términos de *pose*, de apariencia y de exhibición. Lo que la máscara elige mostrar-aparentar-dar a conocer del sujeto real que se esconde tras ella. A Pezzoni le interesa la *pose* a la que el sujeto enmascarado da lugar.

Silvia Canepa, alumna del seminario seis años después, es decir, en 1977, cuenta su tránsito por el mismo con el recuerdo intacto de su primer encuentro con Octavio Paz y *El laberinto de la soledad*. En su *cuento*, se reitera la marca, la insistencia en relación con el dispositivo de lectura de la máscara que Pezzoni utiliza para abordar la totalidad del texto, pese a que la figura se circunscribe a uno de los apartados. Dice Canepa:

A él le fascinaba la idea de la máscara, la máscara como aquello que oculta lo que realmente sos, ¿no? A él le impactaba eso. Atino a pensar que la cosa era más ideológica, porque recuerdo la pasión que le daba la idea de la máscara y la apariencia. Esa idea de que los mexicanos nunca dejaron de ser quiénes son pero se aclimataron con las máscaras, para la conquista, por ejemplo. Volvíamos mucho a ese punto: la máscara que colabora para que aparentes lo que no sos (2017: 3).

El profesor se implica en aquello que lee, en lo que da a leer y en los sentidos que construye. Con la máscara habla de sí, muestra de qué manera el *poseur* aparenta y performa con su cuerpo.¹⁰⁵ También la máscara es un afeite del *cuerpo utópico*, ese cuerpo que se rememora cuando se trae a Pezzoni al presente.

Anota Vasallo en sus apuntes, en el margen, con una letra ligera, casi imperceptible: “ver simulador” (1971: 82), una suerte de envío al texto completo en el que encontramos el fragmento que seguramente el profesor leyó o citó de memoria y que Vasallo no llegó a copiar.¹⁰⁶

El simulador pretende ser lo que no es. Su actividad reclama una constante improvisación, un ir hacia adelante siempre, entre arenas movedizas. A cada minuto hay que rehacer, recrear, modificar el personaje que fingimos, hasta que llega un momento en que realidad y apariencia, mentira y verdad, se confunden. De tejido, de invenciones para

¹⁰⁵ Quizás la máscara y la simulación son también los instrumentos con los que Pezzoni enfrenta una realidad laboral que denuncia en varias oportunidades como endeble. En una carta a Victoria Ocampo afirma: “[...] en los últimos tiempos he debido reducir cada vez las horas que dispongo para mí, ya que el trabajo se las lleva todas. Hay días que salgo de casa a las 9 de la mañana y vuelvo pasadas las diez de la noche. Este país se ha vuelto loco. Imposible sobrevivir” (Enrique Pezzoni, comunicación personal, 6 de junio de 1973).

¹⁰⁶ Cuenta Liliana Almaraz: “cuando explicaba algo de algún libro, leía un fragmento o lo citaba de memoria. Luego, paraba para explicar. Tenía una velocidad tremenda para hablar y una intensidad total. Las explicaciones eran intensas y largas, una vorágine. No llegaba a anotar todo lo que decía. Recuerdo que trataba de escribir lo más rápido que podía pero jamás llegaba. A veces me frustraba porque quería anotar todo y escucharlo al mismo tiempo, pero siempre la vorágine me pasaba por encima. La vorágine Pezzoni, como le decíamos con algunos compañeros” (2017: 3).

deslumbrar al prójimo, la simulación se trueca en una forma superior, por artística, de la realidad (Paz 1992: 18).

Después del envío al “simulador”, Vasallo anota -casi a modo de reafirmación- en mayúsculas y subrayado: “apariciencia y verdadero ser” (1971: 82). Se nota la insistencia alrededor de la figura de la máscara en tanto dispositivo con el que se lee el cuerpo del mexicano, pero también la manera en que la misma máscara puede aplicársele a Octavio Paz, cuando muda de una posición a otra en relación con cómo, a través del tiempo, concibe la poesía. Así, por ejemplo, en la clase anterior a la recién aludida, del viernes 24 de septiembre de 1971, Vasallo anota una apreciación de Pezzoni respecto de Paz: “él definió el surrealismo como un movimiento que podría modificar el mundo. Eso no es menor porque es un autor que se ha planteado preguntas aún respecto de sí mismo” (1971: 75). La pregunta implícita que se intenta responder en esta clase es: ¿quién es Octavio Paz? Pezzoni adelanta una respuesta en la que cada posible ‘rostro’ de Paz está imbricado en una forma de entender el acto poético, cruzado con sus preocupaciones en relación al “hombre condenado a la historia” (Vasallo 1971: 75). Cada uno de estos rostros provisorios enmascara a un Octavio Paz, quien “en la provisionalidad de sus búsquedas” (76) define, al menos, tres etapas (o máscaras, bien podríamos decir):

1. Poesía representativa, que transcribe el mundo. Influida por el simbolismo;
2. Poesía “presentativa” que reemplaza al mundo por el del poema;
3. Etapa analógica: el poema se preocupa no de crear nuevas realidades sino por crear un modelo del mundo, pauta o armazón. Critica las estructuras del mundo, denuncia su estructura y propone formas de estructura diferentes (Vasallo 1971: 77).

Tres máscaras, tres Paz y una búsqueda incesante de un rostro definitivo.¹⁰⁷ Pezzoni nutre su lectura a partir de un texto que envía a leer y que figura en su programa de 1971. Se trata de “La estética de Octavio Paz” de Manuel Durán, publicado en la *Revista Mexicana de Literatura*¹⁰⁸ en 1956. Allí, Durán parte del libro de Octavio Paz *El arco y la lira* (1956), al que le atribuye “un esfuerzo de síntesis, que aprovecha todas las corrientes de pensamiento contemporáneo existencial para presentar una idea del hombre completa y profunda” (1956:

¹⁰⁷ En sus clases de “Introducción a la literatura” (1966) también se menciona, aunque no explícitamente, la idea de la máscara, de la diversidad de rostros y de la posibilidad de mudar de un pensamiento a otro, como si se cambiara de rostro o de cuerpo. En la clase número 10, del 13 de mayo de 1966, por ejemplo, Pezzoni dice: “hay críticos que han dudado, que han rechazado firmemente la posibilidad de que pueda hablarse de ciencia literaria. Por ejemplo Elliot [...] muestra en su trayectoria como crítico, una serie de cambios bastante notables en relación con los cambios de posición [...] Con esto quiero mostrarles como en un crítico puede haber cambios de opinión tan tajantes, como si fueran otro” (1966a: 1).

¹⁰⁸ Se trata de la primera época de la *Revista Mexicana de Literatura* (1955-1957), dirigida por Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo. Se publica, desde 1990, su “segunda época”, sin interrupciones hasta la actualidad.

117). El vínculo con la máscara no se menciona así, con este nombre, pero aparece una idea que Pezzoni retoma para respaldar su lectura en torno a la multiplicidad de rostros que tiene el escritor. Dice Durán: “nadie antes de Paz había hecho una estética pensando en el hombre como *ser que nunca acaba de ser* [las cursivas son nuestras]” (1956: 134).

Mencionábamos en el apartado anterior que la oralidad pezzoniana le disputa el espacio a la escritura y que esta supone el terreno de la libertad, en el que Pezzoni arriesga hipótesis -un “lugar de alto riesgo” dirá Gerbaudo sobre sus clases en la UBA (2016: 242)- que después aparecen en sus ensayos, aunque con un tono distinto al que se puede ver en las anotaciones de clases. Con la idea de la máscara podemos observar de qué manera eso que quedó registrado en los apuntes de Vasallo, desde la oralidad pasó al terreno de la escritura. En 1972, un año después de las anotaciones de este seminario, Pezzoni publica en la *Revista Iberoamericana* “Blanco: respuesta al deseo” una lectura del poemario de Octavio Paz publicado en 1967. “Blanco, es el esfuerzo más ambicioso de Paz, es el poema del traductor universal” (2009: 154) sentencia Pezzoni en este texto. Si bien este es el poemario sobre el que va a versar gran parte del trabajo, resulta interesante el recorrido de la obra de Paz que hace Pezzoni en este texto: recupera las apreciaciones del escritor respecto de la poesía y del hacer poético, es decir, las etapas - como máscaras- que mencionó en las clases y desanda las búsquedas del rostro de Paz en ellas. Como en esta oportunidad quiere mostrar que *Blanco* es el punto culmine de esta pesquisa por el rostro propio, la idea de la máscara aparece estallada: “se trata de poner el hombre cara a cara con una realidad cuya existencia consideraba imposible” (147). Para Pezzoni, en los poemas de Paz, un presente absoluto coincide con un espacio centrado “en sí mismo donde las apariencias del mundo ya no se ofrecen como manifestaciones transitorias o *máscaras* del ser verdadero y son, en cambio, evidencias del ser [...]” (148). Una hipótesis que termina de apuntalar un año después, en la escritura.

Según el registro epistolar con Victoria Ocampo, Pezzoni comienza a trabajar en este artículo sobre Paz durante su estadía en la Universidad de Illinois (desde enero a mayo de 1971), de modo que la discusión y la lectura que propone en las clases del segundo cuatrimestre en el ISP JVG (agosto a diciembre de 1971) venían gestándose en los borradores de este artículo que finalmente se publica en enero de 1972. El origen de este escrito sobre *Blanco* surge de un pedido, tal como se lo cuenta a Ocampo en una carta. Transcribimos una parte de la misma, a modo de cita, porque muestra no solo este

dato sino también el modo en que Pezzoni pensaba el trabajo docente y crítico sobre un mismo vértice:

Ayer he dado una conferencia aquí, en la universidad, con mucho éxito. Los colegas me dijeron que era la conferencia mejor que habían oído los últimos años. Y Aldridge, que dirige *Comparative Literature*, me la pidió para publicarla, traducida, en su revista.¹⁰⁹ Le digo esto, no porque me haya convertido en un pedantuelo, sino: 1ro, para que vea que su amigo no la hace quedar mal como miembro de *Sur* y como amigo suyo; 2do porque es el texto que mandé a la *Revista de Occidente*,¹¹⁰ de modo que puede tranquilizarse. Ahora me lanzo a escribir un artículo sobre Octavio Paz para un simposio que me lo ha pedido. Trabajo y estudio sin cesar. Así pasa el tiempo y lo aprovecho (Enrique Pezzoni, comunicación personal, 19 de marzo de 1971).

Conjeturamos, cruzando datos de las cartas, fechas de publicación y de programas de estudio, con las anotaciones de Vasallo que se trata del artículo sobre *Blanco* de Octavio Paz al que aludimos. Carecemos del dato sobre el simposio del que se habla en la carta, aunque aventuramos que el pedido viene expresamente de Victoria Ocampo.¹¹¹

La preparación de la conferencia y su puesta en escena, la escritura para el simposio, la escritura de la clase y la performance oral de la misma, finalmente la escritura ¿definitiva? del artículo resultante. En todos los momentos, Pezzoni implica el cuerpo: “estoy un poco cansado y necesito salir unos días de esta abstracción que es Urbana [la sede de Illinois] donde lo único que hago es leer, escribir, estudiar y discutir problemas de literatura”, le dice a Ocampo en la misma carta. La crítica, la enseñanza y la traducción como modo de vida, en el sentido más pleno en el que el modo pueda entenderse: “un lector impulsado por un propósito [...] con ocupaciones y recursos para ganarse y vivir la vida” (Pezzoni 1982a).

3.3.3. Leer con otros

“Soy crítico desde una cátedra, donde leo textos con mis alumnos y propongo modos de enfoque y procuro enseñar la necesidad de trabajar con modelos y a la vez prevenir contra el riesgo de que el modelo se vuelva coerción en ese contacto cuerpo a cuerpo con la obra que es

¹⁰⁹ Se trata de Alfred Owen Aldridge (1915-2005), profesor de francés y de literatura comparada. Como menciona Pezzoni, Aldridge dirige la revista *Comparative Literature Studies*, de la que él fue fundador y editor, junto con Melvin Friedman. Aldridge fue profesor en Illinois desde 1967 hasta 1986, año de su retiro. Al parecer, por lo que cuenta Pezzoni, el profesor no logró su cometido. Además, si se revisan los archivos de la revista por aquellos años, no existe la participación de Pezzoni.

¹¹⁰ Se trata del artículo “Transgresión y normalización en la narrativa argentina contemporánea [1970]” que Pezzoni publica en el número 100 de la *Revista de Occidente*, en julio de 1971, cuatro meses después de esta conferencia. Evidentemente, el artículo ya había sido enviado para su publicación. Este texto es, además, el que Pezzoni elige para inaugurar *El texto y sus voces* (1986). Un texto celebrado por una parte de la crítica por la clarividencia con la que propone un estado del campo literario argentino hasta la década del 70 (Cfr. Chitarroni 2009; Podlubne 2014; Giordano 2016; Gerbaudo 2016).

¹¹¹ En otras cartas, Pezzoni le dice a Ocampo que se quede tranquila, que está escribiendo o traduciendo lo que le ha pedido. Es una insistencia que aparece reiteradamente.

toda lectura” afirma, sin rodeos, Enrique Pezzoni en la ya aludida encuesta del CEAL (1982a). Una autofiguración que recupera, de cierta manera, la posición de *highbrow* descubrimos en aquella reseña sobre la puesta en escena de *Giulio Cesare* en el teatro. Si en el espacio de la reseña, Pezzoni construye una posición de enunciador para presentación de un texto con su comentario personal y la lectura crítica del mismo; en la replica este accionar mediante *la anécdota como disparador* que le permite la de esa dimensión oral con la que aborda la literatura y se posiciona como una voz para decir ciertas cosas sobre ella. La dimensión del cuerpo vuelve a cobrar relevancia estas propuestas de lectura que ensaya Pezzoni: un contacto cuerpo a cuerpo con la obra lectura que nace entre esos cuerpos; el cuerpo del crítico y el cuerpo del profesor, pero también el de sus estudiantes con los que lee esos textos. No es un detalle menor si se piensa en la posición de *highbrow*: lee textos *con* sus estudiantes, no para ellos, propone, y no impone modos de enfoque, advierte y previene contra la cristalización de una mirada o de una lectura. Pezzoni ratifica esta posición mostrando modos de acceso a la lectura y crea un espacio de contención para esta, que comparte con otros cuerpos: “a veces me pregunto si vale la pena todo el esfuerzo y si tiene sentido lo que hacemos, después pienso en que finalmente leemos” (E. Pezzoni, comunicación personal, 05 de diciembre de 1975) le dice a Victoria Ocampo cuando le cuenta sobre el aire enrarecido que siente en el país, tiempo antes del comienzo de la última dictadura militar en Argentina. Encuentra consuelo en la lectura con otros, en ese “contrato imaginario e implícito” (Barthes 1986: 319) que establece con sus estudiantes.

Como observamos en el apartado anterior, las reiteraciones e insistencias que surgen de evocar los recuerdos sobre Pezzoni y sus clases están cargadas de escenas performáticas en donde su cuerpo actúa y cautiva al auditorio en una suerte de escena teatral. La plena consciencia, dirá Barthes, “de la puesta en escena que el uso de la palabra le impone”; hacen que Pezzoni sea un profesor que no puede eludir “el teatro de la palabra” (1986: 314).

Existe, en las puestas en escena que supone las clases, una pretensión del profesor Pezzoni: componer escenas de lectura con estudiantes “a imagen y semejanza”. No se trata solo de una pretensión narcisista, sino también de una forma de concebir la enseñanza. En los *cuentos* que recogemos aparece delineada una intención o un anhelo de Pezzoni en el que trata, a través de la ostentación de su cuerpo, de hacer partícipes a sus estudiantes de las reflexiones como de igual a igual. En este sentido, el contrato entre “enseñado y enseñante” (Barthes 1986: 319) implica la aceptación del profesor

como autoridad, como su “relevo”, pero también, en cierto punto, como un igual frente a “una relación basada en la palabra” (320).

Para el abordaje de este apartado, vamos a pensar las puestas en escena con algunas categorías del teatro. Seguimos a Contreras Lorenzini (2008) que define dos de estas que colaboran con la lectura de lo que aquí proponemos para seguir pensando el cuerpo pezzoniano en relación con su performance en las clases. Hablamos de *práctica performativa* e *intercorporeidad*. Con *práctica performativa* hace mención a un género artístico cuya característica principal está asociada a la articulación en torno a la copresencia de sujetos que entran en un régimen asimétrico-complementario de ostentación y apreciación. La *práctica performativa* supone una secuencia organizada de comportamientos en donde la copresencia, entendida como “la presencia psicofísica de al menos dos sujetos, uno que ostenta su cuerpo (cuerpo como cuerpo en acción, cuerpo en movimiento, cuerpo en vida, cuerpo-mente, cuerpo-voz) y otro que se predispone a la apreciación” (150). Con la *intercorporeidad* refiere a “un sistema intercorpóreo entendido como un sistema *entre-los-cuerpos-de-los-participantes* que es autónomo respecto a las intenciones, impulsos y energías de los cuerpos individuales” (148). Ambas nociones se necesitan y se complementan y, con ellas, podemos echar luz sobre la práctica docente del profesor Pezzoni. En relación con el lugar del estudiante en estas clases, Louis recupera “la incorporación del oyente” como una estrategia didáctica para sostener el discurso y para seducir a la audiencia, es decir, el mismo señalamiento que mencionamos cuando analizábamos sus reseñas. Dice Louis:

Tal vez el acierto de toda clase, charla o conferencia dependa de cuánto y de qué modo el auditorio modela el discurso; no se trata realmente de una cuestión de adaptabilidad a un público sino más bien de proponer una estrategia eficaz de incorporación del oyente. Reenviar a un terreno compartido en los momentos en que más el hablante se aparta de lo conocido, acertar a recordar lo ya aceptado en el momento indicado, ejemplificar sin extenderse demasiado ni demasiado poco, reencauzar los desvíos, volver sin cortes abruptos a un recorrido largo y arriesgado, proporcionar a los estudiantes los elementos necesarios para que participen de la diversión (1999: 13).

La claridad de este juego de incorporación e invitación al oyente queda plasmada, por ejemplo, en la clase 14 de “Introducción a la literatura”, del 27 de mayo de 1966. Mientras explica el sentido del “valor” y de la “mala poesía” para Ivor Armstrong Richards dice:

Me dirán Ustedes, pero, ¿cómo se puede medir científicamente porque esta es una teoría que trata de ser científica cuando una experiencia es interesante, si esa experiencia está mal transmitida? ¿Y cuándo una experiencia no es interesante y está bien transmitida? Y ese es el momento en que la teoría, o mejor dicho, la parte científica de la teoría de Richards se derrumba y fracasa. No hay ningún criterio científico para decir esta experiencia original a pesar de estar mal transmitida es interesante o esta experiencia recibida a pesar de estar bien transmitida no es interesante. No hay ningún criterio realmente científico [...] En la experiencia buena transmitida actúan factores [...] que

derivan en buena parte del ajuste emocional del lector al momento de percibir el poema [...] Imagínense ustedes como lectores que están bajo un impacto emocional inmediato de una decepción amorosa, leen un soneto convencional en que la experiencia transmitida, aunque no la podamos medir con ningún aparato científico, es francamente cursi aunque esté transmitida en endecasílabos bien medidos y con ritmo irreprochable. Bueno, podemos decir que la transmisión es buena, pero que el soneto no tiene valor. Ahora, si ustedes como lectores lloran abundantemente, quiere decir que le atribuyen mucho valor porque no lo toman como experiencia artística sino como una resonancia de su vida privada (1966c: 8).

La clase propone un trabajo conjunto, reflexiones compartidas que simbólicamente rompen con la idea de asimetría que toda práctica de enseñanza-aprendizaje necesariamente conlleva. Es un convite de la palabra, en la que “el Otro está siempre ahí para llenar de agujeros su discurso [...] solo con hablar, solo con dejar que la palabra fluya, la palabra se escapa” dice Roland Barthes (1986: 318), a lo que podríamos agregar que la palabra se comparte: “el ‘buen profesor’ y el ‘buen estudiante’ son los que aceptan filosóficamente la pluralidad de sus determinaciones, quizás porque saben que la verdad de una relación basada en la palabra está *en otra parte*” (319). Daniel Link se explaya en este sentido:

Muchos de quienes trabajamos con él comenzamos nuestra formación fascinados por las lecciones que pronunciaba en su ya mítico seminario del profesorado. En ese Seminario permanente, Pezzoni nos enseñó a leer a muchos de nosotros: su tarea era la de un alfabetizador y nunca renegó de ello [...] Pezzoni nos fascinaba por la extraordinaria sensibilidad a la palabra de sus alumnos con quienes se entregaba a discutir los artículos que estaba escribiendo, con quienes compartía el capital que otros intelectuales suelen acaparar celosamente: sus ideas (1991: 5).

El gesto que le señala Link como parte de su práctica docente, compone estudiantes alejados de la pasividad y puestos en el terreno y el fragor de la lucha discursiva. Pezzoni dispone una escena de lectura en la que los estudiantes se pretenden semejantes, con las mismas condiciones y herramientas para acceder a la literatura y a la crítica que él. Los estudiantes se suman, como combatientes, a la pelea cuerpo a cuerpo con el texto. El maestro baja del pedestal y se posiciona a la par de sus estudiantes: “los alumnos me quieren y me ven como a un padre sabio, ¡cómo no me voy a sentir satisfecho aquí!”, le espeta a Victoria Ocampo cuando se acerca el final de su estadía en Illinois: “Ellos me escuchan, yo los escucho, cuanto más los corrijo y les pido que repiensen lo que dicen. Todo marcha en ese sentido” (E. Pezzoni, comunicación personal, 14 de junio 1971).

Para Elsa Drucaroff (2019) Pezzoni “amaba a cualquier persona crítica, aunque le discutiera o lo presionara, o lo criticara; él amaba a esa persona que elegía como apta

para discutir, entender o pensar. Pero quería ser superado, o así lo entendí yo” (2). Drucaroff amplía su *cuento* para mostrar por qué entiende que el maestro Pezzoni quería ser superado y qué obtuvo de esa batalla cuerpo a cuerpo con los textos que se le exigía en el marco de las clases:

Pezzoni tenía la generosidad más absoluta. Yo entregué mi monografía después de cuatro años de cursar con él y de cuestionarle todas las clases, de participar, de hablar, de discutir. Ese año todo el seminario había estado dedicado a *S/Z* de Roland Barthes. Para la monografía yo elijo un texto que amaba, de un uruguayo poco conocido, que se llamaba *Adrián en el adriático*. Hago un análisis textual a lo Roland Barthes, a los *S/Z*, y se lo entrego. Él me lo devuelve con un 10. Me dice: “Mirá, el trabajo está muy bien, todo lo que decís está, leíste bien *S/Z*, el análisis está muy bien, entendiste el seminario así que esto tiene 10. Pero yo te quiero decir algo: vos sos otra cosa, Elsa. Yo esperaba que me discutieras todo, que me hicieras una crítica, esperaba tu voz”. Y yo le digo: “pero usted me enseñó esto y yo creí que tenía que hacerlo como me lo enseñó”. Él me contesta: “vas a tener que pelear conmigo y matar al maestro, vas a tener que matarme a mí”. Nunca me voy a olvidar de eso. Y así fue, después lo maté, con mi trabajo sobre Roberto Arlt, que le dediqué. Ese trabajo que se convirtió en el capítulo de un libro. Le puse “Para Enrique Pezzoni como parte de nuestro debate”, porque el debate había pasado por ahí. Se lo llevé y le dije: “vos me dijiste que tenía que matar al maestro” y le encantó. Él quería que yo avanzara más, que fuera más allá (2019: 4).¹¹²

Contreras Lorenzini (2008) amplía su definición de *intercorporeidad* diciendo que el sistema intercorporal “supera los límites epidérmicos de sus participantes; se trata de un sistema que engloba y supera los cuerpos individuales. La intercorporeidad explicaría entonces ese tipo de comunicación que prescinde de la palabra y de la representación cognitiva” (148). El auditorio y Pezzoni, conectados, unidos en un *continuum*, en un ida y vuelta, que los vuelve uno: “había en Pezzoni esa preocupación por la recepción de las clases; preguntaba si entendíamos aunque la pregunta sonara más a: *¿qué entienden?*” (Louis 1999: 18). Pezzoni se preocupa por componer lectores semejantes a él, se preocupa por la conexión, por la sintonía que se produce con su audiencia; ostenta su cuerpo, lo pone a disposición en el espacio en donde desarrolla su práctica de enseñanza.

La composición de un otro con el que lee en el espacio de la clase, no se detiene solamente en los estudiantes que se acercan al conocimiento de la teoría literaria y de la literatura en los Seminarios del ISP JVG o luego en la UBA; sino también entre quienes son

¹¹² Un *cuento* con algunas similitudes narra Martina López Casanova: “Yo guardé durante mucho tiempo los apuntes y revisándolos encontré un parcial con un comentario de Pezzoni que decía que tenía que ver de qué manera combinaba el rigor de análisis con la pasión. Creo que con ese mensaje dejaba claro que en la pasión había una apuesta por el otro, pasión para transmitirle al otro [...] Pezzoni no tenía problemas con corregir y tampoco con retornos, ya sea grupal o individualmente. Me acuerdo que teníamos que defender trabajos prácticos sobre análisis de textos y a mi amiga Mónica Galbarini le dijo que estaba exponiendo con un lenguaje de café. La quería mucho pero le hizo esa observación, molesto, sin miramientos, más allá del cariño que genuinamente le tenía” (2017: 3).

colegas. En este sentido, Jorge Panesi relata una escena en la que se transmuta el cuerpo y se produce una surte de cambio de rol corporal:

Es probable -conjeturo ahora- que el pacto espontáneo, mantenido desde que comenzamos él y yo a trabajar juntos, y que consistía en escucharnos recíprocamente nuestros cursos, como si fuésemos alumnos (“Dejame ir a tus clases, aprendo mucho en ellas”, pretextaba ante mi perturbada negativa), fuese un pacto de exigencia mutua para no aburrir al prójimo: los alumnos ideales, esas imágenes internas de autoexigencia, en verdad, preservan de las posibles debilidades del discurso, de dejarse ir hacia la facilidad repetitiva o la ausencia de una reflexión apasionada (2000: 257).

Dos cosas, al menos, pueden señalarse en las palabras de Panesi. Por un lado, la responsabilidad de Pezzoni, que revela Panesi, acerca de la idea de “ocupar el lugar de alumno” en la clase del otro. Aparece la noción de aprendizaje que anula las asimetrías y que se corresponde con el lugar que el profesor les da a sus estudiantes en las clases. Ponerse en el lugar del otro aniquila todo pretensión de academicismo anquilosado, de reiteraciones de prácticas desapasionadas. Por el otro, la noción de ‘alumnos ideales’ como una entelequia que funciona como un seguro, un anclaje, que no les permite, como docentes, virar hacia la repetición y la automatización de las prácticas; una noción que aparece como un cuerpo simbólico que se transforma en el motor de la práctica docente exigente, actualizada y apasionada. Pezzoni y Panesi, alumnos y docentes, cuerpos transmutados que, en el juego de la práctica performática y la intercorporeidad, ostentan y aprecian el cuerpo-los cuerpos, al mismo tiempo. Como Panesi menciona: “la literatura pone al profesor ante el brete de un discurso cuya única acción posible consiste en un aventurado e incierto razonar y en un compartir. Un compartir razonado sobre un objeto ausente” (2000: 260). Pezzoni, como Panesi, comparte el cuerpo, lo pone a disposición para volverse un otro y uno mismo frente a sus estudiantes.

El aula se convierte en la pieza central de lo que en el teatro se denomina *convivio teatral*. Se trata de un punto de encuentro, de reunión: el espacio que habilita el escenario de la creación, el acontecimiento convivial, la re-unión de cuerpos. El *convivio* del aula se vuelve una práctica de socialización de los cuerpos presentes, se produce una afectación comunitaria. No en vano, los recuerdos de las clases de Pezzoni reiteran con insistencia que la masividad de las clases no impedía que el estudiante se sintiera interpelado como si la clase fuera solo para él. En *La lectura: una vida...* (2017), Daniel Link recuerda los seminarios de Pezzoni no solo porque allí aprendió a leer sino también porque la concurrencia era masiva. Allí pasaba algo que los estudiantes, los docentes de la casa y los que venían de afuera no se querían perder. Elsa

Drucaroff sostiene, en este sentido, que la apuesta de su seminario en ISP JVG tenía que ver con la participación:

Había una concepción muy fuerte que tenía Pezzoni sobre las clases: debían ser corales. Él decía siempre: “acá hay que trabajar como un verdadero seminario, en el sentido de que todo el mundo viene con todo leído y charlamos. Yo tengo una clase para dar pero ustedes tienen que participar”. Buscaba participación y no le gustaba que no lo hiciéramos. Incluso diciendo cosas que quizás no sumaban demasiado, pero le permitían volver al punto. No podría decir que hubiera enseñanzas pedagógicas o didácticas. Quizá podría arriesgar que era didáctico en el sentido de que tenía la pulsión de querer que vos aprendieras, en eso era un docente de alma. Quería que la gente que estaba a la altura fuera mejor de lo que era. Creo que el motor de sus clases, además de leer literatura, era la pasión de esa lectura. Y era compartida la cosa (2019: 6).

La profesora Liliana Almaraz, cursante de este seminario en 1974, en línea con lo expresado por Drucaroff (2019) afirma que “para Pezzoni la consigna era leer. Repetía incansablemente: lean, lean, lean” (2017: 5). Asimismo, consultada sobre sus recuerdos acerca de la asignatura “Composición” que cursó en 1971 con Pezzoni, el *cuento* repone un modo de proceder que se repite en la apuesta del profesor. Vuelve a aparecer la performance, la puesta en escena del *poseur*, aunque esta vez se destaca la escritura en el centro de la clase, acorde al título de la materia que los reúne. Dice Almaraz:

En “Composición” se centraba en la redacción. Se trabajaba con producción de textos a partir de textos literarios de un *corpus* que él proponía y te daba a leer. En función de esas lecturas, debías hacer una reformulación con alguna orientación. No era reseña, ni ensayo, era escritura libre. En aquel entonces no podía enmarcarlo en una tipología, pero hoy diría que era una suerte de artículo crítico el que una trataba de producir. Acá la consigna era escribir y como teníamos clases todos los días le dedicábamos mucho tiempo a la escritura (2017: 4).

Si en el seminario la consigna se destacaba por la lectura, en esta asignatura la enseñanza pasa por la escritura, aunque a partir de un ejercicio de lectura. “Recuerdo que una vez partimos de *Boquitas Pintadas* (1969) de Puig que a él le fascinaba. Nos pidió que escribiéramos sobre narradores y puntos de vista, según nuestro punto de vista como lectores, antes de leer teoría al respecto. Quería leer qué teníamos para decir” dice Almaraz (2017: 4). El *cuento* se cierra con un regreso al comienzo de este apartado, al que denominamos como “Pezzoni corporal” porque la instancia de enseñanza no se escapa de la puesta y la apuesta por el cuerpo pezzoniano. Dice Almaraz:

Pezzoni tenía un portafolio gigantesco del cual sacaba sus libritos y sus anotaciones. Tenía todo organizado: ponía los libros uno al lado del otro y empezaba: “Vamos para Cortázar”. Eso era una maravilla porque ahí te mostraba que esto que parecía una improvisación mágica que te enamoraba, tenía una lógica detrás que estaba sostenida en la lectura y en la escritura. Recuerdo que no leía los cuentos, sí un párrafo o dos párrafos, y eso era un disparador y a escribir. Había que producir escritura. Al final de la clase, le entregabas el escrito y para el otro día ya estaba corregido, todo anotado con una letra clarísima cursiva. Te leía con detalle, minuciosamente y hacía acotaciones marginales que

siempre eran inteligentes. Te corregía el qué y el cómo y luego, debajo, una devolución detallada con la nota y la firma. Para mí hablaba de una lectura amorosa, porque el verdadero puente pedagógico se da cuando el que lee lo hace con amor, en el sentido de que lee apostando al progreso porque cree que va a haber progreso; cree que de ahí puede salir algo más. Pezzoni leía lo que uno decía y lo que no decía también (2017: 4).¹¹³

Lo que Almaraz menciona como “extraordinario” aparece en otros *cuentos* de diversos estudiantes que hablan de una lógica de la clase que estaba previamente bocetada. Así entonces, los ejes que parecen sostenerlas son la lectura y la escritura, sobre un andamiaje fundamental en relación con la participación de los estudiantes en tanto oyentes-lectores y, en este caso particular, autores. Por supuesto, se destaca también en esta cita, lo que observamos desde el comienzo: en el aula, Pezzoni ponía el espectáculo en marcha.

3.4. Recapitulación

A partir de las insistencias que aparecen en los *cuentos* en torno a la potencia de la oralidad pezzoniana, planteamos en el presente capítulo la operación de *la anécdota como disparador*. La denominamos así porque observamos cómo la anécdota, en tanto rasgo perteneciente al terreno de la oralidad, es utilizada por Enrique Pezzoni como recurso para “disparar” la reflexión teórica en sus textos y en sus clases. La anécdota, definida inicialmente como un relato circunstancial que se introduce en los textos y que habilita diversas autofiguras y narraciones de sí mismo, es la manera en la que la oralidad se trama en la escritura.

Para analizar las implicancias de esta operación, en primer lugar, describimos y analizamos algunos rasgos compartidos entre Enrique Pezzoni y los escritores de la generación del 80 sobre los que escribió. Tanto de Wilde como de López, Cané y Mansilla, Pezzoni destaca el fragmentarismo y la variedad temática como una forma de leer y hacer literatura por la que se les reconoce un rostro, una autobiografía y una posición en el campo literario. Asimismo, retomando la caracterización propuesta por Ricardo Rojas como “prosistas fragmentarios”, Pezzoni analiza la forma en la que esa variedad y fragmentariedad de textos y temáticas es consignada luego en tomos que buscan darle cohesión de obra. Se trata de rasgos escriturarios y modos de reunión de

¹¹³ Como mencionamos en el capítulo 2 de esta tesis, no fue posible exhumar los programas de la asignatura “Composición”, pero el *cuento* nos permite reconstruir las operaciones que Pezzoni ponía en marcha para enseñar, en este caso particular, la enseñanza de la escritura.

textos que podemos reconocerle a Enrique Pezzoni a través de la variedad de textos publicados y reunidos en su único libro: *El texto y sus voces*.

Para definir *la anécdota como disparador* describimos cinco puntos que la caracterizan, a saber: la anécdota como relato circunstancial que repone una experiencia subjetiva a través de la cual se filtra lo que se cuenta, es decir, el relato por el que se ingresa a los textos y la anécdota como motivo narrativo que motoriza los textos literarios; la anécdota como insumo para el terreno de la escritura y como punto de inicio del relato crítico; la anécdota que permite la teorización sobre aspectos más generales que incluso van más allá del texto literario, de la puesta teatral o cinematográfica que da origen al texto crítico propiamente dicho; la anécdota como espacio para las figuraciones del crítico, del profesor y del traductor; y, por último, la anécdota que muestra cómo se puede performar con la literatura y cómo el cuerpo del lector puede conectarse simbióticamente con el cuerpo del texto.

A partir del análisis de textos escritos por Pezzoni y reunidos en *El texto y sus voces* (1986) en los que se observa las diferentes características de *la anécdota como disparador* dimos cuenta de la manera en la que el crítico hace uso del recurso de la oralidad, tramada en la escritura, para construir diversas posiciones de enunciación desde las que lee una novela de reciente publicación y una puesta teatral en Buenos Aires. Este recurso en la escritura le permite figurarse de diversas maneras y proponer, desde allí, cómo debe leerse una obra literaria y cómo debe apreciarse una puesta teatral.

En términos generales, el primer texto analizado de 1951 sobre la novela *La romana* de Alberto Moravia muestra dos anécdotas funcionando como relato circunstancial que, lejos de ser un mero rodeo antes del comienzo de la reflexión teórica, la habilitan. Desde una posición de enunciadador desde la que le ‘conversa’ con un público determinado Pezzoni introduce dos anécdotas ni bien inicia su escritura: una en primera y otra en tercera persona. A partir de ellas, se presentan los temas sobre los cuales va a girar toda la reflexión del escrito: el realismo, la recepción de los textos, el lugar del público como dador de sentido, la lectura como “goce inteligente”, la cristalización de la mirada y la movilidad de sentido para no obturar la potencia de los textos.

Con un movimiento similar al del texto sobre *La romana*, y a partir del cuestionamiento del público como un conjunto de “gentes sin fervor”, el segundo texto analizado, “*Giulio Cesare* en el Odeón” de 1954, destaca otras características de *la anécdota como disparador*, principalmente la introducción de figuraciones por las cuales Pezzoni se cuenta a sí mismo en el texto: *highbrow* y crítico. Con la excusa de analizar la puesta en escena de esta obra de

Shakespeare, Pezzoni introduce *la anécdota como disparador* y, a través de ella, desliza sus postulados acerca del teatro en Buenos Aires, del público que los frecuenta y de la calidad de lo que se produce en Argentina en ese ámbito por entonces. A través de la escritura como un modo de conversación que sostiene con el potencial lector (otro *highbrow*, o incluso un *lowbrow*) se le convida una lectura posible, a la vez que se le muestra cómo debe ser entendido el teatro y de qué manera no debe fosilizarse ni distraerse la mirada ante la sola observación de la pericia en el manejo de la puesta en escena. En definitiva, se le muestra al lector cómo debe hundirse en el texto para encontrar esos sentidos que no están en la superficie.

Finalmente, en el prólogo a *Adversos milagros* (1969) y en la reseña sobre *Diario de la guerra del cerdo* (1970), ambos textos de Adolfo Bioy Casares, Pezzoni expone también un trabajo con la anécdota para leer la totalidad de la obra del escritor argentino. Partiendo de lo que describe en el prólogo como “anécdotas tenues” o sencillas, detalla un movimiento de Bioy Casares que asocia a una manera de leer la realidad. La simpleza que se trama en los relatos, según Pezzoni, “denuncia los males del mundo” y nos dan algo con lo que asimilar la realidad que nos rodea. El dispositivo de lectura que, como un lente, mueve desde sus primeros textos a los últimos hace de una trama simple una estrategia para revisar la realidad a través del montaje de dos tipos de sintaxis: una ficcional y una real. El juego que Pezzoni le propone al lector lo coloca en un lugar para nada pasivo, ya que le hace saber sobre el poder de hacer combinaciones posibles para tratar de dilucidar el significado o el sentido final de los textos de Bioy Casares. Si en la puesta en escena de *Giulio Cesare* no había que obnubilarse con el montaje, aquí el ejercicio es inverso: se debe observar el montaje, el armazón de los textos, para poder hacer las combinaciones necesarias de las sintaxis y obtener, de esa manera, algún sentido posible para leer la realidad. La inclusión de *la anécdota como disparador* en estos dos textos se destaca por tres de sus características: primero, como relato circunstancial que da origen a la reflexión teórica; segundo, como análisis del motor narrativo de los cuentos incluidos en la antología de *Adversos milagros* y de la novela; y, tercero, como terreno para abonar hipótesis acerca de lo real, lo imaginario, la ficción y la sintaxis; o, en otras palabras, sobre los postulados acerca de la literatura como artificio y el artificio como instrumento para indagar la realidad.

En el segundo apartado de este capítulo, “Pezzoni corporal”, indagamos a partir de la misma premisa acerca de la potencia de la oralidad y de *la anécdota como disparador*, las vinculaciones que esta tiene en relación con la apuesta por el cuerpo, en

tanto *pose*. Partimos de la distinción como ‘hombre de letras’, otra de las insistencias que aparecen en los *cuentos* sobre el profesor, crítico y traductor. Tras un breve rastreo histórico sobre esta caracterización, nos preguntamos qué pasa con el cuerpo pezzoniano en relación con la oralidad y, sobre todo, con las puestas en escena que se elaboran frente a la clase. La pregunta sobre cuánto cuerpo le presta Pezzoni al ‘hombre de letras’ y al profesor, se responde a través de una hipótesis que sostiene que pueden distinguirse a un Pezzoni *poseur*, reconstruido a través de imágenes de ciertas partes de su cuerpo *fragmentado* y en las que se destacan los enmascaramientos de su *cuerpo utópico* como estrategia principal. La centralidad que el cuerpo tiene aquí está puesta en el vínculo con la literatura y en la manera en que puede leerse una performance como *poseur* en las que el insumo es el cuerpo, pero también la literatura. Es por esto que, además, leemos parte del *corpus* que se propone en algunas clases en línea con estos postulados sobre la corporalidad pezzoniana, sobre todo en relación con la pose y los enmascaramientos corporales. Finalmente, en “Leer con otros” abordamos una forma de trabajo pezzoniano que tiene que ver con la composición de estudiante como iguales. Estudiantes que estén habilitados para sumarse a la lucha ‘cuerpo a cuerpo con los textos’. Una experiencia entre profesor y estudiantes que es común, coral y polifónica: la construcción de escenas de lectura.

En el próximo capítulo se retoman algunos rasgos de la oralidad que se desarrollaron en este, para poder mostrar cómo la voz y la escucha se convierten en una operación para leer los textos y para hallar sentidos, uno de los objetivos centrales de Enrique Pezzoni como crítico.

CAPÍTULO 4

Operaciones críticas: *la escucha como auscultación*

4.1. Introducción

El 4 de septiembre de 2009, en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, se llevó a cabo la presentación de la segunda edición de *El texto y sus voces* (2009). En esa ocasión, Annick Louis, Josefina Ludmer, Jorge Panesi y Américo Cristófalo leyeron textos en los que evocaron al profesor, al amigo y al colega Enrique Pezzoni. Cada uno de esos textos recuperó, de diversas maneras, la *escucha* como una operación de reparación de la *voz* de Pezzoni. Asimismo, en las lecturas volvieron a aparecer las menciones al cuerpo, a la *pose*, a la enseñanza, a la oralidad y a la escritura como rasgos vinculados al modo en que Pezzoni abordaba la literatura.

Al respecto, Ludmer destaca en “Enrique Pezzoni: una evocación” (2009) que es la segunda vez que presenta este libro, aunque en un arco temporal de veintitrés años entre ambos eventos. El paso del tiempo no le impide recordar la fascinación que le provocaba Pezzoni por la forma en que vivía: “yo estaba fascinada con Enrique porque era un *dandy* distinguido, bellísimo, cultísimo y divertidísimo que me hacía reír todo el tiempo. Vivía la vida sub especie humorística y literaria, y contaba chistes geniales” (1); y la fascinación que le generó también su libro, de cuya gestación, afirma Ludmer, fue testigo. “En *El texto y sus voces* está la voz misma del crítico Enrique Pezzoni” señala y arenga para que la escuchemos ya que allí estamos frente a la biografía del crítico: “el acto de reunir lo que está disperso lo define como sujeto, como crítico y cuenta su vida” (2). Una vida que renace, dice Ludmer, cuando se reedita el libro; un acto que nos trae, de nuevo, la voz de Pezzoni.

Annick Louis, por su parte, aprovecha la ocasión para contar el origen de su proyecto de compilación de las clases de Pezzoni sobre Jorge Luis Borges en 1999. Múltiples pueden ser las razones por la que una estudiante emprende el desafío de compilar, editar y prologar un conjunto de clases de quien fuera su maestro, pero Louis privilegia una, a la que le atribuye la chispa inicial para encarar el reto: la escucha. Siguiendo los postulados de Roland Barthes en “Au séminaire” (1974), sostiene: “[...] con la intención de dar proyección al gesto de la escucha y a la gratitud que genera, se originó mi contribución a la difusión de esta faceta de la obra de Pezzoni” (2009: 62). Tomar la escucha es para Louis una manera de construir un vínculo privilegiado con

quien habla, vínculo que ella sostuvo con Pezzoni, según afirma, solo por la escucha como estudiante. No había amistad previa, ni complicidad alguna; sin embargo, en esta relación, el acto de escucha habilita para ella el proyecto de rescate de la voz pezzoniana. Louis formó parte de aquellas escenas de lectura en las que Pezzoni trataba de componer estudiantes semejantes, de aquellas clases polifónicas “en las que la única consigna era leer y participar de la conversación” (Drucaroff 2019: 5). Annick Louis es insistente en la necesaria continuación que requiere esta tarea que ha iniciado y advierte que “las clases de Pezzoni forman parte de una vasta herencia y [que] la tarea merece ser continuada”.¹¹⁴

La exposición de Cristófalo (2009) también trae a colación la voz pezzoniana y se centra en el acto de escucha como un proceso que asegura la conservación, la reactualización y la difusión de la voz del crítico:

La pregunta por la experiencia del lector, el modo de subrayar la inclinación biográfica del acontecimiento crítico y de las condiciones institucionales de su producción, las atribuciones de sentido que la crítica ensaya en los textos, los tonos y la retórica que rigen su discurso, todas preocupaciones que surgen inmediatamente de la lectura de este único libro de Pezzoni, son de una extraordinaria vigencia, no cesa de interpelarnos, están escritas con la voz del presente (60).

La alegría de Cristófalo se traduce en un gesto que pretende asegurar la presencia vital de Enrique Pezzoni en los claustros universitarios: “para el departamento de Letras constituye un motivo de particular alegría su modestísima contribución a que el nombre de Pezzoni siga escuchándose en las aulas de la calle Puan” (2009: 60).

Jorge Panesi, por su parte, lee un texto en el que rescata las derivas de la escucha pezzoniana más allá de quienes oyeron la voz del profesor como estudiantes. Se refiere, por ejemplo, a los trabajos de Analía Gerbaudo (cfr. 2008, 2016a, 2016b) que sin haber estudiado con Pezzoni reconoce en sus prácticas e intervenciones potencialidades visibles en el campo y con capacidad de proyección todavía hoy. Respecto a la escucha, Panesi es categórico: “tenemos, en cambio, el mudo texto que en la lectura nos habla rodeado de ecos y de voces. En las presentaciones de libros hay rumores, ecos, chismes, habladurías, susurros inconfesables” (2009: 66), todo lo que se puede escuchar, como contraparte de la ausencia de la voz articulada de Pezzoni. Panesi reconstruye en el comienzo de su texto un ejercicio que le

¹¹⁴ Louis advierte que queda todavía más para exhumar de esa voz y agrega una tarea para el campo crítico: preguntarse qué lugar ocupa Enrique Pezzoni en la crítica argentina y qué lugar le damos a la recuperación y circulación de su obra: “Preguntarse: ¿qué queda hoy de la obra de Enrique Pezzoni? no implica que su obra se ha diluido o perdido; es una pregunta por las formas y marcas, por formas y marcas específicas. Y (como se preguntaba Pezzoni en 1958 acerca de Victoria Ocampo en “Los testimonios de Victoria Ocampo”) sobre el destino de su obra en la cultura argentina” (2009: 62).

pertenece a Luis Chitarroni, quien se pregunta qué hubiera dicho Enrique Pezzoni de la reedición del libro y de quienes lo presentaron. En la respuesta que esboza se cuele otra escucha porque afirma que el crítico hubiera reconstruido las escenas que allí veía con anécdotas y relatos, retomando las voces conglomeradas alrededor del evento. Pezzoni hubiera montado una escena digna de un *poseur*.

Los ejercicios de escucha crítica de Pezzoni, compilados muchos de ellos en *El texto y sus voces* (1986), son parte de una herencia que se complementa con sus clases, traducciones, ediciones y con las *huellas* en quienes fueron sus estudiantes y que hoy reconocen en sus prácticas las enseñanzas del profesor, del crítico y del traductor. Al respecto, Martina López Casanova, ex estudiante en el ISP JVG recuerda formas de abordaje de la literatura, modos de exhibir un engranaje para pensarla que se desprendían del acto de escucha y de la performance de la clase. López Casanova insiste en la escucha como el elemento central por el que la clase se convertía en una verdadera instancia de enseñanza:

Lo que aprendí de Pezzoni y que me parece fundamental es que había modos de pensar a la literatura, modos de leer con una libertad para relacionar que era maravillosa [...] El modo en que él daba clases era una exhibición de cómo se aborda la literatura. En la acción había una propuesta de un modo posible de enseñar. No existía una explicitación de la perspectiva didáctica, como lo diríamos ahora, porque el campo de la didáctica específica no estaba tan abierto. Sin embargo, era un maestro en todos los sentidos de la palabra. Con los alumnos tenía una relación especial porque escuchaba atentamente lo que decíamos y había una cierta humildad en sus formas: la escucha era mutua, eso lo hacía más interesante y, a la clase, mucho más potente (2017: 2).

La intensidad con la que los estudiantes de Pezzoni, treinta años después,¹¹⁵ recuerdan la potencia de la escucha no está solo asociada al acontecimiento irrepetible de la clase como puesta en escena (el teatro de la corporalidad, el grano de la voz, la performance del *poseur*), sino también al fervor de la conversación. La clase como espacio de escucha construye, en términos políticos e ideológicos y en el contexto de la dictadura, un lugar habilitado para decir lo que por entonces se encontraba obliterado. Como mencionamos en el capítulo 2, algunos de los intelectuales que se alejaron de la universidad en tiempos de dictaduras y se quedaron en el país constituyeron grupos de estudio que luego se conocieron como “universidad paralela” o “universidad de las

¹¹⁵ La escucha pezzoniana traspasa fronteras y no reconoce límites espaciales ni temporales: lo afirma Luis cuando menciona que, luego de la publicación de las clases sobre Borges, recibe cientos de mensajes de agradecimiento de colegas y ex estudiantes que iniciaron una tarea de reencuentro con su profesor. Asimismo, quienes por cuestiones etarias o geográficas no conocieron a Pezzoni, descubren en este texto una forma de acercamiento al profesor y a sus modos de leer la literatura.

catacumbas”. Obligados a abandonar la universidad pública, entendieron estos espacios como lugares de circulación de la palabra y de la conversación. Con el retorno de la democracia y en consonancia con los rápidos cambios que llevó adelante la carrera de Letras, “estos intelectuales estaban listos para reintegrarse a las instituciones y ansiosos por hacerlo; tenían discípulos formados en esos grupos y podían proponer un programa de formación organizado y sólido” (Louis 2015: 14). Así, trasladaron la discusión y la conversación del ámbito privado al público: la escucha se amplió hacia lugares en los que la resonancia había estado ausente por varios años.

Enrique Pezzoni, como hemos aludido, refugió su actividad docente en el ISP JVG durante la dictadura del General Onganía.¹¹⁶ Desde allí, junto a otros profesores, vehiculizó las novedades del campo de la crítica y la teoría literaria. Lo que estaba vedado o censurado en la universidad se desarrollaba casi sin miramientos en un instituto terciario. Elsa Drucaroff, por ejemplo, cuenta su experiencia al comienzo de la dictadura de 1976:

El clima del comienzo del 76 era absolutamente irrespirable. Recuerdo claramente una situación atroz en un aula donde dimos una clase de sociología, que era la materia de ingreso de psicología en primer año en la UBA. Había un tipo que tomaba notas parado en la puerta sin ningún tipo de disimulo, con anteojos negros que parecía una caricatura de *Pensé que se trataba de los cieguitos*, el tema de los Twist. Eran tipos con traje y con lentes negros. Parecían una caricatura del servicio, del parapolicial. Era todo muy desesperante, había una situación de amenaza muy terrible. Finalmente me fui de la Facultad y decidí, al año siguiente, empezar el Profesorado de Castellano, Literatura y Latín que era lo que siempre había querido hacer (2009: 2).

Consultada acerca de su paso por el ISP JVG durante estas circunstancias políticas, Drucaroff traza varias diferencias y hace notar la manera en que percibía, como estudiante, que algo diferente sucedía en aquel instituto donde conoció a Enrique Pezzoni:

Eso fue algo que fui descubriendo [...] No sabía que el profesorado estaba más a resguardo, incluso, con el tiempo, me fui dando cuenta hasta dónde estaba más a resguardo. De una manera muy extraña, muy *soto voce* resistía. Eso fue un descubrimiento fascinante cuando entré [...] El profesorado tenía un público determinado. Cuando yo entré, rockera y con experiencia en la militancia, me encontré con pibas de mi edad diferentes: más católicas, conservadoras, y muchas de ellas, en un alto porcentaje, hijas de militares. Como era un profesorado con buen

¹¹⁶ En una carta que le escribe a Victoria Ocampo, Pezzoni cuenta los pormenores de una cena con algunos intelectuales, artistas y políticos de la época y deja registro de las críticas que recibe por haberse ido de la universidad en esta época: “[...] también estaba Ignacio Pirovano: vociferó durante toda la comida un plan magnífico que ha inventado para ‘definir el ser nacional’. El plan consiste en obligar a los estudiantes universitarios a escribir tesis sobre ‘el ser nacional’ y en nombrar después una comisión que evaluaría los resultados de estas tesis y redactaría por fin la definición buscada... empecé riéndome a carcajadas, pero como Ignacio me lanzó unas indirectas por mi renuncia a la Facultad (‘Claro, si hay gentes que en vez de colaborar prefieren la comodidad de quedarse en su casa...’), perdí la paciencia y le auguré muchos éxitos como colaboracionista, dado sus antecedentes de director de cultura de Juan Domingo Perón...” (Enrique Pezzoni, comunicación personal, 26 de julio de 1967).

prestigio, la gente con ínfulas y de ese ambiente militar lo elegía. Por eso creo que estaba también más a resguardo del control que existía (2019: 3).

El Instituto aparece así como un lugar de resguardo,¹¹⁷ que asegura la después Pezzoni trasladará a la carrera de Letras en la UBA, en parte desde su lugar director. En este sentido, los *cuentos* de sus estudiantes y colegas rescatan la figura de Pezzoni como un transformador de dicha carrera. Dice Jorge Panesi sin demasiados “la carrera de Letras tuvo su antes y su después de Pezzoni” (2009: 67). Las no solo apuntaban a un cambio en la mirada epistemológica de la carrera en relación nuevos espacios institucionales de la crítica, por ejemplo, sino también con la organización del plan de estudio, el recorrido por los módulos y los hábitos de evaluación que dejaba al examen oral fuera del lugar privilegiado. La idea de la conversación también se cuele en este sentido, pues se proponen como instrumento de evaluación los trabajos monográficos de escritura y de investigación que aseguraban un proceso de corrección mediante el debate y la conversación con el docente antes de y en la entrega final. Esta práctica que comienza a instalarse en la UBA ya venía siendo practicada por Pezzoni en el marco de sus seminarios en el ISP JVG. Al respecto, recuerda Martina López Casanova (2017):

Una vez nos recibió en Sudamericana, a mí y a una compañera que trabajaba conmigo en el final sobre Lorca y Guillén, los autores que habíamos elegido. Nos hizo pasar, sentar y nos atendió con mucha importancia. Era nuestra última materia. Sus devoluciones eran importantes: allí estaban las pautas de los trabajos y los comentarios que posibilitaban la conversación antes de la entrega final. Era una instancia importante que él se tomaba muy en serio, con mucha responsabilidad. Esperaba lo mismo de nosotras (3).

La escucha y el intercambio, instancias valiosas en la construcción del conocimiento, se trasladan desde la clase hasta la discusión de estos trabajos finales de investigación. Esta práctica tiene su germen en el instituto y encuentra en Enrique Pezzoni un posibilitador del diálogo con los estudiantes, con quienes se abocaba a discutir las ideas sin dificultad. En este sentido, y sin ambages, Daniel Link, quien

¹¹⁷ Pezzoni mismo describe con asombrosa clarividencia el clima enrarecido en la universidad, incluso un tiempo antes de los años más oscuros para la democracia argentina. A la cita la recupera Daniel Link, en su libro *La lectura: una vida...* (2017), a través de una carta que Pezzoni le envía a Raimundo Lida el 10 de octubre de 1972: “Mi querido doctor Lida: Como usted verá, hemos progresado mucho en el Instituto: hasta tenemos papel con membrete. Estoy muy contento enseñando en el Instituto. Es un ambiente donde se trabaja bien, *todavía* al margen de los disturbios estudiantiles y las perplejidades de la Universidad. E ignoramos a fuerza de buena voluntad los inconvenientes (la falta de libros, los sueldos bajos, la necesidad de repetir clases)” (65).

reconoce en Enrique Pezzoni a su maestro (2017), afirma: “Enrique hizo de la ‘Lección’ (que en su caso hay que entender como un diálogo apasionado y a veces violento con los alumnos) el motor de su obra crítica” (67).

En la multiplicidad de prácticas por las que Pezzoni es reconocido, siempre se destaca su capacidad auditiva, su *escucha*. En “Enrique Pezzoni: escritura y voz” (1991), Ana María Barrenechea declara que pretende continuar una conversación eterna con Pezzoni, de igual a igual, “porque continuamente me sorprendió con sus hallazgos, por la originalidad y la viveza de su audición-visión” (6). Para Barrenechea esta capacidad de escucha que esgrime Pezzoni es una operación con la que indaga la profundidad de los textos para ver más allá de lo que, según afirma, ella jamás pudo. Además, también lee en el título que elige Pezzoni para su libro un gesto que pretende abrir la conversación, posibilitar la escucha e incluir la diversidad de voces que pueden emanar de un texto o rodearlo: “el texto más las voces en el texto implica que existe la voluntad de incluir hablantes y oyentes como escritores y lectores extratextuales, fundamentalmente el propio productor de esas páginas” (6). Barrenechea sostiene que esta multiplicidad de espacios en los que el crítico trabajó configura una forma de la crítica que determina diversos lugares desde donde emitir la voz: prólogos de antologías, revistas culturales, secciones literarias de periódicos, publicaciones especializadas, etc., zonas que sostienen “géneros diversos de crítico” y que colaboran en la construcción de la multiplicidad como mecanismo de lectura. Multiplicidad de espacios, pero también de actividades, como venimos sosteniendo desde el inicio de esta tesis.

Pezzoni utilizó la *escucha* como método para abordar a literatura y para encarar la crítica literaria; es por eso que en este capítulo nos detendremos en un Pezzoni oyente, a través del análisis de una nueva operación a la que denominamos *la escucha como auscultación*: Pezzoni ausculta el cuerpo textual, posa su oído sobre la superficie de los textos. Así como los viejos aborígenes sostenían que dentro de la comunidad, un oyente atento y privilegiado, con el oído pegado al suelo podía resolver dilemas (la pérdida de animales, anunciar una tormenta inesperada, el nacimiento de un niño o la pronta llegada de un visitante) oyendo en ese cuerpo-suelo la voz de la Madre Tierra que desde las profundidades hacía chocar significantes en sonidos potentes y débiles, para que el privilegiado oyente les diera forma y sentido -para que él mismo tuviera forma y sentido dentro de su comunidad- y se convirtiera en el pasaje obligado de aquellos sonidos del cuerpo-suelo que chisporrotean en lo profundo; así ausculta Pezzoni *entre* las palabras, en el intersticio, escuchando como él mismo lo afirma, “las voces del texto”, con lo que Chitarroni (2009) atina a llamar clarividencia. Afirma: “la clarividencia era alcanzada sin ningún

esfuerzo para guiarnos, de acuerdo a la definición de unos de sus poetas fetiches, ‘en la letra, ambigua selva’” (14).

La *escucha como auscultación* rescata las voces del cuerpo textual, las elige, las ordena y les otorga un sentido/significado posible que no es el único, pero que aparece como “la dimensión fantasmática” (Madlen 2007) de ese conjunto de voces en pugna. Lo que el crítico hace es una transposición estructural de las voces hacia la escritura, previa organización según los criterios que favorezca. Como afirma Nicolás Rosa, cuando “la voz adviene, quizá habría que decir sobre-viene escritura” (1992: 60).

En este capítulo indagaremos, con los materiales que venimos analizando, cómo Enrique Pezzoni entendió la escucha y de qué manera aprovechó esta noción en favor de un modo de proceder con la literatura. Se trata, por un lado, de la escucha que Pezzoni vuelve una operación de lectura y, por el otro, de la voz de Pezzoni escuchada, es decir, la que nos llega, fundamentalmente, a través de sus textos. Las derivas de la escucha no encuentra fronteras y cada una de ellas abre un camino por el que podemos transitar para hallar o producir el o un sentido. Textos críticos, reseñas literarias, clases, apuntes de estudiantes, programas, epistolarios y *cuentos*, una vez más, van a colaborar en la reconstrucción de esta operación clave para entender por qué el Pezzoni oral que analizamos en el capítulo anterior, ahora se convierte en un oyente.¹¹⁸

4.2. Pezzoni oyente

Consultado sobre cómo recuerda la concepción de la enseñanza de la literatura que profesaba Pezzoni, Jorge Panesi (2017) elige responder así:

Te contesto con una anécdota. Enrique siempre decía: *a los alumnos no les interesa tanto la letra como la música* y eso se relaciona con el manejo del cuerpo, un manejo actoral que hacía Enrique. Eso que decía va en ese sentido. La idea del chisporroteo entre las palabras. Había ahí una concepción de la literatura. Había toda una disposición en esa apuesta al cuerpo, aunque me resulta difícil más que esto decir cómo la concebía (2).

¹¹⁸ Como crítico, Enrique Pezzoni publicó un total de cincuenta y cinco artículos en diversas revistas, la mayoría de ellos en la revista *Sur*, aunque aparecen también otras como *Revista de occidente* y *Papeles Son Armadans* de España, *Zona Franca* y *Escritura* de Venezuela, *Revista Iberoamericana* de Estados Unidos, *Humboldt* de Hamburgo, la *Revista de Universidad de México* de México y *Redacción, Panorama, Los Libros, La Prensa, La Opinión, Vuelta Sudamericana, Voces, Filología* y *Babel* de Argentina. En estas revistas publicó también dieciocho reseñas sobre diversos textos y autores. Pezzoni participó, además, de entrevistas, encuestas y diálogos sobre temas varios, aunque siempre direccionadas hacia la crítica literaria que le era contemporánea, a la traducción o al oficio docente. Algunas de ellas han aparecido en los diarios *Clarín, La Nación, La Razón, Tiempo Argentino* y en revistas como *Convicción, Espacios* y *Sitio*.

La música, antes que la letra; el oído a la par de la vista. La escucha aparece como una constante para pensar los textos literarios. ¿Es la literatura un ejercicio de escucha? Para Pezzoni, la crítica rescata las voces, elige unas por sobre otras y con ellas recorre los textos literarios, despertando algunas voces y acallando otras tantas. La *escucha como auscultación* se detiene en el chisporroteo entre las palabras, como dice Panesi, y allí escucha el sentido, o al menos, un sentido posible del texto que se vuelve lectura, “porque escuchar es estar tendido hacia un sentido posible y, por consiguiente, se trata de un sentido no inmediatamente accesible” (Nancy 2007a: 43). El trabajo del crítico como oyente será el de “estar a la escucha” como menciona Jean Luc-Nancy, para poder captar esos sentidos, transformarlos y transponerlos a un cuerpo escrito que los contenga.

Toda voz necesita de un oyente atento que pueda captarla para configurar su(s) sentido(s) y Enrique Pezzoni se comporta como tal. Afirma que “el crítico oye las voces del texto, elige una a expensas de otras, las une por simpatías y diferencias a las que oye surgir de otros textos” (2009: 17). Hay aquí una declaración sobre una forma posible de hacer crítica literaria: escuchando los textos, oyendo sus voces. Para Pezzoni la literatura es un “concierto de voces” (17) que el crítico organiza, ordenando los sentidos/significados del texto según los ha oído. El crítico es, en este sentido, un compositor que “compone la biografía de la literatura, que es su autobiografía” (17) y compone, además, los sentidos posibles. Como vimos, un breve recorrido por su obra crítica deja a la vista una preocupación por la voz y por las voces de los textos que parece haberse canalizado, ya desde el título del libro: *El texto y sus voces* (1968) condesando fuertemente las ocupaciones y pasiones del crítico. El libro se convierte en una sinfonía, un receptáculo de aquellas voces oídas y un testimonio del ejercicio de la escucha. Allí está la escucha, allí está el análisis, allí, la crítica.

En su texto “El acto de escuchar” (1986), Roland Barthes diferencia el acto de oír del de escuchar. Al primero lo caracteriza como fisiológico; al segundo, como psicológico. Una vez planteada esta división, se concentra en la escucha, de la que deriva tres tipos: escucha de los índices, escucha del desciframiento y escucha psicoanalítica. Cada una de ellas comporta diferentes características. La primera, de los índices, es la más primitiva y la que compartimos con los animales, ya que es la que nos mantiene alerta ante lo posible; la segunda, del desciframiento, es la que intenta descifrar los signos para conocer no su significado posible sino su significado secreto. Dice Barthes que esta escucha solo se le reconoce al hombre, que se vuelve un sujeto dual, “la interpelación conduce a una interlocución en la que el silencio del que escucha es tan activo como las palabras del que habla” (249) y, por último; la tercera, la psicoanalítica, es la que se ejerce de inconsciente a inconsciente. Aquí, la voz se vuelve

corporeidad del habla y “se sitúa en la articulación entre el cuerpo y el discurso, y en este espacio intermedio es donde se va a efectuar el movimiento de vaivén del acto de escuchar” (252).

Pezzoni combina estos tres tipos de escucha definidos por Barthes para obtener una voz posible que se transforme en una lectura crítica para, como dice en el prólogo a su libro, “[...] establecer con el texto del escritor una relación a la vez recreativa y rival. Es una afinidad supremamente activa, de colaboración pero también de pugna, cuyo cumplimiento lógico, si no real es un *texto que responde*” (2009: 17). ¿Acaso obtienen esas voces de los textos una respuesta de quien las oye?, ¿el concierto que organiza el crítico con esas voces es una forma de dar respuesta a los significados que pugnan por ser oídos?, ¿esperan respuestas los sentidos?, ¿es el crítico un mero vehículo de la voz? Muchas pueden ser las preguntas en relación con Pezzoni oyente, responderemos algunas de ellas a través del análisis del funcionamiento de *la escucha como auscultación*, operación que muestra un mecanismo de acceso a los sentidos que batallan en los textos.

Para develar el funcionamiento de esta operación analizaremos cuatro materiales: tres textos y un *envío*¹¹⁹ que surge de los apuntes de una clase sobre el “Seminario de literatura latinoamericana contemporánea” (1971). Cada uno de estos da cuenta de diferentes modos de operar con la escucha y hace visible la potencia de esta operación ya que muestra a un Pezzoni como oyente. Los ejemplos manifiestan cómo se equilibra el juego entre la lectura como escucha y la escritura como resultado de esa escucha, en términos de una transposición de un espacio a otro. Se trata de una reseña sobre Octavio Paz, autor que también hemos visto en el capítulo anterior, un prólogo y un estudio preliminar sobre la obra de Silvina Ocampo, un texto crítico sobre Felisberto Hernández y un análisis sobre un cuento de Edgar Allan Poe. Si bien cada texto tiene sus particularidades, sobre todo en cuanto al modo en que la escucha impacta en ellos, es posible distinguir algunas recurrencias que se desprenden de los tres ejemplos. De esta manera, observamos que *la escucha como auscultación*, en primer lugar, se entiende e instrumentaliza en la escritura pezzoniana como un sentido posible que se extrae de un texto, al mismo tiempo que permite el acceso al mismo; en segundo lugar, muestra una

¹¹⁹ Entendemos con Gerbaudo (2013) a los *envíos* como aquellas interpelaciones que conducen a textos que no se incluirán en la “enseñanza oficial”, en el sentido de que no figurarán en el programa de la materia ni en la evaluación, pero que se incorporan en las relaciones que establece el docente en sus planteos orales.

forma viable de lectura que pone el énfasis en los sonidos, incluso privilegiando la lectura en ‘voz alta’, cuestionando e indagando la *real* injerencia de los lectores en los textos; en tercer lugar, permite mostrar cómo se imbrican la escucha y la performance pues la lectura para otros implica la puesta en escena de la voz del lector; y, por último, cede el espacio para las figuraciones del crítico, del profesor y del traductor que aparecen, como destellos, para postular sus modos de entender la literatura, la crítica, la enseñanza y la traducción.

Cada uno de estos aspectos están presentes de manera transversal en el recorte que analizaremos a continuación para mostrar cómo funciona la operación, aunque no todos se manifiestan siempre con la misma fuerza. Veremos uno a uno estos ejemplos para exponer cómo la operación de *la escucha como auscultación* hace de la escucha una herramienta crítica que impacta en el modo en que se lee un texto.

4.2.1. Octavio Paz: el sonido de la libertad

Octavio Paz fue uno de los autores predilectos de Enrique Pezzoni¹²⁰ y, junto con Jorge Luis Borges, Henry James, Vicente Huidobro y César Vallejo, uno de los más abordados durante su carrera como docente y crítico, tal como mencionamos en el capítulo anterior.

La reseña que aquí analizamos fue publicada originalmente en la revista *Los Libros* y, posteriormente, incluida en *El texto y sus voces* (1986) junto al texto sobre *Blanco* del mismo autor. Además, esta reseña es la primera publicación de Pezzoni en la revista *Los Libros* y, según pudimos reconstruir a través del programa fragmentario del “Seminario de literatura latinoamericana contemporánea” de 1971, es el único texto propio que Pezzoni incluyó en un programa de cátedra firmado por él. En las entrevistas y consultas realizadas para la investigación se preguntó si Pezzoni daba a leer los textos de su autoría en clase y todos contestaron que no recordaban que esto sucediera.¹²¹ Un repaso por la bibliografía de sus clases de “Teoría y análisis literario” en la UBA arroja un resultado en línea con estas

¹²⁰ Además de trabajar su obra literaria, Pezzoni fue amigo personal de Octavio Paz. Atestiguan esta amistad las múltiples dedicatorias de puño y letra que Paz dejaba en los libros que le regalaba a Enrique Pezzoni y que se encuentran resguardados en el “Instituto de Filología Amado Alonso”. Además, desde 1986 a 1989, Enrique Pezzoni y Danubio Torres Fierro dirigieron la versión sudamericana de la revista *Vuelta*, originalmente fundada en México y dirigida por Octavio Paz. De la amistad de Pezzoni y Paz también se reponen *cuentos* de estudiantes que se encontraban con fotografías en los diarios de la época en los que se los veía viajando juntos, por ejemplo, en la India. El mundo de contactos de Pezzoni era amplio y esto no sólo se reponen con anécdotas, sino también con las marcas que portan sus libros en la que fue su biblioteca personal.

¹²¹ Algunos ejemplos: Isabel Vasallo contesta a la pregunta: “Muy pocos, que yo sepa” (2018: 3); Laura Mango, por su parte, afirma: “No lo sé con certeza, pero de ese maletín salía de todo. Quizás en esos papeles había textos suyos, pero en el programa no estaban señalados. Ya te digo que él era un prócer, pero humilde hasta en eso” (2018: 2).

afirmaciones: no hay textos de Pezzoni en estos programas, por lo que la presencia de esta reseña en el programa de 1971 constituye un hecho aislado y novedoso.

La reseña se titula “Poemas autónomos” (1969b) y aborda el poemario *Discos* (1968) de Octavio Paz que contiene los poemas “Juventud”, “Concorde”, “Pasaje” y El particular diseño de este libro le pertenece al artista mexicano Vicente Rojo trata de discos de cartón, diseñados para que uno gire sobre otro, con pequeñas ranuras verticales y horizontales en las que, según los giros, se leen las diversas palabras que componen los poemas.¹²² *La escucha como auscultación* funciona en esta reseña ya que aparece la escucha como el instrumento mediante el que se extrae un sentido posible un texto, al mismo tiempo que se accede al mismo; además, la escucha como una forma viable de lectura que pone el énfasis en los sonidos incluso privilegiando la lectura en voz alta, cuestionando e indagando la *real* injerencia de los lectores en los textos; y, por último, aparece la escucha como muestra de la imbricación con la performance que implica la puesta en escena de la voz del lector.

Lo primero que se observa es que para leer este poemario, Enrique Pezzoni recurre a una hipótesis con la que ingresa al texto y va de lleno a *la escucha como auscultación* para extraer un sentido posible. Pezzoni ausculta *Discos visuales* (1968) y afirma que Octavio Paz conmueve la materialidad de los poemas para liberarlos de la “cárcel de la escritura” (1969b: 14). Escucha en ese conjunto de poemas una de las formas de la autonomía, tal como el título de la reseña se encarga de afirmar. La autonomía se le aparece como resultado de la auscultación dado que los sonidos que provienen del texto son, para él, un grito de liberación que sacude las páginas de Octavio Paz cuando se transforman las “condiciones físicas en que se nos transmite el poema” (14). ¿Autonomía de qué? Las palabras del poema escapan de la relación forma significado y se entrelazan en un *continuum* que no distingue principio de final. Para Pezzoni, Octavio Paz logra romper la linealidad del tiempo y lo hace con la melodía del poema. Aquí reaparece *la escucha como auscultación*, fundamentalmente por la importancia que Pezzoni le otorga a los sonidos que se producen cuando los poemas son

¹²² Un mecanismo vetusto al que Borges refiere en su texto “La máquina de pensar de Raimundo Lulio” publicado en la revista *El Hogar* del 15 de octubre de 1937 y compilado luego en *Textos cautivos* (1986). Allí, Borges describe el funcionamiento de ‘la máquina de pensar’ que Ramón Llull inventa a fines del siglo XIII y que combina discos que giran en cierto sentido, aunados a letras con diversos significados. Borge preanuncia el fracaso de este funcionamiento: “como instrumento de investigación filosófica, la máquina de pensar es absurda. No lo sería, en cambio, como instrumento literario y poético” (2016: 231). Algo de esta afirmación retomará Pezzoni en el análisis, especialmente en relación con la injerencia que los lectores tienen en el funcionamiento material del poemario.

leídos en voz alta, cuando el mecanismo físico que propone *Discos visuales* (1968) se pone en marcha.

Veladamente, Pezzoni recurre al poeta Antonio Machado, para decir con él que la vida es como una melodía: ambas se dan en el tiempo y se saben finitas, ambas contemplan el final, pero solo la melodía puede repetirse. La ausencia de sonido, la mudez del final es el terror de la melodía y de la vida. La imposibilidad de escucha se presenta como el cierre definitivo del sentido. ¿Cómo escapar a la finitud de la vida?, ¿cómo evitar la mudez terrorífica? En el espacio del poema, afirma Pezzoni en esta reseña. Allí, tiempo y espacio se diferencian del tiempo y del espacio exterior, lugar en el que cosas y hombres se distancian; el vacío entre la palabra y la cosa que nombra permanece abierto: allí hay silencio, mudez, final. En el poema, en cambio, el espacio es ámbito de reconciliación y el tiempo “la posibilidad de ir hacia el límite y regresar a la forma” (1969b: 14). En el poema, sostiene Pezzoni, se puede escapar de la mudez, de la falta de voz, cambiando las vías de contacto con el mundo; allí le damos la bienvenida a la voz y al sentido.

Como afirma Barthes (1986), lo primero que escuchamos son los sonidos familiares que nos permiten reconocer el espacio, el territorio y el tiempo. Para Pezzoni, la ilusión del tiempo y del espacio, en definitiva la territorialidad, no puede desaparecer de nuestras vidas y, mucho menos, del lenguaje, aunque los poetas pueden rebelarse con el lenguaje “contra estas tiranías” (1969b: 13). Es esto lo que logra Paz a juicio de Pezzoni: una *despacialización* del tiempo y una *temporalización* del espacio. “La poesía es nuestro único recurso contra el tiempo rectilíneo: Octavio Paz continúa a Machado, es decir, lo trasciende, avanzando desde el punto en que éste se detiene al adivinar la muerte del simbolismo, último intento de complicidad poética con lo real” (14) dictamina Pezzoni.

Las palabras se liberan en esa nueva configuración del espacio y el tiempo del poema y la lectura que Pezzoni hace de los discos de cartón y sus movimientos tiende a apuntalar esta idea de la autonomía en la que “las palabras pueden andar libremente” (15). Las que se liberan son las voces y el sentido radica allí, dentro del poema, no en lo que dicen las palabras en sí mismas, sino en lo que dicen *entre ellas*. Según Pezzoni, es ahí en donde el oyente deberá estar a la escucha porque en ese *entre* está contenido el sentido. Introduce, de esta manera, otro de los mecanismos de funcionamiento de la operación de *la escucha como auscultación*: la lectura en voz alta y el cuestionamiento de la función del lector como un oyente que se presta al juego propuesto por la lectura. En la clase número 14 de “Introducción a la literatura” en la UBA, Pezzoni expone su visión acerca de la lectura en voz alta y el impacto

que esta tiene sobre lo leído. Mientras explica las fases en las que Ivor Armstrong Richards divide la experiencia poética (sensaciones visuales, imágenes ligadas e imágenes libres) dice:

Richards aconseja a los lectores no leer en voz alta un texto porque es mucho más fácil la empresa de representarse mentalmente sonidos que de producirlos realmente, es decir, nuestra versión oral puede desfigurar el sentido de un texto. Tampoco aconseja la audición de la lectura de poemas por parte de un autor porque también la versión oral del autor puede actuar tiránicamente sobre el modo de la comunicación y producir en nosotros experiencias que él mismo no se propuso producir en el poema. Eso puede ser cierto: si ustedes han oído, por ejemplo, versiones de Neruda leyendo sus propios versos, transmite una experiencia muy intensa pero que no es la misma que transmiten sus versos leídos en voz baja, es decir, otro tipo de experiencia, otro tipo de comunicación. De todas formas, yo no lo descartaría como opción (1966c: 4).

La explicación de por qué no lo descarta como opción viene a continuación, y se liga con la hipótesis con la que tres años después de esta clase va a proponer leer el poemario de Paz: la escucha de los sonidos que se desprenden de los poemas habilita otra vía de contacto con el mundo, con la realidad, como si fuera un arma contra la mudez, que es la muerte. A partir de la reflexión de Richards, dice Pezzoni:

[...] todos nosotros tenemos una imagen mental diferente del sonido de las palabras y de la articulación de esas palabras, pero básicamente hay una zona en la que la experiencia es la misma, en la que esos sonidos se cargan de un sentido que sirve como referencia a la realidad. Puede haber muchas variantes de intensidad de la voz, de tono, de velocidad mayor o menor en el ritmo del endecasílabo, es decir, tenemos una experiencia fundamental como valor referencial a la realidad, pero sostenida en la variación, entrecruzando sonido de la palabra con la representación gráfica de la palabra (1966c: 4).

Como ejemplo para esta experiencia de la lectura en voz alta vinculada a la materialidad del poema, Pezzoni envía al caligrama “Tour Eiffel” de Apollinaire que juega con la forma del verso inscripto en la ‘imagen’ del famoso monumento parisino. Con esta ejemplificación, Pezzoni quiere mostrar cómo “allí se están jugando muchas dimensiones, la letra impresa no solamente procura transmitir imagen de sonido y articulación sino que tiene el valor referencial de la realidad. Ahora bien, intentemos leerlo en alta voz” (1966c: 4). El juego visual que Apollinaire propone en este poema, también juega con la materialidad del signo y con la linealidad de la lectura, ambos elementos son destacados por el crítico en el poemario de Paz para sostener la hipótesis de la autonomía de los poemas liberados de los barrotes de la escritura. Así describe Pezzoni el funcionamiento material de *Discos visuales*:

Los discos visuales están contenidos en un álbum de cuatro discos. Cada uno está formado por dos cartones que giran uno sobre otro. En el superior hay ventanillas que permiten leer los versos escritos en el inferior. Números que aparecen a través de

aberturas más pequeñas y flechas dibujadas que siguen el sentido de las agujas del reloj guían el movimiento que debemos dar a uno de los discos (1969b: 15).

Para Pezzoni, Paz “transforma la página, la hace saltar fuera de sus goznes, la proyecta fuera de sí” (15). Los poemas se hacen oír, rebeldes, fuera de la página y Pezzoni escucha allí la autonomía que profesan. La primera liberación es espacial: los *Discos visuales* (1968) anulan la horizontalidad como forma privilegiada de lectura. El movimiento de los discos obliga a romper la linealidad de la lectura pues las palabras aparecen, libres, en los recuadros verticales y horizontales al mismo tiempo. La segunda liberación es musical: “el vacío entre significante y significante, entre secuencia y secuencia, se convierte en *pausa*: pura expectación del lleno que habrá de sucederlos y de la plenitud final en que se disolverán” (1969b: 15). Lo que se modifica, entonces, es el *tempo* del poema y es importante, aunque no fundamental, la participación del lector en estos movimientos: “no es que hayamos tenido en las manos unas piezas que pudiéramos combinar a nuestro arbitrio. Hemos sido un elemento más entre los que el poeta ha combinado [...]” (15), afirma Pezzoni. Si la combinación de la sintaxis real con la imaginaria se proponía como un juego de participación necesaria para el lector de *Diario de la guerra del cerdo* (1969), aquí el lector de Paz es un elemento más a combinar en el juego de los discos móviles. Su participación como productor de sentido es, en parte, ilusoria.

Según Pezzoni, Octavio Paz hace participar al lector oyente en un juego de doble topología: por un lado, en el interior del poema, el juego que arman las piezas que participan de la maquinaria poética; por el otro, entre el poema y su lector, éste último como participante activo que pone en movimiento la maquinaria. Como las palabras liberadas se han declarado autónomas, pronto nos damos cuenta que el lector oyente es un mero participante más que se vuelve lectura: “el lector mismo no es sino una *lectura* más, un nuevo instante de esa cuenta que no acaba” (1969b: 15). Se refiere Pezzoni a la circularidad, al *continuum* que vuelve indivisible el comienzo de un poema y el final de otro en esa materialidad que los contiene y los libera al mismo tiempo: “en los *Discos visuales* la circularidad es material” (15). La participación del lector, entonces, es singular, no solo en la medida en que es necesaria para poner en funcionamiento una maquinaria poética -que ya de por sí funciona sola-, sino también porque el lector se ve imposibilitado para describir lo que su intervención provoca en los poemas. Su injerencia, finalmente, es una suerte de ilusión. Pezzoni lo advierte en su práctica de *la escucha como auscultación*, manifiesta cierta imposibilidad y asume el riesgo de la pérdida que implica una simple descripción en la

escritura: “Describiré solo uno, el del funcionamiento más sencillo, porque una trabajosa explicación no puede sino matar lo que hay de más vivo en estos mecanismos: el ritmo visualizado, espacializado, que echa a andar cuando los ponemos en marcha” (1969b: 15). Para Pezzoni, en la escucha, en el sonido continuo, en la batalla contra la mudez, contra el silencio está la singularidad de los poemas de Octavio Paz. En la voz está el sentido y en el oyente la posibilidad de oírlo.

Pezzoni oye autonomía, pero también el “éxtasis temporal” (1969: 15) que propone Paz mediante visiones espaciales. La comunión de tiempo y espacio se logra mediante representaciones que escapan de las palabras pero que, a su vez, se encuentran *entre ellas* y a partir de ellas. Lo logra Paz mediante “lugares remotos que coinciden, opuestos que se confunden, modos de ser que se revelan el mismo” (15). Si bien esta hipótesis sobre la fusión del espacio y del tiempo en este poemario de Paz se desarrolla brevemente en la reseña, no será sino en sus clases de 1971 del “Seminario de literatura latinoamericana contemporánea” en las que encontraremos –ampliadas– estas apreciaciones. No lo hará específicamente sobre *Discos visuales* (1968), sino que lo planteará en términos generales para la poética del autor mexicano. Reconstruimos este camino de la hipótesis, a través de los apuntes de la profesora Isabel Vasallo. En una clase del día viernes 08 de octubre de 1971, ella anota:

La poesía como conocimiento: la poesía es un modo de conocimiento de la realidad que modifica lo que se conoce. Así se revela la condición humana. *Explicación de Pezzoni* [las cursivas son nuestras]: la fusión de los contrarios, el juego de los opuestos. Paz quiere que el acto poético desgarré la realidad de la historia, del mundo temporal. La concepción de Paz es la siguiente: el poema es un acto analógico del mundo. Lo muestra, pero criticándolo (1971: 91).

Inmediatamente después de esta anotación aparece el *envío* a *Los signos en rotación* (1965), el ensayo publicado por Paz en *Sur* y luego anexado como texto de cierre a *El arco y la lira* en 1967. Sobre este texto en particular, Vasallo anota parte de la exposición de Pezzoni para ampliar esta hipótesis sobre el “éxtasis temporal” figurado en visiones espaciales. La explicación de Pezzoni sobre este texto recupera lo que en la reseña sobre *Discos visuales* (1968) denominó como “el punto de contacto con la realidad”:

En algunos poemas de Paz encontramos la búsqueda de reconciliación del tiempo y del espacio. Quiere verlos como sinónimos. A veces, la dispersión de los signos en la página es análoga del mundo, pero a la vez correctora de este. Hay un primer intento de reconciliación del tiempo y del espacio en “Coup de dés” de Mallarmé. Este es una imagen de signos en dispersión y para Paz señala el cierre de una época: 1. El apogeo del espacio literario. El enemigo de otro espacio (dispersión-concentración). 2. Este espacio no es una sucesión lineal. Al hacer parte del mensaje el *silence* y el blanco de página,

hace que la sucesión desaparezca. Supone diferentes centros independientes. Así, el poema es un modelo del universo. Este poema que inaugura un espacio inexistente es un poema crítico (Vasallo 1971: 93).

Si bien la idea del tiempo y del espacio mancomunados aparece en la explicación de Pezzoni, es posible notar cómo, a su vez, está ligada al *continuum* que años antes usó en la reseña para resignificar la falta de mudez en los poemas de *Discos visuales* (1968). Aquí mencionados como el “*silence*” y el “blanco” de página, se refieren a aquella materialidad que se ve “conmovida” en este poemario de Paz y por la que no se puede separar el principio de un poema del final del otro. En el cierre de la explicación apuntada por Vasallo, se retoma la operación de *la escucha como auscultación* cuando Pezzoni expone el vínculo de la poesía con el “habla” y el resultado de observarla a través de los poemas de Paz:

[...] aparece la poesía como un acto ambiguo en relación con la realidad. Por un lado, se dirige a una sociedad que tiene un modo de ser que no es poético. Por el otro, la sociedad habla de un modo y la poesía se realiza a través de un lenguaje desfigurado. La poesía niega y afirma el habla al mismo tiempo. Por eso, la poesía en sí, como acto, es ambigua (Vasallo 1971: 94).

Pezzoni invita a la escucha y nos advierte a los lectores que, de no ser atenta, la singularidad de la autonomía -que aparece allí donde el poema escapa de la quietud de la página para perderse en un *continuum* espacio temporal- pasará desapercibida, desoída, para perderse en la sola mención de características materiales singulares. Se trata del mismo pedido que ya le había hecho a los espectadores de *Giulio Cesare* en el Odeón y a los lectores de *La romana* de Moravia: cristalizar la mirada o, en este caso, ensordecen el oído puede acabar con la vitalidad de los textos.

Sobre la participación de los lectores en los poemas de Paz, Pezzoni también hará algunas salvedades en sus clases del “Seminario de literatura latinoamericana contemporánea” conectándolas con hipótesis y afirmaciones que un año después volcará en un ensayo. En la clase del viernes 03 de diciembre de 1971, Vasallo anota: “participación del lector activo” (1971: 99) y, debajo, menciona el poema *Blanco* (1967) de Octavio Paz, sobre el que escribe:

El lector no avanza por un texto, salta de un extremo al otro. El texto debe conseguir armar una constelación. La unidad de este poema no será el verso, sino una síntesis de prosa y verso. La unidad está dada por la página, por el blanco y por la doble página. Hay que darle importancia a la entonación y saber que no hay un sentido único. Cada página es, al mismo tiempo, autónoma (Vasallo 1971: 99).

Como decíamos al comienzo de este apartado, en *El texto y sus voces* (1986) Pezzoni incorporó esta reseña sobre *Discos visuales* (1968) y otro texto de corte ensayístico -publicado previamente en la revista *Iberoamericana* en 1972-, en el que la poética de Paz entra en diálogo con el surrealismo:

‘conocer es un acto que transforma aquello que se conoce’. Esta conclusión que, al valor los propósitos de la rebelión surrealista, Octavio Paz erige como una especie de ley universal, condensa asimismo el sentido de su propia estética. Estética que no se ciñe a una rigurosa descripción del poema y procura además descubrir el peculiar modo en que la literatura se implanta en el complejo de la vida humana (Pezzoni 2009: 143).

Con el párrafo anterior, Pezzoni inicia el recorrido por la propuesta poética de Paz hasta llegar al poema que le da título al ensayo. Es en este momento cuando, retomando aquello que expresó un año antes en la clase del seminario, afirma:

Blanco es el esfuerzo más ambicioso de Paz, es el poema del traductor universal. Quiere ofrecerse como visualización de las correspondencias, del sistema de sistemas que engloba al hombre y hace de él un signo entre signos. Tal visualización se da en todos los niveles del poema: en el mundo que crea organizado como una estructura de imágenes relacionadas por paralelismos y oposiciones; en la transformación del canal transmisor del poema, la página [...] en la disposición de los signos gráficos sobre ese nuevo espacio fluido [...] en el modo de lectura que el poema exige y que supone el abandono de los hábitos corrientes del lector, la confrontación de la lógica temporal del lenguaje con la lógica espacial a que responde en buena parte el poema (2009: 154).

Pezzoni no solo recupera aquellas afirmaciones vertidas en la clase del seminario, en las que a modo de prueba y de manera oral, ensaya diferentes acercamientos a la obra de Paz; sino que también las expande y las profundiza reutilizando el lente con el que lee *Blanco* y también *Discos visuales*. La mención a la materialidad del poema, representada en la página y en los signos que se traman en ella; a la manera en que el poema lee la realidad, conjugando opuestos espaciales y temporales; a la función del lector que debe deshacerse de formas y hábitos hasta entonces acostumbrados; son todas insistencias que tanto en la reseña como en el ensayo se reiteran como una forma para abordar la poesía de Octavio Paz. Además, en las anotaciones de Vasallo, como vimos, asoman también estas insistencias como parte de las hipótesis que luego se despliegan en los ensayos. En la página 99 de sus apuntes, Vasallo registra: “el uso del recurso del blanco de la página (lectura espacial) hace que los signos sean autónomos: lógica espacial=lógica temporal” (1971: 99).

Vimos en el capítulo anterior cómo estas afirmaciones en torno a los tipos de lector que requieren los textos, según Pezzoni, se vinculaban con una manera de leer fuertemente anclada a la movilidad y a la participación del lector-espectador-oyente en la producción de sentido. En algunos casos, se insta al lector a que vaya a la profundidad de los textos para extraer los sentidos, advirtiendo sobre la tentación de obnubilarse con la epidermis, con la superficie o con la materialidad singular. En otros casos, se le advierte que debe prestar atención para poder captar lo que no se ve a simple vista, pero que no se confunda en cuanto a la real injerencia que puede tener en la

producción de sentido. Para *Discos visuales*, Pezzoni advierte que no basta con girar los discos de cartón y con eso dar por sentado que intervenimos para hacerle decir algo al poema; todo lo contrario, la maquinaria del poemario nos vuelve parte -como lecturas- del poema. Para *Blanco* el aviso es similar:

Blanco se dirige a lectores activos, capaces de llegar hasta esa estructura totalizadora que está más allá de la lectura sucesiva de los textos [...] El lector de *Blanco* no tiene ante sí fragmentos entrecortados que deba recomponer, aunque el autor cree en él la ilusión de un trabajo final, de una *perfección* en el sentido etimológico de la palabra. Lo que el lector debe asumir es lo imprescindible del ejercicio que supone remontarse hasta el metatexto que es el poema [...] *Blanco* se escatima y se ofrece. Levanta ante los ojos del lector una superficie que transcurre y lo invita a buscar en cada instante de su marcha la unidad de las correspondencias. Juego de participación en la busca de un desenlace ya previsto [...] El lector no tiene la elección de la respuesta final (Pezzoni 2009: 155-156-158).

Apoyar la oreja en el texto, auscultarlo, no es solo para Pezzoni una operación crítica, sino también un ejercicio de exhumación de aquellas voces que pugnan por emerger del interior de un texto. Escucharlas y, luego, hacerlas oír mediante la lectura se vuelve un acto de justicia que solo un atento lector puede asegurar dado que “el crítico recorta, ordena, de algún modo decide los sentidos del texto. Sentido=significado” (Pezzoni 2009: 17). Además, el crítico escucha en el espacio compartido del sonido y el sentido: la *remisión*. Jean Luc Nancy (2007a) se pregunta, en esta línea, qué espacio tienen en común el sonido y el sentido y concluye que ambos consisten en una *remisión*. En el caso del sentido, “de un signo a algo, de un estado de cosas a un valor, de un sujeto a otro sujeto, a sí mismo o a todo simultáneamente” (8). En el caso del sonido, “se propaga en un espacio donde retumba todo al retumbar ‘en mí’ [...] resuena en el espacio exterior e interior” (8). Sonido y sentido se remiten uno al otro y en el *entre* está el oyente, a la escucha. Los sonidos y sentidos retumban en él y en ese ejercicio -esa remisión se vuelve infinita y reiterativa- y el sonido del sentido (o el sentido del sonido) queda determinado según hacia dónde lo dirija el oyente que, cuando escucha, también se escucha a sí mismo. Ya lo advierte Pezzoni en su prólogo cuando afirma que escuchar las voces y luego ordenarlas para darles un sentido/significado implica componer una biografía de la literatura, pero también una propia. El oyente no es solo externo, no viene únicamente desde afuera sino que participa en ese proceso a modo de interventor cuando “elige unas voces a expensas de otra” (Pezzoni 2009: 17). Nancy dirá que el oyente que escucha, al mismo tiempo logra un “acceso a sí mismo [...] cuando se está a la escucha, se está al acecho de un sujeto, de lo que (o quien) se identifica resonando de sí a sí, en sí y para sí, y, por consiguiente, fuera de sí” (2007a: 10). Las voces que escuchamos los lectores de Pezzoni, entonces, son aquellas que se organizaron alrededor de su ejercicio de

escucha, la resonancia, a su vez, de otras voces: la de Octavio Paz y también de las que resonaron en él. Allí están todas las voces, libres, sin un propietario que pueda declararlas como propias pues, aunque lo ignore, esas voces ya vienen de otro sitio con carácter de préstamo.

Decíamos al comienzo que tres de las características de *la escucha como auscultación* pueden observarse en esta reseña de Pezzoni sobre *Discos visuales* (1968). Inicialmente, la hipótesis con la que se lee el poemario recurre a la escucha como modo de acceso al sentido, ya que lo que el crítico oye es el grito de liberación de las palabras a través de la materialidad del poema. La forma en que los versos se leen o se escuchan está sujeta, de cierta manera, al movimiento de los discos de cartón de los que está compuesto el poemario. En este sentido, la participación del lector-oyente ocupa un lugar que, a primera vista, parece central, pero que se descubre como un mecanismo más para el funcionamiento de la maquinaria del poema. Pezzoni cuestiona, de cierta forma, la real injerencia que los lectores-oyentes podemos tener sobre este conjunto de poemas. Afirma que ambos terminan convirtiéndose en una lectura más, ingresando de esa manera, al mecanismo de *continuum* que instalan los *Discos visuales* (1968). Además, Pezzoni se centra en la musicalidad de los poemas y en el *tempo* que cada uno de ellos demanda cuando se los lee en voz alta, mecanismo que apunta a privilegiar la escucha para poder captar el sentido que se construye en el *entre* de las palabras: allí el tiempo y el espacio se encuentran. Por último, asistimos a la trasposición de la escucha en la escritura: Pezzoni escribió sobre aquello que escuchó en los poemas de *Discos visuales* (1968), transformó su ejercicio de escucha en un texto, incluso señalando la dificultad que esto le acarrea. La trasposición del sonido a la letra se le presenta como un desafío que resuelve a la medida de sus posibilidades, es decir, describiendo el funcionamiento de la materialidad de solo uno de los poemas y advirtiendo acerca de las implicancias de no comprometerse con la operación de *la escucha como auscultación*.

4.2.2. Silvina Ocampo: el sonido de la irrupción

Una de las figuras recurrentes en los textos críticos de Pezzoni es la de la ‘parábola’ y puede leerse en un sentido geométrico, es decir, como los puntos de un plano, que trazan un corte explícito, que pueden ser homólogos, y que abarcan determinada superficie. Si tenemos en cuenta este sentido, y en consonancia con la forma en que aparece utilizada en algunos textos del crítico, podemos afirmar que estamos frente a una de las maneras en que Pezzoni delimita un *corpus*. Se trata de un

trazo, de un recorte que se establece entre un posible punto de inicio y un posible punto de finalización -en el marco de cierta producción-, a partir de los cuales Pezzoni realiza su lectura. La parábola marca dónde comienza y dónde finaliza la lectura que encara el crítico, estableciendo un marco, una suerte de cartografía por la obra literaria a la que se aboca, y, desde allí, señala cuáles son los textos que ingresan, cuáles los que salen y cuáles los que constituyen el punto máximo de expresión de sentido de la parábola en cuestión. A esta figura la vemos funcionando en muchos de los textos incluidos en *El texto y sus voces* (1986) y también en los que han quedado afuera. En el texto sobre Felisberto Hernández que analizaremos en el próximo apartado la encontraremos, por ejemplo, en el título. También aparece en “Adolfo Bioy Casares: adversos milagros” (Pezzoni 2009: 261), prólogo que analizamos en el capítulo anterior, y en el que se habla de una parábola que se establece para mostrar cómo la obra está gobernada “por un ideal de austeridad” (261); también en “Memoria, actuación y habla en un texto de Roberto Arlt” (Pezzoni 2009: 183) de 1984 se menciona lo “parabólico” para dar cuenta de qué manera *Don Segundo Sombra* (1926) de Ricardo Güiraldes ingresa a una zona de “inmovilidad” (185) que establecerá un punto desde donde observar la parábola que lo une (y contrapone, al mismo tiempo) a *El juguete rabioso* (1926) de Roberto Arlt; asimismo, en “*Fervor de Buenos Aires*: autobiografía y autorretrato” (Pezzoni 2009: 79) se menciona la parábola que cierra Borges para dar cuenta de su paso por diferentes “modelos” que él mismo se encarga de aniquilar con su literatura; y en “Dos modelos literarios” (Pezzoni 2009: 335) se habla de “dos hermosas parábolas donde la necesidad del mito coincide con el distanciamiento irónico respecto de esa sed de ilusión” (339) para referirse a dos novelas publicadas por E. M. Foster: *The longest Journey* y *Howards end*.

Analicemos, a continuación, el funcionamiento de la parábola en un escrito que no fue incluido en *El texto y sus voces* (1986) y en el que se lee cierta parte de la obra de Silvina Ocampo a la luz de esta figura. En “Silvina Ocampo: la nostalgia del orden” (1982d) -prólogo escrito por Pezzoni en 1982 para la reedición de *La furia y otros cuentos*¹²³ (1982) publicada en Madrid, a través de Alianza Editorial- se traza un primer acercamiento a la literatura de Ocampo a través de la figura de la parábola que luego, en otro texto, tendrá un uso más potente y, en consecuencia, provocará una lectura ampliada. Pezzoni hace aparecer la

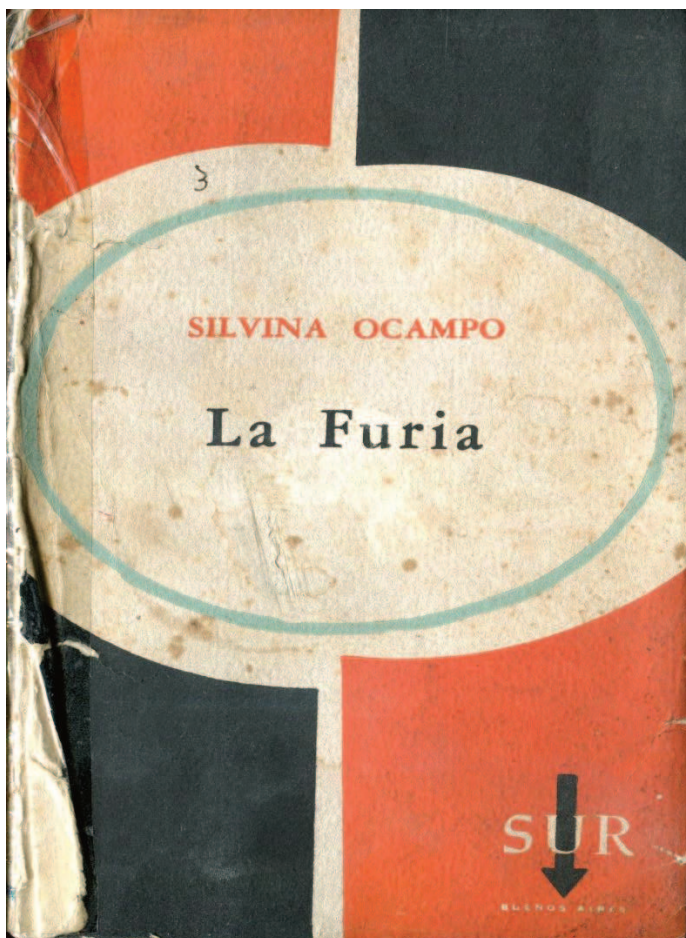
¹²³ Este libro fue publicado por primera vez en 1959, a través de la Editorial Sur. Está compuesto por 34 cuentos que habían aparecido antes en diversas revistas literarias, incluida *Sur*. Uno de esos cuentos se llama “La furia” y es el que le da nombre al libro que los reúne. Dado su éxito comercial, se publicó una reedición a los pocos meses, ya en el año 1960.

parábola recién en el último párrafo, cuando está cerrando su prólogo, después de haber recorrido algunos de los cuentos de Silvina Ocampo para mostrar cómo el lector puede hacerse cargo, o participar, de la extrañeza que de ellos se desprende. La parábola que Pezzoni se abre con “La liebre dorada”, el primer cuento que integra la compilación, y cierra con el último, “La raza inextinguible”. ¿Por qué el anuncio de la parábola se hace final? El juego de Pezzoni es doble: por un lado, viene tejiendo el trazo de la misma a partir de las anécdotas de los cuentos; por el otro, asume que este arco parabólico que se crea entre ambos cuentos se cierra en sí mismo y dentro de esta compilación como un *imago mundi*, es decir, como un mapa del mundo. Dice Pezzoni: “*La furia* [...] se cierra con el relato «La raza inextinguible» [...] Este extremo de la parábola se reúne con el que abre *La furia*, el relato «La liebre dorada»” (1982d: 23). El punto de contacto entre ambos cuentos es el del pacto ficcional: en el primero “con la divinidad, con el orden ausente” (23); en el segundo, con “la excepción, la autonomía desdeñosa de todo compromiso” (22). Es interesante este cierre por la manera en que, dos años después, Pezzoni retomará lo que aquí expone para potenciar esta lectura, ya no centrada en *La furia y otros cuentos* (1982) sino en toda la obra de Silvina Ocampo. Como veremos más adelante, volverá al uso de la parábola, pero utilizándola para un recorrido global.

La parábola, además de ofrecer las marcas que como si fueran mojones dentro del recorrido marcan su inicio y su final, destaca también el punto más alto de una producción. En esta parábola, cerrada en sí misma dentro de los relatos reunidos en este libro, el punto más alto del recorrido es el cuento “Informe del Cielo y del Infierno”. Dice Pezzoni: “un texto central en la literatura de Silvina Ocampo es ‘Informe del Cielo y del Infierno’ [...] un relato vaciado de suceder y de anécdota, un hueco donde resuena la voz que lo rellena con detallismo obsesivo” (1982d: 16). En general, el relato que se señala como el punto más alto de la parábola es aquel que muestra con mayor rigurosidad la operación de escritura que el crítico le descubre a quien lo escribe. Es el texto que mejor expone una manera de proceder con la escritura y que, al mismo tiempo, permite mostrar con soltura la operación de lectura con la que se lo aborda.

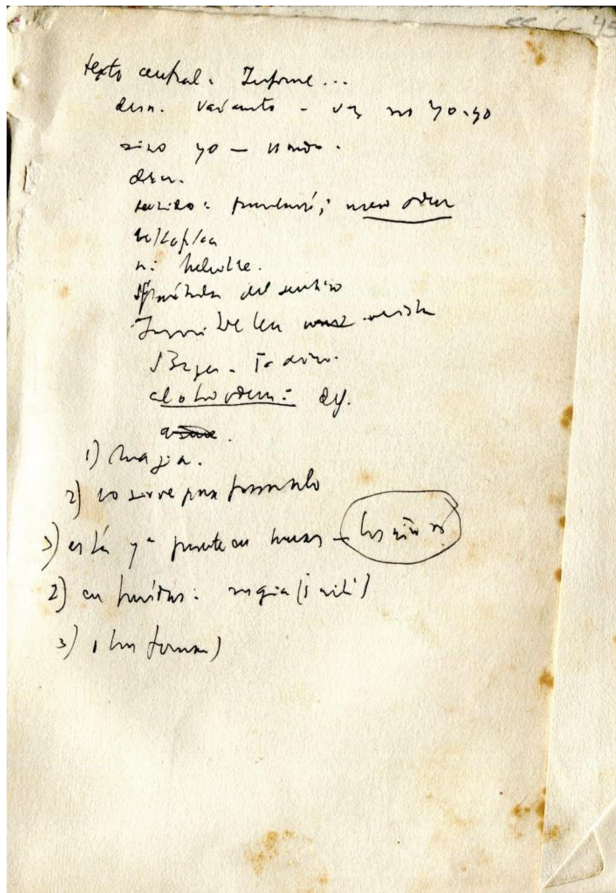
Si revisamos la biblioteca de Pezzoni, alojada en el Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Amado Alonso”, podemos encontrar allí el germen de la escritura de este prólogo y de los lineamientos que sostendrán las hipótesis y reflexiones que aquí se exponen. En dicha biblioteca existen dos ejemplares de *La furia y otros cuentos*: uno, de la primera edición de 1959 realizada por la editorial Sur y, otro, de la segunda edición de 1982, de Alianza Editorial que incluye el prólogo que estamos

analizando. Es en el primero de estos ejemplares en el que encontramos marcas y anotaciones de lector de Pezzoni a lo largo de las páginas.



Ocampo, Silvina (1959) *La furia y otros cuentos*. Buenos Aires: Editorial Sur. [Biblioteca Enrique Pezzoni, (IFLH Amado Alonso, UBA) Signatura: 55-6-45]

Cuando sistematizamos estas marcas de la *marginalia* (Balderston 2017: 140) se hace evidente que sobre esta copia del libro se hizo la lectura que después se volcó en el prólogo a la edición de 1982. Dicho ejemplar cuenta con un total de 32 páginas marcadas, ya sea con subrayados, con anotaciones y con comentarios al margen. De ese total de páginas, 30 coinciden con los cuentos y 2 con las páginas de guarda al inicio y al final del libro. En estas dos páginas, se esquematiza una suerte de estructura que organizará, como un mapa, el texto que se convertirá en el prólogo. Además, podemos observar de qué manera se esquematiza el “orden” y el “desacato” (1982d: 11) que le achaca a los cuentos de Ocampo:



Texto central: Informe...
 Enum. Vaciamiento. Voz. Nos. Yo-yo.
 Sino yo-nosotros
 Deber
 El libro: frenesí; nuevo orden
 Lukács
 Melville
 Funciones del sueño
 Invisible en...
 J. Borges. Traducción
El o la orden: ej.
 1) Magia
 2) No sirve para pensarlo
 > En sí ya presente en ruinas- Los niños!
 2) En ruinas. Magia (invis.)
 3) Una forma

Ocampo, Silvina (1959) *La furia y otros cuentos*. Buenos Aires: Editorial Sur. [Biblioteca Enrique Pezzoni, (IFLH Amado Alonso, UBA) Signatura: 55-6-45]

Como se puede observar en estas anotaciones, la primera idea que se esboza está relacionada con el punto más alto del recorrido de la parábola: el cuento “Informe del Cielo y del Infierno” al que ya aludimos. Pezzoni le otorga centralidad puesto que es el relato que, según su lectura, le deja un lugar mayor al vacío de voz y de anécdota. En otras palabras, es el relato que trama mejor la operación de escritura de Ocampo: vaciar las historias para que sea el lector quien halle las voces ausentes. Por eso se destaca el “vaciamiento” en las anotaciones, junto con la “enumeración” en “varios cuentos” en los que se observa esta “voz” ausente. A su vez, la referencia a las personas gramaticales está relacionada con la advertencia que se le hace al lector en cuanto a la búsqueda de las voces que debe hallar para colmar los espacios que quedan vacíos: “el yo, el tú, el nosotros”.

La presencia de las palabras “Deber”, “Lukács”, “Borges” y “Melville” funcionan como recordatorios para lo que luego serán comparaciones, *envíos* y puntas de lectura dentro del prólogo.

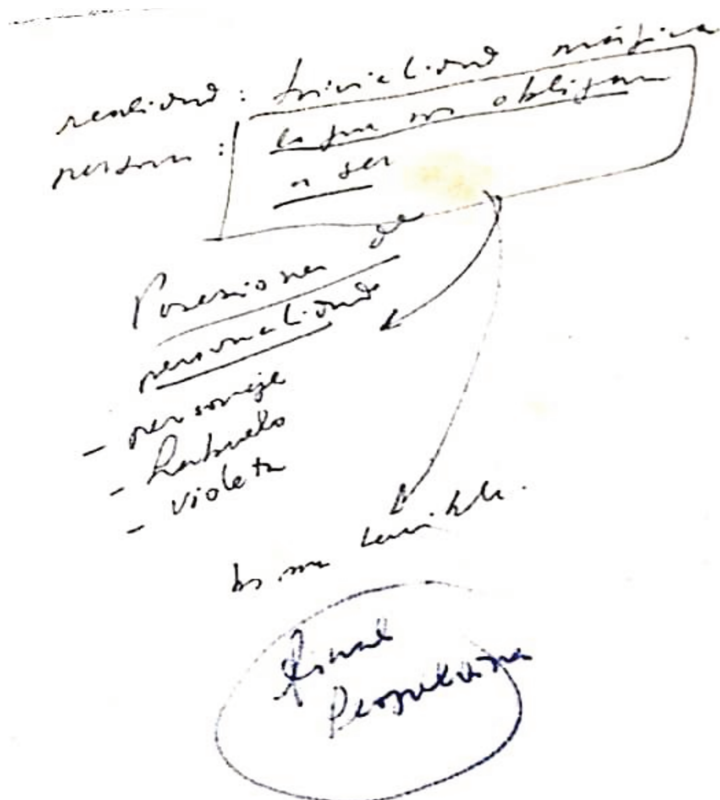
El “deber” será central como motivo de análisis en este prólogo, pero fundamentalmente en el estudio preliminar que escribiré dos años después. Volveremos a este punto cuando lo analicemos. “Borges”, por su parte, será nombrado en el prólogo mediante un *envío* a uno de sus textos: se trata del prólogo que le escribe a la edición francesa de estos cuentos de Ocampo. Pezzoni retoma el comentario que Borges hace sobre el relato “Informe del Cielo y del Infierno” que él señala como central en su recorrido por el *corpus*. Dice: “[...] cuasi relato que bien merece el epíteto de Borges en su edición en francés: *chatoyant*, irisado de reflejos que no se absorben en el blanco neutralizador del sentido dominante, pero que a la vez surgen *de lo blanco*, de la ausencia y revocación de ese sentido” (1982d: 16). “Melville” y “Lukács” no aparecerán mencionados en el prólogo, lo que no significa que no estén vinculados a la lectura que Pezzoni hace de estos cuentos de Silvina Ocampo.¹²⁴ También en estas anotaciones vuelve a aparecer la idea del “orden” en el comentario “nuevo orden” que se observa en esta página. Asimismo, se anotan ideas vinculadas a las características del fantástico como “invisible”, “magia” y “funciones del sueño” que serán algunas de las maneras en que Pezzoni va a leer la irrupción de lo extraño sobre lo cotidiano en los relatos de Ocampo.

La enumeración que se observa hacia el final de las anotaciones sostiene los pilares centrales de la reflexión del prólogo: primero, la anotación “Magia” que se repite y que, como señalamos, refiere a una de las maneras de relatar y explicar lo extraño; segundo, la frase “no sirve para pensarlo” que refiere a la imposibilidad para explicar los cuentos de forma llana que le anuncia al lector en las primeras páginas del escrito; tercero, la inclusión de “las ruinas” y “los niños” como ideas relacionadas, algo que Pezzoni dice en el prólogo: “Hay niños que fingen pactar con el orden adulto” (1982d: 21) para pensar cómo ese pacto está arruinado por la presencia de la “argucia” (21) en los niños; por último, la inclusión -de nuevo- de “la ruina” asociada esta vez a la “magia invisible” que es aquella presencia anormal, extraña o maravillosa que silenciosamente ingresa en los relatos para contaminar y corroer, en definitiva para arruinar, el orden establecido en cada uno de estos.

En la última página de guarda del libro vuelve a aparecer un esquema que está íntimamente ligado al primero, aunque es imposible saber si fueron realizados al mismo tiempo. Podría hipotetizarse que sí ya que los comentarios y anotaciones que aparecen

¹²⁴ En este sentido, hay que decir que existe una dimensión inabarcable en relación con las marcas de la escritura. No se puede hacer un análisis directo de lo que allí aparece porque no son siempre funcionales a lo que luego se escribirá a partir de ellas. A veces, las notas pueden ser antojadizas y estar vinculadas a una escena de lectura de la que no podemos reponer el contexto.

también se encuentran desarrollados a lo largo del prólogo, sobre todo vinculados a la idea del “orden” como el “deber ser” de los personajes:



Realismo: trivialismo mágico
Nosotros: lo que nos obliga a ser.
Posesiones de realismo
- personaje
- Violeta
Lo más creíble
Final Leopoldina

Ocampo, Silvina (1959) *La furia y otros cuentos*. Buenos Aires: Editorial Sur. [Biblioteca Enrique Pezzoni, (IFLH Amado Alonso, UBA) Signatura: 55-6-45]

Pezzoni señala en su prólogo que el “detallismo” es una de las marcas más potente de Ocampo para crear ambientes familiares y seguros frente a lo extraño. Al mismo tiempo, afirma que el exceso de detalle es una de las maneras en las que caricaturiza los espacios burgueses en los que el “orden” esperado no parece alterarse: “esta imagen, entre fotográfica y paródica, demora y de algún modo desautoriza la sorpresa final: el estallido de esa atmósfera, el hiato abierto por un hecho feroz del que surgen los varios sentidos posibles” (1982d: 11). Las anotaciones en esta página sistematizan algunas de estas ideas: la relación de igualdad que se plantea -a través del signo de los dos puntos- entre “realismo” y “trivialismo¹²⁵ mágico” colabora para sostener sus afirmaciones en torno a los bordes difuso entre lo que es “real” o “verismo” (1982d: 12) y lo que ocupa

¹²⁵ Aunque en el prólogo no se alude directamente a esta noción, es claro que Pezzoni está planteando el trivialismo a partir de la teoría lógica de que todas las proposiciones y las contradicciones son verdaderas. El lector de Ocampo debe considerarse trivialista para poder acceder a la multiplicidad de sentidos. Esta idea está vinculada a la de “verismo” que Pezzoni sí menciona en su prólogo.

el orden de lo maravilloso. La frase “lo que nos obliga a ser”, enmarcada, está vinculada al “orden” que se busca en estos espacios burgueses y el señalamiento de algunos de los personajes de ciertos relatos actúa en el mismo sentido. La anotación “final Leopoldina”, Leopoldina”, resaltada con un círculo, refiere a la transferencia de poderes entre niños y ancianos que Pezzoni menciona en su prólogo. Elige este personaje en particular para los ejemplos porque es Leopoldina uno de los que sueña y vaticina en los relatos de Ocampo. Si los niños, afirma Pezzoni, pactan con el orden adulto para encajar en lo “normal”, deben otorgarles sus poderes (de adivinación, de argucia, de intelecto, de capacidad imaginativa, de sueño, etc.) a “los ya nunca niños” (1982d: 20), es decir, a los ancianos. Niños y ancianos son, según Pezzoni, los únicos personajes con capacidad total en los cuentos reunidos en esta publicación.

Más allá de que este prólogo nos permite mostrar de qué manera el trazo de la parábola expone un modo de delimitación del *corpus*, su abordaje nos habilita también a observar las insistencias que venimos señalando en relación con las operaciones de Pezzoni como crítico. Una de ellas aparece apenas iniciado el texto: vuelve sobre la participación de los lectores en la producción de sentido frente -esta vez- a los cuentos de esta compilación. De nuevo, la advertencia del crítico:

Los cuentos de Silvina Ocampo subyugan y desarman al lector: lo hacen verse una y otra vez desprevenido ante unos textos irresistibles y anómalos, instalados en una suerte de ilegalidad que les permite remitirse a varios referentes posibles y a la vez negarse a todos ellos. Irreductibles, las historias de Silvina Ocampo incitan a una empresa de redescubrimiento que sólo podrá iniciar un lector ya *de antemano* [las cursivas son del autor] y deliberadamente desprevenido, olvidado de rótulos y pactos de lectura consabidos (1982d: 9).

Como a los lectores de *Blanco* (1967) de Octavio Paz, Pezzoni advierte que quienes se acerquen a los cuentos de Silvina Ocampo deben desasirse de todo aquello que pretenden conocer o -podemos reformular- de los modos por los que cristalizan las lecturas. En principio, estos lectores deberán abandonar el afán de encontrar correspondencias entre lo que leen y la realidad en la que viven porque si bien Ocampo “con su aire insidiosamente familiar” (9) parece describirla y narrarla, en verdad, los relatos “se niegan a ser leídos como testimonio de la realidad” (9). El lector deberá estar atento para no perderse el sentido, con la conciencia plena de que, una vez más, será un engranaje en el mecanismo de sentido premeditado por la autora:

Aquí es preciso renunciar a todo intento de interpretación que se aparte de la superficie del texto y aspire a algo que esté fuera de ella: un sentido único, preciso, aleccionador, garantizado por una «verdad» totalizadora y por el prestigio de un trascendentalismo solemne. Frente al conato de «explicarlos» (en sentido literal: de «abrirlos» para permitir

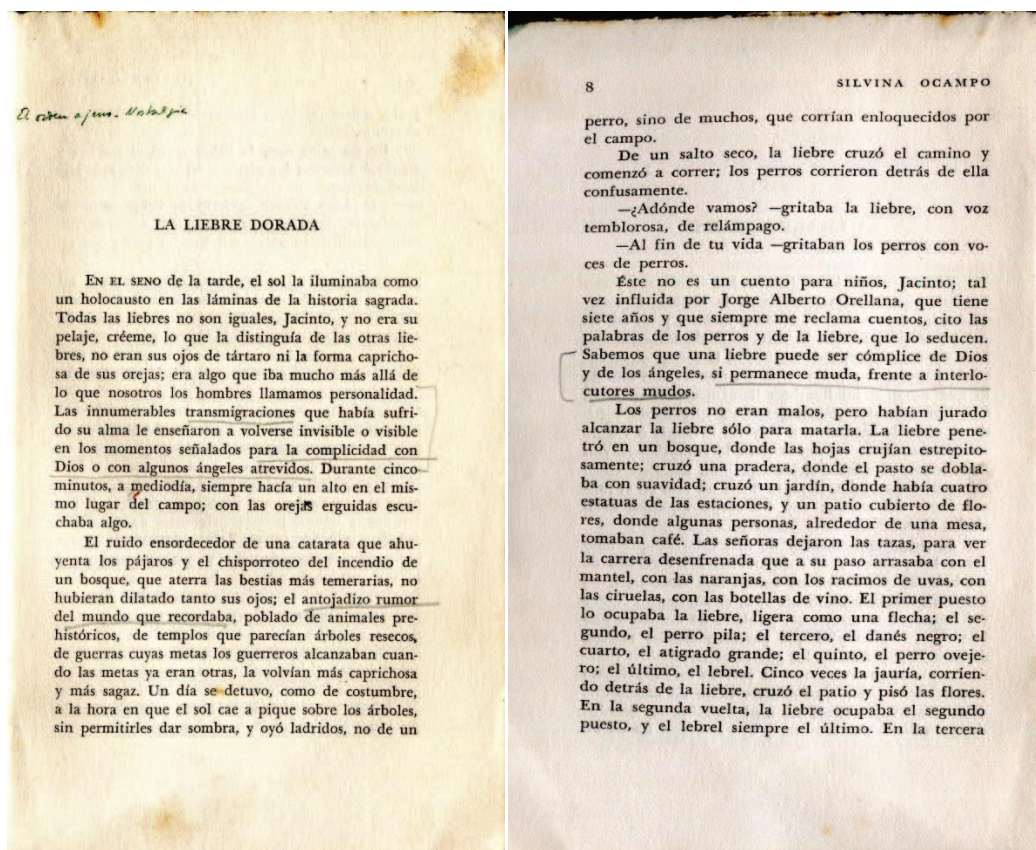
que los invadan los significados previos a ellos mismos), los cuentos de Silvina Ocampo se resisten con admirable agilidad y revelan al máximo su virtud de asumirse a sí mismos como única fuente posible de sentido [...] (1982d: 9).

El lector de Ocampo podrá acercarse e ingresar a los relatos, pero con limitaciones. Hay un plan de lectura que debe seguir: observar y escuchar la irrupción de lo fantástico y de lo maravilloso en el plano de lo cotidiano. Según Pezzoni, Ocampo cuenta lo cotidiano con un nivel extremo de detalle, al punto de que esa operación se vuelve irónica, descarnada y caricaturesca. En ese terreno entra a jugar el lector, quien debe percibir lo extraño, lo llamativo, lo sobrenatural, lo imaginario que se cuele entre los detalles, entre las anécdotas y entre los personajes. El lector deberá poder oír el sonido de la irrupción. De esta manera, empieza a operar *la escucha como auscultación* en este prólogo.

La idea del orden que Pezzoni expone desde el título -y que retomará dos años después- está asociada a la manera en que Ocampo relata sucesos en un microclima de aparente normalidad que se va contagiando y corroyendo hacia un desenlace inesperado: “la rebelión a ultranza, la exaltación de la libertad absoluta no aparece directamente formulada en sus textos anárquicos, que reproducen para corroer, obedecen para violentar” (1982d: 13). Para Pezzoni, Ocampo combina diferentes técnicas y procedimientos ya asentados en la tradición literaria, pero que les da una “reprogramación inédita” (1982d: 10) mostrándolos como “la infracción, el desacato” (10) frente a cierto “orden” establecido. Como en *Discos visuales* (1968) de Octavio Paz, en el cruce de opuestos, en la inclusión de “modos antitéticos -e igualados- de ver y producir un mundo” (1982d: 10) Pezzoni encontrará un espacio, “un vacío que instauran, el de las fronteras axiológicas derribadas” en el que se podrá localizar uno o varios sentidos. Analizar la manera en que esos vacíos se llenan será una tarea encomendada al lector, quien deberá hallar las voces que lo ocupan, lo rellenan y, en algunos casos, lo rebalsan. Preguntarse qué voces ocupan ese espacio vacío demanda la operación de *escucha como auscultación*.

Decíamos anteriormente que la parábola de *La furia*...se abre con el cuento “La liebre dorada” porque, según Pezzoni, plantea un pacto ficcional con el orden ausente y con la divinidad. En la primera página que contiene este cuento encontramos un comentario al margen que dice: “El orden ajeno. Nostalgia” (1959: 7) y dos oraciones subrayadas con trazo grueso: “[...] para la complicidad con Dios o con algunos ángeles atrevidos” (7) y “Sabemos que una liebre puede ser cómplice de Dios y de los ángeles,

si permanece muda, frente a interlocutores mudos” (8). Esta es la primera vez que el “orden” aparece como tópico de puño y letra. Pezzoni lo retomará en el título del prólogo de 1982 y en el estudio preliminar que escribirá dos años después y sobre el cual nos detendremos en esta oportunidad.



Ocampo, Silvina (1959) *La furia y otros cuentos*. Buenos Aires: Editorial Sur. [Biblioteca Enrique Pezzoni, (IFLH Amado Alonso, UBA) Signatura: 55-6-45]

En 1984, Pezzoni escribe un estudio preliminar para *Páginas de Silvina Ocampo seleccionadas por la autora* (1984) publicado en Buenos Aires por editorial Celta. Este texto, titulado “Silvina Ocampo: orden fantástico, orden social” (2009: 207), sí fue incorporado por el autor en *El texto y sus voces* (1986) y en él vuelve a aparecer la figura de la parábola, aunque de manera ampliada y exponiendo un alcance mayor que en el texto analizado anteriormente. Si el *imago mundi* que la parábola delineaba dentro de *La furia y otros cuentos* se cerraba en sí mismo, en esta oportunidad se produce una apertura que volverá a la parábola una lente mediante la que se podrá leer la totalidad de la obra publicada hasta entonces por la escritora. Asimismo, el retorno a la idea del “orden” como motivo de lectura se expondrá con mayor grado en relación con el texto anterior, aunque con un base inamovible: el detallismo es el protagonista a la hora de narrar y describir microclimas en espacios sociales “seguros”

(los barrios modestos, las casonas y los caserones suntuosos, los patios de las fiestas vecinales, las salas de estar, el *living room*, etc.) en los que la realidad puede oírse o “representarse ante ellos como puro espectáculo” (Pezzoni 1982d: 13). El ruido que genera el ingreso de lo anormal, de lo no esperado o de lo contaminado en esos espacios se convertirá en el sonido de la irrupción.

La totalidad de este estudio preliminar está cruzado por un objetivo: echar a andar la hipótesis con la que Pezzoni recorre el conjunto de poemas y cuentos hasta entonces publicados por Silvina Ocampo. Para el crítico, a lo largo de su obra la escritora se propone el autoconocimiento, el conocimiento *de sí* y busca el propio Yo. Lo hace a través del mundo de la literatura, por eso es que afirma:

Los relatos, los poemas de Silvina Ocampo avanzan impulsados por el empeño de situar, situar, poseer el propio Yo. Solo que ese Yo buscado no es, a sabiendas, una subjetividad existente fuera y antes de los textos, sino la que emana de ellos. Es el Yo producido por el ámbito mismo elegido para la busca y el deseo de encuentro: la literatura [...] la literatura de Silvina Ocampo ofrece y sustrae, atrae y rechaza lo buscado. Propone la existencia de un Yo central que aguarda el momento en que será conocido, pero siempre reconocido como ausencia, como carencia radical (2009: 208).

Una vez establecida esta hipótesis, que irá ampliando y revisando a lo largo de las páginas, Pezzoni devela el primer punto desde donde traza el comienzo de la parábola para leer la obra de Ocampo. En este caso, el primer punto es coincidente con el primer libro publicado por la autora: *Viaje olvidado* (1937), aunque Pezzoni inicie el recorrido de su hipótesis con el poema “Acto de contrición”, parte de *Lo amargo por lo dulce* (1962). Este juego de idas y vueltas por la obra muestra el cartografiado que propone la parábola como marco y como recorte del *corpus*. ¿Dónde comienza la búsqueda del propio Yo que encara Ocampo? Con el mapa de la obra sobre la mesa, Pezzoni establece la primera referencia para trazar la parábola con la que sus lectores podrán recorrerla.

En *Viaje olvidado* (1937), Pezzoni encuentra un “cuadrado de la significación” (2009: 217) que subyace en estos relatos y que, afirma, se extrapola después a otros textos de la autora. Ampliando y reescribiendo una lectura que José Bianco hace del mismo libro, Pezzoni afirma que dicho cuadrado de la significación implica “relaciones de implicación y contrariedad a partir de la contradicción entre lo ‘natural’ y lo ‘milagroso’” (217), a los que redefine como “habitual” y “anómalo e insólito” respectivamente. El trazo que comienza a marcarse en el mapa de la obra mostrará,

entonces, cómo los personajes de Silvina Ocampo conviven entre lo habitual y lo anómalo con total “naturalidad”:

A partir de *Viaje olvidado*, la literatura de Silvina Ocampo será una relación de “casos”, de conductas extremas. *Casus*: caída en la obediencia ciega, en la infracción total, en la reclusión entre los muros de la interioridad. *Casus belli*: cada conducta extrema es un enfrentamiento con otra de ese catastro de “conductas ejemplares”. El enfrentamiento se da *entre* los casos narrados en uno u otro relato, o en el interior mismo de un relato determinado (Pezzoni 2009: 218).

Múltiples personajes, múltiples caras, múltiples máscaras para la búsqueda del propio Yo que, según Pezzoni, emprende Silvina Ocampo. Una pesquisa que empieza con este viaje olvidado que, en realidad, es un viaje inventado. A lo largo del texto se suceden los ejemplos, tomados de numerosos cuentos, para hacer notar cómo estos personajes enmascaran diversos Yo, en diferentes escenarios donde lo habitual se cruza con lo anormal -que no es necesariamente lo sobrenatural-, y colaboran con la búsqueda del Yo de Ocampo. La mención a la máscara y al enmascaramiento como operación textual y como figura para leer una obra no es nueva en Pezzoni, tal como vimos en el capítulo anterior en relación con el análisis de las clases sobre *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz. En esta oportunidad, afirma: “en sus primeros textos, Silvina Ocampo privilegia la máscara del recuerdo programado. ‘Interés en el mal’ o ‘culpa’, la máscara siempre superficie, límite, voluntad de olvido de algo que a la vez permanece como polo imantado del otro lado de la máscara: origen del proceso de renegación que se alegoriza como rechazo de lo original” (2009: 222).

Si el libro *Viaje olvidado* (1937) marca en el mapa de la obra el comienzo de la parábola, estas páginas reunidas por la propia autora en 1984 marcan el otro punto, el de finalización del trazo que esta dibuja. La coincidencia no es menor pues esta publicación reúne cuentos y poemas que atraviesan toda la obra de Silvina Ocampo, por lo que este cuadrado de la significación y la búsqueda del propio Yo aparecerían expuestos a lo largo de estas páginas, a modo de muestra para justificar ese recorrido de lectura global que el crítico propone. Asimismo, la visualización y la puesta en escena de los diversos enmascaramientos del Yo de Ocampo pueden verse en sus diversos estados: “autoofrecido como entidad contradictoria y múltiple [...] ese Yo engendradora de oposición” (2009: 209) o “al Yo naciendo” (222).

Decíamos anteriormente que en el trazo que dibuja la parábola, se muestra el punto de inicio, el de finalización y el de mayor alcance durante su recorrido. Este último punto le sirve a Pezzoni como ejemplo del máximo potencial que alcanza una operación de escritura a manos de un autor o autora y, al mismo tiempo, le permite también mostrar su propia

operación de lectura. Así entonces, en el trazo que delimita la parábola dentro de la obra de Silvina Ocampo, *Autobiografía de Irene* (1948) constituiría el punto máximo del recorrido.¹²⁶ La razón que esgrime el crítico está vinculada a su operación de lectura y a su hipótesis inicial: los textos que aquí se incluyen muestran claramente tres tipos de narradores, diversos sujetos de enunciación y diversas posiciones que estos adoptan en los textos; por lo tanto, lo que exponen -en definitiva- son los múltiples Yo que colaboran en la búsqueda que Silvina Ocampo emprende en la literatura:

[...] en cada ocasión, el narrador está situado en espacios diferentes: primero, el sujeto de la enunciación conjetura un suceder; segundo, dos diferentes sujetos de enunciación contraponen versiones opuestas del mismo suceder; tercero, el sujeto de la enunciación se remite a sí mismo -con un mediador fantasmático- para reiniciar la narración. La primera persona se muestra así como situada fuera del relato, como organizadora del relato-búsqueda, o como instalada en el ámbito mismo de la búsqueda (2009: 224).

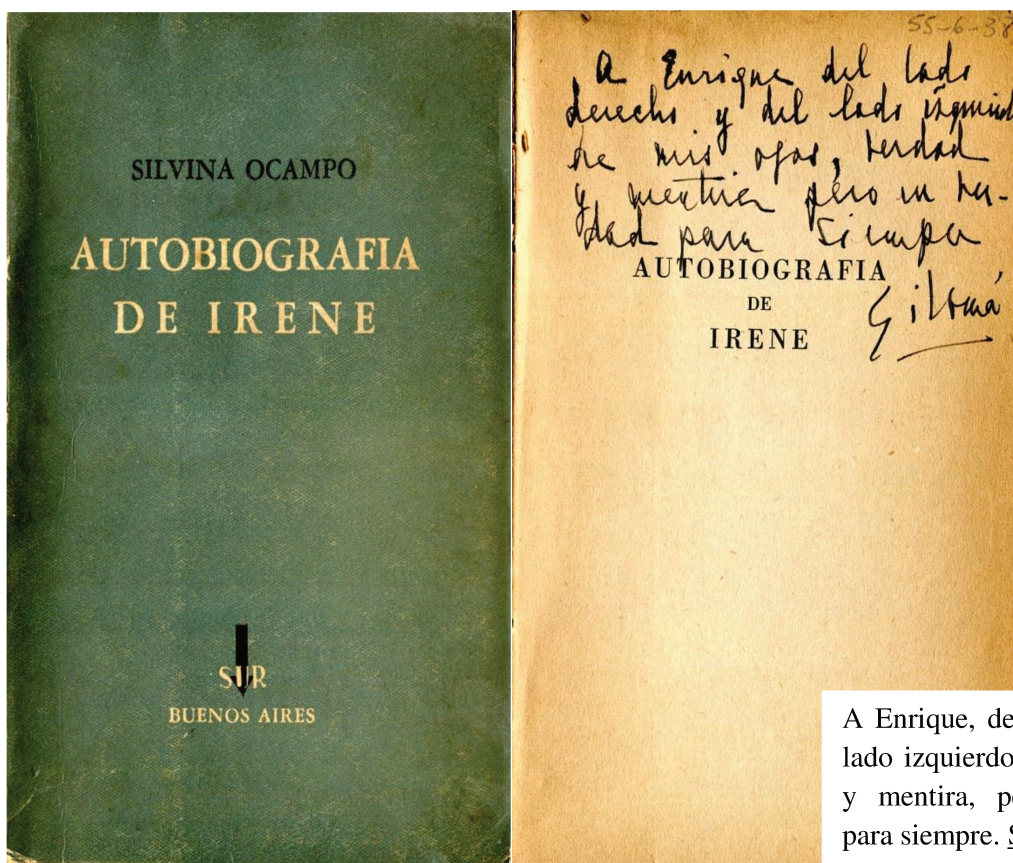
No nos detendremos aquí en el análisis pormenorizado que Pezzoni realiza sobre los textos que componen *Autobiografía de Irene*¹²⁷ (1948), solo diremos que muestra en cada uno de ellos el funcionamiento del Yo que describe en la cita anterior a partir de la demostración de la labilidad de su procedimiento de enunciado y enunciación:

[...] no destaca el procedimiento (conjunción y disyunción entre el sujeto de la enunciación y el del enunciado; oposición entre dos sujetos que dicen “verdades” divergentes) para representar y aun simbolizar lo que ya aparece simbolizado en otros niveles del texto. El procedimiento es aquí transparente. Un solo sujeto (se) enuncia: declara una y otra vez su obsesión, “el deseo imposible de escribir sobre el deseo imposible” (2009: 227).

Cuando revisamos la biblioteca de Pezzoni también nos encontramos con dos ejemplares de *Autobiografía de Irene*. Uno de 1948, el primero que se publicó en Editorial Sur, y otro de 1975 publicado por Sudamericana. En el primer ejemplar solo encontramos una dedicatoria de Silvina Ocampo a Pezzoni en la primera página de libro; una muestra del tipo de amistad que los unía:

¹²⁶ Muchos años después, Judith Podlubne (2009) presentará una hipótesis para leer *Autobiografía de Irene* (1948) con algunos ecos de lo aquí esbozado por Pezzoni: “Sin dudas *Autobiografía de Irene* es el momento más ‘alto’, el más elevado, el artísticamente más logrado de toda su prosa, si se lo valora desde las pautas vigentes en *Sur* e incluso más allá de la revista, pero es también y, por las mismas razones, el menos intenso y singular de toda su obra narrativa (2009: 3).

¹²⁷ El libro está compuesto por el cuento “Epitafio romano” (publicado previamente en *La Nación* en 1943), “Autobiografía de Irene”, el relato que le da nombre al conjunto (había aparecido en el número 117 de *Sur* en julio de 1944), “El impostor” (también aparecido en *Sur* en los números 164-165-166 de junio, julio, agosto y septiembre de 1948), “La red” y “Fragmentos de un libro invisible”, los únicos relatos inéditos hasta ese momento.



A Enrique, del lado derecho y del lado izquierdo de mis ojos, verdad y mentira, pero una hermandad para siempre. Silvina

Ocampo, Silvina (1948) *Autobiografía de Irene*. Buenos Aires: Editorial Sur. [Biblioteca Enrique Pezzoni, (IFLH Amado Alonso, UBA) Signatura: 55-6-39]

En el segundo ejemplar, sí aparecen marcas de lectura de Pezzoni, en los márgenes de las páginas 13, 49, 52, 54, 72, 78, 82, 111 y 118. Lo interesante de estas marcas es que se vinculan directamente con la hipótesis que se plantea para leer a *Autobiografía de Irene* como el punto máximo de expresión de la parábola, como ejemplo del “cuadrado de la significación” y del Yo multiforme que se halla en la obra.

En la página 13, por ejemplo, se encuentran tres anotaciones más que significativas en los márgenes, coincidentes con los tres primeros párrafos del cuento “Epitafio romano”:

TU ESPOSO:

*Traerán las estaciones, en los brazos,
para ti en vano, frutas, dulces lazos:
como la tierra en sombra augustamente
te alejará tu sueño eternamente.*

La antigüedad nos propone tres finales para esta historia;

En el primero, el más previsible, Flavia agradece a Claudio Emilio la salvación del honor de sus hijos y de su familia por haberla ennoblecido prematuramente con los privilegios que sólo puede otorgar la muerte. "Muchas personas vivientes me envidiarán", suspira Flavia con dulzura. "Y también muchos muertos", le dice Claudio Emilio. "Te has convertido ya en una venerable aparición. Tu vida transcurrirá pacíficamente, pues no te faltarán alimento, ni techo, ni reverencias".

1°
verosímil
"realista"

En el segundo, Flavia, después de leer su epitafio y de alabar algunos versos, de censurar otros, exclama: "¡Esto se parece mucho a un sueño!". Tendré que estar atenta y recordarlo para contártelo mañana". "No te preocupes, Flavia. Es un sueño sin despertar y no se lo contarás a nadie. Tus hijos, tus padres, tus hermanos, tus amigas, el mundo entero cree que has muerto. Si te acercas a ellos, si les hablas, crearán que eres una aparición, tendrán miedo de ti y te darán alimentos; pero no lograrás reincorporarte a la vida. El día en que mueras realmente, nadie asistirá a tu muerte, nadie te enterrará". Flavia, con una voz casi inaudible, responde: "Es cierto, todos creen que he muerto, salvo tú: tú eres el único equivocado".

2°
verosímil
fantástico

En el tercero, después de leer el epitafio, Flavia, con renovado esplendor, le dice: "¡No soy bastante serial! ¡No merezco estar muerta!". El fulgor de su cabellera suelta ilumina la noche y Claudio Emilio pide clemencia a los dioses y amor a

3°
policia
verosímil

1° Verosímil "realista"2° Verosímil fantástico3° Policia verosímil

Ocampo, Silvina (1975) *Autobiografía de Irene*. Buenos Aires: Sudamericana. [Biblioteca Enrique Pezzoni, (IFLH Amado Alonso, UBA) Signatura: 55-6-40]

Cuando leemos el apartado "Autobiografía de Irene: biografía de la práctica textual" (2009: 225) dentro de este estudio preliminar, podemos observar de qué manera Pezzoni anuda estas marcas al margen en una lectura que pretende "explicar" -con lo que esto implica para el crítico, es decir, una manera de otorgarle un sentido con los límites que esa acción tiene según lo haya determinado la autora- el cuento "Epitafio romano". Dice Pezzoni, recurriendo al análisis de la anécdota en términos de argumento narrativo:

"Epitafio romano" cuenta el presunto crimen de un cónsul que para castigar la infidelidad de su mujer la oculta y la declara muerta al mundo [...] A los dos años, el cónsul retira a su mujer de la prisión y la lleva ante su epitafio. Cada final se inscribe en un verosímil posible. En el primero, de un realismo canónico, Flavia agradece a su marido "la salvación del honor de sus hijos y su familia por haberla ennoblecido con los privilegios que solo puede otorgar la muerte". El segundo insinúa el verosímil fantástico: "¡Esto se

parece mucho a un sueño!” -exclama el personaje- “Tendré que estar atenta y recordármelo mañana... todos creen que he muerto, salvo tú; tú eres el único equivocado”. En el tercero, la versión se desplaza hacia la literatura subgenérica: relato de intriga (2009: 225).

Estos tres tipos de verosímil identificados y anotados por Pezzoni ni bien iniciado el cuento, colaboran para sostener su hipótesis sobre los múltiples Yo que los relatos de Ocampo ofrecen como máscaras. Los “tipos de ficción” (2009: 225) no hacen más que corroborar la multiplicidad de narradores que, en esta oportunidad, Pezzoni señala como una “omnisciencia que finge su propia ignorancia y atribuye ‘a la antigüedad’ los tres desenlaces posibles, declarándose incapaz de resolver cuál es el ‘verdadero’” (2009: 225).

En las demás páginas marcadas de este ejemplar de *Autobiografía de Irene* (1975), Pezzoni señala con subrayados, con asteriscos, con llaves y corchetes algunas palabras claves y oraciones que después usa como cita o como idea recurrente a lo largo del estudio preliminar. Todas y cada una de ellas están asociadas con el “cuadrado de la significación” al que ya aludimos, es decir, a la convivencia entre lo natural y lo anómalo; y con la multiplicidad del Yo, como máscaras para encontrar (se), que aparece en los relatos de Ocampo. A continuación, señalamos dichas marcas para dar cuenta de esta constelación de semas o lexías (Barthes 1970: 22) con las que Pezzoni sostiene la lectura. Uno de los tópicos que más se observa en las marcas y anotaciones sobre este ejemplar es el del “sueño”, como cruce entre realidad y fantasía, como el terreno en el que el verismo se pone en jaque. Veamos algunos ejemplos sobre el cuento “El impostor”:

“Me senté, me arrodillé y finalmente me puse de pie, resuelto a concluir la batalla. Entonces apareció una enorme abeja y se posó en el tronco de un eucalipto. Me saqué la alpargata para aplastarla. Se trataba de una abeja inmortal, ningún golpe la hería [...]” (1975: 54). [Párrafo completo marcado con un corchete y con la anotación “sueño” al margen].

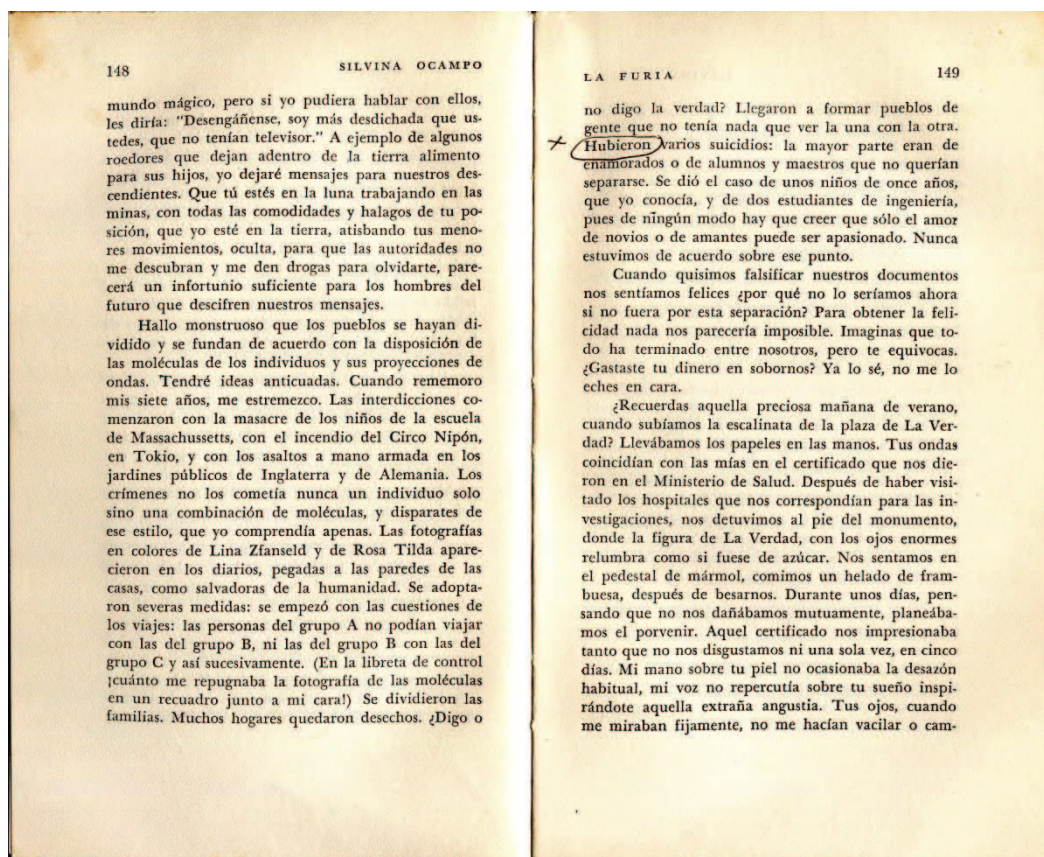
“Soñé con el revólver de Esquivel. Después, perplejo, vi que el revólver estaba en el cuarto de Heredia [...]” (1975: 72). [Párrafo completo marcado con un corchete y con la anotación “sueño” al margen].

“Avergonzado, seguí como una sombra por las calles del pueblo a esa mujer horrible. Las calles me parecieron sinuosas y lúgubres, infinitas y, a cada paso, más sucias como si todas desembocaran en un pantano” (1975: 78). [Párrafo completo marcado con un corchete y con la anotación “sueño” al margen].

También se marcan varios sentidos opuestos dentro de los cuentos que integran este libro. Recordemos que en el prólogo a *La furia y otros cuentos* (1982) la idea de encontrar el vacío entre los opuestos ya había sido expresada por Pezzoni: en aquello que se opone, en el vacío que se genera entre ambos se pueden embutir las voces o los sentidos. Algunos de los que aparecen marcados -señalados con un círculo- son los siguientes: en el cuento “El

impostor” las palabras “odio” y “afecto” (1975: 52); “terror” y “alivio” (1975: 72) y en “Autobiografía de Irene” las palabras “lucha” y “reconciliación” (1975: 111); “recuerdo” y “olvido” (1975: 118).

Además, aparecen advertencias, al parecer para la autora: en la página 49, sobre el cuento “El impostor” se subraya la oración “Los animales son los sueños de la naturaleza” y Pezzoni anota al margen “¡Ojo!”. Decimos advertencia porque no es la primera marca de este tipo que aparece en los textos de Silvina Ocampo, léidos con exquisito detalle por Pezzoni. En los ejemplares de *La furia y otros cuentos* de 1959 y de 1982 también las encontramos. En la publicación de 1959, en el cuento “Las ondas”, podemos observar una marca de corrección gramatical:



Ocampo, Silvina (1959) *La furia y otros cuentos*. Buenos Aires: Editorial Sur. [Biblioteca Enrique Pezzoni, (IFLH Amado Alonso, UBA) Signatura: 55-6-45]

Cuando se revisa la edición de 1982 de este cuento, la oración aparece enmendada de la siguiente manera: “hubo varios suicidios” (Ocampo 1982: 164).

Por último, algunas de las oraciones marcadas son utilizadas como citas en el estudio preliminar que escribe Pezzoni. Algunos ejemplos son: “Por eso y debido al asombro que me había causado descubrir ese mundo, ahora los recordaba con extraordinaria precisión” (1975: 52) del cuento “El impostor”, y “El que no conoce su

destino inventa y enriquece su vida con la esperanza de un porvenir que no sobreviene nunca: ese destino imaginado, anterior al verdadero, en cierto modo existe y es tan necesario como el otro” (1975: 111) del cuento que le da nombre al libro.

Una vez finalizado este análisis sobre el punto más alto del recorrido de la parábola, Pezzoni va hacia el texto al que le está escribiendo el estudio preliminar para mostrar cómo se dibuja el final del trazo. Dice: “a partir de *Autobiografía de Irene* (1948), en los libros siguientes de Silvina Ocampo (*La furia*, 1959; *Las invitadas*, 1961; *Los días de la noche*, 1970; *La naranja maravillosa*, 1972) subsiste la fluctuación entre lo habitual y lo insólito” (2009: 229). Si bien ensaya una nueva ampliación de la hipótesis, afirmando que el cuadrado de la significación se complejiza por la presencia de lo sobrenatural -que hasta este libro no había aparecido así expresado-, el trazo de la parábola comienza a descender pues la operación de escritura que le descubre a la autora ya ha tocado su punto máximo en la publicación de 1948. De esta manera, su análisis del *corpus* de Silvina Ocampo queda subsumido al trazo que describe la parábola en cuestión.

4.2.3. Felisberto Hernández: el sonido del silencio

En 1982, Pezzoni publica en la revista *Escritura* un texto titulado “Felisberto Hernández: parábola del desquite” (2009: 239) que luego incluye en *El texto y sus voces* (1986). En este artículo también es posible observar cómo opera la parábola en tanto herramienta que permite delimitar un *corpus* y la operación de *la escucha como auscultación* en términos de un modo de acceso para el análisis de la obra de Hernández.¹²⁸

La primera observación que hacemos es que el uso de la figura de la parábola se desplaza directamente al título del texto. La presencia de la misma allí sitúa una clave de lectura que no deja demasiado lugar a las interpretaciones por fuera de ella: la presentación del nombre Felisberto Hernández seguido de los dos puntos habilita una conclusión o resumen que funciona como un equivalente a toda la obra del escritor. Para Enrique Pezzoni, la obra

¹²⁸ Felisberto Hernández es otro de los autores predilectos de Enrique Pezzoni. En su curso de “Introducción a la Literatura” de 1984, el autor ingresa como tema en dos unidades:”7. Los dos polos del texto literario: la producción y la recepción. (Lectura de Felisberto Hernández, “La casa inundada”); 8. El problema de la caracterización del género literario referido a un caso particular: la literatura fantástica. Correlación de los rasgos del código literario y del código social en el texto fantástico. Distintas teorías: T. Todorov, A.M. Barrenechea, I. Bessiere. La literatura fantástica como forma particular del contrato mimético (Lectura de Julio Cortázar, “Bestiario”; Jorge Luis Borges, “Ficciones” y “El Aleph”; Felisberto Hernández, “El acomodador”; “Menos Julia” y “Las Hortensias”). Vamos a observar cómo estos textos de Hernández son trabajados dos años antes, en este artículo.

completa de Hernández¹²⁹ equivale a una parábola cuyo recorrido muestra el “desquite” como operación de escritura.

El movimiento de la operación de lectura es bastante similar al que aparece en el estudio preliminar sobre Silvina Ocampo: Pezzoni introduce, al inicio, su hipótesis de lectura para abrirse camino en la obra de Hernández a través del trazo de la parábola y del funcionamiento de *la escucha como auscultación*. El texto se inaugura de esta manera. El protagonista de Felisberto Hernández (narrador-actor, sujeto de la enunciación que coincide con el sujeto del enunciado para declararse inasible y denunciarse como fragmentación y escisión de sí mismo) vive una carencia, y la fruición de acumular sucedáneos para rechazarlos. La carencia del propio Yo es para el que se enuncia la de algo que no ha conocido ni poseído nunca. Pero sentido como falta de un bien que ha perdido o le han quitado, ese algo le inspira nostalgia o le depara una y otra vez la experiencia de la desposesión (2009: 239).

Lo que se establece es el primer acercamiento a la idea del “desquite” que es el fuerte de su hipótesis de lectura. La novedad respecto del texto sobre la narrativa de Silvina Ocampo está puesta en que, en esta oportunidad, la operación de *la escucha como auscultación* se involucra, como método, como medio de acceso, en la lectura que se propone: “el Yo que narra y se narra en los cuentos de Felisberto no cuenta sino eso: que *no cuenta* [las cursivas le pertenecen al autor], no incluye, no es incluido [...] su historia es la de un Yo sin Yo que solo pormenoriza el fracaso en la empresa de autoapropiación” (2009: 239). De esta manera, Pezzoni explora la hipótesis y afirma la idea inicial: la parábola que describe la obra “felisbertiana” traza un recorrido que muestra cómo este sujeto-protagonista-actor jamás posee su propia voz. Doble juego: no cuenta porque no es incluido, porque no forma parte del cuerpo, y tampoco cuenta porque no tiene con qué hacerlo; el sujeto de la enunciación no tiene voz propia, la voz no tiene un cuerpo que le pertenezca.

Si bien Pezzoni no habla de la voz explícitamente, se centra en los reemplazos que el acto de decir encuentra en los relatos analizados a lo largo de su escrito. ¿Qué escucha, entonces, a través de la auscultación de las voces del texto? En principio, la nada, el silencio porque la voz del protagonista felisbertiano está ausente. De esta manera, las preguntas que se traman tienen que ver con cómo se habla de aquello que no se escucha y cómo se carga el silencio, cómo se llena el vacío. Un procedimiento similar al propuesto para los cuentos de Silvina Ocampo, aunque con una diferencia no

¹²⁹ El crítico se apura en aclararlo en una nota al pie: la lectura se hace sobre *Obras completas de Felisberto Hernández*, en sus tomos I a VI, de la editorial Arca-Calicanto publicadas entre en 1969 y 1982.

menor: en los relatos de Ocampo, las voces tienen cuerpo, se diversifican como máscaras para encontrar en ellas a la autora y el vacío se produce entre esas voces opuestas; aquí, la ausencia de voz produce el silencio. Para sortear este obstáculo, la hipótesis de lectura de Pezzoni parece tomar dos caminos: a) por un lado, la voz ausente del personaje felisbertiano puede reconstruirse por el resto, por el residuo, por “ensambladuras irrisorias, montajes” (2009: 240); b) por el otro, a través del ensamble de escenas que reemplazan el acto de decir mediante otros sentidos que pueden ocupar esos espacios en los que no habita la voz. La parábola del desquite irá trazando el camino entre estas dos formas de acceso al texto, para mostrar cómo ese “personaje central deshace y rearma, construye un discurso como una red de figuras, instala en su oscuridad un laboratorio de tropos” (2009: 241).

La reconstrucción a través del resto o del residuo se hace mediante el análisis de la voz del “Yo del Otro” que ocupa el espacio vedado a la voz del protagonista. Pezzoni analiza los cuentos “La suma” y “Las dos historias” para mostrar cómo estos personajes se dicen a través de otros y cómo esa es una manera de llenar el vacío que el silencio habilita: “carente de sí, fijado en la vacuidad de esa ausencia, el Yo felisbertiano es la energía de la circularidad, no del traspaso” (242). La voz que circula pasa por el protagonista, pero no se queda más que en el resto transitorio e intermitente que le permite, por momentos, tener la ilusión de la voz propia.

La preocupación por la búsqueda de la voz ausente de los personajes de Hernández se transforma también en una indagación por la forma en la que el crítico interviene en el texto. La operación de la *escucha como auscultación* le permite revisar estos dos caminos planteados en la medida en que se convierte en una forma de acceso al texto y el planteo de un sentido posible que se extrae del mismo. Esta pesquisa también busca hacer un nuevo aporte a la lectura de la obra de Hernández.

Si observamos el texto pezzoniano notamos que es rico en *envíos* mediante notas al pie, algo que, como ya mencionamos en el capítulo anterior, se vuelve reiterativo y notable recién en los textos del último período del crítico, más vinculados a su reinsertión al mundo académico universitario. Resulta interesante que una vez inaugurada su lectura y presentada la hipótesis con la que recorrerá el texto -la parábola del desquite- y su vínculo con el Yo de Hernández, Pezzoni nos envíe a lo que considera la “lectura fundante del Yo felisbertiano” (2009: 242) refiriéndose al texto de Ana María Barrenechea “Ex-centricidad, di-vergencias y con-vergencias en Felisberto Hernández” (1976). Cuando revisamos este extenso artículo de Barrenechea, rápidamente vemos que delinea un análisis del Yo felisbertiano partiendo de reconocerlo partido, desdoblado, ambiguo, excéntrico y divergente, especialmente “en el

enunciado como en la enunciación, en el ‘vivir’ de los personajes como en el relatar (‘escribir’) del narrador” (1976: 311). Apenas iniciado el artículo, Barrenechea declara que tratará de exponer cómo la obra de Hernández tiene el afán de mostrar “autenticidad”. Para hacer evidente este proceso, Barrenechea revisa:

el deseo de descubrir conexiones inusuales como motor expreso del texto. Unas veces la visión alerta del observador capta la trasgresión de la ley; otras, la naturaleza o el azar muestran espontáneamente la fractura del orden. Otras, las cosas ensayan por sí mismas posibilidades inéditas. Otras, el personaje abandona su pasividad y también ensaya la introducción de un hecho inusitado en lo cotidiano (1976: 312).

La hipótesis que se delinea les proporcionará centralidad a los personajes felisbertianos en función de dar a conocer de qué manera se vinculan con los objetos (que funcionan como intermediarios, pero con vida propia) y de qué forma estos estallan en pedazos que pueden adquirir autonomía y vivir por su cuenta: “La vida que adquieren los objetos inanimados [...], la autonomía de las cosas con respecto a sus dueños [...], la independencia de las partes con respecto al todo transforman el fluir de las historias de Felisberto Hernández” (Barrenechea 1976: 314). En esta enumeración de relaciones que hace Barrenechea, aparece una que cobra centralidad a la luz del análisis que Pezzoni hace posteriormente en el artículo que aquí estamos examinando.

Dice Barrenechea:

Las más complejas relaciones se establecen en este mundo donde las cosas se entienden entre sí (los objetos en la sala de Celina, II, 14; las plantas en V, 59), *a veces con entidades tan particulares como el sonido* [las cursivas son nuestras] (los objetos del dormitorio con los ruidos de las maquinas, V,38) y también establecen nexos con los hombres, nexos de complicidad, de rechazo, de sorna, de engaño, de dependencia, de imperio (V, 60 y 66; II, 9-13) (1976: 314-315).

La aparición del sonido como *lexia* (Barthes 1970: 22) habilita el tratamiento de los sentidos que esta envuelve. El análisis del silencio hecho por Barrenechea se resume en una serie de ejemplos en los que muestra su funcionamiento autónomo como si fuese una entidad concreta. Lo hace específicamente para introducir las “micro historias aisladas” (1976: 319) que se desprenden de los cuentos y que cobran relevancia en tanto muestran la autonomía de las partes (del cuerpo y de los objetos inanimados que viven por su cuenta). La potencia posible de este análisis aparece, en realidad, en la nota al pie que acompaña uno de los ejemplos del sonido como entidad: “este pasaje no desempeña una función en el cuento donde se inserta, pero sí en la producción total, donde adquiere importancia el orbe acústico: sonido y silencio, armonía y disonancia” (Barrenechea 1976: 319). A partir de esta nota al pie es donde el *envío* de Pezzoni cobra más

relevancia pues este parece ser el puntapié inicial para el análisis del sonido que encara en su propio artículo sobre la obra de Hernández. Aquí está puesto su aporte para leer dicha obra; desde aquí se produce una nueva lectura.

Decíamos anteriormente que para sortear el aparente obstáculo provocado por la escucha del silencio el crítico encuentra dos caminos: por un lado, se trata de reconstruir la voz del Yo protagonista mediante la voz del “Yo del Otro” que se teje en los textos. En este sentido, el recorrido que inicia Barrenechea sobre el Yo felisbertiano funciona como la base desde la que parte Pezzoni: no discute esta idea, sino que la lleva al máximo, tratando de sacar provecho del yo partido, autonomizado y atomizado al que nutre con los residuos, los restos, los fragmentos de otras voces. Por otro lado, afirmamos que el segundo camino para encontrar la voz tiene que ver con recomponer los espacios vedados al acto de hablar/escuchar con otros actos sensoriales (ver, tocar, oler) que pueden funcionar a modo de reemplazo. Con ambos caminos, el resultado es el mismo: se lo pone voz al protagonista felisbertiano y se anula el silencio; aparece así una forma de contarlo y de narrarlo.

Para mostrar de qué manera esta segunda forma de acceso a la voz silenciada se reemplaza mediante otros actos, Pezzoni construye una segunda parábola -más acotada- que funciona de igual manera que la que abarca toda la obra, pero determina claramente qué relatos la integran y cuáles son los motivos por los que lo hacen:

Muchos de los seudotraspasos en los relatos de Felisberto Hernández son, en verdad, aventuras del *des-quite*: busca de lo que se siente como desposesión y también empeño en el *des-quite*, la satisfacción y la venganza, el poseedor es puesto en el lugar del desposeído. El texto de Felisberto lo hace abriendo una distancia entre el sujeto que enuncia y el enunciado. Si en los relatos del *quitado* el narrador es a la vez el protagonista, en los del *desquite* el narrador atestigua lo que le sucede al Otro, o bien es el narrador transparente, “ausente” de lo que transmite. Tal es la parábola que trazan algunos cuentos escritos en un período determinado y cuyos extremos pueden situarse en “El acomodador”¹³⁰, por un lado, y “Menos Julia” y “Las hortensias”, por el otro (2009: 245).

Lo extenso de la cita permite clarificar cómo Pezzoni construye el análisis del “desquite” que es, en definitiva, el objetivo último de su lectura en la parábola trazada para la lectura global de la obra. Ahora bien, en estos tres cuentos que sitúa en los extremos de la parábola menor se observan los reemplazos del decir a los que aludimos. En “El

¹³⁰ Daniel Balderston, en la entrevista realizada para esta investigación, cuenta: “en uno de sus viajes a Ohio State, cuando yo ya trabajaba en Tulane en Nueva Orleans, vino a dar una conferencia sobre “El acomodador” de Felisberto Hernández que se publicó después. Recuerdo que lo fascinó Nueva Orleans”. Evidentemente, lo que se vuelca en este artículo tuvo otras instancias de presentación en las que seguramente Pezzoni afinó hipótesis y modos de abordaje.

acomodador”, el personaje es el sirviente “que guía a otros para acomodarlos en los lugares desde los cuales asistirán al espectáculo que ellos mismos no producen” (Pezzoni 2009: 247) y no habla, sino que observa. Emanan de sus ojos una luz que le permite ver las cosas como si los objetos le pertenecieran, y de esa manera, en vez de acomodarlos, los desacomoda, haciéndole jaque al “dueño”, quien es el poseedor de todas las cosas. El sonido juega un papel primordial en este texto pues el acomodador observa cómo este se transforma en música. Dice Pezzoni: “la carga erótica de la ejecución musical se ha desplazado ahora a la mirada apropiadora” (248), por lo que gracias a lo que observa, “escucha”, aunque sigue sin hablar. “Cuerpo-música; cuerpo-silencio; cuerpo-ruido. Esas asociaciones e identificaciones son matrices que engendran los textos de Felisberto” (249). En “Menos Julia” y “Las Hortensias”, Pezzoni encuentra puntos de coincidencia donde el silencio prima: “los protagonistas organizan rituales en que el silencio es requisito y símbolo del dominio ejercido. Silencio amenazado por la presencia del ruido” (250). En ambos relatos, la presencia del silencio anula el cuerpo de la voz, lo que hace que encuentre en los otros sentidos los suplentes del acto de hablar:

Tocar, mirar: sustitutos del hablar. Presunción de cifrar un código emanado del cuerpo, anterior y ajeno al compartido por la comunidad lingüística. Código imprevisible y excéntrico: alejado del lugar común del lenguaje. El ritual del dominio se articula, así, como un ritual del silencio (250).

Pezzoni muestra cómo se traman en los relatos diversas formas de contar la voz y darle entidad y cuerpo al silencio que también grita y emana un sonido audible. El “desquite”, entonces, no es solo la falta de voz en el Yo protagonista sino también la presencia del silencio como una forma de dominación por sobre los otros: “hacer callar. Arqueología del silencio dominante” (252) dice Pezzoni cuando analiza el movimiento de los personajes en estos tres relatos que conforman la parábola menor. La “lujuria de ver”, el “tocar sin miramientos” ocupan el espacio que el habla ha cedido. También lo hacen la música, la risa y el ruido, tres elementos que se reiteran en estos relatos y que le disputan el espacio al silencio: “el ruido-risa (o grito: otra oralidad no verbalizada) determina la sintaxis narrativa [...] el ruido es la amenaza que ejecutan el grito y la risa [...] el silencio afirma el poder del amo; el ruido espiritualizado lo amenaza: el grito, la risa lo denuncian” (259). Lo que no aparece es una voz clara como protagonista, sino en sus versiones de-formadas. La parábola menor se cierra en el análisis de estos tres cuentos y con ella concluye también la muestra de cómo el crítico sortea el obstáculo de

la falta de voz a través del análisis del silencio (y sus consecuencias) y los actos que suplantán al decir a lo largo de los relatos.

Al comienzo de este capítulo señalábamos las formas por las que se visibiliza *la escucha como auscultación*. Hasta el momento hemos observado el despliegue de una de estas, es decir, la manera en que se accede al texto a través de la escucha y el sentido que se extrae de él. Pero no es la única que se puede analizar en este texto: también aflora otra forma viable de lectura que pone el énfasis en los sonidos y en la lectura en voz alta. Pezzoni hace mención a la “gimnasia simbólica” partiendo del análisis de uno de los cuentos de Felisberto Hernández en los que un personaje se asume vacío y desconoce el origen de las palabras que lo atraviesan. En la cita que elige el crítico se compara la boca con una cavidad oscura y húmeda en la que despierta “de su letargo una boa” y a la que llegan “efluvios en formas de palabras” (2009: 240). Para Pezzoni, la gimnasia simbólica está puesta en la lectura en voz alta mediante la que eliminamos la oclusiva y obtenemos un par que se confunde en uno solo: “*Boa-boca* [todas las cursivas le pertenecen al autor]. El obstáculo (la oclusiva) que se interpone en el paso de lo cerrado a lo abierto (o-a) establece la diferencia de significados y a la vez los contamina [...] *Boa*: cuerpo que despierta para engullir; *boca*: cavidad, guarida-cuerpo que profiere, que clama y también *reclama*, engulle” (241). La gimnasia simbólica se convierte también en la gimnasia vocálica y consonántica. La lectura en voz alta hace su aparición, de la misma manera en que lo hacía en los poemas de Octavio Paz, cuya musicalidad dependía no solo de los giros de los discos de cartón sino también de la lectura en voz alta que el atento lector pudiera hacer de ellos. La musicalidad quedaba, aparentemente, en manos del lector, aunque después éramos advertidos acerca de la poca injerencia de nuestras acciones sobre el poemario y su dinámica de funcionamiento. En esta oportunidad, este ejercicio vuelve a aparecer como parte de la operación que aquí nos ocupa. Liliana Almaraz (2017) recuerda esta insistencia de Pezzoni en las clases de “Composición” en el ISP JVG:

Tenía cierta cosa graciosa con la lectura en voz alta. Primero porque te lanzaba citas completas en inglés, con una pronunciación preciosa. Muchas de las que allí estábamos no entendíamos nada del idioma en ese tiempo. Yo creo que era una manera de desafiarnos intelectualmente. Segundo, porque en estas clases hacía referencia a publicidades y slogans que repetía en voz alta para mostrarnos el funcionamiento de esa musicalidad que las volvía fácilmente recordables. Eso le generaba particular atención y demostraba que no sólo consumía productos de lo que en ese tiempo llamábamos como “alta cultura”. Una vez, en una clase, para explicar la aliteración se refirió a la campaña de Eisenhower y escribió en el pizarrón “I like ike” y decía que esa era una verdadera aliteración por el juego de la repetición y el impacto en la campaña por lo pegadizo de la operación con el sonido (6).

Recapitemos: dos de las características de *la escucha como auscultación* pueden observarse en este artículo crítico de Pezzoni. Inicialmente, la hipótesis con la que se lee la obra de Felisberto Hernández recurre a la escucha como modo de acceso al sentido, ya que lo que el crítico oye es el sonido del silencio. En este sentido, apela a diversas operaciones para corporizarlo ante la carencia de voz de los personajes felisbertianos, a quienes les está vedada la palabra. La forma en que los relatos se leen marcan el trayecto de una gran parábola que desnuda el “desquite” al que están sometidos los personajes: no son dueños de lo que dicen y tampoco de su corporalidad, que se ve atomizada, partida y desgranada en comunión con objetos inanimados con vida propia que viven a la par de estos restos del cuerpo. El silencio predomina en estos relatos, pero no como un decorado secundario en las escenas que se plantean sino como el eje dominante de la sintaxis que une las historias en las que participa. Solo la voz, en su versión deformada (la risa, el ruido, el grito) le presenta batalla al sonido del silencio. Por otro lado, Pezzoni vuelve a poner sobre la mesa la real injerencia de los lectores, en tanto oyentes, sobre los relatos. Propone un ejercicio de lectura en voz alta que apunta a privilegiar la escucha para poder captar el sentido que se construye en el *entre* de las palabras. Vuelve a mostrar cómo la lectura en voz alta puede desnudar un sentido que quizás permanece oculto, agazapado, esperando el oyente adecuado que pueda traerlo desde la profundidad del texto hacia la superficie.

4.2.4. Edgar Allan Poe: el sonido del peligro

En una clase de 1971, a propósito de la noción de signo, Pezzoni menciona un cuento de Edgar Allan Poe que no desarrolla, pero al que invita a leer. En sus anotaciones sobre la clase, Isabel Vasallo escribe en sus apuntes “El pozo y el péndulo” (1971). Si bien la mención aparece de manera ancilar, nos detenemos en el cuento porque la noción de signo que maneja está directamente vinculada a la escucha y a la forma en que se construye significado a través de ella.

Si leemos “El pozo y el péndulo” (1845) de Edgar Allan Poe nos encontramos allí con un narrador protagonista que relata los horrores que atraviesa mientras se encuentra bajo el poder de la Inquisición en Toledo. El relato se construye sobre la base de los sentidos más primitivos del hombre: el miedo, la desesperación y el horror son descritos a través del tacto, el olfato y el oído, ante la imposibilidad de una visión clara manifestada por el personaje. El narrador espera cumplir una condena que le es desconocida y afirma que “las palabras de la sentencia- la muy temida sentencia de

muerte- fueron las últimas de enunciación clara que llegaron a mis oídos. Después de eso, el sonido de las voces inquisitoriales pareció fundirse con el zumbir impreciso de un sueño” (2010: 692). Vedada la visión, en la oscuridad de la celda a la que es enviado, el tacto y el oído se convierten en las únicas herramientas para leer ese espacio que lo contiene/detiene. Con las manos reconoce la viscosidad del suelo, la frialdad y las rugosidades de las paredes. Lentamente acaricia los espacios para leer y, posteriormente, interpretar sus posibilidades de escape, como así también su sentencia de muerte. El narrador desconoce qué destino han elegido los jueces para él y el tacto y el oído son las claves para desentrañar el misterio.

Muy pronto reconoce las imprecisiones y limitaciones que le arroja el tacto, lo desecha como dispositivo de lectura, y convierte al oído en su mejor aliado: “muy de repente volvieron a mi alma el movimiento y el sonido: el tumultuoso movimiento del corazón y, en los oídos, el sonido de sus latidos. Luego, una pausa en la que el vacío lo era todo. Luego, otra vez el sonido y el movimiento [...]” (695). Es el sonido de una pequeña piedra que cae al abismo y golpea en las paredes del pozo, para luego oír un “tétrico chapuzón, cuando tocó el agua, seguido de fuertes ecos” (699) lo que le permiten no solo calcular una distancia, sino también reconocer el castigo con el que será ajusticiado: encontrará la muerte en las profundidades del pozo. La escucha y el sonido son su salvación, pero también pueden ser su condena: “tenía los nervios destrozados a causa de tantos padecimientos, a tal punto que me estremecí al oír el sonido de mi propia voz y, en todo sentido, era el sujeto ideal para la clase de tortura que me aguardaba” (700).

Advertido gracias a su oído, el narrador logra escapar de este destino funesto, aunque pronto encontrará otro de igual tenor. Luego de dormir por un lapso de tiempo indeterminado, el narrador despierta atado a una tabla de madera, completamente inmovilizado, salvo por su mano izquierda. Otra vez el sonido y la escucha le advierten el peligro que lo acecha: una cuchilla zigzaguea lentamente sobre su cuerpo, en dirección a su corazón. Ante cada movimiento pendular, se desliza hacia abajo y el sonido del rasgueo del aire le anuncia la cercanía del péndulo y de la muerte. El narrador escucha, lee el sonido y augura su fatal destino. Es en la escucha en donde se produce el pensamiento y en donde despunta una idea que puede salvarlo: mediante una estratagema con las ratas que lo acompañan en la celda, logra escapar del péndulo funesto, pero no de su prisión. Entregado ya al calor que lo abrasa, como otra forma de castigo, nuevamente el sonido nos anuncia su salvación: “¡Se oyó un rumor discordante de voces humanas! ¡Y un fuerte estallido, como de un millar de trompetas! ¡Y un áspero retumbar de un millar de truenos! [...] El ejército francés había entrado en Toledo. La inquisición estaba en manos de sus enemigos” (710).

¿Por qué la mención al cuento de Edgar Allan Poe? La primera hipótesis que podemos sostener es que la fuerte presencia de la voz, los sonidos y la escucha coinciden con el modo de leer que Enrique Pezzoni expone a lo largo de su producción crítica. De alguna manera, el cuento performa un modo de proceder con la literatura que el crítico explota cuando la aborda. “Por la textura del significante” dice Gerbaudo (2016) cuando trabaja con sus clases en la UBA. Decíamos al comienzo que el Pezzoni oyente apoya el oído en el suelo del texto y de esa manera obtiene esas voces que luego hace coincidir en la lectura. En el relato de Poe, el personaje parece hacer lo mismo: el sonido y sus posibles interpretaciones cobran una importancia fundamental pues la oscuridad prima en el espacio en el que transcurre el argumento. Las voces, los sonidos o los ruidos que se desprenden de ese lugar permiten que se lean las características del mismo y, además, habilitan los hilos argumentales del relato en general. El narrador es un sujeto que escucha. Inicialmente, la escucha se orienta hacia los *índices* (Barthes 1986: 243) que le permiten mantenerse alerta para reconocer y discriminar una sinfonía de sonidos capaz de habilitar el reconocimiento del espacio y el tiempo. Este primer tipo de escucha, en términos barthesianos, le permite al narrador el reconocimiento de un espacio que no le es familiar más que por aquellas fábulas sobre los castigos de la Inquisición que él mismo afirma haber oído en diversas circunstancias. “Como mejor captamos la función de la escucha es sin duda a partir de la noción de territorio [...] se puede definir como el espacio de la seguridad [...] la escucha es la atención previa que permite captar todo lo que aparece para trastornar el sistema territorial” afirma Barthes (245). El narrador, como oyente, reconoce el peligro en la no familiaridad de los sonidos de aquel espacio.

En un segundo nivel, aquel oyente se convierte en creador cuando logra leer en esos *índices* los *signos* que indican el sentido secreto y no posible de lo escuchado. En este caso, el narrador escucha el sentido del peligro, de la cercanía de la muerte en el chapoteo en el fondo del pozo o en el zigzagueo del péndulo y la cuchilla. La escucha en este nivel es pura decodificación y hermenéutica. La escucha es desciframiento del sonido; la escucha, en este sentido, habla. Así, el narrador en este cuento de Edgar Allan Poe es un sujeto que escucha, fundamentalmente para asegurar su supervivencia. Está obligado a escuchar y a leer los sonidos que, como voces del horror se desprenden de aquella cárcel de hierro, para construir sentidos/lecturas posibles. La escucha, de esta manera, no es una actividad en absoluto pasiva y motoriza las acciones por las que el relato llegará al final. Quizás esta es una de las razones por las que aparece la mención

en los apuntes de Vasallo de aquella clase de 1971. No tenemos la certeza de que Pezzoni haya vuelto sobre el cuento de Poe en algún momento, aunque podemos suponer que estaba entre sus lecturas y *envíos*, más allá de que el Seminario se dedicaba específicamente a la literatura latinoamericana contemporánea. Quizás el ingreso fue por la vía de Julio Cortázar, traductor de parte de la obra de Poe al español.

Independientemente de las suposiciones, la presencia de un autor en lengua extranjera no debería sorprendernos si tomamos en cuenta su trabajo como traductor, tal como hemos ya comentado en la primera parte de esta tesis y que desarrollaremos en el próximo capítulo.

4.3. Recapitulación

A partir de lo expuesto en el capítulo precedente en relación con la oralidad pezzoniana y a partir también de otras recurrencias presentes en los *cuentos* sobre Enrique Pezzoni en relación con la voz y la escucha, en este capítulo presentamos una operación que denominamos *la escucha como auscultación*. La llamamos así porque observamos cómo la escucha desnuda una forma de abordar los textos y una manera de encarar la crítica. Decimos que Pezzoni ausculta el cuerpo textual y apoya el oído en el suelo del texto para extraer sentidos posibles escuchando las voces que pugnan al interior del mismo y ordenando lo que oye en un ejercicio que se transpone a la escritura. En este capítulo también afirmamos que escuchamos la voz de Pezzoni como resultado de su propio ejercicio de escucha traducido en diferentes escritos y la voz propia de los textos extraída por él, en términos de sentido.

Para describir a *la escucha como auscultación* mencionamos algunas características que se reiteran cuando aparece, a saber: en primer lugar, se entiende e instrumentaliza en la escritura pezzoniana como un sentido posible que se extrae de un texto, al mismo tiempo que permite el acceso al mismo; muestra una forma viable de lectura que pone el énfasis en los sonidos, incluso privilegiando la lectura en “voz alta”, cuestionando e indagando la *real* injerencia de los lectores en los textos; en segundo lugar, permite mostrar cómo se imbrican la escucha y la performance pues la lectura para otros implica la puesta en escena de la voz del lector; en tercer y último lugar, cede el espacio para las figuraciones del crítico, del profesor y del traductor que aparecen, como destellos, para postular sus modos de entender la literatura, la crítica, la enseñanza y la traducción. A través de cuatro ejemplos, se intenta mostrar cómo opera *la escucha como auscultación*. Cada uno de estos manifiesta cómo se equilibra el juego entre la lectura como escucha y la escritura como resultado de esa escucha, en términos de una transposición de un espacio a otro. Además, también leemos estos cuatro textos en consonancia con otros materiales que hemos exhumado para la investigación: clases

mecanografiadas, programas, apuntes de clase, *cuentos*, entrevistas y libros de la biblioteca de Pezzoni. Cada uno de estos permite ampliar el análisis de la operación observando su funcionamiento de manera expandida y explorando otros sentidos de la misma.

En el apartado titulado “Octavio Paz: el sonido de la libertad”, se analiza una reseña crítica que Pezzoni escribió para la revista *Los Libros* en 1969 sobre el poemario *Discos visuales* (1968) publicado por Octavio Paz. La reseña se llama “Poemas autónomos” y muestra, según sostenemos a la largo del apartado, el funcionamiento de la operación de *la escucha como auscultación* a través de la presencia y el desarrollo de algunas de sus características principales. Fundamentalmente, aparece la escucha como el instrumento mediante el cual se extrae un sentido posible dentro del poemario, al mismo tiempo que se accede al mismo; la escucha como una forma viable de lectura que pone el énfasis en los sonidos incluso privilegiando la lectura en voz alta, cuestionando e indagando la *real* injerencia de los lectores en los textos; y la escucha como muestra de la imbricación con la performance que implica la puesta en escena de la voz del lector. Sostenemos que Pezzoni escucha en este poemario el sonido de la libertad y de la autonomía de las palabras de la relación forma-significado que conforman los cuatro poemas. Para el crítico, Paz conmueve la materialidad de la página y eso provoca que lo que escuchamos sea el sonido de la libertad en un *continuum* que no deja lugar al silencio, a la mudez, a la falta de sentido. En el *entre* de las palabras y en las imágenes opuestas que Paz hace coincidir, Pezzoni escucha y lee la autonomía de los poemas que proponen una ilusión: hacerle creer al lector que está a cargo de la producción de sentido. De esta manera, introduce una nueva característica de la operación, vinculada con el cuestionamiento sobre la participación que los lectores tienen frente al poemario de Paz. Si bien parece necesaria, ya que el lector debe mover los discos de cartón siguiendo una dirección previamente establecida, no es fundamental pues el autor ya previó ese escenario. El sentido de los poemas, la libertad que profesan, está dado de antemano y la participación del lector no hace más que echar a andar el mecanismo por el cual el sonido de la libertad no se acalla, pues el silencio entre una palabra y otra desaparece ante cada movimiento de los discos. Pezzoni le pide al lector que lea en “voz alta” los poemas para reconocer cómo cambia la experiencia y cómo la escucha advierte esa libertad y autonomía de la que habla. Además, le sugiere que la escucha debe ser atenta, pues de lo contrario lo que debería oírse en el *entre* de las palabras pasará desapercibido y el lector solo se obnubilará con las características

materiales singulares que este poemario tiene. Esta sugerencia se vincula con una insistencia crítica que ya había aparecido en el capítulo anterior: a riesgo de cristalizar la mirada y de, en consecuencia, obturar el sentido, el lector deberá afinar el ojo o, en este caso, el oído para leer sentidos que no están en la superficie del texto. Finalmente, la totalidad del apartado recupera planteos e hipótesis que Pezzoni construye en otros textos y en algunas clases y que se encuentran afinados o revisados en esta reseña que se analiza en el apartado.

En el segundo ejemplo, en el apartado denominado “Silvina Ocampo: el sonido de la irrupción”, se analizan dos textos que Pezzoni escribe sobre la obra de la escritora argentina. Un prólogo a *La furia y otros cuentos* (1959), en su reedición de 1982, y un estudio preliminar a una compilación denominada *Páginas de Silvina Ocampo seleccionadas por la autora* de 1984. Antes del análisis de una de las características de *la escucha como auscultación* que se delinea en estos textos, se presenta la “parábola” como una de las figuras recurrentes en los textos críticos de Pezzoni. En esta tesis la entendemos y la leemos como una de las maneras en que Pezzoni delimita un *corpus*: la parábola marca, sobre cierta obra o dentro de un mismo texto, los puntos de inicio, de finalización y de mayor desarrollo de un recorrido de sentido determinado: tanto lo que ingresa como lo que queda afuera forma parte de una manera de proceder para dar cuenta de la construcción de un sentido con el que el crítico lee la obra. Durante el recorrido que la parábola, como un mapa, traza sobre la obra se destaca un texto o un conjunto de estos que lleva al máximo la operación de escritura que Pezzoni le descubre al escritor o escritora sobre el que se aboca. Este punto, el más alto del recorrido, muestra el mayor esplendor de la operación de escritura, pero también la de lectura que el crítico compone para leer la totalidad de la obra. En el caso del prólogo, cuyo título es “Silvina Ocampo: la nostalgia del orden”, la parábola se cierra en sí misma dentro de la compilación de cuentos que integra *La furia y otros cuentos*. La razón por la que lo hace de esta manera está vinculada con lo que Pezzoni lee en ellos: un pacto con la ficción y con la divinidad como temas recurrentes en los relatos. Por otro lado, la presencia de lo disruptivo en términos de aquello que aparece de forma inesperada en lugares inesperados y con personajes que dejan el espacio de lo esperable, entendido en términos de “normalidad”, para pasar a lugares y modos de proceder ambiguos. En este prólogo, Pezzoni anticipa los temas que abordará en el estudio preliminar que escribirá dos años después: la irrupción de lo extraño o anormal en espacios “seguros”; los personajes que parodian las pautas sociales de la “normalidad” caricaturizándolas hasta el punto de volverlas anómalas, extrañas e, incluso, sobrenaturales; los niños y los ancianos como los únicos personajes que pueden ir y venir entre un espacio anómalo y otro; la presencia del “orden” en el sentido de aquello que funciona como se espera

que lo haga en determinado contexto, etc. En este estudio preliminar, denominado “Silvina Ocampo: orden fantástico, orden social”, también se define una gran parábola que cruza la obra completa de Silvina Ocampo y que Pezzoni asocia a una hipótesis: en la escritura, en sus relatos y en sus personajes la escritora se busca a sí misma y, mediante enmascaramientos del Yo, va mutando en identidades para no identificarse en ninguna: la búsqueda incesante y el no reconocimiento son parte de la identidad misma. Más allá de esta parábola general, también se distingue una parábola menor que funciona como muestra de una operación de escritura que Pezzoni denomina como “cuadrado de la significación” y que cree se va expandiendo y complejizando a lo largo de la obra con ciertos temas recurrentes vinculados a lo extraño, lo misterioso o lo sobrenatural. En relación con la operación de *la escucha como auscultación* en este apartado leemos el sonido de la irrupción ya que lo que se le pide al lector es que intente desligarse de lo conocido, de las pautas de lectura que trae aprehendidas y fosilizadas para dejarse llevar por el ritmo narrativo de Ocampo y por las anécdotas que sus relatos cuentan sin querer asociarlos a una realidad conocida. Si bien Pezzoni afirma que Ocampo explota y maximiza el uso del detalle para la descripción de los espacios sociales seguros y de sus personajes, advierte también que eso no los vuelve homólogos a la realidad, sino todo lo contrario. Como en el poemario de Paz, el sentido ya está dado, solo hay que ir a escucharlo. Lo que se oye es el sonido de la irrupción en el momento en lo que parece estable, se desestabiliza; cuando lo que parece normal se vuelve siniestro; cuando lo que parece explicarse de forma lógica se traslada al terreno de lo ambiguo; cuando un personaje no acciona de la manera en que se espera que lo haga; cuando el orden social, se vuelve orden fantástico. Por último, en este apartado se analizan algunas marcas de lector presentes en la *marginalia* de los ejemplares de estos libros que están alojados en la biblioteca personal de Pezzoni. Lo que se observa allí es cómo se va construyendo la lectura que después se expone tanto en el prólogo como en el estudio preliminar.

En el apartado titulado “Felisberto Hernández: el sonido del silencio”, también se parte de la parábola como figura que recorta un *corpus* determinado, que en este caso leemos como abarcativa de toda la obra del escritor uruguayo. La presencia de la parábola ya en el título del artículo que escribe Pezzoni (“Felisberto Hernández: parábola del desquite”) adelanta que el recorrido de sentido que esta trazará está vinculado a la operación del desquite que atraviesa toda la obra. Es aquí, además, donde ya comienza a funcionar *la escucha como auscultación*. En primer lugar, lo hace

mediante su primera característica, es decir, como una forma de extraer un sentido y de ingresar a la obra. De esta manera, la hipótesis que construye Pezzoni sostiene que los personajes de Hernández no cuentan, en un doble sentido: porque no son incluidos, porque no tienen cuerpo, y porque no tienen voz. El sujeto de la enunciación no tiene voz propia, la voz no tiene un cuerpo que le pertenezca. De ahí que denominemos el apartado como “el sonido del silencio” ya que lo que se escucha es lo ausente. Las preguntas que se traman a lo largo del texto tienen que ver con cómo se habla de aquello que no se escucha y cómo se elude el silencio, cómo se llena el vacío. Para sortear el obstáculo de la falta de voz, Pezzoni dividirá el abordaje de dos maneras: por un lado, analizando la voz del Otro que habla del Yo que, a través de residuos y restos recuperados en el montaje, lo reconstruye; por el otro, se centrará en los actos que reemplazan el decir, fundamentalmente tocar y ver. Para el primer caso, Pezzoni desandarà una lectura de Ana María Barrenechea que descubre diversos Yo en la literatura de Hernández. Recuperando un aspecto mencionado en una nota al pie en el texto de Barrenechea, Pezzoni inicia su análisis y potencia lo que allí aparece en relación con la voz ausente y el sonido que la reemplaza: el ruido. A partir de ciertos cuentos que integran la parábola estudia estos reemplazos y analiza cómo el vacío que la voz ausente deja abierto es ocupado por la mirada y el tacto. Por otro parte, y en segundo lugar, la operación de *la escucha como auscultación* muestra otra característica en este texto: el ejercicio de la lectura en voz alta que como una “gimnasia vocálica” coloca al lector frente a un texto que le permite jugar para descubrir sentidos con lo que se lee a *viva voce*, frente al silencio de la escritura. Por último, el apartado se lee en línea con otras insistencias que ya habían aparecido en el capítulo y en los apartados previos y que van consolidándose como la *firma* Pezzoni.

En el último apartado, denominado “Edgar Allan Poe: el sonido del peligro”, parte de un *envío* que aparece en los apuntes del “Seminario de literatura latinoamericana” de 1971 en el que la profesora Isabel Vasallo anota al margen el nombre de un cuento del escritor norteamericano. Se trata de “El pozo y el péndulo” y si bien los apuntes no nos permiten reconstruir exactamente el porqué del *envío* lo leemos a la luz de la operación de *la escucha como auscultación* porque el acto de escuchar cobra una importancia fundamental. La anécdota del cuento está tramada alrededor de los sentidos ya que el protagonista se encuentra privado de su libertad y de la visión, por lo que recorre los espacios con el tacto, el olfato y el oído. Con estos sentidos aliados lee el espacio que lo contiene/detiene y encuentra, fundamentalmente a través de la escucha, el sonido del peligro por la manera en que será ajusticiado. Retomando los aspectos relacionados con los tres tipos de escucha presentados por Roland Barthes analizamos cómo, a medida que el relato avanza, se despliegan estos tipos

de escucha que sostienen la trama inicial. Si bien sabemos que los apuntes al momento en que se anota este *envío* están abocados a la noción de signo, no podemos hipotetizar que la relación con el cuento sea directa. Sí decimos que no sorprende la presencia de un autor no latinoamericano en la clase ya que Pezzoni ha traducido diversos escritores de lenguas extranjeras.

En el próximo capítulo analizaremos las operaciones de Pezzoni como traductor, vinculadas a su práctica docente y crítica.

CAPÍTULO 5

Operaciones de traducción: *la traducción como creación*

5.1. Introducción

En “La traducción y sus discursos” (1989), Berman define a la traductología como la reflexión de la traducción sobre sí misma, a partir de su naturaleza experimental. Dicha definición implica, entre otras cosas, una reflexión sobre la práctica de traducción que se hace mientras se experimenta y no una mera teoría descriptiva, que analice y, posteriormente, rija la experiencia de traducir. Esta propuesta pone en primer lugar la subjetividad del traductor que reflexiona mientras traduce. En el marco de una declaración de principios para la traductología, Berman ensaya diferentes “tareas” comprendidas en esta disciplina: van desde un análisis histórico del campo de la traducción, hasta un análisis de las tipologías que el mismo campo pueda arrojar. Una de las tareas que se propone se centra en el traductor, básicamente en una reflexión sobre su figura como, “el gran olvidado de todos los discursos sobre la traducción” (245). Considerado como “un ser sin densidad, transparente, apocado” o, como “un hombre invisible” (Wilfert 2007: 11), los discursos anteriores a la traductología no se detienen en su figura más que para pensarlo como un mero puente de pasaje entre una lengua y otra. Este es el motivo por el que Berman señala la importancia de pensar en una biografía del traductor que nos permita conocer los orígenes del mismo en la actividad. No se trata de reconstruir su vida, aunque sí “saber qué lee, qué otras actividades tiene, además de la traducción, qué lenguas traduce, qué géneros literarios traduce habitualmente” (Wilson 2013: 86). Si bien para Patricia Willson esta tarea no busca una biografía del traductor, sí afirma que no se puede escindir su vida personal de la actividad de traducción. Justamente, por este vínculo es que se puede escapar de la idea “estéril” de la invisibilidad del traductor: “que el traductor sea invisible es un efecto de la mirada interpretativa y de la sanción de la *doxa*, no de las estrategias que el traductor pone en práctica cuando reescribe el texto extranjero y, mucho menos, de la enorme influencia que tiene en la diseminación de tópicos y variantes escriturarias entre literaturas” (Willson 2007: 20). Cabe preguntarse entonces: ¿Cuánto del recorrido biográfico y de las vicisitudes personales hay en una traducción? ¿Cuál es el impacto de la biografía del traductor en lo que traduce? Los *cuentos* sobre la práctica de

traducción pezzoniana y sus propias reflexiones mientras traduce nos permiten responder esta y otras preguntas para trazar un camino común entre la actividad y la vida misma.¹³¹

Si la pregunta es cuándo un traductor se vuelve tal, la respuesta de Pezzoni es que lo hacemos desde el momento en que nacemos: “la operación de traducción es constante en el individuo humano” (1991: 26). Se refiere, en este caso, a la traducción intralingüística, a la que relaciona con “un hacer permanente”. Esta traducción, que es constante e indisociable del vivir, se superpone a la traducción extralingüística, aquella a la que se dedica quien tiene oficio como traductor. Desarrolla esta misma idea en su artículo “Malraux: el gran traductor” (1977). Se trata de unas palabras leídas durante el homenaje a André Malraux organizado por la Embajada de Francia en la 3ª Feria Internacional del Libro de Buenos Aires, el 13 de marzo de 1977. Allí, afirma:

En realidad, todos somos traductores. Vivir en contacto con el mundo y con el mundo del arte es actividad de traducción permanente. Traducimos cuando caminamos por una ciudad desconocida. Traducimos cuando leemos el *Quijote* o una novela de Balzac, cuando miramos un cuadro del Renacimiento o una estatua prehelénica. Conformados por códigos lingüísticos, culturales, ideológicos, intentamos recuperar, entender, refutar o admirar los de otros tiempos (2009: 342).

Una definición sobre la traducción como actividad permanente e infinita. Particularmente, quien se dispone a apreciar el arte no puede escapar de ella; se vuelve, de manera indefectible, traductor. En “Sobre los diferentes métodos de traducir”, Schleiermacher realiza un planteo similar, antes de abocarse a la búsqueda de los métodos propiamente dichos. Dice que para hablar de traducción “ni siquiera necesitamos salir del dominio de la misma lengua” (2000: 21) e incluso, habla de traducción cuando parafraseamos lo que dice otro en pos de iluminar zonas oscuras de su discurso. Por supuesto que Schleiermacher y Pezzoni diferencian claramente este tipo de traducción diaria, cotidiana, de la que todos somos parte, de aquella que se pretende profesional o, por lo menos, entrenada para el cruce entre dos lenguas.¹³² De todas

¹³¹ Recuperamos parte de una nota al pie de Patricia Willson en su artículo para *Punto de Vista* (2007) que afirma con vehemencia la existencia de este vínculo: “la traducción tiene una dimensión antropológica nítida: afecta la vida de las personas, relaciona a los sujetos entre sí; su influencia no es únicamente del orden de lo simbólico. Basta con detenerse a pensar en el llamado “activismo social” en la tarea del traductor y del intérprete, cuya manifestación más radical es el papel sociopolítico *in situ* que les toca jugar en los pedidos de asilo, en las situaciones de migración legal o clandestina, en los casos de conflicto bélico o aun de ayuda humanitaria en desastres naturales” (21).

¹³² Incluso Willson ensaya otras diferencias: “lo específico de la tarea del traductor no se agota en el acceso a la lengua extranjera ni en las competencias que se desarrollan respecto de ella. Para considerar traductor a alguien que vierte un texto extranjero a su lengua materna, una parte de su identidad social y pulsional tiene que estar comprometida en la práctica. Llamar traductor a quien, episódicamente, haya traducido un libro o a quien tenga

formas, ninguna de las dos puede separarse de la vida. Quizás, entonces, sea necesario evocar una pregunta: ¿en qué momento de la vida nace un traductor? Si hay una escena clara, en la que un traductor se visualiza comenzando, debe ser repuesta mediante una anécdota pezzoniana. La escena inaugural, de todas formas, la conocemos gracias a Jorge Panesi que en su texto “El traductor feliz” (1991) la evoca:

En mi familia éramos muy pobres -decía- y yo ahorraba las monedas del tranvía que todos los días tomaba para ir al profesorado. Las monedas que juntaba estaban destinadas a comprarle regalos a Raimundo Lida, que era mi profesor, y a quien yo admiraba mucho (me parece que en ese entonces, a los dieciocho años, estaba un poco enamorado de Raimundo, que soportaba mis regalos resignadamente y sin traslucir la perturbación que le causaban). En una de sus clases nos mandó a leer obligatoriamente un artículo en inglés para la lección siguiente. Un poco avergonzado, corrí a decirle que no me era posible leerlo porque no sabía inglés. Me respondió que tomara un diccionario y me pusiese a traducirlo, que tenía un fin de semana para la tarea. Y sacándole horas al sueño, traduje ese artículo (6).

Es interesante la anécdota por cómo se traza un parangón entre la carencia material (la pobreza familiar, las monedas del tranvía que se ahorran) y la falta de conocimiento sobre una lengua. Esta escena de iniciación recurre a una imagen sobre la pobreza material que, bien mirada, prepara el terreno para el anuncio de la falta lingüística, porque la traducción para Pezzoni comienza con una carencia. Aunque la resolución del conflicto lingüístico llega a buen puerto con relativa rapidez; la falta es una marca de iniciación en el camino de la traducción. De todas formas, no es éste el único aspecto que ilumina esta anécdota, sino también la felicidad del traductor que es ungido por su maestro, quien lo invita a traducir, a superar esa dificultad que menciona. El profesor que es admirado, el que recibe los regalos, lo pone en la senda de la traducción con ese convite simbólico que es la superación del obstáculo lingüístico. Pezzoni describe esta escena iniciática con tintes de una ficción amorosa a través del “enamoramiento” que dice tener sobre su docente. La anécdota también une un episodio de la vida a la actividad de traducción y echa por tierra la disociación que se pueda proponer entre ambos aspectos.

En la misma línea, Ana María Barrenechea (1991b) ensaya otras escenas de iniciación en la traducción para Enrique Pezzoni. Consultada sobre cómo lo conoce, aclara que no fue su alumno pero que su nombre ya era conocido por ser “un alumno brillante”. Dice Barrenechea: “se le auguraba un gran futuro y era, además, el preferido de María Rosa Lida por sus brillantes traducciones del griego y del latín. Desde esta época podemos remontarnos a

apenas un título habilitante es caer en la insignificancia” (2007: 24). Una creencia que vislumbramos en Pezzoni cuando leemos su insistencia en los programas para que los estudiantes conozcan la obra completa a traducir, el autor, los aspectos culturales que lo rodean, lo “extratextual” alrededor del texto a traducir, etc.

Enrique como traductor” (2). Barrenechea ensaya otro comienzo, otro *inicio* (Said 1985) en la actividad, aunque no es el único:

De ese período es un dibujo que había hecho de María Rosa como Palas Atenea con todos los atributos de la diosa. Fijate que se puede encontrar ahí también el germen del traductor que comunica al mismo tiempo el deslumbramiento que le producía su profesora y su sabiduría y hace así una traducción, una transposición a otro código de la imagen de ella. En esta anécdota, además, se resumen una serie de sus características que luego explotaría más tarde. No era solamente un dibujo de un estudiante, era alguien que estaba haciendo una transposición entre códigos, alguien que estaba creando, en definitiva, en virtud de un talento decididamente excepcional (2).

Como se puede observar en la cita, Barrenechea toma la idea de “creación” para hablar de traducción y extiende su alcance hacia otras actividades que no tienen que ver estrictamente con el código lingüístico. En este caso, se trata del dibujo mediante el cual se realiza la transposición de ese “deslumbramiento” que le provoca a Pezzoni su docente. Se trata de *otra* traducción que se coloca a la par de aquella que se realiza a diario, y en todos los órdenes de la vida, y de la traducción lingüística.

En estas anécdotas que reponen una escena iniciática podemos observar una serie de recurrencias: tanto la de Panesi como la de Barrenechea tienen un maestro como protagonista (Raimundo Lida y María Rosa Lida respectivamente); además, en ambas hay una marca de admiración de Pezzoni, representada en cada caso mediante regalos y dibujos; por otro lado, también en ambos casos, se produce una traducción en el marco de esa relación con los maestros. La admiración y la deuda (por lo enseñado, por lo aprendido) se paga con traducción. La traducción le permite estrechar el vínculo con los maestros que lo forman. Así como traducir supone un modo de leer y un mundo que se abre en el contacto con un código otro; la traducción también funciona como un modo de aprendizaje: el paso del no saber al empezar a entender.

Se marcan, entonces, tres inicios para Pezzoni en relación con la traducción: el de la superación del obstáculo lingüístico, el de las lenguas clásicas y el del dibujo y la transposición. Cada uno de estos comienzos está íntimamente vinculado a la vida y también a lo que Panesi llama “felicidad corporal” (1991: 5). Para Pezzoni la traducción es vital, en la medida en que a la traducción se le pone el cuerpo y el cuerpo, a su vez, da batalla. Lo resume claramente Panesi, retomando las palabras de Pezzoni en lo que llama un axioma pugilístico y erótico:

Enrique Pezzoni repetía [...] para sintetizar la pasión de la crítica: “*la crítica literaria consiste en un cuerpo a cuerpo con el texto*”. Esta es la frase de un traductor, porque concibe su faena como *agonística*: pelea, duelo, erotismo. El cuerpo del traductor pone el cuerpo de la lengua propia para sentir o pelear con el cuerpo de la otra (6).

Aunque la puesta del cuerpo en estas batallas y las peleas con la lengua podrían indicar un agotamiento propio de cualquier enfrentamiento, la metáfora con la que Pezzoni se define como crítico y traductor parece indicar lo contrario. Barrenechea recuerda que la traducción “no era una tarea que lo agobiara” y que “contra lo que pudiera parecer, traducir para él era un verdadero placer. Era una prueba a la que se enfrentaba con la naturalidad y la solvencia que da un conocimiento no solo de las lenguas de las que traducía sino también [...] del español” (1991b: 3). Panesi coincide en esta apreciación y sostiene que “traducir para Pezzoni era un refugio en medio de la inestabilidad de las lenguas” (4) y que, incluso, la traducción le servía como lugar para “serenarlo (en efecto, traducía por el placer de traducir y para escapar curiosamente- de lo insoluble)” (1991: 5).

En las palabras dedicadas a André Malraux, Pezzoni habla de la traducción como “una experiencia fascinante” (2009: 341) y Barrenechea rescata la cuota de humor que “hacía la tarea más grata” como una marca del goce de la traducción. Para Pezzoni no había agobio, a pesar de dejar entrever las dificultades que debe padecer un traductor por las pagas mezquinas y la escasez de tiempo con la que cuenta para hacer el trabajo. Dice en un artículo para el diario *La Opinión*: “para ganarse la vida [el traductor] no puede sino acumular traducciones y reducir el tiempo que puede dedicarle a cada una. Yo he padecido en épocas de cesantías o renunciadas a mi profesión docente, esas premuras” (1991: 9). La vida, nuevamente, atraviesa el proceso de traducción y deja algunas marcas en el producto traducido. Dice Pezzoni: “a un personaje de Julien Greene lo hago ponerse en el bolsillo del saco un “portafolios” (*portefeuille*: billetera)” (9). Incluso, la enfermedad cruza el destino de famosas traducciones: en una carta a Victoria Ocampo, Pezzoni le cuenta que Pepe Bianco no traducirá *Hôtes de passage* (1975) de Malraux porque “le ha dado una úlcera de duodeno -no creo que sea nada demasiado grave- dice que no puede trabajar por el momento. Le he pasado la traducción a Luis Leal¹³³, un traductor experimentado y rápido, que la hará bien” (Enrique Pezzoni, comunicación personal, 05 de diciembre de 1975).

La preocupación por “la falta de reconocimiento como creador de que es objeto el traductor” también es señalada por Pezzoni como parte del recorrido vital que estos profesionales realizan. “Se muestra en la parquedad con la que se lo remunera”, afirma, y cierra: “no sé qué aconsejar a los traductores en cuanto al problema de la remuneración. Quizá

¹³³ En la traducción, publicada en 1976 por *Sur* con el título *El espejo del limbo: huéspedes de paso*, figura Aníbal Leal (1921-2018), un prolífico traductor argentino. Al parecer, Pezzoni equivocó el nombre y lo confundió con el crítico y escritor mexicano Luis Leal (1907-2010).

una agremiación que los haga defenderse y no traicionarse mutuamente aceptando pagas mezquinas” (1991: 9). Según Patricia Willson, esta idea de Pezzoni cobró vida en parte principios de la década de 1980, en la creación de la Asociación Argentina de Intérpretes” (2007: 20) de la que él formó parte.

Para Pezzoni, la traducción no siempre tuvo fines editoriales. En las diversas entrevistas a sus estudiantes del ISP JVG aparece una recurrencia: la actualización bibliográfica en las clases de Pezzoni era constante. Producto de sus viajes a Europa (a la Feria del Libro de Frankfurt, por ejemplo) o de sus múltiples contactos en diversas academias europeas y estadounidenses, la bibliografía se mantenía en constante recambio y actualización. Como la mayoría estaba publicada en inglés o en francés, Pezzoni era el encargado de traducirlas para sus estudiantes. Lo confirma Barrenechea también en la entrevista para el dossier que le dedica a Pezzoni la revista *Voces* (1991). Ante la falta de acceso, ante el obstáculo lingüístico que también él debió atravesar en sus días de estudiante, Pezzoni ofrece la traducción. Este no es un gesto menor y aparecerá posteriormente como una marca más de su *firma* en el campo de los estudios críticos y literarios (cf. Link 1991, 2017).

En una carta fechada el 03 de octubre de 1977, Pezzoni le escribe a Victoria Ocampo manifestándole la congoja que le produce saber que a ella no le ha gustado la última edición de sus *Testimonios*. Aunque no lo dice expresamente, y a juzgar por la fecha de la carta, se trata de la 10ª serie publicada por Sudamericana ese mismo año. En la misiva se puede reconstruir la queja de Ocampo a medida que Pezzoni va contestándole, punto por punto, desde el comienzo de la misma. A la escritora no le ha gustado la tapa, ni la tipografía, ni los colores elegidos para la edición. Pezzoni aclara:

Cuando le escribí las líneas al mandarle el libro, yo le dije lo que en verdad pensaba: que la edición me parecía muy linda. Además, la muchacha que hace las tapas asegura que sigue puntualmente sus indicaciones. En fin, todo esto lo digo yo, no la Sudamericana, e insisto que me duele mucho, por usted, que no le haya gustado la edición, que a mí me sigue pareciendo linda (Enrique Pezzoni, comunicación personal).

En el derrotero de la misiva, Pezzoni continúa explicándole a Ocampo que en la edición se siguieron las indicaciones que, evidentemente, ella había dejado bien expuestas ante los editores. Si bien resulta interesante este contrapunto para apreciar, si se quiere, los modos de trabajo de Pezzoni como editor y de Ocampo como escritora y mecenas de su propia obra, nos interesa esta carta por la forma en que se introduce la mirada del traductor y la puesta en escena de sus operaciones con la lengua. Entre las

quejas, Ocampo incluye una contratapa con una traducción que no es de su agrado y esta inclusión le basta a Pezzoni para hacer una férrea defensa de su trabajo como traductor. En la siguiente cita es posible observar cómo Pezzoni encara el trabajo de la traducción:

Otra cosa me perturbó mucho. Envía usted una contratapa del libro, muy enojada porque *let's agree to differ* ha sido traducido como “pongámonos de acuerdo para *discutir*”. No: la traducción de la contratapa dice *disentir*, en vez del *discutir* que usted cree y del *diferir* que usted prefiere. Esa no es una errata. La contratapa la hice yo y yo soy quien tradujo *disentir*. La verdad es que no pensé en *diferir*¹³⁴ ni quise enmendar la plana a nadie. Solo que me pareció que la traducción más adecuada es *disentir*. Diccionario: “DISENTIR: No pensar o sentir como otro”. “DIFERIR: Dilatar, retrasar: *lo que se difiere no se pierde*. Ser diferente”. Me parece mucho más adecuada, insisto, la traducción *disentir* que *diferir*, ya que este verbo solo en la 2ª acepción significa “ser diferente”. Y en todo caso, ambas palabras son de circulación corriente en el sentido de “no estar de acuerdo”. Por lo demás, cuando traduzco siempre tengo la coquetería de no poner una palabra que casi sea igual a la original: *differ*, *diferir*.

Le digo todo esto para explicarle que el *disentir* que aparece en la contratapa no es una errata, sino obra mía. Esa contratapa podrá parecerle una porquería, mi querida Victoria, pero en todo caso lo que usted ha señalado no es errata ni error (Enrique Pezzoni, comunicación personal, 03 de octubre de 1977).

La defensa y las justificaciones en torno a su traducción exponen una de las operaciones con las que el traductor encara su trabajo entre lenguas. Pezzoni menciona, casi al pasar, una de sus “coqueterías” que, en realidad, es una marca que se reitera -a modo de *firma*- en sus traducciones. Es una decisión consciente que impacta en el modo en que traduce y, en consecuencia, en el resultado de sus traducciones. La elección lingüística del equivalente en español siempre busca diferenciarse de la palabra de la lengua desde la que se traduce.

En la introducción de esta tesis nos preguntábamos por el lugar que Pezzoni ocupó en la “constelación de *Sur*” (Willson 2004) y acercamos algunas respuestas en relación con la hipótesis de Jorge B. Rivera (1986). Decíamos que Pezzoni formó parte de un nutrido y destacado grupo de traductores y traductores-escritores que intervinieron en la aludida “edad de oro del libro argentino” entre 1936 y 1956. Para Rivera, este grupo de intelectuales no ejercía una función meramente mecánica, a la manera de un traductor como técnico, sino todo lo contrario: al mismo tiempo que traducían, producían obras de notable calidad que dejaban entrever una profunda formación literaria y un conocimiento más que notable sobre la lengua. Simultáneamente a la actividad de traducir, estos traductores también escribían sobre su propia práctica, asegurando así, casi de forma fortuita, una “teoría sobre la traducción”.

¹³⁴ Aparece así, con una “r” demás, y no parece ser una errata, ya que se observa en todas las cartas el cuidado por el detalle y la corrección manual que Pezzoni hace de cada una de estas. En algunas, incluso, agrega una posdata pidiendo disculpas por alguna letra extra o algún error involuntario. Además, cuando se trata de cartas mecanografiadas, suelen aparecer correcciones o enmiendas de puño y letra por sobre lo previamente escrito, asegurándose así de que se lea lo que quiso realmente escribir.

También, a raíz del análisis que Patricia Willson hace de las prácticas de traducción de Victoria Ocampo, Jorge Luis Borges y José Bianco y, puntualmente, de las figuraciones y estilos de traducción con los que caracteriza a cada uno de ellos, proponíamos pensar si en Pezzoni existe un modo particular de pensar la traducción que pueda figurarlo y caracterizarlo de alguna manera. Es por esto que en este capítulo indagaremos, con los materiales que venimos analizando, cómo Enrique Pezzoni practicó la traducción y de qué manera sus modos de proceder con la lengua han delineado una identidad de traductor, sobre la que haremos especial énfasis. De esta forma, analizando algunos patrones presentes en los materiales que aquí abordamos, arriesgamos *a priori*, una respuesta: Pezzoni es un *traductor creador*. Ni vanguardista, ni romántico, ni clásico: creador. Esta figuración y su consecuente caracterización se corresponden con una serie de operaciones que despliega cuando traduce y cuando reflexiona sobre la práctica a la que denomina “traducción creativa”¹³⁵ (Pezzoni 1991: 8). La elección de este adjetivo no es casual: instala una concepción acerca de la práctica de traducción que implica un proceso de producción y creación que no remite necesariamente a la idea de pasaje, copia o imitación. Dicho proceso involucra, de igual manera y en posiciones similares, al traductor y al autor del *original*. Además, al mismo tiempo, va en contra de la idea de la “traducción literal”. Se pregunta Pezzoni en la encuesta que publica la revista *Voces* en 1991: “¿a quién sirve, ante quién se humilla la traducción literal?” (8). La interrogación apunta directamente al corazón de la traducción llamada “palabra por palabra” que primó en las discusiones sobre esta práctica durante siglos. Discusión que vuelve, también, a las páginas de la revista *Sur* en varias ocasiones y que encuentra en Victoria Ocampo una practicante afín. La

¹³⁵ La pregunta sobre cómo concibe la traducción Enrique Pezzoni obtiene diversas respuestas según desde dónde se la realice: por un lado, la concepción de la práctica que nace de las mismas cavilaciones del traductor que mientras traduce reflexiona, una tarea que según Antoine Berman (1989) es inescindible de la tarea de traducir; por otro lado, la definición acerca de la práctica se desprende del análisis descriptivo y crítico del producto traducido que permite observar algunas operaciones que el traductor pone en juego cuando opera. Además, la pregunta: ¿qué es la traducción para Pezzoni? apunta a la búsqueda de una definición acerca de una práctica que históricamente ha sido enmarcada en diversas disciplinas y que ha sido conceptualizada de igual manera (cf. Berman 1989; Wilson 2004a, 2004b, 2004c, 2013; Venturini 2017). La búsqueda, entonces, de una definición de esta práctica en el lenguaje pezzoniano encuentra, al menos, tres vías que permitirían reconstruir una conceptualización cercana a una definición: en primer lugar, el testimonio del mismo Enrique Pezzoni que reflexiona mientras traduce; y los *cuentos* que habilitan otra vía para reconstruir una visión de esta práctica en manos del traductor; en segundo lugar, el análisis descriptivo del producto traducido que permite observar algunas operaciones que el traductor pone en juego cuando trabaja con otra lengua; y, por último, a través del análisis de los materiales que presentamos en este capítulo.

traducción creativa, por oposición, supone algo nuevo o novedoso, un texto que posee *otras* características. Quien la practica con esta premisa traduce, a la vez que crea, gesta y da lugar al nacimiento de algo nuevo. La idea de la creatividad echa por tierra el servilismo de la lengua y con ella a la “traducción literal”, aquella que reproduce sonidos y significados de manera “servil”, según Pezzoni.

Como en cada capítulo, presentamos una operación con la que abordamos los materiales con los que venimos realizando las lecturas. Se trata de *la traducción como creación*, una operación que descubre diversas maneras de acercarse al trabajo de la traducción, aunque privilegiando un modo específico de abordaje: la creación de un nuevo texto que, si bien parte de otro, comporta sus propias características, atribuibles en gran parte a la injerencia del traductor.

Para develar el funcionamiento de esta operación analizaremos tres materiales: en primer lugar, un conjunto de cartas del epistolario ya descrito entre Pezzoni y Ocampo; en segundo lugar, los programas de cátedra de 1981, 1982 y 1984 de la asignatura “Teoría y práctica de la traducción literaria en inglés” presentados por Pezzoni en la Escuela del Traductorado de La Plata, entidad dependiente de la UNLP, y en tercer lugar, algunas de las traducciones de Pezzoni. Los ejemplos manifiestan cómo se equilibra el juego entre lenguas y de qué manera el traductor decide su propia identidad apenas (re)escribe la primera línea con la que encara su traducción. Si bien cada material tiene sus particularidades, sobre todo en cuanto al modo en que es posible observar una operación con la lengua, es viable distinguir algunas recurrencias que se desprenden de estos. De esta manera, observamos que *la traducción como creación*: en primer lugar, se entiende e instrumentaliza como un modo de traducir que privilegia la producción y creación de un *nuevo* texto a partir de otro al que no necesariamente se lo conoce como el *original*, alejándose así de la tradicionalmente denominada “traducción literal”; en segundo lugar, incluye las operaciones de *reinvención* y *otras lecturas* que colaboran en delinear un modo de proceder vinculado con la identidad del traductor; en tercer lugar, cede el espacio para las figuraciones del crítico, del profesor y del traductor que aparecen, como destellos, para postular sus modos de entender la literatura, la crítica, la enseñanza y la traducción de un modo mancomunado; en cuarto lugar, reposiciona la figura del lector por sobre la del autor y equilibra, en este sentido, las posiciones de poder entre ambos frente a un texto; y, por último, anuda la actividad de traducción a la biografía del traductor.

Cada uno de estos aspectos de la traducción están presentes de manera transversal en los tres materiales que analizaremos a continuación para mostrar cómo funciona la operación,

aunque no todos se manifiestan siempre con la misma fuerza. Veremos uno a uno estos ejemplos para exponer cómo opera en estos *la traducción como creación*.

5.2. Pezzoni creador

En marzo de 1991, la revista *Voces*¹³⁶ edita un número homenaje a Enrique Pezzoni, quien había fallecido dos años antes. El homenaje incluye un editorial que cataloga al número como “especial” y que reúne, en varias secciones, algunas miradas diversas para acercarse a la figura de Pezzoni como traductor. El número se inicia con una entrevista a Ana María Barrenechea, quien expone algunas escenas iniciáticas del “traductor gozoso”, tal como se anima a definirlo en algún momento de su alocución. Luego, continúa con un texto de Jorge Panesi que no hace más que ampliar lo expuesto por Barrenechea para iluminar otras escenas de inicio del traductor y recorrer, con anécdotas varias, el trabajo que encaraba Pezzoni cuando traducía. También incluye un texto de Delfina Muschietti, “una de sus discípulas” (1991: 1), quien trabaja con la traducción de la poesía de Pier Paolo Pasolini. El número homenaje se completa con un “Dossier especial” en el que se incluyen fragmentos traducidos por Pezzoni de *Lolita* (1959) de Vladimir Nabokov y de *Teorema* (1970) de Pier Paolo Pasolini. Además, se incluye también su versión de la última página del *Ulysses* de James Joyce junto con las versiones de Ramón Alcalde y de Jorge Luis Borges. Por último, en la sección “El laboratorio del traductor”, la revista recoge las opiniones vertidas por Pezzoni algunos años antes en el diario *La Opinión* sobre la tarea de traducir. Vamos a partir desde este punto, ya que es aquí donde aparece la idea de la “traducción creativa” por la cual denominamos a la operación con la que abordamos el capítulo.

El artículo, denominado “Sobre la traducción” -publicado el domingo 21 de septiembre de 1975- se abre con la pregunta por los opuestos: “¿traducción creativa versus traducción literal?” (1991: 8). Pezzoni se apura en aclarar que para “el fenómeno de la traducción” los rótulos suelen ser poco útiles, aunque no duda en definir a la traducción literaria como creativa, “como lo es toda lectura de un texto”. Como decíamos en la introducción de este capítulo, echa por tierra a la “traducción literal” y no escatima en adjetivaciones cuando lo hace: “no hay peor traducción que la llamada

¹³⁶ Se trata de la revista del Colegio de Traductores Públicos de la Ciudad de Buenos Aires. Al momento de publicarse este número homenaje, el Director de la revista era Salvio Martín Menéndez, quien ya le había dedicado a Pezzoni parte de un trabajo presentado en una mesa redonda organizada por el Colegio de Traductores. Dicho evento, denominado “La traducción literaria: textos a través del espejo en la XX Feria del Libro” se llevó a cabo en Villa Ocampo, Mar del Plata. Retomaremos este texto a lo largo del capítulo.

‘literal’ y que en realidad debería llamarse ‘servil’ [...] cree reproducir esa red de sonidos y significados de la lengua original, pero no hace más que mostrar hasta qué punto es irreproducible esa trama” (8). A la que se desestima, entonces, es a la traducción llamada “palabra por palabra” que primó en las discusiones sobre la traducción durante siglos desde Cicerón hasta San Jerónimo, desde Lutero hasta las traducciones españolas de los clásicos rusos a comienzos del siglo pasado (López Arriazu 2017). A lo largo del artículo, Pezzoni argumentará a favor de la traducción creativa, valiéndose de ejemplos varios que incluyen su propio trabajo de reflexión mientras traduce. La idea de traducción creativa, como ya mencionamos, aboga por la gestación de un nuevo texto que “alude constantemente a las sonoridades, a las visiones que surgían del texto original”, pero que no deja que “el texto original se transparente por debajo de la versión” (8). Una suerte de equilibrio que reposiciona el lugar del traductor como lector primero y autor después. Este planteo trae ecos de los realizados por Derrida (1980) en “Des Tours de Babel”. Allí, el filósofo francés entiende la traducción como “un contrato doble entre dos creadores: el autor del texto y el traductor. Ambos trabajan a medio camino entre el don y la deuda: algo le debe el traductor al autor cuando realiza su trabajo, pero también algo le debe el autor al traductor de sus textos” (Gerbaudo 2007: 144).

No exento de esta disensión (Berman 1989) entre los partidarios de “la letra” y los partidarios “del sentido” y posicionado, entonces, del lado de la “traducción creativa”, Pezzoni advierte que traducir es leer y afirma: “la buena traducción es la que lee el texto en otra lengua” (1991: 9). El planteo de este parangón entre lectura y traducción nos lleva a recordar los planteos borgeanos en “Las versiones homéricas” (1932), ensayo en el que Borges cuestiona la existencia de la inferioridad de una traducción por sobre otra, trazando una línea de similitud entre traducción y lectura. Borges sostiene que ambas están sujetas a la reiteración y a la sucesión a las que son sometidas durante el acto de lectura y que siempre que leemos un mismo texto, leemos otra cosa. Esta idea anula la noción de inferioridad de un texto por sobre otro, de una lectura por sobre otra, y aleja a los textos del adjetivo “definitivo” ya que “el concepto de texto *definitivo* no corresponde sino a la religión o al cansancio” (239). Cada lectura encuentra un texto nuevo y cada traducción también. Borges iguala la lectura de traducciones a cualquier otro tipo de lectura para salvaguardar a las primeras de las acusaciones acerca de la fidelidad o no en relación con el texto original.¹³⁷ Pezzoni se mueve

¹³⁷ Una tesis que también expone en “Los traductores de *Las 1001 noches*”, cuando revisa las múltiples lecturas y traducciones que este texto tiene y el impacto que esto genera en los lectores y en el modo de circulación,

en esta dirección: las traducciones son una lectura más de un texto original, pero en otra lengua.

Estas reflexiones de Pezzoni acerca de la diferencia entre la traducción creativa y la traducción servil también encuentran antecedentes en el ensayo borgeano de 1926 “Las dos maneras de traducir”. Aquí, Borges afirma: “universalmente, supongo que hay dos clases de traducciones. Una practica la literalidad, la otra la perífrasis” (315). Creatividad y perífrasis, literalidad y servilismo, expresiones que sostienen dos tipos de operaciones con la lengua que son opuestas y que, de alguna manera, pueden rotular la práctica de la traducción.

Para Borges, será tarea del traductor hallar la “verdad poética” y “verter su original no solo a las palabras, sino a la sintaxis y a las usuales metáforas de su idioma” (316) con la certeza de que traducir poesía no es traducir prosa y viceversa, aunque para él todo es traducible en igual medida. Para trazar esta diferencia entre prosa y poesía, Borges tiene en cuenta que el material con el que cuenta el traductor es la lengua, pero aclara que “allí el sentido de una palabra no es lo que vale, sino su ambiente, su connotación, su ademán” (316). Pezzoni encamina su reflexión en la misma dirección y afirma que no es sencillo recomendar qué tipo de lengua deberá usar el traductor, sobre todo en el español, donde debe atenderse a una amplia variedad lingüística. Así y todo, dice:

Yo no recomendaría la neutralidad absoluta (que parecería ser el ideal de los buenos traductores hasta no hace mucho tiempo). El mundo nos ha enseñado que los hombres somos muy distintos, pero también que hay una zona esencialmente idéntica en la base de todas nuestras diferencias. Creo que el traductor debe atreverse a usar la lengua de su comunidad, con todas sus peculiaridades pero fijándose un límite; no ha de llegar hasta el extremo en que la reinención se vuelva tergiversación y desplazamiento (1991: 8).

En la cita aparece la *reinención* como una operación distinguible que fija un límite: no debe hacerle decir al original lo que no dice. El límite es para la operación, pero también para el traductor. Si este se cruza, se ingresa a un terreno peligroso: el de la tergiversación y el desplazamiento. Esta operación de *reinención*, parte de *la traducción como creación*, funciona a la par de la de *otras lecturas* y ambas colaboran en delinear un modo de proceder vinculado con la identidad del traductor: se trata del traductor creador, un equilibrio entre autor y lector.

recepción y consumo de esa traducción. La idea del “original”, en su tesis, se asume de antemano como desconocida para el lector.

La *reinvención* se encuentra en el centro que crean los vértices creatividad y servilismo y lo excesivo de su práctica puede direccionarse hacia cualquiera de estos dos puntos. Así, dice Pezzoni que traducir “una expresión elaborada en lengua coloquial no es *reinvención*” y tampoco lo es “creer ver un sentido metafórico en una expresión corriente” (1991: 9). El mayor de los peligros, entiende Pezzoni, es trasladar de manera violenta un mundo a otro diferente y el ejemplo que coloca es el cambio desde el tuteo al voceo en personajes originalmente franceses. Dice, a modo de ejemplo: “las traducciones españolas suelen ser cómicas para el resto de los hispanohablantes. Tan cómicas como esa traducción que, también en broma, citaba Alfonso Reyes y que mostraba el *Sois sage o ma douler* de Baudelaire vertido al arrabalero porteño: ¡Araca corazón, calláte un poco!” (9). La misma idea sostiene en el debate¹³⁸ con Ramón Alcalde, Luis Gusmán y otros para la revista *Sitio*. Allí comenta la inclusión del “vos” que hace Borges en boca del personaje de Molly en el *Ulises* de Joyce:

Por ejemplo, el “vos”, el escandaloso “vos” que aparece allí, que obedece a ese ideal de mimetismo, pero que desde mis pautas de traductor creo que comete el error de desplazar la acción y la atmósfera del enunciado joyceano al ámbito rioplatense, donde es imposible esa visión joyceana del mundo (1991: 22).

El ejemplo muestra la postura de Pezzoni traductor cuando habla de pautas que lo alejan de la intención de mimetismo que Borges le otorga al monólogo de Molly Bloom. Ese mimetismo parece ser condescendiente con el límite que Pezzoni dice que no debería cruzar ninguna *reinvención*. El mimetismo, en este caso, arranca un mundo para llevarlo a otro que se juzga como completamente distinto. Hay aquí una consciencia sobre el impacto de la traducción y una defensa y un cuidado del mundo original de donde ésta proviene. Dos marcas que se van a reiterar en sus traducciones y que serán consecuentes con sus operaciones de traducción como veremos en este capítulo.

En su texto “La traducción: un modelo de análisis del discurso” (1988), Salvio Martín Menéndez intenta mostrar cómo la traducción implica la toma de decisiones por parte del traductor que “pone en escena una determinada visión del mundo (la lengua de la que se traduce) en la propia visión (la lengua a la que se traduce)” (4). Para mostrar un ejemplo de su lectura, sostenida sobre la teoría del análisis del discurso, recurre a la traducción de una línea del capítulo final del *Ulyses* de Joyce (la parte final del monólogo de Molly Bloom retomada también en el número homenaje de la revista *Voces* a Pezzoni) en las versiones de Jorge Luis Borges (1925), José María Valverde (1976) y Ramón Alcalde y Enrique Pezzoni (1982). Nos

¹³⁸ Debate que también fue recuperado por la revista *Voces* (1991) en su número homenaje a Pezzoni.

interesa en este punto la lectura de Menéndez por cómo recupera esto que mencionamos en torno a la *reinención* como operación con límites:

Dice el texto de Joyce:

[...] I wear a white rose or those fairy cakes in Liptons [...]

Las traducciones:

Borges: [...] *usaré* una rosa blanca o esas *masas divinas* de lo de Lipton [...]

Pezzoni: [...] *llevaré* una rosa blanca o esas *tartas fabulosas* de Lipton [...]

Alcalde: [...] *llevaré* una rosa blanca o esas *tortitas de hadas* en Lipton [...]

Valverde: [...] *me pondré* una rosa blanca o esas *magdalenas* de Lipton [...] (1988: 4)

En su análisis, Menéndez observará el cambio en el verbo y en uno de los objetos afectados por él: “Pezzoni y Alcalde acuerdan en elegir el verbo *llevar* que permite la interpretación de Borges pero también la de *conducir* o *transportar* que es por la que optan. Esta elección limita la ambigüedad y condiciona la interpretación: se *traslada* la rosa y se trasladan las tortas y la disyunción queda justificada” (6). La muestra más clara de la *reinención* pezzoniana, con sus ventajas y limitantes, queda expuesta en la traducción sobre los objetos. Dice Menéndez:

Pezzoni es más cauteloso (y, tal vez, más efectivo); las *masas* borgianas devienen *tartas*, ya no son *divinas* sino *fabulosas* y no se personaliza el lugar de procedencia sino que se lo neutraliza con una preposición *de* más el nombre, *Lipton*. La marca dominante es justamente ese efecto de distanciamiento con respecto a un dialecto predominante. La combinación es efectiva: *tarta* no es la palabra más habitual en el río de la Plata, sí su calificación y lugar de procedencia (1988: 6).

Lo que Pezzoni evita es tergiversar a Molly trasladándola desde las tierras europeas a la pampa argentina. Evita ser arrastrado por el regionalismo lexical, su cuidado está puesto en el equilibrio que le permite la operación de *reinención*.

En su texto “Sobre los diferentes métodos de traducir”, Schleiermacher (1813) reniega de dos modos de traducción que define por oposición, pero que terminan siendo igualados cuando de resultados se trata. Se refiere a la “paráfrasis” y a la “imitación”. Acusa a la primera de “expugnar la irracionalidad de la lengua, pero solo de un modo mecánico” (20), como si los signos lingüísticos fuesen matemáticos; y, al segundo, de “doblegarse ante la irracionalidad de las lenguas” confesándose imposibilitado para poder reproducir en otra lengua “la imagen de una obra maestra” (21). Ante estas dos opciones, se pregunta sobre el verdadero camino que deberá recorrer el traductor que busca aproximar lectores a autores que no comparten la misma lengua y resuelve dos únicas posibilidades: o bien se acerca el lector al escritor, o bien el escritor al lector. Para Schleiermacher estas son las únicas opciones posibles. En el primer caso, el traductor “se esfuerza por sustituir con su trabajo el conocimiento de la lengua original”

(24) de la que carece el lector y aboga por comunicar la misma impresión, la misma imagen que él ha obtenido de la lectura original. En el segundo, el traductor lleva al escritor al terreno del lector y para su traducción imagina cómo éste habría hablado en la lengua a la que se lo traduce, para “hacerlos semejante a ellos” (25).

Teniendo en cuenta estas dos posturas de Schleiermacher frente a la traducción y la negación de Pezzoni al traslado brutal que algunas traducciones hacen de un mundo a otro, cabe preguntarse por cuál de estos dos métodos se inclina Pezzoni desde sus pautas de traductor. La respuesta parece deslizarse hacia la opción primera: el traductor deja al escritor tranquilo y acerca al lector hacia él. En este sentido, sabemos que Pezzoni avala el uso de la lengua de la comunidad del traductor fijando un límite, en pos de evitar eventuales tergiversaciones, aunque éste no sea el único propósito. También existe la intención de resguardar las traducciones de ese traslado, de ese desplazamiento de mundos que juzga inapropiado. Así, apunta:

Por suerte cada vez más se ha perdido el temor al uso de regionalismos en la traducción, y se ha perdido el ideal de la lengua neutra. Pero usar regionalismos cuando desplazan el ámbito del enunciado, me parece escandaloso. Allí la operación de lectura y el pacto de lectura cambian de sentido (1991: 24).

Una vez más, una marca, un límite que debe tener presente el traductor y que tiene por objeto evocar las resonancias del universo semántico de partida. De esta manera, en sus operaciones como traductor, Pezzoni acerca el lector al escritor y esta operación de *reinención* que acompaña a la *traducción como creación* debe resguardar el pacto de lectura entre quien traduce y el lector de traducciones. Pezzoni dirime esta cuestión en una suerte de compensación lingüística que juega siempre al límite, tal como lo hace la *reinención*.

Afirma:

Traducir es un acto de elección continúa, y elegir siempre supone sacrificar algo [...] cuando elegís el “vos”, creas una inmediatez mucho mayor que el “tú”. Pero además, fatalmente estás trasladando un espacio a otro. En la situación “pacto de lectura-traducción” (que no olvidemos que funciona, es decir, cuando un individuo toma una traducción sabe que está leyendo una traducción, el “tú” funciona como una convención) está constantemente codificado en el ámbito traducción. Se pierde inmediatez, pero se tiene el saber de que se trata de una convención, precisamente porque es un hecho de traducción. Con el “vos” se gana en inmediatez, pero se pierde una serie de espectros que están en el texto original. Generalmente lo que hace el traductor es trabajar mucho con el registro de lengua empleado, para que compense el “tú” y genere por otro lado la inmediatez (1991: 25).

Lo extenso de la cita permite clarificar varias cuestiones: en primer lugar, reafirmar que a Pezzoni el traslado del escritor al lector no le parece una operación conveniente, habla de “escándalo” pero también de “fatalidad”, toda una postura; en segundo lugar, muestra cómo el

trabajo del traductor intenta compensar lingüísticamente la falta de “inmediatez” del texto traducido sin que se convierta en el mimetismo que le criticaba a Borges en su traducción de la última página del *Ulysses* de Joyce; en tercer y último lugar, la cita muestra que el esfuerzo del traductor debe estar puesto en una *reinención* controlada, atenta a estas elecciones que menciona y a todas las salvedades en relación con el uso de la lengua del traductor. Así y todo, la operación de *reinención* no se detiene solo en estos aspectos sino que implica un mayor alcance, en cuyos límites se incluye la revisión de otras traducciones. Pezzoni, tal como indica el discurso tradicional sobre la traducción (Berman 1989), coloca la experiencia sobre la práctica como ejemplo:

Cuando yo traducía *Moby Dick*, revisé todas las traducciones existentes.¹³⁹ La que hizo un equipo francés dirigido por Jean Giono es fluida, veloz, curiosa e insolente, como suelen ser las traducciones francesas [...] En el comienzo mismo, Ismael dice “...cada vez que en mi alma se posa un noviembre húmedo y lluvioso...” Giono y su equipo traducen: *Chaque fois que j’ai le cafard*, es decir, “cada vez que tengo la mufa”. Ese me parece un ejemplo de reinención excesiva (1991: 9).

El ejemplo muestra que las reflexiones derivan de la práctica misma de traducir y también echa luz sobre una operación del traductor que tiene que ver con el análisis y la *resencia* de otras traducciones, en otras lenguas, para encarar la propia. Esta operación, junto con la *reinención*, supone un espíritu crítico que recoge *otras lecturas* del texto original y reposiciona, como ya vimos, al traductor como un avezado lector.¹⁴⁰ Con esta cuestión, Pezzoni es insistente. En el marco del debate ya citado reitera: “no olvides que toda traducción es una lectura de un texto, entonces cuando lees una traducción, estás leyendo la lectura del texto. Es una serie de decisiones de lectura. Por eso, encimar traducciones es leer lecturas de un texto” (1991: 27). El traductor es, primero y por sobre todas las cosas, un experimentado lector de sus propias lecturas, que se convierten cada vez que se lee en traducciones, y de las demás lecturas que otros traductores/lectores puedan generar. En un sentido similar lo expresará Menéndez

¹³⁹ Se lo cuenta también a Victoria Ocampo en una carta, dice: “Estoy leyendo la traducción francesa de *Moby Dick* hecha por Jean Giono. Típica traducción francesa: suelta, agilísima, como escrita en francés originalmente. Pero... no es Melville, es Jean Giono. El espíritu resulta totalmente diferente. Me gusta muchísimo más la traducción italiana de Pavese, bien escrita y fiel a Melville” (Enrique Pezzoni, comunicación personal, sin fecha).

¹⁴⁰ En una conferencia, en el marco de una invitación del Club de Traductores del Centro Cultural de España en Buenos Aires, Ricardo Piglia resume esta figura del traductor como lector de la siguiente manera: “Es muy interesante la correspondencia que tiene uno con los traductores porque son los mejores lectores. Son los únicos que leen el texto: ‘la lamparita estaba apagada y ahora entró en el cuarto y está prendida a la luz’ Esas son las cosas ven los traductores, lo que uno espera que alguna vez alguien lea antes de que uno lo publique al libro, esas cosas que se escapan. Son los únicos lectores que leen todo el texto -como saben los que traducen- dentro del texto con muchísimo cuidado y por lo tanto son perfectos como lectores” (Piglia 2010).

(1988) unos años después: “[el traductor] sabe que su escritura es siempre *otra versión*; nunca, la definitiva” (3).

Resulta interesante observar cómo Pezzoni no menciona, ni en el artículo del diario *La Opinión*, ni en el debate que reproduce la revista *Sitio* la palabra “autor” y, en su lugar, prefiere la de “creador”, ya sea para referirse al del texto original como al traductor. Esta elección no es inocente si se tiene en cuenta el hilo de la reflexión acerca de la traducción creativa y sus implicancias: quien traduce, asume una tarea creativa. La ausencia de la noción de autor también contribuye a eliminar esta idea de la supremacía del texto original por sobre el texto traducido. Ambos son textos creados por ciertos creadores que están, en todo caso, en igualdad de condiciones ante el trabajo con los recursos de la lengua. En este sentido, Paul Ricoeur (2005) señala una suerte de trabajo en conjunto entre quien escribe el texto original y quien lo traduce. Dice Ricoeur que “el autor delega en el traductor un poder por el cual éste está autorizado a interpretar y reescribir el texto de partida” (5). Si bien en las palabras de Ricoeur sí señalan un autor original, éste aparece como el que cede, aprueba y otorga a otro (¿autor?) el poder para que cree y re-escriba el texto original. Una *re*-escritura que es una nueva lectura del texto de partida. El lector se vuelve creador cuando esboza su lectura en otra lengua y así lo reafirma Pezzoni cuando dice, ya hacia el final del artículo del diario *La Opinión*:

¿Los problemas que aquejan al traductor? Dejo de lado los personales (desconocimiento de la lengua de la cual traduce, torpeza en el manejo de la propia, ignorancia de las realidades extratextuales a las que alude el texto). Los otros problemas son la falta de reconocimiento como creador de que es objeto el traductor. Y que se muestra en la parquedad con que se lo remunera (1991: 5).

Para Pezzoni, no hay dudas sobre el lugar del traductor frente a la traducción. La reflexión que va hilando tiende a marcar insistentemente un proceso o un método que podríamos resumir de esta manera: primero se es lector, luego traductor creador -apoyado en las operaciones de *reinvención* y *otras lecturas*- y, finalmente, se vuelve a la posición de lector para descubrir una nueva lectura que pueda iluminar nuevamente el texto original, o bien, la reciente traducción. Veamos cómo funciona este método, entonces, en los materiales anteriormente descriptos.

5.2.1. “Mi querida Victoria”

El epistolario entre Enrique Pezzoni y Victoria Ocampo arroja información más que significativa en relación con el trabajo de traducción en general y, de la tarea de Pezzoni como traductor en particular. Casi sin quererlo, Pezzoni deja por escrito en esas cartas su accionar

frente a algunas de sus traducciones más conocidas. Se lo hace saber a su interlocutora, ante quien rinde cuentas en más de una ocasión por las traducciones que esta le encargaba para *Sur*.¹⁴¹ A continuación, siguiendo el método que describimos recientemente en relación con la operación de *la traducción como creación* analizaremos algunas cartas para dar cuenta de cómo este aparece en ellas.

Como vimos en el apartado anterior, una de las problemáticas enumeradas por Pezzoni al ser consultado acerca de las dificultades que aquejan al traductor¹⁴² es el “desconocimiento de la lengua de la cual traducen”. Un señalamiento que encierra toda una problemática que atravesó y atraviesa el campo de la traducción. El conocimiento de la lengua es un insumo fundamental en la tarea de traducción y, en este sentido, como ya mencionamos en otros capítulos, Pezzoni hacía gala de un manejo excepcional de varias lenguas y sus gramáticas. Sabemos, incluso, que más allá de su Seminario en el ISP JVG, también dictaba materias vinculadas a la gramática como “Composición” y “Expresión oral y escrita”. Su genuina preocupación por este conocimiento de la lengua quedó plasmada en una carta que escribe desde Georgia, Estados Unidos. Se encuentra allí, trabajando en el “Department of Modern Foreign Languages”, donde le cuenta a Victoria Ocampo sus días allí como profesor y su relación con los estudiantes. En medio de esos relatos, la carta materializa sus preocupaciones:

[...] Y luego los estudiantes que lo admiran a uno como si fuera un Dios caído en tierra de aborígenes... Me gusta mucho hablar con ellos, contarles cosas de Argentina, oírles las ideas (a veces inverosímiles) que tienen sobre nosotros, a veces corregirlas, embellecerlas. Casi todos mis estudiantes son ya “high-school teachers”: enseñan francés y (o) español... *No se figura usted cómo lo hablan. Es casi vergonzoso* Decididamente, la enseñanza de lenguas no es la especialidad de este país. No se trata ya de que tengan acento. Se trata de que *ignoran* por completo la lengua que enseñan... Y no digamos ya los hechos relativos a los países donde se habla esa lengua. Saben, quizá, algo más sobre Francia (y la mayor parte de ellos viaja con frecuencia a Europa). Pero la Argentina y Sudamérica es para ellos una tierra fantástica. Hay que enseñarles *todo*. Pero me gusta. Están llenos de voluntad, de *buena* voluntad (Enrique Pezzoni, comunicación personal, 27 de junio de 1960). [Las cursivas son subrayados en el original].

¹⁴¹ También, aunque con estilos diferentes, han traducido juntos: “en 1955, Ocampo también traduce un ensayo de Lanza del Vasto en colaboración con Enrique Pezzoni: *Vinoba* o *La Nueva Peregrinación* (Willson 2004a: 97).

¹⁴² Los comentarios de Pezzoni en torno a la figura del traductor como profesional no han perdido vigencia. Si bien existen condiciones diferentes a las de la década del 80 (Cf. Fóllica 2017: 409), recién por aquellos años, durante la década del 70 y del 80, comenzaron a desarrollarse mayormente las carreras vinculadas a la traducción y a las titulaciones y matriculaciones en este sentido. En el próximo apartado analizaremos algunos programas de Pezzoni como un traductor autodidacta que enseña a traducir. Para recuperar algunos de los debates en torno a la legislación sobre la figura del traductor y sus funciones en la actualidad, revisar el trabajo de Laura Fóllica (2017) sobre proyecto de ley de Derechos de los Traductores y Fomento de la Traducción en Argentina (expediente 4852-D-2015) y los debates en el campo de la traducción en torno a este. Los planteos de Pezzoni, 30 años antes, están intactos.

Si bien la dedicación de estos jóvenes a los que menciona está puesta en la enseñanza de enseñanza de la lengua -de la que poco conocen- esta enseñanza está (o debiera estar) mediada por un proceso de traducción, lo que la vuelve falible según la mirada de Pezzoni. Pezzoni. No solo por cómo la hablan sino por la falta de conocimiento “extratextual” que que enriquece, según él, ambos procesos anudados: el de la enseñanza y el de la traducción. Un relato similar¹⁴³ queda plasmado en otra carta enviada a la directora de *Sur Sur* desde el campus de Cleveland donde -en relación con la enseñanza de la lengua- Pezzoni Pezzoni comenta algunas de sus apreciaciones acerca del conocimiento que los estudiantes estudiantes tienen acerca de la literatura:

El Campus de Cleveland es muy lindo, aunque me dicen que no es de los mejores [...] Aquí la familiaridad entre profesores y alumnos es prodigiosa: fíjese usted que todos los días tengo que comer con ellos. La mayoría ya enseña español en colegios secundarios: *algunos chapucean en español, otros... ¡Ni lo entienden!* La formación literaria de estos estudiantes es pésima. Este país está enderezado a la ciencia, y esta vez no temo generalizar. Solo dos o tres universidades han de consagrarse a las letras. Las demás son en este aspecto mediocres. Cuando pienso en lo que son nuestros profesores de inglés o francés en Argentina. Cuando pienso en lo que exigimos a nuestros alumnos del Nacional Central, no puedo menos que enorgullecerme (Enrique Pezzoni, comunicación personal, sin fecha). [Las cursivas nos pertenecen].

¹⁴³ No será la primera ni la última vez que esta preocupación aparezca: en la clase 14, del 2 de junio de 1988 (Louis 1999) en la UBA, Pezzoni introduce un ejemplo desde su experiencia como traductor que retoma esta intranquilidad como una insistencia. Al mismo tiempo, el ejemplo potencia, al menos, dos efectos: por un lado, contribuye a la reflexión que plantea en la clase fortaleciendo el error como creador de sentido y, por el otro, muestra el trabajo de traducción que hace para sus estudiantes. Dice: “Les voy a citar el texto de una traducción que corregiré a medida que lea; es una publicación hecha por una editorial pequeña y privada, hecha con excelente voluntad y que tomó el nombre ficticio de “Editorial Freeland” [...] recoge una serie de escritos sobre Borges, pero las traducciones son absolutamente desopilantes, y entonces uno piensa: *¡qué extraño el fervor de algunas personas que se interesan por temas sobre los cuales lo ignoran absolutamente todo!* [...] los errores a los que puede llegar un traductor son inconcebibles e imperdonables porque están marcando unas *zonas de tremenda ignorancia*, mientras que los errores que comete un autor son divinificados por los críticos porque ven modos de ser del sujeto, actitudes, posturas... En cambio, el pobre traductor se equivoca y se dice: ¡bestia! ¡Ignorante! Yo he sido traductor muchos años, sé lo que es esta terrible experiencia de andar sobre el filo de la navaja, a punto de cortarme más de una vez...” (1999: 54-55). [Las cursivas nos pertenecen].

Como se puede observar en la cita, reaparece la preocupación por aquellos conocimientos “extratextuales” ausentes en quienes han montado esta editorial y se lanzaron a traducir sin más, casi de forma similar a aquellos profesores de español y francés que poco conocen sobre los países en los que se habla la lengua que enseñan. Al mismo tiempo, la cita muestra una suerte de defensa oponiendo la forma en que se reciben los errores según desde dónde provengan: del lado de los escritores o de los traductores. Irónicamente, también aprovecha la instancia para mencionar el trabajo de los críticos entre los que no se incluye. La “divinificación” no parece alcanzar al mundo de quienes se dedican a traducir. El ejemplo de esta clase si cierra de la siguiente manera: “Entonces, les decía que en esta traducción Macherey habla mucho de “La muerte y la brújula”; como el texto está traducido desde el francés, el cuento se convierte en “La muerte en La Boussole”. ¿Por qué? Porque “boussole” quiere decir “brújula”, cosa que ignora el traductor del francés; como además también ignora el cuento de Borges, supone que “Boussole” es el nombre de un lugar; entonces convierte “La muerte y la brújula” en “La muerte en Boussole”, como si dijéramos “La muerte en Tapalqué” o “La muerte en La Salada” (Louis 1999: 55).

Para Pezzoni, no basta con el conocimiento técnico sobre la tarea de traducción. Existe un conocimiento de corte cultural, transversal a la actividad, que no puede soslayarse ni menospreciarse si se busca una “buena traducción”, en los términos en los que la define según *la traducción como creación*. En otras palabras, no sólo se traducen códigos de una lengua a otra sino que también se traduce un sistema de equivalencias y tensiones entre los universos culturales que una traducción involucra. No se puede obviar aquí el eco de los postulados de George Steiner en *Después de Babel* (1975). En este texto, Steiner sostiene que cuando se traduce entran en juego “léxicos, gramáticas históricas, glosarios de periodos, profesiones o medios sociales particulares, diccionarios de jergas y germanías, así como a manuales de terminología técnica” que el traductor usa como herramientas constituyendo una “compleja combinación de conocimientos, familiaridad e intuición recreativa” (66).

Volviendo a las operaciones de *reinvención y otras lecturas*, otra carta de Pezzoni Ocampo muestra de qué manera el traductor opera a partir del desafío que le representa trabajo de traducción. Se trata de una misiva enviada desde “University of Illinois at Champaign: Spanish, Italian and Portuguese” en Illinois, Estados Unidos, otra de las universidades en las que trabajó como profesor invitado. Allí, a propósito de su estancia campus, Pezzoni aprovecha para agradecerle a Ocampo el envío de un tomo de que está dedicado de puño y letra, y que él ha “mostrado orgulloso por todo el departamento de literatura” y, también, le agradece que el envío del “libro de Malraux”¹⁴⁴. Se trata de *Les chênes qu'on abat...*¹⁴⁵ de André Malraux, publicado en Francia por Ediciones Gallimard en 1971. “He empezado a tomar notas para la traducción” le cuenta Pezzoni a Ocampo y a continuación le describe el proceso al que somete el texto a traducir. Aunque se detiene en el título, el ejemplo da sobradas muestras de su incisivo trabajo como traductor:

Primer problema de traducción: el título. ¿Habrà que traducir el epígrafe de Víctor Hugo?
¹⁴⁶ ¿O bien traducir solo *Les chênes qu'on abat* y dejar el epígrafe en francés? De todos

¹⁴⁴ En una carta anterior, Pezzoni (que ya lleva un mes en Urbana) acepta la traducción: “La idea de traducir el último libro de Malraux me encanta. ¿Ya le ha llegado? ¿Qué tal es? Acepto encantado la propuesta. Si le escribe Usted a Malraux, dígame por favor que pondré todo mi entusiasmo en la tarea. Además, después de las *Antimemorias*, creo que saldrá bien la cosa” (Enrique Pezzoni, comunicación personal, 26 de febrero de 1971).

¹⁴⁵ Dice Pezzoni: “Por suerte es muchísimo más fácil que las *Antimemorias*, aunque no es un libro fácil. Pero debo decirle que las *Antimemorias* eran infinitamente superiores. Claro que este tomito es una suerte de apéndice del otro” (Enrique Pezzoni, comunicación personal, 25 de mayo de 1971).

¹⁴⁶ A la respuesta la encontramos en la traducción publicada por la Editorial Sur en 1972: el epígrafe de Víctor Hugo permanece en francés. Sí se traduce al español el de Hegel (“El hombre libre no es envidioso; admite de buen grado lo que es grande y se regocija de que lo grande exista”) que aparece inmediatamente después del prólogo.

modos, no es fácil encontrar equivalentes para *Les chênes qu'on abat*. Pensé en “Las encinas taladas”, pero no me gusta por varias razones:

1. suena a aserradero;
2. “taladas” es participio pasivo y *qu'on abat* es activo: las encinas que se cortan para ir a parar a la hoguera de Hércules. Hay que buscar un verbo que dé esa idea de movimiento;
3. hay un título de Abelardo Arias, *Los álamos talados*, y no quiero ese tipo de asociaciones. En fin, ya se me ocurrirá algo. Terminaré la traducción en Buenos Aires, lo antes posible (Enrique Pezzoni, comunicación personal, 25 de mayo de 1975).

Como se puede observar, la traducción le plantea “problemas”, aunque se detiene en esta carta solo en el primero, es decir, el título. Analicemos las razones que esgrime, ya que cada una de ellas muestra una veta distinta de su trabajo con la lengua.

En relación con la primera, (“suena a aserradero”), si bien está dicho desde el humor expone también su trabajo como editor. El libro necesita venderse y requiere un título que se acerque más al mundo literario y que quede en la línea de las publicaciones de Malraux que la editorial viene haciendo desde tiempo antes. Además, si se atendemos al punto 3 de la misiva, vemos cómo esta idea se complementa con un movimiento que afianza una operación de editor: se menciona un título que, de llevar adelante la traducción como se le ocurre primero (“Las encinas taladas”), sonará muy cercano a un título del escritor Abelardo Arias¹⁴⁷ que circula desde 30 años antes. En muchas cartas de este epistolario con Victoria Ocampo se puede observar esta veta de editor en Pezzoni, sobre todo mientras prepara los números para *Sur* o trabaja como asesor literario en Sudamericana. En varias se hace referencia a la recepción de los textos entre el público, al número de ventas, a la reimpresión de ejemplares, etc. A modo de ejemplo, citamos tres menciones vinculadas a esta tarea de edición que aparecen en otras cartas. Una de ellas da cuenta del éxito de ventas que tiene su traducción de *El cónsul honorario*¹⁴⁸ de Graham Greene: “en Sudamericana se está haciendo a toda marcha la tercera edición del Cónsul. Me dice Burone¹⁴⁹ que quieren comprarla para el cine. ¿Qué

¹⁴⁷ Abelardo Arias (1918-1991) fue un escritor, dramaturgo y editor argentino. En ocasiones ofició como traductor. Si bien inicialmente estudió Derecho, se dedicó a la literatura contemporánea formándose en París y Roma, becado por los gobiernos de Francia e Italia. Su primera novela, escrita a sus 25 años en 1942, fue *Los álamos talados* y es la que Pezzoni menciona en su carta y a la que no quiere que se asocie su traducción de Malraux. En 1960, el propio Arias, junto con Antonio Di Benedetto, escribió el guión de la adaptación cinematográfica de su ópera prima. En la novela, la familia del joven protagonista debe talar álamos antiguos de su propiedad para sobrevivir al ocaso económico que atraviesan. Si la traducción de Pezzoni hubiera sido “Las encinas taladas”, quizás la asociación, efectivamente, pudiera haber sido más directa.

¹⁴⁸ *The Honorary Consul* fue publicada en 1973 en Reino Unido por la editorial The Bodley Head. Pezzoni la tradujo un año después para Sudamericana y, efectivamente, fue un éxito en ventas para la época.

¹⁴⁹ Carlos Alberto Burone (1924-1992) fue un periodista y escritor argentino que se dedicó, en gran parte, al periodismo de espectáculos. En esta carta, Pezzoni lo menciona desde el inicio ya que le comparte el proyecto de *Sur* para hacer un número sobre cine. Dice Pezzoni: “le expliqué que se trata de reunir las publicaciones sobre cine -reseñas y artículos- publicadas en la revista. Y que se incluyan en el número artículos originales sobre cine: de teóricos y de cineastas argentinos y extranjeros. La idea le ha parecido muy bien” (Enrique Pezzoni,

director será?¹⁵⁰ Puede ser una película estupenda y volverá a acelerar las ventas del libro” (Enrique Pezzoni, comunicación personal, 26 de febrero de 1974).

En otra carta, dice, en el mismo sentido:

He terminado la antología de poesía. Ahora hay que resolver un problema, que se aclarará el lunes. Y es si *Sur* tendrá que pagar o no la composición tipográfica del número [...] Si hay que pagarla, habrá que reducir mucho la selección que hice y, desde luego, suprimir los originales franceses, ingleses, italianos y alemanes. Lo cual obligará a reducir la parte alemana, porque *las traducciones no son buenas*. Tal vez sean correctas desde el punto de vista de la “fidelidad”, pero no son nada lindas desde el punto de vista del español literario. De acuerdo a lo que me diga Torres Agüero, dejaré más o menos alemanes. Y si son menos, dejaré los más importantes (Günter, Grass, etc.) (Enrique Pezzoni, comunicación personal, 13 de abril de 1973). [Las cursivas nos pertenecen].

La antología de poesía mencionada por Pezzoni en esta carta finalmente se como un número doble (332-333) de enero-diciembre de 1973. En la portada del consigna “Primera antología poética” y en los datos de edición se afirma: “Número doble a cargo de Enrique Pezzoni”. La publicación recupera, bajo dos títulos, la poesía publicada desde sus comienzos y a lo largo de los años en la revista *Sur*. Antes de cada poema, se advierte en una pequeña línea introductoria en qué número y en qué año fue publicado por vez primera en las páginas de la revista. Por un lado, el número 332 reúne la “Poesía en lengua española” y, por el otro, el número 333, la “Poesía en traducciones”.¹⁵¹ Cuando se observa este último apartado, se comprueba que efectivamente *Sur* debió hacerse cargo de pagar la composición tipográfica del número

comunicación personal. 26 de febrero de 1974). Finalmente, este número se publica, en formato doble (334-335), en enero-diciembre de 1974. Burone figura a cargo y Pezzoni forma parte del comité de colaboración.

¹⁵⁰ Nueve años después, se estrena la película que lleva por título *Beyond the Limit* (1983) y es una adaptación libre del texto de Greene. El director es John Mackenzie y la película tiene un variopinto elenco encabezado por Michael Caine y Richard Gere.

¹⁵¹ Esta antología permite observar también la buena cantidad de traductores y traductores-escritores que pasaron por las páginas de la revista *Sur*. Los que aparecen en este número doble son: Ricardo Baeza, Alejandra Pizarnik, J. R. Wilcock, Ivonne Bordelois, Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges, Ortiz de Montelland, Norberto Silvetti Paz, Alberto Girri, William Shand, Java Engelsberg, Silvina Ocampo, Federico Gorbea, César Magrini, Guillermo de Torre, Carlos Viola Soto, E. L. Revol, Lysandro Z. O Galtier, Raúl Vera Ocampo, Rafael Alberti, Félix Della Paolera.

Se comprueba, además, que el proyecto que encaró Victoria Ocampo le dio a la traducción un lugar de privilegio. Algo de esto desliza en la introducción que escribe para la antología, a la que titula “Ayer, hoy, mañana”. Para Ocampo, “publicar, en estos momentos de tambaleo económico, una Antología de poesía” demuestra que la revista no persigue solo ese fin, sino que “*Sur* ha tratado siempre de proporcionar a sus lectores valiosas muestras de lo que ocurre no solo en nuestro país sino en otros países en el dominio de las letras y el pensamiento. Lo ha hecho de cara y no de espaldas a nuestra nación” (1973: 1). Para Victoria Ocampo, “la Antología poética que publicamos ahora y donde se mezclan voces de tantos países reafirma una vez más que en el arte como en la ciencia no hay fronteras. Y que el propósito de *Sur*, desde su nacimiento, en 1931, ha sido poner esta verdad de Pero Grullo al alcance de todos los argentinos” (2). Ocampo acude a Gide, y una figura “caricaturesca” (3) de un coronel que transforma un poema en prosa para ponerlo al alcance de todos los lectores. La metáfora la traslada a *Sur* y a sus decisiones personales en torno a la traducción de poesía que, por obstáculos lingüístico, no está al alcance de todos: “el poeta nos revela acontecimientos que *nos* pasan cuando miramos el mundo al sesgo, con él” (3).

ya que no aparece ningún poema en su lengua original y se ve drásticamente reducida la cantidad de poemas alemanes traducidos: solo quedan tres, uno de Hans Magnus Enzensberger, otro de Günter Grass y otro de Constantino Cavafis (aunque griego, leído desde el alemán); todos traducidos por Norberto Silvetti Paz, el traductor que competirá con Pezzoni por el premio Konex a la traducción muchos años después.¹⁵²

El último ejemplo en relación con la mirada de traductor junto con la de editor en Pezzoni, aparece en una carta enviada desde New York:

[...] No sabe cuánto he sentido salir de Buenos Aires precipitadamente [...] sin verla. Y sabiendo, además, que estaba -está- enojada conmigo por el malhadado *affaire* Caillois. Bueno, dejé la traducción a la santa de María Luisa, que se encargará de los últimos detalles. Son solo detalles: o de compaginación o de enumeración. Pero no sé para qué explico esto, porque la traducción ya estará viajando a Europa. ¿Se publicará? Porque no será precisamente un éxito financiero para *Sur*: un libro demasiado técnico, sobre un poeta que no ha vendido demasiado... Claro que me acuerdo de lo que decía usted hace unos días, acerca de poder publicar ya lo que le gusta. Difícil la solución, de verás (Enrique Pezzoni, comunicación personal, 10 de septiembre).¹⁵³

¹⁵² El 9 de noviembre de 1984, en las salas A y B del Centro Cultural San Martín de la ciudad de Buenos Aires, la fundación Konex hace entrega de los “100 Diplomas al Mérito” a las que considera “las mejores figuras de la última década de las Letras Argentinas”. El jurado, presidido por Edmundo Guibourg, e integrado por una serie de notables escritores, periodistas, traductores, corresponsales, músicos, artistas, profesores y críticos (Guillermo Ara, Mirta Arlt, Ángel Battistessa, Raúl Héctor Castagnino, Jorge Cruz, Carlos Alberto Débole, Jacobo De Diego, Olga Fernández Latour de Botas, Jacobo Kogan, Ángel Mazzei, Martín Alberto Noel, Viviano Parravicini, Federico Peltzer, Victoria Pueyrredón, Roberto Alejandro Tálice, Juan José De Urquiza, María Esther Vázquez, Delfín Leocadio Garasa y María De Villarino) elige a cinco candidatos para la categoría “Traducción”: Lysandro Z. D. Galtier, Rodolfo Modern, William Shand, Norberto Silvetti Paz y Enrique Pezzoni. Al premio, finalmente, se lo lleva el candidato Galtier, un longevo traductor del francés y del griego que entre los autores que tradujo incluyó a Apollinaire, Lubicz Milosz, Michaux, Fournier, Cocteau, Mircea Eliade y Julien Greene. En esta premiación, Enrique Pezzoni obtiene el reconocimiento al mérito por su trabajo en traducción, veinticinco años después de la publicación de *Lolita* de Vladimir Nabokov “una traducción celebrada y reeditada varias veces [...] aún en ediciones españolas” (Willson 2004: 258). *Lolita*, publicada en *Sur* en 1959 es, junto con *Teorema* de Pier Paolo Pasolini y *Moby Dick* de Herman Melville, una de las traducciones más reconocidas y de mayor impacto en el mercado editorial y en el circuito literario de las que ha realizado Enrique Pezzoni. Integra, según Willson (99), la lista de “grandes traducciones” que han cristalizado en la literatura argentina junto con el *Orlando* de Borges (1937), *Otra vuelta de tuerca* de José Bianco (1945) y los *Cuentos* de Poe de Cortázar (1955). Para 1984, año en el que Pezzoni regresa a la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA y que cierra el período que esta investigación delimita, ya llevaba traducidos más de setenta títulos del francés, del inglés y del italiano. Un recorrido por su bibliografía (Di Natale 1989) nos permite señalar que tradujo un total de setenta y nueve textos: veintidós desde el francés, treinta y nueve desde el inglés y dieciocho desde el italiano. Sin ir más lejos, si nos circunscribimos a la década que la fundación Konex premia, encontramos varios títulos cuyas traducciones llevan la firma de Pezzoni y fueron publicados por Editorial Sudamericana: *Mira los arlequines* de Nabokov (1974), *Cuentos de hadas en Nueva York* de J. P. Donleavy (1975), *Asesinato en la feria del libro* de Humbert Monteilhet (1977), *Antimemorias* de André Malraux (1976) y *Jesús de Nazareth* de Anthony Burgess (1978). Lo mismo sucede con *Kalki* de Gore Vidal (1979), *Teorías del símbolo* de Tzvetan Todorov, (1981) y *Retrato de una dama y otros poemas* de T.S. Eliot (1983), traducción realizada con la colaboración de Alberto Girri. Los títulos fueron publicados por Minotauro, Monte Ávila y Corregidor respectivamente.

¹⁵³ No lleva año, pero gracias a un dato de la carta podemos aventurar que se trata de 1963. El dato en cuestión dice: “Esta noche iré a ver *Who's Afraid of Virginia Woolf*”. Si ponemos este dato en relación con el del libro de cuya traducción habla en la carta, podemos conjeturar que se trata de la versión teatral estrenada un año antes en Broadway y no de la película homónima que se estrenó recién en 1966.

El libro al que refiere es *Poética de St. John Perse* de Roger Caillois publicado por *Sur* en 1964 y traducido, como figura luego en la publicación, por Enrique Pezzoni y María Luisa Bastos. Como se verá, la preocupación de Pezzoni no gira solo en torno a la traducción sino también a otros aspectos que hacen a la difusión del texto traducido. Preocupaciones que ponen en el centro, además, su trabajo como editor y que, en muchas cartas, aparecen vinculadas a los vaivenes de la economía argentina, de impacto directo en la situación financiera de *Sur*, que no siempre es la más holgada. Las cartas testimonian los altibajos en las ventas, las dificultades para conseguir auspiciantes o suscriptores, las negociaciones con las imprentas y con los librerías, los problemas sindicales, las dificultades salariales, etc.

Ahora bien, en relación con el segundo problema planteado por Pezzoni el título de la novela de Malraux, podemos ver cómo aparece con claridad la operación *reinención*. Esto es así, porque muestra cómo su conocimiento de las lenguas que dentro del proceso de la traducción no es suficiente para encarar el trabajo. Hace falta, también, tomar decisiones que implican saber qué se quiere hacer con ese cruce de qué resultado se busca. La claridad con la que esto se observa en su carta está puesta en afirmación acerca de lo que busca hacer con el título: construir -podríamos decir la idea del movimiento. La plantea, inicialmente, a través de un verbo, pero vemos que edición final dicho movimiento aparece puesto en el sustantivo “hoguera”. La imagen hoguera comporta, por sí sola, la idea de algo que se mueve, a través de las llamas y del crepitar del fuego. Si la traducción fuese literal, o servil en términos de Pezzoni, debiera “los robles que cortamos”, “los robles que derribamos”, o bien, “los robles que el traductor decide centrarse en otra parte del epígrafe de Víctor Hugo al cual el título Este dice: “Oh! Quel farouche bruit font dans le crépuscule / Les chênes qu’on abat pour le bûcher d’Hercule”¹⁵⁴ (Malraux 1971: 8). La mirada del traductor se centra en “le bûcher” a la que Pezzoni opta por traducir como “hoguera”, más allá de que también puede ser entendida como “pira”, tal como muestran algunas traducciones de los versos de Víctor Hugo. Así entonces, traslada la idea del movimiento del verso restante, que no aparece mencionado directamente en el título. Además, podemos observar cómo Pezzoni decide traducir “les chênes” como “encinas” y no como “robles”, en un gesto

¹⁵⁴ Algunas traducciones aproximadas de los versos:

¡Oh! Qué ruido tan feroz hacen en el crepúsculo / Los robles que se sacrifican en la hoguera de Hércules;
¡Oh! Qué ruido tan feroz hacen en el crepúsculo / Los robles que se derriban para la hoguera de Hércules;
¡Oh! Qué ruido tan feroz hacen en el crepúsculo / Los robles que se cortan para la pira de Hércules;
¡Oh! Qué ruido tan feroz hacen en el crepúsculo / Los robles que se talan para la pira de Hércules.

que parece asociarse a los descriptos anteriormente en relación con la veta de editor que mencionamos. A pesar de ser especies arbóreas de la misma familia, lo central de la decisión de Pezzoni radica en la carga simbólica que la encina posee en la historia de la literatura, especialmente vinculada a la mitología, la poesía y la religión.

En el verano de 1958, Pezzoni le escribe desde Buenos Aires a Victoria Ocampo, quien se ha ido a Mar del Plata a “pasar el calor”. En esa carta, de escritura manuscrita y apresurada, le reprocha su temprana partida y deja varias definiciones interesantes desde el punto de vista de la traducción. Le dice: “acabo de leer el número japonés de *Sur*¹⁵⁵ ¡Excelente!” y da lugar a comentarios que no hacen más que mostrar sus operaciones de traducción, tal como las venimos analizando hasta el momento:

Los cuentos, sobre todo, y ese maravilloso y extraño ensayo sobre las sombras [...] los poemas también son muy hermosos, solo que no pude leerlos sin estremecerme y pensar cómo serán en el original, qué será el original. El paso del inglés al español -tan grave cuando se trata de poemas- ya poco importa aquí, frente al salto del japonés al inglés (Enrique Pezzoni, comunicación personal, viernes 18).

Aunque el número de *Sur* no lo aclara en ningún momento, toda la antología, excepto por un texto introductorio de Octavio Paz, está traducida desde el inglés y no desde el japonés. Se trata de traducciones “indirectas”¹⁵⁶, y es por eso que Pezzoni menciona su

¹⁵⁵ En noviembre de 1957, *Sur* publicó su número 249 dedicado a lo que llamó “Literatura japonesa moderna”. La antología reúne ejemplos de prosa (cuentos mayormente), poesía y teatro de veintidós autores japoneses, versionados por cuatro traductores, e incluye tres textos de corte ensayístico. Se trata de un número clave para comprender la situación de *Sur* como empresa cultural a finales de la década de los cincuenta y para historizar los comienzos de la difusión de la literatura japonesa en Argentina. El número en cuestión continúa una línea inaugurada unos años antes por la revista, con el número 240 (1956), dedicado a la literatura canadiense, al que le siguen este, el 249 (1957), el número 254 (1958) que abordó Israel y el 259 (1959) que hizo lo propio con la India. Ya en los sesenta, aparecieron los números sobre literatura alemana contemporánea (308-310, 1967-1968) y sobre literatura norteamericana joven (número 322, 1970) (Cf. Libardi 2020).

¹⁵⁶ Según Libardi (2020): “en la introducción al número, Paz cuenta que la consagración de ese número a la literatura japonesa fue el resultado de un encuentro fortuito en Nueva York entre Victoria Ocampo y Donald Keene. Keene, traductor, académico, historiador y cronista estadounidense, era para entonces una de las figuras más influyentes de los estudios japoneses en lengua inglesa. Según las declaraciones de Keene [...] solo conversó con Ocampo una vez, y los detalles de la publicación se arreglaron con José Bianco, el jefe de redacción de ese momento. Keene seleccionó textos del volumen *Modern Japanese Literature. An anthology* que había publicado en 1956. Tanto ese volumen como *Anthology of Japanese Literature* de 1955, fueron muy populares entre los lectores anglohablantes y, según Keene, Octavio Paz había leído ambos. En el caso de la revista *Sur*, los autores publicados fueron, mayoritariamente, una porción de los previamente seleccionados por Keene. No hay, por lo tanto, una medición directa de fuerzas entre la literatura argentina y la japonesa, sino que se recurre a un agente mediador. Sin embargo, no *todos* los textos que conforman el número de *Sur* fueron extraídos de la antología de Keene. Aquellos que coinciden son: «El diario romaji» de Ishikawa Takuboku, «Kesa y Morito» de Akutagawa (transliterado como Agutagawa en *Sur*) Ryonosuke, «El crimen de Han» de Shiga Naoya, «Tiempo» de Yokomitsu Riichi, «El lunar» de Kawabata Yasunari, «La mujer de Villon» de Dazai Osamu, «En los bajos de Tokio» de Hayashi Fumiko, y los poemas de Hagiwara Sakutarō, Ishikawa Takuboku, Kitagawa Fuyuhiko, Kitahara Hakushu, Miyazawa Kenji, Nakahara Chuya, Nakano Shigeharu, Takamura Kotaro y Yosano Akiko. Los textos que no coinciden son: «En alabanza de las sombras» de Tanizaki Junichiro, los poemas de Ando Ichiro, Kusano Shimpei, Tachira Michizo, Takenaka Iku, Tanaka Katsumi, y la obra en un

estremecimiento y su curiosidad respecto de los textos originales, sobre los cuales no tiene conocimiento. En su planteo sobre las operaciones de *reinvención* y *otras lecturas* la posición frente al texto “original” refiere, en el caso de la primera, al cuidado del mismo haciéndolo transparente en la traducción, pero sin tergiversarlo; y, en el caso de la segunda, privilegiando la lectura de este y de las otras traducciones que pudieran existir antes de encarar la propia. Frente a una traducción indirecta, ambas operaciones tendrían severas limitaciones ya que el texto original aparece en un plano secundario y viene mediado por otra lectura, es decir, una traducción previa. Sin embargo, el problema y la “gravedad” que Pezzoni parece señalar a este tipo de traducciones indirectas está más vinculado a la traducción de poesía que a la de la prosa.

En la extensa lista de traducciones que Pezzoni firma, ya sea solo o en idiomas desde los que traduce, como ya mencionamos, son el inglés, el francés y el Con motivo del homenaje que la revista *Filología* le realiza en 1989, Juan Di Natale reconstruye una “bibliografía casi completa” (1989: 23) que ordena sus artículos notas, reseñas y traducciones “de las que pudimos tener noticias” (23). Para estas sigue el criterio de las tres lenguas mencionadas y ordena los textos que se traducen ellas. A pesar de que ninguna de las traducciones listadas es indirecta, no implica que no haya realizado alguna. Por el contrario: en 1962, *Sur* publica *El pobre de Asís*, escritor griego Nikos Kazantzakis¹⁵⁷ que fue traducida por Pezzoni desde el francés y no desde el griego original.¹⁵⁸ En esta misma carta, deja testimonio de ello: “como le habré dicho Sofía, he entregado el libro de Kazantzakis (demasiado llanto, demasiada mortificación de la carne, que puede ser tan repugnante como la lujuria) y estoy con el de Lanza del Vasto.¹⁵⁹ Ira rápido” (Enrique Pezzoni, comunicación personal, viernes 18). Si bien en la misma carta advierte sobre estas dificultades de traducir sobre lo ya

acto *El tambor de damasco* de Mishima Yukio. En cuanto a los poemas que no se tomaron de la antología de Keene, la mayoría aparece en el volumen titulado *The Poetry Of Living Japan*, que editaron Takamichi Ninomiya y D.J. Enright y se publicó el 7 de mayo de 1957, por lo que es posible que esta sea una de las fuentes alternativas consultadas”(1-2).

¹⁵⁷ Nikos Kazantzakis (1883-1957) fue un escritor griego, autor de poemas, novelas, ensayos, obras de teatro y libros de viaje. Fue traducido a más de 20 lenguas y es reconocido hoy como uno de los escritores y filósofos griegos más importantes del siglo XX. Pezzoni tradujo, como ya se dijo, desde el francés su novela *El pobre asís* de 1953. *Sur* la publicó dos años después de esta carta.

¹⁵⁸ El hecho de que no aparezca en la extensa lista que Di Natale prepara para el homenaje de la revista *Filología* también es una marca en relación con la producción de Pezzoni, dispersa en diferentes publicaciones y carente de sistematización, algo que mencionamos al comienzo de esta tesis. Así entonces, entendemos este listado como un primer intento de generar archivo en torno a su producción.

¹⁵⁹ A juzgar por la fecha, se refiere a *Principios y pretextos del retorno a la evidencia*, publicado por *Sur* en 1958.

traducido, efectivamente su preocupación está más abocada hacia la poesía. Le dice a Victoria al respecto:

Recuerdo la definición de Valéry: “les traductions des grands poètes étrangers, ce sont des plans d’architecture qui peuvent être admirables; mais elles font évanouir les édifices mêmes, palais, temples... Il y manque la troisième dimension, qui de concevables, les ferait sensibles”.¹⁶⁰ Esa distinción entre lo *concevable* y lo *sensible* me parece aquí exactísima.

En la operación de *reinención*, siguiendo con la metáfora de Valéry que recuerda Pezzoni, los edificios y los templos deben erigirse de nuevo, dejando que se vislumbre el plano general, pero sin que este se reconstruya como si fuera el original. En términos de Pezzoni, volverlos “sensibles” podría ser el objetivo de una buena traducción. Esta tarea, como vimos, se le presenta con mayor sencillez cuando se trata de la prosa y de una traducción directa. Cierra sus comentarios acerca del número japonés de *Sur*, elogiando el trabajo de un colega y amigo traductor: “de todos modos, los ‘argumentos’ de los poemas japoneses son hermosos y sobrecogedores, y la revisión de Alberto es mucho más que digna” (Enrique Pezzoni, comunicación personal, viernes 18). Se refiere a Alberto Girri, quien es el único de los traductores, junto con José Bianco, que aparece consignado en el reverso de la tapa de la revista como parte del comité de colaboradores de *Sur*. Girri se encargó de la traducción de los veintiún poemas que conforman la sección de antología poética. Lo hizo desde el inglés, no desde el japonés original, por eso Pezzoni habla de la “revisión”.

5.2.2. Programas de cátedra de la asignatura “Teoría y práctica de la traducción literaria en inglés” (1981, 1982 y 1984)

En una entrevista, Jorge Panesi (2017) deslizó un dato que durante la investigación no habíamos podido reconstruir en otras entrevistas y consultas, ni en el epistolario con el que contamos desde el comienzo. Dijo: “Pezzoni traducía por encargo y por necesidad, pero fuera de eso, para él traducir era un placer. Sí me acuerdo que me contaba la dificultad que le presentaba enseñarle a otro a traducir, ahí en La Plata. Es decir, le daba gusto, pero le resultaba dificultoso” (2017: 4). Hasta el momento de aquella entrevista, los registros sobre la tarea de traducción de Pezzoni pasaban por la lista de textos aludida en el apartado anterior, las encuestas, artículos o entrevistas en las que el traductor habla de su práctica y las

¹⁶⁰ Aunque Pezzoni no hace ninguna referencia al origen de la cita, podemos rastrearla en *Tel Quel*. Aquí la referimos desde *Ouvres II* de 1960 (Edi. De la Pléiade, París, Gallimard). La siguiente traducción es nuestra: “las traducciones de los grandes poetas extranjeros son planos de arquitectura que pueden ser admirables; pero hacen desvanecer los edificios mismos, palacios, templos... Falta la tercera dimensión, que de imaginable, los haría sensibles”.

menciones a la tarea que le hace a Victoria Ocampo en el epistolario. En este último, sí aparece, en varias ocasiones, la alusión a “la Franklin”, que es la manera en la que refiere a la “Fundación Interamericana de Bibliotecología Franklin”¹⁶¹ donde también se desempeñó como docente y asesor. Del mismo modo, por supuesto, aparecen el ISP Facultad de Filosofía y Letras de la UBA y las universidades del extranjero en las que como docente invitado. Pero nunca la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Las fechas extremas del epistolario con Ocampo van desde 1956 a 1979. A partir de este dato se pueden señalar dos cuestiones posibles: en primer lugar, que el epistolario conservado no tiene información acerca de este puesto de trabajo en la UNLP porque es posterior a las cartas que sobrevivieron; en segundo lugar, que estas fechas extremas comprenden el período de trabajo de Pezzoni en la UNLP sólo que a Victoria Ocampo no se lo menciona. A partir de los materiales exhumados, entrevistas y *cuentos* es factible señalar que la primera opción es la más probable.¹⁶²

Los tres programas que analizaremos en esta oportunidad son de la asignatura anual denominada “Teoría y práctica de la traducción literaria en inglés”. Uno es del año 1981, otro es de 1982 y otro de 1984. La asignatura en cuestión pertenece a la carrera de “Traductorado de inglés” del Departamento de Lenguas Modernas de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional de La Plata. En cada

¹⁶¹ Esta fundación dependía exclusivamente del Fondo Nacional de las Artes (FNA), institución que la financió desde su creación hasta su cierre definitivo en 1977. El cierre, justamente, se produjo cuando el FNA decidió no financiarla más. Esta decisión y sus consecuencias quedaron documentadas en las cartas de Pezzoni a Victoria Ocampo, quien fuera parte del directorio hasta su renuncia en 1973. En una misiva, Pezzoni anuncia un posible final para la fundación: “[...] mi situación en Buenos Aires es inestable (la Franklin se terminará, fatalmente, por falta de fondos, Y ME QUEDARÉ SIN TRABAJO Y YA NO SOY TAN JOVEN, NI JOVEN, A SECAS)” [En mayúsculas en la original] (Enrique Pezzoni, comunicación personal, 20 de febrero de 1971). En otra carta, del 17 de febrero de 1976, el cierre es ya un hecho: “en la Franklin estamos trabajando para empezar la liquidación, los fondos se acabarán a fines de año o comienzos del próximo. Otra institución que desaparece. Es una lástima porque hacíamos algunas cosas: ahora estamos organizando una excelente biblioteca para una escuela. ¿Quién dona aquí bibliotecas enteras, con libros y muebles, a escuelas y hospitales? Sin embargo, nadie nos lleva el apunte. Y hasta nos ha costado que acepten las bibliotecas donadas...” (Enrique Pezzoni, comunicación personal). Más allá del testimonio en primera persona sobre el cierre de una institución académica en Argentina (teniendo en cuenta la fecha en la que sucede), la cita también da cuenta de un problema que señalamos al comienzo de esta tesis en relación con los archivos y repositorios institucionales. Casi sin saberlo, Pezzoni escribe sobre una marca del archivo en nuestro país: disperso, sin destino claro, sin instituciones que quieran recibirlo, dependiente de voluntades individuales, etc.

¹⁶² Gracias al dato brindado por Jorge Panesi comenzó la búsqueda de material de archivo que pudiera estar vinculado al trabajo de Pezzoni en dicha universidad. Los primeros contactos, mediante consultas por email, daban cuenta de la posibilidad de que existiera algún registro en papel relacionado con su paso por la “Escuela de Traductores” (Panesi 2017: 4) de la UNLP. Al principio, la búsqueda resultó infructuosa. No fue sino hasta finales del año 2019 que el sitio Memoria Académica de la mencionada universidad digitalizó tres programas de cátedra firmados por Pezzoni y relacionados enteramente con su trabajo de traducción. En ese entonces, el dato que brindó Panesi cobró mayor importancia y, finalmente, se pudo materializar en dicho hallazgo.

uno de estos programas, firmados por “Enrique Carlos Pezzoni”, se da cuenta de los objetivos, de los contenidos teóricos y prácticos, de la bibliografía y de los métodos de evaluación que se instrumentarán durante el cursado de la asignatura que pertenece al quinto año de la carrera. Su análisis detallado permite dar cuenta acerca de las operaciones que Pezzoni pone en juego cuando traduce y permite articular la tarea del traductor con su profesión como docente, crítico y editor.

Debido a la ausencia de programas anteriores a 1981¹⁶³ firmados por Pezzoni, vamos a tomar este como el primero siguiendo el orden cronológico que se impone en el conjunto. Pezzoni lo compone con un objetivo general que plantea “ofrecer al alumno una visión de determinados aspectos de la literatura inglesa y norteamericana contemporánea, contemporánea, y de los principales rasgos técnicos de las obras que las integran” (1). Si bien no aclara cuáles son esos “aspectos”, se deduce de la lectura del programa que refiere a corrientes literarias, tópicos, figuras, géneros y procedimientos comunes de aquellos aquellos textos “en lengua inglesa que ya están culturalmente afianzados como *clásicos modernos* [las cursivas son del autor]” (1). Complementan a este objetivo general dos objetivos específicos que delinean, además, el camino de las futuras actividades que se llevarán a cabo para cumplimentarlos. Dice Pezzoni:

Se procurará llevar a cabo la práctica de traducción de textos, con breves análisis de las obras de las cuales han sido tomados [...] además –dada la creciente demanda de traductores al inglés en el ámbito editorial- se incluirán fragmentos de obras seleccionadas entre las que el alumno puede ser llamado a traducir cuando inicie su actividad profesional (1981: 1).

Es importante observar en este punto de qué manera Pezzoni articula su posición como profesor y crítico con la de editor. En relación con la primera, la propuesta del breve análisis de la obra de la que se extraerá el fragmento vuelve sobre la insistencia de los conocimientos “extratextuales” que un traductor debe poner en juego cuando traduce: en otras palabras, en este caso debe conocer la totalidad de la obra a la que pertenece el fragmento en cuestión y, también, debe poder realizar un pequeño análisis crítico de la misma. Su lugar como profesor y crítico juega aquí un papel fundamental y no queda relegado solo a la selección de las obras desde las que se harán las traducciones.¹⁶⁴

¹⁶³ No se encuentran digitalizados los programas de estudio de esta asignatura anteriores a 1981. Sí aparecen los posteriores de 1986, 1987 y 1988 (no firmados por Pezzoni) a los que haremos mención a lo largo del análisis.

¹⁶⁴ Lamentablemente, no pudimos hallar en esta etapa de la investigación ningún registro de las clases que dictaba Pezzoni a partir de la propuesta que escribe en este programa. De tenerlas, seguramente podríamos verificar lo que aquí señalamos, sostenido en las insistencias que aparecen en sus clases en la UBA. Ahora bien, un dato del programa sí nos permite arriesgar que su faceta de crítico y de profesor se desplegaba en el análisis

Por otro lado, queda claro a través de este objetivo que su conocimiento del mundo editorial entra en juego cuando afirma que existe una creciente demanda de traductores del inglés y cuando menciona conocer qué tipos de obras se traducen desde ese idioma. Su trabajo en la Editorial Sur y en Sudamericana, sin duda alguna tiene un impacto en la elaboración de este programa. Observaremos que gran parte del mismo va a girar en torno a esta premisa y que la práctica de traducción que propone busca tener un efecto inmediato en el mercado al que ingresarán los estudiantes del Traductorado. Como afirma Santiago Venturini, “la dependencia de la traducción con respecto a un dispositivo editorial es un hecho básico de su existencia [...] las traducciones son, indudablemente, objetos editoriales [...]” (2017: 249). Pezzoni parece tener en claro este vínculo y lo expone en la confección de su programa.

Los contenidos de la “Parte teórica” del programa se recortan alrededor de “nociones” en relación con la técnica de la traducción y, en varios puntos, coincidentes con diferentes tipos de “problemas” a los que se enfrentan los traductores. Se dividen en ocho puntos, muchos de los cuales traen los ecos de las operaciones de *reinención* y *otras lecturas*. Para una mayor claridad expositiva, reponemos completa la parte del programa dedicada a los contenidos, dado que la transparencia con la que están expuestos dan cuenta de la forma de trabajo que propone Pezzoni a la manera de una hoja de ruta:¹⁶⁵ parte de una noción básica de traducción -para complejizarla- hasta llegar al complejo editorial, las decisiones de producción que este tiene y el mercado laboral en el que se inserta, todos aspectos que impactan también en el trabajo del traductor. Además, estos contenidos teóricos -de diferentes maneras- se retomarán también en los próximos programas a analizar:

1. La traducción como acto de comunicación en diferentes niveles y ámbitos, y con diferentes recursos:
 - a. Comunicación con nosotros mismos;
 - b. Comunicación con los otros;

de las obras desde la que se extraían los fragmentos a traducir. Debajo de la bibliografía, en un paréntesis, Pezzoni dice: “acerca de los autores elegidos para la práctica de traducción se indicará una bibliografía fundamental de acuerdo con las necesidades del curso” (4).

¹⁶⁵ Un gesto similar nota Gerbaudo (2016) cuando analiza un programa de cátedra de “Teoría y análisis literario, cátedra C” de Pezzoni en la UBA del mismo año. Dice al respecto: “ofrece una panorámica del conjunto de problemas que se plantean. Es de destacar, por otro lado, la intuición didáctica que distingue, mediante el paréntesis, a los contenidos de los *corpus* utilizados para abordarlos. En definitiva, estamos ante el caso de un programa de cátedra pensado como desagregado plan de trabajo, como detallada y ordenadísima hoja de ruta que permite imaginar los puntos nodales sobre los que gira esta propuesta” (234). Lo mismo podríamos afirmar respecto de este programa: punto por punto, de menor a mayor, desde una definición de traducción hasta las características del mercado editorial, el programa traza un plan de trabajo que se complementa con la “Parte práctica”, las “Actividades de traducción” y la “Evaluación”.

- c. Comunicación sincrónica (dentro de un mismo ámbito y en ámbitos diferentes);
 - d. Comunicación diacrónica (dentro de un mismo ámbito y en ámbitos diferentes);
 - e. Comunicación intersemiótica, intralingüística e interlingüística (reformulación, traducción propiamente dicha, transmutación) [subrayados en el original].
2. Noción de invariante en la traducción como versión de una a otra lengua;
 3. La traducción como acto de comunicación lingüística. Noción de código, subcódigos (culturales, ideológicos, estados de lengua, etc.).
 4. Diferentes tipos de mensajes: discursivo, informático, expresivo, literario, etc.
 5. Niveles de lengua de acuerdo con el tipo de mensaje y las características del emisor, su entorno, etc.: lengua regional, lengua general, coloquial, etc. Noción de lo correcto [subrayado en el original].
 6. Técnicas literarias y su relación con la traducción:
 - A) tipo de narrador;
 - B) actitud del narrador ante lo narrado;
 - C) perspectiva o punto de vista;
 - D) la corriente de la conciencia [subrayado en el original] y sus diferentes técnicas.
 7. Problemas concretos del traductor:
 - a. Conciencia y elección del nivel de lengua empleado. Dificultades del traductor al castellano en el caso de los niveles de lengua coloquiales o aun vulgares, por las divergencias entre la lengua general y las muchas variedades de lenguas regionales.
 - b. Correspondencias y equivalencias en los niveles fónico, morfosintáctico, léxico. La metáfora creativa frente a la figura desgastada.
 - c. La adaptación cultural.
 8. Relaciones entre el traductor y el complejo de la editorial para la cual traduce: pautas indicadas por el director de publicaciones, por el director de colección; vinculación entre el traductor, el corrector de traducciones, el corrector de estilo. (Pezzoni 1981: 1)

El punto número 1 del programa está ligado al texto de Roman Jakobson “Los aspectos lingüísticos de la traducción” (1975). Es aquí donde se introducen las primeras nociones sobre traducción que luego se irán complejizando y profundizando en los puntos venideros. Pezzoni retoma la comunicación intersemiótica, intralingüística e interlingüística (reformulación, traducción propiamente dicha y transmutación) definidos por Jakobson como “tres maneras de interpretar un signo verbal: (i) traducirlo a otros signos de la misma lengua, (ii) a otra lengua, o (iii) a cualquier otro sistema no verbal de símbolos”. Este punto permanecerá inalterable entre los contenidos de los dos programas restantes (1982 y 1984), como así también el texto en cuestión, perteneciente a *Ensayos de Lingüística General*, y parte de la bibliografía del programa de 1981. Respecto de la bibliografía, algunos comentarios antes de continuar con el análisis de los puntos del programa: si la observamos con detenimiento, notamos dos cosas. En primer lugar, que solo hay nueve textos teóricos obligatorios (no son señalados de esta manera, pero son los únicos que aparecen y no se menciona la existencia de textos

complementarios. La “Parte práctica” dobla en cantidad los textos de la bibliografía, lo que hace evidente que el curso está mucho más abocado a la práctica constante de traducción) y que están divididos en dos grupos (los referidos a cuestiones técnicas o teóricas en torno a la traducción y los vinculados a la teoría crítica sobre la ficción, la narrativa y la novela moderna. Son cuatro y cinco, respectivamente); en segundo lugar, que estos nueve textos se corresponden, casi de manera directa, con los ocho puntos que componen la “Parte teórica”. Decimos que casi de manera directa porque ninguno de ellos refiere a los puntos 7 y 8, por lo que podemos arriesgar que esta zona del programa está sostenida y estructurada sobre la base de la experiencia de traducción del profesor, del crítico y del editor Pezzoni.

Volvamos a los puntos de este primer programa de 1981: el número 2 retoma la noción de “invariante”, introducida por Jakobson y abordada en el apartado número 2 del capítulo “Topologías de la cultura” (490) por George Steiner en *Después de Babel* (1975). Este texto también está incluido en la bibliografía de los tres programas. Para Pezzoni, este libro “formidable sobre la traducción” le parece “lo mejor escrito sobre el tema”.¹⁶⁶ Al mismo tiempo, lo expuesto en el punto 3 también es desarrollado por Steiner en este libro, aunque no es el único. Pezzoni envía a leer a *The art of translation* (1959) de Theodore Savory, otro de los textos que permanece en la bibliografía de los tres programas y un clásico en el mundo de la traductología. En este no solo se desarrolla la traducción como comunicación lingüística, como pretende el punto en cuestión, sino que se establece la discusión sobre las maneras en la que puede ser entendida la traducción en términos de formas de abordaje de los textos originales. El libro de Savory se detiene en las llamadas “norma de reproducción” y “norma de artificio”, dos modos posibles de traducir un original: o se conservan estrictamente todos los medios estilísticos del modelo, o se sustituye el estilo extranjero por el correspondiente a la propia lengua. Para mostrar las divergencias entre estas dos posturas, elabora una clasificación que se corresponde con estas dos maneras de traducir:

1. La traducción tiene que reproducir las palabras del original.
2. La traducción tiene que reproducir las ideas del original.

¹⁶⁶ Se lo dice a Victoria Ocampo, a propósito de una idea de ella: “Me parece muy buena idea la del seminario o congreso de traductores. Estoy pensando nombres e instituciones y gentes de aquí con quien se podría o debería hablar. Sería ideal que viniera George Steiner, gran crítico y autor de un libro formidable sobre la traducción, *After Babel*, que me parece lo mejor escrito sobre el tema”. (Enrique Pezzoni, comunicación personal, 14 de diciembre, sin año).

3. La traducción debe leerse como una obra original.
4. La traducción debe leerse como una traducción.
5. La traducción debe reflejar el estilo del original.
6. La traducción debe poseer el estilo del traductor.
7. La traducción debe leerse como una obra contemporánea al original.
8. La traducción debe leerse como una obra contemporánea al traductor.
9. La traducción puede añadir cosas al original o suprimir otras.
10. La traducción no puede nunca añadir cosas al original ni suprimir otras.
11. La traducción de versos debe ser en prosa.
12. La traducción de versos debe ser en verso.

Como se observa, este texto de Savory abre la discusión sobre estas dos visiones, que conllevan pautas diferentes para el traductor: los puntos parecen negarse entre sí, justamente, para mostrar cómo estas dos formas de encarar una traducción pueden ser completamente disímiles. Como dijimos al comienzo de este capítulo, las ideas de Pezzoni acerca de la tarea de traducir (acercar el lector al autor) lo colocan del lado de la “norma de artificio”.

Los puntos 4 y 5 del programa retoman también las funciones del lenguaje propuestas por Roman Jakobson. La centralidad está puesta en el “mensaje”. De hecho, en la parte práctica, Pezzoni divide los textos a traducir en dos. Por un lado, el “mensaje literario”, que incluye fragmentos de cuentos y novelas clásicas. Los textos de este apartado se consignan bajo la leyenda: “se elegirán fragmentos de los siguientes textos” (1981: 3). Aquí los transcribimos en el orden en que aparecen en el programa:

Graham Green, “The destructors” (de *Twenty-one Stories*); Virginia Woolf, “The mark on the Wall” (de *A Haunted House*); Katherine Mansfield, “Feuille d’album” (de *Bliss And Other Stories*); James Joyce, “Ivy day in the committee Room” (de *Dubliners*); Muriel Spark, “You should have seen the mess” (de *The Go-Away Bird And Other Stories*); Kingsley Amis, “Interesting things” (de *My Enemy’s Enemy*); E. M Forster, “The Road From Colonus” (de *Collected Short Stories*); Truman Capote, “The Headless Hawk” (de *The Tree Of Night*); James Baldwin, *If Beadle Street Could Talk*; J. P Donleavy, *A Faire Tale In New York*; Flaney O’Connor, “A God Man Is Hard To Find” (de *A God Man Is Hard To Find And Other Stories*); Gore Vidal, *Kalki*; Isak Dinesen, “The Young Man Whit The Carnation” (de *Winter’s Tale*) (3).

Por el otro lado, el “mensaje discursivo”, en el que se ordenan una serie de textos críticos con el mismo criterio que en la bibliografía: de un lado los referidos a la técnica y la teoría sobre la traducción y, del otro, los textos críticos vinculados con la literatura, la ficción y la novela moderna. Los transcribimos, también, siguiendo el orden en el que aparecen en el programa:

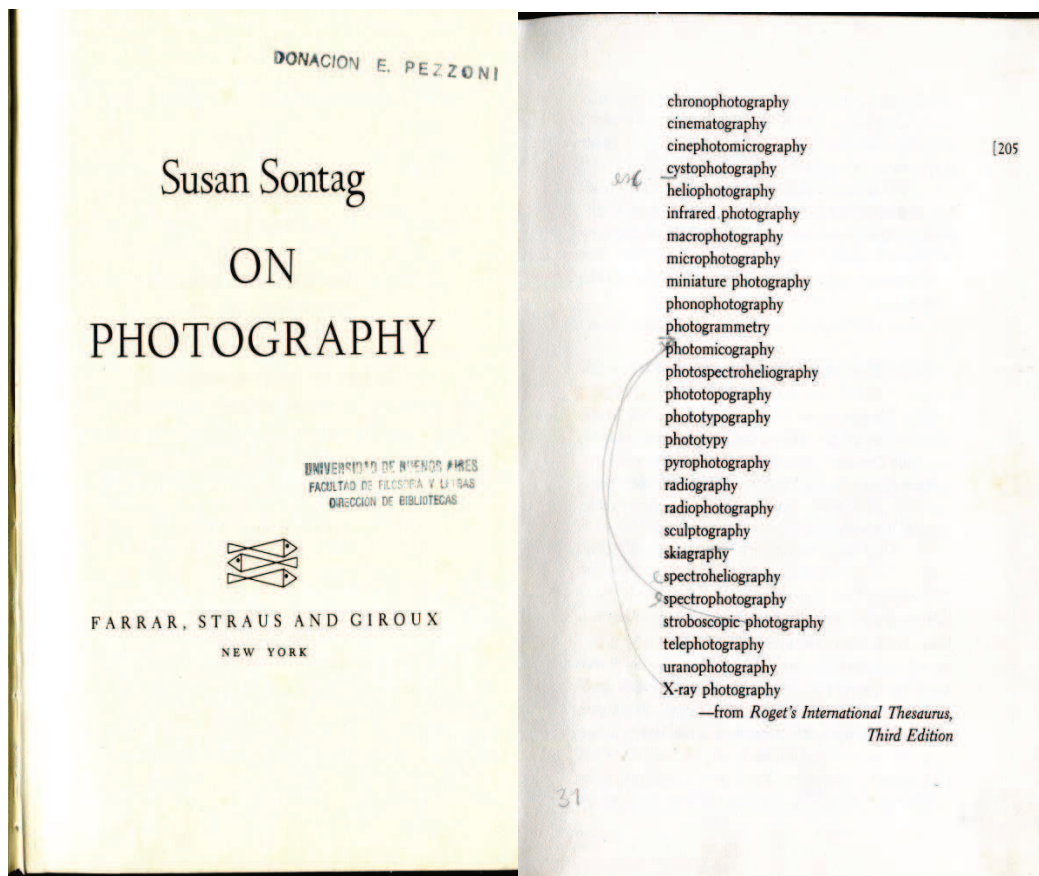
W. Syper, *Loss Of The Self In Modern Literature And Art*; A. Toynbee, “Man’s concern whit life after death” (de *Life After Death*); Susan Sontang, *On Photography y Illness As A Metaphor*; P. Lubbock, *The Craft Of Fiction*; G. Steiner, *After Babel*; T. Savory, *The Art Of Translation*; J. R Pierce, *Symbols, Signals And Noise*; Ian Watt, *The Rise Of*

Novel; J. W. Beach, "Stream of consciousness" de *The Twentieth Century Novel*; Edward Albee, *The Theatre Of The Absurd*; U. K. Le Cuiin, *The Language Of The Night* (4).

De esta lista, solo hallamos *On Photography* de Sontag en la biblioteca de Pezzoni. En el ejemplar se encuentran algunas marcas de lector en las páginas 7, 8, 9, 174 y 205. En las primeras tres, se subrayan en rojo algunos verbos y sustantivos de los párrafos que cuentan la evolución de las primeras cámaras fotográficas. Además, en negro, aparecen marcados los encabezadores de párrafo. ¿Estarán relacionadas estas marcas con la clase en la que se trabajó este texto? Sólo podemos acercarnos a una hipótesis y no una respuesta certera porque, como dijimos, no contamos con otros materiales que nos permitan responder a la pregunta. Ahora bien, en la página 174 se marca un párrafo completo y al lado aparece las letras "Ej", como si indicaran que es o será (quizás en una potencial clase) uno de los ejemplos. El párrafo en cuestión dice:

With the idea of history, we certify our interest in knowing the greatest number of things. The only use the Chinese are allowed to make of their history is didactic: their interest in history is narrow, moralistic, deforming, uncurious. Hence, photography in our sense has no place in their society. The limits placed on photography in China only reflect the character of their society, a society unified by an ideology of stark, unremitting conflict. Our unlimited use of photographic images not only reflects but gives shape to this society, one unified by the denial of conflict. Our very notion of the world-the capitalist twentieth century's "one world" -is like a photographic overview. The world is "one" not because it is united but because a tour of its diverse contents does not reveal conflict but only an even more astounding diversity. This spurious unity of the world is affected by translating its contents into images. Images are always compatible, or can be made compatible, even when the realities they depict are not (Sontag 1977: 174).

Finalmente, la página 205 contiene algunas marcas sobre un poema incluido en el texto:



Sontag, Silvina (1977) *On Photography*. New York: Farrar, Straus and Giroux. [Biblioteca Enrique Pezzoni, (IFLH Amado Alonso, UBA) Signatura: 48-4-10]

El punto 6 del programa se aboca exclusivamente a las “técnicas literarias” y su relación con la traducción. Se destacan en la bibliografía los textos de Robert Humphrey (*Stream Of Consciousness In The Modern Novel*, University of California Press, 1994), F. Van Rosson Guyon (“Point de vue ou perspective narrative”, *Poétique*, n4, 1967), Norman Friedman (“Point of vue in fiction”, *PMLA*, LXX, diciembre, 1965), Wayne Booth (*The Rethoric Of Fiction*, University of Chicago Press, 1961) y Caroline Gordon y Allan Tate (*The House Of Fiction*, Charles Scribners’s Sons., 1960). Este punto se mantendrá igual en los tres programas, aunque con algunos cambios mínimos en la bibliografía de 1984: solo permanecerán los textos de Van Rosson Guyon y Caroline Gordon y Allan Tate. Un texto crítico y uno ficcional respectivamente.

Como ya mencionamos, si bien en la bibliografía del programa de 1981 se consignan textos relacionados con la técnica y la teoría de la traducción, los puntos 7 y 8 parecen sostenerse sobre los aportes de la experiencia en traducción y edición de Enrique Pezzoni. Estos dos puntos están abocados a la traducción en “castellano” y a las dificultades que pueden presentarse por la variedad regional que el idioma presenta. Además, se introducen los

conocimientos en torno al mundo editorial, para el que la práctica que se realiza en el curso está destinada. El señalamiento no es menor, sobre todo si tomamos en cuenta también la importancia que ha tenido el mundo editorial en tanto “aparato importador”¹⁶⁷ (Willson 2007) en la práctica de la traducción en Argentina: “[...] conjunto de prácticas discursivas, políticas editoriales y mecanismos institucionales de consagración que acompañan la traducción como otros tantos dispositivos capaces de actuar sobre la legibilidad del texto extranjero” (20) dice Willson para referirse a los procesos de introducción de literatura vernácula en nuestro país durante el siglo XX. La participación dentro del grupo Sur, junto con Victoria Ocampo, José Bianco, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Jaime Rest, entre otros, -todos traductores importadores- afianza una experiencia en traducción y edición que Pezzoni vuelca en sus programas. De ahí también que los puntos 7 y 8 contemplen el complejo editorial y la injerencia que este puede tener en la circulación de las traducciones y en la creación de comunidades de lectores. Al respecto, afirma Venturini (2017) que “la traducción editorial podría ser pensada como una práctica de traducción específica, o más bien el conjunto de prácticas que intervienen en el proceso de selección, publicación y comercialización de las obras traducidas, ligadas también a un conjunto determinado de competencias y saberes acerca del mundo del libro”¹⁶⁸ (249). La presencia de Enrique Pezzoni como director de la colección “Horizonte” de la Editorial Sudamericana que publicó, entre otros, a Huxley,¹⁶⁹ a D. H. Lawrence y Faulkner en sucesivas ediciones, es sólo un ejemplo que se suma a los demás sobre su compromiso con la traducción editorial. Como señala Gisèle Sapiro (2010), “la publicación de un texto en traducción depende de políticas

¹⁶⁷ Amplia Willson esta definición: “prólogos de editor, reseñas –entre ellas, son particularmente perspicaces las de *Sur*–, colecciones *ad hoc*, antologías” (2007: 22).

¹⁶⁸ Ampliamos la cita de Venturini: “la traducción editorial constituye un área de estudio en el que aparecen cuestiones diversas como la existencia de políticas editoriales y políticas de traducción, el diseño de catálogos y colecciones de literatura traducida, el reconocimiento de estrategias editoriales y su impacto en la «refracción» (Lefevre) y recepción de las obras traducidas en diferentes contextos históricos; la dinámica de la práctica de la traducción en diferentes mercados nacionales del libro (en su relación con fenómenos como la concentración o la polarización editorial) y la existencia de un «mercado mundial de la traducción» marcado por una jerarquía de las lenguas; la extraducción, la injerencia del estado y otras organizaciones gubernamentales en la selección de las obras que se traducen a través de subsidios u otras formas de regulación; el rol del traductor y de otros agentes (editores, correctores, directores de colección, agentes literarios, funcionarios, etcétera) en la cadena de producción del libro traducido; las condiciones laborales de estos agentes —en especial el traductor—, la dimensión legal de la traducción de libros —desde los contratos de traducción hasta la adquisición de derechos—, y todo un espectro de temas y problemas capaces de expandir los que acaban de enumerarse”(2017: 249).

¹⁶⁹ Como consigna Willson (2004), “*Contrapunto*, luego de ser editada por *Sur* en septiembre de 1933, fue reeditada varias veces por Sudamericana en la colección Horizonte; en octubre de 1940 aparece la segunda edición; en diciembre de 1943, la tercera; y en julio de 1944, la cuarta” (94).

editoriales, es decir, un conjunto de elecciones y estrategias adoptadas por los agentes editoriales —editores, editores de revistas, traductores, agentes literarios— sobre la base de de objetivos y valores, los cuales pueden ser culturales, políticos y/o económicos” (32). Todo Todo ese conocimiento, como dijimos, parece tramarse en la confección de este programa programa firmado por Pezzoni.

Cuando se observan y analizan los programas que ya no firma Pezzoni, esta hipótesis hipótesis acerca del impacto de su conocimiento sobre el mundo de la edición cobra más fuerza. En 1986¹⁷⁰, por ejemplo, se hace cargo de la cátedra y firma el programa, la profesora profesora Norma C. Dufour de Ras. Si bien mantiene el objetivo general de la asignatura asignatura expresado por Pezzoni cinco años antes, la posibilidad de trabajar teniendo como como horizonte el mundo editorial en el que se involucrarían los egresados, queda subsumida subsumida solo a la selección de textos: “se tendrán en cuenta los tipos de textos que el egresado podrá tener oportunidad de traducir, a fin de tener en cuenta las posibles salidas salidas laborales en el campo profesional” (1). En los contenidos teóricos, ordenados por mes y por clases con un criterio diferente al de Pezzoni, el punto dedicado a las relaciones entre el traductor y el complejo editorial desaparece por completo. Lo mismo sucede en el programa de 1987, que es mucho más acotado que el del año anterior. En estos dos programas de la profesora Dufour se reescriben los puntos 1 a 5 del de Pezzoni y se traducen uno o varios textos por cada uno de ellos. Algunos de estos textos, como “The mark on the Wall” de Virginia Woolf, se conservan entre los propuestos por Pezzoni. A modo de ejemplo, citamos la primera entrada del programa de 1986:

- Abril. 11. Principios fundamentales de la traducción. Definiciones. Clases de traducción.
- 18. Tipos de traducción. “Luck”, M. Twain (narrativa).
- 25. Concepto de tono. “Jack”, M. Twain (1).

Así, hasta noviembre, se dividen los contenidos por mes y por clases dándole el espacio a la práctica de traducción por cada una de ellas, pero no se incluyen contenidos vinculados al mundo editorial. Lo mismo sucede en programas posteriores, en los albores de la década del noventa. En 1992, por ejemplo, la materia está a cargo del profesor Miguel Ángel Montezanti y el programa presenta varios cambios en relación con los de Dufour y Pezzoni: se incorporan más textos críticos y teóricos en la bibliografía y se reducen los contenidos a un párrafo:

El problema del relativismo lingüístico. La teoría de la indeterminación de la traducción radical. El problema de los equivalentes léxicos. Las relaciones de comunicación. Los

¹⁷⁰ No existen copias del programa de 1985.

textos: los géneros de discurso. Cohesión. Prominencia. Situación de comunicación. Carga de información. Verificación (1).

Si bien algunas de las nociones presentadas por Pezzoni se mantienen, incluso planteados como “problemas”, los cambios son evidentes en relación con el mundo editorial: ya ni siquiera aparece mencionado en los objetivos o como criterio para la selección de textos a traducir. Directamente este punto también desaparece del programa en cuestión.

Retomemos el programa de 1981 de Pezzoni: cuando analizamos los puntos que lo componen ya se observa cómo las operaciones de *reinvención* y *otras lecturas* están presentes en el diagramado de la parte teórica. Lo mismo sucede cuando se miran las actividades propuestas en la parte práctica: son el punto nodal del programa. La centralidad está puesta en la práctica de traducción, de la que se espera surjan los problemas que luego también se desarrollarán teóricamente. Sin práctica, no existe el programa. Como veremos, se privilegia el trabajo individual, en el que con las herramientas teóricas se espera que se produzca la *reinvención*, y el colectivo, para el que las *otras lecturas* cobrarán una importancia fundamental en las puestas en común que se plantean como parte del ejercicio de traducción. En este programa de 1981, las actividades se dividen en cuatro puntos:

1. Traducción individual de textos, con revisión y comentario colectivo de las versiones propuestas.
2. Revisión y comentario de traducciones ya existentes y publicadas.
3. Traducciones de ensayos o pasajes de textos sobre crítica literaria, de contenido en relación con los temas tratados en la parte teórica del programa.
4. Traducción al inglés de un relato breve y de un ensayo monográfico de investigación sobre la lengua rioplatense (1).

Tanto el punto 1 como el 2 recuperan las operaciones mencionadas como parte de la actividad. En el caso del punto 2, no podemos saber con cuáles traducciones ya existentes y publicadas ha trabajado Pezzoni, pero podemos suponer que podría tratarse de publicaciones contemporáneas y de diversas editoriales, dado su conocimiento de editor y de agente literario. Ambos puntos se mantienen iguales en los dos programas restantes (1982 y 1984).

El punto 3, con algunas reformulaciones, permanece igual en los programas de 1982 y 1984. El mismo refiere al “Mensaje discursivo” en el que se incluyen los textos relacionados con la teoría y la técnica de la traducción. Por lo que se desprende del programa, la enseñanza de la traducción también implica la traducción de textos críticos

referidos a la tarea. Con menos centralidad que en la propuesta de Pezzoni, tanto Dufour como Montezanti continuarán con esta práctica.

El punto 4 de este programa de 1981 es el único que no permanece en el resto de los programas de Pezzoni. En este se propone la traducción de un texto ficcional (“Mensaje literario”) y de un trabajo monográfico de investigación (“Mensaje discursivo”). En el marco de los objetivos, afirma Pezzoni que “se incluyen textos de autores latinoamericanos para la práctica de traducción al inglés” (1981: 1) refiriéndose a este punto de las actividades. Bajo el título de “Versiones del castellano al inglés” incluye a *Sombras suele vestir* (1941) de otro traductor eximio como es José Bianco y el texto “El habla de los porteños” (1983) que él mismo escribió junto con María Luisa Freyre. Para cuando realiza la propuesta de traducción del famoso relato de Bianco, este todavía no tiene traducción al inglés. Recién en 1983 se publicará una versión traducida de este relato y de *Las ratas* hecha por Daniel Balderston para la editorial Latin American Literary Review Press.¹⁷¹ La elección de este texto de Bianco no es, por supuesto, en absoluto fortuita o azarosa: la inscripción del mismo dentro del género fantástico plantea para la traducción un desafío en relación con la ambigüedad. La existencia del personaje de Jacinta Vélez -después de suicidarse- instala un enigma que debe resolverse por dos vías: la psicológica o la fantasmagórica. La diversidad de puntos de vista y el manejo de la información que los personajes y el lector tienen hacen que la traducción se enfrente a algunos de los dilemas que se plantean en la parte teórica del programa. Fundamentalmente, el del punto de vista, al que se le dedica el punto 6 y que el relato trabaja desde, al menos, tres lugares distintos.

Ahora bien, en relación con el texto sobre el habla de los porteños¹⁷² que Pezzoni escribe en colaboración con María Luisa Freyre, compañera de trabajo en la UNLP y en la misma carrera del “Traductorado de inglés”¹⁷³, podemos hipotetizar que se trata de una versión preliminar. Afirmamos esto porque el programa es de 1981 y el texto aparece publicado recién en 1983 en el volumen dos de la compilación *Buenos Aires: historia de cuatro siglos* de los compiladores José Luis y Luis Alberto Romero. Por las problemáticas que plantea y por las discusiones que instala, podemos vincular este texto con el punto 5 del programa de 1981, espacio en el que las lenguas coloquiales y regionales cobran importancia.

¹⁷¹ Balderston las traducirá como *Shadow play* y *The rats* respectivamente.

¹⁷² En una carta a Victoria Ocampo, Pezzoni le cuenta que está trabajando para este artículo: “estoy tomando notas -investigando, como dicen los profesores- para escribir un artículo sobre el habla de los porteños y a raíz de eso vuelvo a leer sus artículos. Una maravilla” (Enrique Pezzoni, comunicación personal, s/f).

¹⁷³ En 1983 y 1984, María Luisa Freyre dictó la asignatura “Práctica de la interpretación en inglés” en dicha carrera.

El texto supone un desafío para los futuros traductores porque deben poner en juego, en sus decisiones de traducción, todo lo discutido y aprendido acerca de los niveles de lengua coloquiales y la amplia variedad de lenguas regionales que tienen el castellano en general y el español rioplatense en particular. De esta manera, el punto 4 de las actividades sintetiza el objetivo de traducir literatura y textos críticos por igual.

Finalmente, en la evaluación propuesta para el curso también se traman las operaciones de *reinención* y *otras lecturas* que venimos analizando. Dice Pezzoni: “dadas las características del curso, la evaluación de los alumnos será permanente, pues cada uno de ellos presentará en cada clase su traducción individual, que se comentará colectivamente” (1981: 5). A la manera de un taller, y en consonancia con la propuesta coral que vimos en su seminario del ISP JVG, la práctica de traducción es constante, ya sea de manera individual o colectiva. La evaluación se cierra con un trabajo sobre un texto literario:

Al fin de cada mes, cada alumno entregará al profesor una traducción individual, que a su vez el profesor valorará individualmente. El resultado del trabajo en clase y las traducciones entregadas individualmente se calificarán con una nota. A ella se sumará, para obtener el promedio final, la calificación asignada a un examen escrito, consistente en una versión de un fragmento de texto literario (Pezzoni 1981: 5).

En los programas de 1982 y de 1984, la evaluación del curso permanece igual, aunque con un agregado no menor en el último: se incluye una defensa oral de la traducción del fragmento literario en el examen final. Dice Pezzoni que “el alumno justificará oralmente sus decisiones” (1984: 3). No es un dato menor, teniendo en cuenta lo que mencionamos en el capítulo 3 sobre esta práctica que comienza a instalarse con fuerza en la carrera de Filosofía y Letras a partir de la reincorporación del profesor Pezzoni. Una práctica que arrastra desde el ISP JVG donde era completamente habitual la defensa oral del trabajo monográfico final escrito para el último examen del año.

Ya hemos dado cuenta, durante el análisis del programa de 1981, de cuáles son los puntos que permanecen, cuáles no y qué cambios se proponen en relación con ciertos aspectos del mismo en los otros dos programas. De todas maneras, mencionamos algunos datos más que se desprenden de la sola comparación entre ellos: en el programa de 1982, se producen algunos cambios mínimos, pero significativos en relación con la propuesta que hace Pezzoni. Los objetivos, el general y los específicos, se mantienen iguales aunque con una aclaración que cobra sentido en las actividades y en la evaluación final del curso. Se agrega: “aunque se traducirán pasajes determinados, el alumno deberá leer en su totalidad la obra seleccionada” (2). En el encabezado de la

“Parte práctica” se insiste en la misma cuestión: “como ya se ha indicado en la sección ‘objetivos’, se elegirán fragmentos de las obras mencionadas a continuación. Pero se *insistirá especialmente* en la lectura completa de la obra, a fin de que el alumno pueda tener una visión cabal de los recursos empleados por el autor y el tipo de mensaje creado” (4). ¿A qué se debe este cambio y esta insistencia respecto del programa de 1981? Como no contamos con las clases¹⁷⁴, podemos hipotetizar que la variación se debe a la experiencia recogida durante el año anterior en relación con el dictado de la asignatura. Probablemente, la falta de la lectura total de las obras haya sido un problema y un obstáculo durante el trabajo con las traducciones.¹⁷⁵

En cuanto a las actividades, permanecen los puntos 1, 2 y 3 y, como ya mencionamos, el punto 4 que proponía el análisis y posterior traducción de dos textos en español al inglés ya no existe. En algún sentido, la idea permanece, pero se reconfigura dentro de los objetivos específicos. En esta línea, en la parte práctica se proponen otros textos en español para su traducción: *Emma Zunz* (1948) de Jorge Luis Borges, *Bienvenido Bob* (1944) de Juan Carlos Onetti y *Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo* (1955) de Gabriel García Márquez. El cambio más significativo en este punto está dado por el viraje hacia la literatura o, como se llamaba en el programa anterior, hacia el “mensaje literario”. No se propone la traducción de un texto crítico o de un trabajo monográfico sino que se privilegian textos ficcionales. De hecho, en la “Parte práctica”, Pezzoni modifica los títulos bajo los que coloca estos textos antes divididos bajo el mote de “mensaje”. Para los textos críticos y teóricos sobre la traducción elige el título “Ensayo” y para los textos literarios, “Ficción”.

Los contenidos teóricos, aunque reformulados, mantienen los 8 puntos del año anterior con pequeñas variaciones.¹⁷⁶

¹⁷⁴ Para esta zona de la investigación no pudimos concretar entrevistas con quienes fueron estudiantes de esta carrera durante estos años. Tampoco hemos exhumado apuntes de clases de este período. Volveremos en las conclusiones sobre este punto.

¹⁷⁵ La preocupación de Pezzoni por la falta de lectura de sus estudiantes se hace más evidente conforme pasan los años. En el prólogo a la recopilación de las clases de Pezzoni sobre Borges, Louis cuenta que el profesor decía que había creado “monstruos de la teoría” (1999: 18) que privilegiaban la lectura de esta por sobre la de las obras literarias que le dieron origen. No podemos descartar que aquí no se haya producido algo similar, sobre todo si tenemos en cuenta el lugar que ocupa el análisis de la obra a traducir, más allá de la práctica misma. El análisis, como material “extratextual”, es considerado un insumo fundamental para el traductor.

¹⁷⁶ En el punto 1 se elimina la noción de “recurso”, en el punto 3 se cambia “la traducción como acto de comunicación lingüística” directamente por “transmutación”, en el punto 5 se cambia “niveles de lengua” directamente por la noción de “registros” y, finalmente, en el punto 7, inciso b, se agrega la noción de “figura idiomática” a la de “metáfora creativa” y “figura desgastada”. Coincidente con estos cambios mínimos en la parte teórica, los textos de la bibliografía se mantienen, aunque se incrementan a once con dos agregados: primero, el texto de George Mounin titulado *Les problèmes techniques de la traduction* (1963), sobre el que Pezzoni aclara en un paréntesis que “hay traducción española” y, segundo, un texto en español de Elsa Taberning de Pucciarelli que se llama *¿Qué es la traducción?* (1970).

Si bien el programa de 1984 se mantiene en esencia igual a los anteriores, es necesario destacar que se produce un salto significativo en algunos aspectos relacionados con los objetivos, el método de trabajo (actividades), los contenidos y la bibliografía. Quizás la transición se produjo en el programa de 1983, pero no podemos verificar esta afirmación porque no existe -por el momento- copia de este. En los objetivos del programa, por primera vez, se introduce una suerte de declaración de principios que deja entrever la operación de *reinención* y la concepción de la traducción como la entiende Pezzoni, independientemente de que enseñe las dos maneras de traducir a las ya hemos aludido. Después de señalar el objetivo general y el trabajo sobre los textos que considera clásicos en lengua inglesa, afirma:

En las versiones se insistirá en el sentido y alcance del concepto de “fidelidad” al original, subrayando los criterios que es preciso adoptar en cada caso para transmitir la imagen del mundo manifestada por los textos que se traducen y enfatizando los aspectos lingüísticos y extra verbales del texto (aspectos referenciales, peculiaridades culturales, relación entre los códigos literarios y otros códigos de determinadas comunidades, registro o registros de lengua empleados por el autor, distinción entre “imágenes creadas” e imágenes idiomáticas, versión- adaptación de expresiones y peculiaridades idiomáticas, etc.) (Pezzoni 1984: 1).

Pezzoni insiste acerca del conocimiento extratextual necesario para encarar una buena traducción, entendida aquí como “fiel” al original, en el sentido de que pueda transmitir una imagen del mundo que se plantea en el texto. Recordemos que, según sus pautas de traductor, se debe acercarse al lector hacia el autor cuando se traduce. Por lo tanto, ese mundo debe resguardar las características o peculiaridades, como elige llamarlas, del original. La enumeración que hace entre paréntesis es una pequeña muestra de a lo que se refiere. Resulta interesante que aparezca en la descripción de estos objetivos la idea de “imagen del mundo”, un tópico que se discute en muchos de los textos que se incluyen en la bibliografía, especialmente en el de George Mounin (1963) quien describe la imposibilidad que la sintaxis encuentra frente a *las visiones del mundo* o de la *organización de las experiencias*. Un desafío para el traductor que, para poder traducir, debe saber que se encuentra ante la presencia indispensable de una situación no lingüística. De esta manera, podrá superar las heterogeneidades de las sintaxis de dos mensajes: el mensaje en lengua fuente y el de lengua término.

Otro de los cambios en la propuesta de 1984 se da en las actividades que aquí llevan por nombre “método de trabajo”. Se agrega un primer inciso, el 2.1, que afirma

que la práctica de traducción abarcará la “lectura y comentario del texto por traducir” (2). Esta actividad, antes dada por supuesta, ahora se incluye en el programa de manera expresa. ¿A qué se debe este agregado? No podemos no leerlo a la luz de lo dicho anteriormente: la falta de lectura de las obras completas debe haber sido un obstáculo para las clases y para la práctica misma, por lo que esta actividad se complementa con la insistencia que aparece en 1982, y que se reitera este año, acerca de la necesidad y la obligatoriedad para los estudiantes de leer las obras completas, independientemente de que se traduzcan fragmentos. Así entonces, es probable que ese agregado responda a una decisión didáctica para superar un problema real en el seno de las clases.

Sin dudas, el cambio más significativo está dado en los contenidos y tiene que ver con la incorporación de *S/Z* (1970) de Roland Barthes. El punteo de tópicos o problemas pasa de 8 a 9, es decir, se mantienen los de los otros programas, y solo se agrega este punto, encabezando la lista: “el texto como trama de códigos culturales diversos (cf. Roland Barthes: la noción de código en *S/Z*). La lectura como actividad re-creativa. La traducción como forma extrema de lectura: elección de posibilidades de transmitir la lectura de un texto como interacción de códigos culturales del receptor y el [...]”¹⁷⁷ (Pezzoni 1984: 1). El envío a *S/Z*, especialmente a los códigos hermenéutico, semántico, simbólico, proairético y cultural que Barthes propone para la construcción del sentido en los textos, reposiciona todos los demás puntos que componen la parte teórica del programa. Fundamentalmente, por la manera en que propone repensar la traducción, es decir, como una nueva manera de leer. “Una forma extrema de lectura” dice. Ya habíamos visto -en el debate para la revista *Sitio*- que Pezzoni sostiene esta idea de la traducción como una lectura más que se hace sobre un texto. Aquí arriesga que esa lectura es ‘extrema’ en tanto transmite códigos culturales entre el receptor y el autor. Para Barthes, la lectura es un trabajo que implica encontrar sentidos y designarlos y, en esa designación, nombrarlos y renombrarlos: “así pasa el texto: es una nominación en devenir, una aproximación inalcanzable, un trabajo metonímico” (Barthes 1970: 20). En ese trabajo de lectura, en el que el *yo* que se aproxima al texto ya está codificado, lleno de códigos infinitos de orígenes perdidos, el desafío del traductor está puesto en la transmisión de códigos culturales capaces de recrear al menos uno de los tantos sentidos posibles. La idea de la lectura como actividad re-creativa, sin dudas está vinculada a la operación de *reinención*.

En la bibliografía de este último programa, por supuesto, se incorpora *S/Z*, pero también el *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje* (1972) de Ducrot y Todorov

¹⁷⁷ En la copia del programa no aparece el resto del punto. Se corta drásticamente aquí.

traducido por Pezzoni en 1974. Además, se incluye el texto *Teoría y práctica de la traducción* (1982) de Valentín García Yebra. Por último, en relación con los textos elegidos para la traducción, se mantienen Savory, Sypher, Lubbock, Faulkner, Mansfield, Watt y Sontag y se agregan trece autores nuevos.¹⁷⁸

A juzgar por la importancia que se le da a la práctica a lo largo del curso anual de esta materia que dicta en el Traductorado, podemos hipotetizar que es probable que el *error* haya sido usado como insumo para la enseñanza. “Para un traductor es imposible no equivocarse” le señala Pezzoni a Jorge Panesi ante el desasosiego que le produce a este último la equivocación de los traductores. Dice Panesi: “se trata de una consigna, menos resignada que alegre (pues reconoce, como lo entrevistó Freud, que si hay un fondo en el lenguaje, éste pertenece al dominio del chiste): el que traduce sabe que cuenta, como aliada y traidora, con la equivocación del equívoco” (1991: 4). Enrique Pezzoni potencia el *error* en la traducción convirtiéndolo en material para sus anécdotas, ese recurso del que se valía en todos los ámbitos, incluidas las clases. Señala Panesi en este sentido:

Con la indecencia involuntaria de la traducción (esto es, la incompetencia lingüística o cultural del traductor), la decencia de Enrique Pezzoni tenía una doble vertiente: una, ser implacable con su trabajo denunciando pedagógicamente sus propios errores (que por cierto lo obsesionaban de forma retrospectiva, y reírse de sí mismo; y la otra, transformar el error risible de las traducciones ajenas en anécdotas, suavizando así la carcajada hiriente que pueden provocar los errores del prójimo). Si traducir es una cuestión de matices, Enrique encarnaba el matiz que va de la maldad a la malicia: la malicia señala el error con inteligencia, la maldad nunca deja de condenar estrepitosamente, porque en el fondo se regodea con su propia incompetencia arrojada hacia los otros (1991: 7).

Pezzoni marca sus propios errores y los de otros traductores para potenciar el equívoco como recurso para reflexiones críticas o pedagógicas. El *error*, entonces, se vuelve productivo porque permite volver a revisar la lectura del texto fuente transformada en traducción. Al mismo tiempo, se puede detectar para corregir, pero también para mostrar que la traducción invisible o transparente (Wilson 2004b) muchas veces no lo es. Algo de esto entrevistó, por ejemplo, Daniel Link en la traducción de *Lolita* (1959) realizada por Pezzoni bajo el seudónimo de Enrique Tejedor. Dice Link: “[...] la versión era tan buena que sus pocos deslices y omisiones no opacaban sus

¹⁷⁸ Mantenemos el orden de aparición del programa: *Clay* de James Joyce; *A Tree. A Rock. A Cloud* de Carson McCullers; *Victrola* de Wright Morris; *The City* de John Updike; *The Night The Ghost Got In* de James Thurber; *Babylon Revisited* de F. Scott Fitzgerald; *A Message From The Pig-man*; *You Were Perfectly Fine* de Dorothy Parker; *Charmed Lives* de Nadine Gordimer; *That Tree* de Katherine Ann Porter; *Ten Minutes To Twelve* de Angus Wilson y *Champion* de Ring Lardner (Pezzoni 1984: 4).

aciertos” (2009: 217). Y señala algunos: “uno, célebre, hacía de Lolita una enana: ‘un metro treinta de estatura’ (p.12). Otro error menor: la opción ‘psicópata’, donde corresponde ‘psicopatólogo’ o ‘psicoterapeuta’ ” (217). Aunque, según Link, Pezzoni nunca mencionó a *Lolita* en sus seminarios y cursos, es probable que estos errores célebres en su traducción hayan sido comentados en más de una oportunidad, incluso como una anécdota vinculada a lo humorístico. Los errores también muestran lo falible que puede ser la tarea de traducción, más allá del trabajo y la dedicación que el traductor ponga en juego.¹⁷⁹ Isabel Vasallo, por su parte, rememora una escena de clase en la que Pezzoni actúa el juego de la traducción mientras realiza una lectura en voz alta: “Recuerdo cuando nos leyó un poema de Baudelaire, *Correspondencias*, en esa traducción española horrible de Losada¹⁸⁰ [...] leía y mechaba con sus comentarios sobre cómo lo hubiera traducido él” (2018: 3).

También en los textos críticos de Pezzoni se pueden observar sus señalamientos en torno a equívocos o aciertos de las traducciones. En la reseña sobre *La romana* (1950) de Alberto Moravia, abordada en el capítulo 3 de esta tesis, sus figuraciones como traductor exponen su mirada a través de la operación de *la traducción como creación*. En una nota al pie de este texto, dice Pezzoni sobre la traducción de Francisco Ayala para Losada:

De esta unidad [la de la anécdota] tampoco se destaca la prosa de Moravia, aplomada y sencilla, sin sorpresas ni efectos que distraigan al lector. Pero los estilos sencillos no corren menos riesgo con las traducciones que los afectados. Cuando tan excelente escritor como Francisco Ayala nos anunció (*Sur*, nº 181) haber traducido *La romana* “por puro gusto” -hecho bastante insólito en nuestro medio, donde la más dura necesidad suele ser la que nos impone este ingrato menester- nos regocijamos. Pero su versión, más que adaptar o reelaborar el original italiano, parece superponerse a él. Quizás su fervor por la novela lo haya inducido a apearse excesivamente al texto (2009: 325).

Aunque con otras palabras, lo que Pezzoni señala es que Francisco Ayala no reescribió el texto ni creó una nueva versión, como plantea la operación de *la traducción como creación*. Hizo lo contrario, es decir, una traducción palabra por palabra en la que la idea de fidelidad al texto original se confunde con una traducción directa, dejando afuera los elementos extratextuales a los que Pezzoni hace referencia reiteradamente. Por eso esta mención a la falta de adaptación -a la lengua de origen y a la de recepción- o de reelaboración -la

¹⁷⁹ En otra nota al pie, en tono humorístico, Link comenta una traducción posterior a la de Pezzoni que remedia algunos de los deslices de este último, pero que sigue sin estar a la altura: “El original dice: ‘who could the nymph sing in single tone, but probably preferred a lad’s perineum’ (19). La versión de Pezzoni dice ‘peritoneo’ en vez de ‘perineo’, pero es claramente una errata. La versión de Francesc Roca, y se entenderá por qué no conviene seguirla, traduce: ‘que, aunque les cantara a las nínfulas con voz armoniosa, probablemente, preferiría meterle mano en la entrepierna a un muchacho’ (27). Sea consciente el lector que de no haber existido la traducción de Pezzoni previamente, hoy estaríamos llamando ‘ninfetas’ a las ‘nínfulas’” (2009: 227).

¹⁸⁰ Vasallo se refiere a la traducción de Nydia Lamarque.

reinención- en la traducción y a la idea de superposición del texto traducido por sobre el original, como si fuera otro. Pero no en el sentido de un texto creado a partir del texto fuente sino de un texto *diferente*. Esta crítica termina de afianzarse cuando Pezzoni expone lo que a su juicio es el mayor equívoco en la traducción de Ayala. Se refiere, también sin decirlo de manera directa, a un exceso en la operación de *reinención* que le hace decir al texto cosas que no dice y, sobre todo, hace un traslado brutal de un escenario a otro. Si para Pezzoni una buena traducción debe acercar el lector al autor, en este caso Ayala nos acerca a Moravia pero fuera de contexto. Dice:

Un reproche opuesto: palabras como *chavala*, *cuartos* (dinero), *escandalera* o *regomello* desplazan la novela, nos obligan a saltar con una pirueta nada airosa de las calles de Roma a las de Sevilla o Madrid. La universalidad de la lengua española no aprueba, en una traducción, el empleo de términos cuya expresividad solo es legítima en regiones muy determinadas (2009: 325).

Para Pezzoni, el lector llega a Moravia, pero se ve obligado a lanzarse de un contexto geográfico a otro porque el traductor eligió traducir términos que se asocian a lugares muy específicos del habla castellana. Lo que se produce no es *reinención* en su faceta más llana, sino en su práctica excesiva, en la tergiversación. Nótese que este comentario está en línea con uno de los ocho problemas que enfrenta el traductor y que ordenan, como tópicos o ejes de trabajo, sus programas en la UNLP. La nota al pie aprovecha también para deslizar, nuevamente, una crítica mordaz a las condiciones en las que trabajan los traductores en Argentina.

En otro texto, publicado en la revista *Sur* en los números 192-193 de octubre-noviembre de 1950, Pezzoni realiza una crítica sarcástica a la traducción de un título de una novela de Henry James. Con la excusa de reseñar dos nuevas publicaciones y reediciones del escritor en español (*El sitio de Londres*; *Los papeles de Aspern*, Buenos Aires, Losada, 1950 y *La lección del maestro y otros cuentos*, Buenos Aires, Emecé, 1949) aprovecha para deslizar un comentario cargado de ironía sobre el título en español de *The Turn of the Screw* (1898) que cita quien prologa la colección “La pajarita de papel” de la Editorial Losada.¹⁸¹ Dice Pezzoni:

Acto de justicia que merece este melancólico homenaje al decimoséptimo informe liminar de la colección “La pajarita de papel” de la Editorial Losada: “Hay, pues, junto a *La vuelta del tornillo* -título de una de sus mejores novelas cortas-, otra vuelta, nada estremecedora y más bien confortante en este caso: la vuelta de Henry James”. No dudamos que narrado por algún escritor de genio el regreso de un tornillo pueda resultar

¹⁸¹ En la edición original de este texto, en la revista *Sur*, la mención a la editorial no aparecía. Se agregó después, en la revisión que Pezzoni hizo para su compilación en *El texto y sus voces* (1986). Este es el único texto de todo el libro que tiene un agregado que no aparece en su primera versión.

de veras estremecedor, y quizás aún más cautivante que la vuelta de Agamenón, de Ulises o de nuestro vecino Martín Fierro; lo cierto es que ignoramos de qué exilio se pretende importar el mencionado instrumento -a quien le están impuestas vueltas de muy diversa índole- y no sabemos en qué revueltas ha quedado implicado Henry James (2009: 311).

La ironía está puesta sobre la traducción *La vuelta del tornillo* que menciona quien escribe este informe liminar o prólogo a estas nuevas ediciones de Henry James. Lo llamativo del caso es que para esta fecha ya existía la traducción de José Bianco, *Otra vuelta de tuerca*, que el escritor y traductor argentino había hecho en 1945. Además, como señala Patricia Willson, este fue un título considerado como un acierto: “la traducción del título es un hallazgo varias veces referido: *otra vuelta* en lugar de *una vuelta* es una variante que introduce el propio Bianco y que, desde entonces, otras traducciones han adoptado” (2004a: 194). Apelando a este conocimiento, Pezzoni refuerza su comentario irónico mencionando otras “vueltas” famosas de la literatura mundial y local y usando un sarcasmo en relación con el “instrumento” que representa el tornillo. En la misma línea que Pezzoni, el escritor mexicano Augusto Monterroso afirma:

Uno siente también una atracción irresistible hacia cualquier novela que se llame *Otra vuelta de tuerca*, como José Bianco tituló su excelente traducción de *The Turn of the Screw* de Henry James. En lugar de *La vuelta del tornillo*, que no quiere decir nada en español, Bianco cambió sabiamente “la” por “otra” y “tornillo” (*screw*) por “tuerca”, con lo que *Otra vuelta de tuerca* quiere decir aún mucho menos, pero suena tan bien que nuestros intelectuales usan ya esa extraña expresión como si todo el mundo (y ellos mismos) supieran su significado. Si Bianco hubiera querido dar el equivalente exacto habría puesto algo tan vulgar como *La coacción*, lo que convertiría el título de una novela de fantasmas en algo vagamente gansteril o forense (1983: 93-94).

Como hemos visto en el apartado precedente, y como veremos también en el próximo, la traducción de los títulos es algo que no pasa desapercibido para Pezzoni cuando traduce. En esta reseña, la crítica no se agota aquí sino que se expande, como en la reseña a *La romana*, también hacia la sintaxis y el ritmo narrativo: “[...] leer a Henry James, tan extraño inventor, tan diestro y exquisito operario, no es una aventura que se corra sin riesgos. Lo que ante todo detiene en él la atención es, sin duda, su estilo, a veces añorado en la traducción de Emecé” (2009: 312). Quien está a cargo de esta traducción es la traductora María Antonia Oyuela que Pezzoni no nombra en ningún momento, pero hacia quien desliza las críticas. Varios años después, ya en la década del 60, su amigo José Bianco seguirá traduciendo a Henry James y, entre otros, traducirá *La lección del maestro y otros relatos* en 1962. En este sentido, Patricia Willson le dedica un apartado a estas traducciones de Bianco en su libro *La Constelación del Sur* (2004a) en el que afirma que Bianco, como traductor “simpático” (96) comparte cierto estilo, cierta afinidad con Henry James. Pezzoni mismo comentará, tal como recoge un

“*Dossier Bianco*” del suplemento *Primera Plana* del diario *Página 12* (1992), sobre estas afinidades compositivas entre ambos escritores que hacen que las traducciones sean más “logradas”.

Como advertimos en el capítulo 3, en el texto “*Giulio Cesare en el Odeón*” (1954) podemos encontrar otras marcas de la operación de *la traducción como creación* volcadas en comentarios de Pezzoni sobre la puesta teatral del *Piccolo Teatro della Citta di Milano*. En primer lugar, se refiere a las *otras lecturas* cuando afirma que “el *Julio César* al que asistimos puede diferir de la versión que, en la lectura, se haya formado cada cual” (2009: 352). En segundo lugar, entra de lleno a la *reinvenición* pero no a partir de la lectura del texto lingüístico sino de la lectura que hace como espectador-oyente de la puesta en escena:

[...] la versión del *Piccolo Teatro* se caracteriza por su absoluta extrañeza. Quizá influya en esta impresión mía el hecho de escuchar a Shakespeare traducido, y al italiano. En efecto, la traducción de Montale -que por desgracia no tengo entre manos- produce ya un desplazamiento. No me refiero, desde luego, al desplazamiento de una lengua a otra, con todas sus infinitas consecuencias, sino a la actitud de Montale (352).

Como se puede observar, Pezzoni regresa a la idea del “desplazamiento” que ya había aparecido en su crítica a la traducción de *La romana* de Francisco Ayala y al mismo Borges cuando coloca un “vos” en la boca del personaje de Molly en el *Ulyses* de Joyce. El desplazamiento es uno de los riesgos que corre la *reinvenición* en tanto operación que reescribe el texto en otra lengua. Lo que aquí se desplaza es la “actitud” del traductor que traduce esta obra con un objetivo específico: “recuérdese que la traducción de Montale no es para ser leída sino oída” (354) aclara Pezzoni para salvarla de cualquier crítica que no contemple este dato primordial que modifica las condiciones de recepción del texto. Además, la actitud del traductor se asocia a una serie de decisiones idiomáticas, pero también de composición que busca producir determinado efecto en la puesta teatral.

El desafío para el traductor Pezzoni en este texto es doble, ya que se trata de una traducción escuchada -a través de la cual recuerda la leída- y porque se trata de una lengua que no es la materna. Sin embargo, ninguna de estas salvedades es impedimento para que despliegue un análisis de lo oído, en línea con lo leído:

En la traducción italiana, la fosforescencia de los versos de Shakespeare se diluye en la cadencia de una prosa aplomada y marmórea que no se propone re-suscitar los concretos recursos estilísticos del original, pero sí transmitirlos en características más vagas: el tono, el *tempo*, la belleza o la fuerza material de tal o cual palabra. En suma, se han

empleado nuevas posibilidades idiomáticas, más propias de la lengua que se maneja (2009: 353).

Pezzoni evalúa positivamente la calidad de la traducción, a diferencia de otros casos que ya hemos relevado. El trabajo de *reinención* que encara Montale no cruza el límite para volverse tergiversación -la advertencia más potente de Pezzoni en este sentido- sino que se adapta a los recursos idiomáticos con los que cuenta. Para mostrar de qué manera Montale sí adapta el texto y no se sobrepone a él -como hizo Francisco Ayala- Pezzoni ejemplifica:

Un ejemplo: la trágica belleza de las últimas frases de Bruto: */Caesar, now be still/ I kill'd not thee whit half so good a will/* está dada en parte por la peculiar sintaxis del verso, por el filo de la expresión a la vez dulce, resignada y sarcástica, por el efecto psicológico de que se exprese con tal agudeza un hombre que va a suicidarse. En la traducción -que cito de memoria- */Cesare, dormi in pace/ Non avevo, certo, tanto slancio quando ti uccisi/*, el efecto patético se alcanza, no por medio de una combinación verbal, sino por la palabra *slancio*, ápice sonoro de la cadena hablada: una especie de “armonía imitativa” entre la situación anímica del personaje y la melodía de su manifestación verbal. La solución es acertada [...] (2009: 353).

Para cerrar este análisis, el traductor Pezzoni regresa a la idea de acercar el lector al autor señalando la manera en que debe hacerse, incluso si supone un esfuerzo extra para quien traduce: “un traductor hábil puede lograr que el lector ‘conciba’ a través de su versión los hallazgos de Shakespeare. Pero el oyente [...] es menos capaz de tal esfuerzo. El traductor puede aprovechar su mínimo de libertad creando nuevos recursos para acercársele” (2009: 353).

Finalmente, en “Dos modelos literarios” (1982) una reseña que Pezzoni publica en la *Revista de la Universidad de México* y recoge en *El texto y sus voces* (1986) valora la iniciativa de una editorial Argentina que se desmarca del resto por no abocarse “entre los devaneos de una seudocrítica que se complace discuriendo sobre los posibles valores del *best-seller* importado o sus exponentes vernáculos” (2009: 335). Se trata de Javier Vergara Editor, “que se rinde a la loable tentación de reservarse un espacio para traducir *buena literatura*” (335) y publica las obras de dos novelistas de lengua inglesa: Edward Morgan Forster y Jean Rhys. Independientemente de la lectura crítica que hace de las novelas *Encuentro en Monteriano* y *Vista al río* de Forster y *Buenos días, medianoche* de Rhys interesa cómo en la escritura se traslucen sus comentarios y señalamientos en torno a la traducción, como venimos observando en otros textos. Sobre *Encuentro en Monteriano*, Pezzoni señala: “el título original es *Donde los ángeles no se aventuran*: parte de un verso de un largo poema didáctico (*Essay On Criticism*) de Alexander Pope [...] conservado en la

primera traducción al español de la obra, Editorial Sur¹⁸², 1955” (338). Casi una operación similar a la que hará él mismo, unos años después, con el verso que elige para darle título a *La hoguera de encinas* en su traducción de Malraux. Sobre *Buenos días, medianoche*, Pezzoni desliza un comentario similar alrededor del título: “[...] es un verso de otra solitaria: Emily Dickinson” (339), volviendo a la valoración del comienzo: “gracias a la feliz iniciativa de una editorial” es que tenemos la posibilidad de leer a Rhys.

Para concluir este apartado, es necesario realizar ciertos comentarios: en primer lugar, resulta imperioso decir que no se puede ignorar el impacto que las otras actividades de Pezzoni tienen en la elaboración de sus programas de cátedra vinculados a la traducción. La docencia, la crítica y el trabajo de edición se configuran en el diseño de estos programas pensados para enseñar una práctica que tiene diversas aristas y que está profundamente conectada con las decisiones que cada traductor toma cuando encara la actividad. Además, no puede perderse de vista que Enrique Pezzoni fue un traductor autodidacta que ejerció la tarea de manera prolífica y que partió, como veremos en el próximo apartado, de una necesidad vinculada al ansia de conocimiento y a partir de algunos obstáculos lingüísticos. Más allá de que existan ciertas reglas generales y acuerdos comunes en el mundo de la traducción, las operaciones de *reinención* y *otras lecturas* que Pezzoni exhibe como propias están íntimamente vinculadas a una manera de vivir con y para la traducción, como veremos a continuación. En segundo lugar, es necesario decir también que este análisis de los programas de Pezzoni está hecho desde el punto de vista de la operación de *la traducción como creación* que le da nombre al capítulo y que tiene las características que hemos mencionado en la introducción al mismo.¹⁸³ Lógicamente, este análisis

¹⁸² Se refiere Pezzoni a la traducción que hace Carlos Peralta en 1955 para Editorial Sur sobre el título original *Where Angels Fear To Tread* (1905).

¹⁸³ Interesa en este punto destacar la recuperación que Alejandrina Falcón (2017) hace de un programa de cátedra para mostrar cómo la materia traductológica que se inscribe inicialmente en la carrera de Letras, “no lo hace bajo la égida de los estudios literarios sino de los estudios lingüísticos” (28). Una marca que es notoria también en estos tres programas de Pezzoni, sobre todo en aquellos textos señalados como parte de la bibliografía específica sobre el proceso o la técnica de traducción. Dice Falcón: “En efecto, en 1994, Bein incluye por primera vez contenidos de “traductología” en Lingüística Interdisciplinaria materia que pertenece a la orientación de Lingüística de la Carrera de Letras. Los contenidos traductológicos, que aparecían en la unidad 2 del programa, permiten observar la tendencia lingüística del enfoque inicial pero asimismo la emergencia de una reflexión historizante: LA TRADUCCIÓN. Elementos de una teoría de la traducción. Estatuto epistemológico. Traductología y teoría de la acción. El papel del traductor en el proceso de traducción. El proceso de traducción como proceso de decisión. *El concepto de la creatividad en el proceso de traducción* [...] La crítica de traducciones: crítica desde el texto fuente y desde el texto traducido. *La reflexión traductológica en la Argentina: Borges, Rest, Girri, Bianco, Pezzoni* [las cursivas son nuestras]. Trabajos prácticos: Análisis de

puede ampliarse e incluirse, por ejemplo, en los estudios sobre la institucionalización de los estudios de traducción en la Argentina, a la manera en que lo ha hecho, por ejemplo, Alejandrina Falcón (2017). La autora hace un análisis crítico de la estructura del campo de los estudios de traducción en la Argentina “analizando el proceso de institucionalización de estos estudios en dos instituciones porteñas: el Instituto de Enseñanza Superior en Lenguas Vivas “Juan Ramón Fernández” y la carrera de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA” (25). Lo mismo podría hacerse incluyendo la carrera de “Traductorado de inglés” de la UNLP para leer, en ese marco, los programas aquí analizados. Por supuesto que esta tarea puede realizarse, pero resulta, a efectos de esta tesis, un trabajo mayúsculo que puede realizarse posteriormente. Volveremos a este punto en las conclusiones, cuando se planteen las proyecciones futuras de esta investigación.

5.2.3. El traductor visible

Decíamos al comienzo de este capítulo que existen tres vías a través de las cuales podemos reconstruir las operaciones que Pezzoni pone a funcionar cuando traduce y cuando enseña a hacerlo, como así también su idea o concepción sobre la actividad. La primera de ellas se reconstruye por la propia voz pezzoniana que reflexiona mientras traduce; la segunda, lo hace mediante los *cuentos* que otras voces exponen; y, la tercera, reconstruye las operaciones a través del análisis del producto traducido. En este apartado, revisaremos esta tercera opción con la pregunta sobre cómo se analiza una traducción como tópico de discusión. Múltiples pueden ser las respuestas a esta inquietud, dado que la traducción puede ser analizada a partir del lugar de procedencia del original, de la cultura receptora o bien, a la luz del texto original o por fuera de él, desde unidades temáticas, variantes de género y rasgos escriturarios o, también, a través del cotejo.

Un análisis riguroso de las traducciones implicaría, por ejemplo, el planteo de una hipótesis de lectura que pueda guiar el camino a lo largo del texto traducido, ya sea con o sin cotejo del texto original. No será esta la intención de este apartado: plantaremos solo algunos

reflexiones históricas sobre la traducción. Instituciones y publicaciones argentinas actuales (Departamento de Letras 1994: 1-2)” (28). Destacamos la mención a Pezzoni para observar que se lo coloca en la misma línea que los traductores-escritores que hemos mencionado ya en este capítulo (todos participaron en *Sur*) y también porque aparece como un traductor que reflexiona sobre su propia práctica, cuestión de la que hemos dado cuenta a lo largo de todo este capítulo. Al mismo tiempo, si se observan los puntos del programa de Bein, vemos que “el concepto de creatividad en el proceso de traducción” se abordará también, por lo que podemos suponer que la figura de Pezzoni cobrará una importancia central en cuanto a estas reflexiones sobre la traducción como creación.

ejemplos, a modo de casos, que surgen de un ejercicio de observación de ciertas traducciones de Enrique Pezzoni. Daremos cuenta, mediante este ejercicio, de las operaciones de *reinención* y de *otras lecturas* que hemos descrito anteriormente. La presencia de hipótesis para leer estos casos estará vinculada a estas operaciones y a una de las maneras en las que se puede observar el traductor a través del texto traducido. Además, es necesario aclarar que las traducciones elegidas no son las más emblemáticas de Pezzoni (*Lolita*, *Teorema* o *Moby Dick*, para citar algunos ejemplos) ya que se optó por enfatizar otras zonas de la traducción menos previsibles.

Patricia Willson (2007) dice que en Argentina la presencia de la firma de los traductores en sus textos traducidos no siempre estuvo presente y que, conforme el cambio de siglo -del XIX al XX- y a la irrupción del peronismo en la escena política,¹⁸⁴ eso fue mutando: desde la invisibilidad hacia la visibilidad; de textos sin nombre a traductores reconocidos como actores vinculados a la literatura vernácula. Una de las maneras de darle visibilidad al traductor, más allá de las operaciones que pueda hacer con las lenguas dentro del texto, es rastrearlo por fuera de este: anunciado en los datos de edición, en las contratapas o debajo del título, o mediante prólogos, comentarios, introducciones o notas que intentan iluminar alguna decisión de traducción. Las traducciones realizadas por Pezzoni llevan, efectivamente, su nombre en los datos de edición. Ahora bien, lo que sí se observa es que no hay abundantes notas, comentarios o advertencias al lector. Buena parte de sus traducciones están “limpias” de estas marcas, aunque no todas. Veamos, entonces, algunos casos:

***Viajes con mi tía* (1975) de Graham Greene. Editorial Sur, Buenos Aires, Argentina.
[*Travels whit My Aunt* (1969). The Bodley Head, UK.]**

Lo primero que observamos en esta traducción es el título, fuente de análisis y desasosiego de traductores que se debaten entre la presión del original y la adaptación a la cultura receptora (Willson 2004b: 183). El título de la obra a traducir ha generado innumerables discusiones en el mundo de la traducción, incluso a partir de los considerados “malos” o erróneos que tuvieron un destino popular en la lengua traducida. Augusto Monterroso, en “Sobre la traducción de algunos títulos” (1983),

¹⁸⁴ “Como en tantas otras cosas, el peronismo es el marco en el que termina de producirse la transición hacia otra figura de traductor, que ya no será el enunciador segundo de un texto edificante, ni el fantasma sin nombre de ediciones *non sanctas*, como en las primeras décadas del siglo, sino el agente reconocible, mencionado en página impar, de una traducción que entablará relaciones con la producción vernácula” (Willson 2007: 21).

explora algunos casos que considera paradigmáticos en la discusión sobre traducciones de títulos al español. Para ello describe tres escenarios posibles que enfrenta quien traduce un título a otra lengua: primero, la traducción literal, palabra por palabra¹⁸⁵; segundo, el título transformado sin perder el eco del original¹⁸⁶ y con un trabajo fuerte del traductor; y, por último, el título completamente transformado que, en ocasiones, cuenta con el visto bueno del autor del original y todo. En el primer apartado de este capítulo vimos cómo Pezzoni creador trabaja sobre el título *La hoguera de encinas* desde el original y las reflexiones que hace antes de reescribirlo y recrearlo. En este sentido, se acercaría más al segundo escenario descrito por Monterroso ya que justifica fuertemente el porqué del título, no sin antes mencionar las dificultades que se le presentan a la hora de traducirlo. Ahora bien, en relación con este texto particular de Greene, notamos que la traducción es literal y que no conlleva grandes dificultades para el traductor. Habida cuenta de la centralidad que los viajes y la tía Augusta tienen en la anécdota que trama el relato, para este título parece ser conveniente sostenerlo similar en la edición en español.

Una vez observado el paratexto título, notamos que dentro del texto aparecen notas del traductor. Cada una de estas notas implica una decisión de traducción y una lectura del traductor que, en muchos casos, se cruza con la mirada de crítico de Pezzoni. ¿Por qué Pezzoni hace aparecer su voz en estas notas? Ante la pérdida que supone toda traducción, la respuesta operacional del traductor Pezzoni está puesta en la irrupción de su voz para hacer notar que allí hay algo que el lector no debe perderse. Las notas también son una apuesta crítica, en la medida en que señalan la presencia de algo que el lector debe poder conocer para acercarse al texto. Hay una voluntad de recuperar un sentido que corre el riesgo de desaparecer.

En este texto de Greene hay un total de trece notas que pueden dividirse en tres grupos, cada uno con un impacto diverso en términos de decisiones de traducción y vinculados a las operaciones de *reinvención* y *otras lecturas*.

¹⁸⁵ Reproducimos la cita porque el ejemplo es muy elocuente: “El otro día me acordaba de *La piel de nuestros dientes*, de Thornton Wilder. Cuando vi ese título por primera vez admiré como de costumbre a los norteamericanos por esa facultad tan suya de estar siempre inventando algo. ¿Cuándo tendríamos nosotros la audacia de titular así ya no digamos una obra de teatro, pero ni siquiera una clínica dental? Título original: *The Skin Of Our Teeth*. Palabra por palabra: *La piel de nuestros dientes*, nombre que en México llevó al teatro a miles de personas. Imposible no acudir al diccionario. En inglés, encontré con alegría, *to escape with the skin of our teeth* significa, sencillamente, escapar por poquito, salvarse por un pelo. Pero es evidente que si el traductor hubiera escogido algo como *Por un pelito* ni él mismo hubiera ido a ver la puesta en escena” (Monterroso 1983: 3).

¹⁸⁶ Es aquí donde cita la famosa traducción de Bianco de *The Turn Of The Screw* de Henry James por *Otra vuelta de tuerca* que reprodujimos en el apartado anterior.

El primer grupo caracteriza a las notas con datos de contextualización que colaboran con la aclimatación del lector que es llevado hacia el autor. Por ejemplo, en el capítulo 1 de la primera parte, la tía Augusta sostiene: “Yo vivía en Brighton por esa época y estaba muy interesada en los Fabianos” (1975: 25); el traductor, por su parte, escribe: “Fabianos: miembros o simpatizantes de la *Fabian Society*, organización creada en Inglaterra en 1884 para difundir gradualmente los principios socialistas”. En esta primera parte, en el capítulo 20, aparece una nota con el mismo espíritu. El texto dice: “después del Boxing-day, fui en automóvil al *Crown and Anchor* poco antes de la hora de cerrar” (213). La nota refiere a “boxing-day” y dice: “el primer día de trabajo después de Navidad, considerado feriado obligatorio en Inglaterra, y que se celebra regalando cajas de Navidad [*box*: caja] a los carteros y otros servidores públicos”. La decisión de no traducir como “el día de las cajas” a esta festividad viene en línea con otras decisiones de *reinvención* que Pezzoni toma a lo largo del texto: sostiene los topónimos, patronímicos, nombres de calles, bares, restaurantes y hoteles como en el original y no los traduce al idioma de recepción. Recordemos que en la entrevista reproducida por la revista *Sitio* postula los alcances de la operación de *reinvención* que en general gusta de dejar estos nombres como en el original. Así lo manifiesta: “[...] a mí, como acto de elección en mi lectura, me gusta ese sabor extraño de los nombres propios, me gusta percibir la distancia entre ese espacio y el mío, el mío de lector empírico y no de lector inmanente del texto” (1991: 27) y define, más adelante: “es una forma de acercarse al texto, a la extranjería del texto”.

En el segundo grupo de notas pueden aunarse aquellas que refieren a los juegos de palabras y los casos “intraducibles” -como los llama Pezzoni- a los que el traductor intenta iluminar con sentido diverso en sus acotaciones. Por ejemplo, en el capítulo 3, mientras Henry baja por las escaleras, escucha a una joven: “Peter no sabe hablar más que de críquet. Todo el verano con lo mismo. Siempre con esas Cenizas de mierda” (1975: 28). Pezzoni se detiene en “cenizas” y dice: “*Ashes* [cenizas]: símbolo de la supremacía porque luchan en los partidos de críquet, los equipos australianos en ingleses”. En la escena, Henry se encuentra en la casa de su tía con el paquete de cenizas de su madre, cremada pocas horas antes. La voz de la joven le recuerda que ha olvidado el paquete en la casa de su tía y el traductor salva este doble uso de la palabra “cenizas” con esta nota, dándole sentido al comentario que el protagonista escucha mientras desciende por las escaleras. En el capítulo 5, de la primera parte, ocurre algo similar mientras se cuenta la visita de la tía Augusta a una vidente: “Veo toda una

confusión... una serie de corridas a un lado y a otro. Lo siento, Augusta, pero no veo la menor paz al final. Aquí hay una cruz. Quizás encuentres la fe. O quizás sea una traición” (51). Sobre esta última palabra, la nota del traductor: “juego de palabras entre *cross* [cruz] y *double-cross* [traición]”. En este segundo grupo de notas, se destacan aquellas en las que el traductor habla de casos que considera “intraducibles”. La nota aparece para dar cuenta de una imposibilidad y para, al mismo tiempo, acercarle una opción de lectura posible al lector. Justamente, se trata de superar el obstáculo que se presenta cuando no hay equivalentes que aseguren el mismo sentido construido en el texto original. Como afirma Willson (2004a), “La práctica de la nota al pie también puede ser explicada en función del tipo de lectura que el traductor hace del texto fuente y del tipo de lector que espera para su traducción” (257). En el capítulo 7, por ejemplo, la tía Augusta diserta sobre los nombres y su capacidad para condenar a quien lo porta a vivir según esa nominación: “Una vez conocí a una chica llamada Consuelo y su vida era muy triste [...] al fin se casó con otro hombre llamado Payne, y se mató en los que los norteamericanos llaman un *comfort station*” (70). Sobre este último nombre, Pezzoni se detiene y dice: “juego de palabras intraducible entre *comfort station* [baño público] y el nombre del personaje aludido, *Comfort* [Consuelo]”. La decisión del traductor de hacer visible la imposibilidad de la traducción viene en línea con sus reparos frente a la operación de *reinvención*. Recordemos que para Pezzoni esta operación tiene límites, el más claro es el de la tergiversación, es decir, hacerle decir al texto original lo que no dice. Más adelante, en el capítulo 9, sucede algo similar:

¿Qué diablos se proponía usted, Wordsworth, cuando llenó de hachís la urna de mi madre?

Pero su mente estaba en otra parte; quizá cavilaba sobre la suma que autorizaban los permisos de viaje...

-En Inglaterra no hay caníbales –dijo- Tampoco en Sierra Leone (1975: 94).

La nota se detiene en “caníbales” y el traductor dice: “juego de palabras intraducible entre *cannabis* [cáñamo, hachís] y *cannibals* [caníbales]”. Sin la aclaración, la confusión que se pretende humorística en el texto no surte el mismo efecto que en el idioma original.

Por último, el tercer grupo de notas se caracteriza por la traducción de poemas que en el texto se dejan en el idioma original. El traductor Pezzoni opta por dejarlos en el cuerpo de la novela sin traducción, aunque usa el espacio de las notas para traducirlos. Esta decisión puede leerse en relación con sus expresiones acerca de la “extranjería” del texto que intenta mantener cuando traduce. Así como los nombres de restaurantes, barcos, trenes, calles y personas no se traducen, tampoco estos poemas que Graham Greene introduce a lo largo de su novela. A modo de ejemplo, citamos un fragmento:

[...] quizá fuera el hecho de que la señorita Keene mencionara St. Johns Church (cuyas campanas oigo todos los sábados a la mañana, cuando trabajo en el jardín) lo que me hizo pensar en Mahony. Tomé el libro:

*There's a bell in Moscow
While on tower and Kiosk O
In Santa Shopia
The Turkman gets:
And loud in air
Calls men to prayer
From the tapering Summit
Of tall minarets
Such empty phatom
I freely grant them;
But there is an anthem
More dear to me
'Tis the bells of Shandon
That sound so gran don
The pleasant waters
Of the River Lee'*

Pezzoni traduce los versos en la nota al pie:

Hay una campana en Moscú/ mientras que a torre y quiosco/ en Santa Sofía/ el turco encarama; / y con altas voces en el aire/ llama a los hombres a la oración/ desde la ahusada cúspide/ de los altos minerales. / Tales vacuos fantasmas/ de buen grado les concedo; / pero hay una antífona/ que me es mucho más querida; / son las campanas de Shandon/ que resuenan grandiosas/ sobre las placenteras aguas/ del río Lee (1975: 170).

De esta manera, entonces, se cierra el tercer grupo de notas que le dan visibilidad al traductor Pezzoni en esta traducción de “Viajes con mi tía” de Graham Greene.

Esta no es la única novela del autor que traduce Pezzoni. Como ya vimos al comienzo de este capítulo, *El cónsul honorario* (1974) [*The Honorary Consul* (1973)] fue otro de los textos traducidos, además de *Los comediantes* (1966) [*The Comedians* (1965)], *Puede prestarnos a su marido y otras comedias de la vida sexual* (1963) [*May We Borrow Your Husband? and Other Comedies of Sexual Life* (1962)], *Un caso acabado* (1967) [*A Burn-Out Case* (1961)], *Vías de escape* (1981) [*Ways of Escape* (1980)], *El doctor Fischer de Ginebra* (1985) [*Doctor Fischer of Geneva or The bomb party* (1980)] y el ensayo publicado en la revista *Sur* “El joven Dickens” (1969) [*Young Dickens* (1969)]. Tanto en el caso de las novelas como en el del ensayo podemos notar cómo en la traducción de los títulos se mantiene la lógica del primer caso señalado por Monterroso (1983), es decir, la traducción literal, casi como palabra por palabra. En relación con las notas de traductor, en las primeras tres novelas listadas anteriormente aparecen algunas: en la primera hay cinco; en la segunda, solo tres notas a pesar de que la novela tiene más de cuatrocientas páginas divididas en tres partes; y en la tercera hay

también cinco notas. En estos tres casos, estas pertenecen a los grupos uno y dos que describimos más arriba. En ninguno de los casos se presentan los “intraducibles” del tercer grupo.

La verdadera vida de Sebastián Knight (1959) de Vladimir Nabokov. Editorial Sur, Buenos Aires, Argentina. [The Real Life of Sebastián Knight (1945). Editions Poetry, London, UK.]

La publicación de esta traducción de la novela de Nabokov, la primera del autor escrita y publicada en inglés,¹⁸⁷ coincide en fecha con la traducción de la célebre *Lolita* (1955) del mismo autor y, también, del mismo traductor. Aunque en los datos de edición de esta última nos encontramos con el nombre de Enrique Tejedor¹⁸⁸, sabemos que fue el seudónimo que Enrique Pezzoni utilizó para resguardar su nombre real ante la posibilidad de que la traducción fuera recibida con las mismas polémicas que en Francia, Estados Unidos e Inglaterra (polémicas que *Sur* recogió en su número 258), algo que finalmente sucedió. En su número 260 de septiembre y octubre de 1959, la revista de Victoria Ocampo presenta “El caso *Lolita*” para responder a la prohibición y el secuestro de los ejemplares de la mencionada obra.¹⁸⁹

Con motivo del decreto de la Municipalidad de Buenos Aires que califica de “inmoral” la novela *Lolita* de Vladimir Nabokov, editada por nuestra editorial, y que determinó el secuestro de dicha novela, publicamos varios juicios de autores extranjeros sobre la obra en sí y las respuestas de escritores argentinos a la encuesta que SUR llevó a cabo; algunos, sin ceñirse estrictamente a las preguntas, opinan sobre la novela y la censura municipal. Agregamos, asimismo, las declaraciones que al respecto hicieron la Sociedad Argentina de Escritores y un grupo numeroso de intelectuales, así como un resumen del debate que hubo en la Cámara de los Comunes en Gran Bretaña a propósito de *Lolita* y que levantó la censura que pesaba sobre su publicación (1959: 44).

Por supuesto, ninguna de las opiniones que conforman esta ensayada respuesta de *Sur* está a favor de la censura y la prohibición del libro, sino todo lo contrario. En las opiniones se destaca la prosa narrativa de Nabokov, la sátira, la acidez, la historia de “amor”, la precisa composición de la “realidad”, la construcción del antihéroe, la crítica al “sueño americano”, etc.; al mismo tiempo que se escriben severas críticas al “poder político” y a los funcionarios

¹⁸⁷ Antes escribió, entre los 25 y los 40 años, diez novelas en ruso (Link 2009: 217).

¹⁸⁸ La elección del nombre Tejedor no parece inocente, por lo que la acción del tejido implica: la idea de hilos, de tramas, de sentidos que se unen en una u otra dirección se asocia, con relativa rapidez, a quien traduce porque teje sentidos entre una lengua y otra.

¹⁸⁹ Irónicamente, en la página de “Novedades” de la editorial Sur (18) aparece *Lolita* junto con una leyenda que dice: “La novela más discutida de la actualidad. \$200”. Cuatro líneas más abajo, haciéndose eco de *Lolita*, se ofrece también *La verdadera vida de Sebastián Knight*.

municipales que determinaron el cese de circulación de la obra. Algunos, incluso, comparan a Nabokov con Baudelaire y Flaubert señalando el destino similar que corrieron *Madame Bovary* (1856) y *Las flores del mal* (1857) en sus primeros años de publicación.

Sin mencionarse como traductor, Pezzoni participa de la encuesta de *Sur*, aunque no contesta específicamente las tres preguntas que la revista propone para iniciar el debate, a saber: “¿Cree usted que un poder político deba ejercer la facultad de censurar obras literarias?, ¿Cuáles son los límites y el criterio con el que esa facultad debe ejercerse?, ¿Cree usted que en el caso de *Lolita*, de Vladimir Nabokov, esa facultad ha sido ejercida con acierto?” (1959: 45). Si bien se sobreentienden las respuestas, Pezzoni aprovecha la ocasión para escribir un breve texto crítico en el que ofrece una lectura de la novela, desmarcándose, de cierta manera, de lo dicho hasta entonces por los otros encuestados y buscando el origen, el texto primigenio, que le da estructura a esta polémica obra. Para Pezzoni, “*Lolita* da placer a todos: el escritor profesional encuentra en ella una prosa que es una serie de proezas; el lector de novelas psicológicas, una situación desgarradora; el aficionado a las escenas eróticas, dos o tres descripciones de insólita precisión” (1959: 69). Rápidamente rehúye de la polémica quitándole valor: “¿estamos espiando por el agujero de una cerradura o somos lectores lúcidos de la ficción literaria?”, se pregunta, antes de responder que no tiene sentido discutir sobre la novela en ese momento y que deberá pasar un tiempo para poder hacer una lectura que la juzgue con seriedad. Sin embargo, desde su posición como crítico lector da por cerrada la discusión ateniéndose solo al hecho literario: “Por mi parte, quisiera decir desde ahora que no veo en *Lolita* otra cosa que eso: una obra de ficción cuya arquitectura es de una destreza tal que no podemos sino acceder a ella” (69). Sobre esta “arquitectura” se sostendrá lo novedoso de su lectura.

De cierta forma, Pezzoni traza una genealogía para leer a Nabokov y aprovecha ese trazo para la promoción de los libros por venir en la editorial. Según su “interpretación” (71), la estructura que subyace en *Lolita* ya había aparecido en un cuento que el escritor publicó en francés en 1944 bajo el seudónimo de “V. Sirin”. Este relato se llama *La visite au musée* y en su anécdota relata la visita trivial de un narrador en primera persona a un museo que pronto lo aburre y del que desea salir. Esa salida se vuelve imposible y ante cada recorrido más lejana, y “va creciendo una sensación de turbia irrealidad” (69). El museo se convierte en una suerte de prisión que rompe los límites entre lo que es real y lo que es ilusorio, al punto de que el narrador cree estar en

su Rusia natal, rodeado de nieve recién caída, y es ahí donde la policía lo aprende y “a costa de penosos esfuerzos consigue el desterrado volver a la exasperante realidad sin sentido que es su exilio” (69). Si bien Pezzoni detalla esta anécdota, no es allí donde encuentra la estructura que subyace en *Lolita* sino en el recorrido evasivo que tanto el visitante del museo como Humbert Humbert, el protagonista y narrador de la novela, describen a lo largo del relato. Se pregunta Pezzoni: “¿No reconocemos en esa huída, en ese retorno, las líneas de un conato de evasión llamado *Lolita*?” (69). Donde sí trazará parangones entre el cuento y la novela es en los recorridos que ambos personajes hacen justificando su huída: en un caso del exilio, en el otro de la sociedad condenatoria:

Las salas incongruentes del museo, “inútilmente vasto” que eran para el visitante un declive hacia la demencia, se convierten ahora en un país entero: la obsesión de Humbert Humbert y el alejamiento de Lolita aumentan por los caminos que reptan en los Estados Unidos, “a través de esa absurda colcha de retazos de cuarenta y ocho estados”. Los ruidos indescifrables del museo, la extrañeza amenazadora de sus colecciones y pasillos [...] se monumentalizan en la serie de alojamientos y cabañas y *moteles* que dan asilo a los amantes prófugos de la sociedad [...] El repulsivo M. Godard, encargado del museo, se multiplica en los diversos tipos de encargados de hoteles [...] (70).

A medida que ambos personajes avanzan en su huída lo que se descompone es la realidad: lo vivido se vuelve irrealidad o “sobrenaturalidad [...] simulación, enajenamiento” (70) al punto de que todo estalla de manera irreversible: el visitante del museo termina expulsado de su tierra, exiliado; y Humbert Humbert, criminal condenado, sin Lolita, muerto en la cárcel.

La lectura de Pezzoni destaca la prosa narrativa de Nabokov, el ritmo que le imprime a su novela y la capacidad de previsión en relación con las posibles polémicas que esta novela en particular podría suscitar: “Es como si Nabokov, a sabiendas de que las masas inundarían su libro, les hubiera reservado un exterior trivial. Porque el conflicto de veras importante es otro [...]” (71), afirma Pezzoni. Con un giro, reescribe las palabras de Victoria Ocampo en su intervención sobre este debate: “por una vez, la masa anónima consumidora de *bestseller* se roza con los intelectuales” (69). Una forma velada de señalar el cruce entre *highbrows* y *lowbrows* a los que hemos aludido en el capítulo 3 de esta tesis.

Decíamos antes que esta lectura crítica de Pezzoni sobre *Lolita* instala una suerte de genealogía para Nabokov que le permite trazar, a grandes rasgos, los recursos más destacables del escritor. Pero este no parece ser el único objetivo: casi como un desafío a la prohibición, Pezzoni se encarga de anunciar el lanzamiento de una próxima novela en el mismo texto: “Pronto se publicará en Buenos Aires otra novela de Vladimir Nabovok, varios años anterior a *Lolita: La verdadera vida de Sebastián Knight*, también escrita en inglés admirable” (69).

Otra vez, evita mencionarse como el traductor de esta nueva obra, aunque los lectores lo descubrirán rápidamente, incluso antes de abrir el libro: si bien la solapa de la publicación de *Sur* no lleva firma, es posible notar que es la voz de Pezzoni la que allí se imprime. El interés por destacar la anécdota del texto así lo descubre: “*La verdadera vida de Sebastián Knight* es en su anécdota la historia de un hombre que busca reconstruir la vida de un medio hermano suyo, escritor refinado y célebre, a quien su hermanastro casi ‘descubre’, por así decirlo, sentimental y artísticamente después de que ha muerto”. Recordemos que en el capítulo 3 de esta tesis nos hemos detenido en *la anécdota como disparador* en los sentidos en que la entiende Pezzoni cuando lee y cuando escribe. La importancia de destacar de qué manera se construye el relato, a través de la línea principal, es una de las maneras de abordarlas. La invitación al texto de Nabokov recurre, a modo de estrategia, al *bestseller* que ya es *Lolita*, con los ecos de las polémicas que no hicieron más que aumentar la curiosidad de los lectores y, en consecuencia, las ventas: “[...] paralelamente a la conmovedora novela que el autor de *Lolita* narra, el lector podrá gozar de la no menos impresionante aventura que es el arte de Nabokov”. Asimismo, adelantarle la estrategia del autor al lector es otra de las características de la crítica pezzoniana: mientras leemos sobre la vida de Sebastián Knight reconocemos “las técnicas narrativas” de Nabokov en su personaje. Técnicas que el texto sobre *Lolita* ya había adelantado. El convite, como siempre, incluye la lectura atenta del lector en los intersticios, tal como lo prefiere Pezzoni.

En cuanto a las notas que le dan visibilidad al traductor en esta traducción de *La verdadera vida de Sebastián Knight*, encontramos solo cinco, coincidentes con dos de los grupos descritos en el apartado anterior: datos de contexto por un lado y, por el otro, aclaraciones sobre juegos de palabras que acarrearán problemas a la hora de traducirlos. Por ejemplo, para datos de contexto aparecen dos notas simultáneas en el capítulo 5 en un mismo párrafo: “benditos sean, sino los que compran las peores trivialidades porque los sacuden *audazmente*, con una pizca del ‘subconsciente’ de Freud o algo semejante, sin llegar a comprender nunca que los verdaderos cínicos de hoy son las sobrinas de Marie Corelli y los sobrinos de Mrs. Grundy” (1959: 51). Las notas refieren a los últimos dos nombres propios que allí aparecen. Para la primera, corresponde la siguiente aclaración: “novelista inglesa del siglo XIX”; y, para la segunda: “personaje del *Speed the Plough* de Thomas Norton, que representa el acatamiento servil a las convenciones” (51). Para los juegos de palabras que carecen de

una traducción que haga notar, efectivamente, dónde está el juego con la lengua de origen, las notas de Pezzoni echan luz sobre las posibilidades de lectura:

-Bueno... si necesitas algo, escíbeme a mi dirección de Londres. Espero que tu Sorbona te sirva como a mí Cambridge. Y a propósito, busca y encuentra algo que te guste, y entrégate a ello... hasta que te aburras.
Sus ojos oscuros brillaron un instante (1959: 31).

La nota recae sobre “Sorbona” y Pezzoni dice: “en el original, juego de palabras entre *Sore bone* (hueso dolorido) y Sorbone” (31). Si bien no se vuelve un intraducible como veíamos en la novela anterior, sin la aclaración pertinente, el eco del original no se repone en español.

Hay notas ausentes en la traducción de esta novela de Nabokov y son aquellas que refieren a poemas o canciones que se dejan en su idioma original en el cuerpo del texto y se traducen en las notas al pie. En este caso, sucede que no hay fragmentos de este tipo a lo largo de la novela. Lo que sí se observa, como recurrencia, es que los nombres propios, patronímicos y referencias geográficas se mantienen en su idioma original al igual que sucede en *Viajes con mi tía* (1975). Solo notamos un cambio en la traducción de los títulos de libros que se enumeran como parte de una biblioteca descripta en el texto. Todos aparecen en español:

Eché una mirada a los libros. Eran muchos, misceláneos y desordenados. Pero un estante se veía más ordenado que el resto y allí advertí esta serie, que durante un momento me pareció formar una vaga frase musical, curiosamente familiar: *Hamlet*, *La muerte de Arturo*, *El puente de San Luis Rey*, *El hombre y la bestia*, *Viento sur*, *La dama del perro*, *Madame Bovary*, *El hombre invisible*, *El tiempo reencontrado*, *Diccionario anglo-persa*, *El autor de Trixie*, *Alicia en el país de las maravillas*, *Sobre el modo de adquirir un caballo*, *El Rey Lear*... (1959: 39).

Un detalle llama la atención sobre esta enumeración: la novela de Norman Douglas,¹⁹⁰ *South Wind* (1917), es traducida por Pezzoni como *Viento sur*, en un juego de *reinvención* que trae el título hacia nuestra zona geográfica y que resuena fuertemente en el mundo literario argentino. En 1982 se publica en Argentina, vía la editorial Sudamericana, la traducción de esta novela realizada por Néstor Dietrich. El título de esta traducción coincide con la elección de Pezzoni, en lo que parece ser una decisión de edición desde su puesto de asesor literario en dicha editorial. Si bien la traducción parece ser literal, lo cierto es que sus otras traducciones

¹⁹⁰ Escritor británico, nacido en 1868 y fallecido en 1952. Una de sus novelas más famosas es *South Wind* publicada en 1917.

al español han optado por la opción *Viento del sur*,¹⁹¹ título que no se resignifica de la misma manera en que lo hace la elección de Enrique Pezzoni.

En cuanto al título de esta novela, observamos que también es una traducción literal como sucede con las novelas de Greene. Lo mismo sucederá en otra de Nabokov que Pezzoni traducirá en 1976: *Mira los arlequines* (1976), cuyo título original *Look at the Harlequins!* de 1974.

***Antimemorias* (1968) de André Malraux. Editorial Sur, Buenos Aires, Argentina.
[*Antimémoires* (1967). Gallimard, París, Francia.]**

En esta traducción de Pezzoni para *Sur* también observamos que el título se traduce de forma literal. Además, vemos que las notas del traductor que le dan visibilidad dentro del texto conviven con las múltiples notas de Malraux a lo largo de las cinco partes que conforman este libro. Se destacan por sobre el resto las que poseen datos de contextualización, especialmente las vinculadas a siglas, un recurso utilizado insistentemente por Malraux. Citamos, a modo de ejemplo, algunas: “G.P.U [Servicio Secreto de Policía Soviético], D.F.L [Divisions des Français Libres], O.A.S [Organisation de L’Armée Secrète], F.F.L [Forces Françaises de Libération], R.P.F [Rassemblement Populaire Français], S.A.S [Section Administrative Spéciale]” (1968: 89, 114, 115, 119, 142). Como se puede notar, el traductor opta por no traducir el significado de las siglas, limitándose simplemente a aclararlo, pero en su idioma original. La excepción en esta extensa lista es la primera, la que refiere al Servicio Secreto de la Policía Soviética.

Otro grupo de notas que vuelve a aparecer es el de las traducciones de los poemas que se incluyen en el cuerpo del texto. Nuevamente, se dejan los poemas en el francés original dentro del relato y el traductor acerca una traducción posible en las notas:

Adieu madras, adieu foulards
Adieu rob’soie et colliers-choux,
Doudou à moi il est parti
Hélas, hélas, c’est pour toujours...

Nota: [Adiós, tocados de madrás, adiós pañuelos/ vestidos de seda y collares de monedas, / mi Doudou ha partido, / ay, ay para siempre...] (1968: 157).

Este procedimiento se reitera a lo largo del extenso texto, aunque con excepciones. En el apartado “La tentación de Occidente” (237) la inclusión de los

¹⁹¹ Un ejemplo contemporáneo: la editorial Estática Libros lanzó en 2018 una traducción de esta novela de Douglas con el título *Viento del sur*, traducido por Guadalupe Sexto.

versos del *Bhagavadgita* cambia esta forma de proceder: sí se traducen en el cuerpo del texto y el traductor prescinde de las notas y, al mismo tiempo, como lectores, prescindimos de los originales de estos versos. De esta manera se mantendrá a lo largo de todo el apartado. La razón que podría justificar esta decisión probablemente tenga que ver con que se trata de una traducción indirecta del sánscrito al inglés o francés, por lo que el recurso pezzoniano se vuelve inútil en este punto. En el siguiente apartado, “El camino real” (356), las notas vuelven a ser el espacio dedicado a la traducción de las poesías o fragmentos de textos que se mantendrán en el idioma original dentro del cuerpo del texto. Lo mismo sucede en “La condición humana” (450), el último apartado con el que se cierran las *Antimemorias*. Finalmente, en esta traducción, el grupo de notas que no se hace presente es el referido a los “intraducibles” o juegos de palabras que el traductor, en más de una ocasión, debe iluminar para el lector.

Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje (1974) de Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov. Siglo XXI Editores (en co-edición con Siglo Veintiuno de España editores, S.A), Buenos Aires, Argentina. [Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage (1972). Éditions du Seuil, París, Francia.]

Como se dijo antes, Pezzoni no tradujo solo literatura, también se dedicó a traducir ensayos y textos de corte crítico, especialmente a partir de sus primeros años en la revista *Sur* (Pezzoni 1949, 1956, 1963, 1966, 1968), y en la editorial Sudamericana. Además de estos textos breves en la revista de Ocampo, tradujo algunos libros del estilo, como por ejemplo *La imaginación liberal* (1950) de Lionel Trilling en 1956, *Ética y política* de Benedetto Croce - publicado y traducido en 1952- o, el ya aludido *La poética de St. John Perse* (1950) de Roger Caillois traducido en 1964. El caso que aquí observaremos se suma a esta lista de ejemplos.

Si bien el diccionario es extenso (suma más de 420 páginas), sólo encontramos dos notas del traductor en la totalidad del libro. La primera aparece en “Los conceptos descriptivos”, específicamente cuando se enumeran las “Tipologías de los hechos de sentido” (2014: 296). En el punto 2 de esta enumeración, titulado “Parecido de los significantes”, se lee:

El parecido perfecto lleva el nombre de *homonimia*; en el caso de un parecido parcial, se habla de **paronimia** o, más específicamente, de *aliteración* y *consonancia*. Lo que se produce aquí es bastante semejante al “simbolismo fonético”: impulsado por un afán de motivación de los signos, el locutor asocia a los sonidos semejantes sonidos semejantes. De allí la tendencia descrita bajo el nombre de *etimología popular*: se oye el verbo *broder* [bordar] en el francés *brodequin* [borceguí], aunque el verdadero origen de esta palabra sea muy distinto [168] (269). [Todas las cursivas y negritas son del original].

La nota de Pezzoni aparece en el último número de este párrafo y aclara: “*Blondo*... significa ‘rubio’; pero en la mente de Meléndez Valdés se asoció a *blando* y *onda*, pasando a significar ‘ondulado y suave’: *tu vellón nevadol de ricitos llenol cual blonda seda, /cuidadoso peino*”. F. Lázaro Carreter. *Diccionario de términos filológicos*, Madrid, Gredos, 1968, p. 176” (269). Sin esta aclaración del traductor, el ejemplo contradice lo que señala el texto en relación con la búsqueda de sonidos similares que se plantea. Cuando se chequea la versión en francés, se observa que la traducción es prácticamente literal, aunque Pezzoni agrega sus aclaraciones entre corchetes:

La ressemblance parfaite porte le nom *homonymie*; dans le cas d'une ressemblance partielle, on parle de **paronymie** ou, plus spécifiquement, d'*allitération* et de *consonance*. Ce qui se produit ici est assez proche du «*symbolisme phonétique*»: poussé par un souci de motivation des signes, le locuteur associe aux sons semblables des sens semblables. D'où la tendance décrite sous le nom d'*étymologie populaire*: on entend le verbe *broder* dans *brodequin* bien que la véritable origine de ce dernier mot soit tout autre [182] (Ducrot y Todorov 1972: 328).

La segunda y última nota del traductor se encuentra también en el apartado “Los conceptos descriptivos”, aunque refiere a la noción de “Figura”. La nota aclaratoria de Pezzoni, dice: “Los ejemplos en español señalados con un asterisco, que reemplazan los del original francés, se han tomado del *Diccionario de términos filológicos* de Fernando Lázaro Carreter, Madrid, 1968” (2014: 318). Lo que se observa, entonces, es una extensa lista de diversas figuras (aliteración, antanaclasis, antítesis, metonimia, preterición, etc.) que están brevemente definidas y acompañadas con un ejemplo que muestra lo definido. Todos estos ejemplos fueron llevados al español por Pezzoni. Mostramos a continuación algunos casos:

Allitération: répétition des mêmes sons. «Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes?» (Ducrot y Todorov 1972: 328).

[**Aliteración**: repetición de los mismos sonidos. “El silbo de los aires amorosos] (2014: 318).

Antanaclase: répétition d'un même mot avec des sens différents. «Proculeius reprochait à son fils qu'il attendait sa mort et celui-ci ayant répliqué qu'il ne Y attendait pas, eh bien! reprit-il, je te prie de Vattendre.» (Ducrot y Todorov 1972: 328).

[**Antanaclasis**: repetición de una misma palabra con sentidos diferentes. “Cruzados hacen cruzados, / escudos pintan escudos”. (Góngora)] (2014: 318).

Paronomase: rapprochement de mots aux sons semblables mais aux sens indépendants. «Il a compromis son bonheur mais non pas son honneur.» (Ducrot y Todorov 1972: 329).

[**Paranomasia**: relación entre palabras de sonidos semejantes, pero con sentidos independientes. “Compañía de *dos*, compañía de *Dios*”.] (2014: 319).

Analizando solamente estas notas de traductor en estos ejemplos, podemos observar una de las maneras de proceder del traductor Pezzoni que lo vuelven visible en

el texto. Como decíamos al comienzo, por supuesto que un análisis más profundo puede hacerse a través del cotejo de textos o del impacto de la traducción en el marco de la circulación de la literatura traducida en Argentina y en América Latina. La elección de los autores y autoras a traducir también podría leerse a la luz de una apuesta de las empresas editoriales como Sur, Sudamericana, Minotauro o Monte Ávila -por citar algunas- que elaboraron catálogos en función de ciertos intereses que, como hemos visto en apartados precedentes, le dan al traductor un lugar preponderante, sobre todo en el último tiempo y a partir de los estudios sobre la traducción.

5.3. Recapitulación

A partir de los postulados de Patricia Willson en *La constelación del Sur* (2004a) acerca de los modos en que traducen Victoria Ocampo, Jorge Luis Borges y José Bianco, que le vale a cada uno una característica definitoria de su práctica (romántica, vanguardista y clásico, respectivamente), presentamos en este capítulo la operación de *la traducción como creación*. La llamamos así para definir una característica que se destaque en Enrique Pezzoni como traductor partiendo de los modos en que procede cuando se aboca a la práctica. Es así que lo denominamos como “traductor creador”. Este nombre responde, en gran parte, a la manera en que el mismo Pezzoni concibe la tarea de traducir, según lo ha manifestado en debates, entrevistas y encuestas críticas: como la creación de un nuevo texto que, por supuesto, parte de otro, pero que no necesariamente lo imita. Estas reflexiones sobre la práctica, que se hacen mientras traduce, le permiten dilucidar la operación de crear un nuevo texto reinventándolo y atendiendo a otras lecturas que se hayan hecho del llamado original, texto fuente o texto de partida.

Para analizar las implicancias de *la traducción como creación* describimos cinco puntos que la caracterizan, a saber: en primer lugar, se entiende e instrumentaliza como un modo de traducir que privilegia la producción y creación de un *nuevo* texto a partir de otro al que no necesariamente se lo conoce como el original, alejándose así de la tradicionalmente denominada “traducción literal”; en segundo lugar, incluye las operaciones de *reinvención* y *otras lecturas* que colaboran en delinear un modo de proceder vinculado con la identidad del traductor; en tercer lugar, cede el espacio para las figuraciones del crítico, del profesor y del traductor que aparecen para postular sus modos de entender la literatura, la crítica, la enseñanza y la traducción de un modo mancomunado; en cuarto lugar, reposiciona la figura del lector por sobre la del autor y equilibra, en este sentido, las posiciones de poder entre

ambos frente a un texto; finalmente, anuda la actividad de traducción a la biografía del traductor.

Posteriormente, analizamos algunas cartas del epistolario entre Pezzoni y Victoria Ocampo, tres programas de cátedra de 1981, 1982 y 1984 de la asignatura “Teoría y práctica de la traducción literaria en inglés” presentados por Pezzoni en la Escuela del Traductorado de La Plata de la UNLP y algunas de las traducciones de Pezzoni en los que se observa las diferentes características de *la traducción como creación* que describimos recientemente. Para el análisis, además de hacer hincapié en la presencia de *la traducción como creación* con las operaciones que la acompañan, es decir la *reinención* y *otras lecturas*, analizamos estos tres materiales en consonancia con otros que hemos exhumado para la investigación.

En el primer apartado, “Pezzoni creador”, damos cuenta de las reflexiones que Pezzoni hace sobre su práctica como traductor. Para ello, revisamos a la luz de planteos teóricos sobre estudios de la traducción, sus reflexiones sobre la práctica volcadas en entrevistas, encuestas y debates en los que participó. Como decíamos en el comienzo del apartado, *la traducción como creación* presume que se crea un texto nuevo, con otras características, a partir de uno ya existente en otra lengua. La creación no supone, de ninguna manera para Pezzoni, sólo un acto de equivalencias entre lenguas sino la *reinención*. Esta otra operación -parte de la *traducción como creación*- está en el centro de dos riesgos que, según Pezzoni, puede correr quien traduce: por un lado, el riesgo es la tergiversación, es decir, hacerle decir al nuevo texto algo que el texto de partida no dice; por el otro, el servilismo, es decir, traducir “palabra por palabra” el texto fuente sin tener en cuenta ningún elemento “extratextual”. Cruzar cualquiera de los dos límites le parece inaceptable al traductor Pezzoni, es por eso que practica la *reinención* como método cuando traduce. Cuando se reinventa el texto traducido, la pauta que sigue el traductor es llevar el lector hacia el autor, una decisión que cuida el contexto de la obra y que evita traslados “brutales” de los escenarios en los que transcurren las anécdotas de los textos. Un cuidado que Pezzoni reiterará a través de los tópicos de su programa de cátedra para enseñar a traducir literatura desde el inglés. Asimismo, la *reinención* es acompañada por otra operación, la de *otras lecturas*, que implica conocer todas las traducciones que ya existan sobre el texto que el traductor vaya a traducir. Este ejercicio no es simplemente comparativo, sino que comporta una operación de lectura en la que el traductor primero se vuelve un avezado lector y después realiza la traducción como si fuera una lectura más de aquel texto primero. La

creación de un nuevo texto es, también, la puesta en marcha de una nueva lectura del mismo. La traducción que se haga se sumará, como *otra lectura*, del texto original.

En el segundo apartado, “Mi querida Victoria”, se leen y analizan una serie de epístolas en las que Pezzoni le cuenta sobre su trabajo como traductor a Victoria Ocampo. Para ello, revisamos la presencia de las operaciones de *reinención* y *otras lecturas* en función de dar cuenta el modo de proceder frente al trabajo con ciertos textos. Al mismo tiempo, observamos las preocupaciones y precauciones que Pezzoni establece frente al trabajo de traducir y conocemos sus comentarios y opiniones en relación a la enseñanza del español en algunas de las universidades extranjeras en las que trabaja y desde las que envía las cartas. Además, este apartado recupera algunos artículos críticos o reseñas literarias en las que el objetivo central es ofrecer una lectura crítica de cierta obra, pero en la que terminan apareciendo figuraciones de traductor con comentarios, opiniones y señalamientos en torno a otras traducciones. La mirada abarca, incluso, sus propios equívocos y erratas que se leen en función de problematizarlos, pero también para mostrar las condiciones de producción en las que trabajan los traductores en Argentina. Esta última será una insistencia reiterada a través de sus entrevistas, encuestas y debates en torno a la tarea o el oficio de traducir.

En el tercer apartado, “Programas de cátedra de la asignatura ‘Teoría y práctica de la traducción literaria en inglés’ (1981, 1982 y 1984)”, se observan estos programas con el objetivo de analizar de qué manera Pezzoni plantea la enseñanza de la traducción literaria en inglés. El análisis se hace a partir del rastreo de las operaciones descritas en los apartados anteriores, tramadas en los objetivos del curso, los tópicos o problemas que lo conforman, la bibliografía, las evaluaciones y trabajos prácticos. Para este apartado, además, se construyen hipótesis a través de las cuales se explican las decisiones didácticas y pedagógicas que Pezzoni pone en marcha mientras enseña un oficio que él aprendió de manera autodidacta. También, se comparan estos tres programas a lo largo de los años junto con los posteriores, hasta los albores de la década del 90, para rastrear las modificaciones, los nuevos puntos de vista y las recurrencias que aparecen en estos. Una de las hipótesis que se desarrollan afirma que la mirada del Pezzoni editor (no analizada en profundidad en esta tesis) se cuela en los tópicos que conforman el curso, fundamentalmente en “los problemas del traductor” en relación con las editoriales y sus lógicas de funcionamiento. En este punto vuelven a aparecer las condiciones en las que trabajan los traductores en Argentina. Otra, afirma que los cambios en las evaluaciones responden a un problema con la falta de lectura de la totalidad de la obra que se traduce, lo que obligó al profesor a proponer modificaciones para sortear este obstáculo. Por último, en el apartado se analizan punto por puntos los tópicos que ordenan el

programa a la par de la bibliografía y en relación con otros materiales exhumados para la investigación.

Por último, el cuarto apartado, denominado “El traductor visible”, se detiene solamente en una de las formas posibles de analizar las traducciones. Se trata de observar aquellos lugares en los que el traductor ingresa su voz dentro de los textos que traduce. Es por esto que analizamos la traducción de algunos títulos, siguiendo los postulados del escritor mexicano Augusto Monterroso, y las notas del traductor agrupadas en tres grupos distintos: de contextualización, de “intraducibles” y de poemas o canciones traducidas al pie. Hacemos este análisis sobre algunos textos traducidos por Enrique Pezzoni a lo largo de su vida.

CONCLUSIONES

A partir de las repetidas evocaciones sobre la figura pública de Enrique Pezzoni - recogida en diversos homenajes y textos laudatorios poco tiempo después de su muerte- en esta tesis nos propusimos, en primer lugar, construir el “objeto Enrique Pezzoni”. Para ello, partimos de las recurrencias presentes en estos textos celebratorios en torno a tres de sus actividades: docencia, crítica y traducción. Desde estas tres aristas, inscriptas en diversas instituciones desde la década del 40 y hasta los albores de la del 90, pensamos la figura de Enrique Pezzoni como un agente del campo. En este sentido, esta tesis es el primer trabajo de investigación que aborda las prácticas de Enrique Pezzoni en solitario, de manera integral, y más allá de la mera evocación celebratoria. En segundo lugar, a partir de la diversificación de sus prácticas, reconstruimos, describimos y analizamos las *operaciones* didácticas, críticas y de traducción de Pezzoni en un período de tiempo no sistematizado ni trabajado por otras investigaciones: 1946-1984. Esta periodización fue abordada a partir de una hipótesis que afirma que durante estos años, Pezzoni desarrolla estas *operaciones* que se potencian y retroalimentan a través de una conjugación simultánea -visible en la diversificación de estas tres prácticas (enseñanza, crítica y traducción)- y que dejan su huella en parte de su producción no estudiada, pudiendo ser reconstruidas, en buena medida, a través de diversos materiales (programas de cátedras, borradores de clases, clases grabadas y transcriptas, borradores de traducción, apuntes de ex estudiantes, anotaciones en los libros de la biblioteca personal, epístolas, grabaciones de audio, artículos y reseñas críticas, traducciones, etc.) y *cuentos* y entrevistas a estudiantes y colegas que la investigación recupera, sistematiza y analiza. En este sentido, esta tesis *exhuma* materiales inéditos para la construcción de un *archivo* de Enrique Pezzoni.

La tesis se divide en dos partes. En la primera, denominada “Hacia la construcción del objeto Enrique Pezzoni” y compuesta por los primeros dos capítulos, mostramos los aspectos que nos permiten sostener la centralidad de Enrique Pezzoni en el campo de las letras argentinas en la primera mitad del siglo pasado. En este sentido, el capítulo 1 describe el marco teórico desde el que se leen las primeras marcas de la *firma* Pezzoni a través del análisis de ciertas recurrencias en el devenir de sus prácticas durante el período que abarca la investigación. Se describen y explican las categorías teóricas centrales con las que se realiza el estudio y el análisis de los materiales del *corpus* comprendido por la investigación. La descripción de las categorías teóricas obliga a un repaso histórico en relación con los vínculos que se establecieron entre los campos políticos e intelectuales a lo largo de los años y los

resultados que se desprenden de dicho vínculo. *Campo intelectual, agente, archivo, exhumación, firma, cuentos, campo cultural, operaciones* son algunas de las categorías centrales en las que se sostiene este marco teórico. Además, estas se leen en serie con algunos aspectos de la trayectoria de Enrique Pezzoni en clave biográfica. En otras palabras, se posiciona al profesor, crítico y traductor en los diversos espacios desde los que practicó las intervenciones para dar cuenta, justamente, de la multiplicidad de lugares desde los que se intervino en el campo cultural argentino de la época. La presencia de Enrique Pezzoni en muchos de estos lugares explica, posteriormente, las operaciones con las que interviene los textos que lee, que escribe y que traduce. Asimismo, la red de contactos que lo rodea abre todavía más el panorama para comprender, en no pocas ocasiones, el lugar que va consolidando como crítico, como profesor y como traductor entre los años 1946 y 1984.

El capítulo 2 recupera la descripción documental del archivo que se va analizar en función de determinar operaciones didácticas, críticas y de traducción. Se describe cada uno de los materiales que se exhumaron y se da cuenta del recorrido que atravesó la investigación para obtenerlos, a raíz de la imposibilidad de hallar archivos completos en diversas instituciones. En este sentido, además de la descripción documental se ensayan algunas justificaciones teóricas sobre la existencia de ciertos materiales que tienden a reparar ausencias valiosas para el *archivo*. La categoría de *exhumación* cobra aquí una importancia fundamental para explicar cómo funciona la recuperación de estos materiales que son inéditos y que esta investigación exhuma, analiza y pone en serie por primera vez.

La segunda parte de esta tesis, denominada “Operaciones pezzonianas” y compuesta por los tres capítulos restantes, describe y analiza una serie de operaciones distinguibles en los materiales de archivo que conforman el *corpus*. Se divide en tres capítulos centrados en operaciones ligadas a cada una de las prácticas: docencia, crítica y traducción.

El capítulo 3 recupera la operación didáctica que denominamos *la anécdota como disparador* para dar cuenta del trabajo de Enrique Pezzoni como docente tramado en sus clases, en sus textos críticos y en sus programas de cátedra. Los materiales exhumados se leen a la luz de esta operación. A partir de las insistencias que aparecen en los *cuentos* en torno a la potencia de la oralidad pezzoniana, planteamos la operación de *la anécdota como disparador*. La denominamos así porque observamos cómo la anécdota, en tanto rasgo perteneciente al terreno de la oralidad, es utilizada por Enrique Pezzoni

como recurso para “disparar” la reflexión teórica en sus textos y para acercarse, como lector habilitado, a cierto público para el que lee. La inclusión del estilo “conversacional” -rasgo que le reconocemos a partir de sus propias lecturas de los llamados “prosistas fragmentarios” de la década del 80 del siglo XIX- le permite diferentes posiciones de enunciación desde las que habilita ciertas formas de leer y de apreciar el arte. Al mismo tiempo, esta posición de enunciación será llevada al terreno de las clases en las que ensayará un estilo de acercamiento al público estudiantil vinculado a la puesta en escena del cuerpo. A partir de la misma premisa acerca de la potencia de la oralidad y de *la anécdota como disparador*, analizamos las vinculaciones que esta tiene en relación con la apuesta por el cuerpo, en tanto *pose*. Partimos de la distinción como “hombre de letras” -otra de las insistencias que aparecen en los *cuENTOS* sobre el profesor, crítico y traductor- y nos preguntamos cuánto cuerpo le presta Pezzoni al hombre de letras y al profesor. Para responder esta pregunta decimos que podemos distinguir un Pezzoni *poseur*. La reconstrucción de este cuerpo *poseur* se hace mediante fotografías, leídas en serie con los *cuENTOS* de quienes fueron estudiantes, colegas y amigos de Enrique Pezzoni. Además, se analiza este cuerpo pensando en sus apuestas en la clase a través de sus lecturas del *corpus* literario y de la apuesta a la lectura con otros cuerpos, en escenas de lectura montadas sobre la idea de la construcción coral y polifónica de la clase.

El capítulo 4, por su parte, revisa la operación crítica que denominamos *la escucha como auscultación* para analizar materiales exhumados para la construcción del *archivo* y en consonancia con lo que fue publicado por el crítico durante los años que esta investigación abarca. A partir de lo expuesto en el capítulo 3 en relación con la oralidad pezzoniana y a partir, también, de otras recurrencias presentes en los *cuENTOS* sobre Enrique Pezzoni en relación con la voz y la escucha, presentamos *la escucha como auscultación*. La llamamos así porque observamos cómo la escucha desnuda una forma de abordar los textos y una manera de encarar la crítica. Decimos que Pezzoni ausculta el cuerpo textual y apoya el oído en el suelo del texto para extraer sentidos posibles, escuchando las voces que pugnan al interior del mismo y ordenando lo que oye en un ejercicio que se transpone en la escritura. En este capítulo también afirmamos que escuchamos la voz de Pezzoni como resultado de su propio ejercicio de escucha traducido en diferentes escritos y la voz propia de los textos extraída por él, en términos de sentido. A través de cuatro ejemplos, se intenta mostrar cómo opera *la escucha como auscultación*. Los ejemplos manifiestan cómo se equilibra el juego entre la lectura como escucha y la escritura como resultado de esa escucha, en términos de una transposición de un espacio a otro. Además, también leemos estos cuatro textos en consonancia con otros materiales que hemos exhumado para la investigación: clases

mecanografiadas, programas, apuntes de clase, *cuentos*, entrevistas, libros de la biblioteca de Pezzoni y el epistolario con Victoria Ocampo. Cada uno de estos permite ampliar el análisis de la operación observando su funcionamiento de manera expandida y explorando otros sentidos de la misma.

El capítulo 5, por último, se centra en la operación de traducción que denominamos *la traducción como creación* y que, sostenemos, Pezzoni ponía en marcha cuando se abocaba a la tarea de traducir y, también, cuando enseñaba el oficio. A partir de la recuperación de los postulados de Patricia Willson en *La constelación del Sur* (2004a) acerca de los modos de traducir manifestados por Victoria Ocampo, Jorge Luis Borges y José Bianco, que le vale a cada uno una característica definitoria de su práctica (romántica, vanguardista y clásico, respectivamente), presentamos *la traducción como creación*. La llamamos así para poder, también nosotros, definir una característica que se destaque en Enrique Pezzoni como traductor partiendo de los modos en que procede cuando se aboca a la práctica. Es así que lo denominamos como “traductor creador”. Este nombre responde, en gran parte, a la manera en que el mismo Pezzoni concibe la tarea de traducir, según lo ha manifestado en debates, entrevistas y encuestas críticas: como la creación de un nuevo texto que, por supuesto, parte de otro, pero que no necesariamente lo *imita*. Estas reflexiones sobre la práctica que se hacen mientras traduce le permiten dilucidar la operación de crear un nuevo texto reinventándolo y atendiendo a otras lecturas que se hayan hecho del texto llamado como “original”, texto fuente o texto de partida. Para analizar las implicancias de esta operación de *la traducción como creación* analizamos un conjunto de materiales: en primer lugar, algunas cartas del epistolario entre Pezzoni y Victoria Ocampo, en segundo lugar, tres programas de cátedra de 1981, 1982 y 1984 de la asignatura “Teoría y práctica de la traducción literaria en inglés”, presentados por Pezzoni en la Escuela del Traductorado de La Plata de la UNLP y, en tercer y último lugar, algunas de las traducciones de Pezzoni. Para el análisis, además de hacer hincapié en la presencia de *la traducción como creación* con las operaciones que la acompañan, es decir la *reinención* y *otras lecturas*, analizamos estos tres materiales en consonancia con otros que hemos exhumado para la investigación para observar su funcionamiento de manera expandida y para explorar otros sentidos de la misma.

Como decíamos al comienzo, esta tesis plantea por primera vez un abordaje integral y sistemático de una parte de la obra de Enrique Pezzoni como profesor, como

crítico y como traductor. En este sentido, es necesario realizar algunas salvedades, aclaraciones y proyecciones en torno a los alcances de esta investigación.

En primer lugar, insistir en que el análisis que se realiza parte de la fragmentación, de la dispersión y de la no sistematización de la producción de Pezzoni como una condición dada de antemano. En este sentido, podemos afirmar que hay más materiales para seguir exhumando sobre este período estudiado (clases, programas de cátedra, entrevistas, textos críticos, reseñas, traducciones, papeles personales, etc.) que esta investigación no incorporó, en parte por las dificultades de acceso y en parte porque quedaban fuera de la periodización propuesta. De todas maneras, buena parte de lo recuperado y analizado integra el anexo de esta tesis y, en consecuencia, pueden ser incluidos en el *archivo* por venir de Enrique Pezzoni. Una proyección futura de esta investigación estaría dada, entonces, sobre la *exhumación* de nuevos materiales con la promesa de su domicialización y puesta en circulación pública. A modo de ejemplo, podemos mencionar los programas de cátedra de las asignaturas que dictaba en universidades extranjeras como profesor invitado o sus cartas con otros agentes del campo.

En segundo lugar, hay que decir también que la hipótesis, el análisis consecuente y las conclusiones pueden ampliarse, reescribirse y revisarse si se observan a la luz de nuevos hallazgos materiales. La incorporación de nuevos programas de cátedra y de grabaciones y transcripciones de más clases del “Seminario de literatura latinoamericana contemporánea”, de “Composición” o de “Teoría y práctica de la traducción literaria en inglés” permitiría afinar las hipótesis sobre el funcionamiento de *la anécdota como disparador*, como así también plantear otras operaciones didácticas que se ponen en marcha en el marco de estas clases. Por otro lado, la incorporación de los textos críticos, reseñas y contratapas de libros dejados de lado por Pezzoni en su consignación para *El texto y sus voces* (1986) permitiría ampliar el alcance de la operación de *la escucha como auscultación*, al mismo tiempo que permitiría mostrar cómo los diversos paradigmas teóricos fueron tramándose en la escritura pezzoniana. En cuanto a las operaciones de traducción, debemos decir que una investigación de mayor alcance, sostenida solo en la traducción permitiría evaluar una serie de cuestiones (la traducción de teoría en línea con la traducción de literatura, la traducción editorial, la diversidad de públicos según las premisas y prerrogativas editoriales, etc.) que requieren otro mapa de investigación más profundo. En este caso, solo se tomaron algunos aspectos de la traducción para iluminar las operaciones señaladas en el capítulo correspondiente. Lo cierto es que se puede observar a Pezzoni como traductor desde otras aristas, por fuera de la

constelación de Sur, y en un abordaje integral que no desconozca su lugar como editor y asesor literario.

En tercer lugar, reafirmar que se busca iluminar una zona de la producción de Pezzoni que no fue revisada ni estudiada antes en ciertas instituciones públicas. Por supuesto, en este sentido, hay más áreas en las que se puede explorar el trabajo pezzoniano: colegios secundarios de la ciudad de Buenos Aires, universidades del interior del país¹⁹², universidades extranjeras e instituciones no educativas de funcionamiento privado o comercial. Por ejemplo, el análisis de la labor de Pezzoni en la editorial Sudamericana demandaría la escritura de otra tesis y un trabajo de investigación más profundo abocado exclusivamente a estos años de trabajo como editor y asesor literario.

En cuarto lugar, la figura de Pezzoni puede pensarse a partir de su imagen pública construida por fuera de los circuitos académicos o profesionales. Su presencia en los medios masivos de comunicación (radio, televisión, revistas de espectáculos, diarios, etc.) constituyen otra zona de abordaje desde la que se puede leer la presencia de Pezzoni como un *highbrow*, en línea con esta apuesta por la performance corporal a la que hicimos mención en el capítulo 3 de esta tesis.

En quinto y último lugar, una proyección futura de esta investigación estaría dada por la posibilidad de realizar una edición comentada y anotada de la biblioteca personal de Enrique Pezzoni, como así también una biografía intelectual que dé cuenta de su recorrido académico y profesional desde sus comienzos como estudiante, hasta sus últimos días como un profesor, crítico y traductor consagrado.

La figura poliédrica de Enrique Pezzoni permite que pueda ser abordado desde múltiples puntos de vista. Cada uno de estos puede aportar e iluminar nuevas zonas de su producción que hasta el momento no han sido exploradas, analizadas o leídas. Todavía quedan muchos materiales que se pueden sumar al *archivo* en construcción de Enrique Pezzoni. Cada aporte, en este sentido, hace que lo descubramos -como decía siempre en sus clases- en “la letra, ambigua selva”.

¹⁹² En este sentido, en el anexo, se incluye un afiche sobre una conferencia de Enrique Pezzoni y Alberto Girri en la Universidad Nacional de Tucumán.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (1937). "Posición de *Sur*". *Sur*, 35, 7-9.
- AA.VV. (1945). "Debate 'Moral y literatura'". *Sur* 126, 62-84.
- AA.VV. (1946). "Debate 'Literatura gratuita y literatura comprometida'". *Sur* 138, 105-121.
- AA.VV. (1959). "El caso *Lolita*". *Sur*, 260, 44-75.
- AA.VV. (1991). "Editorial". *Voces*, 9, 1.
- Acha, Omar (2012) "La modernización difícil y el campo intelectual: dos categorías problemáticas." *Un revisionismo histórico de izquierda: y otros ensayos de política intelectual*, Herramienta, 131-166.
- Adams, Robert M. (2001). "Cyril Connolly and the Man of Letters" en *The American Scholar*, 99-105.
- Aguilar, Gonzalo (1998). "Todos los juegos el juego (una lectura de *Las reglas del arte*)."
Causas y azares, 7, 45-54.
- Alabarces, Pablo (2011). *Peronistas, populistas y plebeyos*. Buenos Aires: Prometeo.
- Altamirano, Carlos (2001). *Peronismo y cultura de izquierda*. Buenos Aires: Temas Grupo Editorial.
- . (2002). "Campo intelectual", en *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós, 9-10.
- Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo (1980). "La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos". *Hispanamérica*, 25-26.
- Álvarez, Daniel (2005). "El archivo del mal". *La biblioteca*, 1, 46-49.
- Arnoux, Elvira (2017). "Diálogos: Elvira Narvaja de Arnoux. Entrevistada por Diego Bentivegna, Daniela Lauría y Mateo Niro". *Anuario de Glotopolítica I* (AGlo). Cabiria: Buenos Aires. 2017. 71-87.
- . (2022). "Notas para la presentación de *Clases de Teoría Literaria* de Isabel Vassallo" en *Anuario de Glotopolítica*. Disponible en: <https://glotopolitica.com/2022/11/12/isabelvasallo/>
- Avellaneda, Andrés (1983). *El habla de la ideología. Modos de réplica literaria en la Argentina contemporánea*. Buenos Aires: Eudeba, 2013.
- Auyero, Javier (2001). *La política de los pobres. Las prácticas clientelistas del peronismo*, Buenos Aires: Manantial.
- Balderston, Daniel (2017). "Saer y el realismo: reflexiones sobre un ejemplar marcado de *Realismo y realidad en la narrativa argentina* de Portantiero". *Badebec*, 7(13), 139-154.
- Baña de Schorr, Beatriz (2009). "Ciencia y universidad en el primer peronismo". *La Ménsula*, 9, 1-5.
- Barone, Orlando (1988). "Entre asombros y recuerdos: Diálogo de José Bianco con Antonio Berni". Recogida en *Bianco 1988*, pp. 387-393. Publicado en *Clarín*, Suplemento Cultura y Nación, 1 de septiembre de 1977.
- Barrenechea, Ana María (1976). "Ex-centricidad, di-vergencias y con-vergencias en Felisberto Hernández". The Johns Hopkins University. *Textos hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy*, Buenos Aires: Monte Ávila Editores, 1978, pp.159-194.
- . (1991a). "Escritura y voz". Dossier "Enrique Pezzoni: al pie de la letra". *Babel. Revista de libros* 22, 4.
- . (1991b). "Traducir para él era un verdadero placer". Entrevista. *Voces*, 9, 2-3.
- Barthes, Roland (1970a). *L'empire des signes*. París : Seuil, 2007.
- . (1970b). *S/Z*. París : Du Seuil. Traducción : Nicolás Rosa. Siglo XXI Editores, 2015.
- . (1984). « Sobre la lectura ». *El susurro del lenguaje : más allá de la palabra y la escritura*. Buenos Aires : Paidós. Traducción de C. Fernández Medrano.
- . (1986) « Escritores, intelectuales, profesores » y « El acto de escuchar » en *Lo obvio y lo obtuso : imágenes, gestos, voces*. Buenos Aires : Paidós. Traducción de C. Fernández Medrano.

- . (2009). *Diario del duelo*. Buenos Aires : Siglo XXI.
- Bastos, María Luisa** (1979). « Imágenes de Sur ». *Revista de la Universidad de México*, 12, 37-38.
- Berdichevsky, León** (1985). *Universidad y Peronismo*, Buenos Aires: Editorial Libera.
- Berman, Antoine** (1989). «La traduction et ses discours», *Meta* 34, 4, 672-679. Traducción Lucía Dorin. Mimeo.
- Bianco, José** (1972) *La pérdida del reino*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- . (1988). *Ficción y reflexión*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Borches, Carlos** (2009). “Dos modelos en pugna. Legislación universitaria en tiempos del primer peronismo”. *La Ménsula*, 9, 6-8.
- Borges, Jorge Luis** (1926). “Las dos maneras de traducir”, en *Textos recobrados* (1919-1929), 313-317. Buenos Aires: Emecé, 2007.
- . (1932) “Las versiones homéricas” en *Discusión. Obras Completas. Tomo 3*, 258-265. Buenos Aires: Sudamericana, 2011.
- . (1936). “Los traductores de *Las 1001 noches*” en Historia de la eternidad, *Obras Completas. Tomo 1*. Buenos Aires: Emecé, 1996.
- Blanco, Alejandro y Luiz Carlos Jackson** (2009). “Entrevista com Beatriz Sarlo”, por Alejandro Blanco y Luiz Carlos Jackson *Tempo social* 21, 133–150.
- . (2011). “Crítica literaria e sociología no Brasil e na Argentina”. *Tempo social* 23, 13-40.
- Brandariz, Gustavo** (2010). *Manzana de las luces, crónicas de su historia: el Colegio Nacional de Buenos Aires*. Buenos Aires: Colección Cuadernos, Manzana de las Luces.
- Bombini, Gustavo** (2004). *Los arrabales de la literatura. La historia de la enseñanza literaria en la escuela secundaria argentina (1860–1960)*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Bourdieu, Pierre** (1966) « Champs intellectuel et projet créateur ». *Les Temps Modernes*, 264.
- . (1970). *La reproduction. Éléments pour une théorie du système d'enseignement*. París : De Minuit.
- . (1972). *Esquisse d'une Théorie de la Pratique (précédé de Trois Études d'ethnologie kabyle)*. Genève : Droz.
- . (1977). « Los bienes simbólicos, la producción del valor”. *Punto de vista* 8 (1980), 19-23.
- . (1979a). « Les trois états du capital culturel ». *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* 30, 3-6.
- . (1984). *Homo academicus*. París: De Minuit.
- . (1987). *Choses dites*. París: Minuit.
- . (1992). *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. París : Du Seuil.
- . (1994). *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*. París : Seuil.
- . (1997). *Les usages sociaux de la science. Pour une sociologie clinique du champ scientifique*. París: INRA.
- . (2001). “Entretien: Sur l'esprit de la recherche”, en Yvette Delsaut y Marie Cristine Rivière, editoras. *Bibliographie des travaux de Pierre Bourdieu suivi d'un entretien entre Pierre Bourdieu et Yvette Delsaut*. París: Les Temps des Cerises, 177–239.
- Buchbinder, Pablo** (1997). *Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires*. Buenos Aires: Eudeba.
- . (2005). *Historia de las universidades argentinas*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Buchbinder, Pablo y Mónica Marquina** (2008). *Masividad, heterogeneidad y fragmentación. El sistema universitario argentino 1983-2008*. Buenos Aires: UNGS-BN.
- Calero, Silvia, Di Vincenzo, Diego y Rizzi, Laura** (2022). “Filología y estilística en el Instituto Nacional del Profesorado Secundario: un giro americano en la enseñanza de la lengua materna” en *Anuario de Glotopolítica*. Disponible en:

<https://glotopolitica.com/2022/05/17/filologia-y-estilistica-en-el-instituto-nacional-del-profesorado-secundario-un-giro-americano-en-la-ensenanza-de-la-lengua-materna/>.

Calomarde, Nancy (2004). *Políticas y ficciones en Sur (1945–1955). Las operaciones culturales en los contextos de “peronización”*. Córdoba: Editorial Universitas.

Canala, Juan Pablo (2023). “Estudio preliminar *literatura argentina y (realidad) política*: el texto y sus historias” en *Literatura argentina y política. I. De los jacobinos porteños a la bohemia anarquista* de David Viñas. Villa María: Eduvim.

Cané, Miguel (1884). *Juvenilia*. Buenos Aires: Colihue, 1997.

Casareto, Samanta y Daleo, Graciela (2020). *Dictadura y universidad. La Facultad de Filosofía y Letras en tiempos del Estado terrorista*. Buenos Aires: Eudeba.

Casullo, Nicolás (2005). “Presencias, ausencias y políticas”. *La biblioteca* 1, 10-19.

Catelli, Nora (1987). “El crítico y sus miradas”. *Punto de vista* 29, 50-51.

Cirigliano, G. F. J. (1973). *Universidad y Pueblo, planteos y textos*. Buenos Aires: Editorial Librería del Colegio.

Conchez Silva, Eugenio (2017). *El ensayo como escenario de autofiguración en la obra de Cyril Connolly*. Tesis doctoral. Doctorado en Letras, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata.

Contreras Lorenzini, María José (2008). “Práctica performativa e intercorporeidad: sobre el contagio de los cuerpos en acción”. *Revista Apuntes*, 130, 148-162.

Cornejo Polar, Antonio (1994). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*, Lima: Horizonte.

Cragolini, Mónica (2000). “Del cuerpo-escritura. Nietzsche, su “yo” y sus escritos”. Tercer Simposio: “Assim falou Nietzsche: para uma filosofia do futuro”, Río de Janeiro, 22-25 de agosto.

Crenzel, Emilio (2008). *La historia política del “Nunca más”: la memoria de las desapariciones en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Cristóbal, Américo (2009a). “Enrique Pezzoni”. *Espacios* 42, 60.

Chitarroni, Luis (1986). “El texto y sus voces”. *Vuelta sudamericana* 3, 46-47.

---. (1989, 9 de noviembre). “Golpes en la vida”. *Clarín*: 8.

---. (2009). “Prólogo”, en *El texto y sus voces*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 9-16.

Chomsky, Noam (2006). *Estados fallidos. El abuso de poder y el ataque a la democracia*. Buenos Aires: Ediciones B, 2007. Traducción de Gabriel Dols.

Dalmaroni, Miguel (2010). “La obra y el resto: literatura y modos del archivo”. *Revista Telar* (7-8), 9-30.

De Certeau, Michel (1985). *La escritura de la historia*. México: Universidad Iberoamericana.

De Diego, José Luis (2014). “Prólogo a la primera edición”, *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2010)*, dirigido por José Luis de Diego, Fondo de Cultura Económica, XIII-XV.

De Trazeignies, Fernando (1983). *La idea de derecho en el Perú Republicano del siglo XIX*, Lima: PUCP.

Derrida, Jacques (1967b). *L'écriture et la différence*. París : Du Seuil.

---. (1972). *La dissémination*. París : Du Seuil.

---. (1980). « Des Tours de Babel », en *Psyché. Invention de l'autre*. París, Galilée, 1987, 203-235.

---. (1989a). “Biodegradables: Seven Diary Fragments”. *Critical Inquiry* 15 (4), 812-873. Traducción del francés por Peggy Kamuf.

---. (1995). *Mal d'Archive. Une impression freudienne*. París: Galilée. Traducción al español de Paco Vidarte.

- . (2001a). “A corazón abierto”, en *¡Palabra! Instantáneas filosóficas*. Trotta : Madrid, 13-48. Traducción de Cristina De Peretti y Paco Vidarte.
- . (2003a). *Genèses, généalogies, genres et le génie. Les secrets de l'archive*. París: Galilée.
- Derrida, Jacques, Ferrer, Daniel, Contat Michel, Rabaté, Jean-Michel y Hay, Louis** (1995). “Archivo y borrador” en *Palabras de archivo*, Graciela Goldchluk y Mónica Pené compiladoras. Santa Fe: Ediciones UNL y CRLA Archivos, 2013. Traducción: Analía Gerbaudo y Anabela Violaz.
- Didí-Huberman, Georges** (2007). *El archivo arde*. Traducción: Juan Ennis.
- Di Natale, Juan** (1989). “Bibliografía”. *Filología*, XXIV (1-2), 27-40.
- Di Vincenzo, Diego** (2017, 08 de diciembre). “El ‘Joaquín’: una fecunda historia de formación docente y amor por la literatura”. *Infobae*.
- Dólar, Madlen** (2007). *Una voz y nada más*. Buenos Aires: Manantial.
- Doldan, Lucas** (2018, 26 de julio). “Bastones, historia y memoria”. *Página 12*.
- Drucaroff, Elsa** (2011). *Los prisioneros de la torre. Política, relato y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé.
- Ducrot, Oswald y Tzvetan Todorov** (1972). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Traducción: Enrique Pezzoni. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1974. 2014.
- Duran, Manuel** (1956). “La estética de Octavio Paz”. *Revista Mexicana de Literatura*, 177-140.
- Eliot, Thomas Stearns** (1942). “Los clásicos y el hombre de letras” en *Criticar al crítico*. Trad. de Manuel Rivas Corral. Madrid: Alianza, 1967.
- Estrín, Laura** (1999). “Enrique Pezzoni: la lectura, un ejercicio de intensidad”, en Nicolás Rosa, editor. *Políticas de la crítica. Historia de la crítica literaria en la Argentina*. Buenos Aires: Biblos, 289-320.
- Estrín, Laura y Milita Molina** (2016). *Escritos sobre Nicolás Rosa (1938-2006)*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Falcón, Alejandrina** (2017). “Apuntes sobre el proceso de institucionalización de los Estudios de Traducción en el Lenguas Vivas y en la Facultad de Filosofía y Letras”. *Lenguas vivas*, 13, 24-38.
- Fernández Bravo, Álvaro** (2012). “Enrique Pezzoni: traducir (con) el cuerpo”. *Revista Badebec*, 2 (1), 25-42. Rosario, Santa Fe.
- Fólica, Laura** (2017). “Dígame Licenciado...Un punto de vista sobre los puntos de vista en torno a la definición de «traductor» en el proyecto de ley traducción autoral en Argentina”. *El taco en la brea*, 5, 408-420.
- Foucault, Michel** (2010). *El cuerpo utópico. Heterotopías*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Funes, Leonardo** (2009). “Teoría literaria: una primavera interrumpida en los años setenta” [en línea]. *Actas de las Primeras Jornadas de Historia de la Crítica en la Argentina*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, 79–84. Consultado el 3 de febrero de 2023 en http://filo.uba.ar/contenidos/carreras/letras/actas_jornadas/cont/pdf/12Funes.pdf
- García Canclini, Néstor** (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México: Grijalbo.
- . (1995). *Cultura y Comunicación: entre lo global y lo local*, México: Ediciones de Periodismo y Comunicación.
- . (2002). *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*, Buenos Aires: Paidós.
- Gerbaudo, Analía** (2007). *Derrida y la construcción de un nuevo canon crítico para las obras literarias*. Córdoba: Universitat, Sarmiento, UNC.
- . (2008). “Enrique Pezzoni: inscripción y reinención (1950–1970)”. *Borradores* 8/9 [en línea]. Consultado el 14 de febrero de 2023 en <http://www.unrc.edu.ar/publicar/borradores/Vol8-9/Estudios89-2008.htm>

- . (Dir.) (2014a). *La institucionalización de las Letras en la universidad argentina (1945-2010). Notas “en borrador” a partir de un primer relevamiento*, Santa Fe: UNL [en línea]. Consultado el 14 de febrero de 2023 en http://www.fhuc.unl.edu.ar/centros/cedintel/interco_vf.pdf
- . (2016a). *Políticas de exhumación. Las clases de los críticos en la universidad argentina de la posdictadura: 1984-1986*. Buenos Aires; Santa Fe: Universidad de General Sarmiento (UNGS) y Universidad Nacional de Litoral (UNL).
- . (2016b). “Enrique Pezzoni: los “casos literarios” en la enseñanza de la teoría (1984-1986)”. *Orbis Tertius*, 24.
- . (2019). “La exhumación como política. Dilemas y controversias del campo de los estudios literarios en Argentina”. *Cuadernos de humanidades*, 30, 64-83.
- Gigena, Daniel** (2018, 15 de febrero). “El valor de los docentes”. *La Nación*.
- Giordano, Alberto** (2000). “Lecciones de literatura” en *Modos del ensayo. De Borges a Piglia*. Rosario: Beatriz Viterbo: 2005, 277-283.
- . (2001). “Imágenes de José Bianco ensayista” en *Modos del ensayo. De Borges a Piglia*. Rosario: Beatriz Viterbo: 2005, 103-130.
- . (2006a). *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- . (2006b). “La otra aventura de Adolfo Bioy Casares” en *Un libro sobre Bioy Casares*, Estela Figueroa (Comp.). Santa Fe: Ediciones UNL.
- Goldchluk, Graciela** (2013). “Nuevos domicilios para los archivos de siempre: el caso de los archivos digitales” en *Palabras de archivo*, Graciela Goldchluk y Mónica Pené compiladoras. Santa Fe: Ediciones UNL y CRLA Archivos.
- González, Horacio** (2005). “El archivo como teoría de la cultura”. *La biblioteca*, 1, 64-83.
- Gusmán, Luis** (1991). “La revuelta sigilosa”. Dossier “Enrique Pezzoni: al pie de la letra”. *Babel. Revista de libros* 22, 4.
- Gutiérrez, Alicia** (2004). *Pobre, como siempre... Estrategias de reproducción social en la pobreza*, Córdoba: Ferreyra Editores.
- Gramuglio, María Teresa** (1983a). “*Sur*: constitución del grupo y proyecto intelectual”. *Punto de vista* 17, 7-10.
- . (1986). “*Sur* en la década del treinta: una revista política”. *Punto de vista* 28, 32-39.
- . (1993). “La summa de Bourdieu.” *Punto de Vista*, 47, 38-42.
- . (2010). “*Sur*. Una minoría cosmopolita en la periferia occidental”, en Carlos Altamirano, editor del volumen. *Historia de los intelectuales en América Latina*. Tomo II. *Los avatares de la ‘ciudad letrada’ en el siglo XX*. Buenos Aires: Katz, 192-210.
- Greene, Graham** (1975). *Viajes con mi tía*. Traducción: Enrique Pezzoni. Buenos Aires: Editorial Sur.
- Gross, John** (1992). *The Rise and Fall of the Man of Letters: English literary life since 1800*. Chicago: Elephant.
- Gvirtz, Silvina** (1999). *El discurso escolar a través de los cuadernos de clase. Argentina 1930-1970*. Buenos Aires: Eudeba.
- Halperin Donghi, Tulio** (1962). *Historia de la Universidad de Buenos Aires*. Buenos Aires: Eudeba. .
- Hernández Arregui, Juan José** (1957). *Imperialismo y cultura*. Buenos Aires: Ediciones Continente, 2005.
- Hidalgo Nácher, Max** (2018). “O dispositivo de leitura de Haroldo de Campos e os usos da biblioteca”. *452°F. Revista de Teoría de la literatura y Literatura Comparada*, 19, 216-231.
- Hurtado, Diego y Feld, Adriana** (2010). “La revista *Mundo Atómico* y la ‘Nueva Argentina Científica’” en *Ideas y debates para la nueva Argentina: revistas culturales y políticas del peronismo: 1946-1955*, Claudio Panella y Guillermo Korn compiladores; La Plata: Universidad Nacional de La Plata.

- Invernizzi, Hernán y Judith Gociol** (2002). *Un golpe a los libros. Represión a la cultura durante la última dictadura militar*. Buenos Aires: Eudeba, 2003.
- Jackson, Philip** (1992). *Enseñanzas implícitas*. Buenos Aires: Amorrortu, 1999. Traducción de Alcira Bixio.
- Jakobson, Roman** (1975). “Los aspectos lingüísticos de la traducción” en *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral.
- Juarros, Federico** (2001) *La Universidad peronista: entre el desarrollo económico-social y la intervención. El caso de la UNT (1946-1955)*. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- Kamenszain, Tamara** (1991). “La lírica y sus voces”. Dossier “Enrique Pezzoni: al pie de la letra”. *Babel. Revista de libros* 22, 5-6.
- King, John** (1989). *Sur. Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura 1931-1970*. México, Fondo de Cultura Económica. [*Sur. Study of the Argentine literary journal and its role*. Press, 1986].
- Le Breton, David** (2006) *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Libardi, Magalí** (2020). “El n° 249 de la revista sur: traductores y traducciones de literatura japonesa moderna”. *Revista Transas*. Consultado el 07 de febrero de 2023 en: <https://www.revistatransas.com/2020/11/12/el-n-249-de-la-revista-sur-traductores-y-traduccion-de-literatura-japonesa-moderna/>
- Lida, Miranda** (Ed.) (2022). *Correspondencia. Enrique Pezzoni- Raimundo Lida (1947-1972)*. Buenos Aires: Eduntref.
- Link, Daniel** (1991). “El intelectual, el maestro”. Dossier “Enrique Pezzoni: al pie de la letra”. *Babel. Revista de libros* 22, 5.
- . (1994a). *La chancha con cadenas*, Buenos Aires: Ediciones del Eclipse.
- . (2009). “1955” en *Fantasmas. Imaginación y sociedad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- . (2017). *La lectura: una vida...* Buenos Aires: Ediciones Ampersand.
- Lionetti, Lucia** (2012). “La Universidad en los tiempos del primer peronismo. Gratuidad y acceso irrestricto”. UNICEN. Recuperado de: <https://www.unicen.edu.ar/content/la-universidad-en-los-tiempos-del-primer-peronismo-gratuidad-y-acceso-irrestricto>
- López Arriazu, Eugenio** (2017). «Dossier La traducción editorial: Poetas, autores, traductores: el caso de Poesía rusa del siglo XX de la Biblioteca Básica Universal, CEAL, 1970» *El taco en la brea*, 5, 273-288.
- Louis, Annick** (1999). *Enrique Pezzoni, lector de Borges. Lecciones de literatura 1984–1988*, Buenos Aires, Sudamericana.
- . (2009). «La hora de los maestros». *Espacios* 42, 61–63.
- . (2015). “Prólogo” en *Clases 1985: algunos problemas de teoría literaria* de Josefina Ludmer. Buenos Aires: Paidós.
- Ludmer, Josefina** (1986 [1991]) “El texto y sus voces”. Dossier “Enrique Pezzoni: al pie de la letra”. *Babel. Revista de libros* 22, 3.
- . (2009) “Enrique Pezzoni: una evocación”. *Espacios* 42 [en línea]. Consultado el 24 de mayo de 2022 en <http://www.filo.uba.ar/contenidos/secretarias/seube/revistaespacios/PDF/42/42.9.pdf>
- . (2010). *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- . (2015). *Clases 1985. Algunos problemas de teoría literaria*. Buenos Aires: Paidós.
- Maltz, Hernán** (2021). “Sociologías de la literatura y usos de Bourdieu en la Argentina: tres aproximaciones recientes (Szpilbarg, Seccia y Vanoli)”. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, 23, 168-180.
- Malraux, André** (1967). *Antimemorias*. Traducción: Enrique Pezzoni Buenos Aires: Editorial Sur, 1968.

- . (1971). *La hoguera de encinas*. Traducción: Enrique Pezzoni. Buenos Aires: Editorial Sur, 1972.
- Mangone Carlos y Warley, Jorge** (1984). *Universidad y peronismo (1946-1955)*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Martínez, Ana Teresa** (2007). *Pierre Bourdieu. Razones y lecciones de una práctica sociológica*. Buenos Aires: Manantial.
- . (2008). “Una indagación sociológica sobre el campo literario. Las Reglas del arte, según Pierre Bourdieu”. *Trabajo y sociedad*, 10, Vol. IX.
- Martínez Del Sel, Valeria** (2013). “Universidad y Peronismo: un análisis de las redes académicas de los profesores de la Facultad de Filosofía y Letras durante el período 1943/1955”. *XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza*. Recuperado de: <https://cdsa.aacademica.org/000-010/565>
- Martínez Del Sel, Valeria y Riccono, Guido** (2008). “Peronismo, Contorno y los otros. Cultura y política durante los años peronistas”. *I Congreso de Estudios sobre el Peronismo, Red de Estudios sobre el Peronismo*. Recuperado de: <http://redesperonismo.org/articulo/peronismo-contorno-y-los-otros-cultura-y-politica-durante-los-anos-peronistas-martinez-del-sel-valeria/> [último acceso: 26/01/23]
- . (2012). “Las trayectorias académicas: una nueva mirada sobre los profesores de la Facultad de Filosofía y Letras durante el peronismo”. *Archivos de Ciencias de la Educación*, 7, 1-19.
- Mollis, Marcela** (2002). *Universidades y Universitarios en la historia, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires*. Buenos Aires: Mimeo.
- Monterroso, Augusto** (1983). “Sobre la traducción de algunos títulos” en *La palabra mágica*. México: Era.
- Menéndez, Martín Salvio** (1988). “La traducción: un modelo de análisis del discurso”. *Voces* 4, 2-6.
- Molloy, Sylvia** (1991). “1926-1989”. Dossier “Enrique Pezzoni: al pie de la letra”. *Babel. Revista de libros* 22, 6-7.
- . (2012). “Políticas de la pose” en *Poses de fin de siglo: Desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 41-53.
- Montaldo, Graciela** (2009). “Campo cultural”, en Mónica Szurmuk y Robert Mckee Irwin, coordinadores. *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*. México: S. XXI-Instituto Mora, 47-50.
- . (2013). “Conquistas de la crítica” [en línea]. *Bazar americano* 44. Consultado el 3 de febrero de 2023 en <http://bazaramericano.com/resenas.php?cod=348&pdf=sj>
- Monteleone, Jorge** (1996). “Enrique Pezzoni: sigilo y espectáculo”. *Filología* XXIX, 156-162.
- Moure, José Luis** (2004). “Ángel Rosenblat. Una reivindicación filológica de América”, *La biblioteca*, 1, 164-173.
- Mbembé, Achille** (2020). “El poder del archivo y sus límites”. *Orbis Tertius*, 31.
- Nancy, Jean-Luc** (2007a). *A la escucha*. Buenos Aires: Amorrortu.
- . (2007b). *58 indicios sobre el cuerpo, extensión del alma*. España: La Cebra Editorial.
- Nabokov, Vladimir** (1945). *La verdadera vida de Sebastián Knight*. Traducción: Enrique Pezzoni. Buenos Aires: Editorial Sur, 1959.
- Neiburg, Federico** (1998). *Los intelectuales y la invención del peronismo*. Buenos Aires: Alianza.
- Ocampo, Silvina** (1948). *Autobiografía de Irene*. Buenos Aires: Editorial Sur.
- . (1975). *Autobiografía de Irene*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- . (1959). *La furia y otros cuentos*. Buenos Aires: Editorial Sur.

- . (1982). *La furia y otros cuentos*. Madrid: Alianza Editorial.
- . (1984). *Páginas de Silvina Ocampo seleccionadas por la autora*. Buenos Aires: Editorial Celta.
- Ocampo, Victoria** (1973). “Ayer, hoy y mañana”. *Sur*, 332-333, 1-4.
- Panesi, Jorge** (1989). “Enrique Pezzoni: profesor de literatura”, en *Críticas*. Buenos Aires: Norma, 2000, 255–262.
- . (1991). “El traductor feliz”. *Voces*, 9, 4-7.
- . (1998a). “Las operaciones de la crítica: el largo aliento”, en Alberto Giordano y María Celia Vázquez, compiladores. *Las operaciones de la crítica*. Rosario: Beatriz Viterbo, 9-22.
- . (2001). “Protocolos de la crítica: los juegos narrativos de Tamara Kamenszain”. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 9, 104-115.
- . (2009). “El texto y sus voces”. *Espacios* 42, 66-69 [en línea]. Consultado el 24 de mayo de 2022 en <http://www.filo.uba.ar/contenidos/secretarias/seube/revistaespacios/PDF/42/42.9.pdf>
- . (2018). *La seducción de los relatos. Crítica literaria y política en la Argentina*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Paz, Octavio** (1950). *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Pauls, Alan** (2014). “Posfacio”. *El pudor del pornógrafo*. Buenos Aires: Anagrama.
- Peller, Diego** (2011). *Pasiones teóricas en la crítica literaria argentina de los años setenta*. Tesis Doctoral. Buenos Aires: UBA.
- Pené, Mónica** (2013). “En búsqueda de una identidad propia para los archivos de literatura” en *Palabras de archivo*, Graciela Goldchluk y Mónica Pené compiladoras. Santa Fe: Ediciones UNL y CRLA Archivos.
- Pérez Lindo, Augusto** (1985). *Universidad, Política y Sociedad*, Buenos Aires: EUDEBA.
- Pezzoni, Enrique** (1949). Traducción de “Denis de Rougemont: Prototipo T.E.L”. *Sur*, 173, 7-22.
- . (1948). “Ensayos de Enrique Anderson Imbert”. *Sur* 163, 87-90.
- . (1950). “Dos novelas de Henry James”. *Sur*, 192-193, 302-305. Eterna Cadencia, 2009, 311-316.
- . (1951) “Una novela y su público: *La romana*”. *Sur*, 199, 49-55. Eterna Cadencia, 2009, 317-326.
- . (1954). “*Giulio Cesare* en el Odeón”. *Sur*, 229, 113-117. Eterna Cadencia, 2009, 349-356.
- . (1956). Traducción de Guy Silvestre: ¿Qué es la literatura canadiense en francés? *Sur*, 240, 49-51.
- . (1958). “Los *Testimonios* de Victoria Ocampo”. *Sur*, 252, 71-76.
- . (1963). Traducción de Michel Butor: “Individuo y grupo en la novela”. *Sur*, 283, 34-50.
- . (1965). “Alejandra Pizarnik: la poesía como destino”. *Sur*, 297, 101-104.
- . (1966). Traducción de Roger Caillois: “Soles inscritos”. *Sur*, 298-299.
- . (1968). Traducción de Jean Marie Domenach: “La gran vida legendaria”. *Sur*, 311.
- . (1969a) “Adolfo Bioy Casares: Adversos milagros” en *Adversos milagros* de Adolfo Bioy Casares. Caracas: Monte Ávila. Eterna Cadencia, 2009, 261-269.
- . (1969b). “Poemas autónomos”. *Los Libros. Un mes de publicaciones en América Latina* 1, 12-13. Eterna Cadencia, 2009, 167-172.
- . (1970) “El diario de la guerra”. *Los Libros. Un mes de publicaciones en Argentina y el mundo*, 1, 4-7.
- . (1972a). “Contratapa a *La pérdida del reino*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- . (1972b). “*Blanco*: respuesta al deseo”. *Revista Iberoamericana*, 78, 52-72.
- . (1975, 21 de septiembre). “Sobre la traducción”. *La opinión. Voces*, 9, 1991.
- . (1977). “Malraux: el gran traductor”. *Sur*, 340, 74-78. Eterna Cadencia, 2009, 341-347.

- . (1980). “Eduardo Wilde: lo natural como distancia” en *La Argentina del Ochenta al Centenario*, Ezequiel Gallo y Gustavo Ferrari, compiladores, Buenos Aires: Editorial Sudamericana. Eterna Cadencia, 2009, 271-288.
- . (1982a). “Encuesta a la literatura argentina contemporánea”, en *La historia de la literatura argentina. Capítulo 140*, en *Babel. Revista de libros* 22 (1991), 7-8.
- . (1982b). “Felisberto Hernández: parábola del desquite” en *Escrituras*, VI, N° 13-14. Eterna Cadencia, 2009, 239-359.
- . (1982c). “Dos modelos literarios”. *Revista de la Universidad de México*, 14, 45-46. Eterna Cadencia, 2009, 335-340.
- . (1982d). Prólogo: “Silvina Ocampo: la nostalgia del orden” en *La furia y otros cuentos*. España: Alianza Editorial.
- . (1984a). “Memoria, actuación y habla en un texto de Roberto Arlt” en *Homenaje a Ana María Barrenechea*, Isaías Lerner y Lía Schwartz Lerner compiladores, Madrid: Castalia. Eterna Cadencia, 2009, 181-205.
- . (1984b). Estudio preliminar: “Silvina Ocampo: orden fantástico, orden social” en *Páginas de Silvina Ocampo seleccionadas por la autora* de Silvina Ocampo. Buenos Aires: Editorial Celtia. Eterna Cadencia, 2009, 207-238.
- . (1985). “*Fervor de Buenos Aires*: autobiografía y autoretrato”. *Filología* XX, 2. Eterna Cadencia, 2009, 79-110.
- . (1986a). *El texto y sus voces*. Buenos Aires: Sudamericana. Eterna Cadencia, 2009.
- . (1989). «Miguel Cané, Lucio V. López: las estrategias del recuerdo» (Fragmento), *Babel*, 13.
- Pezzoni, Enrique y Freyre, María Luisa** (1983). “El habla de los porteños” en *Buenos Aires: historia de cuatro siglos*, José Luis Romero y Luis Alberto Romero compiladores. Buenos Aires: Editorial Abril.
- Piglia, Ricardo** (2010). “Tradición y traducción en la literatura argentina”. Conferencia. Buenos Aires: Club de Traductores del Centro Cultural de España en Buenos Aires.
- Podlubne, Judith** (2003). “Moral y literatura en *Sur*: un debate tardío”. *Boletín* 11, 42-58.
- . (2009). “*Autobiografía de Irene*: El desvío formalista de Silvina Ocampo”. VII Congreso Internacional *Orbis Tertius* de Teoría y Crítica Literaria, 18, 19 y 20 de mayo de 2009, La Plata. [En línea]:
https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3593/ev.3593.pdf
- . (2011). *Escritores de Sur. Los inicios literarios de José Bianco y Silvina Ocampo*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- . (2012). “*Sur* en los 60. Hacia una nueva sensibilidad crítica”. *Badebec*, 2, 43-62.
- Poe, Edgar Allan** (1843). “El pozo y el péndulo” en *Cuentos completos Vol. II*. Traducción, notas e introducción: Rolando Costa Picazo. Buenos Aires: Colihue, 2010.
- Prego, Carlos y Vallejos, Oscar** (2010). *La construcción de la Ciencia Académica. Instituciones, procesos y actores en la Universidad Argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Biblos.
- Pronko, Marcela** (2004). *El peronismo en la Universidad*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Ramírez, Cristian y Lucila Santomero** (2020). “La ‘Maestría en Ciencias del Lenguaje’ del Instituto Joaquín V. González: las Letras de pie en los primeros años de la posdictadura argentina”. *VII Coloquio de Avances de Investigaciones del CEDINTEL*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- Recalde, Aritz** (2007). *Universidad y Liberación Nacional*. Buenos Aires: Editorial Nuevos Tiempos.
- Riccono, Guido** (2012). “Universidad y peronismo: batalla de imágenes”. *VII Jornadas de Sociología de la Universidad Nacional de La Plata: “Argentina en el escenario latinoamericano actual: debates desde las ciencias sociales”*.

- . (2015). "La universidad argentina en la voz de Perón: sus discursos sobre educación superior". *HS- Horizontes Sociológicos*, 3, 9-27.
- Ricouer, Paul** (2005). *Sobre la traducción*. Traducción: Patricia Willson. Buenos Aires: Paidós.
- Rivera, Jorge** (1980-1986). "Panorama de la novela argentina: 1930-1955". *Historia de la literatura argentina*, tomo 4, 313-336. Dir.: Susana Zanetti. Buenos Aires, Centro Editor América Latina.
- Rizzo, Patricia** (Ed.) (1998). *Instituto Di Tella. Experiencias 68*. Buenos Aires: Proa.
- Rojas, Ricardo** (1922). *Historia de la literatura argentina IV, Los Modernos*. Buenos Aires: Imprenta y Casa Editora Coni.
- Romero Brest, Gilda** (1973). *Ten years of change at the University of Buenos Aires, 1955 – 1966: Innovations and the recovery of autonomy*. Londres: Universities facing the future.
- Rosa, Nicolás** (1992). "Glosomaquia" en *Artefacto*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Rotunno, Catalina y Díaz de Guijarro, Eduardo** (comps.) (2003). *La construcción de lo posible. La universidad de Buenos Aires de 1955 a 1966*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Rubinich, Lucas** (1999). "Los sociólogos intelectuales: cuatro notas sobre la sociología en los años sesenta", *Apuntes de investigación del CECYP*, 4, 34.
- Sábato, Ernesto** (1956) *El otro rostro del peronismo; carta abierta a Mario Amadeo*. Buenos Aires, s. ed.
- Said, Edward** (1985). *Beginnings. Intention and Method*. New York: Columbia University Press.
- Santomero, Lucila y Cristian Ramírez** (2020). "Letras y enseñanza. Notas sobre institucionalización y resistencias en la posdictadura argentina". *Babedec*. 9 (18), 89-111. Rosario. Recuperado de: <https://revista.babedec.org/index.php/babedec/article/view/450>
- Santoro, Marco** (2008). "Putting Bourdieu in the Global Field. Introduction to the Symposium." *Sociológica*, 2, 1-32.
- Schleiermacher, Friedrich** (1813). *Sobre los diferentes métodos de traducir*. Traducción: Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, 2000.
- Sapiro, Gisèle** (2010). «Editorial policy and translation». Yves Gambier y Luc van Doorslaer, editores. *Handbook of Translation Studies*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 32–38.
- (2013). *Indicators of the Internationalization of an academic discipline in Social Sciences and Humanities. INTERCO SSH*.
- Sarlo, Beatriz** (1982). "Vanguardia y criollismo: la aventura de Martín Fierro". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año VIII, 15, 211.
- . (1983). "La perspectiva americana en los primeros años de Sur". *Punto de vista* 17, 10-12.
- . (1985 [2000]). *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*. Buenos Aires: Norma.
- . (1988a). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930*.
- . (1989b, 1 de noviembre). "Las conversiones, el contagio". *Página/12*: 20.
- Sarlo, Beatriz y Carlos Altamirano** (1980a). *Conceptos de sociología literaria*. Buenos Aires: CEAL.
- . (1983a [1997]). *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Ariel.
- . (1983b). *Literatura / sociedad*. Buenos Aires: Hachette.
- Savory, Theodore** (1959). *The Art of Translation*. Londres: Cape.
- Seccia, Oriana** (2019). *¿Clase media? Ensayos de literatura y sociedad desde Gino Germani a la Nueva narrativa argentina*. Ubu Ediciones.

- Serra, Alfredo** (2017, 30 de julio). “La Noche de los Bastones Largos, el trágico episodio que frenó el desarrollo argentino”. *Infobae*.
- Silbermann, Alphons y otros** (1971). *Sociología del arte*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- Sidicaro, Ricardo** (2002). *Los tres peronismos*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Sigal, Silvia** (1991). *Intelectuales y poder en la década del sesenta*. Buenos Aires: Punto sur.
- Sigal, Silvia y Oscar Terán** (1992). “Los intelectuales frente a la política”. *Punto de vista* 42, 42–48.
- Sontag, Susan** (1977). *On photography*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- . (1978). *La enfermedad y sus metáforas*. Buenos Aires: Ediciones Taurus, 2003.
- Soprano, Germán** (2009). *Políticas, instituciones y protagonistas de la universidad argentina*. Buenos Aires: Editorial Prometeo.
- Suasnábar, Claudio** (2004). *Universidad e intelectuales. Educación y política en la Argentina (1955–1976)*. Buenos Aires: Mantantial.
- Steiner, George** (1975). *Después de Babel: aspectos del lenguaje y la traducción*. Traductor: Adolfo Castañón. México: Fondo de Cultura Económica, 1980.
- Szpilbarg, Daniela** (2019). *Cartografía argentina de la edición mundializada: modos de hacer y pensar el libro en el siglo XXI*. Tren en Movimiento.
- Szurmuk, Mónica y Robert Mckee Irwin** (Coord.) (2009). *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*. México: S. XXI-Instituto Mora.
- . (2011). “Cultural Studies in Graduate Programmes in Latin America”. *Cultural Studies* 22, 1–21.
- Tennina, Lucía** (2017) *¡Cuidado con los poetas! Literatura y periferia en la ciudad de São Paulo*. Beatriz Viterbo Editora.
- Tenti Fanfani, Emilio** (1981). “La educación como violencia simbólica: Bourdieu y Passeron”, en González Rivera y Torres, *Sociología de la educación: corrientes contemporáneas*, México: Centro de Estudios Educativos.
- . (1984). “El campo de las ciencias de la educación: elementos de teoría e hipótesis para el análisis”, en César Carrizales y A. Arreola, *Políticas de investigación y producción de ciencias sociales en México*, México: Universidad Autónoma de Querétaro.
- Terán, Oscar** (1991). *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina, 1956-1966*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2013.
- Torre, Claudia** (2010). “Más allá de la letra. *Literatura argentina y realidad política* en la década de 1980”. *Prismas. Revista de historia intelectual* 14, 177-181.
- Toscano y García, Guillermo** (2009). “Materiales para una historia del Instituto de Filología de la Universidad de Buenos Aires (1920–1926)”. *Revista Internacional de Lingüística Iberoamericana* 7, 113–135.
- Vázquez, María Celia** (2011) “Sur: peronismo y después” en *Intervenciones intelectuales en el contexto del peronismo clásico*, Editorial de la Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, Buenos Aires.
- Vanoli, Hernán** (2009). “Pequeñas editoriales y transformaciones en la cultura literaria argentina.” *Apuntes de Investigación del CECYP*, 15, 161-185.
- . (2019). *El amor por la literatura en tiempos de algoritmos: 11 hipótesis para discutir con escritores, editores, lectores, gestores y demás militantes*. Siglo Veintiuno.
- Venturini, Santiago** (2017). «Dossier: la traducción editorial. Presentación». *El taco en la brea*, 5, 246-256.
- Villalonga, María Eugenia** (2022). *La universidad de las catacumbas. Filosofía y Letras en dictadura*. Buenos Aires: Eudeba.
- Warley, Jorge** (1983). “Un acuerdo de orden de ético”. *Punto de vista* 17, 12-14.
- . (1989, 1 de noviembre). “El texto sin sus voces”. *Página/12*: 20.

- Williams, Raymond** (1977). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península, 1980. Traducción de Pablo Di Masso.
- Wilfert, Blaise** (2002). «Cosmópolis y el hombre invisible. Los importadores de literatura extranjera en Francia, 1885-191». Trad. al castellano de Gabriela Villalba, 2007. Mimeo.
- Willson, Patricia** (2004a). *La Constelación del Sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- . (2004b). «¿Especular o describir?». *Otra parte* 4, 8-11.
- . (2004c). «Página impar: el lugar del traductor en el auge de la industria editorial», en Sylvia Saítta, directora del volumen. *Historia crítica de la literatura argentina*. Volumen 9. Buenos Aires: Emecé, 123-142.
- . (2007). «Traductores en el siglo». *Punto de vista* 87, 19-25.
- . (2013). «La traducción y sus discursos: apuntes sobre la historia de la traductología» *Exlibris*, 2, 82-95.
- Woolf, Virginia** (1942). «Middlebrow: A Letter Written but Not Sent», *New Statement*.

Entrevistas

- Almaraz, Liliana** (2017). «Entrevista» realizada por Cristian Ramírez. Proyecto Beca Doctoral CONICET.
- Balderston, Daniel** (2021). «Entrevista» realizada por Cristian Ramírez. Proyecto Beca Doctoral CONICET.
- Calero, Silvia** (2019). «Entrevista» realizada por Cristian Ramírez. Proyecto Beca Doctoral CONICET.
- Canepa, Silvia** (2017). «Entrevista» realizada por Cristian Ramírez. Proyecto Beca Doctoral CONICET.
- Drucaroff, Elsa** (2017). «Entrevista» realizada por Cristian Ramírez. Proyecto Beca Doctoral CONICET.
- López Casanova, Martina** (2017). «Entrevista» realizada por Cristian Ramírez. Proyecto Beca Doctoral CONICET.
- Mango, Laura** (2017). «Entrevista» realizada por Cristian Ramírez. Proyecto Beca Doctoral CONICET.
- Narvaja de Arnoux, Elvira** (2019). *Entrevista conjunta con Silvia Calero*. Realizada por Cristian Ramírez y Lucila Santomero. Proyectos de Beca Doctoral CONICET.
- Panesi, Jorge** (2017). «Entrevista» realizada por Cristian Ramírez. Proyecto Beca Doctoral CONICET.
- Vasallo, Isabel** (2018). «Entrevista» realizada por Cristian Ramírez. Proyecto Beca Doctoral CONICET.

Consultas

- Galbarini, Mónica** (2018). «Consulta» realizada por Cristian Ramírez. Proyecto Beca Doctoral CONICET.
- Muschietti, Delfina** (2018). «Consulta» realizada por Cristian Ramírez. Proyecto Beca Doctoral CONICET.
- Romanos, Melchora** (2018). «Consulta» realizada por Cristian Ramírez. Proyecto Beca Doctoral CONICET.
- Villanueva, Graciela** (2018.). «Consulta» realizada por Cristian Ramírez. Proyecto Beca Doctoral CONICET.

Materiales no domicializados

- Dufour de Ras, Norma** (1986). Programa. “Teoría y práctica de la traducción literaria en inglés”. Departamento de Lenguas Modernas de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional de La Plata. Memoria Académica. Versión digital.
- . (1987). Programa. “Teoría y práctica de la traducción literaria en inglés”. Departamento de Lenguas Modernas de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional de La Plata. Memoria Académica. Versión digital.
- Montezanti, Miguel Ángel** (1991). Programa. “Teoría y práctica de la traducción literaria en inglés”. Departamento de Lenguas Modernas de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional de La Plata. Memoria Académica. Versión digital.
- Pezzoni, Enrique** (1966a). “Clase 10 (13/05/66)”. Asociación Universitaria de Estudiantes (AUDE). UBA.
- . (1966b). “Clase 12 (20/05/66)”. Asociación Universitaria de Estudiantes (AUDE). UBA.
- . (1966c). “Clase 14 (27/05/66)”. Asociación Universitaria de Estudiantes (AUDE). UBA.
- . (1966d). “Clase 17 (10/06/66)”. Asociación Universitaria de Estudiantes (AUDE). UBA.
- . (1966e). “Clase 19 (17/06/66)”. Asociación Universitaria de Estudiantes (AUDE). UBA.
- . (1966f). “Clase 21 (23/06/66)”. Asociación Universitaria de Estudiantes (AUDE). UBA.
- . (1966g). “Clase 23 (s/f)”. Asociación Universitaria de Estudiantes (AUDE). UBA.
- . (1966h). “Clase s/nº (07/07/66)”. Asociación Universitaria de Estudiantes (AUDE). UBA.
- . (1970). Programa. “Seminario de literatura latinoamericana contemporánea”. Versión manuscrita. Proyecto Beca Doctoral CONICET.
- . (1971). Programa. “Seminario de literatura latinoamericana contemporánea”. Versión mecanografiada. Proyecto Beca Doctoral CONICET.
- . (1981). Programa. “Teoría y práctica de la traducción literaria en inglés”. Departamento de Lenguas Modernas de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional de La Plata. Memoria Académica. Versión digital.
- . (1982). Programa. “Teoría y práctica de la traducción literaria en inglés”. Departamento de Lenguas Modernas de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional de La Plata. Memoria Académica. Versión digital.
- . (1984). Programa. “Teoría y práctica de la traducción literaria en inglés”. Departamento de Lenguas Modernas de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional de La Plata. Memoria Académica. Versión digital.
- Pezzoni, Enrique y Ocampo, Victoria** (1957-1979). *Epistolario*. Buenos Aires: Biblioteca “Jorge Luis Borges”, Academia Argentina de Letras. Versión digitalizada.
- Piacenza, Paola** (2018). Mesa de comentarios. *VI Coloquio de Avances del CEDINTEL* (FHUC/UNL).
- Vasallo, Isabel** (1971). Cuaderno de apuntes de clase sobre el “Seminario de literatura latinoamericana contemporánea”. Versión en papel. Proyecto Beca Doctoral CONICET.

ANEXO DOCUMENTAL

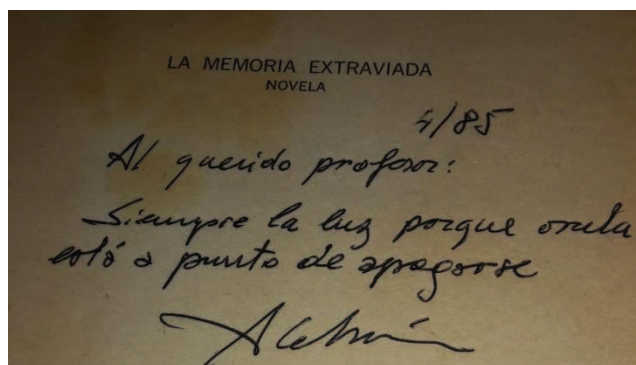
PEZZONI Y SUS VOCES

La literatura. La enseñanza

“[...] En el artículo sobre Claudel, por ejemplo, dice Usted cosas muy profundas sobre la literatura y no solo sobre la literatura. Y sobre todo está esa pasión suya por los textos, por esas obras que son parte esencial de la vida. Una verdadera lección para nosotros, los profesores, tan deformados por el hábito de enseñar lo que, en el fondo, no se puede enseñar”. *Carta a Victoria Ocampo, EE.UU, viernes 21 de mayo de 1971.*

“A Enrique, el recuerdo de aquellas clases en que, a los 13 años, me explicó la increíble metáfora. Daniel”. *Dedicatoria en “Párpado” (1973) de Daniel Saimolovich, Ediciones Megápolis, Buenos Aires. Biblioteca de Enrique Pezzoni.*

“A Enrique Pezzoni por su ayuda en los orígenes de la más trascendente aventura que me ha tocado vivir: la de narrar. Con afecto”. *Dedicatoria en “La estación del encuentro” (1982) de Hernán Rodríguez, Editorial Bruquera. Biblioteca de Enrique Pezzoni.*



Dedicatoria en “La memoria extraviada” (1985) de Aníbal Cedrón, Editorial Catargo, Buenos Aires. Biblioteca de Enrique Pezzoni.

“Estoy preparando mis clases para el instituto. Este año tendré clases inclusive los sábados, de 9 a 1. Ah, las universidades americanas: tiempo para estudiar, libros, buen sueldo. En fin, si hemos elegido quedarnos nuestra es la culpa [...] Anoche, harto ya del papeleo de la Franklin y la preparación de mis cursos (tarea que me encanta y me aterra a la vez), me puse a leer por placer, cosa que ya empieza a ser un lujo para mí”. *Carta a Victoria Ocampo, Buenos Aires, jueves 17 de febrero. Sin año.*

“Yo lo tuve en primer año, en la cátedra de composición en 1972. El primer recuerdo que tengo de él es que me mató. Yo venía de una escuela de monjas, abanderada, todo el mundo me había convencido de que era excelente alumna [...] Y en el primer trabajo que hice, él me dice: “Señorita Almaraz, esto es una mierda”. Y me lo rompió, delante de todos. Me produjo un shock emocional que lloré desde la Avenida de mayo [...] hasta Temperley, que era donde yo vivía. Lo odié con todas mis fuerzas porque para mí fue una trompada, pero con el tiempo comprendí que era una trompada pedagógica. Te podés imaginar lo que destrozó el trabajo, pero sé que en el fondo lo que él quería destrozarse era ese paradigma naif que yo traía de lectura. Él iba a lo profundo. No iba a la epidermis, a lo superficial. Apuntaba a sacarte sangre. Si no me hubiera dicho eso, que te digo, fue una trompada pedagógica, yo no hubiera podido salir de ese encuadre que representaba *Mujercitas*. A mí me hizo muy bien tenerlo de profesor. Me peló la cabeza. Me dejó huellas que incluso hoy reconozco en mí

práctica. No por el formato de clase pero sí por esto que te contaba de la apertura mental que me generó con su transgresión. A mí me cambió la cabeza”. *Entrevista a Liliana Almaraz, estudiante del ISP JVG y ex alumna de Enrique Pezzoni. 21 de septiembre de 2017.*

“Para Enrique Pezzoni, mi primer libro, mi salud cordial y muchas gracias por enseñarme a conocer a Octavio Paz. Mayo de 1966. Alicia Dellepiane Rawson”. *Dedicatoria en “Atreverse a todo” (1965) de Alicia Dellepiane Rawson, Editorial El Barrilete, Buenos Aires. Biblioteca de Enrique Pezzoni.*

“A Enrique Pezzoni, en parte culpable de esta aventura. Manuel Mujica Láinez. Con mucho cariño”. *Dedicatoria en “Obras completas II” (1979) de Manuel Mujica Láinez, Editorial Sudamericana, Buenos Aires. Biblioteca de Enrique Pezzoni.*

“A Enrique Pezzoni que leyó el manuscrito de este libro, y me dijo entonces palabras de estímulo muy generosas. Su amigo, Manucho. 76”. *Dedicatoria en “Sergio” (1976) de Manuel Mujica Láinez, Editorial Sudamericana, Buenos Aires. Biblioteca de Enrique Pezzoni.*

“Para Enrique, admirable traductor, crítico y espíritu sensible. M. B.A 1975 XII”. *Dedicatoria en “Canon de polen” (1976) de Mario Satz, Editorial Sudamericana, Buenos Aires. Biblioteca de Enrique Pezzoni.*

“Para Enrique Pezzoni, que también alimenta el arbolito de metáforas. Con el afecto de Cristina. 27-VI-88”. *Dedicatoria en “Lugar de todos los nombres” (1988) de Cristina Siscar, Punto Sur Editores, Buenos Aires. Biblioteca de Enrique Pezzoni.*

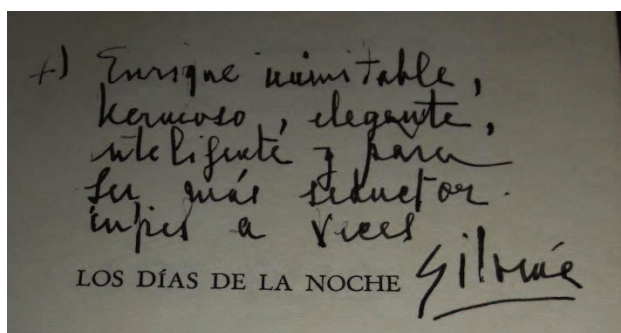
“A Enrique Pezzoni que confió en mis sueños, con cariño de Ana M. Shua 1984”. *Dedicatoria en “La sueñera” (1988) de Ana María Shua, Ediciones Minotauro, Buenos Aires. Biblioteca de Enrique Pezzoni.*

“Para Enrique Pezzoni, paciente lector de mis obras completas, cordialmente.1981”. *Dedicatoria en “Los días de pesca” (1981) de Ana María Shua, Ediciones Corregidor, Buenos Aires. Biblioteca de Enrique Pezzoni.*

El Dandy. La pose.

“Mi querida Victoria [...] la extraño a cada instante. Cuando miro y ando por los estupendos College de Oxford, cuando voy a comer a la hightable y entro en el ritual de las cenas (vajilla deslumbrante, comida pésima, saludos, sucesivas incursiones, después de la cena, en otros comedores: uno para el postre, otro para el café)”. *Carta a Victoria Ocampo, Londres, U.K, 26 de enero de 1979.*

“A Enrique Pezzoni que es, de verdad, lo que más me ha impresionado de la Argentina. Con el amor de Severo. Bs. As. 69”. *Dedicatoria en “Escrito sobre un cuerpo” (1969) de Severo Sarduy, Editorial Sudamericana, Buenos Aires. Biblioteca de Enrique Pezzoni.*



Dedicatoria en “Los días de la noche” (1970) de Silvina Ocampo, Editorial Sudamericana, Buenos Aires. Biblioteca de Enrique Pezzoni.

“A Enrique Pezzoni, otra vez el cielo, el amor de Severo. París 10 oct. 73”. Dedicatoria en “Big Bang” (1973) de Severo Sarduy, Fata Morgana, Buenos Aires. Biblioteca de Enrique Pezzoni.

[...] Me quedé unos días en Nueva York [...] Claro, es fabulosa. Pero le confieso que la nostalgia me arruinó un poco el espectáculo de esa ciudad casi milagrosa. No se burle usted de mí. Es que soy terriblemente latino, y ciertos aspectos de este país me son demasiado ajenos. Las constantes sonrisas, la gentileza de la gente, la facilidad con la que traban relación, la falta de misterio en los seres me perturba. Será esta una visión demasiado superficial [...] pero conocer a una persona ha sido siempre una aventura excitante, algo así como asomarme a un pozo de aguas muy profundas y difíciles de penetrar. Aquí la gente es transparente, límpida, como el agua. A lo mejor es como el cristal: dura, además”. Carta a Victoria Ocampo, Cleveland, Ohio, EE.UU. Sin fecha.

“A Enrique Pezzoni, por segunda vez, Colibrí, en el mismo recuerdo de Severo. París, IV, 85”. Dedicatoria en “Colibrí” (1983) de Severo Sarduy, Editorial Argos Vergara. Biblioteca de Enrique Pezzoni.

“Lo recuerdo, también, formando tribunales para los exámenes. Era muy gracioso. Se aburría mucho y ponía unas caras tremendas. Te tenías que aguantar la risa. Era un irreverente. Recuerdo que leía mientras vos dabas el examen al profesor titular y él estaba en otro mundo, sin embargo hacía caras”. Entrevista a Liliana Almaraz, estudiante del ISP JVG y ex alumna de Enrique Pezzoni. 21 de septiembre de 2017.

[...] Algo tuvo que caer en las manos correctas. Las únicas, dicho sea de paso, en las que una primera novela como *El pudor del pornógrafo* podía encontrar lugar: las manos de Enrique Pezzoni, cerebro de la editorial Sudamericana (y destinatario, no por azar, de la versión castellana de *El deseo y la perversión*, texto que, recuerdo, lo hacía reír a carcajadas y soltar por un segundo sus sempiternos cigarrillos de filtros mordidos) [...] ¿Pezzoni (dandy lector, didacta depravado, el más moderno de todos)? [...] Un día, hablando por teléfono de otras cosas [...] y casi al pasar, como si leyera en un rincón del bloc del teléfono, Pezzoni me dice:

-Ah, ¿cuándo vas a tener un título?

-¿Perdón?

-El título de la novela. ¿Cuándo lo vas a tener?

-Tiene título la novela.

-¿En el punto inmóvil? Eso no es un título. Pensá algo mejor. Y apurate: mirá que no queda tanto tiempo.

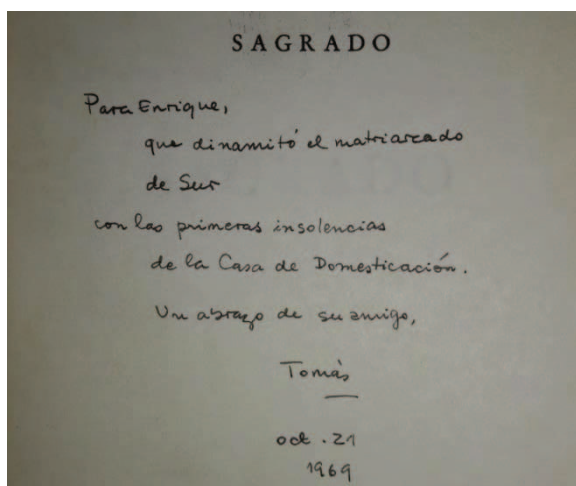
No sé si colgó, pero para mí la conversación terminó ahí, sin siquiera un plano sádico de mi cara demudada. ¡El título! [...] *El pudor del pornógrafo* fue el segundo que pensé, y el único que le cité – a regañadientes, en voz muy baja, sólo porque acababa de reclamármelo- en otra conversación telefónica.

-Fantástico- dijo, después de lanzar otra de sus carcajadas bufas-. ¡Muy sexy!”. *Fragmento del “Posfácio” a la reedición de “El pudor del pornógrafo” (2014) de Alan Pauls, Editorial Anagrama, Barcelona, España.*

“A Enrique Pezzoni, ‘Nuestro Pezzoni’ con el cariño de siempre. Renata”. *Dedicatoria en “Los sobrevivientes” (1974) de Renata Halperin Donghi, P.E.N Club Internacional, Centro Argentino, Buenos Aires. Biblioteca de Enrique Pezzoni.*

“Era muy generoso Enrique. Tenía en cuenta la opinión de los alumnos. Se producía algo muy especial en las clases de Pezzoni. Su sola figura intimidaba. Te daba vergüenza o pudor preguntar una pavada. Él nunca te hacía sentir que era una pavada, al contrario, era afable, muy generoso. Era un dandy. Una figura arrolladora. Pero no porque tuviera conductas de ese tipo, que fuera vanidoso, nada de eso. Era su sola presencia. Uno decía: ‘¿Yo qué puedo decir? ¿Estará bien que pregunte esto? Una vez me escribió una carta de recomendación, de puño y letra. Yo había pedido una beca de intercambio a España y él tuvo la amabilidad de hacer la recomendación. Y yo no era nadie, pero él no se negaba. Era afable. *Entrevista a Laura Mango, estudiante del ISP JVG y ex alumna de Enrique Pezzoni. 26 de mayo de 2018.*

“A mi padre adoptivo, con todo cariño, Delfina. 11-88”. *Dedicatoria en “Los grandes poetas: Alfonsina Storni. Van pasando mujeres y otros poemas” (1983) de Delfina Muschietti (Ed), Centro Editor de América Latina, Buenos Aires. Biblioteca de Enrique Pezzoni.*



Dedicatoria en “Sagrado” (1969) de Tomás Eloy Martínez, Editorial Sudamericana, Buenos Aires. Biblioteca de Enrique Pezzoni.

“Para Enrique Pezzoni esta prueba de amistad hacia una personalidad delicada y extrañamente inteligente que puso su espíritu al servicio de la belleza de la poesía y de la pasión. Afectuosamente, Juan José”. *Dedicatoria en “Misa tanguera” (1975) de Juan José Ceselli, Ediciones Corregidor, Buenos Aires. Biblioteca de Enrique Pezzoni.*

“A Enrique Pezzoni, crítico profundo y expositor brillante”. *Dedicatoria en “Fragilidad de la tierra” (1963) de Francisca Chica Salas, Ediciones Losada S.A, Buenos Aires. Biblioteca de Enrique Pezzoni.*

“Al gran crítico Enrique Pezzoni cuya palabras, exactas de rigor y sensibilidad, unifican esencia y existencia. Este libro, a su gran silencio que descorazona. Su fiel lectora, Clara Silva. Marzo de 1976”. *Dedicatoria en “Las furias del sueño” (1975) de Clara Silva, Arca Editorial, Montevideo, Uruguay. Biblioteca de Enrique Pezzoni.*

“Para Enrique cuya mirada fulgurante dará vida a estas páginas. Cristina. Junio '87”. *Dedicatoria en “Reescrito en la bruma” (1987) de Cristina Siscar, Per Abbat Editora, Buenos Aires. Biblioteca de Enrique Pezzoni.*

“A Enrique Pezzoni por su vida y la poesía. Con afecto”. *Dedicatoria en “Des/tiempo” (1987) de Elsa Tenca, Ediciones Filofalsía, Buenos Aires. Biblioteca de Enrique Pezzoni.*

La amistad. Los amigos.

“Mi querida Victoria: pienso todo el tiempo en usted. Y todas las noches sueño con usted. Que estoy en San Isidro o que estoy aquí en Oxford, con usted. Cuando me despierto, me sorprende no verla a mi lado por un buen rato. Los domingos sin ir a su casa, y la expectativa de esos domingos ausente aquí, me parecen cosas absurdas, fuera de la realidad [...] Recuérdeme, si quiera un poco de lo mucho que yo la extraño y recuerdo”. *Carta a Victoria Ocampo, Londres, U.K, 26 de enero de 1979. [Victoria Ocampo moriría por la mañana, al día siguiente, 27 de enero de 1979. Nunca leyó esta carta].*

“A Enrique, con el agradecimiento de siempre”. *Dedicatoria en “Relación parcial de Buenos Aires” (1977) de Alberto Salas. Editorial Sur, Buenos Aires. Biblioteca de Enrique Pezzoni.*

“For Enrique Pezzoni, in for remembrance y his visitit to Columbus, amitiés. Ron Raphoris, 21 may 1983”. *Dedicatoria en “Moby Dick” (1979) de Herman Melville. The Arion Press, University of California, EE.UU. Biblioteca de Enrique Pezzoni.*

“No sé si será por el hecho de que ya me voy, pero no sabe con cuánto dolor dejo esto. Urbana, que en un principio me pareció fría y abstracta, está preciosa en primavera. Todo se ha llenado de flores. Mi balcón da a un jardín vecino que es una maravilla. Imagínese: me la paso leyendo y trabajando frente a ese balcón, con todo el tiempo que quiero; tengo a mi disposición una biblioteca fabulosa [...] cuando pienso que en Buenos Aires me esperarán las corridas, la falta de tiempo, la falta de bibliotecas, la falta de dinero, la falta de decencia por todos lados...pero está lo más importante: los amigos de toda la vida. De modo que vuelvo a la vez lleno de entusiasmo” *Carta a Victoria Ocampo, EE.UU, viernes 21 de mayo de 1971.*

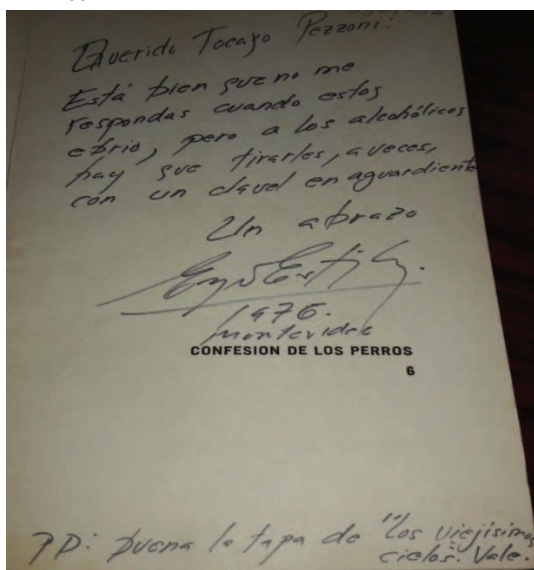
“A Enrique Pezzoni, con la amistad. Alberto Salas”. *Dedicatoria en “Relación parcial de Buenos Aires” (1955) de Alberto Salas. Editorial Sur, Buenos Aires. Biblioteca de Enrique Pezzoni.*

“Para Enrique Pezzoni con mi amistad y con mi afectuoso recuerdo. Nélica 1989”. *Dedicatoria en “Los dispersos olvidos” (1989) de Nélica Salvador, Hojas y cuadernos de sudestada. Biblioteca de Enrique Pezzoni.*

“Para vos, Enrique, medio cómplice de este libro, amigo entero. Con un abrazo, Fernando”. *Dedicatoria en “Salpicón las más noches” (1974) de Fernando Sánchez Sorondo, Editorial Sudamericana, Buenos Aires. Biblioteca de Enrique Pezzoni.*

“A Enrique, del lado derecho y del lado izquierdo de mis ojos, verdad y mentira pero una hermandad para siempre. Silvina”. *Dedicatoria en “Autobiografía de Irene” (1948) de Silvina Ocampo, Ediciones Sur, Buenos Aires. Biblioteca de Enrique Pezzoni.*

“A Enrique Pezzoni en recuerdo de este...encuentro”. *Dedicatoria en “Por orden de azar” (1965) de Fernando Sánchez Sorondo, Editorial Américal, Buenos Aires. Biblioteca de Enrique Pezzoni.*



Dedicatoria en “La confesión de los perros” (1975) de Enrique Estrázulas, Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo, Uruguay. Biblioteca de Enrique Pezzoni.

“Para Enrique, estos viejos fuegos con un abrazo. Héctor”. *Dedicatoria en “El coronel de caballería y otros cuentos” (1971) de Héctor A. Murena, Editorial Tiempo Nuevo S.A, Buenos Aires. Biblioteca de Enrique Pezzoni.*

“Para Enrique que será tan excelente narrador como crítico”. *Dedicatoria en “La vida nueva” (1951) de Héctor A. Murena, Editorial Sudamericana, Buenos Aires. Biblioteca de Enrique Pezzoni.*

“Para Enrique, en estos kms de lecturas precipitadas, mientras avanza abril y me sigue... caótico”. *Dedicatoria en “Canto de extramuros” (1963) de Nélica Salvador, Editorial Américal, Buenos Aires. Biblioteca de Enrique Pezzoni.*

“For Enrique, whit memories of a long ao trip to Georgi. Jan/74”. *Dedicatoria en “The itinerary of beggars” (1973) de Hert, Francis H.E., University of Iowa Press, EE.UU. Biblioteca de Enrique Pezzoni.*

“Para vos, querido hermano Enrique, generosamente encarnado en este libro. Fernando”.
Dedicatoria en “Jardín de invierno” (1976) de Fernando Sánchez Sorondo, Editorial Sudamericana, Buenos Aires. Biblioteca de Enrique Pezzoni.

“Querido Enrique: muchas gracias por todo, por tu confianza, por tu talento, por tu amistad.
Mario Satz. Buenos Aires, 1975”. *Dedicatoria en “Los peces, los pájaros, las flores” (1975) de Mario Satz, Editorial Sudamericana, Buenos Aires. Biblioteca de Enrique Pezzoni.*

“Para Enrique Pezzoni, NADADOR de grandes instantes”. *Dedicatoria en “Astillas” (1973) de Marco Antonio Montes de Oca, Ediciones El Mendrugo, D.F, México. Biblioteca de Enrique Pezzoni.*

ENTREVISTAS DE INVESTIGACIÓN

Entrevista a Liliana Almaraz (Buenos Aires, 21 de septiembre de 2017)

¿Dónde y cuándo conoció a Enrique Pezzoni?

Lo conocí en 1972, en la cátedra de “Composición” del profesorado de Castellano, Literatura y Latín en el ISP JVG. El primer recuerdo que tengo de él es que me mató. Yo venía de una escuela de monjas, había sido abanderada, todo el mundo me había convencido de que era una excelente alumna, etc. Yo era tan ingenua en ese entonces y pasó que en el primer trabajo que hice, entre los múltiples textos que podría haber elegido, se me ocurre optar por *Mujercitas* de Louisa May Alcott. No te podés imaginar lo que destrozó el trabajo. Él me dice, delante de todos: “Señorita Almaraz, esto es una mierda”. Y me lo rompió. Me produjo un shock emocional que lloré desde la Avenida de mayo, que era donde en ese momento funcionaba el Instituto, hasta Temperley donde yo vivía. Lo odié con todas mis fuerzas porque para mí fue una trompada. Esa noche, me puse a rehacerlo, a sacar lo mejor, y después lo entregué. Con el tiempo empezamos a tener una relación un poco mejor en la que él valoraba el esfuerzo pero quería sacar más, más y más, y también comprendí que esa trompada que sentí había sido pedagógica. Supe que, en el fondo, lo que él quería destrozar era ese paradigma naif que yo traía de lectura. Él iba a lo profundo, no iba a la epidermis, a lo superficial. Apuntaba a sacarte sangre. Con el tiempo le dije que su tono era burlón y él se reía, pero en mí logró romper eso que traía de la escuela. Si no me hubiera dicho eso que me dijo, yo no hubiera podido salir de ese encuadre que representaba *Mujercitas*. A mí me hizo muy bien tenerlo de profesor, me peló la cabeza. Me dejó huellas que incluso hoy reconozco en mi práctica. No por el formato de clase, pero sí por esto que te contaba de la apertura mental que me generó con su transgresión. A mí me cambió la cabeza. Fue un año intenso en nuestro vínculo. Él era capaz de decir lo que se le ocurriera y era provocativo. Tenía respaldo y vía libre por el hecho de haber sido un alumno sobresaliente y también lo era como profesor, como traductor, como editor. Gozaba de algunos privilegios. Todas las profesoras del Joaquín lo tenían como un elegido y además era un profesor distinto.

¿Por qué era distinto?

Pezzoni no tenía nada que ver con la imagen que una tiene (o tenía) del profesor clásico. ¡Y yo venía de una escuela de monjas! Me acuerdo que en “Latín I” tenía una profesora que parecía salida de las ruinas romanas, vestida como tal, con todo ese mundo detrás: la voz pausada y el clima de serenidad casi bucólica. ¡Y después venía Pezzoni! Llegaba como un torbellino, con sus trajecitos especiales, muy ajustados, de colores vivos (recuerdo uno bordó), fumando increíblemente. Se sentaba en el escritorio, a veces con los pies en la silla, y te daba vuelta la clase como un torbellino. Fumaba muchísimo, eso me resultaba increíble y gracioso al mismo tiempo: a veces dejaba un cigarrillo encendido y no se daba cuenta y prendía otro o confundía la tiza con el cigarrillo. Recuerdo que yo no quería ver que él era homosexual, me negaba a eso, no sé por qué, pero él lo dejaba a ver con desenfado. Mostraba eso con su cuerpo.

En relación con el cuerpo, otras entrevistadas han hecho una mención sobre esto en relación a la presencia de una performance corporal, ¿usted qué puede decir al respecto?

Él era absolutamente histriónico, pero no era una cuestión puramente escenográfica sino que él era así: detallista, minucioso con su ropa, con los trajes que te mencionaba antes, con sus zapatos, las corbatas súper selectas. Todo eso lo ponía en la clase también. Cuando se iba, siempre tengo la imagen de él y de los papeles que volaban al maletín y la ceniza del cigarrillo que quedaba en el aire. Se iba la vorágine, la vorágine Pezzoni como le decíamos con mis compañeros.

¿Qué recuerda de las clases de “Composición” de Pezzoni?

Todo. Principalmente que me encantaba su letra en el pizarrón, era hermosa. Pero todo era inolvidable, en el sentido del show que uno veía. Tenía un portafolio gigantesco del cual sacaba sus libritos y sus anotaciones. Eso era una maravilla porque Pezzoni ahí te mostraba que esto que parecía una improvisación mágica, tenía organización. Ponía los libros uno al lado del otro y empezaba: “Vamos para Cortázar”. No leía los cuentos, sí uno o dos párrafos y eso era un disparador para escribir. Había que producir con la escritura: no era reseña, ni ensayo, era escritura libre. No podría enmarcarlo en una tipología. Había que escribir porque él se centraba en la redacción. Era trabajo con producción de textos, a partir de textos literarios. Pezzoni proponía un *corpus* que te mandaba a leer y en función de esas lecturas, una reformulación con alguna orientación. Era una época en la que tenía clases con él todos los días, así que trabajábamos mucho la escritura. Además, vos le entregabas un trabajo y para el otro día ya estaba corregido. Todo anotado con una letra clarísima cursiva y te leía con detalle. Leía minuciosamente y hacía acotaciones marginales que siempre eran inteligentes y si había alguna ambigüedad la captaba. Te corregía el qué y el cómo y luego, debajo, una devolución detallada con la nota y la firma. Para mí hablaba de una lectura amorosa porque el verdadero puente pedagógico se da cuando el que lee lo hace con amor, en el sentido de que lee apostando al progreso porque cree que va a haber progreso. Pezzoni leía lo que uno no decía y lo que decía mal o bien. Me acuerdo que él me corregía la tesis y en esa época la escribíamos a mano, o sea, no permitía que escribiéramos a máquina. Él quería cursiva clara porque íbamos a ser profesoras.

Una cosa que hacía, que a mí me parecía genial, era colocar tres o cuatro puntos en el pizarrón. Hablaba toda la clase y esos puntos estaban allí. Terminaba la clase y a la siguiente los retomaba con preguntas y, desde ahí, armaba la nueva clase; así recapitulaba. Los puntos eran ideas que a él le servían para organizar, pero que muchas veces nosotros no comprendíamos hasta el siguiente encuentro. Él tenía una línea que seguía en clase anotada en sus apuntes y en esos puntos y en esas preguntas estaba la articulación de una clase con la otra, porque si vos lo escuchabas te daba la sensación de que el tipo se manejaba con muchísima libertad y sin aparente orden, pero no, lo tenía. Esos libros que sacaba y colocaba uno al lado del otro, también los repartía en clase porque era muy generoso. Si veía que vos tenías un entusiasmo, te prestaba un libro sin problemas porque quería que leas.

Otra cosa que recuerdo es que en leía en voz alta y tenía cierta cosa graciosa con eso. Primero porque te lanzaba citas completas en inglés, con una pronunciación preciosa. Muchas de las que allí estábamos no entendíamos nada del idioma en ese tiempo. Yo creo que era una manera de desafiarnos intelectualmente. Segundo, porque en estas clases hacía referencia a publicidades y slogans que repetía en voz alta para mostrarnos el funcionamiento de esa musicalidad que las volvía fácilmente recordables. Eso le generaba particular atención y demostraba que no sólo consumía productos de lo que en ese tiempo llamábamos como “alta cultura”. Una vez, en una clase, para explicar la aliteración se refirió a la campaña de Eisenhower y escribió en el pizarrón “I like Ike” y decía que esa era una verdadera aliteración por el juego de la repetición y el impacto en la campaña por lo pegadizo de la operación con el sonido.

Cuando explicaba algo de algún libro, leía un fragmento o lo citaba de memoria. Luego, paraba para explicar. Tenía una velocidad tremenda para hablar y una intensidad total. Las explicaciones eran intensas y largas, una vorágine. No llegaba a anotar todo lo que decía. Recuerdo que trataba de escribir lo más rápido que podía pero jamás llegaba. A veces me frustraba porque quería anotar todo y escucharlo al mismo tiempo, pero siempre la vorágine me pasaba por encima. Me acuerdo que una de las cosas que leíamos era a Puig, le encantaba *Boquitas pintadas*. Se trabajaba mucho con tipos de narradores. Él venía con muchísimas novedades, ahora lo comprendo, en ese momento no me daba cuenta.

¿En qué otra asignatura tuvo a Enrique Pezzoni como profesor?

En el “Seminario de literatura contemporánea latinoamericana”. Maravilloso. Ahí leímos de todo con absoluta libertad. Esa era la consigna: había que leer. Decía “lean, lean y lean”. Era muy abierto y estaba enfocado al trabajo de tesis. Vos ya tenías que ir con una idea previa de qué autor te interesaba para trabajar en el proyecto. Yo elegí a Miguel Hernández y a él le gustó, pero no de una, me hizo darle un giro. No quería que trabajara lo que todo el mundo, que no fuera al lugar común. Él quería que buscara lo que no estaba tan leído, que indagara sobre lo que faltaba leer o decir sobre Miguel Hernández. La consigna era la novedad. En esa búsqueda me encontré con el poema “Sino sangriento” y con ese trabajé. Lo puse en conexión con Neruda porque veíamos allí reminiscencias nerudianas. Lo pensamos con la idea de contaminación entre ambos y eso a él le encantó. Dijo: “vamos”. Había que llevar la producción, él te la corregía y te la devolvía, y así. Lo tuve además en “Teoría Literaria”, pero sólo en algunas clases haciendo suplencias. Y lo que aprendí de poesía, lo aprendí de él. También recuerdo que él tenía, en simultáneo, muchas cátedras de “Expresión oral y escrita” en los profesorados que no eran de Letras ahí en el Joaquín. Creo que eran los de matemática y francés.

Lo recuerdo, además, formando tribunales para los exámenes. Era muy gracioso. Se aburría mucho y ponía unas caras tremendas. Te tenías que aguantar la risa. Era un irreverente. Recuerdo que leía mientras vos dabas el examen al profesor titular y él en otro mundo.

¿Había un programa de estudio?

Yo no me acuerdo. Él no daba mucho formato. Era polifacético: profesor, traductor, crítico, editor y ese torbellino venía al aula. Así, todo eléctrico, pero la verdad que no recuerdo el programa.

¿Notaba diferencias entre las clases de “Composición” y las del “Seminario”?

Había menos orden y organización en el seminario, justamente por el hecho de que la consigna era la libertad de lectura y por el tema de que ya teníamos una sólida formación literaria porque él nos había hecho leer a destajo. Leíamos salvajemente. Y lo sabía y contaba con eso. Además, esto fue en el ‘75 y si bien habían pasado en nuestra vida sólo tres años, en la historia argentina fueron años de tremendos y vertiginosos cambios.

¿Qué relación tenía con la teoría literaria?

No declaraba seguir una en particular, pero había que conocerla a todas, había que estudiarlas. En composición había un marco teórico que vos tenías que conocer y desde ahí producir en función de él. Me acuerdo de Todorov, Orechionni, los franceses, especialmente Barthes, del que recuerdo que leímos *Fragmentos de un discurso amoroso*.

¿Había en Pezzoni enseñanzas de tipo didáctica o pedagógica?

Yo creo que él no nos enseñaba para ser profesores de literatura, creo que nos enseñaba para ser lectores. Lo otro venía después. Primero ser lectores críticos, lectores con el ojo que él tenía. No recuerdo consignas pedagógicas ni del campo de las ciencias de la educación de su parte. Su enfoque era la formación de un lector crítico y, es más, hacía que te fascinara la crítica literaria, la lectura crítica.

¿En qué otros lugares recuerda a Enrique Pezzoni?

Lo recuerdo combatiendo mucho por un edificio propio para el Joaquín o por el incremento de las horas de literatura en el plan de estudios. Se involucraba mucho en las luchas del instituto. También me acuerdo que una vez tomó una licencia para irse a Columbia y después volvió a dar clases. Lo he visto en conferencias, en presentaciones de Borges y en la facultad. Enrique era muy generoso y nos ofrecía trabajo cuando estábamos al final de nuestras carreras. Contactos con Sudamericana y en el instituto mismo. Yo estoy convencida de que él tuvo que ver con mi ingreso al proyecto 13.

¿Qué es el proyecto 13? ¿Por qué cree que participó Pezzoni?

Era un proyecto del Ministerio de Educación de la Nación que contemplaba la posibilidad de que el profesor tuviera horas cátedra frente a los alumnos y, después, horas extra clases en las que

entraban actividades como talleres literarios, teatro, revista escolar, etc. Múltiples actividades, de carácter optativo, que implicaban que el estudiante estuviera en la escuela casi todo el día. Yo soy la única que queda en la escuela donde trabajo de ese proyecto 13. Creo que Enrique Pezzoni participó porque al proyecto lo generó Élide Wander Gellen. Además, creo que mi entrada a la universidad tuvo que ver con Enrique Pezzoni y Aída Barbagelata. Cuando entré, en el '76, en plena dictadura de Videla, me hicieron firmar un papel que decía que no había participado ni participaba de ninguna organización partidaria. Y cuando salió la posibilidad de trabajo, no sé cómo, la universidad llamó al Joaquín y me llamaron. Estoy segura de que hablaron con él.

¿Cree que ha heredado algo de él además de la forma de leer?

Yo creo que un poco la acidez y el tema de no tener problema de decirle al otro que algo está mal. No en el tono con que él lo hizo conmigo, pero sí con la idea que tenía atrás de cambiarme la cabeza. Decirle a mis estudiantes “esto está mal, no se hace así” sin problemas.

¿Sabes qué me acuerdo de Pezzoni? Él no era para nada soberbio, ni hacía gala de lo que sabía o de la gente que frecuentaba. No había soberbia, en absoluto. Y siempre decía algo muy interesante sobre la gente que cree tener todas las respuestas. Decía que el significado de la palabra respuesta está muy ligado al responso, al descanso eterno, y tener todas las respuestas es estar como muerto. Si uno tiene todas las respuestas está como muerto así que vivir tiene que ver con la pregunta constante.

Te cuento una anécdota que siempre me acuerdo de él. Todos los viernes a la tarde decía: “Señoritas, señoritas (éramos todas mujeres menos dos muchachos que eran gay, aunque en aquella época no lo manifestaban y Enrique homogeneizaba) apúrense, que me está esperando Victoria para tomar el té” y nosotros nos matábamos de risa. Cuando íbamos en el tren decíamos “apúrense que me está esperando Victoria”. Era un chiste interno que teníamos a raíz de eso que él nos decía. Pasó el tiempo, yo me recibí, fui a Villa Ocampo, lo vi y dije: “claro, eran súper amigos”. Pero él era muy joven y me entero que era un colaborador impresionante de Victoria. Ella lo consideraba un gran traductor, la persona de confianza para testear las fidelidades de traducción. Y pensar que nosotros nos reíamos de él por eso de “tengo que ir a tomar el té con Victoria”.

Entrevista a Daniel Balderston (Estados Unidos, 15 de julio de 2021)

¿Cuándo y cómo conoció a Enrique Pezzoni?

Lo conocí en mi primer viaje a Buenos Aires en 1978, cuando estaba escribiendo una tesis sobre Borges y Stevenson que después se publicó como “El precursor velado” (1985, reedición en 2019). Creo que Sylvia Molloy me puso en contacto con él. Lo traté mucho en ese primer viaje y los siguientes, y también cuando él vino como profesor visitante a Ohio State (yo trabajaba cerca, en Wittenberg University, e hicimos un viaje juntos a Pittsburgh para visitar a Eduardo Lozano). En uno de sus viajes a Ohio State, cuando yo ya trabajaba en Tulane en Nueva Orleans, vino a dar una conferencia sobre “El acomodador” de Felisberto Hernández que se publicó después. Recuerdo que lo fascinó Nueva Orleans.

¿Tuvo la oportunidad de trabajar con Enrique Pezzoni? ¿Compartieron algún proyecto en común?

Compartimos muchos intereses, en Borges, en Silvina Ocampo, en Bioy. Pero nunca hicimos una colaboración como tal, salvo el hecho de que publicara mi primer libro.

¿Conocía la labor de Pezzoni como docente? ¿Compartían saberes de la docencia o del trabajo crítico que realizaban?

Una vez lo fui a buscar al Instituto del Profesorado donde daba clases y vi su relación con sus alumnos allá.

¿Compartían consumos culturales con Enrique?

Si por consumos culturales se refiere a recomendaciones de lecturas y cosas así, sí, mucho. Supongo que leí a muchos libros y autores por primera vez por recomendación de él. También fui al teatro con él, cuando él estaba en pareja con un actor español. Y me influyó por su gran vitalismo, su entusiasmo por conocer cosas nuevas, diversas. Mi libro *Out of Context (Fuera de contexto)* lo dediqué a la memoria de Pepe Bianco y de Enrique. Siento que gracias a ellos entré de modo rápido y privilegiado a un círculo literario y cultural que me importó. Supongo que por Enrique conocí a Ricardo Piglia, a Luis Gusman, a Héctor Libertella y Tamara Kamenszain (aunque tenía otro contacto con ellos), a Esmeralda Almonacid.

Si tendría que definir una “política Pezzoni” (o su forma de construir comunidad y subjetividad), a modo de semblanza: cuáles diría que eran sus intereses persistentes, los objetivos que más lo apasionaban, las decisiones a riesgo que tomaba y sus vacilaciones.

Compartimos una pasión por una mezcla de una filología a lo Amado Alonso y Anita Barrenechea con un interés en la teoría literaria. Lo admiraba y lo admiro por su lucidez y su pasión en sus ensayos.

¿Estaba al tanto de las conexiones internacionales que Pezzoni mantenía y cómo las sustentaba? ¿Compartían alguna?

Sí, mucho, supongo que figuro entre esas conexiones internacionales.

¿Conocía el trabajo docente de Pezzoni en el extranjero?

Sí, como ya dije lo vi en Columbus, Pittsburgh y Nueva Orleans cuando él estuvo de profesor visitante en Ohio State, y recuerdo que me habló de sus experiencias anteriores en la Universidad de Illinois.

¿Vio alguna vez trabajar en traducción a Pezzoni? ¿Cómo se manejaba: consultaba traducciones anteriores, conversaba sus decisiones con otros usuarios de la lengua en traducción, daba a leer a otros lectores para chequear sus decisiones de traducción...? A su juicio, ¿dónde estaba la pasión laboral de Enrique? ¿Sabe si las traducciones que realizaba eran por encargo de alguna editorial o a propuesta suya?

Recuerdo sus anécdotas sobre sus traducciones de Melville, Nabokov y Capote. Y supongo que vigiló la traducción que hizo Teddy Paz (Eduardo Paz Leston) de mi tesis sobre Borges y Stevenson, que publicó en la Sudamericana.

En las entrevistas, recuerdos o dedicatorias a Enrique Pezzoni se insiste fuertemente en la forma en que, de alguna manera, performaba con su cuerpo. ¿Podría afirmar lo mismo? ¿Cree que era consciente de esto? ¿Actuaba el uso de su cuerpo?

Sí, un hombre seductor, vestido con elegancia y originalidad. Me impresionaba. **¿Conocía los posicionamientos políticos ideológicos de Enrique Pezzoni?**

Recuerdo que en ese primer viaje mío a la Argentina, en plena dictadura en 1978, hacia el final del viaje, me llevó a comer a la Costanera. Allá tomó lo suficiente para hablar con mucha angustia, y con su voz poderosa, de los detenidos desaparecidos. Me sorprendió que hablara de ese tema en un lugar público, y creo que otra gente en el restaurante se fijó en lo que decía. Creo que me contó también lo que había pasado con un coche suyo robado que pasó a poder de los servicios secretos, cosa que lo alarmaba mucho.

Entrevista a Silvia Canepa (Banfield, Buenos Aires, 15 de marzo de 2017)

La entrevistada se presenta y pregunta cuál es el interés que la investigación tiene por Pezzoni. Una vez que se le relata el eje de la investigación comienza a hablar de un encuentro con una ex compañera de estudios, también alumna de Pezzoni, que no quiso dar una entrevista.

Hoy lo hablábamos con una colega, Norma, y le pregunté si ella tiene la misma percepción que tengo yo. Cuando teníamos a Enrique como profesor, no sabíamos quién era, para nosotros era un profesor más. No teníamos idea de la trayectoria de este hombre. Yo, después de recibida, empiezo a ver en ediciones culturales de los diarios fotos de él con Victoria Ocampo, con Silvina, con Bioy, con Borges. Sabíamos que tenía una relación con Borges, porque incluso nos llevó al departamento de Borges a nosotros, sus alumnos. Ahí nos hicimos alguna idea porque cuando Borges lo recibe, ya ciego, lo hace conociéndolo. ¿Qué te quiero decir? No teníamos idea, la más mínima idea del vínculo tan profundo que él tenía con toda esta gente de la revista *Sur*. Pezzoni era muy reservado, era humilde, no era un tipo soberbio. En clase eso se notaba porque una, a esa edad, decía un disparate y él te decía: “puede ser, vamos a pensarlo”. Hoy te das cuenta, con el tiempo, que por ahí le discutías cosas de las cuáles vos no tenías la más mínima base. Pero él no te lo hacía notar a eso. Tenía un perfil bajo. Yo siempre le digo a los alumnos nuestros del Profesorado de Letras que esa fue una de las cosas que más admiré de Pezzoni. Otra es lo desestructurado que era frente a esa cosa tan almidonada, tan organizada del Joaquín con profesores para el mármol.

¿Qué materias usted cursó con él?

El “Seminario de Literatura Latinoamericana Contemporánea”. Dos veces. Una vez porque era obligatorio, a la segunda cursada la hice por gusto. En este último leímos todo sobre Octavio Paz, ¿sabés lo que era hacer Octavio Paz con él? Un lujo. También cursé “Lingüística”.

¿Y de las clases del seminario qué recuerda?

Me acuerdo mucho más del seminario por dos cosas: primero porque me interesaba más y, segundo, porque allí se leía o se leía, era un trabajo muy participativo. En la primera clase que hice sobre Octavio Paz, Pezzoni se despachó con *El arco y la lira*, un libro tremendo. “Para la semana próxima”, nos dijo. Y vos decías, “¿qué puedo decir de todo esto?” y ese era el punto para él, que hacía un análisis tan puntilloso, que uno se sentía, la verdad, un incompetente que no había entendido nada de lo que leía. Esa era la sensación, porque él era un profesor metódico. Además, relacionaba todas las teorías y uno no había leído ni la mitad de lo que él había leído, así que era muy exhaustivo. Me acuerdo de eso y de que, evidentemente *El arco y la lira* era el libro de Octavio Paz que más le gustaba. Esto era obvio porque Enrique era un tipo apasionado que evidentemente daba lo que le gustaba. Me acuerdo que con ese libro él estaba subyugado con esa parte (que después me contagió a mí) donde Octavio Paz dice que la creación poética es igual que el acto sexual, que vos pasas a la otra orilla porque lo que se produce es una abolición del tiempo. ¡Enrique estaba enloquecido con eso! ¿Y cómo no? Es hermoso eso, como imagen sobre todo, bellissimo.

Después, de Paz, me acuerdo que de *El laberinto de la soledad* a él le fascinaba la idea de la máscara, la máscara como aquello que oculta lo que realmente sos, ¿no? A él le impactaba eso. Atino a pensar que la cosa era más ideológica, porque recuerdo la pasión que le daba la idea de la máscara y la apariencia. Esa idea de que los mexicanos nunca dejaron de ser quiénes son pero se aclimataron con las máscaras, para la conquista, por ejemplo. Volvíamos mucho a ese punto: la máscara que colabora para que aparentes lo que no sos.

¿Qué teorías usaba para hacer esas lecturas?

Era sistemático, pero si vos me preguntas si seguía un modelo y no, no seguía un modelo. Él te hacía una referencia al esquema actancial de Greimas, a los núcleos y catálisis de Barthes, al discurso y la postura de Todorov al respecto, etc. No había una línea, me parece, según recuerdo. La consigna

fundamental para Enrique era: “lean, lean literatura”. Después todo el trabajo se hacía en clase, pero era un laburo anárquico, no creo que a él le haya sido fácil organizarse como profesor...aunque él era feliz en el contacto con los alumnos. Eso seguro. Y para nosotros era un dandy...

¿Sí? ¿Por qué?

Pezzoni era impecable, impecable. Tenía una ropa maravillosa, además de un buen gusto increíble. Mirá lo que me acuerdo que te voy a contar con esto del *dandy*: nuestra promoción era muy creativa y, cuando nos recibimos, para nuestra despedida, nos tomamos el trabajo de hacer un audiovisual con caricaturas de cada profesor. Además, era con música que intentaba representar la personalidad de cada uno de ellos. Era una fiesta para nada chabacana y el trabajo del audiovisual consistía en tomar un rasgo característico que combinara con la música y la caricatura. A Enrique le pusimos la canción “Bronceadísima”, porque estaba bronceado todo el año. Él estaba chocho y decía que era digno de alumnos del Joaquín: creativa y original. En la caricatura era todo un *dandy* pero con los dedos gordos que era su rasgo característico. Él se moría de risa.

Recuerdo que llegaba con un portafolio de cuero, lleno de libros y que los empezaba a sacar y repartir para todos lados. Cuando se iba, los recolectaba y si necesitabas alguno, te lo prestaba.

¿Recuerda el programa que el seminario seguía?

Yo no recuerdo haber tenido el programa. No recuerdo los programas del Joaquín en general. No es como hoy, que hay que poner hasta si vas a bajar puntos por ortografía en los programas, antes no era así. Alguna formalidad él debía haber presentado, imagino.

En sus clases, de una a otra, ¿recapitulaba? ¿Retomaba las intervenciones de los alumnos?

Los alumnos participaban muchísimo, participábamos mucho. Discutíamos con él. Él siempre escuchaba muy atentamente, con mucho respeto. Siempre decía: “bueno, vamos a ver, ya vamos a volver a eso”. También recuerdo que retomaba las clases anteriores, pero tengo la idea de que lo retomaba de una manera anárquica también, que uno tenía la sensación de si realmente había estado en la clase anterior. Quizás lo tomaba también según sus percepciones de lo que había dado o hecho y quizás no lo que efectivamente había hecho. Era un tipo anárquico y a mí, me encantaba.

¿Leía en voz alta durante las clases?

Sí, con sus anteojitos. Leía y lo hacía muy bien. No declamaba, no estamos hablando de una lectura exagerada o artificiosa. Además, leía porque se ponía muy nervioso, era un tipo muy inquieto. Decía, por ejemplo: “porque Octavio Paz dice...” y cuando veía que nosotras no encontrábamos la página, se ponía a leer él, nervioso. Era eléctrico total. Muy expresivo, como debe ser un profesor de literatura. Para mí Enrique fue un formador, un formador del placer por la lectura, algo que fue para mí hermoso. Tuve muchos docentes que destruyeron el placer por la literatura con análisis tediosos y aburridos. Pezzoni no, él amaba la literatura. Y se movía por la teoría caóticamente, a través de citas y referencias, pero lo importante era que leíamos literatura. El disfrute de Pezzoni con la literatura iba más allá, era al nivel de la piel. Me acuerdo que con los personajes de Arlt, con el rengo y la traición de *El juguete rabioso* el disfrute era total. Quizás para él, enseñar literatura era leer literatura.

¿De las clases de “Lingüística qué recuerda?

La verdad que de Enrique como profesor de lingüística no tengo muchos recuerdos. La mayoría de las imágenes que tengo de él son del seminario. De todas formas, una cosa sí me acuerdo y es que empezamos con Saussure sin anestesia. Dijo: “se lee para la semana que viene”. Recuerdo eso y que él proponía las lecturas.

¿Asistió alguna vez a alguna conferencia o presentación de Pezzoni fuera de las clases? ¿Sabía de su trabajo como traductor?

Jamás asistí a nada que no sean sus clases. Te repito que no sabíamos quién era. Tuvimos alguna intuición de que tenía algún contacto porque nos invitó a la casa de Borges. Pezzoni preguntaba, casi de manera circunstancial, “¿alguno quiere venir a conocer a Borges? Eso era Enrique,

generosidad pura. Para la gente que venía del secundario, Enrique era un tipo difícil. Era un tipo caótico que se diferenciaba mucho de los demás docentes que eran patricios romanos.

Y sobre traducción tampoco. Yo me desayuné todo esto después de que me recibí. Ahí me di cuenta de qué profesor había tenido adelante. Recuerdo que en ese tiempo vi las fotos que aparecían en los diarios, en los suplementos culturales, de Octavio Paz con Pezzoni en la India porque los dos hacían budismo zen. ¡Uno no sabía a quién tenía ahí! ¡Fue un desayuno después!

Entrevista a Elsa Drucaroff (Buenos Aires, 15 de mayo de 2019)

¿Cuándo y cómo conoció a Enrique Pezzoni?

Yo entré al profesorado del ISP JVG en 1977 y me recibí a finales del 82, cuando rendí la última materia porque ese año me dediqué a rendir todo. Cursé sistemáticamente hasta el 81. En el 77 no asistí a las clases de Enrique porque todo el mundo decía que era difícil y había que saber más Teoría Literaria y era cierto. Cursé como oyente desde el 78, porque para cursar oficialmente había que tener “Teoría literaria” aprobada. En realidad, asistí como oyente a los seminarios de Pezzoni ininterrumpidamente desde el 78 hasta el 82 inclusive. La cursé oficialmente en el 81 y la rendí entonces.

A Enrique lo conocía medio por el mito. Yo llego a esa carrera muy conflictuada con mi propia historia y con animarme a hacer lo que siempre había querido hacer. Primero elegí Psicología, porque no tuve el coraje de enfrentar a mis padres (pequeño-burgueses con profesiones liberales, ambos eran abogados), que soñaban con una hija universitaria y no una docente asalariada. Duré cuatro clases en Psicología. El clima era el imaginable en marzo/abril del 76, absolutamente irrespirable. Me acuerdo de una situación atroz en un aula donde dimos una clase de Sociología (entonces materia de Psicología de primer año) y había un tipo que tomaba notas de la gente que hacía preguntas politizadas, parado en la puerta sin ningún tipo de disimulo, con traje y anteojos negros, parecía una caricatura de *Pensé que se trataba de los cieguitos*, el tema que después iban a hacer Los Twist. Caricatura del *service*, del parapolicial. Era todo muy desesperante, una situación de amenaza muy terrible y finalmente me fui de la facultad. Finalmente decidí, al año siguiente, renunciar a la imposición de ser universitaria y empezar el profesorado de Castellano, Literatura y Latín en el Joaquín V. González, era lo que siempre había querido hacer.

Yo sabía que ahí estaba Enrique Pezzoni y ya fui con esa expectativa. Había historias alrededor de él, había como un clima. Se contaban anécdotas de su tremendo sentido del humor y se decía que era impresionante como docente. Yo trabajaba desde 1976 en la revista *Crisis*. Ahí ya se hablaba de Enrique, se lo mencionaba y se lo relacionaba con la revista *Sur*. Me súper preparé para el examen de ingreso y cuando llegó la fecha no fui por temas personales. Así que me dirigí al profesorado para preguntar qué hacer y me dijeron que me iban a dar una nueva fecha de examen. Y ahí fue cuando lo conocí a Enrique y nunca me voy a olvidar ese momento: yo tenía que escribir una carta dirigida al jefe de departamento, que era él. Llegué a entregarla y me dijeron dónde estaba, creo que tomando examen o algo así, y lo vi en un aula. Estaba de espaldas, me acuerdo, y yo digo: “profesor Pezzoni” y él se da vuelta y yo me quedé muda. La belleza física que tenía ese hombre era increíble. Me habló muy formalmente y yo estaba como helada. Me dijo que seguramente la carta y el certificado serían aceptados y qué sé yo. Lo cierto es que me fui temblando, lo juro. El tipo tenía un aura, eso era, tenía una presencia como he visto en poca gente. Imposible de olvidar.

¿Esa amenaza que identificabas en Psicología de la UBA, la veías o creías que podría existir en el Joaquín?

Eso fue algo que fui descubriendo. Yo no sabía cómo era el profesorado. Una parte de mí lo intuía y otra lo conocía. No sabía que estaba más a resguardo, me fui dando cuenta hasta dónde lo estaba, incluso. De una manera muy extraña, muy *soto voce*, allí se resistía. Eso fue un descubrimiento fascinante cuando entré. Lo que yo sabía era que decían que era muy bueno y sabía dos o tres cosas, como por ejemplo, que daban clases Mabel Rosetti y Pezzoni.

Yo creo que los milicos no podían concebir que en un lugar tan chiquito se hiciera resistencia. Ellos estaban desesperados con el movimiento estudiantil y el profesorado había tenido su movimiento, pero era limitado y había sido llevado adelante de manera muy inteligente. Hay que decir algo, la resistencia en el profesorado era intelectual, no es que se siguió militando. Además, tenía un público determinado muy poco politizado, que era al que le daba clases Enrique. Cuando yo entré,

rockera y con alguna experiencia en la militancia, me encontré con minas de mi edad, más católicas y conservadoras y muchas de ellas, un porcentaje llamativo, hijas de militares. Como era un profesorado con buen prestigio, la gente con ínfulas lo elegía. Y en esa época los militares se sentían cercanos a las clases dominantes, tenían ínfulas sociales. Pero en el profesorado pasaban cosas inconvenientes para esos tiempos. No es que en clase se apoyaba la guerrilla, no se hablaba de política abiertamente, pero era muy claro el sentimiento anti militar y el sentimiento anti dictadura. Y Enrique, políticamente hablando, es una persona para pensar mucho, para no entender de un modo simplificado. Él no era de izquierda y era profundamente antiperonista. No es que hablara en clase mal del peronismo porque tampoco se sentaba a hablar del peronismo así, pero era un tipo posicionado en contra de ese movimiento. Sin embargo, estábamos en una dictadura feroz y en la divisoria de aguas él se colocó en un lugar muy claro. A los militares, no los quiso jamás. Además él era un liberal, no de los ahora, sino del liberalismo de la revolución francesa (derechos humanos, voto universal, democracia, etc.). Le tenía simpatía a la democracia y un repudio visceral contra el autoritarismo. Con el gobierno militar había tomado un partido visceral. Es que la dictadura militar tuvo una virtud y es que nos juntó a todos los que estábamos en contra, dentro del Joaquín V. González. Éramos minoría, pero nos reconocíamos. Me acuerdo de que una vez Enrique estaba dando clase sobre Felisberto Hernández, en aquel seminario sobre literatura fantástica que creo que dictó en 1978. Estábamos viendo el cuento *El cocodrilo*, antes habíamos visto *La vida breve*, de Onetti, y él había expuesto la lectura de Ludmer. En esa época estaba fascinado por el trabajo de Ludmer, quien estaba, a su vez, fascinada por Lacan. A Pezzoni siempre le interesó todo lo que hacía Ludmer. El caso es que Enrique estaba haciendo una lectura del cuento de Felisberto, “El cocodrilo”, en función del que tipo lloraba y, influido por el método Ludmer, había llegado a plantear que el significante llorar (te acordás de que el protagonista llora ante las mujeres para que le compren las medias) estaba relacionado con la eyaculación. Imagínate, en medio de la dictadura, en 1978, tener en el pizarrón escrito “llanto=eyaculación”. Ya eso solo era absolutamente subversivo, sobre todo para un público del profesorado en esa época, que era profundamente pacato y conservador y no tiene nada que ver con el estudiantado de hoy. Hijas de militares, reprimidas, muy probablemente vírgenes, ultra católicas. Y avaladas por toda la moral dominante de un gobierno violento y dictatorial. En esa situación, Pezzoni ve que una de estas chicas está hablando de cualquier cosa con su compañera de banco y le dice: “señorita, ¿me tengo que poner a llorar para que me preste atención?”. Y una parte del aula se ríe a las carcajadas. Era capaz de hacer cosas así. Yo creo que él se creía impune en la dictadura. Y había algo que era cierto: los milicos no podrían comprender su humor, ni sus clases, ni nada de lo que él insinuaba. Enrique era audaz, valiente, se mostraba como era: gay de frente, algo que no era nada gratis en esa época.

En el profesorado, la gente copada eran los docentes, no los estudiantes. Hasta ese estudiantado bastante bobo sentía, sabía, que el prestigio estaba ahí. Había muy pocos varones, yo armé un grupo con otra muy poca gente que estaba politizada y provenía de otro ambiente, en ese grupito había varones. Como eran pocos, los que tenían la audacia de seguir esa carrera con fuerte presencia de mujeres solían ser bastante interesantes. Uno de los varones de mi promoción era Tito Rivero, egresado de La Plata de la escuela de cine, que estaba haciendo el Profesorado como segunda carrera y era sapos de otro pozo en ese ambiente. Y estaban Jorge Warley y Guillermo Virués. Con ellos y con Marcela Ferradás, hoy actriz, y Claudia Dellacanonica, armamos un grupo que autodenominamos “los del fondo”. Hay un cuento mío en *Checkpoint* (Ed. Páginas de espuma), “Reunión con todos”, que trata de contar el clima del profesorado desde la visión del grupo del fondo.

¿Qué recuerda de las clases de Pezzoni?

Él amaba a cualquier persona crítica, aunque le discutiera o lo presionara, o lo criticara; él elegía amar a esa o ese estudiante que entendía como apto para discutir, entender, pensar. A él le gustaba cualquier cosa que lo hiciera pensar. Por ejemplo, no es que le gustaba el psicoanálisis o el marxismo, sino que el psicoanálisis o el marxismo lo hacían pensar. Lo mismo con el

postestructuralismo, o lo que fuere. Era un tipo con la cabeza abierta, un entusiasta de la apertura mental. Cuando entendía que alguien era pensante, Pezzoni tenía la generosidad docente más absoluta. Cuando yo entregué mi monografía después de cuatro años de cursar con él y de cuestionarle todas las clases, de participar, de hablar, de discutir, me dio un ejemplo de docencia que hasta hoy intento seguir. Ese año el seminario había estado dedicado a *S/Z* de Roland Barthes. Todo el año habíamos leído ese libro. Habíamos leído *Sarracine* de Balzac y habíamos trabajado unos textos literarios, que ahora no recuerdo, y algunos textos teóricos en relación con *S/Z*. Habíamos tratado de analizar, con trabajos textuales hiperbarthesianos, textos literarios. Llega la monografía, yo elijo un texto que amaba, un cuento de un uruguayo, Carlos Martínez Moreno, que se llamaba *Adriana en el adriático*, y hago un análisis textual a lo Roland Barthes, a lo *S/Z*. Se lo entrego y él me lo devuelve con un 10. Pero me dice: “Mirá, Elsa, el trabajo está muy bien, todo lo que decís está, leíste bien *S/Z*, el análisis es muy fundado y está muy bien escrito. Entendiste el seminario así que esto tiene 10. Pero yo te quiero decir algo: vos sos otra cosa, Elsa, yo esperaba que me discutieras todo, que me hicieras una crítica, esperaba tu voz”. Y yo le digo: “pero usted me enseñó esto y yo creí que tenía que hacerlo como usted me enseñó, porque además estoy de acuerdo con lo que usted me enseñó”. Él me contesta: “vas a tener que matar al maestro, vas a tener que matarme a mí”.

Él quería que avanzara más. Nunca me voy a olvidar de eso. Y así fue, después lo maté con mi análisis sobre Roberto Arlt y le dediqué un capítulo del ensayo *Fémmina Infame*, el capítulo dedicado a “El jorobadito”. Le puse “para Enrique Pezzoni como parte de nuestro debate” porque el debate había pasado por esos argumentos que yo sostenía. El libro no existía todavía, era ese primer artículo que sería luego un capítulo. Me acuerdo de que hice una fotocopia y se la llevé a su oficina en Sudamericana y le dije: “vos me dijiste que tenía que matar al maestro, te quiero regalar este trabajo”. Me acuerdo que una vez en clase habíamos discutido casi a los gritos sobre mi hipótesis sobre ese cuento. A los gritos bien, en buenos términos quiero decir. Enrique jamás se enojaba porque le plantearan objeciones. Una vez, cuando ya era su ayudante de cátedra me dijo riéndose “Ay, Elsa Drucaroff, eras insoportable y seguís siéndolo”. Y me miraba contentísimo.

¿Había una consigna para el seminario? ¿Cuál era? ¿Cómo corregía Pezzoni?

Sí, la consigna era leer la bibliografía y el libro o cuento indicados para la clase, ir con el material leído. Se ponía furioso si veía que nadie participaba. Ir a discutir y a participar. Llevar material pensado. En cuanto a corregir, mi monografía fue lo único que corrigió y tuvo sólo un número, el 10, y alguna cosa subrayada con signos de admiración. El comentario que me hizo fue muy bueno pero oral, no estaba por escrito, pero era asombroso lo que te señalaba. No sé cómo habrá sido corrigiendo trabajos que reprobaba.

¿Qué más recordas sobre el planteo de la clase?

Había una concepción muy fuerte que tenía Pezzoni: las clases debían ser corales. Él decía siempre: “acá hay que trabajar como un verdadero seminario”, en el sentido de que todo el mundo viene con todo leído y charlamos. “Yo tengo una clase para dar pero ustedes tienen que participar”. Buscaba participación incluso diciendo cosas que quizás no sumaban demasiado, pero le permitían volver al punto. Después, cuando asistí ya siendo su ayudante de cátedra a los teóricos que daba en la universidad, extrañé eso. Eran teóricos completamente expositivos.

No podría decir que en Pezzoni funcionaran metodologías pensadas en términos técnicos pedagógicos. Era didáctico en el sentido de que tenía la pulsión de querer que vos aprendieras, en eso era un docente de alma. Quería que la gente que estaba a la altura de aprender lo que enseñaba fuera mejor de lo que era. Era bastante discriminador en ese aspecto, trabajaba con quienes entendía que podían entenderlo y a la otra parte del estudiantado la ignoraba y hasta se burlaba sutilmente de ella, incluso abiertamente, cuando alguna vez se sentaba con nosotros en un café, algo que pasó un par de veces y fue muy valorado por nosotros. Le gustaba el Grupo del Fondo y el Grupo del Fondo lo admiraba profundamente. Creo que el motor de sus clases, además de leer literatura, era la pasión de esa lectura.

Trabajaba muchísimo para dar clase. Venía con las clases muy preparadas, se apoyaba muchísimo en las lecturas de la gente y si la gente no había leído se molestaba mucho. No sé si puedo identificar una estructura didáctica en su manejo pero tenía perfectamente armada su clase, incluía fragmentos del material que había dado a leer pero también traía materiales extras. Hacía muchas relaciones, era muy relacional. Te doy un ejemplo: a raíz de trabajar, por ejemplo, lo fantástico en ese primer año que cursé como oyente con él y me quedó muy grabado, Enrique estaba haciendo una crítica al concepto de “vacilación” de Todorov. A ese libro él lo criticó mucho porque decía que era un escándalo de ignorancia que alguien escribiera en el medio de la década del 70' sobre lo fantástico y no mencionara a ningún escritor de Hispanoamérica, aunque fuera a Borges. Y tenía razón, Estaba furioso por eso. Traía a Borges a colación todo el tiempo. Discutía además esa cosa hiper estructuralista de Todorov, porque no veía que el problema de lo fantástico pasara por si se dudaba sobre el hecho aparentemente sobrenatural, si se creía que era real o no, él opinaba que el problema básico era que la problematización de lo real es siempre fuertemente ideológica. Entonces, para demostrarnos eso, Pezzoni acudió a otras obras que consideró fantásticas. Una fue una microficción de Borges, “Ragnarok”. Un texto de media carilla donde el narrador, en primera persona del plural, dice que ellos esperaban a los dioses pero que cuando llegan son groseros, brutales, eructan, etc. Y los dioses suben al podio y en la voz narradora se sienten la fascinación y el asco y la bronca y la decepción. Enrique nos lee ese texto, lo pone a discusión y salen cosas filosóficas sobre la relación con la divinidad, los preconceptos, etc. y sale todo el tiempo la palabra subversivo, que Enrique usaba mucho en sentido general, no político, lo que en sí ya era una audacia impresionante porque en ese mismo momento los milicos usaban esa palabra como equivalente de delincuente que merece desaparición, tortura y muerte. Y si no usaba “subversión”, usaba “transgresión”. Cuando terminamos de plantear todo el tema de la transgresión filosófica de todas las miradas anquilosadas entre lo humano y la divinidad que había en ese texto, el tipo nos dice: “ahora, les voy a contar qué dice Borges sobre su “Ragnarök”: dice que es un texto que habla de la llegada del peronismo a la universidad”. Es decir, era un texto eminentemente gorila. Pero el tipo estaba fascinado precisamente por la contradicción y remarcó eso, cómo el artista queriendo escribir algo antiperonista y conservador, escribe en realidad algo profundamente subversivo. Esto lo lee Pezzoni, que era él mismo gorila pero podía mirar con la apertura completa que se necesita para ser un gran lector de literatura. Yo me acuerdo que le dije que Borges estaba fascinado por el pueblo, un pueblo que eructa, que se tira pedos, pero que aparece en el lugar de los dioses. Y él asentía.

Las tuyas eran clases muy pensadas. Todo ese trabajo relacional era muy personal. Su clase era una creación sobre el material, no eran clases repetitivas. Todas las clases estaban relacionadas. Tenía un programa con una estructura, no era una suma enciclopédica sino un programa-razonamiento. Partía de algo para examinarlo y pensar ciertas cosas. Para mí los programas que dio en el Joaquín fueron mucho mejores que los que hizo para la universidad. Recuerdo que él cambiaba los programas todos los años. Hubo una sola vez que repitió el programa.

¿Por qué para usted los programas del Joaquín eran mejores que los de la UBA?

Porque cuando Enrique estaba en el profesorado, él era el rey. Era el más prestigioso, el mejor, el que la carrera tenía como estandarte y de hecho lo tuvieron años como director de departamento pese a que en realidad no se ocupaba de ninguna de las tareas de la dirección. Él en ese momento era director de Sudamericana por lo que se la pasaba de viaje en ferias y demás, no tenía tiempo. No creo que haya llenado ni una planilla para el Joaquín. La que le hacía todo el trabajo burocrático era María Luisa Freyre, una excelente profesora de Lingüística que también era muy amiga de él y también profundamente anti gobierno militar. Pero con buen criterio, la carrera lo mantenía en el puesto de director para tener a un intocable, a un grande, al ex Secretario de Redacción de Sur, al tipo que los milicos no iban a cuestionar... salvo que lo entendieran jaja pero eso era imposible.

Cuando Enrique va a la Facultad, en cambio, entra a un lugar que tiene otro reconocimiento y sobre el que todos los ojos están enfocados. Y ahí le agarró una cosa de mucha inseguridad, yo me di cuenta y eso que era muy joven pero lo vi. En la Facultad él no era el rey, era uno más entre los grandes. Porque con su generosidad enorme, como Director del Departamento de la carrera de Letras en el momento en que llega la democracia, él se encarga de traer a la Carrera a todos los que pueden hacer sombra, y lo hace con generosidad, con amor a su tarea de dirección, a su causa de construir una gran Facultad de Filosofía y Letras. Lo hace con entusiasmo genuino. Él se vio en ese lugar de poder y pensó, “¿qué grandes intelectuales de la crítica tiene la Argentina?, vamos a convocarlos”. ¡Él lo llamó a Viñas! ¿Entendés? Viñas, que no era muy agradecido con nadie, lo contó con gratitud: que cuando volvió a Argentina lo llamó Enrique, el conservador reaccionario de Enrique, para ofrecerle ni más ni menos que la materia Literatura Argentina Siglo XIX. Lo que quiero decir es que llamó a gente que él admiraba, a gente que él daba en sus seminarios del Profesorado como bibliografía, en medio de la proscripción él daba abiertamente sus hipótesis, mencionándolo. A Viñas le importaba que Enrique o cualquiera fuera “reaccionario”, para valorarlo, a Pezzoni no le importaba nada que Viñas fuera de izquierda para leerlo y enseñarlo.

Cuando asumió en la Facultad le agarró la inseguridad. Para mí, en el fondo, él escribió mucho menos de lo que podría haber escrito por su inseguridad. Estoy segura de que debe haber dejado montañas de papeles llenas de hipótesis muy buenas, cosas que preparó para sus clases pero a las que no les dio la forma de artículos, no se animó a apostar por ellas. En la Facultad le agarró como un miedo a no estar a la altura. Me acuerdo de reuniones de departamento en la UBA donde pensábamos el programa entre todos y él de pronto decía: “no, pero Ludmer va a dar tal cosa este año”, tenemos que poner esta bibliografía. Él no mataba a sus padres.

Sus programas en la facultad eran de una solvencia que él se permitía porque sabía mucho pero están muy armados sobre la idea de “tengo que mostrar que acá está todo lo que está de moda, que sé lo que hay que saber, lo que se está haciendo en Francia, o en las universidades norteamericanas, lo que hoy es *cool*”. En el profesorado, en cambio, sin toda esa presión, sus programas venían de otra pulsión, algo tipo “uy me parece que hay un ruso muy copado que están traduciendo al francés que se llama Bajtín, vamos a ver qué es, dediquémosle un año entero a leer Bajtín a ver qué nos parece”. Era mucho más experimental, llevado por su propio deseo y su propia pasión.

Respecto del cuerpo, ¿qué relación crees que había entre ese cuerpo y la enseñanza de la literatura?

Era un actor maravilloso, era un performer. Se vestía muy bien, con mucha audacia, con muy buen gusto. Era tan hermoso, además... Yo creo que ese porte, esa belleza, eran parte de su fascinación y seducción como docente. Era un enorme seductor. Era una persona que amabas. Yo estaba enamorada de Enrique, creo que todo el grupo del fondo lo estaba porque establecía una relación libidinal con los estudiantes. Lo digo en el buen sentido, no en sentido burdo literal. Era muy seductor y él tenía una relación libidinal con lo que enseñaba, con la enseñanza. Se bronceaba con lámpara, me acuerdo. Siempre bronceado, vestido como los dioses.

¿Lo vio en sus últimos días?

Sí, lo fui a ver al lugar en donde estaba internado, en una clínica privada por el norte de la ciudad de Buenos Aires. Me acuerdo que allí me dijo que el profesorado había sido la época más feliz de su vida. Me golpeó mucho eso. Porque a él la facultad le hizo mal, eso sentí y en realidad creo que me lo dijo, no podría jurarlo, pasaron muchos años pero me fui con la sensación de que había dicho eso. En el profesorado el cuerpo docente lo admiraba y lo quería, le agradecía que volviera de sus viajes a Frankfurt, de sus reuniones con Umberto Eco o Hans Magnus Enzensberger, para sentarse a dar clase en el Profesorado y que pusiera su nombre arriba de todo en la Carrera humilde de Castellano, Literatura y Latín. A nadie se le ocurría armar una interna. Pero en la Facultad empezaron las internas académicas feroces, a las que no estaba acostumbrado. La misma gente que él había

convocado después se sacaba los ojos entre ellos y se los quería sacar a él. Por eso cuando te digo que él era el rey del Joaquín, no quiero usar la metáfora como autoritarismo, no era el rey en el mal sentido, sino porque recibía todo su reconocimiento merecido, hacía lo que le gustaba y como quería y todos salían ganando. ¿Sabés lo que es decir “vamos a tomarnos un año para leer a Darío”? ¿Sabés la libertad respecto de modas y correcciones políticas que tenés que tener para dedicarle un año entero como se te canta, haciendo las relaciones teórico-críticas que él era capaz de hacer? No tengo todos los programas de esa época para él “la más feliz de su vida”, pero los puedo reconstruir. No eran programas para mostrarse tipo “estoy a la última moda académica, paso por acá y paso por acá”. Eran programas sobre una motivación profunda: ¿qué quiero estudiar este año? ¿Qué vamos a averiguar, mis estudiantes y yo, en este proceso de Seminario?

Las clases de Enrique tenían un horario especial, de post turno. El profesorado terminaba a las 18 y creo que 18:15 empezaba su clase y eran tres horas. Salíamos a la noche y nos íbamos a tomar un café. Salíamos muy excitados. Allí estuvo como oyente también Andrés Di Tella, y lo incorporamos al grupo del fondo. Tal vez Andrés tenga algún programa.

¿Cree que había una concepción sobre la enseñanza de la literatura?

Yo creo que la concepción pasaba por un intercambio constante entre teoría y crítica. Leer los textos y las obras, era muy importante para él el análisis de las obras, cosa que después la facultad perdió bastante. En la Facultad, salvo muy honrosas excepciones, suele ser más importante la teoría que la literatura. Para Enrique eran tan importantes una como la otra y para él enseñar literatura era acercarse a la obra literaria para ver cómo se ponían en juego -siempre inductivamente, siempre críticamente- las teorías. Acercarse a la teoría sólo tenía sentido si la ibas a usar para *leer*. Sus programas son siempre así: teoría y leer algo. Leer algo donde se pueda mirar funcionar esa teoría. O leer a alguien y pensar qué teoría sirve para eso. Y siempre el entusiasmo, la pasión y las múltiples lecturas. No era un tipo que te decía que no se podía hacer ninguna lectura, que era “autoritario” fijar una interpretación. Esa tendencia patética empezó a pasar después con la fiebre de hiper teoría que le agarró al mundo académico durante los años 90. Él no quería esos monstruos de la teoría. No quería que se leyera más la teoría que las obras literarias que habían posibilitado incluso nacer a esas mismas teorías. Amaba el formalismo, por ejemplo, pero siempre decía que había nacido para pensar la vanguardia artística rusa.

No había conciencia de métodos pedagógicos o didácticos. Al menos, yo no lo recuerdo explicando esos conceptos. Más bien era anti-didáctico, su muletilla era “como ustedes saben...” “Como ustedes saben, Derrida sostiene...” y yo pensaba “¿yo sé? Es la primera vez que escucho nombrar a ese tipo”. Por eso cursar con él era difícil, las correlatividades te exigían tener cursadas antes las materias de los primeros años. Él daba mucho por sentado, te daba para leer y suponía siempre que si estabas en su clase lo habías hecho y desde ahí partía. No era pedagógico en ese sentido pero era didáctico en el sentido de que tenía la pulsión de querer que vos aprendieras, en eso era un docente de alma. Quería que la gente que estaba a la altura fuera mejor de lo que era.

¿Qué crees que has heredado para tu vida profesional?

Heredé la convicción de que la última palabra la tiene la literatura, no la teoría. Heredé la generosidad, la convicción de que ser docente es querer que la otra persona sea muy muy buena, e incluso, mejor que yo, que crezca, que me supere si cuadra, y me dio la convicción de que si no sentís realización y narcisismo en esa proyección en tus estudiantes, entonces no podés ni debés ser docente. También me habilitó el humor en las clases, él era una persona que legitimaba el humor, en su forma.

Elsa Drucaroff reconstruye, apelando a la memoria, los temas y parte de los programas del “Seminario de literatura latinoamericana contemporánea” en los años que cursó como oyente.

1- El problema de lo fantástico en relación con la literatura hispanoamericana (1978). Con todo un marco teórico muy profundo. Con materiales que no estaban traducidos al español. Me acuerdo que nos dio un trabajo en francés y no me acuerdo quién se tomó el trabajo de hacer un fichaje

traducido, porque yo tengo algo traducido de Irène Bessièrre. Vimos a Onetti, Felisberto Hernández, vimos la novela de Jan Potocki, *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, porque la usaba Todorov y él recomendaba que la leyéramos aunque era traducción y el Seminario tenía como premisa leer literatura en lengua española. Vimos *Sombras suele vestir* de ese notable escritor y crítico que es José Bianco, que creo que fue además su pareja. Hablaba de Bianco con una admiración y un amor que me conmovían. Y vimos Borges y creo que algo de Silvina Ocampo. Vimos “El sueño de los héroes”, de Bioy, que él criticaba porque siempre resolvía el enigma fantástico de las tramas, decía que buscaba tranquilidad burguesa. Pero el eje era lo fantástico. No era ni Borges, ni Felisberto sino lo fantástico. Tal vez hubo algún otro autor. Sé que Cortázar no estaba.

2- Darío y Vallejo. Poesía. El problema de la poesía (1979) Dedicó un cuatrimestre para cada uno. Acá lució Delfina Muschiatti como nadie. Brilló. Ella era su adscripta y creo que en este año ella terminó su adscripción. No sólo se formó con él sino que produjo con él. Hizo un análisis sobre poemas de Vallejos, que fue su trabajo final de adscripción y Enrique recomendó para su publicación en una revista, creo que en la *Revista Hispanoamericana*.

3- Roland Barthes, todo S/Z (1980) No puedo recordar los textos que leímos aquí.

4- Bajtín (1981) Creo que acá fue cuando leímos a Roberto Arlt. Y nos dio un trabajo de Kristeva sobre Bajtín (Bakhtine decía la fotocopia), también en francés. Era medio un sálvese quien pueda, lo leías como podías aunque él lo expuso en clase. En ese momento Bajtín no estaba traducido al español y él estaba loco por leerlo y pensarlo.

Entrevista a Martina López Casanova (Buenos aires, 28 de junio de 2017)

¿Cuándo y cómo conoció a Enrique Pezzoni?

Mi primer encuentro con él fue gracioso y es anecdótico: yo ingresé al Joaquín a los 17 años en 1977, en una época en la que había examen de ingreso eliminatorio y por cupos. Por ese entonces había solo ochenta vacantes y se presentaban unas quinientas personas, lo que era una cosa tremenda. En 1977, el corte se había hecho en 7 y yo no había entrado porque mi examen tenía 6,10. Entonces pedí la revisión de examen y me atendieron Isabel Vasallo y Enrique Pezzoni. Pregunté cosas y me indicaron lo que estaba mal. En un momento, Enrique dice: “está mal corregido este examen, no es 6,10, es 7,10”. Eso significaba que yo entraba. Me dio una alegría tremenda y yo que era una infante total les digo: “Ay ¿le puedo ir a avisar a mi papá que me está esperando afuera?”, y Enrique me dice: “Vaya, vaya a avisarle a su padre”, muy serio, pero con un tono paternal muy gracioso. Me fui corriendo y él me dice: “Bienvenida”. Nunca supe si el examen estaba bien corregido o no. Ese fue ese mi primer contacto con él.

Para 1977 Enrique ya daba su “Seminario de literatura latinoamericana contemporánea” que se podía cursar en segundo o en cuarto año ya que la carrera estaba así armada, por años, una división media escolar si se quiere. Yo lo cursé en cuarto, es decir, en el año 1980. Estos seminarios eran anuales y todos los años se cambiaba el programa. Cuando yo cursé dio Darío y Vallejos. Poesía y también los cuentos de Darío. Se centró en el modernismo y en la vanguardia. En el año 1981 me recibí dándole un final a él.

Después lo volví a ver pero fuera del Joaquín. Una vez cursé, ya recibida, un seminario para su cátedra en Filo, en el año ‘87. Yo a través de una conocida que estaba en esa cátedra pude entrar (él nos recordaba) y nos permitió hacerlo. Era un seminario sobre la escuela de Frankfurt. Luego, lo tuve de jurado cuando ingresé a hacer una especialización en el Joaquín, en el año ‘81. Él en ese momento estaba de Jefe de departamento y estaba con el tribunal. Allí tenía que evaluarme en una clase de ingreso, con la cual iniciabas la especialización. Siempre lo ví como profesor.

¿Cómo lo recuerda como profesor?

Era un profesor especial. Si lo miramos desde ahora, algunas de sus conductas sería juzgadas, pero no de mala manera. Te doy un ejemplo: una vez llegó muy enojado al Joaquín, con unos parciales del seminario que tenía que devolver. Estaba muy rabioso porque había muchas notas bajas. Y el reto, el modo de expresar ese enojo, hoy quizá sería visto como un autoritario, un loco, desubicado, pero nosotras veíamos en ese enojo un interés notable por nosotras, una preocupación casi paternal. Recuerdo que tiró los parciales sobre la mesa (en ese momento daba clases en un laboratorio) y pese a que no recuerdo las palabras, sí el tono. Siempre me acuerdo más de sus tonos que de sus palabras en esos momentos. Me acuerdo sí que decía que no podía ser y enumeraba la cantidad de notas malas en relación a las buenas. Era un reto desbordado y nosotros estábamos muy asustados, pero a la vez sabíamos que era una muestra de que tenía expectativas sobre nosotros, que esperaba mucho más. Fue una escena en donde el cuerpo estaba muy involucrado: la voz, el enojo, la cara. Una escena, una actuación.

En otras entrevistas han mencionado cosas similares en relación al cuerpo y a la actuación, ¿qué puede decir al respecto?

Enrique era un tipo muy elegante, muy personal en su forma de vestir y muy bien vestido, tostado, usaba a veces pantalones blancos immaculados, camisas floreadas de colores llamativos, ropa que no era en esa época común de ver y menos en un hombre de esa edad. Siempre buena ropa, anteojos de sol, una especie de astro, tenía un cuerpo cuidado. Había una forma de moverse muy particular en el espacio del aula: recuerdo que fumaba mucho y confundía la tiza con el cigarrillo. A

veces se fumaba la tiza y escribía con el cigarrillo de manera inconsciente. Tenía un dominio histriónico de la clase, iba y venía.

¿Qué recuerda de aquellas clases? ¿Cómo se planteaban?

Las clases tenían un inicio bien marcado, con una pregunta o con un epígrafe. Pezzoni no manifestaba al inicio por dónde iba a ir la clase pero sí anunciaba lo que íbamos a ver. A pesar de esto, uno a primera vista hubiera dicho que todo lo que allí sucedía era un delirio creativo, pero no, se notaba que la clase estaba armada. Cuando uno estudiaba la materia se terminaba de dar cuenta de que los apuntes, la bibliografía y los textos literarios encajaban de manera muy coherente, se notaba que ahí había un soporte. Era un soporte invisible para nosotros como alumnos, que se manifestaba después, al final. Pasa que en la clase hacía tantas referencias culturales que parecían salir de la galera del mago y uno que mucho no sabía se quedaba medio abrumado. Era una clase explosiva, salían muchas cosas de ahí adentro: teoría, teatro, óperas, de todo. Siempre había que leer para las clases lo que él proponía, pero como era tan explosivo, lo que leías no siempre encajaba bien con lo que se planteaba en la clase. Yo me perdía bastante. Cuando estudiaba me iba bien pero en la clase, la fascinación y lo maravillado que estaba hacían que me pierda a veces. Recuerdo que usaba el pizarrón, pero no recuerdo que hiciera esquemas, anotaba sobre todo los nombres de los autores, de los textos. Me costaba un poco tomar apunte por la rapidez con la que hablaba.

El modo en que él daba clases era una exhibición de un modo de abordar la literatura. En la acción había una propuesta de un modo posible de enseñar. No había una explicitación de la perspectiva didáctica como lo diríamos ahora. No estaba tan abierto el campo de la didáctica específica. Sin embargo era un maestro en todos los sentidos de la palabra. Era un profesor que nos pedía, nos exigía que hiciéramos algo con lo que leíamos.

¿Diría que esa era esa la consigna del seminario?

Sí, leer y hacer algo con eso: asociar, proyectar. Él nos pedía coherencia en el planteo, creatividad y un buen manejo de la bibliografía.

¿Qué lugar tenía la participación de los estudiantes en las clases?

Con los alumnos tenía una relación especial porque escuchaba atentamente lo que decíamos y había una cierta humildad en sus formas. La escucha era mutua, eso lo hacía más interesante y, a la clase, mucho más potente.

Recuerdo que Daniel Link en un seminario le hizo un comentario sobre lo que estaba diciendo y él le dijo: “tiene razón, pero no le puedo contestar porque no lo preparé bien para esta clase”. Y ahí lo amamos más. Un grande total. Era distinto a los demás docentes porque tenía un lugar intelectual que los demás no. Y los demás profesores se lo reconocían e iban a las clases de Enrique. Siempre estaban Isabel Vasallo, Sara Melgar y Aída Barbagelata. No íbamos sólo los que cursábamos sino alumnos que ya habían cursado, graduados. Él era humilde, muy humilde, pero el divismo estaba en la clase. Ahí la apuesta.

También pienso, por ejemplo, que enfrentaba los tiempos de dictadura leyendo. Me parece que en su desenfado, en su desenvoltura y en el modo de leer los textos de manera creativa estaba la resistencia. No era una proclama porque el Joaquín estaba relativamente intervenido, pero era una resistencia.

¿Recuerda algún programa de las materias?

Había programas, existían. Los alumnos teníamos programas.

¿Qué puede decirme acerca de las instancias de evaluación del seminario?

Era similar a otras materias, pero con la diferencia de que en el seminario te evaluaba Pezzoni. Para aprobarlo tenías que superar dos parciales, una monografía y el examen final oral. La verdad es que era difícil por la cantidad que había que estudiar y había que atreverse a meterse con la conceptualización que uno sabía que esperaba Pezzoni. No era repetir sino hacer algo con eso. El examen oral era con él y con dos más, obviamente parte del tribunal.

¿Cómo corregía Pezzoni?

Te cuento mi experiencia: Una vez nos recibió en Sudamericana, a mí y a una compañera que trabajaba conmigo en el final sobre Lorca y Guillén, los autores que habíamos elegido. Nos hizo pasar, sentar y nos atendió con mucha importancia. Era nuestra última materia. Sus devoluciones eran importantes: allí estaban las pautas de los trabajos y los comentarios que posibilitaban la conversación antes de la entrega final. Era una instancia importante que él se tomaba muy en serio, con mucha responsabilidad. Esperaba lo mismo de nosotras.

Yo guardé durante mucho tiempo los apuntes y revisándolos encontré un parcial con un comentario de él que decía que tenía que ver de qué manera combinaba el rigor de análisis con la pasión. Creo que con ese mensaje dejaba claro que en la pasión había una apuesta por el otro, pasión para transmitirle al otro. Los profes del Joaquín tenían esa impronta, pensaban cómo enseñar y pensaban en qué estaban enseñando a alumnos de un profesorado, pero no con el marco de una didáctica sino como una preocupación propia del trabajo.

Pezzoni no tenía problemas con corregir y tampoco con retornos, ya sea grupal o individualmente. Me acuerdo que teníamos que defender trabajos prácticos sobre análisis de textos y a mi amiga Mónica Galbarini le dijo que estaba exponiendo con un lenguaje de café. La quería mucho pero le hizo esa observación, molesto, sin miramientos, más allá del cariño que genuinamente le tenía.

¿Qué cree que heredó de Pezzoni como profesor?

Lo que sí aprendí de Pezzoni y que me parece fundamental es que hay modos de pensar a la literatura, modos de leerla y que cada uno puede hacer mucho con eso.

Entrevista a Laura Mango (Buenos Aires, 22 de Mayo de 2018)

¿Cuándo y cómo conoció a Enrique Pezzoni?

Cursé con él su “Seminario de literatura latinoamericana contemporánea” en 1977. Yo estaba en tercer año de la carrera. La primera vez lo hice porque era obligatorio. Después hice como oyente dos o tres seminarios más porque me encantaba, era un lujo escucharlo.

Me acuerdo que nosotros no sabíamos a quién teníamos adelante. Es decir, sabíamos que era importante, pero desconocíamos el lugar que realmente tenía en el mundo intelectual. Empezamos a dimensionar después, ya recibidos o cuando estábamos terminando la carrera. Pezzoni era un tipo de avanzada porque estaba abierto culturalmente al mundo. Él viajaba todos los años a Frankfurt, a Berlín. Su trabajo en Sudamericana le habían abierto todas esas puertas.

¿Qué puede decirme en relación con su paso por el instituto durante el tiempo de la dictadura?

¿Se mencionaba algo de esto en clase?

Particularmente recuerdo que en el 77, cuando cursaba el Seminario, las facultades de Sociales estuvieron cerradas un tiempo. Creo que el Joaquín era, por lo menos en Letras que es lo que yo conozco, un foco de resistencia cultural. Había profesores de primer nivel, profesores de la universidad que se ubicaban donde podían ubicarse y el instituto era uno de esos lugares. Y la verdad es que los profesos dictaban lo que querían. No parecía que las cátedras estuvieran condicionadas políticamente, o sí, pero tenían el valor de ignorar. La cuestión es que a nosotros, los alumnos, no nos llegaba la sensación de “este tema está prohibido”. Yo a eso lo viví, a posteriori, en la primera democracia, la de Alfonsín, donde seguía el efecto dictadura y era embromado dar algunos temas.

¿Qué recuerda acerca de la manera en que se proponía la clase del seminario? ¿Había un orden, una planificación?

No lo recuerdo respetuoso de la pedagogía y de la didáctica. Me acuerdo que llevábamos un grabador y nos pasábamos la semana desgrabando, tratando de entender qué había querido decir, leyendo, yendo a la biblioteca. Había también un uso de la teoría literaria: iba y venía por las teorías y eso era lo dificultoso para nosotros en aquella época. Había que navegar por la catarata de bibliografía para hilvanar sus lecturas, su clase, todo. Lo grabábamos por eso. Para entender una clase necesitabas una semana entera, para indagar en las referencias bibliográficas, en las citas, etc. Era una clase expositiva, magistral. Pienso que Pezzoni se liberaba en la oralidad y era terriblemente estricto en la escritura, incluso consigo mismo.

Las clases eran ciertos días de la semana, había una línea que se seguía, un programa y un tema. Hay que decir también que como el seminario estaba al final de la carrera, uno llegaba ya con un montón de saberes. El recorrido estaba pensado así. Muchos saberes, sobre todo, en relación con la teoría literaria. Teníamos varias Teorías Literarias en el cursado, entonces en el seminario se conversaba desde ahí y había que leer a morir. Esa era la consigna: leer sin pausa. Si no leías de una clase para otra, se te dificultaba muchísimo entender la clase. Lo mejor era seguirlo.

¿Qué nivel de participación del alumno había en la clase? ¿Se tenía en cuenta su opinión y su trabajo de lectura?

Era muy generoso Enrique. Tenía en cuenta la opinión de los alumnos. Se producía algo muy especial en las clases de Pezzoni porque su sola figura intimidaba. Te daba vergüenza o pudor preguntar una pavada porque era tal el bagaje cultural de él, que una se preguntaba: “¿yo qué puedo decir? ¿Estará bien que pregunte esto?”. De todas formas, él nunca te hacía sentir que era una pavada, al contrario. De todas maneras, debo decir que la clase se dividía entre los que se mostraban, para lucirse, y los que se quedaban medios apichonaditos. Yo estaba en el último grupo porque ante Pezzoni me sentía cohibida. Así y todo, una vez él me escribió una carta de recomendación, de puño y letra. Yo había pedido una beca de intercambio a España y él tuvo la amabilidad de hacer la recomendación. Y yo no era nadie, pero él no se negaba.

¿Cómo corregía Pezzoni?

En la oralidad no existía el “eso está equivocado” cuando uno participaba, él siempre estaba abierto a opciones. Lo mismo en la corrección escrita: marcaba cosas, pero no era lapidario, no intentaba buscar lo que no sabías sino que apuntaba a la reflexión.

Había una cosa interesante que apuntaba a lo que sabía el alumno como si eso fuera un hilito, y de ahí iba tirando, generando la conversación. Obvio que uno se sentaba frente a Pezzoni cuando había estudiado todo; de lo contrario ni aparecías en el examen. En esa conversación había que tener un fundamento teórico, si vos fundamentabas teóricamente aunque no fuera lo que él proponía, te dejaba hablar. El examen era un diálogo, una invitación a la reflexión.

Me acuerdo que nos pedía monografía. En el Joaquín nos mataban con las monografías.

A los parciales los recuerdo escritos y que había que leer muchísimo. Y recuerdo que leíamos bibliografía muy actualizada porque no llegaba al país alegremente en esos años la bibliografía como llega ahora. Él la tenía, la traía o se la enviaban los contactos que él tenía por todo el mundo.

Cuento lo que me pasó una vez en el seminario: yo tenía que hacer tiempo porque se cursaba a la noche. Venía a la Alianza Francesa y después tenía que hacer tiempo. En una de las clases, me voy al aula y había un chico flaquito, morocho que ya estaba sentado. Me acerco y le pregunto si iba a cursar, me dice que sí y le digo que no lo veía en las otras materias. Y él me contesta: “no, no, yo vengo a escuchar a Pezzoni”. Y después me entero que era Andrés Di Tella, el hijo de Torcuato que se venía de Oxford sólo para escuchar a Enrique. Era impresionante. Era toda una movida cultural muy interesante. Por lo que recuerdo de Pezzoni, a mí se me ocurre que te daba la misma clase en el sótano lleno de palomas del Joaquín y en Oxford.

¿Cree que había una concepción sobre cómo se enseña literatura?

No sé si había una concepción pero yo me reconozco enseñando muchas veces como lo hacía Pezzoni, es decir, como una mezcla de circunstancias históricas del autor y habilidades en el manejo del recurso de la lengua y ese 3D que tiene la literatura, al que accedes escarbando. Eso tenía Pezzoni. Yo creo que se enamoraba más de los usos de recursos del lenguaje que de la búsqueda de sentido. Yo no busco sentido en la literatura, busco placer y busco habilidad en el manejo de la lengua. Pezzoni tenía eso: te hacía enamorar de los estilos de los autores, por la forma en que leía el manejo de los recursos de la lengua.

¿Y cree que había una enseñanza pedagógica?

Yo no sé si le importaba la cuestión pedagógica nuestra, la que hoy tenemos, pero el bagaje de conocimiento que inconscientemente uno va transmitiendo lo encuentro en Pezzoni. Quizás con los años perdí el anclaje bibliográfico de algunas cosas que digo, pero cuando me pregunto de dónde vienen, se me viene Pezzoni a la cabeza, automáticamente. Así operaban sus clases, a ese nivel. Además, era una puesta en escena que maravillaba.

¿En qué sentido lo dice?

Pezzoni era terriblemente buen mozo, nos enamoraba a todas y eso también aparecía en la clase. Lo recuerdo todavía hoy con un saco de pana y unos anteojos con marco de oro, que siempre los tenía torcidos. Recuerdo que nos comentaba que se dormía leyendo y amanecía con los lentes dados vuelta. Siempre estaba muy bien vestido, le envidiábamos la ropa. Era gracioso porque el Joaquín en esa época era una piojera, era feo y viejo, y Pezzoni era un príncipe, maravilloso, bronceado. Era un dandy, una figura arrolladora, pero no porque que fuera vanidoso, nada de eso, sino por la puesta en escena que traía. Ya eso nos capturaba desde el comienzo.

Me acuerdo también que fumaba muchísimo y cuando se entusiasmaba en la clase los apoyaba, se olvidaba que los tenía, y terminaba la clase con cinco cigarrillos prendidos en la mesa. Prendía uno atrás de otro. Casi no se sentaba porque era muy inquieto, aun así no se movía por el curso, sólo iba y venía al pizarrón.

¿Trabajaban en las clases con sus textos críticos?

No lo sé con certeza, pero de ese maletín salía de todo. Quizás en esos papeles había textos suyos, pero en el programa no estaban señalados. Ya te digo que él era un prócer, pero humilde hasta en eso.

¿Reconoce marcas de Pezzoni en su práctica?

Sí, sobre todo el respeto intelectual. El bagaje cultural con el que salías de esas clases no se correspondía con lo que vos podías dictar en un curso de secundaria, por ejemplo, pero todas estas cosas te habrían la cabeza de una manera que nos permitió ser mejores docentes en todos los ámbitos. Yo creo que lo que más me dejó fue eso, la honradez intelectual: jamás dejaba de citar los textos sobre los que hablaba, no se robaba nada, citaba siempre sus fuentes. Además, Enrique me enseñó la pasión por la clase, por la literatura, por la lengua, por las letras, la pasión por enseñar. Contagiaba un entusiasmo sin igual que era increíble. Se notaba mucho que le gustaba dar clases y ese gusto era contagioso.

Entrevista a Jorge Panesi (Buenos Aires, 19 de septiembre de 2017)

¿Cuándo y cómo conoció a Enrique Pezzoni?

Conocí a Enrique en dos circunstancias completamente distintas. Primero, en la Facultad de Filosofía y Letras, siendo su alumno en lo que en ese momento se llamaba Ciclo Básico Común en el que todas las materias empezaban con el nombre “Introducción a”, con esa costumbre iniciática y mítica que tiene el asunto. Una de ellas era “Introducción a la literatura” y en una cátedra estaba Anita Barrenechea y en otra estaba Enrique como adjunto.

Después, lo volví a ver en una cena. Yo enseñé muchos años en un colegio francés y allí, de vez en cuando, había fiestas, cenas, una vida social a la que había que adaptarse. En ese marco, una compañera mía que había salido del profesorado me dice: “Mirá voy a invitarte a vos, a otra compañera del liceo, a Alberto Girri, a Enrique Pezzoni, a Daniel Link y a Delfina Muschietti”. Y ahí, en esa cena, los conocí a todos. Fue por la época dura de la universidad. Después, con Enrique nos hicimos amigos.

¿La época de la dictadura de 1976?

Claro, yo en esa época trabajé en una especie de refugio intelectual, la Universidad del Salvador, enseñando “Literatura Hispanoamericana”. Estaban conmigo Ramón Alcalde, el ex marido de Josefina Ludmer que enseñaba griego y Jorge Lafforgue. Trabajábamos todos allí por tres pesos, pero era la única opción que nos quedaba para estar en contacto con lo que nos interesaba, de otra forma era imposible entrar en la universidad. Así que uno de los refugios intelectuales era éste y, otro, el ISP JVG reconocido como un lugar que quienes estaban en la facultad y se habían ido utilizaron para refugiarse. Allí había una calidad académica que lamentablemente en la oscura facultad no había.

Pezzoni se refugió ahí durante de la dictadura de Onganía...

Sí, siempre estuvo en el profesorado, su lugar estaba ahí porque allí había estudiado y allí estaban sus maestros y los reconocía como tales. Recuerdo que citaba una frase de Henry James que decía que se debía a sus maestros, sobre todo a los del Joaquín.

¿A quiénes diría usted que Pezzoni reconocía como maestros?

A Raimundo y a María Rosa Lida. Él siempre contaba que cuando lo conoció a Raimundo Lida, fue una especie de flechazo, de enamoramiento intelectual. Además, decía que él, en el ámbito de la crítica, era una suerte de orfebre, de aquel que no te puede tirar una gran obra por delante, que es un poco lo que le pasaba a Enrique. También a Josefina Ludmer, decía que era alguien que le había enseñado cosas y que eso abarcaba de todo, no solo sobre literatura y crítica.

¿Qué recuerda del regreso de Pezzoni a la UBA?

Recuerdo que a fines de 1984 Enrique estaba dando clases en Estados Unidos y que me mandó una carta desde allá diciéndome que le habían ofrecido hacerse cargo de la carrera de Letras. Me pedía opinión a mí, quería saber qué me parecía ese ofrecimiento. Y entonces mi respuesta era muy ambigua: como amigo de él me parecía que era bárbaro, a la carrera de Letras que yo conocí como estudiante era lo mejor que le podía pasar; pero, por otro lado, le decía que era una cosa terrible porque obviamente era una carrera a la que había que entrar con un cañón para hacer una limpieza y una serie de cosas que iban a generar resistencias y peleas, porque la gente se pelea mucho más cuando se trata de prestigio. Finalmente, aceptó. Él tenía deseo de hacer algo de eso y era algo importante para su carrera académica y de alguna manera lo había soñado bastante tiempo.

¿Sabe cómo le llegaban las ofertas de trabajo desde Estados Unidos?

Sí, tenía muchos amigos allá. Profesores que enseñaban en New York, por ejemplo. Mucha gente que él conocía. Tenía amigos de acá que se habían ido, que largaron todo y se fueron. Una muy amiga de él que hizo eso fue Silvia Molloy que lo recibió allá. Otra fue María Luisa Bastos, que fue

secretaria de redacción de *Sur* y que fue muy amiga de él y también emigró en algún momento. Y otro punto de contacto con aquel mundo era *Sur*. Eso le abría muchas puertas en el extranjero. No era un tipo desconocido dentro de los argentinos, como submundo dentro de los latinos en EE.UU. Recuerdo que estuve con él en uno de esos viajes y pude verlo a eso.

Hay una insistencia sobre el uso que Pezzoni hacía de su cuerpo en las clases, ¿cree que era consciente de esto? ¿Actuaba el uso de su cuerpo?

Mirá, si sos un buen profesor, como lo era él, hay una estrecha relación con poner en escena un conocimiento y hacer que ese conocimiento pase por algún lado dramático. De algún modo se es un actor. Enrique lo era y, además, era un tipo buen mozo y eso gana terreno en el plano actoral.

Había una cosa que decía Hugo Beccacece y que tenía algo de verdad: “¿qué se necesita en Buenos Aires para que una fiesta tenga cierto glamour, cierto estilo? Un buen bufete, los invitados y que esté Enrique Pezzoni”. Porque Enrique era un tipo insuperable a la hora de contar anécdotas. A mí ya me cansaba y cuando se lo decía me respondía con otra anécdota de cierto literato del mundo anglosajón que cuando iba a fiestas anotaba qué anécdota había contado y ante quienes para no repetirla. No era el caso de Enrique, claramente. Siempre me acuerdo de él porque, cuando me veo contando anécdotas, le digo a mis alumnos que los viejos tenemos sólo una manera de pensar y es contando anécdotas. Pienso que en la anécdota hay como algo que despunta un pensamiento que no es exactamente un pensamiento pero aparece como una acuarela, como una cosa que puede alcanzar gracia pero no, tiene su justificación, su razón de ser. Eso lo comprendí muy tarde, mucho después, y creo que esa tardanza tiene que ver con el pedido de racionalidad y rigor que significaba quitar lo biográfico y lo anecdótico que era algo contra lo que luchábamos.

Hay una insistencia similar acerca del uso de las anécdotas. ¿Se trataba de cosas que le pasaban?

No siempre. Sobre todo eran anécdotas sobre personajes que a él le interesaban mucho y que tenían como un dejo de ridiculez, como una cosa de amable comicidad que le permitían jugar con la ironía, el descrédito y el humor, con todo junto. Victoria Ocampo, por ejemplo, era de las anécdotas amables. Enrique era muy amigo de ella, al punto que Victoria le había dejado un departamento a él y otro a Bianco. Un gran anecdotario era sobre Victoria Ocampo. Siempre me decía “si hubieras conocido a Victoria te hubiera encantado” y yo creo que no nos hubiéramos encantado ni el uno ni el otro. Ella siempre me pareció un personaje que estaba en otro mundo, para mí completamente alejado e inalcanzable; incluso como personaje de la literatura que tampoco me ha interesado demasiado. Una de las anécdotas de Enrique sobre ella que más recuerda es una en la que le dice a David Viñas: “Mirá, David, Victoria quiere invitarte a tomar el té” Y Viñas respondía: “qué sola debe sentirse esa mujer”. Obviamente, Viñas tampoco tenía mucha simpatía por Victoria Ocampo por todos esos prejuicios políticos que ambos sostenían sobre el otro.

Recuerdo otra anécdota de cuando concursó el primer concurso de la facultad que le permitió acceder al primer cargo de jefe de trabajos prácticos. En ese momento, como devolución, este jurado le dijo “qué chisporroteo, caramba, qué florilegio”. Había una marca, una elegancia en la manera de construir el discurso que era muy importante para él. Ahí otra vez aparece la cosa actoral y la apuesta por el cuerpo.

¿Recuerda cómo concebía Enrique la enseñanza de la literatura?

Ya que estamos, te contesto con una anécdota. Enrique siempre decía: “a los alumnos no les interesa tanto la letra como la música” y eso se relaciona con el manejo del cuerpo, con esa cosa actoral que tenía Enrique. Había ahí una concepción de la literatura: la idea del chisporroteo entre las palabras, de la apuesta por el cuerpo. Me resulta difícil más que esto decir cómo la concebía.

Compartíamos cierta concepción de la enseñanza, él escribía sus clases, no en el sentido de aquel que va y las lee sino del que arma un mapa. Imagínate que ir y leer iría contra corriente de la idea de la teatralización que era su gran apuesta. Respecto de la actuación, otro teatral de esa época en la facultad era Viñas, que era un actor consumado.

Enrique disfrutaba mucho de las presentaciones de libros, por ejemplo. Era una ceremonia de sociabilidad y de amistad que le gustaba. Yo siempre me reía de Enrique porque cuando tenía que presentar un libro de alguien en donde había mucha amistad pero poca solidez literaria, usaba una fórmula, un método: consistía en un largo introito teórico, muchas citas y después lanzaba “todo esto se me ha ocurrido leyendo el libro tal”. Era su fórmula. Siempre me acuerdo de eso.

¿Qué recuerda de las clases de Pezzoni?

Lo que más recuerdo es un texto famoso, caballito de batalla de la teoría, que creo que fue la primera vez que se enseñó en Argentina y que lo enseñó él. Se trata de “¿Qué es un autor?” de Michael Foucault. Acá había aparecido en una revista lacaniana que dirigía Luis Gusmán. Recuerdo que le pasé la revista a Enrique y cuando me la devolvió, el texto estaba completamente subrayado y anotado por él. Así que se ve que lo enseñó primero.

Después, recuerdo que Enrique tenía entusiasmo, cosa que creo fundamental para enseñar la literatura. Entusiasmo y un auditorio mínimamente cómplice, consciente de que allí tienen un objeto extraño, lleno de valor, que no se sabe bien por qué se produce pero se sabe compartido y se genera un entusiasmo mutuo. Algunos, como Enrique, logran de buena manera seducir con ese entusiasmo por la literatura y ahí está, el fenómeno se produce o se reproduce. Pero, como te decía anteriormente, Enrique se entusiasmaba con algo que estaba leyendo y lo enseñaba. Yo creo que uno enseña más allá de los programas. Bourdieu diría que es lo extracurricular. Yo creo que Enrique con el cuerpo enseñaba más de lo que imaginaba o incluso planificaba.

Con el asunto de la letra, de la escritura, era realmente obsesivo. Siempre quería estar en lo último, lo más actualizado posible. Jorge Warley siempre cuenta que, en el profesorado, Enrique estaba enseñando una cosa y como había leído no sé qué artículo que le parecía fundamental y lo había entusiasmado, se ponía a enseñar ese artículo. Eso lo mantenía siempre actualizado.

Recuerdo que con la teoría tenía un vínculo de lector, de una persona muy formada. Enseñaba esa teoría cuando la cosa iba por otro lado. ¿Cuál era ese otro lado? Un tipo que salió de *Sur*, el típico hombre de letras, con una cultura literaria importante, con una manera de escribir muy de *Sur*, despojada pero muy literario y de repente, en ese grupo, la teoría literaria le parecía una especie de herejía. Algún prejuicio tenía porque en “Teoría y análisis literario” veía como un exceso peligroso que los alumnos y la gente que se dedicaba a la literatura hiciera teoría por la teoría misma. Y en ese momento, cuando él pensaba eso, la facultad ansiaba la teoría. Sobre todo en los años ‘80.

Sobre la práctica de traducción de Pezzoni, ¿qué puede decirnos?

Que traducía por encargo y por placer. Muchas veces por encargo de *Sur* y otras tantas por placer porque disfrutaba mucho de hacerlo. Recuerdo que la famosa traducción de *Moby Dick* era un proyecto que pagaba UNESCO, a través de *Sur*, y no le llegaba la plata. Y él pedía que le paguen. Fue a verla a Victoria y le dijo, “mirá, yo vivo de esto, págame o que me pague la UNESCO”. En el sentido económico siempre la traía penurias el tema de la traducción. De todas formas, encontraba placer.

Una vez me ofreció que traduzca con él. Me dijo que no daba abasto y necesitaba mi ayuda. Le dije que no, obviamente, sobre todo por las cosas que él me había contado del mundo editorial y de los editores de traducciones. Él como editor era un tipo ético, de ciertas convicciones. Leía desde ese lugar. Una vez me contó que, a pesar de las discusiones que mantenía con los dueños de Sudamericana, le hicieron siempre caso. Por ejemplo, en las postrimerías de la dictadura, apareció la famosa novela de Asís *Flores robadas en los jardines de Quilmes* que se había paseado por varias editoriales, entre ellas Sudamericana y las manos de Enrique. Le preguntan a él sobre qué hacer, si publicarla o no y él les dijo: “miren, hagan lo que quieran, esta novela se va a vender mucho, pero a mí me parece una porquería”. Y no la publicaron. Le hicieron caso. La novela, efectivamente, se vendió mucho, pero primó su mirada de editor por sobre las ventas.

En relación con la traducción, recuerdo que cuando vuelve a la UBA en 1984 lo que mantuvo era el Traductorado de La Plata porque a él le interesaba mucho, pero mucho la traducción. Algo que yo jamás pude entender de él. Le encantaba la traducción. Me acuerdo que me decía que le resultaba dificultoso enseñar a otros a traducir, pero le gustaba el desafío. Enrique me contaba que cuando tenía alguna penuria, estaba nervioso o algo, se ponía a traducir. No por nada era uno de los mejores traductores que teníamos.

Usted menciona en un homenaje a Enrique que, en el final de su vida, sentía algunas inseguridades sobre su propia producción, sobre todo la escrita, ¿qué recuerda de esto?

Sí, se debía a un deterioro cognitivo. Físicamente no lo recuerdo mal. Recuerdo una escena de ese momento, de las últimas cosas que enseñó y que en el momento nos reíamos, pero visto hoy, te das cuenta de que algo no andaba bien: tenía que enseñar algo sobre el estructuralismo, tema que manejaba a la perfección, y empezaba a dudar de cosas. No se nos ocurría conectar en ese momento eso con la enfermedad. Nos dimos cuenta después. Fue muy penoso para mí ver tropezar así a una persona que tenía una relación privilegiada con el lenguaje, con el discurso y con la escritura. Fue todo muy rápido. No le dio tiempo a nada.

En este mismo artículo Usted menciona que Pezzoni tenía cierto rechazo por aquellas cuestiones de la competencia entre compañeros y la burocracia...

Sí, eso lo espantaba y además era muy consciente de que todo eso existía. Recuerdo algo de los años 70 que él me había contado. En esa época estaba de Director de departamento en Letras Paco Urondo y, con interés de volver a la facultad, Enrique e Isaías Lerner lo fueron a ver para ver si les daba algún lugar. Obviamente, lo sacaron a patadas. Los motivos eran meramente políticos. Enrique estaba muy ligado al grupo *Sur* y Paco a los llamados montoneros y bueno, se produjo eso allí. Enrique tenía una ingenua representación de que la gente podía convivir con la gente más allá de sus pensamientos y que sé yo. Era naif en ese sentido. Yo creo que aprendí mucho de él, soy belicoso pero aprendí a dominar los espacios en donde lo soy.

Pezzoni compiló artículos para un solo libro y dice Ludmer que lo hizo porque Ana María Barrenechea y otros le insistían. ¿Usted fue parte de esa insistencia? ¿Sabe por qué la negación o la demora en la publicación de libros?

No, no recuerdo haberle insistido.

Respecto de la publicación, yo creo que hay toda una genealogía de producción restringida, vamos a llamarla así. Comienza con Pepe Bianco que publicó un par de novelas y punto. Su labor está en otro lado. ¿Quién es o qué es Pepe Bianco en la literatura argentina? La respuesta está en la obra cultural de *Sur*. En cierto modo, me parece que Enrique es un discípulo de eso. Cuando hablas con alumnos, colegas etc. citan su trabajo como traductor, editor, profesor y crítico, pero no necesariamente como escritor. Recuerdo que cuando él volvió a la facultad, muchos amigos de Enrique entraban a CONICET y él estaba un poco molesto porque gente que él conocía decía sobre él “no tiene una gran obra, en materia de libros, sí artículos, pero no libro”. Era como un reproche lo que vivía y le molestaba un poco. Y creo que el último en esa genealogía sería yo. No sé soy un privilegiado o un mártir en esa genealogía, pero escribo y he escrito (a veces me arrepiento) sólo cuando había veinte motivos que me llevaban a hacerlo. Lo digo con cierto dolor porque me hubiera gustado decir “tengo una obra”, por eso me identifico ante esos malignos de la facultad y del CONICET y pienso (siendo patético) que me equivoqué, en el sentido de no haber escrito más.

Entrevista a Isabel Vasallo (Buenos aires, 21 de mayo de 2018)

¿Cuándo y cómo conoció a Enrique Pezzoni?

Primero fui su alumna y cuando me recibí en 1971 comencé a trabajar junto a él.

¿Qué recuerda de las clases de Pezzoni en el “Seminario de literatura hispanoamericana contemporánea”?

Él venía con un plan, con algo preparado, pero era de esos profesores que, al entusiasmarse, le dan un montón de espacio a lo que no estaba previsto. La clase estaba hiper pensada. Había una declaración: “según habíamos quedado hoy vamos a trabajar el fantástico en tal y tal cuento de Felisberto Hernández” y ahí empezaba el despliegue. Era un espectáculo: se sacaba el saco, se aflojaba la corbata, encendía un cigarrillo que se le consumía en la mano. Era todo un espectáculo verlo y te queda, te queda en el oído el modo de dar clase. Había un uso del cuerpo no premeditado, salía así. Por supuesto, él era consciente de que salía así la clase. Era histriónico. La clase era una fiesta para él. Venía muy bien vestido. Me acuerdo que una vez estaba dando García Márquez en su seminario y era noviembre, hacía mucho calor, y nos preguntó: “Señoritas, ustedes se sentirán vejadas si yo me saco el saco?”.

Respecto a la bibliografía, siempre estaba anotada y bien referenciada. Pezzoni la cuestionaba y la utilizaba de un modo muy dinámico, no de aplicar modelos. Se hacía preguntas y le hacía preguntas a los alumnos. Siempre se quedaba pensando en las preguntas que le hacían, sobre todo las de Daniel Link. Contaba con la lectura de los estudiantes, pero su figura atemorizaba por el saber, por la ironía y eran pocos los que hablaban. Te hablo no sólo de mi experiencia como alumna sino también siendo colega de él. No tenía nada de corrección política, ni siquiera se la planteaba. Me acuerdo que yo le asistía en algunas de esas clases y era muy joven, tenía menos de 30 y los alumnos me tuteaban y me llamaban Isabel y él no lo podía creer. Decía que nunca se iba a acostumbrar, que no se podía habituar. “Se ve que estoy viejo” decía, pero tenía 50 años.

¿Cuál cree que es la concepción de lectura que planteaba en esas clases?

Para mí Pezzoni leía tal cual lo dice en el prólogo de *El texto y sus voces*: escuchando las voces del texto y enamorándose de alguna. De la que se enamoraba era la que llevaba a la clase, pero no se cerraba a otras. No partía de la teoría, se le aparecía la teoría en sus lecturas. Una conjunción muy interesante. Y lo comparo con otro gran maestro que es Bratosevich, quien siempre tenía una mirada de docente que lo hacía pensar “a este texto lo voy a abordar desde acá, desde acá y desde acá”. Me parece que a Pezzoni eso le surgía sin necesidad de pensar “esto lo voy a trabajar desde esta teoría”, no. Aparecía la frase del texto que era posible conectar con el pensamiento de la crítica. Y en ese sentido la lectura era muy vital. Un día me dijo, en una mesa de examen, “están buenos los libros de Brato, pero lo que yo le dije, lo que le objeté es que uno no puede un día levantarse estructuralista, otro día pos estructuralista, otro día sociólogo de la literatura, otro día lacaniano”. Pezzoni leía al modo de S/Z, lo había incorporado, pero no era un imitador, sobre todo en los últimos años. No imitaba, no decía “voy a hacer lo mismo que hizo Barthes”, lo hacía a su manera, siempre a su modo.

¿Cómo se manejaba Pezzoni con la dictadura militar? ¿Tomaba recaudos con los temas que tocaba?

Cuando yo trabajaba con él daba Freud, Marx, Goldman, estructuralismo que ridículamente estaban prohibidos y me acuerdo que Pezzoni me dijo: “Vasallo, ¿usted va a dar todo eso? Estamos en un gobierno militar”. Y yo le dije: “Bueno, voy viendo”. Y él se reía a carcajadas. Él no hablaba en las clases del tema, en general nadie hablaba. Él se manejaba, creo que durante mucho tiempo en una actitud apolítica. Convengamos que venía de *Sur* y tenía todo ese respaldo de gente con pensamiento “gorila”, digamos. Pensamiento de la oligarquía, muy abiertos a lo internacional. Yo creo que él se sentía muy protegido por sus orígenes. Era amigo personal de Silvina y Victoria Ocampo y, por lo que

dice la gente que lo seguía en la universidad, llegó a ser muy abierto intelectualmente, era una persona con una enorme horizontalidad a nivel intelectual y eso es muy valioso. Me acuerdo que una vez discutí con él porque en uno de los seminarios en los que estaba Marechal él no llegó a tratarlo. Él hacía un planteo que decía que el cristianismo de Marechal era dogmático y yo, en ese momento, era muy pro Marechal. Me acuerdo que en el ascensor le dije “pero usted profesor tiene un problema con Marechal, no lo está analizando literariamente”. Me dijo “sí, puede ser que tenga que psicoanalizarme, pero también creo que lo que digo es cierto”. La verdad creo que, con el paso del tiempo, sí, tenía razón. No se le ocurría rescatar la vanguardia de Marechal, por ejemplo, pero sí la de Borges.

¿Cree que había cuestiones didácticas previamente diseñadas en las clases de Pezzoni?

No, a mí me parece que era un profesor nato. Los de Ciencias de la Educación me matarían, pero yo creo que era un profesor nato, de manera innata sabía comunicar. En relación con esto, me acuerdo que cuando alguien exponía lo interrumpía todo el tiempo. No me puedo olvidar una clase en la que yo tuve que exponer sobre un libro de Paz sobre Apollinaire. Yo lo había leído a las disparadas, de una semana para la otra. Tenía una lectura anecdótica, una exposición de lo que estaba ahí. Entonces me interrumpía todo el tiempo y mis compañeros me decían: “traspiramos con vos, no sé cómo aguantaste”. Y él: “me parece Isabel que no te detuviste en nada” me dijo al final. Era un interventor. Presuponía lectura previa y si no había, jodete. Él daba la clase igual, cosa que ahora no hacemos.

¿De qué se trataban los exámenes?

El alumno tenía que exponer un tema que traía preparado y tenía que responder algunas preguntas. Cuando se enganchaba en el pensamiento del alumno, se ponía a dar clases en el examen. Nunca dejaba de enseñar. Cuando éramos colegas, me costaba horrores tomar exámenes con él, porque él se tomaba todo la burocracia en broma. Y yo no me quería reír, pero era imposible.

En el Seminario no tomaba exámenes, sino que se entregaban trabajos finales que se debatían a lo largo del tiempo con él.

¿Cómo encaraba Pezzoni las correcciones?

Yo te cuento lo que hizo conmigo en ese aspecto. Una vez hice un trabajo para ese seminario de poesía, se lo mandé por correo porque yo estaba en Francia. Y me dijo que le interesaba mucho, que había que ajustarlo, que se podía resumir y publicar. Yo nunca lo hice porque para mí estaba muy verde. Él era muy alentador, aunque no había anotaciones. Hablaba con los alumnos: “el problema de su trabajo es tal y tal”. Eso es muy docente, estaba muy pendiente de la oralidad y ahí daba muy buenas devoluciones. No digo que no anotaba, sino que ampliaba mucho en la oralidad.

¿Encuentra diferencias entre la escritura y la oralidad entre *El texto y sus voces* y lo que recuerda de las clases?

No, porque era muy rico lo que decía oralmente, sus clases eran muy ricas. Planteaba un debate y después resumía. Retomaba lo que decía las clases anteriores, había un gran hilo conductor si veías eso con el tiempo. Usaba el pizarrón de manera moderada, pero ahí anotaba cosas clave. Leía mucho en voz alta. Recuerdo cuando nos leyó un poema de Baudelaire, “Correspondencias”, en esa traducción española horrible de Losada (de una mujer cuyo nombre no recuerdo, leía y mechaba con sus comentarios sobre cómo lo hubiera traducido él. Leía Darío, leía Vallejos, “hay golpes en la vida tan fuertes...” Leía muy lindo, pero presuponía que nosotros seguíamos leyendo.

¿Llevó alguna vez artículos propios para sus clases? ¿Enviaba a leer su producción?

Muy poco, que yo sepa. Cuando yo lo conocí en el Instituto ya sabía cuál era su mundo, por dónde se movía. Obviamente, después me interioricé más. Tenía muchos contactos internacionales, amistades que visitaba en París y New York. Todos los años iba a la feria de Frankfurt, como editor de Sudamericana. Muchas veces nos recibía allí, cuando Sudamericana estaba en Humberto Primo. Sobre Frankfurt me acuerdo que decía que era una ciudad horrible, que no sabía alemán. Y cuando estaba en

Europa aprovechaba a hacer otros viajes. En New York tenía un amigo pintor que lo alojaba y en París se veía con gente.

Escuchaba música, mucha música. Una de las últimas cosas que leí de él era que escuchaba la música de cámara de Grams y lloraba, cuando estaba enfermo. Le gustaba el tango, la cantante Rosita Quiroga, el cine inglés y el yanqui de los 30 y los 40. Le gustaba todo a Enrique, era un tipo que disfrutaba mucho de lo que él estaba en condiciones de disfrutar.

¿Conoce usted el trabajo de Pezzoni en alguna otra cátedra?

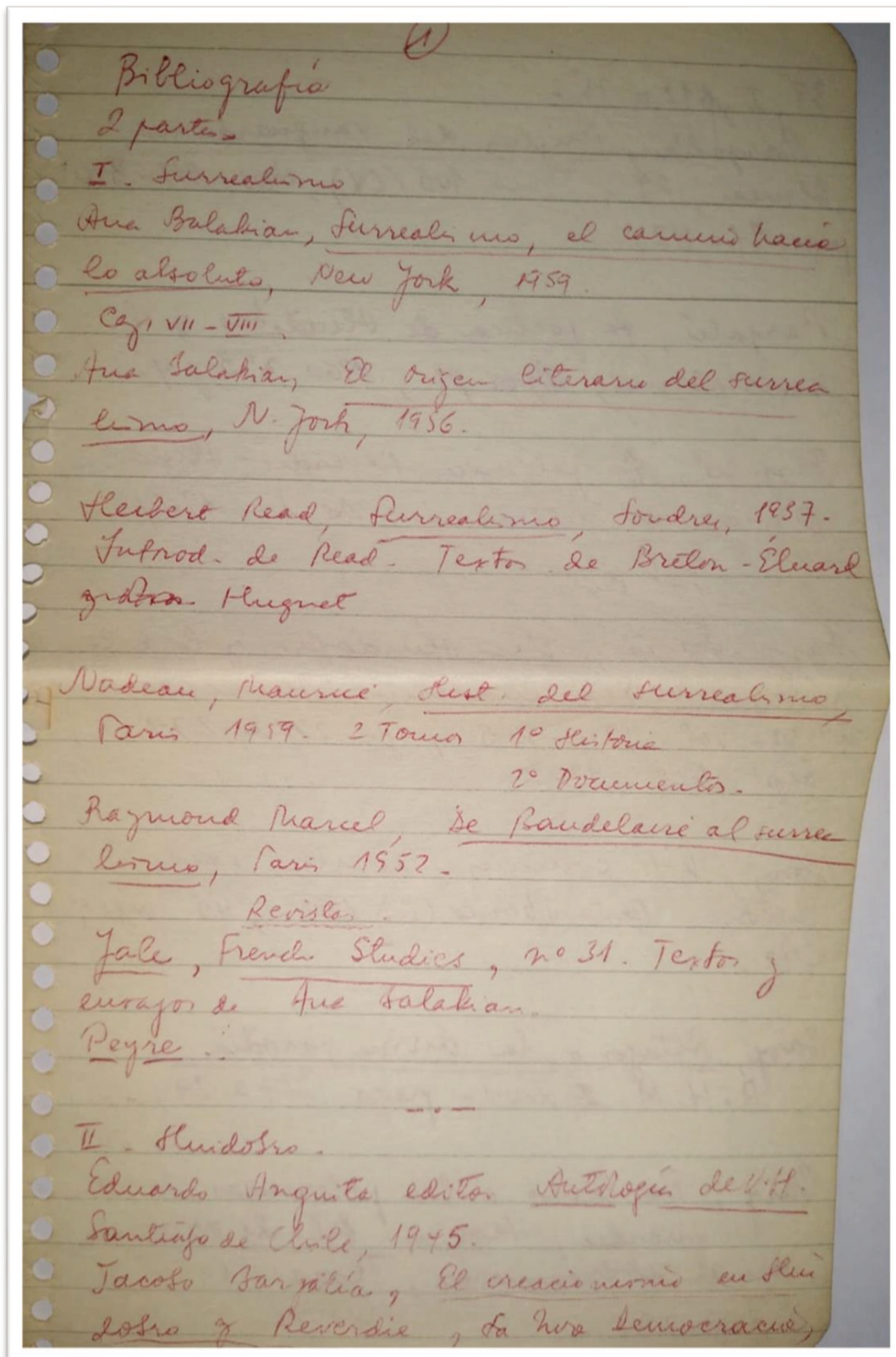
Hay una zona que yo desconozco, cuando trabajó en la cátedra de Calleit Bois, en la cátedra de Hispanoamericana, porque él tenía una formación muy fuerte en hispanoamericana y en española contemporánea: generación del 98 y del 28. Sí recuerdo que quedó el mito de su concurso para la cátedra con Panesi y María del Carmen Porrúa. Fue muy famosa la oposición que dio, porque justo le tocó como tema Borges y después todos hablaban de esa clase.

¿Qué reconoce usted en sus prácticas como una herencia o aprendizaje de Enrique?

El no querer someterme a modelos en forma ciega, esto de leer una traducción tratando de traducir mejor o, por lo menos, distinto, plantear etimologías. Cultivé el humor en los últimos años, que antes no cultivaba y aprendí a abrir, a dejar abierto, a considerar que cada clase es un disparador y no una cosa que se cierra de modo definitivo. Creo que eso viene de él, lo tomé de él. Fui colega de Pezzoni más que alumna. Colega con un respeto reverencial.

PROGRAMAS DEL "SEMINARIO DE LITERATURA LATINOAMERICANA
CONTEMPORÁNEA" (1970 y 1971)

Programa fragmentario de 1970



1955, ^{CXIII} ~~no 713~~, no 100, págs. 21 a 61.

Goic, La poesía de V.H. 3ª parte,
: A.V.C.H. 1956, CXIV, no 101.
págs 61 a 119.

Julio Molino, Vicente Huidobro Dte -
me ~~1925~~ año 25, LXXXIX, nos 271
a 272 - p. 56 a 76.

Hugo Montt, editor, poemas selectos de V.H. Trad. de las obras en
francés por José Zanartu. Ed. de San
tiago, Chile 1957.

Antonio Romera, recopilador (R)
Papeles póstumos de V.H., Insula,
IV, no 38 - págs 3 a 7.

Fuís Alberto Sánchez, V.H. R.M.C.
XVIII, CXV, págs. 45 a 54.

Paul Solre Castro, V.H. Rev Ib. 1960,
XXV, no 49, págs 115 a 124.

Guillermo de Torre, Literatura euro
pea de vanguardia, Madrid, 1925.
Reedición de 1961.

Bary, La obra de V.H. y el creacionismo
P.H.D. University of California, 1955.

Bary, Vicente Huidobro, el estilo nord-
sur, Rev. Iberia, XVIII, n° 53
pags 87 a 102.

Bary, V.H. - el poeta contra su doctrina,
Rev. Ib. n° 28 - pags 301 a 312.

Bary, V.H. o la vocación poética, Granada
1963.

R. Cansinos Assens, Poetas y prosa
del 900 - Madrid 1919. pags 68 a 73.

Gerardo Diego, V.H. Alencá, 1950,
atto 27 - Tomo 96. n° 295 # 296 -
pags - 10 a 18.

Francisco Pissuel, El creacionismo y
la inquietud del infinito, Alencá, 1958
CXXX - n° 379. pags 97 a 131.

Sedonil Goic, La poesía de V.H.
Chile 1956. ~~XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX~~

Goic, La poesía de V.H. en A.V.O.C.H.

Para los Dns de V.H.

Obras completas, prólogo de Brautlio
Arenas, Tomos I y II - Sgo Chile - 1964 -
Zig-Zag - autología.

St. Lecturas Complementarias -

Jean
Cohen, Structure du langage poé-
tique, Paris, 1966 -

Antonio Machado, Sobre las imágenes
en la lírica, obras compl. Madrid
1957 págs 1219 y ss.
St. Complementaria, Sorada, 1957 -

Pierre Reverdie, Le gant de ~~Orin~~

Herbert Kourad, Estudios sobre la
metáfora (en francés) Paris - 1955

H. Friedrich, Estruct. de la lírica
moderna [Trad. experimenta] Seix Barral
Barcelona 1959

C. de Lewis, La imagen poética 1947

John Pres, The chequard^s & shade
Reflexion on oscurity on poetry,
London 1958

J. de Torre, La polemica⁽³⁾ del creacionismo:
Huidobro y Reverdie, Rev Mas de
Vanguardia en Iberoamerica, Univ
Texas 1965 - págs 65 a 76.

J de Torre, precedentes y justificativos
teóricos de Huidobro, Ateneo, II,
n° 5 - págs. 569 a 57 - -

Antonio de Ondurraga, editor Atlas
de la poesía de Chile desde 1900 a 1957
Sgo, Chile, 1958 - págs - 178 a 205 -
434 a 497 -

Ondurraga, H. y Apollinaire: géne
sis de la poesía contemporánea
R.M.C. XXI, n° 134, págs 90 a 108.

Ondurraga, H. y La revolución poé
tica argentina de 1921 R.M.C.
XVIII, n° 114, págs 118 a 127.

Ondurraga, V.H: poesía y proce
Autología precedida del ensayo: Teo
ría del creacionismo - Madrid, 1957

Ramón Xiraud, Teoría y práctica
del creacionismo hispanoamericano
y España México 1961

Perspectivas a elegir { sociológica
psicológica
estructural

Paz = poesía como acción. (Teoría)

I { Leer poesía
Leer sus ensayos

II { Tomar un texto en especial

III { 2 textos fundamentales (evolución).
Pedro de sd - P. Blanco

*
N
e
r
v
d
a
 { Autobiografía como materia
poetizable. (Morezal)
Canto General.

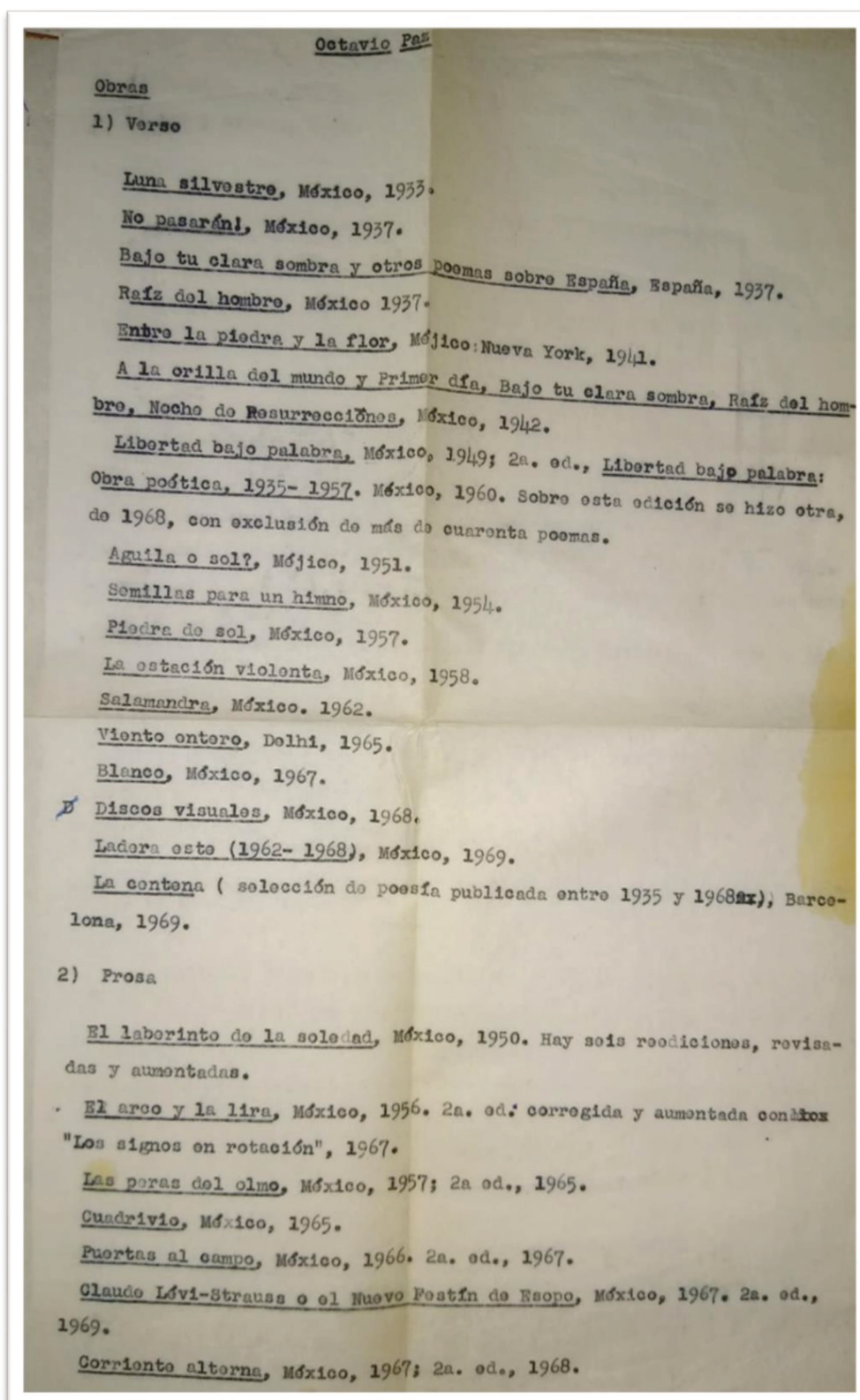
Vallejo { 3 poemas - (Explicarlos) -
Co-

[Seix - Barral { Huidobro - Vallejo - Neru. }
da

Molina : reflejos del surrealismo en
un poeta argentino de la época

fluidosko -
Trabajar poemas risto -

Programa fragmentario de 1971



Marcel Duchamp o el Castillo de la Pureza, México, 1968.
Conjunciones y disyunciones, México, 1969.
Posdata, México, 1970.

3) Teatro

La hija de Rapaccini, México, 1956. Revista Mexicana de Literatura, II, 7, set-oct. 1956, pp. 3-26.

NO SE INCLUYEN LAS EDICIONES, ANTOLOGÍAS, PROLOGOS Y TRADUCCIONES DE OCTAVIO PAZ NI LAS TRADUCCIONES DE SUS OBRAS.

Obras sobre Octavio Paz

Alain Bosquet: "Octavio Paz ou le Surréalisme tellurique", Verbe et vertige, París, s/d.

Gea, Claire: Octavio Paz, París, 1965.

Cohon, J.M.: Poesía de nuestro tiempo, México, 1964.

Cortázar, J.: "Octavio Paz: Libertad bajo palabra", Sur, 182, dic. 1949.

Couffon, Cl.: "Entrevista con Octavio Paz", X, Cuadernos, XXXVI, mayo-junio 1959.

Durán, Manuel: "La estética de Octavio ~~BEZ~~ Paz", Revista Mexicana de Literatura, L, 8, nov-dic 1956.

Fein, J.M.: "El espejo como imagen y tema en la poesía de Octavio Paz", Universidad de México, XII, 3, nov. 1957.

Hernández, J.J.: "Octavio Paz; El arco y la lira", X, Sur, 252, mayo-julio, 1958. XX XXXX & XX XXXX
La Nación, suplemento literario dominical, 28 de diciembre de 1969.

Mormall, Th.: "Octavio Paz: El laberinto de la soledad y el psicoanálisis de la historia", Cuadernos Americanos, en-febr. 1958.

Nelken, Zoila E.: "Los avatares del tiempo en Piedra de sol de O.P.", Hispania, vol. LI, 1, marzo 1969.

Pezioni, E. Poemas autógrafos. Rev. Los libros

Sucro, Guillermo: "El poema: un archipiélago de signos", Imagen, 24, 1/15 mayo 1968.

"Poesía y crítica en movimiento", Imagen, 45, 15/31 marzo 1969.

Vernengo, R.: "La poesía de Octavio Paz", X, Cuadernos Americanos, LVIII, 4, jul-agosto 1951.
Tres poetas de la soledad, México, 1955.

Poesía hispanoamericana y española, México, 1961.

"Blanco" de O. Paz", X, Diálogos, 20, marzo-abril de 1968

Octavio Paz: el sentido de la palabra, México, 1970.

Yurkievich, Saúl: Fundadores de la nueva poesía latinoamericana
Sin-Sansel 1977

Consúltense los artículos y la bibliografía del número 74 de la Revista Iberoamericana, enero-marzo de 1971, enteramente dedicado a Octavio Paz.

DESGRABACIÓN Y TRANSCRIPCIÓN DE UNA CLASE INÉDITA DEL “SEMINARIO DE LITERATURA LATINOAMERICANA CONTEMPORÁNEA” (1978)

[A continuación se transcribe la desgrabación de la clase completa, a partir de un audio de 36 minutos. Se dejan lauletillas y repeticiones propias de la oralidad y se señalan los momentos en los que el audio no permite oír claramente lo que se dice]

Enrique Pezzoni: el lector del texto balzaquiano y su lector contemporáneo, pero también el sujeto destinatario que es Barthes, que percibe la intertextualidad del texto de Balzac, pero que además proyecta sobre él, su propia intertextualidad. Recuerden ustedes cuando decía cómo se vuelcan continuamente el eje diacrónico sobre el eje sincrónico, en los dos sectores: en el eje horizontal y en el eje vertical. El texto de Borges, de alguna manera, con esa última frase resume esa empresa. Si esta página, si supiera como se leyera dentro de dos mil años, yo sabría cómo sería la literatura dentro de dos mil años, ¿verdad?

Bien. Decíamos entonces que en el texto de Bajtin, él lee discursos arquetípicos, aquellos que tienden al monologismo, que son denotativos directos. ¿Recuerdan la relación que ideogramatizaba Kristeva en la clase anterior, verdad? Que establece la relación 0 a 1, es decir, la relación que existe entre lo previo a la verdad que el texto representa, ¿no es cierto? De manera tal que la relación sería de falso verdadero: el texto presenta una verdad que es acatada, y por lo tanto, tiene un estatuto, una condición prácticamente divina y omnipotente, característica del texto monológico, frente al texto en el cual ese 0 previo a la verdad ya denota la posibilidad o existencia de una verdad que es transgredida por el texto mismo. De modo que la relación es 0 que denota 1 a 2. Evidentemente, la parodia vuelve a ser un momento privilegiado. La parodia exhibe una verdad, finge acatarla, precisamente para desacreditarla. Es un lenguaje que parece dominado, respecto de otro lenguaje, pero que lo que procura hacer es transgredirlo, provocar la apertura hacia un nuevo lenguaje. ¿Verdad? Y bien, respecto de esto decía Bajtín, citado por [inteligible] el discurso indirecto, de los cuales para Kristeva es el fenómeno paródico, es decir, no es referencial, no es denotativo, es esencialmente connotativo, es un sistema que se inserta en otro sistema, según hemos visto en la proyección connotativa. Precisamente esa inserción es la que produce el nacimiento posible de una nueva significación, ¿no es cierto?

Estudiante: perdón, ¿una inserción de tipo connotativo o metalingüístico?

Pezzoni: es una inserción que podría encarársela desde la perspectiva metalingüística, es decir, como denotativa y desde la perspectiva connotativa. Metalingüísticamente es un discursar sobre el lenguaje. La pregunta está bien. De alguna manera, tácito discursar sobre el lenguaje. ¿Verdad? Pero, por otra parte, esa parodia se vuelve significativa de un nuevo significado que todavía no se percibe, que retrocede, puesto que es pura apertura. Es decir, si encaramos la parodia desde la perspectiva formalista rusa del momento del puro procedimiento, es un fenómeno metalingüístico. Si la encaramos ideológicamente, en la etapa en la que Tinianov concibe la función de una manera radicalmente distinta de como la concebía la parte del procedimiento del formalismo ruso, como la de Propp, por ejemplo. Si concibe la función como algo que se integra en la serie social, es un fenómeno connotativo. Es decir, es un sistema que se inserta en un nuevo sistema del cual es significativo y que apunta a un significado que todavía no está naciendo, que se percibe como transgresión de. ¿Me entiende usted? Depende desde qué perspectiva encaremos el fenómeno paródico, ¿verdad?

Estudiante: ¿esto no sería la idea que está en la base de Genette de la parodia como mecanismo de simulación?

Pezzoni: claro, cuando Genette ve la parodia como mecanismo de desalienación, está viendo la parodia desde un punto de vista puramente de procedimiento.

Estudiante: claro, metalingüístico.

Pezzoni: claro. Si Genette se atiene a los efectos de la parodia no podría verlo sino como un peculiar fenómeno donde el eje de la desalineación se proyecta sobre el de la alienación, ¿verdad? Es decir, no sería una desalineación de las formas anteriores. Es una desalineación en el sentido de que como procedimiento, encarada como puro procedimiento, parece referirse pura y exclusivamente al hecho del lenguaje. Es un procedimiento lingüístico en el que un texto trabaja sobre otro texto. Pero si ese trabajo sobre otro texto significa toda una crítica de la significación y de la significación oficial, la alineación se produce hacia otro lado. Es decir, si uno usa el sentido ideológico que tiene ese juego se produce el mecanismo de alineación, ¿verdad?

Decíamos entonces: en esa tipología que establece Bajtin entre discursos directos denotativos referenciales y los discursos indirectos, entre los cuales el discurso paródico está en un momento privilegiado, Bajtin describe que el discurso indirecto tiene dos orientaciones simultáneas, son otras la orientación y la posición de la conciencia paródica al respecto del discurso indirecto habitual. Esta se orienta tanto hacia el objeto como hacia el discurso ajeno que lo parodia; discurso que se vuelve entonces representación produciéndose en consecuencia una distancia entre el lenguaje y la realidad. Es decir, toda parodia instituye una distancia en virtud de la cual se configura, a partir de la representación de un discurso ajeno. Pero se ha visto que el discurso parodiado no se muestra intacto en el discurso parodiante. Tal representación no supone una repetición, un mero cambio de contexto sino la acción del discurso que representa sobre el representado. Acción que para Bajtin lleva siempre el signo del rechazo ¿verdad? es decir, la parodia representa, parece ser el discurso dominado frente al discurso dominante, pero esa representación es una acción, es un rechazo ¿verdad? de manera tal que es un mecanismo de desalineación. Es decir, estamos dentro de los que hablamos sobre el lenguaje ¿no es cierto? es decir, el discurso parecería decir: este discurso retoma, exagera, distorsiona determinadas zonas de otro discurso. Entraríamos a lo metalingüístico, pero destacando el otro aspecto: ese hecho esa subversión de los representados versus los representantes connota la busca de una nueva significación. Es decir, es una acción de rechazo, de repulsa ¿verdad?

Bien. Otro texto, antes de que sigamos sobre el resumen de Kristeva y el comentario de Kristeva, que es interesante para ver en una lectura menos moderna que la que hace la Kristeva de Bajtin, es uno de todos los aparecidos en la revista *Poétique* número 40 y que se titula "*Bakhtine et l'alterité*", "Bajtin y la alteridad". Lo que hace Todorov, diría yo, es ideológicamente mucho menos escéptico que la Kristeva, mucho menos comprometido que la que Kristeva y es tomar aspectos más filosóficos, por así decirlo, del problema de la alteridad de Bajtin. Como ya vimos en la clase anterior, es un problema fundamental para Bajtin, puesto que toda su teoría del dialogismo se basa en la relación sujeto-destinatario, la relación sujeto del enunciado-sujeto de la enunciación etcétera, etcétera; es decir, es una interacción. Como lo veremos luego, desarrollado por la Kristeva, es una interacción entre una serie de identidades que integran ese espacio que reclama tanto Bajtin, un espacio de estudio de la literatura, de interacción del yo y del otro ¿verdad? Insisto: todo toma un punto más filosófico de la alteridad y vamos a ver que en muchos momentos hace resonar a nosotros el recuerdo de Machado para el cual era tan importante la alteridad, es decir, la necesidad de la mirada, de proyectar de fuera de sí al otro para que el otro nos corrobore y nos mire ¿verdad? Y toda la teoría amorosa de Machado, recuerdan ustedes. Es decir, la única manera de salir de la mónada es proyectar de sí al ser amado para sentirse corroborado por ese amor, aunque tengamos la radical certeza de que ese ser amado es pura proyección de nosotros mismos ¿verdad? Todo ser esencialmente heterogéneo tiene que proyectarse fuera de sí, pero es ese el aspecto de Bajtin que trata de destacar (aspectos semejantes quiero decir) los que trata de destacar Todorov en Bajtin. Se los mencioné a Machado porque como ustedes habrán observado en las lecturas que han hecho de Todorov, este parece ignorar olímpicamente la literatura

española. Salvo en alguna que otra ocasión ejemplifica con literatura española. Es muy curioso, inclusive en sus trabajos sobre la evolución de la noción de estilo, la teoría del desvío versus la gramática que abarca todas las formas, ni siquiera menciona a los investigadores que trabajaron sobre estilística romance como Spitzer, Alonso, etc. son todos inexistentes para él, de modo que no es casualidad que no aparezca Machado. Ustedes observarán que en este artículo tiene la ventaja de trabajar con muchos textos de Bajtin. Textos que van desde edades tempranas, como de 1924, hasta textos de 1961, por ejemplo, para ver cómo continúa la evolución de Bajtin. Como decíamos ayer, como muchos formalistas se quedaron en Rusia y siguieron trabajando en Rusia ¿verdad? y cómo continúa y reaparecen ciertos conceptos fundamentales de Bajtin. Pero reconocerán, repito, afinidades con Machado, como por ejemplo al exponer a Bajtin dice Todorov en qué consiste concretamente para Bajtin... *[Corte de la grabación]*

[Se produce un corte y continúa con otro tema]

Pezzoni: se parece mucho a lo legible, al placer de corroborar sentidos marcados. Eso produce un placer que se da espectacularmente en un texto clásico, dice Barthes. Su pregunta es interesante: ¿todo texto clásico es un texto de placer o todo texto de goce se vuelve, al hacerse clásico, texto de placer con el paso del tiempo?

Estudiante: no se vuelve con el paso del tiempo texto de placer, yo creo que no. Para mí está planteando constantemente el problema de los sentidos...

Pezzoni: sí, está planteando el problema de los sentidos. Está planteando una perspectiva renovadora y no una crítica de los sentidos, es decir, todas las huellas de sentido que le vienen de la novela grecorromana, que le viene de otro tipo de novela etcétera, etcétera. Trabaja con toda esa proliferación de sentidos ¿verdad? Es un texto muy citacional, es cierto, pero no hace la crítica de noción de sentido que haría el texto de goce. Yo me temo que sí, ahí está trabajando con un criterio cronológico, en el sentido de que el texto de goce es el fenómeno de la modernidad, es decir, la modernidad es la que introduce. Aparece el texto crítico, en este sentido de la palabra, en el sentido de que produce un texto crítico y a la vez discute la noción misma de sentido.

Estudiante: él hace un juicio de valor del sentido...

Pezzoni: primero, vamos a terminar la exposición para ver si hay un juicio de valor o no. Vamos a terminar con la distinción entre texto de goce y texto de placer a ver si se decide este problema, que es muy interesante. Hasta ahora ha dicho que el texto de placer se muestra sobre todo en los clásicos: a cuanto mayor cultura, mayor se da el placer ¿verdad? Continúa: inteligencia, ironía, se pueden manejar irónicamente los sentidos, pero no sin llegar a la crítica misma de la noción de sentido; euforia, valentía, seguridad, arte de vivir. El placer del texto puede definirse mediante una práctica, lugar y tiempo de lectura, casa, provincia, lámpara, familia allí donde es precisa, es decir, a lo lejos y lo no lejos, extraordinario énfasis del yo, este placer puede ser hecho, puede ser explicitado, puede ser dicho, puede ser explicitado.

Textos de goce: el placer fragmentado, hecho pedazos, la lengua hecha pedazos, la cultura hecha pedazos. Son perversos en el sentido de que están fuera de toda finalidad imaginable, inclusive la del placer. ¿Se dan cuenta la propuesta extrema que significaría el texto de goce? Es decir, se suspende la noción de sentido tal como toda una civilización y toda una cultura la ha imbuido en nosotros ¿comprende usted? Es decir, salgo de la noción de sentido, rompo, destrozo estrello, disemino el sentido, voy hasta más allá de la noción de placer, de corroborar...

Estudiante: [ininteligible]

Pezzoni: nada retiene este texto, nada se reconstituye, nada se recupera. El texto de goce es absolutamente intransitivo, se agota en sí, sin embargo, la perversión tampoco basta para definir el goce. Es el extremo de la perversión lo que la define, extremo siempre desplazado, extremo vacío, móvil, imprevisible, de ir allá en la perspectiva lacaniana...

Estudiante: perverso como sin regla...

Pezzoni: está usando la palabra perverso en un sentido etimológico ¿verdad? Es decir, apartado, es lo que se ha vertido en otras direcciones posibles. Este extremo garantiza el goce, una perversión a medias. Enseguida se carga de un juego de finalidades subalternas, prestigio, rivalidad, recurso, exhibicionismo, etcétera. Fíjense, de nuevo, el texto de goce inmediatamente se normaliza y se vuelve un género y se puede convertir en texto de placer porque se corrobora. Es lo que hablábamos de la vanguardia de alguna manera.

Estudiante: a ver, si nosotros vamos a hacer un paralelo con texto de placer y texto de goce y texto legible y texto escribible, yo no sé si lo entiendo muy bien, ¿pero se podría comparar un placer legible y un goce legible teniendo en cuenta la diferencia legible y texto escribible?

Pezzoni: claro. La pregunta es interesante. A veces se encuentran las dos tipologías y a veces no se encuentran. Es decir, qué tiene que ver y qué no tiene que ver, vamos a ver. Lo escribible es aquello que se percibe como producción de sentidos; lo legible es aquello que se percibe como producto, es decir, el arquetipo de la escribibilidad del texto. Escribible es, prácticamente, inhallable, es mayor o menor la posibilidad de percibir lo escribible. Muy bien, ahora, la otra distinción en qué se aproxima a esto: sí, tiene algo en común. Tienen en común que todo texto de placer tiene un alto porcentaje de producto, pero también puede tener su grado de escribible; mientras que el texto de goce sería aquel en el cual solo se daría un tipo describible que es aquel que deja en suspenso todas las nociones de sentido. Así nos daríamos cuenta cómo se entrecruzan las dos perspectivas.

Estudiante: perdón, Barthes privilegia el texto de goce y a la vez esa categoría está asimilada al mundo psicoanalítico. Está encontrando el valor literario de la obra. Barthes privilegia el texto de goce frente al texto de placer.

Pezzoni: es inútil negarlo, evidentemente el texto indica que tiene una fascinación por el texto de goce y que se resigna sonriente al texto de placer. Eso es evidente.

Estudiante: esa categoría de texto de goce está definida perfectamente en relación a la categoría que Lacan define como el plus de gozar, frente a la versión marxista de plusvalía. Si ese plus de gozar, que Barthes encuentra en el texto de goce -al cual privilegia- está asimilado al discurso psicoanalítico ¿cómo no podemos ver eso como una alienación al discurso psicoanalítico cuando Barthes describe al discurso literario?

Pezzoni: claro, lo que ocurre es que no es tan tajante. Es un poco perturbadora la noción de valor literario aquí, es decir, no es que Barthes le ponga una calificación mayor al texto de goce que al texto de placer. Él no está negando tampoco el valor literario del texto de placer, no lo está negando.

Estudiante: para mí, sí...

Pezzoni: no, no podemos decir que lo esté negando porque toda su vida ha trabajado con los textos de placer. Prácticamente no ha trabajado con otra cosa. Es la fascinación que siente él y que podría definirse psicoanalíticamente como un tipo de arquetipo que nunca se dará plenamente, es decir, es de alguna manera un juicio existencial de Barthes que no se asimila del todo a la noción de valor literario, ni tampoco se agota del todo en el discurso psicoanalítico. ¿Entiendes? Aunque le sirvan elementos del discurso psicoanalítico para describir ese algo. Pero no me parece que se reduzca esa fascinación que tiene, es cierto, por el texto de goce que se asimile del todo a la categoría de mayor o menor valor literario. De alguna manera, el valor literario está en la zona del texto de placer, hay mayor o menor valor literario. La otra rebasa esa misma zona por eso es tan difícil. Esto no significa que esté reduciendo el texto de goce al discurso psicoanalítico. Lo puede describir en términos psicoanalíticos, pero no dice que sea el discurso psicoanalítico, es decir, acude al discurso psicoanalítico para definirlo, pero no lo asimila al texto psicoanalítico. ¿Comprendes? No es una lectura psicoanalítica del texto. Es decir, yo tomo del psicoanálisis ciertos elementos que me permiten definir esta entidad que es el texto de goce ¿verdad? pero no es que el texto de goce sea solamente asimilable al texto del psicoanálisis. Es un instrumento que he elegido para tratar de describirlo, no de explicitarlo porque prácticamente no es explicable, salvo en el sentido de las aperturas del sentido ¿comprendes?

Estudiante: en relación al valor literario [ininteligible]

Pezzoni: es por eso que él no puede no citar al texto de placer en la dimensión de lo tradicional y al de goce en la de lo moderno. Por eso es que dice, además, que todo texto de goce sería ilegible porque no tenemos los sistemas para captarlo. Todo texto de goce perdón ilegible. Fíjense que se ha manejado con lo escribible y lo legible. El texto de goce es aquel donde lo importante sería la superación misma de la noción de sentido, que supone marca cultural, toda marca cultural posible. Ese texto me propone una nueva dicotomía: ese texto sería elegible porque yo no tengo ninguna clase de marca cultural, salvo el espectáculo de la transgresión del sentido, de la perversidad. Por eso dice él, entonces, que todo texto que tiende a ser ilegible, a acercarse al texto de goce necesita su sombra. ¿Qué es lo que llama sombra? Tiene que tener cierta dimensión mimética, tiene que tener cierta ideología, porque si no es ilegible, sino no lo podemos percibir. Es decir, por otro lado lo legible nunca es absolutamente previsible. No se agota en lo absolutamente previsible, es decir, es la vacilación, la tensión entre lo inteligible y lo problemático. Por eso que un texto como *El Quijote* es un texto que está en esa zona, es decir, está entre lo escribible y está entre lo legible ¿verdad? Es lo legible porque sus sentidos están marcados y cuestionados, pero sin llegar al extremo absoluto de lo escribible puro o al texto de goce.

Estudiante: bueno, pero resulta más describible que muchos otros textos modernos que no tienen en absoluto esa transgresión de sentido que tiene *El Quijote*. Yo creo que es un poco superficial quedarse en que un texto clásico es legible y un texto moderno es escribible, simplemente porque el texto moderno aparente superficialmente transgredir más: artículos impertinentes, metáforas inesperadas o cosas que de alguna manera cuestionen o no tengan una experiencia real tan marcada.

Pezzoni: claro, pero la polisemia es justamente una característica del texto de placer que está manejando una cantidad de sentidos. El texto de placer puro sería lo infinitamente previsible, sería un placer bobo, podríamos definirlo. Pero claro, tenemos que acostumbrarnos a eso, a que está trabajando con tipologías extremas que se entrecruzan continuamente. Admitámosle que es muy difícil que la lectura de los clásicos no se vuelva un texto de placer, es muy difícil. Porque cuando sentimos el placer en leer un texto como *El Quijote* y vemos esa apertura de sentido, es muy difícil que no lo veamos marcada a la lectura porque trabaja continuamente con marcas y señalizaciones de sentidos para transferirlas. Barthes parece trabajar con la tensión que le da ese texto de goce inhallable, ese escribible puro, inhallable, con la nostalgia de ese texto que nunca puede darse, pero que le insta a visualizar la apertura de sentido en los textos que en realidad dispone. Serían como motores impulsadores.

Estudiante: el texto de goce estaría haciendo el nivel diacrónico y sincrónico..

Pezzoni: el texto de goce funciona en un nivel sincrónico. Es muy difícil percibir el nivel diacrónico, muy difícil, precisamente porque si lo percibimos en un nivel diacrónico aparecen nominados y rotulados los sentidos. Es una respuesta muy inteligente la que ha dado y que responde a esta discusión que estamos teniendo. Es decir, es muy difícil percibir *El Quijote* en un nivel sincrónico. Es una experiencia existencial que no está dada porque lo percibimos en un nivel diacrónico, por eso lo percibimos como un texto de placer. El clásico que solamente es perceptible en un nivel diacrónico es siempre un texto de placer.

CONVERSACIÓN INÉDITA ENTRE ALBERTO GIRRI Y ENRIQUE PEZZONI

[A continuación se transcribe la conversación completa, a partir de un audio de 54 minutos. Se dejan la muletillas y repeticiones propias de la conversación y se agregan notas que pretenden contextualizar y ampliar la información para el lector]

Alberto Girri [AG]: Pezzoni, preste atención y trate de tener la mayor lucidez posible porque hoy estoy dispuesto, o lo deseo mejor dicho, a que hable todo el tiempo usted. Y las razones son dos: hace pocos días, recibí un libro de un escritor venezolano, Guillermo Sucre, dedicado a la literatura latinoamericana.¹⁹³ Me pareció especialmente bueno, no el capítulo, el fragmento -digamos así- dedicado a uno de los poetas argentinos más interesantes, notables y aún discutidos de este siglo, que es Oliverio Girondo. Como por otro lado, usted me manifestó hace algún tiempo que estaba pensando en la posibilidad de escribir un artículo sobre Oliverio Girondo y como creo que seguramente ha hecho ya algunas reflexiones sobre la cuestión, me gustaría preguntarle: ¿cómo encararía una personalidad tan difícil de asir y tan compleja? Al mismo tiempo, una personalidad que no puede decirse que haya hecho escuela -en el sentido estricto de la palabra- pero sí puede decirse que sus poemas han provocado un efecto revulsivo constante, de tal manera que las sucesivas (las dos, por lo menos, generaciones posteriores a la de él) no han hecho sino tratar de aprovechar sus enseñanzas o por lo menos usufructuar su actitud en relación con la poesía y con la literatura en general; su actitud que -para darle un nombre- es lo que podríamos llamar vanguardista.

Enrique Pezzoni [EP]: mire, le voy a decir anecdóticamente que esa idea de escribir unas notas sobre Girondo provienen de una especie de doble aniversario de Girondo. Este mes de agosto se cumplen los 85 años del nacimiento de Girondo -que murió en el 67- y, además, se cumple el aniversario, los veinte años, de la aparición de su último y más importante libro: *En la masmédula* (1954). Ahora, no es solamente ese interés anecdótico el que me impulsó a empezar a pergeñar unas notas sobre Girondo, sino también otra serie de problemas. Por empezar, la revaloración actual de la crítica de Girondo que ha sido -con respecto a Girondo, mejor dicho- objeto de una cantidad de estudios. Hay un nuevo interés sobre Girondo, no ya de imitadores de Girondo, sino de ensayistas y críticos de Girondo; eso por un lado, y; el otro punto, es un punto que también señala Sucre en esas notas que usted ha mencionado -y que también yo he leído- y que es curioso en este sentido: Girondo está indisolublemente unido a la vanguardia, lo que llamamos vanguardia -punto sobre el cual tendremos que detenernos- pero en ella hace una especie de evolución al revés, por así decirlo. Hay poetas que se suman a ciertas formas de vanguardia y paulatinamente van abandonándola para entrar en una zona de placidez. Pensemos, por ejemplo, en el chileno Huidobro...

AG: o en el chileno Neruda, por ejemplo.

EP: en el chileno Neruda, por ejemplo, sí. Esos dos casos que paulatinamente van avanzando hacia una formas más, no sé si tradicionales, pero por lo menos más apacibles. El caso de Girondo es especial porque empieza con una voluntad experimental, pero que está en ciertas zonas -que después podremos precisar dónde están- y avanza hacia la vanguardia, hacia lo que podría entenderse como una verdadera vanguardia. Es *En la masmédula*, en su último libro, donde se produce realmente la

¹⁹³ Se trata de *La máscara, la transparencia: ensayos sobre poesía hispanoamericana* (1985) publicado por el Fondo de Cultura Económica en México.

audacia de Gironde y no en sus primeros, es decir, se va volviendo cada vez más crítico, más complejo, más revolucionario. Abre frentes, que es lo que debe hacer toda vanguardia.

AG: bueno, bueno, pero antes de antes de entrar en el problema de la vanguardia propiamente dicha, me parece que debiéramos -o debiera usted- hacer una recorrida respecto de esas distintas etapas.

EP: claro.

AG: por ejemplo, entiendo que el primero de sus libros es del año 22, creo que es *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922).

EP: así es.

AG: no sé si llamarle a este libro vanguardia, pero lo que sí es evidente en este libro es que se produce un espíritu absolutamente juguetón, sarcástico, irónico que más que vanguardia parecería tener como denominador común el deseo de burlarse -por contraposición- respecto de formas poéticas más o menos asentadas en un cierto academicismo. Piénsese lo que sería Buenos Aires -y no solamente Buenos Aires, sino casi todo el ámbito de habla hispana- sometido a los últimos estertores del modernismo, que ya había dado de sí lo mejor y que en esos momentos estaba todo reducido a una especie de estereotipo, donde poemas tras poemas no hacían sino exponer el arsenal literario que había aportado Rubén Darío y otros importantes poetas, pero especialmente

Rubén Darío. Es decir, lo que entonces había sido una novedad estilística y de imágenes se transformó en un academicismo.

EP: claro, en efecto. Yo le diría una cosa: en esa primera etapa de Gironde, es decir la etapa de los *Veinte poemas...* de *Calcomanías* (1925), la etapa de los años 22, 25; la etapa de su relación con *Proa* y con *Martín Fierro* hay, digamos, una voluntad de vanguardia, una voluntad experimental. Quizá no profunda ¿en qué sentido se lo digo? En el sentido de que no es una experiencia con el lenguaje, como es la que tiene que hacer todo gran poeta...

AG: no era profunda, ni en el sentido más auténtico, que es en el lenguaje, ni tampoco era profunda en el sentido de una concepción del mundo y que fuese auténticamente profunda e inédita.

EP: exacto. Es decir, con lo que juega en este momento Gironde es con la imagen. Y juega, en cierto modo, en la actitud surrealista heredada y asumida. Es decir, es un poeta -podríamos decirlo- realista, en el sentido de que son realistas los súper realistas. Está buscando con la imagen, la concreción de la visualización en forma muy concreta de ciertas formas nuevas de lo real. Es decir, está tratando de hacer un juego cambiante de 'lo real' y está buscando en 'lo real' una potencialidad permanente, pero no mediante el lenguaje.

AG: claro, no, en realidad lo que hace -usted lo ha dicho otra de otra manera cuando habló de 'lo real'- es provocar dentro del poema la irrupción de elementos así llamados prosaicos, es decir con un realismo que trata de demostrar que lo real puede ser dado -si es adecuadamente introducido dentro del poema- con toda la validez poética del caso, por prosaico que sea su origen...

EP: claro, claro, es decir, en definitiva es un poeta, yo diría, de una violencia sensorial que cae en éxtasis ante ciertas imágenes que le permiten visualizaciones muy intensas, de ciertas formas de la realidad, que a veces lo llevan hacia una especie de naturalismo erótico, muy violento. A veces, a un humanismo bastante grueso -en cierto modo- nada algebraico ni sutil, y sobre todo, ante una deleitación de ciertas imágenes. Por ejemplo, piense aquel poemita que dice: *en la terraza de un café hay una familia gris/ pasan unos senos discos buscando una sonrisa entre las mesas/ el ruido de los automóviles destiñe las hojas de los árboles/ en un quinto piso alguien se crucifica al abrir de par en par una ventana*. Es un poema característico...

AG: y hay un poema -que yo recuerdo de esa época- que se llama "Milonga" donde se producen todos esos efectos que usted ha citado y, además, una especie de sutil -no sé si consciente o inconsciente- sátira al modernismo. Hay una cuarteta que dice: *sobre las mesas/ botellas decapitadas de champán/ con corbatas blancas de payaso/ baldes de níquel que trasuntan enflaquecidos brazos y espaldas de*

cocote. Evidentemente, hay una intención satírica en relación con ciertos elementos que el Modernismo ha producido.

EP: es verdad. Y esa actitud antimodernista, esa actitud súper realista, deliberadamente asumida, a veces lo hace caer en lo que precisamente Sucre llama -me parece con mucho acierto- un determinismo de la imagen. Es decir, las imágenes se motivan las unas a las otras, con una especie de rigor lógico y un tanto cerebral que no coincide con esa libertad de la imagen que se presenta como estallando por sí sola. ¿No es cierto? Ahora, toda esta primera etapa de estos primeros libros es bastante diferente de una segunda etapa que empezaría con *Espantapájaro*, el libro de 1932. Enrique Molina -en ese hermoso estudio que ha hecho como presentación de la edición de obras completas de Oliverio Gironde que publicó la editorial Losada¹⁹⁴- dice que esta aparición de este libro, de este *Espantapájaros*, significaría una especie de paso: del viaje o visión horizontal que tiene de la realidad un Gironde, a una visión vertical, es decir, a una especie de traspasamiento de formas que le obligará a meterse en el lenguaje y a meterse en la realidad de otra manera. Y Allí es donde empiezan revoluciones -en el doble sentido de la palabra- de Gironde: en el sentido de cambios, de giros y en el sentido de rupturas, de nuevos frentes. Allí aparecen juegos verbales, parodias, pero ya no tienen la misión de complacer al lector sino más bien de irritar al lector y, sobre todo, de irritar al lenguaje. Empieza a trabajar violentando el lenguaje...

AG: bueno, no hace sino cumplir con la misión de todo gran poeta renovador, es decir, ante el uso de estereotipado del lenguaje, se provoca una irrupción que en última instancia se vuelve contra ese lenguaje estereotipado, revitalizándolo, porque termina por incorporarse a él, ¿Qué le parece si hacemos una pausa y seguimos?

EP: y continuamos, sí.

[PAUSA]

EP: decíamos hace un momento, Girri, que en cierto periodo de la producción de Oliverio Gironde -el período que se inicia con su libro de poemas, casi todos en prosa, *Espantapájaros* de 1932- se produce en Gironde una búsqueda mucho más intensa de lo verdaderamente nuevo -en materia de lenguaje- que en su periodo anterior. Decíamos que es un autor que ya empieza a hacer una revolución dentro del lenguaje mismo, irritando al lenguaje, usando clisés, giros antipoéticos, analogías fonéticas diferentes de las analogías semánticas, etcétera. Es un periodo en que parece empezar a cumplir algo que él decía mucho antes, en 1924 -si no me equivoco- en sus *Membretes*, cuando afirmaba: “el arte es el peor enemigo del arte, un fetiche ante el que ofician arrodillados los que no son artistas”. Es decir, no tiene la voluntad simplemente traviesa de burlarse del arte, sino de luchar contra formas de anquilosamiento del arte, inclusive ese tipo peculiar de anquilosamiento que se llama vanguardia.

AG: claro, bueno no, pero acá usted plantea -o se me adelantó a algo que yo quería plantear o por lo menos referir-. En primer término, me parece que la actitud que usted acaba de describir, es una actitud no solamente típica de la así llamada vanguardia, sino expresa también todo lo que la vanguardia tiene de culto romántico, por así decir. Porque, obviamente, en esa revolución que intenta Gironde a través del lenguaje hay (aparte de la protesta contra cánones estéticos determinados) una especie de voluntad, de originalidad y de novedad que son muy características del Romanticismo y que son muy características de la vanguardia.

EP: bueno, el surrealismo ha sido una forma archi romántica en ese aspecto.

¹⁹⁴ Se refiere Pezzoni al prólogo titulado “Hacia el fuego central o la poesía de Oliverio Gironde” escrito por Enrique Molina para las obras completas del poeta. Esta edición fue publicada por primera vez en 1968 por la editorial Losada.

AG: en ese aspecto, sí. Ahora esto nos lleva, y me parece que es una posición que tiene algún interés en relación con nuestra literatura, al hecho que hace que nos enfrente con uno de los méritos no menores de Gironde ¿Cuál es? El de que quizás es el primero que haya enfrentado a la literatura en nuestro país con un verdadero espíritu de vanguardia. Entendiendo por espíritu de vanguardia -para remitirnos a los ya conocidos- de aquel famoso poema de Apollinaire en donde habla de la oposición de la aventura y del orden, entendiendo el orden por las formas tradicionales, las formas inspiradas en el temperamento clásicos; y entendiendo la aventura por el hecho de abrir, a través del lenguaje de las ideas, de la incorporación de elementos poéticos -aparentemente antipoéticos- una nueva apertura al espíritu humano. En ese sentido ¿cómo calificaría usted la novedad de que aporta Oliverio Gironde?

EP: bueno, yo la calificaría como muy importante, sobre todo en su último periodo -el periodo de *En la masmédula*, el libro que aparece en 1954- lo que quiere hacer Gironde no es transfigurar la realidad por medio de la palabra, sino transfigurar la palabra misma, que me parece una de las ambiciones más altas que se puede proponer un poeta. Es decir, eso que a veces nos parece un verbalismo obsesivo que lleva al vértigo -en la última producción de Oliverio Gironde- es la necesidad de crear un universo verbal. Es decir, violentar el lenguaje para pasar a otro lenguaje. Y allí es donde se ve el sentido que tenían las primeras declaraciones -hace un instante habíamos citado pasajes de *Membretes* del año 24- que decían los años juveniles en que su vanguardismo y su revolucionarismo era un tanto exterior. Cuando decía, por ejemplo, “llega un momento en que aspiramos a escribir mucho peor”, o cuando decía “solo después de arrojarlo todo por la borda somos capaces de ascender hacia nuestra propia nada”, no estaba diciendo “me voy a situar en la moda de los rebeldes, de los accidentales” sino estaba diciendo: “tengo que ir más allá, es decir, tengo que sacrificarme inclusive para conseguir el destino de un lenguaje nuevo”.

AG: escúcheme, Pezzoni, cuáles son sus conclusiones en este sentido: ¿todas esas experiencias de Gironde se desgastaron en sí misma o bien provocaron una verdadera revolución en el idioma como pudo haberla provocado la peculiar sintaxis y la peculiar calidad de epigramática de sus adjetivos y demás que introdujo Borges en nuestra literatura? Yo creo que no, yo creo que es una vanguardia, que como toda vanguardia, fue reemplazada o bien por una tradición que esa misma vanguardia creó -y en este caso son los continuadores del poeta Gironde- o bien es reemplazada por otra vanguardia donde el experimento o el experimentador aportará o no elementos con arreglo a las calidades o al don personal de él, pero que no tiene la vastedad de que ha podido ejercer una personalidad genial como ha sido Borges en relación con nuestro idioma.

EP: sí, yo le diría una cosa: a mí el caso Gironde me parece un caso muy interesante *per se*, me parece muy interesante el trabajo verbal de Gironde *En la masmédula*, me parece interesante esa doble actitud que revela en el poema, que es su concepción de lo mezclado, de lo de lo impuro. Uno de los primeros poemas de *En la masmédula* precisamente insiste sobre la idea de la mezcla, de lo mezclado. Le voy a citar unos versos: *la viva mezcla/ la total mezcla plena/ la impura mezcla/ la mezcla sí/ la mezcla con que adherí mis puentes*. Es decir, esa voluntad de trabajar con un lenguaje sin desterrar de él nada, ningún tipo de material, y por el otro lado, el despojamiento de toda actitud -digamos- un poco superficial, un poco decorativa, un poco prestigiada por ciertas vanguardias que se ya se habían vuelto tradicionales. Es decir, su ideal de una negación que lo abriera a una receptividad verdadera de lo nuevo. “El puro no sin no” como decía él mismo. Ahora, yo no creo que esas búsquedas de Gironde hayan, digamos, dejado escuela, en el sentido de que se haya continuado en esa línea. Ahora, por otro lado, le advierto una cosa: las revelaciones del Borges que son muy definitivas también y su trabajo con el lenguaje que es tremendo, también ha dejado influencia pero a veces es una influencia nefasta. Fíjese que cuánto *clown*, cuánto payaso ha producido Borges como imitación en la literatura argentina.

AG: bueno, pero esa es la gran paradoja que produce una personalidad genial, que consiste en que el aporte absolutamente novedoso u original -que en materia lingüística o de estructura lingüística- que ha aportado Borges al idioma, ha terminado por pasar al lenguaje corriente...

EP: sí, al de las revistas sofisticadas...

AG: a las revistas sofisticadas que, naturalmente con el atraso que corresponde a la masificación de la cosa, utilizan una objetivación que ya Borges había utilizado o había dejado utilizar hace muchos años, pero esto parece ser el destino de cualquier creador genial. Es decir, aquella formidable paradoja que dice que todo genio está irremediabilmente condenado a dejar palabras banales, para uso corriente, es decir que todo genio de alguna manera termina creando para la recreación de nuevos lugares comunes. Ahora, en el caso de Oliverio, independientemente de la fascinación que en el orden personal ejercen sus poemas como experiencias personales, creo que es un camino absolutamente cerrado en sí mismo. Me refiero, específicamente, al caso de *En la masedula* donde no se puede negar el ímpetu verbal, onírico, imaginativo inconsciente que anuda esas palabras. Pero, al mismo tiempo, es evidente que eso empieza y termina en sí mismo. En cuanto a los libros anteriores, empezando por *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, con el correr del tiempo se ha visto que es un tipo de -no diré de experimentación- sino de visión que tiene antecedentes ilustres en la literatura y que, por distintas vías, se han ido difundiendo en distintas zonas. Es el caso de Laforgue¹⁹⁵, el notable poeta francés, de fines del siglo pasado, cuya visión del mundo es muy, muy similar a la de la poesía de Gironde, de los primeros libros de este poeta. No quiero decir que Gironde -de la misma manera en que lo hizo Lugones en el *Lunario sentimental*- se haya de inspirado directamente en Laforgue. Pero, es evidente que cuando se produce una visión poética y que adelanta -dentro del idioma- las posibilidades de ese idioma; eso tiene su antecedente, en el sentido de que no es posible romper con la continuidad del arte -en este caso del arte literario- en el sentido de que no hay progreso sino que hay continuidad. Lo demás es un experimentalismo, de orden muy personal, que tiene una fascinación personal, desde luego. Pero que no creo que pueda injertarse dentro de la marcha del idioma con posibilidades de, a su vez, provocar otros creadores.

EP: con todo yo creo que hemos apuntado -como siempre ocurre cuando se hacen estas disquisiciones sobre la obra de las grandes creaciones- a una tipología de los creadores. Hay creadores -esto no es un juicio de valor, simplemente es una tipología- que representan grandes finales, hay creadores que representan grandes comienzos (sea cual fuere el grado de perfección de su obra), hay creadores como Gironde que, aunque vayan avanzando cada vez más a una hacia una actitud más combativa, más experimental y más genuinamente experimental, son grandes finales del trabajo con ciertas formas del trabajo con el lenguaje. Llegan a ciertos extremos, dentro de rumbos abiertos. Hay creadores que empiezan con rumbos distintos, como sería inclusive el caso de un Borges: un escritor en que resuenan tantos ecos enciclopédicos, pero que, sin embargo, abre un camino que no representa el final de un camino anterior.

AG: claro, pero eso es típico de todos los grandes escritores o de los escritores verdaderamente geniales. En el caso de Borges -y esto ya sería motivo de otro de otro diálogo- lo que obra a mi juicio es un evidente temperamento clásico que con gran genialidad se ha servido de los elementos contemporáneos que su vida le ha permitido tener.

EP: así es, en efecto. En definitiva, conviene insistir en que no estamos manejando juicio de valor sino que estamos tratando de deslindar actitudes ¿No es cierto? Sobre todo esa actitud ante el fenómeno vanguardia. La vanguardia asumida como moda, la vanguardia asumida como o la voluntad de cerrar el camino de vanguardia abierto o la voluntad de inaugurar un camino nuevo rompiéndose la cabeza si es necesario.

[FIN DE LA PRIMERA PARTE]

¹⁹⁵ Refieren a Jules Laforgue (1860-1887).

EP: Kafka, se ha convertido casi en un lugar común, no solamente literario, sino de formas del vivir cotidiano. Generalmente, cuando tenemos algún problema burocrático, algún inconveniente en la vida de todos los días, decimos: “este es un asunto kafkiano”. Kafka ha venido a hacer un comodín para simbolizar situaciones absurdas, situaciones, engorrosas situaciones gobernadas por el azar.

AG: sí, yo diría que Kafka ha pasado a convertirse en la vida contemporánea como una en una especie de emblema -digamos así- de la incertidumbre del hombre dentro de esa sociedad y la incertidumbre del hombre frente a sí mismo, es decir, una especie de visión totalizadora del hombre en sus aspectos más angustiosos y más verdaderos.

EP: es cierto, y eso es precisamente el tema que trata Henric en su libro sobre Kafka y que el comentarista Walter Muschg¹⁹⁶ comenta, tratando de precisar algunas y corregir inclusive algunas de las conclusiones a que llega este estudioso alemán. ¿Cuál es el punto central de la tesis de Henric sobre Kafka? El punto central, yo diría que consiste en ver una sucesión de imágenes en la literatura de Kafka que se reiteran desde sus primeras obras y que culminan con las grandes novelas de Kafka: con *América* (1927), con *El castillo* (1926), con *El proceso* (1925), etcétera. Y verlas, no como alegoría, sino como metáfora del vivir contemporáneo. Sobre todo ve, digamos, el núcleo originario de esas metáforas y no alegorías, en el cuento de Kafka “El Cazador Graco” (1917). Es decir, ese cazador que está en todas partes y no está ninguna parte. El autor dice: “como el cazador Graco, vive Kafka entre lo universal infinito y lo individual finito en un por doquiera y en un ninguna parte como un fantasma entre dos mundos que no pueden entenderse el uno al otro. Su tema fundamental es la diferencia absoluta entre verdad y mentira: la verdad entendida como el ser indestructible pero incomprensible latente en el hombre y en las cosas y la mentira entendida como el distanciamiento de esa verdad del ser, como la nulidad de todos los conceptos e ideas heredadas que han de poner a salvo la existencia humana”.

AG: o sea que esa tesis -tan bien expresada en el párrafo que usted acaba de citar- corresponde ni más ni menos a lo que podríamos llamar al denominador común de toda gran literatura. Es decir, lo que es este autor trata de aplicar a Kafka es perfectamente aplicable a Dostoievski, pongamos por caso. Por cuánto parecería -y esto es una de las grandezas de Kafka, como es una de las grandezas de escritores como Tolstoi o Proust- que una de las finalidades primeras, digamos, de la gran literatura es la de curar al hombre de esa angustia esencial, que es la de creerse solo, la de sentirse primero, la de sentirse solo y, al mismo tiempo, la de hacerle sentir culpable de esa soledad por eso esa dicotomía que él plantea entre la infinitud y la finitud de la existencia del hombre en el mundo.

EP: exacto. Ahora, lo curioso de la tesis de Henric es lo siguiente: Henric sostiene que las páginas de Kafka, que los mundos estremecedores creados por Kafka, de alguna manera no son alegorías en este sentido, que son metáforas pero no códigos de símbolos codificados para representar algo que está más allá de ellos.

AG: ahora, perdón -usted dirá que lo interrumpo constantemente- pero tengo una especie de manía en el sentido de buscar algo así como una simplificación frente a cosas que son presentadas como verdades novedosas, cuando en realidad corresponden al ámbito general del problema literario ¿qué me quiere significar el autor, o usted en este caso, con el hecho de decir que todo eso representa una gran metáfora cuando, en realidad, es también el denominador de cualquier obra literaria: ser una gran metáfora?

EP: exacto. Lo que Henric sostiene es lo siguiente: que lo absolutamente nuevo en la obra literaria de Kafka consistiría en que sus imágenes no pueden considerarse ni como alegorías ni como símbolos, en el sentido de que -y esto parecerá un lugar común evidentemente, pero que puede permitirnos llegar a conclusiones de otro tipo más interesante- de que la figura alegórica o la construcción alegórica, es una

¹⁹⁶ Se refieren al libro *Historia trágica de la literatura* (1965).

construcción que está codificada en el sentido de que sabemos muy bien que cada elemento del suceder corresponde a la visualización de algo abstracto que se da mediante ese acontecimiento concreto del suceder. En cambio, lo metafórico sería algo que tiene un valor *per se*, pero que además es visualización y concretización de otra cosa. Como usted dice muy bien, toda literatura es, en ese sentido, metafórica. Cualquier acontecimiento que se esté narrando, cualquier objeto que se presenta está permitiendo visualizar algo que está más allá.

AG: claro, porque la naturaleza humana -como bien lo ha señalado Sartre en una de sus tantas definiciones- consiste en enfocar al hombre con una visión a partir de la cual el hombre es lo que no es y no es lo que es. Es decir, esa permanente dicotomía o dialéctica constante hace que se oscile constantemente entre lo alegórico y lo metafórico en la vida de cada personaje.

EP: exacto, pero usted sabe que en los últimos tiempos ha habido una serie de polémicas en torno a cierto tipo de literatura. Polémicas surgidas, sobre todo en torno al subgénero llamado de la literatura fantástica, que son interesantes para relacionar con este punto que estamos tratando. Hay algunos autores, sobre todo la escuela estructuralista de Todorov, en Francia, que han hecho una larga disquisición acerca del género de lo fantástico, en que proponen la existencia de diferentes tipos de literatura fantástica: un género sería, por ejemplo, el género de 'lo extraño puro', lo realmente extraño que sería lo verdaderamente fantástico; aquello que narra acontecimientos no naturales, es decir, que no pueden ocurrir de acuerdo con las leyes de posibilidad de las explicaciones naturales y que producen en el lector -y en el personaje mismo que los está viviendo- una especie de duda en cuanto a la ocurrencia real de esos acontecimientos. Y esa duda nunca se disipa. El segundo es un género que sería lo que él llama 'el género de lo maravilloso puro', en el cual nosotros admitimos que ciertos hechos (ciertos hechos fantásticos, es decir, ciertos hechos que no están sujetos a las leyes de lo natural y de lo real) han ocurrido realmente dentro del ámbito de la novela. Como por ejemplo serían los acontecimientos de *Las mil y una noches*. Y, a raíz de este tipo de distinciones Todorov sostiene -cosa que me parece que disminuye mucho la literatura de Kafka- que los hechos de Kafka pertenecen a lo maravilloso puro, es decir, lo sobrenatural en el sentido de que no pueden tener una interpretación alegórica, que no pueden ser la manifestación visible de algo que está más allá de esos hechos mismos.

AG: mire, Pezzoni, yo no tengo mayor información, ni conocimiento sobre las teorías de Todorov ni de ninguno de los seguidores de su escuela, pero por lo poco que he leído son interpretaciones que tienen un carácter cientificista- un poco traído de los pelos-, por no decir positivista. Desoyen el hecho fundamental de que lo verdadero, lo verdaderamente fantástico o lo verdaderamente maravilloso, del texto literario es la lectura del texto literario mismo. Me parece absolutamente verdadera la afirmación de Ortega cuando señala que toda lectura es una utopía, en el sentido de que un texto no se agota, en el sentido de que siempre queda un residuo que es susceptible de interpretación y de una relectura. El libro tiene -o el texto- tiene una vivacidad y un renacimiento tan constante que hace que quepa todo: lo alegórico, lo fantástico, lo maravilloso; y que eso no puede ser sujeto sino como como método de estudio a una serie de clasificaciones más o menos inteligentes.

EP: sí, en efecto, uno se queda de pronto insatisfecho ante estas presunciones de cientificismo porque parecen desvirtuar, en definitiva, toda función literaria que es hacer ver más allá. Esto, en cierto modo, es lo que dice Walter Muschg al comentar la obra sobre Kafka a la que nos estamos refiriendo, diciendo que en toda obra literaria, en definitiva, hay un porcentaje de enigma que es fundamental. Y hace, digamos, un vertiginoso panorama histórico -por así decirlo- de lo que podríamos llamar la literatura del enigma -que es toda la literatura- empezando por el enigma como una forma primitiva de la obra literaria. Es decir, de una forma que manifiesta el pensamiento pre lógico en el hombre ¿verdad? y mostrando cómo esa literatura primitiva del enigma que propone una serie de acertijos: el dueño de la verdad oculta tras el acertijo es el dueño de la vida, en cierto modo. Hace una asociación, repito, entre ese pensamiento pre lógico ¿no es cierto? Las formas primeras de magia basadas en la analogía, es decir, la forma de magia que percibe relaciones ocultas entre cosas visibles y las formas

actuales de la literatura del enigma, es decir, esa literatura del enigma que fue trivializándose y convirtiéndose -digamos así- en juegos intelectuales y literarios persiste, en definitiva, en las grandes formas de la literatura actual.

AG: pero, por supuesto, cómo no va a persistir si, de alguna manera, el escritor es el encargado de vivir vicariamente las vidas que el lector no vive. Es decir, que de alguna manera, el autor del texto es el dueño de la vida de ese lector.

EP: ¿qué le parece si hacemos una pausa y seguimos con esta conversación?

[PAUSA]

EP: decíamos hace un instante, Girri, que Walter Muschg al insistir en el carácter alegórico que tiene la literatura de Kafka, y en definitiva, toda gran literatura, la asocia con las primeras formas literarias de lo que él llama el enigma como obra literaria. Y decíamos, también, que lo curioso de Kafka es que -según Muschg - es un escritor del género enigmático que no parece conocer la manera de descifrarlo. Y esa quizás es una frase feliz, en el sentido de que las alegorías de Kafka son absolutamente multivalentes, es decir, que abren un espectro tal de interpretaciones posibles que: por un lado, alejan la lectura de literatura como el desciframiento de un acertijo y, por otro lado, nos revelan en qué consiste la misión de toda literatura, es decir, abrir el texto a interpretaciones y revelaciones sobre muchas maneras de ser.

AG: ¿no le parece que, reducido eso a brevísimas palabras, todo consistiría en sostener simplemente y hasta ingenuamente que el formidable valor de la literatura de Kafka es haber sido capaz de aprender lo real -con todas las imprecisiones que lo real tiene- y que en cuanto a lo alegórico o lo metafórico de su literatura es, obviamente, susceptible de toda clase de interpretaciones? Lo que yo quiero sostener es que detrás de todo el aparato erudito del profesor autor de ese ensayo se esconden una serie de lugares comunes que pueden ser resueltos perfectamente por una lectura apasionada y a la vez ingenua de un texto literario. Quiere decir que un texto literario de Kafka o de quien fuere, si el lector es capaz de poner el grado adecuado de inteligencia, de sensibilidad y de conexión (en el sentido de ser capaz de alguna manera de reelaborar internamente ese texto) todas esas calificaciones son absolutamente secundarias y profesoras.

EP: sí, pero de todos modos, conviene que inclusive los eruditos y los profesores procuren dilucidar el misterio que esto da ahora.

AG: pero no conviene, no conviene que se ponga demasiado en práctica aquello que alguien dijo -creo que un novelista contemporáneo- de que la situación es bastante difícil en estos momentos porque los profesores y los teóricos de la literatura han considerado que la literatura es algo demasiado importante e interesante como para ser dejado en manos de los escritores. Es decir, no transformemos las cosas en un aparato crítico que conduzca un desmenuzamiento absolutamente serio -al parecer- y en el fondo disparatado y errático, del modo tal que el texto se convierta en algo que no es.

EP: sí, pero por otro lado me parece que es lícito preguntarse por la manera de funcionar de eso que se llama literatura, por la manera de funcionar de los contactos entre la literatura y la realidad. A mí me apasionan las teorías y me apasionan por lo que revelan en ambos sentidos, es decir, en el cotejo realidad e imaginación.

AG: cuando usted sostiene lo que acaba de decir y al mismo tiempo piensa en el lector ¿qué reflexiona en relación con el lector? Imagínese usted un lector desapasionado, con un grado de inteligencia adecuado, frente a un texto de Kafka, empieza a leer y lo más importante que él le acontece es, evidentemente, que a sus sueños personales le agrega los sueños -por darle un nombre- del autor de ese texto y, a la vez la función catártica que tiene la literatura se cumple de una manera que está por encima de cualquier calificación teórica acerca de lo maravilloso, lo fantástico o lo realista que pudiera servir para calificar a ese texto.

EP: sí, desde luego, pero yo no me estoy refiriendo al hecho de que la literatura de crítica -que es una forma literaria en sí y con sus valores autónomos inclusive- estropee ese primer contacto entre el lector y la obra. Yo creo que la buena literatura de crítica, lo que hace es iluminar acerca del hecho de la literatura y hacer de la literatura algo mucho más vasto que todavía lo que habíamos creído.

AG: no creo que amplié el campo de la literatura de ningún modo.

EP: yo creo que sí, yo creo personalmente a mí me ha abierto infinitas perspectivas acerca de la cosa literaria.

AG: bueno, Pezzoni, no se ponga usted como ejemplo porque usted es un especialista de características muy especiales: primero, por su condición profesoral; segundo, por su condición de crítico ¿no es cierto? Y, tercero, por una educación estética y literaria que no es la frecuente que en el lector, porque al mismo tiempo usted no podría afirmar que tiene en estos momentos el mismo candor y la misma apertura interna para leer un texto que la que tenía como cuando de jovencito empezó a leer.

EP: eso es cierto, eso es verdad, pero aquí estoy yo hablando, tratando de hacer el procedimiento al revés, es decir, cuando leo crítica, cuando me entusiasmo por diferentes escuelas críticas, cuando examino las concepciones críticas o determinados autores y, sobre todo, sobre el hecho literario, estoy tratando de cotejar mis impresiones de lector ingenuo que siempre permanecen -y que si no permanecieran harían imposible la literatura- con las revelaciones que me produce la crítica. Es decir, para mí sigue teniendo validez absoluta aquella vieja definición de Coleridge acerca de lo literario: “la literatura es aquello que produce una momentánea suspensión de la duda”. Es decir, le otorgamos fe a lo que estamos leyendo, pero a la vez el aparato crítico me demuestra cómo se produce esa suspensión de la duda y me ilumina ambos campos. El fenómeno literario en su conexión con lo real.

AG: es que en estos momentos se lo demuestra Todorov -por dar un nombre-, hace unos años se lo demostraba la crítica estructuralista, un poco más atrás se lo demostraba la crítica estilística...

EP: pero lo cual no significa que las concepciones literarias sobre la literatura, las concepciones críticas sobre la literatura se desmientan entre sí. Pasa con ellos, en definitiva, lo que pasa con todo el pensamiento y en especial con el pensamiento científico...

AG: se desmientan entre sí y la mejor demostración de que se desmiente entre sí está en el hecho de que el texto sigue incólume y las posiciones de los críticos o los puntos de vista para atacar ese texto han variado en los últimos 50 años de una manera bastante desoladora...

EP: yo no diría desoladora, diría radical que es diferente...

AG: yo diría desoladora, pero no importa. Acuérdesse usted la impresión deslumbrante cuando teníamos 18 o 20 años, en la universidad, cuando leímos aquel libro famoso -famoso en su momento por lo menos- de Amado Alonso¹⁹⁷ sobre poesía y estilo de Pablo Neruda...

EP: que sigue siendo un libro de grandes valores por otro lado...

AG: No creo lo mismo.

EP: pero yo creo que sí...

AG: no creo lo mismo, pero en estos momentos estoy hablando, estoy hablando del procedimiento estilístico...

EP: no, pero fíjese, Girri, el hecho de que varían las escuelas, de que se contradigan entre sí, de que surjan concepciones nuevas no invalida la crítica. Yo diría todo lo contrario: pasa lo que pasa con el pensamiento científico. La única manera de que la ciencia avance -me refiero a la ciencia en cuanto a sus concepciones de la realidad y sus interpretaciones de la realidad- es que avance sobre sí misma, que se corrija continuamente y descubra cosas nuevas.

¹⁹⁷ Refiere a *Poesía y estilo de Pablo Neruda* (1940).

AG: escúcheme, Pezzoni, no me haga decir que yo estoy invalidando el valor de la crítica, nada de eso. Yo lo que quiero decir es que la crítica, a través de las distintas escuelas, se ha ido ha ido tomando una actitud arrogante y de posesividad respecto del texto que es completamente fuera de lugar. Porque si usted en el año 1940, lee el libro de Amado Alonso sobre Neruda, se encuentra entonces con que los poemas son analizados a la luz del método estilístico, en virtud del cual hay que contar todas las veces que Neruda en sus poemas se escribe la palabra “amapola”, pongamos por caso...

EP: no, pero usted está haciendo una reducción al absurdo...

AG: estoy haciendo una reducción al absurdo porque este no estamos leyendo, ni quienes nos escuchan están leyendo, sino tratamos de expresar algo sumariamente. Veinte años después, otros escritores, otros críticos estructuralistas toman el texto y lo someten a otro tipo de análisis, de la de manera tal que todas las investigaciones o todos los procedimientos de Amado Alonso en ese aspecto ya no tienen validez. Y así sucesivamente. Es lícito entonces tener ciertas dudas respecto de lo que usted acaba de decir de la crítica como elemento fundamental para... Yo creo -en breves palabras- yo creo que independientemente del valor teórico o del valor erudito o del valor de gran aporte de inteligencia de todas esas investigaciones, ninguno de esos eruditos o ninguno de esos teóricos ha conseguido -por los lo que yo he leído- describir realmente la naturaleza de un texto. Describir...

EP: bueno, vamos por parte. Yo creo que estas escuelas que se contradicen o que se superan unas a otras, no lo hacen con la mera y frívola intención de destruirse mutuamente, sino de ir cada vez más en busca de la dilucidación de un fenómeno tan difícil de dilucidar como es el de un texto literario, es decir, cómo funciona la literatura. Pero creo, por otro lado, que esas contradicciones, esas disputas, esos avances -cada uno de ellos- han revelado cosas y que las buenas obras siguen manteniendo cosas en pie. Por ejemplo, ya sabemos que a la luz de los nuevos estudios estructurales o pos estructurales podría parecer envejecido un texto como el de Amado Alonso. Para mí no, para mí las revelaciones sobre parte del pensamiento poético de Neruda que ha hecho amado Alonso en su libro siguen siendo valederas. Su concepción del mundo tal como lo explica -la concepción del mundo de Neruda, quiero decir- tal como lo explica amado Alonso sigue teniendo valor. Siguen teniendo valor en el sentido de que más allá de explicarnos tal o cual poema de Neruda, quieren explicarnos cómo funciona lo que podría yo llamar el realismo de la poesía, es decir, el contacto entre ese objeto verbal que es la poesía y la realidad. Me parece que lo fundamental del intento de iniciar una nueva escuela crítica o descriptiva del fenómeno literario es tratar de explicarnos en qué consiste la literatura, aunque esa respuesta se demora infinitamente, el preguntarnos por el modo de existir del fenómeno literario ilumina muchas cosas acerca de la literatura misma y de la realidad que está más allá de la literatura.

AG: yo creo que eso es verdad solamente en un caso: cuando el crítico es en sí mismo un creador literario.

EP: ah, desde luego.

AG: es decir, cuando su punto de referencia, es decir el texto, no está supeditado pura y exclusivamente a las disquisiciones teóricas o a las disquisiciones eruditas y a la obsesión por establecer sistemas de referencia etcétera, etcétera. Además, la historia de la literatura (usted lo sabe mejor que yo) ha demostrado que los únicos textos críticos que han tenido una permanencia a través de la historia son los escritos por críticos cuya condición de escritor estaba a la altura de su penetración crítica.

EP: en eso estoy pensando yo. Pienso inclusive en el aparato crítico armado por un autor como Roland Barthes, por ejemplo, que ha cambiado varias veces de posición dentro de su propia trayectoria, pero que es, además, un gran escritor y que en sus autocorrecciones nos ha demostrado que el meditar sobre la literatura es una forma de literatura interesante.

AG: nos han demostrado también que aún en críticos de un altísimo grado de inteligencia y de penetración, lo que opera en esos casos -cuando el crítico toma el toro por las astas para hacer de eso una interpretación muy a menudo arbitraria compleja y que no siempre tiene que ver con la verdadera

naturaleza de la cosa- ha demostrado una profunda irritación frente a la literatura de creación. Y en el mejor de los casos, que creo que es el que usted acaba de citar, el caso de Roland Barthes, una profunda nostalgia por aplicar el talento a la descripción de obras ajenas en lugar de transformarlo, de transformar ese talento en una obra de creación.

EP: yo creo que es usted un poco injusto con Barthes, sin embargo. Yo creo que no hay allí la nostalgia de la creación en el sentido de invención de obras literarias sino que hay la necesidad de transmitir una visión de la literatura.

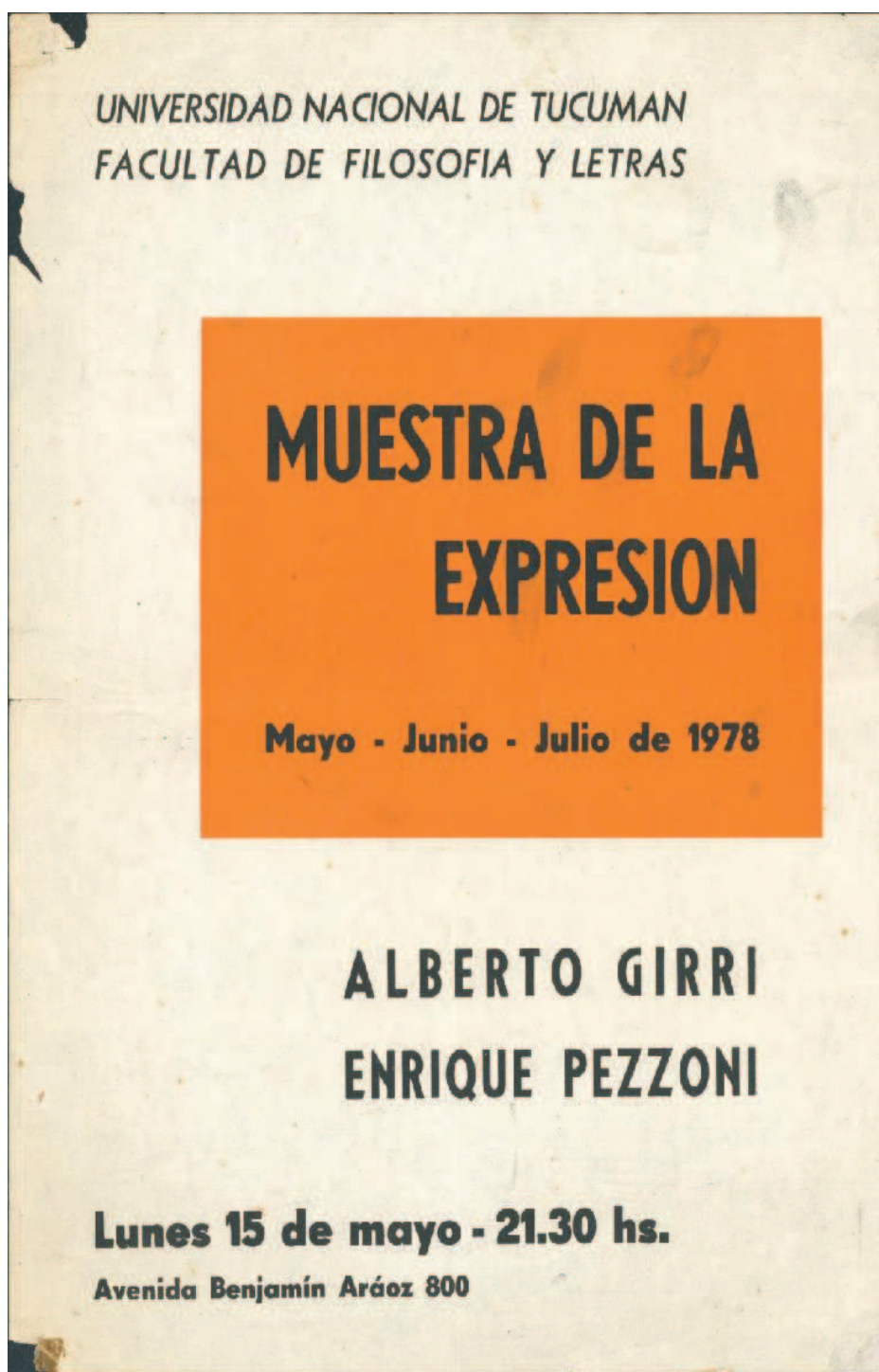
AG: y hay un tercer aspecto, Pezzoni, que ya corresponde quizás al campo al campo de la psicología: cuál es el de la voluntad de poder de los críticos de apoderarse de eso que no han creado y transformar eso en algo en algo que sea propiedad y uso exclusivo de ellos.

EP: en todo caso, lo que pasa es que yo creo que en esta conversación -que está amenazando con ser demasiado larga y que no vamos a poder agotar en el lapso breve- estamos hablando de diferentes actitudes críticas.

AG: por supuesto. Estamos hablando de diferentes actitudes, punto.

EP: claro, tendríamos -en otra conversación- que referirnos a qué es la crítica y en qué manifestaciones diferentes puede darse la crítica y ver y hacer un balance acerca de qué arrojan de positivo y aún de negativo con respecto a la obra literaria de la sustenta.

AFICHE SOBRE CONFERENCIA EN EL INTERIOR DEL PAÍS



Biblioteca Nacional Mariano Moreno (Argentina). Departamento de Archivos. Fondo Alberto Girri. Sección Actividades (AR-BNMM-ARCH-AG-ACT)