



Martín Prieto
Un enorme parasol de tela verde
Paraná
Eduner
2023
286 páginas

PALABRAS CLAVE: PRIETO – POESÍA ARGENTINA – CRÍTICA LITERARIA
KEYWORDS: PRIETO – ARGENTINE POETRY – LITERARY CRITICISM

Los afectos críticos. O de la crítica como *ars amandi*

Matías Moscardi¹

Hace poco, mi amigo Andrés Gallina me preguntó si conocía, y por lo tanto podía recomendarle, algún Gran Poema de Amor de los 90. Mientras intentaba confeccionar una provisoria playlist mental con cierta aspiración de exhaustividad – aspiración por demás inútil, dado el carácter fatalmente parcial que suele tener este tipo de sobrevuelo rasante, a los ponchazos, por la profusa poesía de una época– me encontré, de pronto, rebotando, como la pelotita cromada del pinball, sin rumbo, del nombre de un poeta a otro, pim, pum, descartando opciones: Juan Desiderio no, Fernanda Laguna casi pero no, Alejandro Rubio menos, Daniel Durand sí pero no,

¹ Escritor, poeta, investigador y docente. Publicó *El gran Deleuze para pequeñas máquinas infantiles* (Beatriz Viterbo, 2021) y *Diario de limpieza* (Bosque Energético, 2023), entre otros. Coescribió tres libros junto a Andrés Gallina: *Diccionario de separación. De Amor a Zombie* (Eterna Cadencia, 2016), *Guía maravillosa de la Costa Atlántica* (Sudamericana, 2022) y *Museo del Beso* (Reservoir Books, 2024). Publicó el ensayo, producto de su tesis doctoral, *La máquina de hacer libritos. Poesía argentina y editoriales interdependientes en la década de los noventa* (Eduvim, 2019). Trabaja en la Universidad Nacional de Mar del Plata como docente a cargo de la materia Taller de oralidad y escritura, de la carrera de Letras. moscardimatias@gmail.com

Cecilia Pavón tampoco, Rodolfo Edwards no, Martín Gambarotta mil veces no, María Medrano no, Daniel García Helder no, Gabriela Bejerman cerca pero no, Sergio Raimondi claro que no, Roberta Iannamico no, José Villa no, Carlos Battilana podría pero no, Verónica Viola Fisher no, Carlos Martín Eguía no, Marina Mariasch también cerca pero no, Martín Rodríguez no, Santiago Llach tampoco, Marcelo Díaz no, Mario Ortiz no, “Un plástico transparente”, de Fabián Casas, es el que más se acerca. Concluido el escaneo del disco rígido, llegué a la apresurada conclusión de que no hay, casi, poemas de amor –*decididamente* de amor: no cuentan las parodias, así como tampoco alcanza con mencionar el tema– en la poesía argentina de los 90.

Sin embargo, Martín Prieto le dedica un libro entero al género: *Los temas de peso*, publicado por la editorial Vox, de Bahía Blanca, en 2009. Aunque no sé si entra o no en el espectro temporal, histórico o cronológico, con respecto al cual mi amigo Andrés Gallina inscribía su consulta y su pedido, como sea, le comunico que ahí están mis poemas de amor preferidos de los 90, poemas que son como banderas maniacodepresivas deshilachadas, de posguerra, poemas de derrota y de euforia, de desdicha y de felicidad: “La revelación”, “El anhelo (I)”, “El anhelo (II)”, “La certeza del amor” y el genial “Diario de un enamorado”. Me los sé todos de memoria. Los leí mil veces.

Y acá llego a donde quería llegar. Entre ellos, está el poema “Mi corazón”, con el que abre, a modo de dedicatoria, otro libro de Martín Prieto que no es, ahora, un libro de poemas sino, en cambio, un libro de ensayos. Se trata de *Un enorme parasol de tela verde* (2023), objeto de esta reseña. Seguramente me equivoque, pero yo nunca antes había visto algo así, es decir que un libro de “crítica literaria” comience con una dedicatoria amorosa de esta magnitud:

A Cecilia Vallina

*Había llovido y el agua de la lluvia
había batido el agua del mar –tanto–
que la playa estaba cubierta
por una espuma liviana que voló ingrávida
cuando la pateaste haciéndote la loca
y el que volaba era entonces mi corazón.*

No habría que –o por lo menos yo no podría soslayarlo, como si ese dato fuera una hormiguita que pasa inadvertida, camuflada entre las hebras de pasto alto, por el patio de mi casa– reducir esta apasionada dedicatoria a un prescindible elemento paratextual, ni mucho menos a un gesto exterior a este libro de ensayos de Martín Prieto, con lo cual me niego a interpretarlo como un detalle coyuntural ajeno

al sistema crítico que el mismo Prieto compone de manera contundente, como un relojero.

Digo esto porque, por alguna razón –que quizás haríamos bien en remitir a la oposición clásica entre *logos* y *pathos*, entre idea y emoción, matema y poema, lo conmensurable y lo inconmensurable– es demasiado frecuente que el discurso de la crítica –y sobre todo el de la crítica llamada “académica”, a la que Prieto no adscribe en términos estilísticos o se mantiene, como bien señala Sergio Raimondi en el prólogo, “a una distancia prudencial”, pero de la cual, a su vez, forma parte en términos, podríamos decir, institucionales– se comporte como reactivo al discurso amoroso. Así, se repite el eterno retorno de un debate que, con el correr del tiempo, no pierde, en absoluto, su vigencia, y en el que se discuten, hasta el hartazgo, las relaciones entre filosofía y poesía, como si la crítica literaria, ante la proximidad del discurso amoroso, sintiera la necesidad precautoria de usar barbijo y desinfectarse compulsivamente las manos, cada dos por tres, con alcohol en gel.

Me pregunto, entonces, si en la fanática racionalidad discursiva que reafirma la escisión a ultranza entre el amor y la crítica, no se estará repitiendo –en el sentido de una repetición inconsciente– esta vieja idea separatista, verosímilmente griega, según la cual el corazón y la cabeza son órganos del cuerpo cuya fisiología simbólica segrega unos químicos que jamás de los jamases han de unirse o han de entrar en libidinoso contacto: la razón y la pasión.

En el caso de Prieto, si tuviéramos que bucear en una ensoñación para pescar en aguas imaginarias una metáfora del crítico en tanto *homo lector*, animal que lee, me atrevería a arriesgar que es el camarón el que mejor le sienta, el que más le va: porque tiene el corazón en la cabeza o, para mayor precisión, en el cefalotórax. Contra toda extirpación higienista, este libro de crítica empieza como un libro de amor, al punto tal de que es injusto interponer el nexo comparativo, porque entonces no habría hipótesis de lectura cuando, de hecho, la hay: este libro de crítica, llamado *Un enorme parasol de tela verde*, cuyo autoría corresponde al poeta Martín Prieto, es un libro de amor, porque pone a trabajar a la crítica por las vías del discurso amoroso y, aún más, permite pensarla como un *ars amandi*, un arte de amar la literatura y la poesía.

Como todos saben, el amor deja sus marcas. Y no me refiero solo a la presencia medida de los verbos en primera persona –excomulgados con la ristra de ajo y la cruz de los correctores de revistas especializadas, como si se trataran de los colmillos de un vampiro que le chupa la sangre a la objetividad científica– sino también a la oportuna elección de temas afectivos: el tema de la maestra (María Teresa Gramuglio); el tema de los amigos (desde Mirta Rosenberg, pasando por Alan Pauls, hasta quienes formaron parte de la redacción del *Diario de Poesía*, clave en la educación sentimental de Prieto, así como las revistas *El lagrimal trifurca* y *Punto*

de vista; aunque en el grupo de los amigos, porque Nietzsche tenía razón cuando decía que “en el amigo hay que honrar también al enemigo”, se encuentran, por supuesto, las rivalidades intelectuales con el grupo de *Hablar de poesía*, las polémicas en torno al objetivismo con Ricardo Herrera y Pablo Anadón, así como también, por fuera de ellas, menos ríspidas, algunas discusiones puntuales sobre peronismo y poesía con Nicolas Vilela o Damián Selci); y, sobre todo, el gran tema de las pasiones literarias (Rubén Darío, Ricardo Rojas, Juan José Saer, Jorge Luis Borges, Juan L. Ortiz, Irma Peirano, Hugo Diz, Raúl González Tuñón). El amor deja sus marcas también en la frecuencia, concienzudamente dosificada, con que, cada tanto, se oye el goteo de algunos adjetivos apreciativos como “hermoso”, “genial”, o “extraordinario” así como en los verbos asociados, explícitamente, a la seducción: “nos atraía...”.

Que no se entienda esto como una especie de hegemonía de la subjetividad desbocada ni como una fusión indistinta entre una supuesta fuerza expresiva asociada a la poesía en general con el pensamiento conceptual o categórico proveniente de la filosofía. No. Se trata de pensar más bien en la posibilidad de hacer entrar la emoción por vía de la gracia estilística, ese tipo de gracia que bombea sangre al cuerpo de cualquier texto, más allá del género discursivo en el que se inscriba. Dicho mal y pronto, la escritura crítica de Martín Prieto —en cuya refinada puntuación escucha Sergio Raimondi una “predilección por la música”— tiene que ver con la voluptuosidad, con la búsqueda deliberada de un estilo orgánico propio, es decir, de un ritmo que procura siempre ajustarse al concepto, de una sonoridad y de una sintaxis que persiguen, juntas, acompañar el pulso inventivo de las ideas, colaborar con las figuras, propiciar la asociación de datos. La escritura crítica de Prieto delimita, en pocas palabras, el territorio bruñido de una estética a partir de la cual se abre la posibilidad de ver reflejada, allí, una relación inédita entre la historia de la poesía y la historia del ensayo en la literatura argentina.

Como en toda relación amorosa, hay intimidad: es una condición necesaria para la emergencia del amor —además de dedicación, cuidado, obsesión, entrega y obnubilación—. Leer será, entonces, intimar con la literatura, inmiscuirse, formar un vínculo atravesado por la familiaridad. Incluso cuando uno no se imagina a Prieto leyendo a Fernanda Laguna —quizás desde mi propio prejuicio de segundo grado, construido, a su vez, a partir de un declarado sistema de gustos y de preferencias que Prieto reafirma acá y allá— podemos constatar que, no obstante, el amor se mantiene intacto en esa escena, porque, como dispositivo de lectura, jamás responde a una cuestión de gustos sino que pasa por ejercer, precisa y plenamente, una política de lectura: la crítica como *ars amandi* implica una posición que hay que horadar y sostener en el trabajo minucioso de la paciencia —es decir del tiempo, de la historia— para luego poder leer desde ahí. Así es que el crítico, algunas veces, hasta puede

darse el lujo de hacer de celestino y unir una frase de Borges al pasar con el nombre de una editorial de poesía de los 90, para luego pensar la supervivencia del aura modernista de Darío y de su triste princesa en las fábulas poéticas de la tan imitada, pero en el fondo inimitable, Fernanda Laguna.

El crítico, camarón enamorado, no se limita, por supuesto, a leer o a interpretar. Jamás es un razonador abstracto. La anécdota situada habla de la presencia del cuerpo como instrumento de lectura, aunque se entiende bien que leer no sea solo estar presente, inmerso, por defecto, en unas circunstancias determinadas. Leer es tener un cuerpo y más aún, tener una piel que, eventualmente, sea capaz de erizarse ante un acontecimiento como la ovación al final de una lectura en vivo de Mirta Rosenberg, ovación frente a la cual la reacción de la poeta es ejemplar: “Déjense de joder”, dice. Y se va.

Tan importantes son las situaciones del crítico que el libro abre y cierra con dos viajes en tren, bien distintos pero complementarios, en los que vemos a Prieto literalmente sentado en el lugar del objeto amoroso: nunca más cierto que, para amar, hay que construir la ficción imposible de ponerse en los zapatos del otro, salvo que acá los zapatos son asientos de tren. El primer viaje es de París a Bretaña: Prieto se encuentra acomodado “en el sentido inverso de la marcha”, sensación que suelo asociar –me ha pasado– con un rebobinado del paisaje antes que con el avance progresivo que supone la idea de un viaje común y corriente, acaso condensado en la direccionalidad férrea de la preposición “hacia”. Sentado así, en la misma butaca que alguna vez habrá ocupado Saer, Prieto se teletransporta en el tiempo –ese tren es un Delorean– y se remonta a la historia, como quien anhelara recordar proustianamente los primeros años de un amor. El último viaje es en el subte línea B: “me gustaba, además, viajar en esa línea porque me acordaba, cada vez, de la canción de Sumo que yo canturreaba por encima de la voz de Luca Prodan, que parecía ir canturréandola él también en mi cabeza, mientras me bamboleaba en el vagón” (276). Estos dos viajes –uno por arriba, otro bajo tierra– hablan, en suma, de una metodología: el enamorado es siempre, por definición, historiador de la pulsión. Habitado por el fantasma amado, no hay espacio que no le resulte reminiscente, no hay lugar que no deshilvane, para él, el tiempo de un relato. Y, sobre todo, en estos dos viajes en tren se cifra el doble y paradójico movimiento de lectura dialéctico que atraviesa todos y cada uno de los ensayos de este libro: para el enamorado, ir hacia atrás, hacia el pasado, es solo una forma de avanzar hacia el presente.

Roland Barthes, en la página en blanco que precede el comienzo de su hermoso *Fragmentos de un discurso amoroso*, colocó esta aclaración como un cartel luminoso:

Es pues

un enamorado
el que habla y dice:(2009: 23)

Uno podría pensar que ese es –o debería ser– el enunciado de base, el kilómetro cero, de todo discurso crítico, que esa didascalia del lugar elocutivo es, de alguna manera –sin ser totalitaria– total. En efecto: ¿hay forma de hablar de la literatura sin estar enamorado? ¡Por supuesto que sí! En todo caso, se impone, por contraste, una línea de reflexión paralela acerca de la desafección en la crítica. “Creo que aprendemos por amor. Si no hay amor, no se aprende”, escribe Fabián Casas en una especie de poética sobre los talleres literarios titulada “Campos de frutillas por siempre” (2024: 30). Gilles Deleuze lo dijo bien claro en sus cursos sobre Spinoza: “no encontrar los libros que uno ama, o no amar finalmente ninguno, da un temperamento... y de golpe uno se hace el sabio sobre todos los libros. Es una cosa rara. Nos volvemos amargos. Ustedes conocen la especie de amargura de ese intelectual que se venga contra los autores por no haber sabido encontrar a aquellos que amaba... el aire de superioridad que tiene a fuerza de ser tonto. Todo eso es muy enojoso. Es preciso que, en última instancia, solo tengan relación con lo que aman” (2008: 39).

Por último, ese “enorme parasol de tela verde” que da título al libro de ensayos de Martín Prieto no es otra cosa que un gesto amoroso cifrado en un objeto –¡un correlato objetivo!–: la sombrilla que Rubén Darío, con ternura infinita, casi con la misma preocupación comedida con la que una madre o un padre esparciría protector solar sobre los cachetes de su hijo pequeño, le ofrece a Ricardo Rojas, un domingo a la mañana, para zafar de la resolana. He ahí el gesto crítico.

Referencias bibliográficas

- Barthes, Roland (2009). *Fragments de un discurso amoroso*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Casas, Fabián (2025). *Campos de frutilla y otros ensayos*. Buenos Aires: Caleta Olivia.
- Deleuze, Gilles (2008). *En medio de Spinoza*. Buenos Aires: Cactus.

Sarlo comenzó a escribir *No entender. Memorias de una intelectual* —según consta en la nota editorial que cierra el libro— en 2017 y lo entregó a Siglo XXI para su

publicación en 2024, un poco antes de su muerte que fue el 17 de diciembre de ese año, a sus 82. Cuando corrigió las últimas galeras estaba, de hecho, internada. Seguramente fue, como dice Sylvia Saítta, un libro difícil de escribir dado el extenso lapso de escritura que no se corresponde con el ritmo habitual de las publicaciones anteriores (veintiocho libros en poco más de cuatro décadas, el primero de 1980, *Conceptos de sociología literaria*, junto a Carlos Altamirano; el último, *Las dos torres*, de 2024). Pero la dificultad se afinsa, sobre todo, dice Saítta, en que Sarlo sabía que era su último libro, aun cuando lo cierre con certeza, con un único sentido y dirección sobre el final: “sigo escribiendo” (Saítta 2025: 439-440).

Ciertamente, para ser sus memorias, es un libro breve. Sus 200 páginas encontrarán al inicio, enunciado, un argumento que todos los que conocíamos a Sarlo habíamos escuchado casi como consigna, como un principio: no escribir sobre lo ya escrito, que en una de sus torsiones se enuncia como “No escribí este libro para repetirme, sino para conocer algo” (16). Entonces, como ya han dicho varias reseñas, ella decide no escribir/hablar sobre su formación como investigadora cultural y no adoptar la perspectiva del cruce —que fue uno de sus signos de identidad— entre cultura y sociedad; tampoco hablar del feminismo; no escribir sobre sus posiciones políticas ni sobre su no adhesión al kirchnerismo y tampoco sobre sus intervenciones públicas sobre la política del presente o sobre su producción más asociada al periodismo. Sin embargo, no es lo único que no entra a las memorias (también se ha destacado en todas las reseñas) porque hay poco de los avatares del proyecto que dirigió, *Punto de vista*, una revista de la que salieron 90 números en 30 años (fundada en 1978) y que fue uno de los hitos intelectuales más relevantes de Argentina y América Latina. Tampoco habla de sus tareas docentes, de su participación en la universidad pública, como docente de la UBA a partir de 1983. Además, Sarlo agrega: “Me resistí (...) a explorar espacios que permanecen intactos, como esperando un acto de coraje o de sinceridad del que todavía no soy capaz” (20). El libro también trae negativas familiares; una rotunda “No querría volver sobre mi madre” (34) y algunas parciales, como cuando se diferencia del padre en las tradiciones, señalando que no citaba el *Martín Fierro* o a Sarmiento sino a Mitre (87). De su padre conserva, entre otras cosas, su edición de *Don Segundo Sombra*; de su madre poco y nada aunque sí, con bastante nitidez, su negativa cuando la invitaron de niña al Colón a escuchar un concierto con un abono de la Wagneriana o el momento en que rompió “los tomitos escolares de Larousse” de su libros de Baudelaire o Mallarmé porque creía que leerlos le hacía mal (algo que no está narrado, sino señalado en los títulos que resumen lo que vendrá en el inicio de cada parte de *No entender*).

Debo decir que cuando comencé a leer el libro supe que el dispositivo de los *no* estaba montado sobre las heridas. De hecho, en la última parte, Sarlo escribe:

“Merezco las agresiones en un sentido inverso: soy lo contrario de lo que dicen o escriben quienes me agreden. Aunque esto sea un consuelo ilusorio, ayuda a soportarlas. Peor sería pensar que las agresiones aciertan con el juicio que llevan implícito” (153). A esas heridas me refiero, o a lo que haya de fragilidad en lo que decidió no incluir en este libro al que ella define, no es un dato menor, como papeles que “Necesitaba escribir (...) como se necesita un confidente” (13).

Empezar con los *no* tiene menos que ver con el título de estas memorias que con un gesto que se sostiene a lo largo de las doscientas páginas: el de la estrategia o la respuesta repetida ante lo vedado, que luego será una catapulta de ingreso al mundo de la cultura, ese espacio deseado desde niña que, la mayor parte de las veces, aparecía con la textura de lo cerrado. Algunos versos o poemas de la uruguaya Idea Vilariño, cuyo título es, justamente, *No* (1980) sonaron (ese es el término) durante toda mi lectura. Especialmente volvía, como un ritornello, el inicio del poema 10, escrito en 1968: “Decir no/ decir no/ atarme al mástil” (2010: 272). Había algo que estaba en estos versos del poema, pero no en la escena que evocan, la de Ulises que se ata al mástil del barco y se taponan los oídos con cera para no escuchar el canto de las sirenas, su engaño. No hay en estas memorias una protección para no oír sino más bien ejercicios del *no*. Ya en la infancia, cuando tuvo que recitar un poema de Rafael Obligado, Sarlo destaca que lo que más le interesaba era la negativa de Falucho, del negro, ese “—¡No!” ante la orden de bajar la bandera. No como recuperación de una ética sino más bien como una posición ante la autoridad. Y en este sentido, no lee el poema patriótico, la versión de un hecho histórico sino la performance: “Me preguntaba cuáles habrían sido el gesto y el juramento, porque estaba convencida de que me vendrían bien para expresar mis negativas, a mi entender nunca lo suficientemente enfáticas” (31). Son muchas las escenas de infancia en que este *no*, el que le permite calificarse como una “opositora instantánea” (32), se despliega. Pero vuelvo sobre el énfasis que ella escucha en algunas posiciones, básicamente en Saúl Sarlo Sabajanes: “Y los insultos de mi padre, que yo escuchaba sin entender, admirando el tono y la osadía” (55). La educación en el tono, podría decirse, viene de ese padre: Sarlo sabe, desde niña, que el tono tiene mucho que ver con el significado. Aunque no sabe a qué se refiere él cuando vocifera contra Eva —“nos gobierna una bataclana” (57)—, entiende el desprecio y lee, en el gesto repetido por su padre cada vez que entraba a un espacio concurrido, osadía. Algo del tono, por su pulsión polémica, admira también en David Viñas (a quien reconoce como un maestro, más que como un par) y en Juana Bignozzi, a quien caracteriza como “maestra de la ironía agresiva y la ironía sentimental”.

También hay osadía en la narración de su participación en el concurso de composición escolar, alrededor de *La razón de mi vida* de Eva Perón, en el que ella

gana una mención. Presentarse ya fue un acto de coraje; pero ante el evento de entrega de premios en el teatro Cervantes, aparece el *no* casi unánime de la familia y su insistencia hasta que consigue que la acompañe una tía: en la foto de *El mundo*, dice ella, junto a otros treinta niños y niñas de todo el país, se la ve “contentísima” (50). Lo revelador del relato de este episodio, sin embargo, tiene que ver con el uso que ella hace de sus aprendizajes, de su bagaje escolar, porque para escribir toma un procedimiento de “una gramática excelente”, de un texto en francés construido en la repetición de una frase condicional y una afirmativa de carácter anafórico. Ella dice que fue su “primer plagio” (52) y luego agrega “O, más bien, fue mi primer uso de una figura retórica, sin saber que lo estaba haciendo” (52). Algunos párrafos antes, en relación con el ensayo de Eva (cuya identidad sería una “elevación cursi de la escritura”) Sarlo plantea: “Más bien habría que destacar todo el bricolaje de acción y discurso de que fue capaz con lo poco que traía” (51). Por supuesto que no se compara con Eva Perón, pero esa reflexión vale para leer estas memorias porque, en algún punto, en su narración —sobre todo de los años de infancia— además del deseo de acceso a la cultura lo que aparece son las estrategias para ingresar a esos mundos.

En ese trayecto, el de la niñez, Sarlo se presenta como autónoma o, podría decirse, aparece como una niña que se mueve hacia un objetivo, sola —la escena del accidente, del cual sus padres se enteran horas después, ya que es un heladero el que la lleva al hospital y su estadía allí brilla como una película de Leonardo Favio (53)—. Si bien reconoce “Aprendí todo lo que se les ocurrió enseñarme”, frase que titula el primer capítulo, en ese aprendizaje aparece tanto la fascinación como los *no* y las estrategias para usar eso que se aprende. Me interesa la escena de la composición escolar para el concurso porque es un gesto que se repite en el libro y que envía a la idea de “entrenamiento” (la palabra aparece varias veces en *No entender*).

Si la formación cultural propia tiene para Sarlo mucho de contingencia —“Mi cultura se formó regida por esta ley de los azares, los desencuentros y las casualidades” (39)—, los modos de acceso a lo que define como eje de su vida desde niña tanto en su formación escolar como en aquella realizada por fuera de las instituciones —“La ley cultural era mi inconsciente” (27), y luego: “La cultura como mi primer mandamiento: amarás los libros por sobre todas las cosas, más allá de la diversión o el tedio” (92)— dan cuenta, en esta narración, de una estrategia que trabaja con lo que hay. Un ejemplo claro, también, es el aprovechamiento de su inglés cuando el filósofo Héctor Raurich, en cuyo sótano vivió unos meses en 1959, pregunta quién puede traducir algo del inglés y ella, que tenía 17 años y nunca había traducido literatura, se ofrece y debe traducir poemas de los *Cantos* de Ezra Pound: “Sin embargo, arremetí contra los poemas, porque necesitaba justificar de algún modo mi presencia silenciosa en esos almuerzos de sábado que se prolongaban hasta

las 5 de la tarde” (140-141). Usar lo que se tiene es la estrategia, aún ante la inmediata revelación de la falta de experiencia, de cierta impericia, porque “que hubieran recurrido a mi inglés por precario que fuese me daba un derecho de pertenencia” (141).

Las memorias de Sarlo van de entrenamiento en entrenamiento: traducir a Pound era uno de ellos, luego leer Heidegger; leer su primer Tolstói; leer Max Scheller, hacer planes de lecturas de verano aún en la época escolar (92), porque ese entrenamiento, “que, debo decirlo, nunca fue tedioso” (124), es lo que le permitió, en una figuración progresiva en sus memorias, polemizar con su propia clase, la clase media y la de sus compañeras del Belgrano Girl’s School, la “élite porteña” (44); forzar los límites que parecían infranqueables y autoconstruirse. Diseñarse será la expresión que usa más adelante: “Pero yo quería ‘hacerme’. No fingir sino diseñarme quería ‘ser diferente’” (37). En ese autodiseño, despliega estrategias de circulación por un mapa que poco a poco fue conociendo hasta convertirse en una experta: no se trata sólo de estudiar sino de encarar todo. De hecho, los aprendizajes de las tareas del campo, ese campo de Deán Funes, Córdoba, donde pasaba los veranos de su infancia, aparecen como una de las formas de la diferencia. Allí escuchaba la conversación de los mayores, pero también aprendía a ensillar, a rasquetear a los caballos, a no cansarlos demás, como le había enseñado el húngaro Lajos Kovacic, uno de los trabajadores del lugar. Es en el campo en donde vio la ejecución de los cabritos o las gallinas para comer, donde aprendió qué era un matadero sin que le planteara “un problema emocional” (73). La niña del Belgrano Girl’s School no anula a la niña “criada en el campo”, aunque son dos zonas que en *No entender* se mantienen bastante separadas.

En la otra zona, una escena crucial de la recuperación de estas estrategias, de este entrenamiento de niña aparece cuando ella evalúa que su concentración en la lectura, esa que llamaba la atención de sus tías, “solo era una mezcla de voluntad empecinada y *show off*” (92). La voluntad se asocia con una figura de niña voraz desde la falta: “era una escuchimizada que vivía hambrienta y me alimentaba de lo que estuviera a mi alcance. No asimilaba todo lo que devoraba, pero mi cuerpo se contagiaba de algo de lo que recibía” (40). Pero además, como parte de su autodiseño era una niña que quería exhibirse en ese ejercicio, y por qué no alardear. Ella misma se define, en la infancia, a partir de adjetivos peyorativos, como “tilinga” o “snob” pero la imagen que construye de esa época de su vida la sitúa más en el plano del empeño y los entrenamientos. Esta es, para mí, una de las aristas más salientes de *No entender*: el costado performático que Sarlo lee retrospectivamente de esa intelectual que decidió ser, demasiado tempranamente, cuando leyó una nota sobre Sartre en el diario.

No entender el poema

Diego Peller lee en el libro de Sarlo dos partes narrativas (una más continua que otra) y una parte central (la tercera de cinco, justamente) “que interrumpe la narración para presentarnos un ensayo sobre la dimensión constitutiva de la dificultad en la experiencia estética y literaria” (2025: s/n). La negativa se despliega, entonces, positivamente, pero a la vez nos permite releer todos los *no entendí nada* (que son muchísimos) como precuelas de este capítulo del libro, como epistemología latente aun en la adultez cuando lee *El capital* de Marx con Altamirano y bajo las clases que Dotti les daba a ambos sobre Hegel. Siempre se trata de avanzar sobre lo que no se entiende o, más bien, de resguardar aquél no entendimiento como una promesa de entendimiento futuro. Porque no se entiende el *Ulises* de Joyce, *El Quijote* de Cervantes, pero ahí, en ese saber que no se entiende, hay una llave.

Me llamó la atención, sin embargo, un reconocimiento desjerarquizado de capacidades tempranas y que se aleja un poco de la idea de entrenamiento: “Yo tenía facilidad para las iniciaciones, como algunas personas tienen facilidad para los trances místicos, el deporte o los ataques de furia y otras tienen oído musical” (40). La iniciación a la que se refiere es el descubrimiento del doble sentido de una frase de Shakespeare: “And Brutus is a honorable man”. En la secuencia que se presenta esa “facilidad” hay un corte. No se trata de una facilidad adquirida, pareciera, sino más bien de algo con lo que se nace y —en todo caso—que luego se trabaja, se agudiza mediante el trabajo. La iniciación puede relacionarse con el estudio pero más bien está cerca de algo revelado, algo que adviene. En este caso se trata de la iniciación en la complejidad o el misterio del lenguaje. Tal vez, en el advenimiento haya jugado un papel importante el hecho de que esa niña que era Sarlo, recite partes de la tragedia, envuelta en una toalla, en la cocina de su casa luego de ver *Julio César* en la versión dirigida por Joseph L. Mankiewicz, aunque Sarlo no relacione esa “facilidad” (que no llama don) con su performance.

Hay varias escenas de ingreso a la poesía en *No entender* que alimentan este cruce. En la infancia escuchaba a sus tías recitar poemas de Rubén Darío o Amado Nervo y destacar que “algunos de esos poemas [tenían una] grandilocuencia sonora [que] me fascinaba” (72). Por cierto, luego el recitado de Susana Zanetti se diferenciaba del de las tías porque enseñaba, ponía en primer plano, algo: “Nunca olvidaré su forma de recitar a Darío o a Vallejo. Un recitado exigente, que encerraba el pedido de que se reconociera que esos poetas eran tan grandes como los grandes europeos” (146). También en esta línea habría que anotar aquello que aprende de Jaime Rest cuando leen en su clase “The Tyger” de William Blake; “Por supuesto, [dice Sarlo] no extraje el menor vestigio de sentido” (138), aunque luego, al pedirle auxilio, las palabras que “parecían petrificadas en la página” adquieren un sentido que tiene que ver con “el espesor semántico, sonoro y espacial de las figuras” y no

simplemente con la sucesión. Ahí, en esa escena del proceso conjunto del poema, Sarlo escribe “de pronto” y agrega casi inmediatamente el verbo “aprendí”.

Los poemas siempre aparecen como una pieza de máxima opacidad, de complejidad extrema y el acercamiento tiene que ver con el sonido (una sucesión de recitadoras; ella misma de niña recitando, actuando el texto), con la relectura, pero también con algo más o menos inexplicable: una iniciación (que yo, repito, asociaría a la escucha), un trance. Así, aquel poema de Rafael Obligado, en el que el negro Falucho decía “—¡No!”, se enlaza extrañamente con su “primer poema serio” (93), “Le dormeur du val” de Rimbaud: “Lo único que sabía es que los dos (este y el de Falucho) me pegaban inexplicablemente: como un golpe de droga, me colocaban en estado poético” (95).

La enumeración

Diego Peller describe la estructura del libro a partir del pulso narrativo de los primeros dos capítulos (centrados básicamente en la infancia) y los dos últimos de la época en que ya se ha jugado “un destino ligado a la escritura”. La diferencia entre una parte y otra es la pérdida de la continuidad en el final, su carácter fragmentario que se articula en una serie de retratos: Halperin Donghi, Susana Zanetti, Spivacow, Raurich, Juana Bignozzi, David Viñas, Rest y Cowes; la prima que estudia arquitectura y, de algún modo, Rafael Filipelli, su última pareja y quien le enseña el jazz. Leí, en estos dos últimos capítulos, “4. Lo que rodeó mis libros” y “5. Tableros, postales y músicas”, cierto carácter aluvional y fragmentario: una figura tras otra, algo del orden de la acumulación del final. Y en esta textura creo que la figura retórica que prevalece es la enumeración que, sólo en algunos momentos, hace uso de la escena para desplegar ese relato. El entrenamiento sigue uniendo o se va contando. Cada personaje, incluso cada una de sus parejas, le enseña algo (186); el momento de su ingreso a Centro Editor de América Latina, por otra parte, se menciona con la frase “Todo era un campo de entrenamiento en aquellos años, cuando yo tenía menos de 30” (150).

La enumeración, tal vez no casualmente, adquiere otro perfil, en el final del capítulo “No entender”. Ahí leemos:

Estuve presente la noche de 1968 en que la policía de una dictadura invadió una sala de exposición para cerrar el “baño público”, cuyos visitantes le habían dado el uso habitual de escribir consignas políticas en las paredes. Había visto un teletipo gigantesco que arrojaba anchas tiras de papel con noticias sobre la Guerra de Vietnam. Había visto, y nunca olvidaré, a una mujer vestida de seda verde, comiendo una manzana verde, tocada con un turbante que llegaba a ella, como una verde alfombra, desde el fondo hasta la entrada de la galería. Había sido testigo de la llegada del grafiti a las galerías de arte en un proceso de valorización de cada centímetro cuadrado antes perseguido (2025: 124).

La figura es la de la testigo: sin embargo, y a pesar de los verbos conjugados en pasado, la enumeración deja de ser un continuo, incluso un continuo cortado, fragmentario, para armar un aleph-Sarlo, un hermoso aleph bordado en su memoria, que se actualiza. La enumeración bajo esta figura permite recuperar la simultaneidad de aquello que aprendió, con aquello que no entendía pero que, justamente, la potencia de la imagen pone en otro lugar.

Referencias bibliográficas

- Peller, Diego (2025). “Elogio de la voluntad crítica. Sobre *No entender. Memorias de una intelectual*, de Beatriz Sarlo”. *Revista Otra parte*. Disponible en: <https://www.revistaotraparte.com/discusion/elogio-de-la-voluntad-critica-sobre-no-entender-memorias-de-una-intelectual-de-beatriz-sarlo/> (Fecha de visualización: 1/12/2025)
- Sáitta, Sylvia (2025). “Un adiós a Beatriz Sarlo. Un no adiós a Beatriz Sarlo”. *Prismas*, Nro. 29. 439-445.
- Vilariño, Idea (2010). *Poesía completa*. Montevideo: Cal y Canto.