

**Domingo Faustino Sarmiento,
escritor, editor y traductor como *continuum* autorial**

Adriana Amante es doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires y profesora de literatura argentina del siglo XIX en esa universidad y en la New York University en Buenos Aires. También es investigadora del Instituto de Literatura Hispanoamericana de la UBA y directora académica de la Escuela Superior de Creativos Publicitarios. Ha recibido becas del Fondo Nacional de las Artes, el Instituto Camões y la Universidad de Buenos Aires, y ha sido investigadora visitante en la New York University, en la University of London y en la Universidade Nova de Lisboa. Publicó Poéticas y políticas del destierro. Argentinos en Brasil en la época de Rosas (Fondo de Cultura Económica, 2010), y dirigió el tomo sobre Sarmiento de Historia crítica de la literatura argentina (Emecé, 2012).



“Sarmiento tenía un concepto de autor que incluye el de editor...allí donde exista una buena idea, más allá que se pueda recuperar quién la dijo, hay que hacerla circular”.

Dra. Adriana Amante

L.R.: ¿Cómo se abordan los aspectos materiales del libro desde los estudios literarios?

A.A.: Ahora se puso más de moda, pero en general hemos tendido a pensar cuando estudiamos Letras que la forma tipográfica no tenía ninguna relación con los sentidos que se dirimen en los textos. Pero a raíz de algunos autores se pudo comenzar a estudiar los aspectos materiales del libro desde las Letras. La tendencia era que quien atendía a la historia del libro no se involucraba con el armado ideológico del texto, y quien hacía un análisis más literario no consideraba su forma. Como si fueran dos carriles separados. Es decir, salvo que el texto viniera muy organizado de entrada con un sentido derivado desde la ilustración y la palabra, no se solía relacionar ambos aspectos. No quiero decir forma y contenido porque ya sabemos que hay disquisiciones teóricas de

larga data que han hecho hincapié en la interdependencia de estos aspectos, pero en algunos casos esa articulación es más necesaria que en otros, más determinante que en otros. Uno podría pensar que son funciones. La escritora Ana Cristina Cesar¹, que pertenece a la generación mimeógrafo², tuvo un altísimo grado de conciencia de la vinculación de la escritura con las artes gráficas. Todo el tiempo hay en sus textos una especie de coqueteo o de necesidad de aprender o ir hacia las artes visuales de diseño y gráfica como formas no complementarias sino constitutivas de esa escritura. En su libro *Cuaderno de viajes* es ideogramática. Allí uno puede pensar en el escritor como diseñador.

L.R.: La poesía es un género que tempranamente exploró los aspectos formales de la escritura

A.A.: Claro, la poesía es un ejemplo. También las ediciones donde el autor no solo se encarga de la parte textual sino también de la articulación con las ilustraciones. Un caso es el de *Campo nuestro* de Oliverio Girondo. Girondo es un autor del que solemos leer sus caligramas y demás, pero hemos leído sus **ediciones bastardas**, o de un solo color o sin considerar las ilustraciones como si estas fueran exteriores a la obra y no como una cuestión constitutiva de la obra.

L.R.: Incluso la primera edición de *Calcomanías*³ tiene un detalle en las tapas que no es menor para el sentido de la obra.

A.A.: Exacto. Lo que digo entonces es que son casos específicos. Pero parece interesante tomar el caso de un autor como Sarmiento. Hay que ver la atención que Sarmiento pone en la imprenta para la edición de libros en general y para la edición de los propios. Uno se da cuenta que además de la cantidad de cosas que él podía abarcar y a las que se dedicaba porque formaban parte de su enciclopedia, los términos materiales de los impresos eran

¹ Poeta brasileña. 1952-1983. (N. de la Ed.)

² Movimiento sociocultural brasileño que ocurrió inmediatamente después de la década del '70. Llevó a los intelectuales y artistas en general a buscar medios alternativos de difusión cultural, principalmente el mimeógrafo. (N. de la Ed.)

³ *Calcomanías*, Oliverio Girondo. Madrid: Espasa-Calpe, 1925. 58 p. Ubicación: COLESP 954. Registro 37 del Catálogo periódico impreso (N. de la Ed.)

parte de su proyecto estético o político. Una de las quejas mayores de Sarmiento en el *Facundo* es en relación con su primera edición, que sale con el periódico *El Progreso* de Chile como folletín un mes antes. Él se queja mucho de las imperfecciones en la edición, lo más visible es la cantidad de erratas que él intenta cubrir con una fe de erratas bastante larga y que aun así dice que no es completa porque sería abrumador para el lector. Además le disgusta la falta de pericia del cajista y de los tipógrafos.

L.R.: ¿Se podría decir que para Sarmiento la transmisión de las ideas iba de la mano de la calidad de edición?

A.A.: En primera instancia le preocupaban los lapsus de contenido, esas erratas apuntaban sobre todo a subsanar la inteligibilidad del texto. Pero es cierto que tiene un interés particular en la edición en sí misma, aun cuando todavía no había desarrollado lo que muy pronto iba a desarrollar: una práctica de imprentero específica. Esto es así incluso aunque no tengo datos comprobables, sé que el gremio de los tipógrafos lo tiene a él como su iniciador. Entonces, no tiene aún la práctica de imprentero, pero ya tiene ciertos conocimientos específicos y una percepción muy fuerte de la calidad de un libro, que un libro debe tener determinado estándar de producción. En el periódico *El Progreso* va a lograr uno de los adelantos técnicos-conceptuales más importantes del momento para Chile y para la región de Sudamérica que es incorporar ilustraciones. Sarmiento estaba en competencia permanente con *El Mercurio* que era el periódico más importante que tenía Chile donde él también había colaborado; Alberdi también colaboraba, un diario muy importante de verdad. Pero Sarmiento intentaba que *El Progreso*, que era su forma de vida y de instalación más profunda en la vida pública chilena, fuera mejorando y volviéndose un periódico tanto o más moderno que *El Mercurio*; entonces incorpora las ilustraciones con mucho voluntarismo. Tiene un artículo graciosísimo sobre el día que van a ver a uno de los litógrafos más importantes a pedirle que con muy acotado dinero les haga una ilustración para una de las notas⁴. Entonces esa persona que era un francés, le dice

⁴ Se puede ampliar este tema en Hernán Pas, *Sarmiento, redactor y publicista: Con textos recuperados de El Progreso (1842-1845) y La Crónica (1849-1850)*. Santa Fe: Ediciones UNL, 2013. (N. de la Ed.)

que no, que de ningún modo, que el dinero que le ofrecían no era suficiente ni para comenzar. Sarmiento le propone: hagamos algo, a nosotros no nos interesa que tenga una gran calidad, podemos hacerlo con poca tinta y además nos beneficiaría porque si la ilustración resulta desleída, si no es tan nítida, se evita que alguien por sobre el hombro de un suscriptor lea algo a lo que no está suscripto, entonces genera que para leerlo tenga que suscribirme porque no lo puedo ver de reojo, y dice: “si usted hace eso al precio que podemos pagarle y tenemos éxito con esto, le prometemos que la próxima venimos con mucho más dinero y lo hacemos con el estándar de calidad que usted cree necesario...”

L.R.: ¿El interés de Sarmiento por las cuestiones tipográficas o de imprenta se articula con sus ideas pedagógicas?

A.A.: A Sarmiento le interesaba todo, la arquitectura, la cartografía, ni hablar de las cosas que ya sabemos, la política, la literatura. También le interesaba el dibujo, fue uno de los militantes por la enseñanza del dibujo y de la caligrafía desde la infancia y en las escuelas porque creía que era formador de mejores actores cívicos y sociales. Todo esto se va tramando en diferentes facetas, en todas sus ideas pedagógicas y en sus modos de pensar la arquitectura y la “fornitura escolar” como él llamaba al mobiliario. Incluso mucho más adelante va a diseñar y va a mandar que se copien ciertos modelos de bancos, que son los que hemos tenido cuando fuimos a la primaria, que están en el Colegio Nacional de Buenos Aires. Pensaba que era inconcebible que el niño escriba sobre una tabla que le llega a la altura de la barbilla, dado que es antinatural. Había toda una gimnasia y una educación del cuerpo que por un lado, él había incorporado en la experiencia norteamericana en los años '60 y por otro lado, cierta influencia de la educación militar que en este caso se mezclan.

L.R.: ¿Qué pasó con la segunda edición del *Facundo* en cuanto a las cuestiones de imprenta?

A.A.: Bueno, quedamos que en el '45 está bastante insatisfecho con la edición, es una edición que debe salir rápido, que tiene que cumplir otras funciones. Pero en el '51 decide hacer una nueva edición. Esa edición es para él representativa de los modos en que puede hacerse un libro como objeto, no en la Argentina

todavía sino en Chile. Esto es sintomático porque entre el '45 y el '51 sucedió su viaje por el mundo. Cuando saca el *Facundo*, el gobierno de Chile comienza a tener reclamos de Rosas por lo que decide correrlo del centro de la esfera pública y lo manda a una misión al exterior, observar escuelas y sistemas pedagógicos. En ese viaje conoce a alguien que tiene una afición igual que él, el cultivo del gusano de seda, un tema de unión con Pedro II el emperador del Brasil. En un curso que toma en Francia conoce a Jules Belín, un joven del que se hace muy amigo, lo tienta para que venga a América. Era de la familia Belín, imprenteros de larga tradición en Francia. El joven, que había heredado el oficio, estaba bien formado como tipógrafo, como cajista, podía armar páginas. Vuelven a Chile y este joven se termina casando con la hija de Sarmiento, se convierte en su yerno y socio porque arman la imprenta *Jules Belín* de la que Sarmiento, además de ser parte activa, está todo el tiempo al pie de la imprenta revisando lo que se edita. Entonces la segunda edición del *Facundo* sale por esta imprenta. La caja de esta segunda edición es más diáfana, más generosa en los márgenes, de mayor cuidado en general, con ciertos cambios tipográficos que solo un erudito o alguien muy especializado podía comprender (papel, tipos). Luego saca una tercera edición del *Facundo* en 1868 en EE.UU. donde también la cuestión de la imprenta se vuelve algo importante. En relación con la imprenta Sarmiento va a sacar varios artículos no solo de la importancia de la imprenta sino de lo que esta genera como usina de difusión. Y no solo con la idea de que al publicarse libros de buena calidad circulen ciertos saberes, sino también atendiendo a la calidad gráfica. Cuando Sarmiento viaja a EE.UU. como representante de Mitre tiene un interés, azuzado por Mary Mann⁵, su amiga e interlocutora, la viuda del gran educador. Además ella era Mary Peabody Mann, su hermana era Elizabeth Peabody, una de las introductoras de los jardines de infantes en EE.UU., historiadora muy reconocida también. Ambas, pero más Mary Mann, tienen un gran conocimiento editorial práctico y personal. Ella conoce editores porque se ha ocupado de la obra de su marido, de la propia y de la de su hermana. Entonces instruye a Sarmiento por ejemplo sobre cuáles

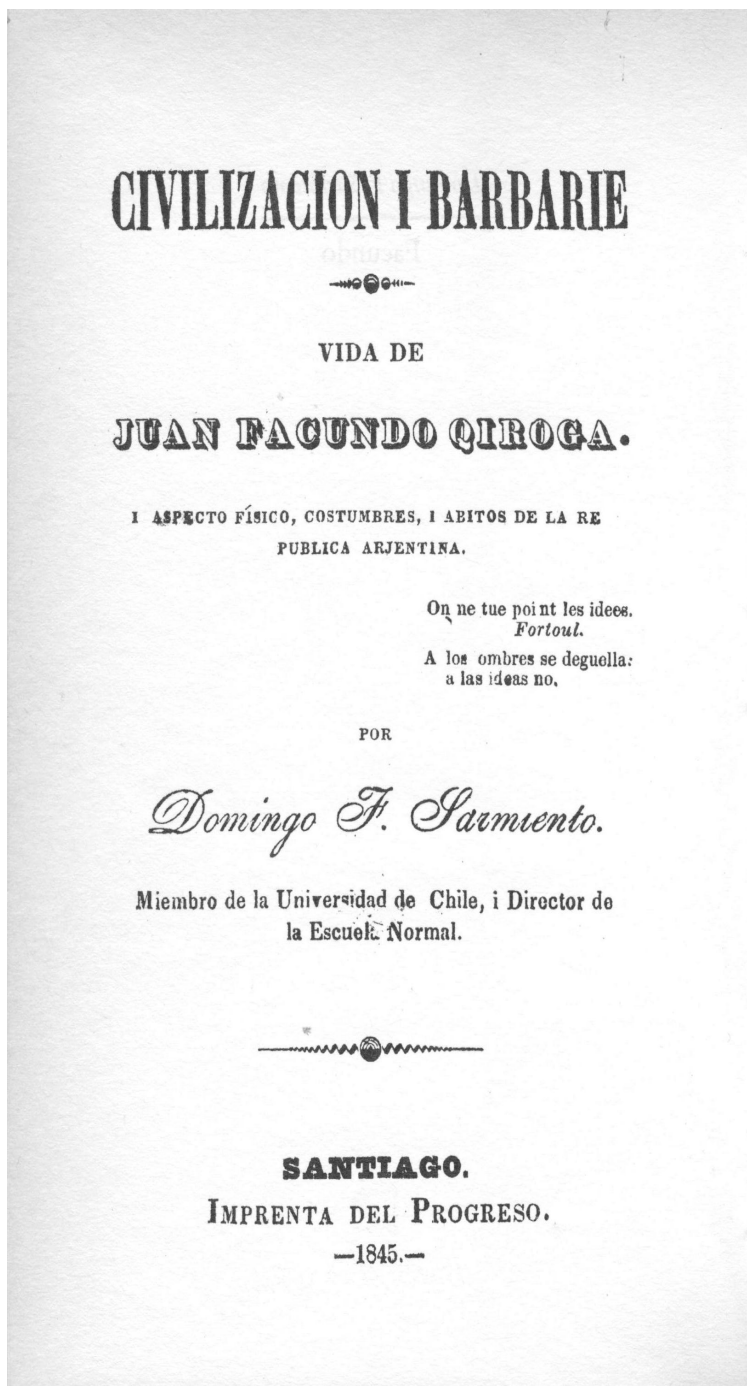
⁵ Escritora, historiadora, investigadora. Conocía toda la red de educadores que se llamaban los “sabios de Concord” y que era la influencia de la Universidad de Harvard. (N. de la Ed.)

podían ser las mejores formas de editar, cuáles eran los mejores editores, a cuáles había que evitar, cuáles tenían mucha espera, y acerca de dos modalidades, en relación si se era dueño o no del clisé. También cómo hacer para abaratar costos no siendo el dueño o si prefería ser el dueño y llevarse el clisé para hacer la reproducción del libro en cualquier circunstancia que quisiera. Le habla de costos, números, personas, cartas que muestran que no era ninguna improvisada, consejos muy lúcidos, con mucho conocimiento específico de cuestiones técnicas.

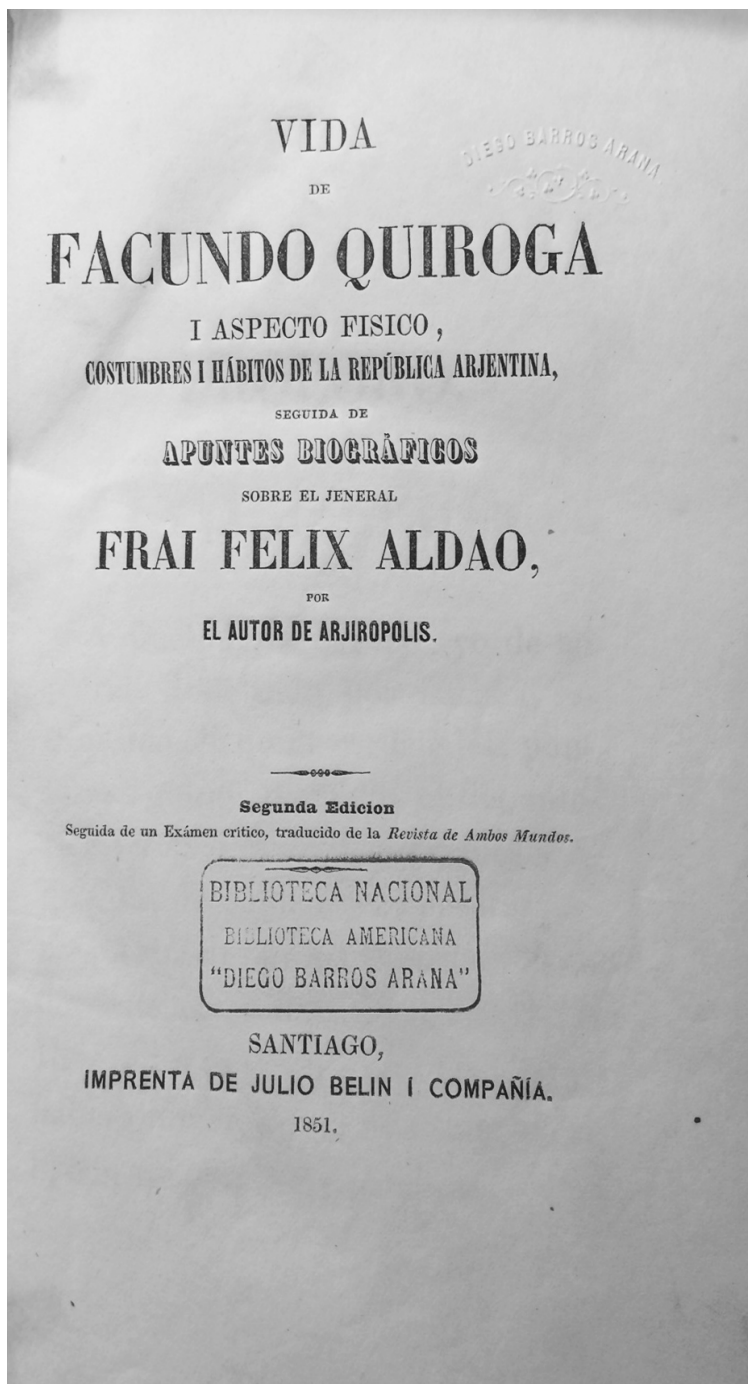
L.R.: Otro aspecto es que hay leyendas, algunos tramos del texto, títulos, subtítulos que cambian de una edición a otra. En este sentido habría un dinamismo en las ediciones del *Facundo*.

A.A.: Absolutamente, para él ese tema no es menor. Es muy importante observar lo que pone y lo que saca en cada edición de *Facundo*. Si está o no la Advertencia, si está o no el epígrafe *Sombra terrible de Facundo...* si está o no el capítulo 14, el capítulo 15, que por cuestiones políticas e ideológicas pone y saca en función de los contextos. Las cuestiones de títulos, subtítulos, ubicación de epígrafes, todo se vuelve relevante. Igualmente a veces no deberíamos caer en el error de sobreinterpretar. Hay ediciones que no solo son decisiones de él sino que, como diría Borges, decisiones que no le pertenecen al autor sino al lenguaje. Cosas que tienen que ver con el uso, con lo que se hacía entonces con la lengua. Pero analizando todos los cambios de título que tuvo el *Facundo* uno ve que Sarmiento fue revalorizando o reconsiderando sus propias propuestas de un libro que él enseguida comenzó a llamar *Facundo*, pero que alternaba con el título original que era *Civilización o barbarie*, un título de dimensiones mayores a la que después modernamente se concibieron. La portada de la edición de 1845 tiene una gran variedad tipográfica, que hasta uno podría pensar escandalosa; también era habitual poner como ciertas formas del curriculum vitae, esto es lo que luego se convirtió en la faja, el antecedente de la **faja**. La frase tan famosa *On ne tue point les idées*⁶ en las ediciones posteriores aparecerá en el desarrollo mismo del texto, pero en la prime

⁶“Las ideas no se matan” de Hippolyte Fortoul incluida en la primera edición del *Facundo* de 1845. (N. de la Ed.)



Portada de *Facundo* de Sarmiento, 1ª edición.



Portada de *Facundo* de Sarmiento, 2ª edición.

Gentileza Biblioteca Nacional de Chile.

ra edición la pone en la portada. Uno dice “¡qué desprolijidad esta portada!” O “¡qué barroca!” Entonces, hipótesis uno: desprolijidad. En la segunda edición si bien todavía hay bastante variedad tipográfica, bajó el tono: el prólogo está, está la frase, pero ahora no la repite como epígrafe; aparece un prólogo, en la primera edición no aparecía aunque ese tramo del texto funcionaba como pórtico. Además es un texto que está siempre comenzando, tiene un prólogo, tiene la frase *Sombra terrible...*, tiene el capítulo 1 donde en rigor empieza la obra, el capítulo 5 donde en rigor empieza la biografía del caudillo. La segunda edición en un sentido político uno podría decir que es una edición un poco lavada porque si bien tiene la frase *On ne tue...*, no tiene *Sombra terrible de Facundo* que le saca un grado bastante importante de truculencia y de virulencia a la propuesta política. Mi hipótesis acá es que como la segunda edición aparece con la reedición del *Aldao*⁷, un folletín que él había escrito unos meses antes que el *Facundo*, pareciera que la apuesta estuviera en esa conjunción. Pero la caja de esta segunda edición es más generosa que la anterior, abundan las **notas al pie**, y se incluye la fe de erratas, “La multitud de errores tipograficos de qe por circunstancias inevitables a salido plagada esta edición ace embarazosa la formacion de una fe de erratas exacta. Se an anotado por tanto solo aquellas faltas qe adulteran el sentido i qe la sagacidad del lector no podria rectificar”⁸ ...

L.R.: Que un libro tan controvertido para la historia argentina como el *Facundo* tenga tantas variaciones en la forma y contenido en sus ediciones cuestiona las ideas tradicionales de autor – lector – obra.

A.A.: Sí, y en muchos sentidos. Pero antes de referir a ese tema quisiera advertir que otro libro pivote de la relación de Sarmiento con la imprenta es *Campaña en el ejército grande*, ese libro me parece fascinante para la historia del libro⁹. Sarmiento va al

⁷Se trata de la vida del general Fray Félix Aldao. Estos apuntes biográficos se iniciaron como folletín en el periódico *El Progreso* de Santiago de Chile en febrero de 1845. (N. de la Ed.)

⁸Se ha respetado la ortografía original. (N. de la Ed.)

⁹ *Campaña en el Ejército Grande aliado de Sud América*, Domingo Faustino Sarmiento. México: Fondo de Cultura Económica, 1958. 317 p. Ubicación: Biblioteca Intermedia 11498. La edición original es de 1852. (N. de la Ed.)

ejército de Urquiza con una función específica, ser el imprentero de esa gesta, de esa campaña, va como escritor pago junto con Ascasubi, que tiene una mejor colocación que él porque Urquiza lo estima más y lo hizo su edecán. Sarmiento va como en desventaja y todo el tiempo está midiendo a quién le da más bolla Urquiza; en un momento detesta tanto la indiferencia que el caudillo tiene respecto de los letrados, que se alía un poco con Ascasubi y dice “nos usa a los dos y nos maltrata a los dos”. Él va como encargado de escribir los Boletines del ejército grande, para eso tiene que comprar una imprenta, y entonces en un momento le dice “necesitamos comprar una imprenta”. Pero Urquiza está preocupado por otras cosas: armamento, diseño de la estrategia militar... Entonces Sarmiento le insiste que se enteró que hay una imprenta en Montevideo y que es fundamental, que es muy barata, accesible, que puede servir. Urquiza le dice que sí, que vaya a Montevideo, el Ejército Grande venía bajando desde Corrientes, venían los uruguayos para confluir todos y bajar contra Rosas. Bien, Sarmiento va a Montevideo, compra la imprenta, y llega con una imprenta que era un carromato antiguo, pesado y que Urquiza le dice: “qué hacemos con esto”. Sarmiento, que es muy terco pero también muy voluntarioso, le dice que él se hace cargo. Entonces tiene un equipito de gente donde hay dos imprenteros, litógrafos europeos¹⁰. Van cargando la imprenta con la avanzada del ejército y muchas veces Urquiza dice: “déjela porque usted nos demora”. Hay algunas anécdotas de quienes colaboraban con él que dicen que era tan loco y la función que cumplía era tan rara que a veces para burlarse de todos ellos, de todo el grupito de imprenta, los dejaba sin comer... Pero Sarmiento, tan obcecado, de todas maneras publicaba estos Boletines. Saca los 26 Boletines donde escribía pensando que el enemigo era uno de los lectores más importantes. Entonces diagramaba las loas al ejército propio y establecía ciertas estrategias. Hay una que es muy interesante porque es como “*¡Mientes Daniel!*” del episodio de los baratijeros de Borges.¹¹ Entonces él dice

¹⁰ Benito Hortelano, Don Joseph Alexandre Bernheim y Pablo Coni formaron parte de la imprenta portátil. Tipógrafos de primer nivel. (N. de la Ed.)

¹¹ “-¿Adónde vas, Daniel?, dijo el uno. — A Sebastopol — dijo el otro. Entonces, Mosche lo miró fijo y dictaminó: — Mientes, Daniel. Me respondes que vas a Sebastopol para que yo piense que vas a Nijni-Novorod, pero lo cierto es que vas realmente a Sebastopol. ¡Mientes, Daniel!” J. L. Borges en “El Truco”

que el enemigo siempre calcula que de la cifra que le decimos que tenemos de soldados, saca la mitad, entonces lo que vamos a hacer es decirle la verdad, le decimos cuánto tenemos porque entonces va a creer que tenemos la mitad y se va a preparar para la mitad de hombres, y tenemos el doble. Saca estos Boletines que eran pliegos de a lo sumo dos páginas, todo el trasfondo de la escritura lo explica en *Campaña de Ejército Grande*, un libro que es la historia de esa aventura, ese libro en sí está totalmente tramado con el problema de la producción material del libro. Va publicando los Boletines y en *Campaña...* ingresan como material de base, no necesariamente reproducidos, algunos sí. Uno es este del que Sarmiento está particularmente orgulloso porque dice que pocos podrían describir con tamaño nivel de grandeza el pasaje de un gran río por un gran ejército, la verdad que tiene razón. Hay otro que dice que está escrito a dúo con Mitre, por supuesto que no hay autoría en estas producciones porque habla en nombre del ejército. A la vez durante la campaña va escribiendo la memoranda que es la libreta de apuntes, la escribe en dos sentidos mientras marcha; lo llamativo es que a la libreta le sobran un montón de páginas, y siempre me pregunté por qué escribe en renglones cruzados.

L.R.: ¿Debería tener que cuidar el papel?

A.A.: Sí, es muy probable. Era una práctica muy común de escritura en los exiliados. Por ejemplo Florencio Varela, que siempre cuidaba el dinero, cuando está en Europa le escribe a su mujer y le dice escribime en renglones cruzados para economizar, por el papel mismo, pero sobre todo por el costo del envío. Además tenía una obsesión por la productividad y entrena a su equipo que bien sabía el oficio, los entrena para una mejor producción de calidad, reglada por el cronómetro, los mide, los controla y les va mejorando la producción, tienen que ser casi una máquina de productividad. *Campaña...* es un libro que se escribe sobre la base de esos Boletines, de esa libreta de apuntes, pero que a la vez no es ni esos Boletines ni esa libreta de apuntes sino una mixtura. El libro va siendo publicado en tres partes: la primera, cuando derrocan a Rosas, rompe con Urquiza y se va a Río de

En: Obras completas, vol. 1 Emecé. Bs. As. 1974-1989, p. 146. Ubicación: BC 860(82) BORoc v. 1 1974-1989. (N. de la Ed.)

Janeiro a esperar a que lo llamen, dice “se van a calmar, me van a llamar porque soy el Consejero del poder”. Pero Urquiza no lo llama porque no lo necesita, no le interesa y en ese sentido es más astuto que Rosas, lo maltrata y le da donde más le duele. Sarmiento dice que Urquiza en las entrevistas le cuenta todo lo que leyó en sus libros y que se lo dice como idea propia sin mencionar nunca que lo leyó a él. Urquiza, por supuesto, lo hacía a propósito. Ahora Sarmiento quiere editar este libro aunque todavía no tenía las posibilidades prácticas de hacerlo. Porque como dice Sarlo, Sarmiento tiene una premura siempre, es constitutiva, no es marcada por el contexto, siempre tiene la premura por editar. Entonces la primera parte del libro sale por una tipografía brasileña que son compilaciones de cartas y documentos que juntó y son el fundamento de todos los movimientos de esa campaña, saca eso y uno de los comentarios que hace es: “me tienen loco porque las imprentas brasileñas son desastrosas”. Es decir, el nivel es muy bajo, recordemos que a esa altura él ya sabe de imprenta. Luego saca la segunda que es muy cortita, como un complemento, una especie de carta abierta a Mitre. La tercera es casi el desarrollo del apunte cronológico del diario de la movida de la campaña. Entonces en el año 1952 saca el libro de manera itinerante, sufriendo y padeciendo los problemas de edición o hablando particularmente de cuestiones de edición. No hay ningún ejemplar que mantenga suelto los tres cuadernillos. Son esas cosas que a veces hacen con las ediciones y que te arruina la posibilidad de conocer cómo fue la edición original.

L.R.: ¿Hay alguna referencia directa de Sarmiento sobre la propiedad intelectual?

A.A.: Sí. Hay dos libros que publica muy tempranamente en Chile para el uso en las escuelas y se convierten prácticamente en **best sellers**, se reeditan. En realidad son traducciones y esto habla de la relación que él tenía con la propiedad intelectual que me parece muy de avanzada y que muchos critican, entre otros Alberdi, el que más lo critica en cada circunstancia y acto que hace. Él edita un libro que se llama *Vida de nuestro Señor Jesucristo*¹², le pone una introducción que se llama “Relación sucinta

¹²*Vida de N.S. Jesucristo*, Domingo Faustino Sarmiento. Buenos Aires: Modernas, 1944. 187 p. Ubicación: Biblioteca Intermedia 14916. (N. de la Ed.)

de la Palestina”. El libro en realidad es una traducción, lo mismo hará con unas biografías de hombres célebres. Son traducciones que hace él mismo, o manda a traducir y publica. *La Vida de nuestro Señor Jesucristo* la firma como si fuera propia. Y hay algo en este gesto, es un libro que se sabe de quién es pero lo considera una obra suya. Sarmiento tenía un concepto de autor que incluye el de editor. Él tenía esa idea también con los autores de las frases y de las citas, allí donde exista una buena idea, más allá que se pueda recuperar quién la dijo, hay que hacerla circular. En cierto punto recupera la idea de autor medieval, de la antigua retórica donde la función de editor es una función autoral, no lo oculta, no comete un crimen dolosamente, adapta los textos, los hace circular en otro medio y se los apropia.

L.R.: La figura del editor se vuelve fundamental para los escritores. En algunos casos la vinculación de lo material y lo conceptual es tan intensa que parece más apropiado decir que lo que producen son objetos artísticos.

A.A.: Sí, y en los casos menos “intensos” el asunto es ver cómo los aspectos materiales inciden de manera directa en el contenido. Están los escritores que tienen una intervención directa sobre la constitución del objeto material dentro de los cánones como Sarmiento, porque Sarmiento no se propuso inventar, pero dentro de lo convencional tuvo una gran conciencia del objeto. En otros casos los objetos *per se* son de una autonomía estética clara. Y hay otros escritores que sin salirse del plano de lo verbal puro, si es que existe, tienen una conciencia visual tan importante que su modo de operar es tomado de formas gráficas de otras disciplinas. En Sarmiento también se da que tiene una mente absolutamente cartográfica. Ahora Juan María Gutiérrez que no es un gran escritor, sí un gran sistematizador, tiene una forma cartográfica de operar porque él era delineador de mapas, era cartógrafo. Se puede ver el grado de percepción visual, su entrenamiento de cartógrafo, de realizador de croquis, sus modos de representar gráficamente por medio de la geometría aplicada, en el desarrollo de la *ekphrasis*¹³. Son conocimientos de aspectos materiales y de objetos que no son literarios específicamente, pero que contribuyen a que la literatura genere otro tipo de

¹³Representación verbal de una representación visual. (N. de la Ed.)

cosas. Otro ejemplo es Cambeceres: yo he trabajado cómo en *Pot-pourri* hay un momento que usa la **nota al pie** como una especie de contrapunto con el diálogo que sucede en la página. Usa un recurso tipográfico moderno, que nunca había sido usado así, donde va como socavando lo que va pasando en el texto, y opera como un funcionamiento de partitura. Y justamente Cambeceres sabe mucho de música y para mí no es inocente que él pueda hacer ese juego cuando está acostumbrado a leer voces en pentagramas. Creo que hay una disposición en una de las más elogiadas ediciones de la literatura nacional dirigida por él, que es la edición de *Pot-pourri*. En un momento del texto dice “damos vuelta la página” y en efecto hay un generoso blanco. En las ediciones más económicas posteriores esto no se respeta y se pierde un sentido. Y esto es no haber entendido el libro, pensar que esto es un chiste o algo aleatorio. Porque el escritor cuando está pensando ese libro ya lo está pensando así, con esa forma. Le Corbousier cuando empieza a editar sus obras completas tiene que ir en contra de la tradición suiza en cuanto al tamaño, y dice que necesita trabajar con un formato grande y logra testarudamente esto. Se lo manda a su interlocutor en estos temas, un maestro para él, quien es muy lapidario y le dice: “yo entiendo todo lo que vos decís, pero vos no pensaste que para quien lo lee es absolutamente incómodo, no lo podés manipular, no lo podés usar, transportar. Entiendo lo que decís, pero no pensaste en lo que generaba en la recepción”.

Fecha de la entrevista: 15/10/2015