



## Cuadernos LIRICO

Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia

Hors-série | 2022  
El acontecimiento Chejfec

---

### De la franqueza

Marcelo Cohen

---



#### Edición electrónica

URL: <https://journals.openedition.org/lirico/12874>

DOI: 10.4000/lirico.12874

ISSN: 2262-8339

#### Editor

Réseau interuniversitaire d'étude des littératures contemporaines du Río de la Plata

#### Referencia electrónica

Marcelo Cohen, «De la franqueza», *Cuadernos LIRICO* [En línea], Hors-série | 2022, Publicado el 24 septiembre 2022, consultado el 01 octubre 2022. URL: <http://journals.openedition.org/lirico/12874> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/lirico.12874>

---

Este documento fue generado automáticamente el 1 octubre 2022.



Creative Commons - Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional - CC BY-NC-ND 4.0  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

---

# De la franqueza

Marcelo Cohen

---

- 1 Ya llevábamos unos años de amistad cuando me sorprendió que Sergio Chejfec hiciera vida literaria. Pronto me di cuenta de que no simplemente le gustaba: era un aficionado incondicional, un adepto, y al cabo comprobé que la entendía como práctica de una ética indiscernible de una estética (y viceversa, dicho de una manera que quizás se habría tomado con una semisonrisa). No las costumbres y obligaciones de la mundanidad literaria sino la paridad afectuosa surgida de las lecturas mutuas, el afecto sin alardes, el don de la hospitalidad y, muy singularmente, la decisión y la incitación a no degradar esa práctica con la diplomacia. En Nueva York, Graciela Montaldo y Sergio solían reunir en cenas en su casa, amplias o íntimas, a escritores, críticos, estudiosos o lectores consecuentes de distintos lugares y posiciones. Eran anfitriones artífices de la cordialidad, de la conversación expansiva –y por lo tanto informativa y chismosa–, del tráfico de conocimientos entre gente diversa. En Sergio esto se extendía al interés curioso por los tránsitos y ámbitos materiales de autores que había leído. Una vez que almorzamos juntos en Buenos Aires le pregunté qué andaba haciendo. Estoy viendo lugares donde vivieron algunos escritores, dijo. No sé por qué –seguramente porque la memoria edita– durante un tiempo recordé que había hablado de Borges, Cortázar, Viñas, Murena, no sé si Bioy. Me intrigó qué pensaba hacer con eso, pero aún no tenía una idea clara. Otra lista (Borges, Silvina Ocampo, Bioy, González Tuñón, Bernardo Verbitsky, entre otros), iba a encontrarla unos cuantos años después en “El testigo”, el primer cuento de *Modo linterna*. Ahí la lectura de unas cartas de Cortázar dispara una obsesión y una búsqueda en la Biblioteca Nacional de las guías telefónicas de los años '40 para recabar teléfonos y direcciones de muchos escritores. Pero desde aquel almuerzo entendí que a menudo concebía lo que iba a escribir al albur de caminatas, casi siempre errantes dentro de zonas circunscritas. Por lo demás, conversaba con la misma confianza en la circulación digresiva y los hallazgos de paso: no saltando de libro, como hacen algunos lectores ávidos y acumulativos, so riesgo de vanidad (y desgana del que no compite), sino yéndose por las ramas o entrando en la sombra o las raíces de un mismo árbol. Lentamente, como para que el tiempo le diera espacio a la atención y al mismo tiempo conformándose a la dirección que apuntara el interlocutor o el recorrido que prefería, habituado como el taxista que había sido. Me consta que en

la mayoría de los casos los escritores les comentan los libros a sus amigos, bien con una aprobación de festejo, bien amortiguando la crítica con un eufemismo. Aunque yo aún no conocía esas maniobras, quizás porque las preveía desde que empecé a publicar les pasé los originales o un ejemplar recién salido a amigos escritores que, lo sabía porque hablábamos de libros todo el tiempo, leían con placer, aplicación y amor por la literatura; amigos que no retaceaban el entusiasmo, y porque también cuidaban al amigo, si cabía (y casi siempre cabía) eran implacables; algunas veces uno hacía caso, iba y enmendaba; otras consideraba que cierta cuestión de estructura, de orden o de fraseo estaba bien como estaba; tenía sus motivos; no había por qué uniformar criterios ni gustos; la literatura es un individualismo. Mis primeras conversaciones con Sergio fueron durante la década de los 80, y desde el comienzo los encuentros fueron esporádicos; él vivía en Buenos Aires y yo en Barcelona, después yo en Buenos Aires y él en Venezuela; cuando se estableció en Nueva York, una o dos veces por año pudimos encontrarnos con tiempo. He conocido muy pocos lectores tan transparentes en el juicio, tanto en el elogio como en la desaprobación o la advertencia. Ana Basualdo, Andrés Ehrenhaus y desde hace veinte años indeclinablemente Graciela Speranza no dudaron en pasar por encima de eventuales susceptibilidades para librar los manuscritos de bobadas, ni de hablar sin reparos de cada libro como había quedado. Fogwill, que sólo leyó los ya impresos, condicionó los siguientes discutiendo, según su fama, sin pelos en la lengua; pero Fogwill, escritor irremplazable y lector clarividente (él nos hizo leer la poesía de Osvaldo Lamborghini y de Viel Temperley), era exaltado, retador profesional y a veces paternalista, culpa de una estrategia algo atronadora de reclutamiento para sus gustos en la literatura internacional y sus guerrillas en la argentina. Sergio tenía amigos, admiraciones, discrepancias e indiferencias; ningún interés en propugnar bandos o en repartijas canónicas. Hablaba despacio, con calma pero sin remilgos, afirmando lo que pensaba con una firmeza flotante, al borde del chiste sobre él mismo. Era una ética casi natural a su temperamento. La primera vez que lo vi fue en la librería Gandhi, poco después de que escribiera en *Punto de Vista* una reseña sobre una novela mía, *El sitio de Kelany*. La había analizado con una perspicacia detallada que me reanimó cuando yo ya quería dejar atrás ese libro cuanto antes. Había hecho hincapié en varias cosas que un par de críticos indolentes de la prensa española ni habían notado, por ejemplo la ambivalencia de la palabra *sitio*, el contagio de paranoias entre dos personajes, la viscosidad del legado de servidores de un enclaustrado en la casa llamada Kelany a otro. Me había sorprendido –me había satisfecho– que apuntara que en las ciudades de mis novelas el caos, el abandono y la dejadez material convivían con un control represivo y tolerado. Pero sobre todo me había quedado en la memoria un acierto: que esas ciudades estaban al borde de la destrucción pero no del apocalipsis; y es que yo, hijo del avatar de la ciencia ficción que es la ficción especulativa –abandono del espacio exterior y el futuro lejano por el espacio interior y el futuro inmediato– ya empezaba a detestar los aluviones de historias postapocalípticas, paulatinamente asimiladas por la publicidad, los políticos agoreros y el ánimo de una ciudadanía cautivada por el espectáculo. Claro le dije, les encanta la fantasía de que el mundo va a terminar de golpe, cuando la realidad es que estas condiciones va a caer en una agonía sin fin. Me contuve de agradecerle; la actitud de Sergio dejaba en ridículo las formalidades. (Y menos mal, porque cuando pocos años después leí *El aire* advertí que para él también, pero con otra clase de desconcierto, el deterioro urbano se reflejaba en acciones incomprensibles –como un picado de fútbol entre equipos desmesurados que juegan mal– y cómicas. La narrativa de Sergio se

tomaba esas transformaciones con tanto humor raro como se tomaba lo que en otros relatos habría sido un misterio, el desencadenante de una trama. Sergio era el anti-Forster: un adelantado en terrenos más allá de personajes planos o redondos, de las precisiones entre trama y argumento. Le dije que para mí uno de los impulsos de *Kelany* había sido la calentura sexual que provocaba la única mujer de la historia. ¿En vos o en el personaje?, me preguntó, como si se alarmara, sin duda porque estaba embarcado en distanciarse de las identificaciones, y por suerte tomé buena nota. Lo que me incomodó fue que la incluyera entre las narraciones que, como las de otros autores argentinos del momento, en sus palabras estaban *extrañadas en relación con parámetros tradicionales*, porque yo quería absorber las tradiciones, y que me alistara con los diseñadores de un nuevo lector, más atrevido, decía, temerario; era una acción partidaria. Sin embargo acepté que iba a pensarlo. A lo mejor a él le pareció que algunos libros míos de años siguientes desertaban de esa tendencia; sólo pude sospecharlo en la medida en que no me las comentó, como si en una genuina retórica de la vida literaria valiera el silencio. O la imposibilidad de leer todos lo que escriben los amigos.

- 2 Después de aquella charla me regaló *Moral*, su segunda novela. Me pareció perfecta justamente por la soltura con que asumía una evidente voluntad de neutralizar la categoría de insólito. La terminé sintiendo que había sido una lección; y como tantas lecciones, uno la tomaba como un aprendizaje y un motor de controversia. El protagonista, Samich, catamarqueño judío que viaja a Buenos Aires por razones tácitas, desconocidas quizás para él mismo, se establece en el conurbano porteño y poco a poco formula, a partir de la conciencia de ser un hombre de “digresiones inútiles” y la revelación de que es un inspirado, un ideal de vida poética, fusión de moral y literatura que se vuelca en versos didácticos y la pedagogía administrada en tertulias a discípulos más o menos ignorantes que lo coronan como gran poeta, al menos el mejor poeta del barrio. Samich tiene sus ambiciones, o pretensiones, y podría decirse que, aun sin desenlace, con la coda de abandono por parte de los discípulos, fracaso, regreso, encierro en soledad y escritura de una obra guardada en carpetas, *Moral* tiene de novela la historia de un destino; pero está lejos de cualquier novela basada en la cronología de una formación y realización o caída. Tanto la historia como el estilo están hechos de dispersiones. No dejan discernir del todo las razones del viaje; tampoco precisan el momento en que Samich se consagra a la poesía ni describen sus conflictos interiores. Nada de causalidad, ni psicológica ni circunstancial. En cambio se explaya en la decisión de Samich de ser un poeta o esteta moral (ser “un hombre de digresiones inútiles”) y vivir como un poeta, absorbiendo la cuestión en su propia forma desenfocada. Varias de las posturas que asume Samich son según él extravagantes y para el narrador ridículas. La primordial es la fusión de vida y poesía, de moral y estética; valorar la obra por los mismos patrones que la vida, llevará a Samich, cuando de la vida poética basada en digresiones, pase a la pedagogía y la pedagogía logre que su grey lo considere un gran poeta, a considerarse un sacerdote. Si esto ya es risible, más lo son los pocos versos que se citan, y aún más que Samich crea que exagerando la digresión pasa por ser menos digresivo porque es capaz de exagerar. Son los pasajes en que el narrador es irónico, casi burlón, con Samich y con su grey. Tiempo después le dije a Sergio que cuando al final Samich concluye que su experiencia fue sólo una puesta en escena, me había preguntado si la novela no era una representación de preocupaciones que él caricaturizaba o asimilaba en una poética suya y hasta un estilo. Me dijo que hasta cierto punto; todavía le faltaba mucho para tener una poética, y quizás fuera lo mejor no terminar nunca de tenerla o no tenerla acabada. Con todo lo que me había gustado la

novela, le aclaré que sin embargo la encontraba medio declarativa, mejor dicho programática y me salió también la palabra *empinada*. Lógicamente puso cara de no entender bien, así que intentando (en balde) aclarar dije que la ironía de varios pasajes ponía al narrador por encima del personaje. Él retrucó que lo peligroso, dijo, sería que se pusiera por encima el autor. Además, no había por qué confiar en que un autor cree lo que adjudica al personaje, eso lo sabíamos de sobra, y por lo tanto no era posible creer en el autor, en un autor; yo pienso, agregó, que *conviene no creer en un autor*, porque la de noción de autor ha confiscado la literatura. Así desembocamos en la proverbial cuestión de la distancia o el distanciamiento, para escribir y para inducirlo en el lector. Y de uno respecto de sí mismo, dije; pero el efecto de la ironía, que cuenta con un tercero, ¿no pone también al lector por encima de los personajes? Sí, cierta ironía podía ser indulgente, aceptó, pero tenía un condimento hecho de ambigüedad y soberbia que al fin y al cabo incomodaba; y tanto mejor que fuera incómodo manejar un texto, fijar qué estaba haciendo. Me quedé pensando que ese principio estaba ligado al de evitar la sucesión causal de episodios, un orden reglado de la narración (y del discurso en general); evitar el arraigo en una posición.

- 3 A medida que seguimos conversando sobre estas cosas y otras se fue aclarando que su tirria era con las manías de relacionar vida y obra, algo que le disgustaba especialmente de buena parte de la literatura argentina y asociaba a un realismo pertinaz, para peor a veces disimulado. Pensé mucho en esa cuestión, una de las pocas que animaba en Sergio algo parecido a la fobia. Cuando volví a Argentina (la de Menem) después de veinte años en Barcelona, una de mis grandes aprensiones era tener que lidiar con el realismo, aunque más en la mente social, en una ingenuidad condicionada, en la omnipresencia de una opinión pública orgullosa de su presunta lucidez, que en la literatura, donde habían existido Arlt, Borges, Bioy, Silvina Ocampo Cortázar, Wilcock, Di Benedetto, Conti, Saer, Puig y entonces ya estaban Aira y Laiseca, y si tenía tradición era la excentricidad. Poco antes yo había leído en *Babel* un artículo de Sergio sobre *La vida instrucciones de uso*, Georges Perec. Después de resaltar la gratuidad de toda obra literaria y ponderar el motor de la curiosidad, se preguntaba cómo tomar una obra motivada por la curiosidad que al mismo tiempo se consideraba o era considerada importante. Después de describirla y analizarla, juzgaba que la desmesura del proyecto y la minuciosidad artesanal de Perec no escondían una condición anacrónica, que la férrea combinatoria espacial (decenas de narraciones de vida en un mismo edificio) que dirigía el texto hacía pensar en un escritor arcaico “incapaz de relativizar el grado de verdad” –de realidad– de sus obras. *La vida...* era producto de una moral antigua y fatigada. Y para argentinizar la controversia: Sergio creía ver que el gusto por las combinaciones, clasificaciones y enumeraciones acercaba a Perec a Cortázar: los dos habían hecho del azar objetivo una suerte de metafísica de la vida urbana moderna; los dos habían observado los productos de consumo masivo con una mirada pop que “los hermanaba a los objetos artísticos admitidos como elevados”. Yo no estaba muy de acuerdo en que Perec y Cortázar buscaran *elegir* productos de consumo masivo, y menos concordaba con la consiguiente insinuación de que practicaban un arte elevado; más bien veía eso como aspectos de la sátira, un género que siempre leí y defendí, desde *El asno de oro* a *las sirenas de Titán*, pasando por *Almas muertas* y *El maestro y Margarita*; sobre todo no estaba de acuerdo en que la moral literaria de Perec fuese fatigada. Cuando nos vimos le hablé de *La disparition*; de cómo la adopción del método oulipiano de las constricciones (en ese caso un lipograma, una larga novela escrita totalmente sin usar la e, la letra más común del francés) obligaba constantemente al narrador a

emprender desvíos sintácticos, léxicos y narrativos que transformaban la historia en lo que no era al comienzo; y de paso reflejaban la edición laberíntica de la realidad que hace de la memoria. Él me dijo que eso era una deriva controlada, no un centelleo de digresiones; era un cambio inocuo en la noción fructífera durante dos siglos pero pretérita de la novela. Pero yo, si bien lamentaba el recurso al azar como mecanismo estructural –no como fuente de la imaginación–, defendía la necesidad del argumento, de la invención argumental, el valor de las historias nuevas, atentas a los cambios en la superficie del mundo porque necesariamente cuajaban en formas desconocidas y despejaban la mente del público, que se cuenta y oye contar siempre lo mismo por eso cada vez más piensa siempre lo mismo, y al cabo siente siempre lo mismo. Él se entusiasmó escuchándome hablar de los argumentos de algunos cuentos de Cortázar, los que a mí me parecían más importantes, felices, desconcertantes e inaugurales en español de una sátira fantástica independiente de todo realismo mágico. ¿Los más importantes? sonrió él. Bueno, dije, los que trastornan la cabeza, el arsenal de conformidades. Él me contestó, con una sinceridad calma, que para qué podía querer un escritor obrar nada en la cabeza de los lectores. Le hablé de Burroughs, del propósito de lograr la conmoción total de la conciencia del lector. Me preguntó si de veras pensaba que podía lograrse algo así; que el único trastorno o revelación era la opacidad del sentido. Y sin esperar la respuesta agregó que lo que estaba en juego en nuestro trabajo, en la literatura como trabajo, era hacer del lector no ya un consumidor sino un productor del texto.

- 4 Cavilamos callados, hasta que el bromeó: a vos lo que te atrae más de Cortázar es que le guste el jazz. Le dije que sí, era una afinidad, una simpatía por el hecho de que estuviera en sus relatos, una felicidad que los personajes lo escucharan, pero no me interesaba mucho cómo lo pensaba, cómo lo narraba, no veía que lo hubiese traducido a las formas; si íbamos a eso, me gustaba lo que había escrito Péric sobre Ornette Coleman y el free, sobre un jazz desprovisto de beat permanente, y armonía prescrita, basado en la improvisación libre sin pivote en temas mínimos, en la conjunción en la indisciplina. Me aseguró que iba a leerlo.
- 5 Poco a poco terminé de entender por qué Sergio mandaba cartas y mails a corresponsales, críticos, editores, por qué aunque en la época de whatsapp, y aunque usaba mucho la cámara del celular, seguía enviando postales, por qué en las visitas a Buenos Aires se veía con tanta gente, por qué iba a presentaciones, por qué trataba tanto con editores independientes, aceptaba tantas entrevistas y daba conferencias, con la misma disponibilidad con que iba a invitarme a dar una clase en su maestría de escritura en la NYU, llevarme a tomar cerveza con los alumnos y presentar un diálogo sobre traducción entre su traductora al inglés y yo. Eran muestras de lo significaba para él la vida literaria: entre otras cosas, compartir la discordia con la literatura pueril que asimila vida (biografía) y texto (obra), escuchar las voces de los textos por otros oídos y tener a mano los referentes concretos para el equilibrio inestable entre documental y narración tal como lo formularía a raíz de *Modo linterna*, ese libro incomparable. Ahí, y en otros como *Teoría del ascensor*, *Sobre Gianuzzi* o *Mis dos mundos* había realizado el deseo de la narración no novelística; una práctica había creado una teoría, si se quiere había encontrado un instrumento: la atención, duradera o pasajera según la situación o los condicionantes, que, puesta a describir lo que percibe y los pensamientos que suscita, desarrolla su propio lenguaje.

- 6 Las piezas de *Modo linterna* son relatos. Con lo que Sergio dijo sobre “El testigo”, el primero del libro, volvió para mí la historia de sus rondas por domicilios porteños de escritores, la búsqueda de direcciones en una guía de los años 40, y un rizo llevó a la concepción ambulante de una poética cuyas titilaciones alumbraban incluso los viejos dilemas de literatura y la política. No voy a parafrasearlo; fue muy explícito en una entrevista: “[...en ‘El Testigo’...] hay una dosis de documentación muy grande, detallada, minuciosa. También hay un nivel accesorio, de realidad o documentalidad, que tiene que ver con el estatuto cero de estos autores. Para mí uno de los elementos más fascinantes de la guía telefónica es que es la única clasificación completamente democrática. La guía telefónica te pone a Borges y a Verbitsky y a los Tuñón en un plano de hermandad y equivalencia democrática. El trabajo de la crítica, del mercado, de las lecturas, hizo el resto a lo largo del tiempo. Pero en ese relato hay un punto embrionario y larval en que todos están en el mismo nivel: todos tienen sus direcciones y sus numeritos de teléfono. Era para mí una especie de sueño melancólico, una radiografía democrática de ese momento.” Yo había notado que el protagonista se llama Samich, igual que el de *Moral*, aunque ahora vivía en “otro hemisferio”, como él, que tenía una ch al final del apellido, como él al principio, y que eso trastocaba las vecindades entre personaje, narrador y autor, y que eso me parecía algo más que un juego. Sí, es un poco más que un juego, dijo.
- 7 Charlando sobre el libro me habló de que le encantaba la idea de Henry James de la narración como una serie de irradiaciones de la experiencia. Yo me acordé de que en *El arte de la novela* James contrasta la riqueza ingobernable de la realidad con el exquisito arte de recortar lo significativo de una historia, momentos de diálogo, espacios, el detalle. El novelista selecciona. Sergio me dijo que él les daba un marco a sus caminatas o las circunscribía; no seleccionaba lo que encontraba en los recorridos, no limitaba la experiencia. Coincidimos: la experiencia nunca es limitada, cubre la conciencia y, como decía James, capta en su tejido todas las partículas llevadas por el aire. Sólo que James hablaba de la novela, le dije, y vos ya la diste por vencida. Bueno, no es para tanto, me dijo.
- 8 Por supuesto que también hablábamos de otras cosas: dónde se compraban baratas las buenas zapatillas, dónde hacían las mejores albóndigas, qué whisky se digería mejor, en qué cafés para sentarse a leer el baño no estaba sucio. Pero el gusto de hablar de literatura, digamos sin tapujos, mantuvo una amistad de años. No diré que no hubo segundos pensamientos: rara vez se discute con un amigo, y menos si es un escritor que uno admira, sin que la conciencia use el combustible para alimentar su garrulería y amenace con infiltrarse en el entresueño, la escritura, los balances diarios o la meditación, sea en forma de gratitud, resto, reivindicación o respuesta victoriosa y desquite: desde el es-muy-cierto al cómo-no-me había dado cuenta a tendría-que-haberle dicho, al será-cabeza-dura al por-qué-no-lo-pongo-en-ese artículo. De tanto en tanto las diferencias se acentuaban; pienso que tal vez para él, que quería y conocía con tanta dedicación la literatura latinoamericana, yo era demasiado abarcador, como si necesitara estar al día y no tuviera suficiente con lo que leía en otras lenguas traduciendo. No llegó a llamarme indiscriminado. Además, acuerdos y discrepancias, gestos y costumbres, todo momento de la vida literaria, tenía tantas chances como cualquier experiencia de entrar en su narrativa documental.
- 9 Y tampoco voy a esconder que empecé a notar recurrencias, y cierta obstinación en los juicios y las denominaciones. Fue una tontería que llegase molestarme; porque nos pasa

a todos y porque la recurrencia con variación estaba en su concepto profundo de la literatura. A propósito de esto, me dijo, más o menos, *cualquier narrador se va volviendo alguien sometido a sus propias reglas, una suma de recurrencias, de tópicos, sobreentendidos. Uno se arma una especie de esqueleto, porque la literatura gira alrededor de la idea de autor, es lo que unifica el caos de los libros que uno publica, y así te hacés autor de vos mismo. Por eso es imposible empezar de nuevo; imposible como nacer de nuevo. Imposible volver a escribir de cero. Pero funciona como una ilusión. Sin embargo, le dije yo, se puede intentar no fijarse en una identidad, en un estilo que identifique; es menos ilusorio, ¿no?*

10 A veces la conversación se atrancaba porque no solíamos leer lo mismo. Además de Saer, de Aira, de Di Benedetto, él había incorporado, pienso que es una buena palabra, a Bernhardt y a Sebald, algo que como en otros de nuestra generación se transparentaba en ritmos, temas y hasta en muchos giros, al menos como sonaban en las traducciones. Yo también los leía, pero no volvía a los objetivistas sino a Queneau, y de los contemporáneos, después de Dick, Ballard o Angela Carter, estaba capturado por Pynchon, Forster Wallace y más tarde por M. John Harrison o Kelly Link. Un día le comenté que me había llamado la atención que en *Inframundo*, esa novela de John De Lillo en muchos aspectos visionaria y de una escritura increíblemente polimorfa, hubiera pasajes de una obviedad chocante. No la leí, me dijo. Al que le gustaba mucho De Lillo, dije yo, era a Bolaño. Él pensó un momento: Entonces puedo no leerlo. Cayó ese tema: para Sergio, Bolaño era condescendiente con el adicto a la novela probada. Escribía con una fluidez incuestionada y complaciente con él mismo. No me parece, dije yo a regañadientes, pero que en *2666* cuente la historia de cada una de las mujeres asesinadas durante un período en el norte de México es una exageración que no todo el público se va a aguantar. Pueden salteárselo, dijo él casi con rabia; cuando se escribe para un público ya moldeado la enumeración queda como audacia; termina siendo una estrategia de captación. Eso es crítica de intenciones, Sergio. Te digo lo que veo, Marcelo. Sabés, dije yo, ahora que hablamos de obras escritas para lo que un público espera y obras que crean su propio público, me acuerdo que eso ya lo decía Valery. La sonrisa indicó que el antecedente le había gustado. ¿Eso dónde está? Creo que en alguna de las *Varietades*; voy a buscarlo y te lo digo.

11 No llegué a decírselo. Ni siquiera llegué buscárselo. Se fue demasiado pronto.

---

## AUTOR

**MARCELO COHEN**

Escritor y traductor

mcohen@sion.com