

# MARCA DE AGUA

Año 1 | Nro. 2 | Abril 2017





## DIARIOS DE ESCRITORES ARGENTINOS

- 46 La retórica del género,  
por Julio Schvartzman
- 51 Confesiones de un diarista,  
por Héctor Tizón
- 56 Güiraldes y el diario como terapia,  
por Guillermo Saavedra
- 59 El *Borges* de Bioy Casares,  
por Aníbal Jarkowski
- 65 La irreverencia de Delfina Bunge,  
por Gonzalo Martínez
- 70 Wernicke, la necesidad y el compromiso,  
por Christian Estrade
- 78 El polémico carisma de Gombrowicz,  
por Elvio E. Gandolfo
- 84 Pizarnik: la escritura y el dolor,  
por Violeta Percia
- 88 Castillo: anotar para olvidar,  
por Juan Pablo Csipka
- 94 La máquina de escribir de Aira,  
por Martín Kohan
- 98 Razones de un narrador,  
por Rodolfo Rabanal
- 102 Piglia y su rara idea de la felicidad,  
por Marcos Mayer

## SUMARIO

- 04 **EL OTRO, EL MISMO**  
Dos crónicas brasileñas inéditas en español  
La serie dramática *Horace and Pete*,  
por Gabriel Caldirola
- 14 **DEBATES**  
¿Ciencia para quién, ciencia para qué?,  
por Adriana Schnek
- 17 **LA MESA DE LUZ**  
Autor invitado:  
Eduardo Muslip
- 22 **BIBLIÓMANOS**  
Las lecturas de Albertina Carri,  
por Juan Pablo Cinelli
- 26 **EL MEMORIOSO**  
50 años de *Sgt. Pepper's*,  
por Sergio Pujol
- 32 **LA MAYOR**  
Entrevista con Hugo Padeletti,  
por Guillermo Saavedra
- 108 **POETAS DE AQUÍ Y AHORA**  
En este número:  
Santiago Sylvester

- 110 **VIDA INTERIOR**  
Rodolfo Walsh en la Biblioteca,  
por Gabriela Comte

- 114 **HUMORES ARGENTINOS**  
Cuatro textos de César Bruto

- 120 **EN FOCO**  
Xul Solar en Bellas Artes,  
por Natalia Gelós

- 124 **CRÍTICA**  
**Libros**  
*Cartas y otros textos* de Gilles Deleuze,  
por Mónica López Ocón

*Escritos periodísticos* de Antonio Di  
Benedetto, por Luciana Del Gizzo

**Discos**  
*Rivero canta a Discépolo y Tangos que  
hicieron época* de Edmundo Rivero,  
por Mariano del Mazo

**Cine**  
*Oscuro animal* de Felipe Guerrero,  
por Luciano Monteagudo

- 136 **POSTALES**  
Por Sanyú

Staff

Biblioteca Nacional  
Mariano Moreno

MARCA DE AGUA

Año I, Nro. 2, abril de 2017

ISSN 2545-7098

## PRESIDENTE DE LA NACIÓN

Mauricio Macri

## MINISTRO DE CULTURA

Pablo Avelluto

## DIRECTOR

Alberto Manguel

## SUBDIRECTORA

Elsa Barber

## DIRECTORA TÉCNICO BIBLIOTECOLÓGICA

Elsa Rapetti

## DIRECTOR DE ADMINISTRACIÓN

Marcos Padilla

## DIRECTOR DE CULTURA

Ezequiel Martínez

## JEFE DEPARTAMENTO DE PUBLICACIONES

Sebastián Scolnik

## EDITORES MARCA DE AGUA

Marcos Mayer

Guillermo Saavedra

## EDITOR FOTOGRÁFICO

Carlos Mei

Rafael Calviño

## JEFA DEPARTAMENTO DE DISEÑO

Luisina Andrejerak

## DISEÑO

Silvina Colombo

## COLABORAN EN ESTE NÚMERO

Gabriel Caldirola, Juan Pablo Cinelli, Gabriela Comte,  
Juan Pablo Csipka, Luciana Del Gizzo, Mariano del  
Mazo, Christian Estrade, Elvio E. Gandolfo, Natalia Gelós,  
Aníbal Jarkowski, Martín Kohan, Mónica López Ocón,  
Gonzalo Martínez, Luciano Monteagudo, Violeta Percia,  
Sergio Pujol, Rodolfo Rabanal, Adriana Schnek y Julio  
Schvartzman.

IMAGEN DE TAPA *Místicos*, Xul Solar, 1924

Para contactarse con esta revista,  
escribir a [revistamarcadeagua@gmail.com](mailto:revistamarcadeagua@gmail.com)

Las opiniones vertidas por los autores de los distintos  
artículos no reflejan necesariamente las de la revista.

# DOS CRÓNICAS BRASILEÑAS

*Selección, introducción y traducción de Guillermo Saavedra*

*La crónica ha tenido en Brasil una prosperidad mucho mayor que en el resto de América Latina. Cultivada por algunos de sus escritores más importantes, fue también practicada con felicidad por periodistas que hicieron de ella un arte refinado y, al mismo tiempo, masivo. Se ofrece aquí dos ejemplos que establecen, además, un curioso cruce de atribuciones humanas y animales.*

## ENTRE LA RAZÓN Y EL INSTINTO

Obligar a un hombre a recorrer todos los acontecimientos, a pasar del gracejo al asunto serio, de la risa y el placer a las miserias y llagas de la sociedad; ¡y todo con la misma gracia y el mismo desenfado con que una señora pasa las páginas doradas de su álbum, con toda la finura y delicadeza con que una jovencita provocativa

deja en ascuas a tres docenas de admiradores! Hace del escritor una especie de colibrí volando en zigzag, y libando, como la miel de las flores, la gracia, la sal y el espíritu que debe necesariamente descubrir en el hecho más simple.

**José de Alencar**

“Es sencillo: si no es aguda, es crónica”, dicen que respondió con su imbatible humor Rubem Braga (1913-1990) –quizás el mayor cronista brasileño de todos los tiempos– a la recurrente demanda de una posible definición del género que tanta fortuna ha tenido y tiene en Brasil.

Nacida, según Machado de Assis (1839-1908), en el preciso momento en que dos vecinas se sentaron a

conversar por primera vez en la entrada de sus casas, la crónica es una suerte de vía regia capaz de transportar cualquier clase de contenidos, en el tono engañosamente casual de quien habla con otros parroquianos acodado en la exigua barra de un *boteco*.

Concisión, ironía, elegancia y, sobre todo, un sentido de la oportunidad que permita enfocar la minucia del momento y conferirle una pertinencia que no caduque

con el diario del día siguiente, son los atributos que todo buen cronista debe esgrimir a la hora de tomar la pluma. Y en Brasil no han sido pocos quienes han hecho honor a tales exigencias: desde los fundadores de la literatura de ese país, como José de Alencar y el propio Machado, hasta exponentes de las letras brasileñas contemporáneas como Mário Prata y Luis Fernando Verissimo, pasando por Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Raquel de Queiroz y Clarice Lispector, entre otros grandes nombres. A los que habría que agregar los de quienes han cultivado de modo casi excluyente este género lábil: el ya citado Rubem Braga, Benjamin Costallat, João do Rio, Fernanda Takai, Carlos Heitor Cony, Martha Medeiros y Paulo Mendes Campos, entre muchos otros.

Puestos esquemáticamente a ensayar una taxonomía, podría decirse que dos grandes líneas vertebran la historia de la crónica brasileña: la de aquellos que cultivan un modo elíptico de aludir a la realidad inmediata y la de quienes prefieren abordarla sin eufemismos.

El mayor exponente de la primera modalidad es, sin duda alguna, Machado de Assis. Provisto de una perspicacia notable para entender los virajes bruscos o imperceptibles de la realidad de su tiempo, Machado siempre elige la manera más oblicua o tangencial –por momentos hermética para aquellos lectores que no comparten su coyuntura histórica– a la hora de referirse a un asunto de actualidad. La crónica que se publica a continuación es una deliciosa confirmación de ello: si bien puede leerse como una fábula reivindicatoria de la inteligencia del animal cuyo nombre es sinónimo de lo contrario, su lectura en contexto –el advenimiento de la primera república y la abolición de la esclavitud (1889)– permite entenderla, además, como una solapada denuncia de la situación en Brasil de la población negra unos años después del cese del régimen esclavista. Refuerzan esa mirada otras intervenciones de Machado del mismo tenor y con el mismo animal –en particular, una crónica que el autor publicó poco después de la abolición de la esclavitud, en la que un burro le dice a otro que no se haga ilusiones con la aparición del tranvía eléctrico: lejos de liberarlos de tareas pesadas, solo servirá para endilgarles nuevos tormentos–.

En cuanto a la otra corriente, el controvertido y genial Nelson Rodrigues (1912-1980) la encarna con

estridente elocuencia. Reaccionario hasta el punto de apoyar desde el primer momento la dictadura militar brasileña que tomó el poder en 1964, no por eso dejó de tener con su hijo, preso y torturado por ese mismo régimen, una relación entrañable. Tampoco se privó, en sus innumerables y filosas piezas teatrales y novelas, de ridiculizar la hipocresía de la sociedad de su tiempo, en especial en el escarpado territorio de la familia, los afectos y el dinero. Célebre seguidor del club carioca Fluminense (“Yo digo que el mejor equipo es el Fluminense; me pueden decir que los hechos prueban lo contrario, y yo les respondo: ¡peor para los hechos!”), dedicó al fútbol algunas de sus mejores crónicas, escritas como todos sus textos sin cortapisas, por momentos al borde del exabrupto, pero siempre inyectadas de agudeza y originalidad. Quien tenga dudas al respecto, no tiene más que leer aquí su exaltación del carácter instintivo, no racional, del mítico Garrincha.

“Toda unanimidad es burra”, afirmó alguna vez Rodrigues, quien seguramente no estaba pensando entonces en la vindicación que Machado hizo del noble cuadrúpedo. En cualquier caso, el cruce de atribuciones que puede apreciarse en las crónicas que aquí se publican no hace más que confirmar un rasgo inesperadamente común a ambos escritores: el de pensar en contra de lo establecido. No es escasa virtud en la pluma de todo cronista que se precie de tal.

**G. S.**



## IDEAS DE BURRO

Por Machado de Assis

El jueves a la tarde, poco después de las tres, vi una cosa tan interesante que de inmediato decidí comenzar por ella esta crónica. Ahora, sin embargo, en el momento de tomar la pluma, temo encontrar en el lector menos gusto que en mí por un espectáculo que le parecerá vulgar y por ventura torpe. Excúseme la impertinencia; sobre gustos no hay nada escrito.

Entre la reja del jardín de la Plaza Quince de Noviembre y el lugar donde estaba la antigua acera, al pie de las vías del tranvía, había un burro echado. El lugar no era propio para el descanso de burros, de donde concluí que no estaba echado sino caído. Instantes después vimos (yo iba con un amigo) al burro levantar la cabeza y medio cuerpo. Los huesos le atravesaban la piel, los ojos medio muertos se cerraban de cuando en cuando. El infeliz cabeceaba, pero tan débilmente que parecía estar próximo al fin.

Delante del animal había algo de pasto desparramado y una lata con agua. De modo que no fue enteramente abandonado; alguna piedad tuvo el dueño o quien quiera que fuese que lo dejó en la plaza, con esa última comida a la vista. No fue un gesto menor. Si su autor es un hombre que lee crónicas, y acaso lee esta, reciba desde aquí un apretón de manos. El burro no comió del pasto ni bebió del agua; estaba ya para otros pastos y otras aguas, en campos más extensos y eternos.

Media docena de curiosos se había parado al pie del animal. Uno de ellos, un chico de 10 años, empuñaba una vara y, si no sentía el deseo de golpear con ella el anca del animal, entonces no conozco a los niños, porque no estaba del lado del pescuezo sino del anca. La verdad sea dicha, no lo hizo –al menos mientras estuve allí, que fueron pocos minutos. Esos pocos minutos, sin embargo, valieron por una hora o dos. Si hay justicia en la Tierra, valdrán por un siglo, tal fue el descubrimiento que me pareció hacer y que aquí dejo encomendado a los estudiosos.

Lo que me pareció es que el burro hacía un examen de conciencia. Indiferente a los curiosos como al pasto y al agua, tenía en la mirada una expresión meditativa. Era un trabajo interior y profundo. Ese dicho popular “por pensar murió un burro” demuestra que

el fenómeno fue mal entendido por quienes lo vieron por primera vez: el pensamiento no es la causa de la muerte, es la muerte la que lo que vuelve necesario. En cuanto a la materia del pensamiento, no hay duda de que es el examen de la conciencia. Ahora, cuál fue el examen de conciencia de aquel burro es lo que presumo haber leído en el escaso tiempo que allí gasté. Soy otro Champollion, por ventura mayor; no descifré palabras escritas, sino ideas íntimas de una criatura que no podía expresarlas verbalmente.

Y el burro se habría dicho:

“Por más que revise mi conciencia, no encuentro pecado que merezca remordimiento. No hurté, no mentí, no maté, no calumnié, no ofendí a ninguna persona. En toda mi vida, si di tres coces fue mucho, y eso incluso antes de haber aprendido maneras de ciudad y de saber el destino del verdadero burro, que es aguantar y callar. En cuanto al rebuzno, lo usé como lenguaje. Solo mucho después percibí que no me entendían, y seguí rebuznando por ser hábito viejo, no con la idea de agraviar a alguien. Nunca arrojé a un hombre al suelo. Cuando pasé del tílburí al tranvía, hubo algunas veces un hombre muerto o pisado en la calle, pero la prueba de que la culpa no era mía es que nunca seguí al cochero en la fuga; me dejaba estar, esperando a la autoridad.

Pasando a un orden más elevado de acciones, no encuentro en mí el menor recuerdo de haber pensado siquiera en perturbar la paz pública. Más allá de ser mi índole contraria a las refriegas, la propia reflexión me dice que, no habiendo ninguna revolución declarado los derechos del burro, tales derechos no existen. Ningún golpe de estado fue dado en favor de él; ninguna corona los implantó. Monarquía, democracia, oligarquía, ninguna forma de gobierno tuvo en cuenta los intereses de mi especie. Cualquiera sea el régimen, suena el palo. El palo es mi institución, un poco moderada por la tozudez, que es, en resumen, mi único defecto. Cuando no porfiaba, mordía el freno, dando así un bonito ejemplo de sumisión y conformidad. Nunca pedí sol ni lluvia; bastaba sentir al cliente en el tílburí o el silbato del tranvía para que yo saliera enseguida. Hasta aquí, los males que no cometí; veamos los bienes que practiqué.

A más de una aventura amorosa habré servido, llevando de prisa el tílburí del enamorado a la casa de



Plaza XV de Noviembre, 1895 | Foto: Instituto Moreira Salles

la enamorada –o simplemente empacándome en el lugar donde el joven que iba en el tranvía podía mirar a la muchacha que estaba junto a la ventana. No a pocos deudores debo haber conducido lejos de un acreedor inoportuno. Enseñé filosofía a mucha gente, esta filosofía que consiste en la gravedad del porte y en la serenidad de los sentidos. Cuando algún hombre, de esos que llaman bromistas, quería hacer reír a los amigos, fui siempre en su auxilio, dejando que me diese cachetadas y puñetazos en la cara. En fin...”

No escuché el resto, y fui andando, no menos alborozado que pesaroso. Contento de mi descubrimiento, no podía sustraerme a la tristeza de ver que un burro tan buen pensador iba a morir. La consideración, con todo, de que todos los burros deben tener las mismas dotes principales me hizo ver que los que quedaban no habrían de ser menos ejemplares que ese. ¿Por qué

no se investigará más profundamente la moral del burro? De la abeja ya se escribió que es superior al hombre, y de las hormigas también, colectivamente hablando, esto es, que sus instituciones políticas son superiores a las nuestras, más racionales. ¿Por qué no sucederá lo mismo con el burro, que es más grande? El viernes, al pasar por la Plaza Quince de Noviembre, encontré al animal ya muerto.

Dos chicos, parados, contemplaban el cadáver, espectáculo repugnante; pero la infancia, como la ciencia, es curiosa sin asco. Por la tarde, ya no había cadáver ni nada. Así pasan los trabajos de este mundo. Sin exagerar los méritos del finado, fuerza es decir que, si no inventó la pólvora, tampoco inventó la dinamita. Ya es algo en este fin de siglo. *Requiescat in pace.*

*Gazeta de Notícias, 8/4/1894*



## ¿TOMAR O NO TOMAR UN CHICABON?¹ ESA ES LA CUESTIÓN

Por Nelson Rodrigues

Amigo, yo podría hacer de Saldanha² mi personaje de la semana. Es un técnico malicioso, astuto, sutil. Sabemos que no todos los técnicos usan la razón. Y Saldanha tiene eso de bueno: sabe pensar. Siempre que gana el Botafogo, podemos estar seguros de que fue grande, considerable la influencia de Saldanha en el triunfo. Pero hoy mi personaje de la semana es otro. Anticipo sus iniciales: Garrincha. Dije que Saldanha pensaba. Sucede lo contrario con Garrincha. Sí, amigos: Garrincha no piensa, no necesita pensar. Saldanha, u otro cualquiera, vive del raciocinio. Nosotros pensamos todos nuestros actos. No hacemos nada sin un penoso proceso mental. Antes de cruzar la calle o de saborear un Chicabon, el hombre normal es acribillado por las dudas. Se planta delante del carrito amarillo y, acometido de una perplejidad hamletiana, se pregunta a sí mismo: “¿Tomo o no tomo un Chicabon? Tal vez sea mejor no tomar un Chicabon. ¿O debo tomarlo?”. En fútbol, es la misma cosa. Al practicar un miserable saque lateral, el jugador desperdicia un tiempo precioso para elegir al compañero que debe recibir la pelota. El ser humano piensa de más, y es una pena, pues la vida es, justamente, una lucha corporal contra el tiempo. Repito: el ser humano vive poco porque piensa mucho. Ahora bien, la máxima característica terrenal de Garrincha es la siguiente: no necesita pensar. Y por eso, porque no piensa, puedo señalarlo como el único exponente de salud mental de Brasil. En ocasión de la Copa del Mundo, fue cómico, o mejor, fue sublime. Teníamos en la delegación una preciosidad que era el psicólogo, el Dr. Carvalhais. En su primer contacto con Garrincha, el Dr. Carvalhais cayó en la más torva y dolorosa perplejidad. Por primera vez, en toda su experiencia humana y profesional, descubría a alguien que jamás había usado la razón. Imagino que el preclaro Dr. Carvalhais ha de haber concluido: “¡Este tipo no puede jugar!”. Fue necesario que los colegas de Don Mané³ le explicasen: “¡Garrincha es así, pero juega una barbaridad!”. Y de hecho, considerado un retardado, Garrincha probó, en el Campeonato del

Mundo, que los retardados somos nosotros; repito: nosotros, que pensamos, que razonamos. Resta preguntar: si Garrincha no piensa, ¿cómo vive? Vive del instinto, de la prodigiosa e instantánea clarividencia del instinto. Mientras los otros se atropellan y se confunden de tanto pensar, Garrincha actúa con rapidez instintiva e incontrolable. Fue así en Suecia. Nadie piensa más que un europeo. Pero mientras el sueco, el francés o el galés pensaban en lo que haría Don Mané, el brasileño ya se había disparado como un tiro, había invadido el área enemiga, con una velocidad superior a la del sonido, o de la luz. Se vio entonces que el raciocinio es una carroza comparado con la agilidad vertiginosa del instinto.

Ayer mismo, Garrincha, en el partido Botafogo-Flamengo, fue quien dio mayor nivel, más calidad al juego. Al lado del estadio, en el Maracanãzinho, se exhibían al mismo tiempo y con un éxito estruendoso los acróbatas chinos. Me dije a mí mismo: ¿para qué diablos estos chinos vinieron desde tan lejos si tenemos aquí, al alcance de la mano, en nuestras barbas, a Don Mané, que es mil veces más acrobático? Y con una



ventaja adicional para nuestro patricio: en los chicos de la China, lo que existe es el esfuerzo, la técnica, el virtuosismo, mientras que Garrincha es puro instinto. Posee una riqueza instintiva que le confiere un destaque absoluto por sobre los demás. Hasta Dios, allá en lo alto, debe admirarse y concluir: “¡Este Garrincha es el mejor!”. Don Mané no trata la pelota a puntapiés como hacen los otros. No. Él cultiva la pelota como si fuese una orquídea rara. El domingo, empujó al Botafogo a la victoria. Al avanzar, iba desintegrando la defensa rojinegra. Al centro que dio para el cabezazo de Paulinho, al centro de Garrincha solo le faltó hablar, de tan justo, exacto, perfecto e inmejorable. Sí, amigos: Don Mané nos enseña que no hay nada más lindo que la velocidad. ¡Ninguno tiene, ninguno, la instantaneidad de sus reflejos! Comparado con él, que no piensa, todos nosotros, que pensamos, somos unos lerdos, unos bovinos, unos hipopótamos. Y porque Garrincha realmente no piensa, hago de él, a mucha honra, el personaje de la semana.

*Manchete Esportiva, 15/11/58*



Garrincha exhibe sus piernas célebremente torcidas  
Izquierda: Garrincha enfrenta a un defensor de la URSS, durante el Mundial de Suecia, 1958

1. Popular marca de helados de chocolate, en venta en Brasil desde 1942 hasta la actualidad (N. del T.).
2. João Saldanha (1917-1990), tras una breve y exitosa carrera como director técnico del club Botafogo y de la selección brasileña de fútbol, se dedicó con gran eficacia al periodismo deportivo (N. del T.).
3. Apodo por el que se conocía a Garrincha (N. del T.).

# UN TRAGO AMARGO DE TIEMPO

Por Gabriel Caldirola

*Cansado de las presiones y los condicionamientos de las grandes cadenas televisivas, el celebrado comediante estadounidense Louis C. K. el año pasado lanzó, a través de su sitio web, una serie en diez episodios: Horace and Pete. Cada capítulo se desarrolla como un drama atravesado por un pesimismo radical con fugaces toques de humor ácido, y sostenido por grandes actuaciones del propio Louis C. K. y de un elenco de lujo.*

Al igual que Jerry Seinfeld, Louis C. K. es un comediante de *stand up* que adquirió gran notoriedad con dos series para televisión –*Lucky Louie* (HBO, 2006, una sola temporada) y, en especial, *Louie* (FX, de 2010 a 2014)– creadas y protagonizadas por él mismo. El año pasado, después de cinco temporadas de esta última comedia autobiográfica y de un ciclo de espectáculos de *stand up* que lo convirtieron en el humorista actual más importante de Estados Unidos, decidió producir un giro drástico en su trayectoria y hacer una serie en la que, si bien hay lugar para breves conatos de humor, prevalece un

tono angustiante y un pesimismo devastador. Se trata de *Horace and Pete*, obra filmada en diez partes que cuenta con una puesta eminentemente teatral y un elenco de lujo: Steve Buscemi, Alan Alda, Edie Falco y Jessica Lange, además del propio Louis C. K. Con el objetivo de asegurar una autonomía en la toma de decisiones, quiso prescindir de cadenas de televisión y plataformas digitales como FX, Netflix, Amazon o HBO, y producir la serie por cuenta propia, lanzándola a través de su sitio web. La emisión del primer capítulo fue apenas anunciada a través de un correo enviado por el autor a los suscriptores de su página,



Cartel del bar que da nombre a la serie y que sirve de apertura a cada episodio

sin mediación, valga la redundancia, de los medios. De este modo, según explicó, pretendía que el espectador empezara la serie sin ideas previas, contra la tendencia de “ver antes de ver” que propicia la lógica publicitaria a través de avances, entrevistas promocionales y afiches publicitarios.

Para acentuar su posición contra las formas de estandarización que promueve la industria audiovisual, cada capítulo tiene una duración diferente (entre 30 y 67 minutos), e incluso varía su precio: 5 dólares el primer capítulo, 2 el segundo, y 3 los demás. Mediante esta estrategia, y rodando cada episodio después de haber emitido el anterior, el autor pretendía recuperar, semana a semana, los costos de producción. El plan falló, aparentemente, y tuvo que endeudarse para poder terminar la serie. Este hecho anecdótico da cuenta del riesgo asumido con un proyecto que escapa a la lógica del entretenimiento y consigue una amplia inadecuación en términos de lo que se espera de una producción televisiva. En efecto, *Horace and Pete* se inserta más bien en la tradición del teatro, donde sobresale la influencia del realismo desolador de Eugene O’Neill.

“Horace and Pete” es el nombre de un bar de mala muerte situado en Brooklyn, cuya administración es legada de generación en generación, desde hace cien años, a un Horace y un Pete dentro la familia. Los dueños actuales son Horace Wittel VIII (Louis C. K.) y su primo Pete (Steve Buscemi). Representan, tras un ciclo degenerativo de desgracias familiares, la decadencia del negocio. La serie transcurre prácticamente en su totalidad entre el bar y la casa en la que viven, en el piso superior. Horace es un cuarentón depresivo, torpe, carente de iniciativas, que asume su rol al frente del bar sin entusiasmo. Pete, por su parte, padece una esquizofrenia aguda debido a la cual estuvo encerrado en un instituto psiquiátrico durante años. En la actualidad, depende de un costoso medicamento para mantenerse en sus cabales. El tío Pete (Alan Alda) los acompaña detrás de la barra. Los maltrata, se burla de ellos delante de los clientes y profiere comentarios machistas, racistas y homofóbicos sin ninguna clase de prurito. Sylvia (Edie Falco), la hermana de Horace, quiere vender el bar, que asocia a una historia familiar de abusos y maltratos. Completan el elenco los borrachos habituales que ocupan, puntualmente, su lugar





Afiche promocional del canal Comedy Central para la serie *Louie*

en la barra: Leon (Steven Wright), personaje taciturno que se limita a garabatear un cuaderno y soltar, con voz percutida, líneas de un humor lacónico y desconcertante; Kurt (Kurt Metzger), un treintañero que expone enérgicamente su visión cínica del mundo, y Marsha (Jessica Lange), la última novia que tuvo el padre de Horace antes de morir, una alcohólica desenfadada que con los años no perdió su capacidad de seducción. Entre otros personajes memorables, se destaca una antigua amiga de Pete que tiene síndrome de Tourette y no puede evitar decir groserías tan inoportunas y ofensivas como hilarantes.

El bar es bastión de una geografía urbana en vías de extinguirse debido a un proceso de gentrificación que embiste contra lo tradicional, representado por los sucesivos avatares de Horace y Pete. No se sirven tragos, solo bebidas blancas o cerveza Budweiser tirada, y a los *hipsters* ocasionales que entran para apreciar el lugar desde una distancia irónica se les cobra

más caro. La falsa dicotomía entre lo tradicional y lo moderno es planteada magistralmente en una escena del primer capítulo, en la que ambos términos aparecen como escenarios igualmente sombríos. Sylvia, la hermana de Horace, lleva a un abogado para explicar que, de acuerdo con el derecho común (que se contrapone a la ley familiar), ella tiene derecho a vender el local. De esta manera pretende deshacerse de lo que considera una maldición familiar: “cien años de sufrimiento es suficiente”, espeta. El tío Pete esgrime su mejor argumento, dándole de probar al joven abogado un whisky de 1916. “Nunca había probado nada parecido, es como tomar tiempo”, dice, persuadido, después de un trago.

En la atemporalidad del bar, rige una especie de eterno retorno: generación tras generación, dos hermanos o primos encarnan a Horace y a Pete. La atemporalidad se adecua a los tópicos universales sobre los que conversan los clientes y sobre los que reflexiona, en

última instancia, la serie: la muerte, la locura, el sexo, la familia. Temas sin tiempo sobre los cuales vuelven una y otra vez, con la reincidencia de un habitué que retoma su puesto en la barra. Ahora bien, como contracara de esta atemporalidad, la serie se muestra capaz de una actualidad que, de tan actual, se anticipa al presente. Es que el primer capítulo transcurre el día siguiente a su estreno, como lo sugieren las noticias que se oyen en el televisor del bar sobre el Super Bowl y el debate de Donald Trump con Ted Cruz en pleno proceso electoral. Este efecto de rotunda actualidad fue logrado, según explicó Louis C. K., dejando espacios en blanco en los guiones para completar las conversaciones el mismo día del rodaje.

La cualidad teatral de la serie incluye una puesta despojada y una disposición escénica que replica las veces de un escenario, con las cámaras ubicadas por lo general en un mismo ángulo, sin saltos de eje. El código dramático, por otro lado, admite monólogos que privilegian el texto y la actuación, los cuales serían inverosímiles en una serie de televisión. Refuerzan esta idea (para participar del registro de *Horace and Pete*, hace falta cambiar el código habitual de ver series de televisión) los títulos que anuncian un “intervalo” hacia la mitad de un episodio, o la división en “actos”, además del aplauso con todo el equipo de rodaje al final de la serie, como después de la caída de un telón. El tercer capítulo, seguramente el mejor de la serie, extrema las condiciones de lo teatral. Consiste, en su totalidad, en un diálogo que mantiene Horace con su ex mujer, sentados a una mesa del bar. Comienza con un largo monólogo de ella en un plano secuencia que, sin prisa, va revelando al espectador quién es (es su primera aparición en la serie) y cuál es su relación con Horace, a medida que le cuenta, con lujo de detalles, la historia de un *affaire* con su suegro octogenario. Al comienzo, la atención se dirige a sus gestos (la actuación de Laurie Metcalf es notable), pero de a poco el plano va transformándose en un marco para la imaginación: el espectador es transportado, a través de un relato en el que abundan detalles sensoriales, a visualizar las perturbadoras escenas eróticas que narra.

Tanto en *Louie* como en su antecesora, *Lucky Louie*, pero sobre todo en sus espectáculos de *stand up*, el humor de Louis C. K. tiene la incorrección política como piedra de toque. La estrategia habitual consiste

en hacer emerger discursos que están latentes pero que, por corrección política, pocos admitirían como propios. Desde una posición progresista, encarna el racismo más acérrimo, por ejemplo, para llevarlo hasta sus últimas consecuencias discursivas. Hasta que, en algún punto, produce un giro que pone en evidencia lo terrible de las posiciones a las que, a través de la risa, el público suscribe. *Horace and Pete* procede de manera similar, solo que la risa catártica es reemplazada aquí por una desencantada amargura. Con el objetivo de exponer una asimetría entre el discurso y la práctica, aborda la problemática de género. Horace tiene un encuentro sexual con una mujer que, a la mañana siguiente, le confiesa (sin que quede claro si en serio o en broma) que es transexual, ante lo cual Horace, y con él, el espectador, se ve obligado a lidiar con prejuicios que lo determinan más allá de su ideología oficial.

La banda sonora merece un párrafo aparte. No la hay, salvo por la canción que abre y cierra cada episodio, encargada por Louis C. K. nada menos que a Paul Simon. Acompañado con una guitarra acústica, Simon canta, adoptando la voz de un cliente habitual: “Maldición”. Y lo que parece una queja queda matizado por una expresión resignada: “no puedo quejarme de mis problemas. / Estoy bien con las cosas como están, / acerco mi banqueta a la barra / en ‘Horace and Pete’”. Además de esta canción y los temas que, eventualmente, algún cliente hace sonar en la rocola del bar con efectos climáticos decisivos, sobresale el silencio. Con un ritmo, de nuevo, inadmisibles para la televisión, los diálogos están punteados por silencios flemáticos, incómodos, torpes. En última instancia, en este drama familiar de perspectivas fatalistas, las omisiones son tan decisivas como lo que los personajes efectivamente dicen. ●

*Horace and Pete* (EE. UU., 2016). Idea, guión, producción y dirección: Louis C. K. Intérpretes: Louis C. K., Steve Buscemi, Alan Alda, Jessica Lange, Edie Falco, Steven Wright, Kurt Metzger e invitados. Coproductores: M. Blair Breard, Dave Becky y Vernon Chatman. Tema musical de apertura: Paul Simon. Edición: Gina Sansom.

# ¿CIENCIA PARA QUIÉN, CIENCIA PARA QUÉ?

Por Adriana Schnek

*¿Cuál es la imagen dominante de la ciencia? ¿Hay visiones alternativas? ¿Qué consecuencias puede tener cada una de esas visiones y concepciones? A partir del controversial caso de la explotación minera, este artículo pone en evidencia la imposible neutralidad de la actividad científica.*

Las imágenes dominantes de la ciencia –representadas tanto en los medios de comunicación masivos como en la mayor parte de la literatura–, la muestran como una forma jerarquizada de conocimiento, que se ha desarrollado de manera lineal y creciente, avanzando desde la ignorancia hacia la verdad, como resultado de una serie acumulativa de descubrimientos. De acuerdo con esta visión, los cambios en la manera de explicar el mundo se deben al hallazgo de hechos que en épocas anteriores habían pasado inadvertidos. Las controversias, cuando aparecen, se presentan como transiciones que se resuelven con la incorporación de mayor cantidad de “evidencias”, aportadas generalmente por científicos individuales o grupos exitosos.

Así, la ciencia se presenta y se piensa a sí misma como un cuerpo de conocimientos objetivos, universales y neutrales y los científicos se muestran como personas excepcionales y desinteresadas, que trabajan para descubrir “verdades objetivas” sobre la base de nuevas observaciones. Según esta concepción, los cambios científicos y tecnológicos constituyen un camino inexorable y progresivo que necesariamente se asocia al avance de la humanidad. Como resultado de esta mirada, las instituciones científicas, sus relaciones con el resto de la sociedad y los procesos de construcción del conocimiento resultan invisibles, la ciencia se sacraliza, sus modelos se convierten en dogmas y sus productos tecnológicos más recientes se visualizan como panaceas universales.



La Alumbraera, Catamarca | Foto: Stefan Sauzuk

En contraste con esta visión convencional, desde mediados de la década de 1960, distintas corrientes de pensamiento que analizan la actividad científica desde la epistemología, la historia y la sociología de la ciencia coinciden en advertir que, del mismo modo que toda otra actividad humana, la ciencia es una construcción social y colectiva. Como tal, tiene sus reglas, su origen y desarrollo en ciertos contextos sociohistóricos; de modo que los científicos configuran, como cualquier otro grupo, una comunidad condicionada en sus prácticas por la sociedad, en un momento político y económico determinado. Las instituciones, metodologías, producciones y representaciones científicas reproducen y recrean las concepciones, prejuicios y valores de la cultura de la que forman parte.

Contrastar estas dos posiciones no es trivial, dado que lo que está en juego es de gran importancia social, política, económica y ética, especialmente en la realidad de los distintos países. Mientras que la mirada hegemónica conduce al deslumbramiento y a la adopción acrítica de todo desarrollo científico y tecnológico, la postura alternativa reafirma el compromiso de analizar los valores, propósitos e impactos involucrados en cada caso para evaluar la conveniencia de

promoverlos o rechazarlos en el contexto de las diferentes necesidades, enfatizando la necesidad de tomar decisiones socialmente consensuadas.

Esta mirada pone de relieve algunas preguntas clave que ya se han deslizado en esta introducción: ¿Es la ciencia objetiva? ¿Es la ciencia neutral y universal? Estas preguntas ya formuladas hace más de cuarenta años surgen una y otra vez. Uno de los primeros en hacerlas fue el químico argentino Oscar Varsavsky (1920-1976), representante del Pensamiento Latinoamericano en Ciencia y Tecnología. Varsavsky protagonizó destacados debates en la comunidad científica argentina en la década de 1970. En su libro *Ciencia, política y científicismo* presenta una mirada alternativa de la ciencia en la que analiza las características que definen la práctica científica en la región y destaca la necesidad de pensar una ciencia que responda a los problemas propios de su contexto social. “Todos estos juegos de manos en la presentación de la verdad hacen de la ciencia actual un campo tan poco objetivo como el comercio o la publicidad”, afirmaba Varsavsky en 1972.

Un ejemplo, entre la multiplicidad de problemáticas sociales que involucran la ciencia y la tecnología, gira en torno a la minería a cielo abierto, a gran escala, es



decir, la megaminería. Sobre estos emprendimientos se han generado debates y también conflictos sociales, en particular en las regiones donde se encuentran instaladas explotaciones megamineras, como el yacimiento Bajo La Alumbrera, en Catamarca, o Veladero, en la provincia de San Juan, donde recientemente hubo un nuevo derrame de cianuro, o allí donde diferentes empresas han intentado instalarse sin éxito, como en la ciudad de Esquel (Chubut), Famatina (La Rioja) o Andalgalá (Catamarca). Al respecto, en esta última localidad en septiembre de 2016, como resultado de la lucha de movimientos sociales, se prohibió la actividad minera metalífera de oro, cobre, plomo, plata a cielo abierto como de minerales nucleares descubiertos o a descubrirse en la cuenca del río Andalgalá. También se prohibió el uso de cianuro y mercurio, entre otros elementos, y toda sustancia química contaminante y peligrosa.

Al mismo tiempo que se expande la actividad extractiva, también se enfrentan argumentos y discursos de las empresas mineras, de los gobiernos provinciales y nacionales, de los pobladores, de geólogos, de educadores y organizaciones sociales, entre otros. En estas disputas, los desarrollos de la ciencia y la tecnología, y los discursos de científicos y expertos juegan un papel clave. Cabe asumir que las técnicas, procedimientos y modelos específicos que sustentan esta modalidad extractiva fueron desarrollados por científicos y tecnólogos, sin cuyas contribuciones no sería posible. He aquí un ejemplo más de cómo la ciencia y la tecnología no son neutrales y, por tanto, cabe a los científicos la responsabilidad ética frente a las consecuencias de los emprendimientos que abordan. Pero no todos los científicos coinciden en la mirada sobre este tema ya que, como en muchos otros casos en la ciencia, es materia de controversias. Un primer aspecto conflictivo se relaciona con la evaluación de los efectos de las técnicas de la megaminería sobre el ambiente y la salud humana. En relación con ello, existe una gran disputa entre aquellos expertos que sostienen que los riesgos y daños de esta actividad no son significativos o no se encuentran suficientemente demostrados y aquellos que destacan su enorme magnitud y gravedad y señalan la necesidad de detener este tipo de explotaciones. Este segundo grupo enfatiza el riesgo de introducir en el ambiente la mezcla de

sustancias químicas considerablemente peligrosas que intervienen en los tratamientos de los minerales (ácido sulfúrico, mercurio o cianuro de sodio, entre otros), así como la persistencia de los residuos.

¿Cómo se evalúan estos riesgos actualmente? En cada caso particular, la empresa que se propone realizar la explotación debe detallar en informes de impacto ambiental los procedimientos que empleará. Mediante esta información, el Estado toma conocimiento de los riesgos y en cada caso decide la aprobación o no del proyecto. Pero, ¿quiénes llevan adelante la inspección del diseño de la mina y la planta de tratamiento asociada? ¿Quiénes desarrollan los informes de impacto ambiental?, ¿son públicos estos informes? ¿Se llevan a cabo otros estudios paralelos independientes de los que realiza la empresa minera encargada de la extracción? Es frecuente que se otorgue a los especialistas (geólogos, químicos, ingenieros, etc.) la autoridad para definir “en términos científicos” la respuesta a los dilemas planteados, asumiendo que estas opiniones son las verdaderamente autorizadas para dar fin a esta discusión. Sin embargo, los científicos son parte de diversas facetas del conflicto. Hay especialistas que trabajan para las empresas mineras; otros, sin tener una relación laboral con ellas, dependen de subsidios que de una u otra forma los condicionan, e incluso hay universidades que reciben subsidios de empresas mineras. Lo cierto es que los datos científicos y tecnológicos nunca pueden ser enteramente objetivos, ya que hay diferentes formas de abordar, estudiar y relatar un mismo suceso.

Se han producido diversos materiales para promover la actividad minera así como para mostrar los mitos y los riesgos que producen. Hay muchas miradas y perspectivas, que pueden organizarse en las dos grandes visiones de la ciencia presentadas. Se suele considerar la megaminería como una actividad que lleva al progreso y bienestar de la región y, más aún, de la humanidad. Sin embargo, gran parte del mineral que se extrae, se exporta, tal es el caso del oro, que se acumula en lingotes en bancos del exterior.

De la idea de progreso, entonces, surgen muchas nuevas preguntas: ¿progreso para qué?, ¿progreso para quién? Es decir, nuevamente, volvemos a la pregunta inicial. ●

## VOCES QUE REVIVEN

—  
Por Eduardo Mustip

No tengo en el dormitorio una mesa de luz en sí, sino un escritorio, uno de cuyos lados se acerca a la cama. Funciona como mesa de luz, así que esta es la expresión que voy a usar. Una novela que está en la mesa de luz es *La novela luminosa*, de Levrero. Suena tan apropiada para ese lugar que parece que estuviera inventando su presencia para esta nota: está la asociación fácil con la luz en el título, está la tapa de la edición de Random con la imagen de la cama deshecha y vacía, y una paloma común que camina sobre las sábanas. El narrador (de la edad de Levrero, en el Montevideo de Levrero) recibe una beca para escribir una novela (como recibió Levrero), y la novela está armada como el diario del proceso de escritura. En el diario hay varios temas sobre los que se vuelve una y otra vez y que van creando líneas narrativas claras: la relación con diversas mujeres, la obsesión con su computadora, la muerte de una

paloma en una terraza vecina y su proceso de descomposición, el deterioro del propio cuerpo. El narrador tiene unos 60 años y entra en una decadencia mayor que la normal para esa edad. La información de que Levrero murió antes de publicarla nos vuelve más atentos a esos indicios. Sobre mis sábanas estoy yo y no una paloma, que tiene algo de carroñero, se alimenta sobre todo de cuerpos en descomposición, como el que está en la cama del protagonista de *La novela luminosa*. Y en la mía: tengo unos pocos años menos que el narrador, pero el texto me convence de que todo eso es lo que vendrá, sin la convicción de poder escribir una novela así. Por otra parte, el libro es divertidísimo. Quedo tomado por el disfrute de la identificación, subrayo y agrego marcas de énfasis (signos de exclamación, palabras entusiastas casi ilegibles), me río (y ahí también subrayo, como en la escena en que va a una mueblería para comprar unos

sillones y el vendedor teme que ese hombre allí sentado sea un mendigo que entró a descansar), aunque en medio de la lectura a veces me angustio, me viene una angustia difusa (Levrero usa mucho la expresión “angustia difusa”) y tengo el impulso de agarrar libros que se disfrutaban de otra manera. Uno lee y se pregunta cómo puede Levrero dar un cierre a sus historias, lo que es difícil por la forma de diario, y sin embargo lo va consiguiendo; el fin de la historia de la paloma, que coincide con el del “diario” es excelente, y no lo comento para no “spoilearlo”.

Buena parte de la novela juega con escenas del recuerdo. Sin embargo, el narrador se molesta con la reconstrucción prolija del pasado que hacen otros. Así, se enoja con una tal Julia, que lo visita y abruma con sus relatos: “Julia parece vivir sepultada en el pasado, reviviendo constantemente cada instancia de su vida. Yo siento que no tengo capacidad mental para esas reviviscencias”. La palabra “reviviscencia” me sorprende, no sé si Levrero solo juega con un derivado de revivir, y por la asociación con reminiscencia. Nunca la había escuchado y, sin moverme de la cama, googleé en el celular: “1. s. f. Acción y resultado de revivir. *La reviviscencia del accidente sufrido le atormentaba*. V. recuerdo. 2. *BIOLOGÍA*. Proceso biológico mediante el cual los seres que se encuentran en vida latente recuperan su actividad”.

La palabra reviviscencia me resulta fea pero es nueva, y el carácter de nueva le da un poco de frescura a significados que de nuevos no tienen nada. Su uso en biología hace que uno la tome más en serio, y ese sentido se puede aplicar a los libros: a los otros, que están hace rato en la mesa de luz, que son muchos, favorecidos por la amplia superficie de lo que, en realidad, es un escritorio. Libros que uno no leyó o que leyó distraídamente reaparecen después de un diverso tiempo de vida latente. Como dos libros que hace rato que están en la mesa de luz, de Silvina Ocampo: la antología *La continuación y otras páginas*, del Centro Editor, de 1981, y *Cornelia frente al espejo*, de Tusquets, de 1988. Hay niñas en el libro y hay ancianas. La mente de Silvina erra entre niñas, ancianas, mujeres jóvenes y maduras, y nunca hay nada muy preciso con las edades. Silvina publicó ese libro a los 85 años, en 1988. Lo compré en la época de su publicación. Hago estas precisiones de fechas porque pienso en la voz de la

vejez de Silvina. Leo lo que marqué ya en la primera página: “Qué quieres, en los momentos más trágicos me río o enciendo un cigarrillo y me echo al suelo y te miro como si nada malo tuviera que suceder. Ciertas posturas nos hacen creer en la felicidad. A veces estar acostada me hizo creer en el amor”. O, en la misma página: “Vivimos como si fuésemos a vivir mil años, cepillándonos el pelo, tomando vitaminas, cuidándonos las uñas y las pestañas, eligiendo y eligiendo como en las liquidaciones de Gath y Chaves”. Recién “entré” a Silvina Ocampo el año pasado, siempre había resbalado sobre sus textos; no sé bien por qué compré ese libro en 1988, que me debe haber salido carísimo. En esa época, Silvina era para mí solo un nombre propio, más una marca de prestigio literario que un autor; ahora, treinta años después, se me viene encima, de ese modo abrumadoramente presente en que se combinan una voz literaria, una persona concreta y nuestras voces internas. No se sabe si es un texto de otro momento y recogido más tarde, pero me gusta pensar que lo escribió en su vejez, y yo, que pienso con miedo en lo que vendrá, yo, que a medida que siento que algo raro vinculado con la edad va pasando en mi cabeza y pretendo ir reforzando un control ingenieril sobre mis pensamientos, mi voz, mis conductas, leo a Silvina y pienso en una vejez que relaja un poco el monitor que controla conductas y pensamientos y me da miedo, pero también me resulta deseable, esa vejez es un mundo que no voy a habitar, una nostalgia de un futuro que no existirá (veo un subrayado que hice en Levrero, respecto de una conversación que escucha fragmentariamente: “me produce ese sentimiento de añoranza, de algo perdido, de un mundo que nunca podré conocer”). Hojeo el libro del Centro Editor, leo el cuento “La continuación”, que se supone que es de una época en que el “rigor formal” de sus cuentos era un valor, y lo que me salta encima no son virtudes de su estructura sino afirmaciones sueltas de la voz narradora, una mujer de mediana edad: “Después de muchos papeles que se rompen, de objetos que se pierden, de afectos que se desechan, la vida se aligera”. O, más adelante: “La compra de un par de zapatos, el desorden de mi biblioteca, mis amigos más lejanos, las cosas más nimias, me perturbaban”. Pienso en mi compulsión por ordenar papeles y biblioteca, mi cabeza tomada a la noche por las voces de personas

que no son las más significativas (hasta por las amistades distantes de Mariana Enríquez, de las que voy a hablar un par de párrafos más adelante) y las frases de Silvina me hacen reír y me otorgan un momento de libertad que dura poco más que el tiempo de la risa. Se produjo una reviviscencia en el sentido biológico, esos libros quedaron en vida latente por treinta años y vuelven a la actividad, con muchísima más actividad hoy, porque encuentran en mí un medio más apropiado, reventado en la cama después de horas de clase, inmóvil tratando de que hagan efecto los sedantes, como si acostarse fuera entrar en una guardia médica para superar una crisis. Me viene la metáfora medio futbolística del “tiro por elevación”: el libro de Silvina Ocampo apareció en mis manos en el momento de publicado, pero lo que hubo fue un “tiro por elevación” desde hace treinta años, y recién ahora cae sobre mí.

Terminé la novela de Pablo Pérez, *Querido Nicolás*, y por ahora sigue en la mesa de luz. La novela salió a fines del año pasado, en Blatt y Ríos, pero está situada a fines de los ochenta, principio de los noventa. Se presenta como una serie de cartas; la primera, el 15 de septiembre de 1989, la última, tres años después. Se supone que las cartas existieron, según lo que nos propone la dedicatoria: “a mi querido amigo Nicolás, por haber inspirado y conservado estas cartas”. Imaginar que cartas y dedicatoria son un mero artificio me produce cierta aflicción; prefiero creer todo, que en efecto las cartas existieron, que a lo sumo hubo un montaje y “retoques” para que al lector (nosotros, no Nicolás) le resulte más clara la historia que se va contando, los tres años que ese muchacho argentino pasa entre París y Madrid. El que llega a París tiene algo de niño, aunque ya pasó los 20 años: Pablo Pérez (informa la solapa) nació en 1966 (1989 menos 1966, 23. 2017 menos 1989, 28. Casi 30. Me la paso haciendo cálculos y redondeos con las edades). Lo de niño viene de cierto tono escolar de las cartas, que cumplen con todas las reglas de la consigna “escriba una carta”, un efecto reforzado por el título mismo del libro. La vinculación con lo escolar se refuerza además por la narración de experiencias “de aprendizaje”: en el mundo del trabajo, en la vida sexual, en la vida literaria, en la enfermedad. Yo nací en el 65, así que tengo casi la edad de Pérez; el tiempo que se

narra está muy cerca de los últimos años de Silvina y pienso en las líneas paralelas de vida, tan distintas, Pablo Pérez en París, Silvina en el departamento de la calle Posadas, que imagino oscuro, enorme, saturado de objetos, polvoriento (imagen que construí también hace poco, por la biografía de Mariana Enríquez sobre Silvina, que ya no está en la mesa de luz); yo pasando mis horas en el turno noche de un banco (de doce de la noche a siete de la mañana) y estudiando Letras y durmiendo en horarios muy variables. Leo en una de las cartas: “Un chico me contó cómo una noche su padre, grandote, musculoso, profesor de educación física, se levantó de la mesa mientras estaba la familia cenando y se puso a mear en la pileta de la cocina, delante de todos, dejando ver *son enorme membre*. Meaba y dejaba correr el agua de la canilla”. La escritura (la de las cartas originales a Nicolás, las de la novela reciente) toman una anécdota lejana, la arrojan al espacio (¿un tiro por elevación?) y cae sobre mí treinta años después. Pienso que tal vez Pablo Pérez habrá sentido algo así: las cartas que escribió hace tres décadas alimentan su novela recién ahora (le podemos decir a Pérez que sus cartas sufrieron un proceso de “reviviscencia”). Me vienen fantasías eróticas vinculadas con clases populares francesas, como me las producen las películas de Techiné en que se cruzan lo gay, lo árabe y lo francés. O como me las produjeron las películas ambientadas en barrios marginales ingleses como *My Beautiful Laundrette*, de Stephen Frears. No tuve vida de joven argentino gay en París, no tuve la vida de joven árabe en ningún lugar de Francia, no tuve vida de joven pakistaní en el Londres de esa época. Mundos con los que fantaseaba participar, que me producían una alegría o exaltación difusas, el equivalente gratificante de la angustia difusa. Al lado de la mesa de luz, sobre la cama, inmóvil como si estuviera hospitalizado, suelo pensar a través de estos libros y películas en todas las vidas que no viví. Como pienso en las vidas que no estoy viviendo. No es exactamente igual, las vidas que no estoy viviendo no consiguen ninguna forma, como sí la tienen las que me muestra la ficción.

En los últimos meses estuvieron en mi mesa de luz, en distintos momentos, todos los libros de Mariana Enríquez, sus cuentos, novelas, crónicas y su biografía de Silvina Ocampo, *La hermana menor*. Todos los





Eduardo Muslip | Foto: Mariana Lerner

libros de Mariana Enríquez me entusiasman, me producen una alegría ávida, ansiosa, perturbada, que tendría que analizar. Uno que permaneció estos meses y que vio ir y venir a los otros fue *Alguien camina sobre tu tumba*, editado por Galerna, las crónicas de sus visitas a cementerios de distintos lugares del mundo. Leí todas las crónicas, pero siempre tengo la sensación de que no lo terminé, o al menos que no terminé la relación con el libro, cada tanto lo vuelvo a abrir y leo fragmentos. Las crónicas las leo salteadas, por partes, a veces vuelvo a leer las mismas escenas. Se suceden las anécdotas sobre particularidades de los cementerios, historias reales o leyendas asociadas a alguna tumba. A pesar de que vuelvo al libro seguido, las anécdotas no me quedan ligadas a cada cementerio

en particular, sino que se forma un rumor general y las pequeñas historias consiguen resonar por sí mismas. A veces no me detengo tanto en los cementerios como en las personas que aparecen acompañando a la cronista, con las que compartió unos días o una tarde, hospedaje, salidas, charlas, pasiones breves, y después, uno presume, no vio más. Son textos de juventud temprana, por lo menos el personaje que anda de acá para allá está en una actitud de juventud temprana, disfruta el paseo, las personas que encuentra o que la reciben están allí como si fueran a estar siempre, uno presume a la vez que no permanecen muy presentes en la memoria de la cronista una vez que se va. No me imagino que a Mariana Enríquez los amigos más lejanos le perturben en lo más mínimo. Pienso

en mis viajes, en las personas que conocí y no voy a volver a ver, en la tristeza que me produce la comunicación a distancia (facebook, mail, etc.). Me dan ganas de preguntarle a Enríquez por algunas de las personas de las que habla: ¿Estás en contacto, lo volviste a ver? Me extraña tener ese impulso. ¿Me están perturbando los amigos más lejanos, como le pasaba a Silvina? ¿Un poco esotéricamente, me transmitió el texto el dolor por la inevitable distancia con esa gran constelación de personas, que no debe preocupar a la propia cronista? ¿Simplemente todo me perturba, como a Silvina?

Otra presencia en la mesa de luz: *Lo que la gente hace*, de Marina Yuszczuk. En la tapa, una pala mecánica amarilla, dibujada con un trazo infantil; la pala se hunde en la tierra, que no es propiamente tierra sino una materia acuosa espesa, entre pantanosa y marina: allí se ven sombras de figuras submarinas o subterráneas; el libro mismo tiene algo de pala mecánica que exhuma de la materia espesa de nuestra mente los materiales vagos que alimentan nuestras fantasías. El libro tiene una cualidad infinita, uno se queda detenido en cada parte, me gusta tanto que se me hace imposible terminarlo. Hace poco leí un breve relato que está casi al final, “De banquito”, sobre Dunia, la abuela de la narradora. La voz y el cuerpo de Dunia navega entre el ruso y el español, entre territorios y puertos europeos (“de liuropa”), el Paraguay (“paravay”), el campo del sur de la provincia de Buenos Aires. El mundo Dunia se entrelaza con el de la narradora, y como resultado, Yuszczuk observa que “vivimos en un país medio fantástico medio real, con una vaca en medio del campo –un campo que sta de liuropa, o de pampa, o en ninguna parte– y cosmonautas que cruzan el cielo en naves con banderas rojas, con barcos que pasan por Londres en un amanecer lleno de niebla para venirse acá, de Paravay, en un monte con monos, una ciudad con frigoríficos y fábricas, una canción en ruso”. En el libro de Yuszczuk está el pasado, voces que reviven –las reviviscencias de los seres de nuestra infancia tardan muchísimo en darse, en encontrar en nosotros el terreno apropiado para abandonar su latencia– y hay también seres del puro presente, materia que acompaña y entibia la vida, como una gatita que se integra a la cotidianidad de la dueña, avanza y se acomoda

entre el calor de sus piernas. “Me gusta su manera invisible de hacerse querer, me da ganas de darle muchos besos, de que vivamos las dos en un reino de nubes donde podamos ser igualmente cálidas y suaves. Hace que me duela ser tan dura”. Ese cálido fantasma nocturno entra y me reconforta, hace que disfrute del calor de un animal pequeño, yo que en la cama a veces no tolero el calor de mis propias piernas, menos que menos soportaría el contacto permanente del cuerpo del gato, y esto hace que me duela ser tan duro, o al menos tan maniático. El libro de Yuszczuk, como todos los otros de la mesa de la luz, consigue a veces hacerme triunfar en la lucha entre los efectos de la estridencias del día que resuenan en mi cabeza y hacen revivir intereses, deseos, fantasías más permanentes. ●

#### **Eduardo Muslip**

(Buenos Aires, 1965). Uno de los narradores más interesantes y más personales que ofrece hoy la literatura argentina. Es autor, entre otros libros, de *Plaza Irlanda* (2005) –que se traducirá al francés este año–, *Phoenix* (2009) y *Avión* (2015). Acaba de editarse *Florentina*, su última novela. Es profesor en la Universidad de General Sarmiento.

# LIBROS QUE SON COMO REENCUENTROS

Por Juan Pablo Cinelli

*La literatura es una presencia indudable en la obra de Albertina Carri. Una historia que une el miedo y la fascinación que le produjo el primer cuento que recuerda, “El almohadón de plumas” de Horacio Quiroga, a la admiración por Borges y José Bianco. Lecturas que pueden verse al trasluz de sus películas.*

Albertina Carri es una de las directoras más inquietas del cine argentino. No solo es autora de cinco largometrajes –desde su debut en 2000 con *No quiero volver a casa* hasta la recién estrenada *Cuatreros*, pasando por el ineludible documental *Los rubios* (2003) y las ficciones *Géminis* (2005) y *La rabia* (2008)–, sino que además ha filmado para televisión, realizado diversas instalaciones de videoarte y es, desde 2013, directora y programadora de Asterisco Festival Internacional de Cine LGBTIQ. Es hija del sociólogo Roberto Carri y de Ana María Caruso, ambos secuestrados, asesinados y desaparecidos durante la dictadura.

Su último trabajo, *Cuatreros*, que acaba de exhibirse en el Festival de Berlín, es un documental inspirado en el libro *Isidro Velázquez. Formas prerrevolucionarias de la violencia*, escrito por su padre, en el que se rescata la figura de un personaje ambiguo –justiciero o bandido rural, según las versiones– que vivió durante los años sesenta en el Chaco, donde fue asesinado en una emboscada policial. El film tiene además como antecedente la videoinstalación *Operación Fracaso*, exhibida hace dos años en el Parque Nacional de la

Memoria. Como toda su obra, *Cuatreros* está atravesada por una potente línea autobiográfica, que además revela una vital relación con la literatura, los libros y la palabra escrita.

—¿Te acordás de cuál fue el primer libro que te leyeron de chiquita?

—Tengo recuerdos muy intensos de un libro de cuentos que me leía mi hermana Paula antes de dormir. Se llamaba algo así como *Cuentos para niños y no tan niños de Latinoamérica*. Recuerdo su tapa azul y una ronda formada por nenes y nenas de muchos colores de piel, vestidos con ropas muy coloridas. Ahí leímos “El almohadón de plumas” de Horacio Quiroga. Muchos años después, descubrí que aquel cuento, que me habitó durante meses, era un clásico de la literatura latinoamericana.

—¿Qué sensaciones te quedan de aquella experiencia?

—En principio, lo que recuerdo es que pasé días enteros caminando entre los árboles, removiéndoles la corteza para descubrir enjambres de pequeños seres que se movían en un aparente caos, probablemente

desconcertados ante mi violenta invasión. Lo recuerdo como si ese cuento le hubiese dado rienda suelta a mi pulsión de muerte, porque estuve semanas o meses colonizando colmenas, hormigueros, aldeas enteras de bichos que guiaba con maderas y pajas hacia frascos y latas. Hoy puedo decir que, con el auspicio de Quiroga, fui una niña asesina. También tengo recuerdos muy vívidos del silencio de las noches en el campo sin luz eléctrica y de mi hermana Andrea recitándome a Lorca con lágrimas en los ojos.

—¿Qué vínculo tenía tu familia con la lectura?

—Mi madre era profesora de Letras y mi padre sociólogo, periodista y escritor. Pero ellos fueron secuestrados y asesinados cuando yo tenía 3 años y mis hermanas 13 y 11, así que fueron ellas las que me inculcaron el gusto por leer, que a su vez les había inculcado mi madre. Crecí con las listas de libros de poemas que ella les había recomendado, poesía que va de Nicolás Guillén a Pedro Salinas, pasando por Lorca. El teatro de Lorca o las obras de Mark Twain y Felisberto Hernández eran algunos de los modos que teníamos con mis hermanas de sentirnos cerca de nuestros padres. Siempre había libros entre nosotras. Recuerdo a Paula durante un verano leyendo y contándonos *La montaña mágica*, de Thomas Mann. Estaba obsesionada: vivía en ese hotel, en esa montaña. En determinado momento, la vi tan afiebrada en esa pasión de leer que temí que mis tíos le quitaran el libro, porque empezaron a mirarla con preocupación. El punto más álgido fue cuando le puso Honorato a un perro recién llegado. En el campo mis tíos también leían, pero algo pasatista en el caso de mi tía, por ejemplo, *Tus zonas erróneas*, o de utilidad práctica en el caso de mi tío, que prefería temas como la doma de caballos o la alimentación del cerdo según su pelaje. En cambio mis hermanas sentían un gusto por la literatura: *El Quijote* primero me lo contaron y después me lo leyeron capítulo a capítulo. Me acuerdo que, cuando en el secundario nos mandaron a leer unos capítulos, yo ya los conocía todos. Así que siempre tuve una relación con la lectura y la literatura muy presente, diría que casi física. Algo de lo maternal que me había sido arrebatado aparecía en la posibilidad de refugio que me daba la literatura.

—¿Y cuál fue el primer libro que recordás haber leído por elección propia?

—Entre los 11 y los 12, leía la colección Robin Hood y, ya en el secundario, siguiendo las indicaciones de mi madre, los cuentos de Cortázar. Hasta que un día vi *Frankenstein* en una librería y me lo compré. Recuerdo que no parecía un libro importante, porque estaba en el estante de las lecturas de verano. Así que creo que fue *Frankenstein*, o por ahí me lo estoy inventando porque me parece un lindo detalle en mi biografía literaria.

—La escritura suele ser una herramienta útil para darle una existencia física a ideas, pensamientos y sensaciones que de otra forma nunca tendrían un cuerpo. ¿En qué momento tomaste conciencia de ese valor de la palabra escrita?

—No sé si pueda marcar un momento, pero la palabra escrita fue sustancial desde siempre en mi vida. Incluso antes de aprender a leer y a escribir, porque lo que me quedó de mi madre y de mi padre fueron sobre todo sus palabras escritas. La escritura y la lectura como una forma de comunicación con los muertos. O como una forma de que los muertos revivan, como el lenguaje de los zombis desafiando a la muerte.

—Durante la adolescencia, la escritura suele presentarse como una herramienta de desahogo. Al mismo tiempo, los libros ofrecen una puerta de salida (o de entrada) temporal hacia realidades paralelas. ¿Cuál fue tu relación con la escritura y los libros durante tu adolescencia?

—Siempre escribí, pero nunca llevé un diario. A los 12, empecé a escribir “poesía” y durante la adolescencia escribí a mano, a lo largo de algunos años, una obra de teatro. Eso es bastante curioso porque nunca tuve relación con la dramaturgia, pero creo que en esa organización de escenas y de personajes de ficción escondía un diario íntimo que no me animaba a llamar así, probablemente porque mi dolor y mi rabia eran demasiado reales para escribirlos directamente. Me resultaba más fácil sublimar a través de otros personajes, aunque también escribía mucho en primera persona, que era un poco como actuar, como ponerme el disfraz de otros.





Albertina Carri | Foto: Prensa Albertina Carri

—**¿Y en ese momento no fantaseaste con dedicarte a la literatura?**

—Sí, lo hice durante toda la adolescencia y si empecé a estudiar cine fue para escribir en ese formato. Después descubrí que el cine también se lo puede escribir a través de la cámara y la actuación, y ahí sigo, tratando de aprender a escribir con esa pluma.

—**¿Por qué elegiste el cine en lugar de la literatura?**

—Supongo que mi naturaleza ansiosa me llevó más hacia la dirección de cine, pero la literatura siempre ronda y no es algo que haya descartado definitivamente. De todos modos, son oficios muy diferentes.

—**¿Qué diferencias fundamentales encontrás entre ellos?**

—En cine, siempre estás lidiando con personas, en cambio la escritura es un trabajo mucho más solitario, eso me da cierta envidia. Me gusta estar con gente, dirigir a actores, armar equipos, conducir un mon-tón de energías hacia un relato, un tono, encontrar

el *tempo* entre muchos. Pero también me cansa y me abruma, es un trabajo que requiere de mucha concentración y precisión al momento de hacerlo, porque no es como reescribir una página. Es muy difícil borrar en cine, casi imposible.

—**¿Y qué es lo que diferencia las experiencias de leer un libro y de mirar una película?**

—Te iba a contestar que son experiencias radicalmente diferentes, pero me arrepentí en el camino. No lo tengo tan claro, porque en realidad depende de qué cine o de qué literatura hablemos. Si bien parecen experiencias distintas, hay literatura que te lleva a la sensación de espectáculo, que sería una característica del cine, y también hay películas que te invitan a la introspección.

—***Cuaterros*, tu última película, nace del intento de adaptar un libro al cine. Un libro que además es el que escribió tu padre, por lo tanto el trabajo de adaptarlo debe haber tenido una carga doble. Por un lado, respetar su contenido y, por otro, respetar**

**el trabajo que ese libro representa como obra de tu padre. ¿Lo sentiste como una obligación hacia él?**

—Te diría que el proceso fue exactamente al revés. Nunca quise adaptar el libro de mi padre al cine porque me parecía imposible de pasar a película. Lo que intenté hacer en un principio fue tomar el personaje central del libro y convertirlo en una ficción, alejándome por completo del original y eso es lo que no logré: alejarme. Creo que finalmente hice lo que durante años dije que no haría: adaptar *Formas pre-revolucionarias de la violencia* al cine. Me parece que *Cuaterros* tiene más de ese texto de lo que yo misma hubiese creído. La película realiza la misma operación que el libro, toma a Isidro como excusa para luego elaborar una teoría crítica sobre su propio medio —la sociología en el caso de mi padre, el cine en mi caso— y desmenuzar la violencia que generan ciertos discursos y/o formas de vida. De lo que finalmente hablan ambos textos es de la opresión, y la ponen en discusión también desde el lenguaje.

—**¿En qué sentido te han resultado inspiradores los libros o la literatura que has leído en relación con tu trabajo?**

—Mientras escribo una película, antes de hacerlo y después de terminado el guión, busco libros en los que apoyarme, textos que acompañen mis ideas o las destruyan. En general, la inspiración llega desde ahí. A veces es solo una frase como la de Stanislaw Witkiewicz (“Si todo el mundo pudiera ser así / como recuerdos / amaría a la humanidad entera / moriría por ella con deleite”). Que cito en *Los rubios*, que me resonó tanto con la idea de la película que directamente la puse en gráfica. Otras veces, es un libro entero, su forma, sus personajes o la forma en que el conflicto se disuelve en alguna trama o viceversa; como sea, siempre busco algo que leer.

—**En *Cuaterros* contás que toda tu juventud renegaste del hecho de ser parte de una familia aristocrática y mencionás un parentesco cercano con Adolfo Bioy Casares. ¿Cómo te llevás con su literatura?**

—Más allá de mi toma de distancia familiar, su literatura es sin duda producto de esa clase social y también retrato de una época donde solo las clases altas

estaban autorizadas a la “alta cultura”. En ese punto, me aburre un poco. Prefiero el refinamiento y la complejidad de Borges, o la postura más crítica con respecto a la inconsistencia de ciertos gestos de Silvina Ocampo o de José Bianco. *Las ratas* es un libro escandalosamente incómodo, que envenena de algún modo la comodidad literaria de Bioy.

—**¿Cómo te parás frente a la vieja discusión de si el arte (en este caso la literatura, pero también el cine, como en tu caso) debe o no debe ser un deliberado instrumento político o ideológico?**

—Me paro donde dice David Cronenberg que estás desde el momento en que hacés una película: por un rato dejás de ser un ciudadano común, tenés otras responsabilidades civiles cuando estás comunicando. Eso dice el gran Cronenberg mientras se da el gusto de hacer *La mosca*, que algunos creen que es solo una película de terror. Lo aceptes o no, cuando hacés películas estás imaginando otros mundos y entregándolos a los demás: eso es hacer política. Decidir qué queda fuera de cuadro y cuáles son los sonidos con que vas a presentar la escena o los que vas acallar detrás de alguna convención de verosimilitud que dependerá también de lo narrado.

—**Para volver al principio y jugar con la idea de lo cíclico, ¿cuáles son los libros que elegiste para leerle a tu hijo? ¿Coinciden con aquellos que te leían a vos en tu infancia?**

—En principio, no coinciden porque por suerte ahora hay muchas más cosas para chicos más chicos, mucho más ricas. Ediciones de clásicos que antes no existían, libros ilustrados hermosos o relatos que parecen muy pequeños y son enormes, como los de Isol. Pero supongo que ahora comenzará una etapa en la que algunos libros de mi infancia se repetirán en la de él.

—**¿Creés que la lectura es una experiencia transmisible, que se puede educar en la lectura?**

—No sé si es transmisible. Ojalá que sí. Por lo pronto, le regalo libros, vamos juntos a las librerías a elegirlos y le leo todas las noches. No lo sé, tal vez no le interese la lectura a pesar de mi incentivo. O tal vez sí, no puedo saberlo. Por ahora, disfrutamos mucho de leer juntos y de conseguir nuevos cuentos. ●

# PEPPER EN EL CIELO CON DIAMANTES

Por Sergio Pujol

*Se cumplen 50 años de la aparición de Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band. La persistencia del álbum que los Beatles grabaron en 1967 es resultado, más allá de su indudable talento, de haberse transformado en un cruce decisivo para la música popular. Allí nacen la división entre un pop convencional y otro de riesgo, la idea de adecuar la orquestación a cada tema, grabaciones extendidas en el tiempo y una tapa mítica en la que muchos han leído el entierro de la modernidad.*

I Exceptuando los magros festejos de sus primeros diez años –en 1977, el mundo punk no era el más propicio para la exégesis de los sesenta y su obra testigo–, al menos desde 1987 se viene repitiendo el ditirambo de número redondo de *Sgt. Pepper's Lonely Heart Club Band*. Los cuarenta años fueron tal vez los más sabrosos, con algunos análisis realmente originales, como los de Clinton Haylin y Allan Moore.<sup>1</sup> Finalmente llegaron las bodas de oro, y nada indica que alguien pueda destronar al Sargento Pimienta de su reinado sobre la imaginación artística de varias generaciones. En este tiempo obsesionado por las antologías y podios históricos –no se muera sin escuchar, ver o saborear tal o cual pieza clave del patrimonio de la Humanidad–, la obra cumbre de los Beatles ha logrado ser, finalmente, y tal como lo predijo Lennon en una controvertida declaración de 1966, tan mentada como la del nativo de Nazaret.

No todas las obras del canon occidental gozaron de prestigio continuo a lo largo de la historia y hubo cambios de perspectivas, modos diferentes de valoración. Se dirá –y se dirá bien– que los Beatles pertenecen a la era de la reproducibilidad técnica del arte. No sería entonces pertinente la comparación con músicas que, para decirlo con palabras de Jacques Attali, fueron concebidas para ser *representadas*, no *repetidas*. Concedido. Pero, en tal caso, la situación de la perennidad beatle resulta más sorprendente aún: el disco debió competir, en plena aceleración del ritmo histórico, con un corpus de música grabada de enormes dimensiones. Y contribuyó, más que cualquier otra obra de aquellos días, a que la música pop fuera tomada en serio. Hoy podemos sonreír frente a la absurda demanda de “seriedad”: los propios Beatles se sonrieron en su momento. Pero nuestras sonrisas no ayudarán a entender qué significaba en 1967 ser un músico popular dispuesto a rebasar las barreras entre



Aquí y en las páginas siguientes, distintos momentos de la sesión fotográfica para la célebre foto de tapa del disco

géneros y categorías. Todavía imperaban el arriba y el abajo; el adentro y el afuera; lo viejo y lo nuevo; la academia y la calle.

Admiramos de los Beatles su capacidad para producir desde las entrañas de la industria cultural un objeto de calidad artística capaz de “llegar” a todos, incluyendo, en esa recepción indiscriminada, tanto a las masas juveniles en busca de banderas de afirmación generacional como a los extrapartidarios más desconfiados. Los historiadores culturales se regodean al recordar que entre los defensores cultísimos de *Sgt. Pepper's* se alistaron compositores académicos de avanzada como Luciano Berio y György Ligeti, y, entre los argentinos, el indomable Juan Carlos Paz. Con el tiempo llegarían muchos más, claro.

Si puede seguir asombrando la buena salud de aquellas doce canciones y un *reprise*, debe decirse que pocos discos nacieron en tan buenas condiciones de recepción. Se lo esperaba con enorme interés, aunque

nadie supiera exactamente qué forma o qué sonido tendría. Los Beatles habían dado mucho, rompiendo la maldición del engendro pop de un verano, pero aún debían dar más. Lógicamente, se cuidaron de que nadie ajeno al círculo estrecho de sus colaboradores pudiera fisgonear las sesiones de grabación, con la excepción de los promisorios Pink Floyd, que estaban labrando su primer disco en el estudio de al lado. También hubo una excepción para el caso de “A Day in the Life”, en cuya sesión con “40 músicos sinfónicos” fueron especialmente invitados Los Rolling Stones, Donovan y Graham Nash. Por más que se sospechara que el álbum sucesor del simple “Strawberry Fields Forever”/“Penny Lane” sería algo grande, más grande que la vida, siempre estaba la posibilidad de una frustración. No bien estuvieron listos los primeros acetatos, Paul corrió a los Estados Unidos para mostrarle a sus pares norteamericanos que la espera no había sido en vano.





Es cierto que el álbum introdujo novedades: la sucesión indivisa de canciones, las letras “para leer” en el sobre interior, la tapa de superproducción, el uso extensivo de los procedimientos de la música electroacústica al campo de la canción popular y los guiños al ácido en un contexto de psicodelia recargada. Por más buenas (¡muy buenas!) canciones que los Beatles aún tuvieran en sus alforjas, la impresión de haber alcanzado la cima se hizo carne en todos: músicos, público y medios. Obviamente, la influencia del disco fue monumental, tanto en el arte de hacer canciones como en el de producirlas y grabarlas, etapas que a partir de aquel momento tendieron a fusionarse. Algunas cosas que en aquel momento parecían raras o incluso equívocas –como ralentizar casi un tono la pista rítmica de “Lucy in the Sky with Diamonds”, por ejemplo– se volvieron relativamente usuales. Cuenta Martin en su libro de memorias que, en comparación con los estudios de Los Ángeles, los de Londres eran algo obsoletos desde un punto de vista técnico. Este dato exquisito nos predispone a valorar aún más los hallazgos de un puñado de jóvenes ingleses decididos a concretar una proeza.<sup>2</sup>

Si aceptamos la idea de *Sgt. Pepper's* como cumbre cuyo escalamiento se había iniciado un tiempo antes, resulta interesante la tesis del crítico literario Henry Sullivan en su libro *Los Beatles y Lacan*. Allí Sullivan afirma que los Beatles, y en especial su disco fetiche, deben ser vistos como el canto de cisne de la modernidad, y por lo tanto como el inicio de la posmodernidad. “No es *Sgt. Pepper's* quien se encuentra enterrado bajo las flores”, razona Sullivan al analizar la carátula del disco, “sino el período que él representaba. La tapa del disco es un funeral o un réquiem para la cultura que los Beatles reemplazaron: estamos observando el final de la Edad Moderna”.<sup>3</sup> Esta hipótesis está en sintonía con lo que el exigente *Times* publicó oportunamente: “Un momento decisivo en la historia de la civilización occidental”.

Terminar de delimitar el campo de la música pop como obra de arte duradera: ese parece ser el mayor aporte de *Sgt. Pepper's* a la autoconciencia de los músicos de rock. “Antes de *Sgt. Pepper's*, Engelbert Humperdinck se movía en el mismo universo pop que los Rolling Stones”, escribe Clinton Heylin.<sup>4</sup> Es verdad. En la microhistoria de aquellos años, la distancia entre el pop ordinario y el

pop creativo no era evidente para todos. Por supuesto, estaba el don musical, esa apreciación infalible de qué cosa debía tocarse y cómo hacerlo. Pero luego entraban en juego factores tan poco espirituales como el tiempo que un músico o grupo disponían para trabajar en un estudio de grabación. Una cosa era el concierto en vivo, allí donde, en gran medida, el intérprete se movía con libertad, y otra cosa diferente el desenvolvimiento en los estudios de grabación. En ese sentido, Abbey Road tenía una estructura jerárquica que ningún intérprete podía alterar, por más célebre que fuera. Lejos del griterío histérico de sus fans, los Beatles debieron emprender una disputa en torno a decisiones para las que no estaban del todo preparados, según creían “sus mayores” (aquellos técnicos y empleados de la EMI con sus trajes de pingüino, ¿no simbolizaban el mundo adulto contra el que se habían levantado los Beatles?).

Un ejemplo fuerte de aquella clase de disputas fue la decisión de Paul de encargarle el arreglo de cuerdas de “She’s leaving home” a Mike Leander, dado que ese día George Martin tenía que grabar con la cantante pop Cilla Black. Pieza clave en el rompecabezas beatle, Martin se sintió dolido por aquel cambio. Esa clase de arreglos era lo que mejor hacía, y los Beatles, que respetaban su trabajo, lo sabían perfectamente. Pero se había producido una pequeña desavenencia, y Paul decidió resolverla haciendo valer la autoridad del músico popular emancipado de la “alta cultura”. “A mí también me dolió que él no tuviera tiempo para dedicármelo a mí, pero sí a Cilla”, le contaría Paul a su biógrafo Barry Miles.<sup>5</sup>

Ciertamente, la elaboración de la famosa tapa, luego objeto de inacabables citas y parodias, fue otra prueba del poder Beatle. Si bien hubo que dejar de lado a Hitler, Jesús y Gandhi, el resto de los “invitados” conformó un quién es quién de la Historia, puestos a convivir como las piezas de un cambalache. Con arte de tapa de Peter Blake y fotografías de Michael Cooper, allí estuvieron, entre muchos otros, Albert Einstein, Lewis Carroll, Karl Marx, Marlon Brando, Edgar Allan Poe, Stan Laurel y Bob Dylan (siempre Dylan, en todas partes). Y también Mae West, que al principio se negó a participar, aduciendo que ella nada tenía que ver con un club de corazones solitarios. El propio Paul decidió escribirle en persona para convencerla.

Finalmente, la vieja diva de Hollywood autorizó el uso de su imagen. Los Beatles eran irresistibles.

En virtud de su fama planetaria y su acumulación de capital, cuatro veinteañeros pudieron prácticamente adueñarse del estudio 2 de Abbey Road durante un tiempo inusualmente extenso: aquello fue la toma de la Bastilla de la cultura popular contemporánea. Muchas sesiones se hicieron de noche, otra concesión de la industria al capricho beatle. La primera sesión se realizó el 24 de noviembre de 1966. La última, 128 días después. Mientras *Please Please me* había demandado 585 minutos, para *Sgt. Pepper's* se dispuso de 6 meses, con 700 horas de grabación, según las cuentas que sacó el técnico Geoff Emerick. Algo así como 29 días completos. Solo la grabación de “A Day in the Life” demandó 8 sesiones. La historiografía rockera atribuye la obsesión por el trabajo meticuloso hasta extremos crueles a Paul McCartney. John se movía más a gusto en el viejo modus operandi de dos discos por año, cuando el grupo todavía tenía tiempo para tocar sus estrenos en grandes giras. Cabe suponer que, de haber tenido todo el poder de decisión en sus manos, seguramente no habrían existido tantas tomas de un mismo tema.

Sin embargo, no cometemos una injusticia con Paul si afirmamos que lo mejor de un disco que quizá no hubiera existido sin su ambición provino de la inventiva de John, por entonces estimulado por el consumo de LSD y otras drogas. Algo incómodo con los atuendos del viejo ejecutante de tuba con anteojos de abuela –al margen de la teatralización de los corazones solitarios, en 1967 los Beatles cambiaron radicalmente de look–, John deslumbró en las enigmáticas “Lucy in the Sky with Diamonds” y “A Day in the Life”. Esta última era de autoría compartida con Paul, aunque la mejor parte fue la primera, con el pulso en la guitarra y sus primeros versos, sacados de una noticia del diario, en la voz de Lennon: “I read the news today, oh boy...”. Como ya lo había demostrado en la perfecta “Strawberry Fields...”, quedaba claro que, si de “viajar” se trataba, Lennon podía llegar, en tempo aletargado y con un estilo de canto único, a lugares nunca antes visitados.

### III

La ironía de que el disco “más Paul” hasta ese momento fuera el mejor de John debe entenderse como una



lección de la moral beatle: el grupo como alianza potente, más allá de cómo se distribuyeran los roles y cuan álgidas pudieran haber sido sus reyertas internas. Se trató de una lección muy prolífica. Si, desde entonces, algo han perseguido las sucesivas bandas de rock, eso ha sido el *élan vital* del grupo perfecto, capaz de hacer de la amistad y la colaboración un modo de producción artística.

*Sgt. Pepper's* tuvo la colosal pretensión de inventar una personalidad vicaria, un *otro* de los Beatles que tocara por ellos y que, hasta cierto punto, los liberara de la presión del público, los contratos, los mánagers de ruta y las agendas excesivamente cargadas que les armaba el bueno de Brian Epstein. Y en alguna medida lo lograron: las nuevas canciones eran irrepresentables en un escenario. ¿Cómo reunir una orquesta sinfónica para que solo ejecute un largo crescendo, de la nota más grave a la más aguda, que rubricará en un brillante acorde de Mi mayor al piano? ¿En qué parte del escenario se pueden colocar el melotrón, el órgano Hammond, una colección de guitarras, diversos instrumentos indios, baterías “preparadas”, osciladores para modificar la velocidad

de las voces y los instrumentos, grabadoras con cintas del derecho y del revés?

De genealogía inequívocamente inglesa –el poder del *music hall*, la cuna de Chaplin–, aquella teatralización con la que los Beatles enterraron la modernidad no tuvo, sin embargo, una verdadera forma “conceptual”. Los temas no fueron concebidos como piezas de un todo. ¿Qué tenía que ver la gozosa fanfarria de un sargento inglés de 1947 –“It was twenty years ago/ Sgt. Pepper tough the band to play”– con la profunda y desconcertante “A Day in the Life”, ese experimento finalmente convertido en el *Ulysses* de la cultura rock?

El orden de edición se decidió sobre la marcha, y ciertamente no fue el mismo que se había dado a la hora de grabar y mezclar. “When I’m Sixty-Four” se registró dos meses antes de “Lovely Rita”, en los mismos días en que “Within you Without you” solicitaba los servicios musicales del Asian Music Circle. La gran melodía del disco, la narrativa “She’s Leaving Home”, fue abordada como una pieza clásica, con los Beatles despojados de sus instrumentos y un octeto de cuerdas más un arpa en su lugar. “Lucy in the Sky with

Diamonds” fue largamente ensayada, siempre en torno a la lectura de *Alicia en el país de las maravillas*, y su título se inspiró más en un dibujo que el pequeño Julian Lennon hizo de su compañera Lucy O’Donnell que en el LSD.

Ninguna de estas canciones –salvo el tema de apertura y la optimista “With a Little Help from my Friends”– fue concebida como capítulo de un texto mayor. En fin, nada tenía el Sargento Pimienta para decir de sus invitados, ni siquiera del personaje de “Being for the Benefit of Mr. Kite”. Si la pretensión fue que un significado trascendente uniera con firmes lazos tan bellas canciones, podemos afirmar que *Sgt. Pepper's* fue un fracaso estrepitoso. Aquellos temas podrían haber

sido editados como discos simples, un poco antes o un poco después de la salida del LP. Pero así salieron, como canciones de una banda fantasmal. Y así fueron escuchadas, en aquel azaroso encadenamiento. En definitiva, ¿cómo negarle a *Sgt. Pepper's*, en tanto envase de lujo, su poder aglutinador?

El musicólogo Walter Everett creyó encontrar una unidad “conceptual” en las tonalidades de las canciones: “Su unidad musical resulta de las relaciones motivicas dentro de las áreas clave, particularmente las que involucran a Do, Mi y Sol”.<sup>6</sup> ¿Alcanza la familiaridad armónica para considerar “conceptual” un álbum integrado por canciones tan diferentes entre sí? Por otro lado, ¿qué rol jugaron las letras, que iban de la zumbona reflexión sobre la edad de “When I’m Sixty-Four” a los devaneos de una mente estimulada por las drogas de “Fixing a Hole”? *Ready-made*, surrealismo, psicodelia: las categorías que podemos aplicar al disco son extensivas a la década de los sesenta. Desde luego, los Beatles tuvieron el enorme mérito de fijar todos esos procedimientos en 39 minutos y unos pocos segundos. El mérito de hacer de un disco el índice de una época.

Si la década rebelde tuvo un manifiesto, este se llamó *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Retomando la hipótesis de Sullivan, agreguemos que, como clausura de la modernidad, el álbum logró despejar la tristeza y el desánimo de la posguerra, el tiempo en que el Sargento Pimienta armó su banda y presentó su show. La felicidad, que más tarde sería “un revólver caliente”, en 1967 parecía estar toda alojada en el mundo musical y poético de los Beatles: “Enjoy the show!”, grita el sargento en la apertura del disco. Cincuenta años más tarde, cierta nostalgia por los tiempos modernos empaña, de vez en cuando, nuestra mirada del presente, por más que sepamos que siempre tendremos a los Beatles de nuestro lado. ●

1. Clinton Heylin, *Vida y milagro de Sgt. Pepper's. Un disco para una época*, Global Rhythm Press, Barcelona, 2007; Allan Moore, *The Beatles. Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, Cambridge, 2007.

2. George Martin, *All you Need is Ears*, St. Martin's Griffin, London, 1994.

3. Henry W. Sullivan, *Los Beatles y Lacan. Un réquiem para la Edad Moderna*, Galerna, Buenos Aires, 2013, p. 275.

4. Heylin, *op. cit.*, p. 55.

5. Barry Miles, *Hace muchos años*, Emecé, Buenos Aires, 1999, p. 236.

6. Walter Everett, *Los Beatles como músicos*, Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2013.





Hugo Padeletti en el jardín del edificio donde vive | Foto: Rafael Calviño

# HUGO PADELETTI

## LA SOMBRA DE LA VERDAD

—  
*Por Guillermo Saavedra*

*Nacido en Alcorta, Santa Fe, en 1928, educado en Rosario e instalado en Buenos Aires desde fines de la década del sesenta, el gran creador santafesino es el autor de una obra poética exquisitamente cavilosa y un artista plástico de gran sutileza. En la charla que sigue, repasa su riquísima trayectoria.*



Como sabe de qué irá la charla, en cuanto el cronista se sienta junto a él en el living de su departamento, Hugo Padeletti despliega un mazo de fotografías y otros documentos que prueban, como decía Vallejo, que nació muy pequeñito. En su caso, fue en Alcorta, por entonces un modesto pueblo de Santa Fe, donde su abuelo paterno tenía una tienda de ultramarinos en cuyos sótanos la timidez introspectiva del futuro poeta se refugiaba extasiada ante el olor del bacalao, el café y algunas especias que le anticipaban, generosas, el perfume de la India.

Los Padeletti, oriundos de Massa Carrara, se instalaron primero en Brasil, donde nació Italo, el padre del poeta, y al poco tiempo se trasladaron al litoral argentino. Su madre, de origen igualmente italiano pero nacida en la Argentina, se llamaba María Nunzia Catalina Ferragosti.

No había muchos estímulos artísticos en la casa de sus padres, una familia de clase media sometida a algunos vaivenes económicos, pero sin sufrir nunca demasiados apremios: el padre vendía seguros y aceite para automóviles y maquinarias agrícolas; la madre era un ama de casa sin demasiado interés por la música, la literatura o la pintura; había unas tías aficionadas a la lectura, en especial de libros folletinescos y escabrosos, con títulos como *La mano della morta*, que el párvulo Hugo quería leer sin conseguirlo.

Desde el punto de vista espiritual, la familia estaba tironeada entre un ateísmo que tendía a la indiferencia por parte de los Padeletti y un catolicismo casi enfermizo del lado de los Ferragosti, lo que provocaría en el joven Hugo una constante oscilación entre la aceptación y el rechazo del sentimiento religioso. Ese sentimiento, sin dudas, no fue alimentado por su penosa escolaridad primaria en un colegio pupilo de Rosario, regentado por curas españoles: allí era sometido a un rigor y una arbitrariedad teñidos de crueldades que lo condujeron a una profunda tristeza. Felizmente, la secundaria la hizo en otro colegio, también religioso pero manejado por curas franceses e italianos para quienes la educación no debía ser necesariamente el peor de los tormentos. Allí descubrió la lengua francesa, a través de las fábulas de La Fontaine. Y más adelante, cuando se atrevió a

aventurarse por las librerías de Rosario, la poesía de Verlaine, al tiempo que, en casa de una tía paterna, viuda de un francés, se topó con revistas como *L'illustration*, donde por primera vez tuvo acceso a la obra de escritores y pintores franceses y europeos. En casa de esa tía, en compañía de su prima, su biblioteca mental se fue ensanchando, se atrevió a escribir sus primeros esbozos poéticos y a ensayar sus primeras pinturas, que eran copias de las obras que encontraba en las revistas.

—¿Qué edad tenías para entonces, 16, 17 años?

—Sí. Por ese entonces, en una de mis recorridas por las librerías, encontré una revista de poesía que se llamaba *Cosmorama*, editada por Nélide Esther Oliva y dos personas más de Buenos Aires. La compré, me la llevé a casa, empecé a leer y no entendí nada. Encontré un número telefónico en la revista y llamé. Me citaron, fui con mis poemas. Los miraron discretamente, los pusieron sobre un piano y Nélide me dijo: “Ahora te vamos a educar, vas a leer”, me dijo, “un libro de Ricardo Molinari”; y creo que incluso me lo prestaron.

—¿Te acordás de qué libro era?

—Sí, lo tengo por acá: *Mundos de la madrugada* [lo busca y lo encuentra en el estante de una biblioteca cercana]. Lo entendí de cabo a rabo; es decir, entré en su mundo. En cambio, un poeta como Rilke, que también me pasó Nélide, me desconcertó porque tiene un clima y un lenguaje que me resultaron herméticos. Cuando se lo comenté a Nélide, me dijo: “Seguí leyendo, es como escuchar música. A veces, la primera vez que escuchás un disco que te regalaron no te gusta. Pero, en algún momento, descubris que no era del todo feo. Finalmente, a la tercera o cuarta escucha, probablemente comienza a gustarte. Con la poesía, sucede algo similar, no hay nada que explicar. Si se explica, se convierte en conceptos que no son poesía”.

—¿Notaste cambios en tu escritura a partir de esas lecturas?

—Supongo que tardé un poco, pero en algún momento todo eso empezó a germinar.

—¿Qué te atrajo en esos primeros poemas de Molinari que leíste?

—Me gustaban las grandes diferencias entre un poema y otro; y las citas que él incluía de poetas muy antiguos, o en otras lenguas.

—Le gustaban mucho los poetas arábigo-andaluces, incluso tomó de ellos algunas formas poéticas.

—Las casidas, por ejemplo.

—Exacto. Tu propia poesía, aunque está escrita en general en verso libre, siempre tiene escondidos endecasílabos, heptasílabos.

—Sí, hay un juego muy libre que, si lo analizás, creo, se reduce a la forma más usada por uno de los dos poetas españoles que más me gustan: Manrique.

—Las *Coplas por la muerte de su padre*.

—Ni más ni menos. La copla es una forma tan bella que uno no se cansa de leerla; podría seguir indefinidamente, y nunca se repite.

—Y además está el detalle maravilloso del pie quebrado, lo que provoca una suerte de expansión y de contracción del verso: “Recuerde el alma dormida,/ avive el seso y despierte/ contemplando/ cómo se pasa la vida,/ cómo se viene la muerte/ tan callando”: dos largos y uno corto, dos largos y otro corto...

—Claro, Manrique es un maestro supremo en eso, no te aburre nunca, tiene una riqueza de imágenes extraordinaria.

—¿Cuál es el otro poeta español que te gusta?

—Quevedo.

—Hay un aspecto de tu poesía que toma algo del conceptismo de Quevedo: la intención de que el poema reflexione sin renunciar a la música, rodeando la cosa de la que habla. Tus poemas sobre las frutas —los limones, la mora— tienen eso.

—Sí, una cosa concreta y trabajada en versos cortos.

—¿Qué hiciste al terminar el secundario?

—El bachillerato fue un horror. No entiendo, ni aún ahora, cómo pueden pretender que a una misma persona le pueda gustar todo, cuando históricamente se sabe que nunca es así. Casi siempre, el que es bueno para matemáticas y ciencias duras es muy malo en



Junto a su madre, a los 5 o 6 años





Con su uniforme de soldado, durante el servicio militar, junto a su gran amiga Josefa (a quien llamaba Alex) y, a la derecha, Beatriz Guido

letras, y viceversa. Ya era así en la India en tiempos de Ramakrishna, él lo comenta.

—Entonces, terminás el secundario...

—...aplazado en todas las materias duras. Decidí no rendirlas, porque había cosas más vitales y las dejé para después.

—Eso te impidió entrar en la universidad.

—Sí, estuve trabajando en la universidad como clasificador de la biblioteca y, recién cuando mi gran amiga Josefa Rodríguez Bonell me buscó un maestro para que preparara y aprobara las materias que adeudaba, pude ingresar a la facultad. Pero aprendí más clasificando libros que en las cátedras.

—¿Qué carrera estudiaste?

—Filosofía. Porque vi lo que hacían en Letras —yo trabajaba como auxiliar bibliotecario de esa carrera—, nadie leía nada, hacían resúmenes de manuales horribles y se recibían de tres carreras a la vez. Eso me desilusionó tanto que hice Filosofía. Nunca me arrepentí, porque me abrió mucho los ojos.

—¿Qué filósofos o qué ideas de la filosofía te interesaron más?

—El que más me interesó fue el más budista de los filósofos occidentales, Schopenhauer.

—¿Por qué lo considerás el más budista?

—Porque para él hay dos visiones del mundo: la activa, que es la voluntad, y la pasiva, que es la representación y es donde reside el arte.

—Cuando estudiabas filosofía, ¿ya te habías acercado al budismo?

—Es curioso porque, en el caso de mi relación con el budismo, al igual que con mi relación con la poesía, es como si hubiera sido budista antes de saber nada de budismo. Hay cosas en mí que vienen de antes, que ya estaban presentes en mi infancia, que nadie me las enseñó, no las encontré en ningún libro. Por ejemplo, la contemplación. Según me contaron después mis tías, cuando yo tenía 4 o 5 años, me levantaba, me daban el desayuno, iba al jardín y me ponía a mirar las plantas durante toda la mañana. Venían

mis tías una por una a decirme: “Nene, ¿qué estás haciendo? Andá a jugar con los chicos”. “Sí, ya voy a ir, a la tarde voy a ir”, y me quedaba ahí toda la mañana. Algo debía pasar dentro de mí, pero no lo recuerdo, porque era muy chico. Algunas anécdotas de cuando ya tenía 6 años sí las entiendo. Por ejemplo, cuando vi un pedacito de papel que corría en el agua fangosa junto al cordón y que me causó una especie de pérdida de la conciencia: por la belleza, por el contraste entre un papelito cualquiera y el agua turbia que corría junto al cordón después de la lluvia. Quizás si hubiera tenido una forma definida lo habría referido a algo intelectual, pero no: era un pedacito de papel, un recorte de cualquier cosa.

—¿Hubo palabras o fue una experiencia silenciosa?

—Fue completamente muda.

—¿Cuándo te relacionaste formalmente con las artes plásticas, al terminar Filosofía o en simultáneo?

—No, en simultáneo. Fui a Amigos del Arte, en Rosario, y allí tuve una aceptación absolutamente increíble, insospechada, me tomaron por un niño genio.

—¿Se confundieron!

—Exacto. Di una conferencia. Hay que tener la audacia de esa edad para haberla escrito antes de haber aprendido filosofía. Y fijate que, sacando alguna cosita mal citada porque no tenía un buen diccionario filosófico a mano, di una conferencia cuyo único error fue que duró una hora y media.

—¿Sobre qué era?

—Sobre la poesía.

—¿En ese grupo estaba Arturo Fruttero?

—Sí.

—¿Y quiénes más?

—Estaba mi gran amiga Alex. Y, entre otros, Olga y Leticia Cossetini, que fueron pioneras en el mundo en la educación por el arte.

—Diste esa conferencia en Amigos del Arte sobre poesía, pero, ¿cómo apareció la plástica?

—Allí conocí a varios pintores importantes, entre ellos

a Juan Grela. Lo elegí como maestro, porque tenía realmente presencia de maestro. Tuve la intuición de que él era un maestro, y la mantengo hasta hoy.

—¿Fuiste alumno particular de él?

—Sí.

—¿En algún momento estudiaste en la escuela de Bellas Artes?

—No.

—¿En Bellas Artes entraste directamente a dar clases?

—Sí. Nunca obtuve un título profesional, todo lo conseguí por presencia. Podría haberme licenciado en Filosofía en el Instituto de Filosofía de Córdoba, donde hice la especialización en Estética, pero nunca cursé las materias didácticas que me hubieran permitido obtener un título. No obstante, para entonces hacía rato que estaba dando clases con muy buen resultado. Trabajé como un negro en enseñanza de la plástica, en los años cincuenta y sesenta.

—¿Cómo llegaste a dirigir el Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez de Santa Fe?

—Por una feliz casualidad. Cuando yo estudiaba Filosofía, estaba en el gobierno Frondizi y el ministro de gobernador de Santa Fe era un frondizista cuyo nombre no recuerdo y cuya hija era compañera mía en Filosofía.

—¿Ramón Alcalde?

—No, Alcalde era izquierdista.

—Pero estuvo con Frondizi, al principio.

—Puede ser, pero yo con Alcalde no simpatizaba, porque yo era muy mal alumno de latín. No me gustaba y faltaba a casi todas sus clases. Alcalde me conocía porque Viñas se había hecho amigo mío, debido a que yo lo traía y lo llevaba en auto.

—¿Traías a Viñas en auto a Buenos Aires?

—No, no, en Rosario: lo llevaba desde la estación de tren hasta la facultad.

—¿Cómo lo conociste?



Padeletti (cuarto desde la derecha), en una inauguración del Museo Rosa Galisteo de Rodríguez

—Fue un regalito –y digo “regalito” porque Viñas se las traía– de Beatriz Guido, que nos conocía a ambos y, como por entonces yo trabajaba de auxiliar en la biblioteca de la facultad, Beatriz le dijo a Viñas: “Ni bien llegues a Rosario, comunicate con Hugo Padeletti”.

—¿Cómo fue tu relación con él?

—Al principio, me cayó bien, era muy simpático y tenía mucha vitalidad. Me encargué de conseguirle una pensión, pero él era muy pretencioso: que el agua no estaba caliente a tal hora, que no sé cuánto... Y tenía un carácter demasiado violento para mi gusto.

—¿Llegaron a hablar de literatura?

—No, porque él era rabiosamente marxista. Digamos, él quemó con la palabra a los más encantadores

escritores argentinos del pasado, uno por uno. Hasta a Sarmiento creo que le tocó, que es una belleza como literato.

—Con Alcalde no te llevabas bien porque no te gustaba el latín, con Viñas por su carácter... Más allá de eso, ¿nunca te interesó acercarte a la revista *Contorno*?

—No, ¿qué iba a hacer yo en una revista comunista? Yo no soy comunista ni anticomunista.

—¿Siempre fuiste radical?

—Sí.

—Cuando se produjo la división del radicalismo, ¿a quién apoyaste, a Balbín o a Frondizi?

—A Frondizi.

—¿Te decepcionó Frondizi, como a tanta gente?

—No, para nada. Simplemente, el peronismo se lo sacó de encima.

—¿Tuviste alguna vez un acercamiento al peronismo?

—El peronismo me persiguió sin que yo jamás dijera o hiciera nada en su contra. Me persiguió al punto de querer echarme de la facultad, de mi modestísimo cargo de auxiliar en la biblioteca, para poner en mi lugar a otro peronista.

—¿Tuviste algún problema cuando el peronismo volvió al gobierno en el 73?

—Yo había quedado muy marcado, así que me mantuve lo más lejos que pude.

—No terminó de quedar claro cómo llegaste a dirigir el Museo Rosa Galisteo.

—Ah, sí, te estaba contando eso, no me acordaba el nombre del gobernador de Santa Fe en la época de Frondizi, cuya hija era compañera mía en Filosofía.

—El gobernador de entonces era Sylvestre Begnis.

—Es verdad. El caso es que –no recuerdo ahora si por una renuncia, un fallecimiento o qué– quedó vacante el cargo de director del Museo Rosa Galisteo, que es un museo hermosísimo. Yo estaba presente en casa de mi amiga cuando se trataba el tema y entonces me dicen: “¿Te animarías, Hugo, a ir por lo menos a llenar el hueco, a hacer una prueba por un mes?”. “Sí, cómo no”. Fui, y me quedé cuatro años, y todavía me agradecen los que llegan ahí, porque hice muchas cosas por el museo... y en contra del pueblo, porque eran todos patricios, y cada uno tenía un cuadro del museo en su casa, en el museo no quedaba nada. Como yo tenía que firmar un inventario haciéndome responsable por todo lo que teóricamente había en el museo, fui a la policía y les dije: “Soy el nuevo director del Museo y tengo que firmar un inventario de sus existencias, pero muchos de las obras están en casas particulares y la gente se niega a entregármelas, les pido ayuda a ustedes para recuperarlas”. Fui con la policía y me traje todos los cuadros. Bastante ajados algunos, los tuve que hacer retocar, pero volvieron al museo y el acervo quedó completo.

—¿Cómo se dio la posibilidad de tu primer viaje al extranjero, a través de una beca?

—Sí, a mediados de los sesenta, gané una beca que otorgaba la Dirección de Cultura de la Provincia de Santa Fe. Quería perfeccionar mis estudios de artes visuales, para aplicarlos en mis clases, viendo en directo las obras de Paul Klee. Así que me instalé en Suiza.

—En Basilea hay un museo precioso.

—Sí, y ahí tuve otra de esas experiencias de las que te hablé, de perderme. Empecé a caminar por Basilea y una voz me dijo: “Yo soy de acá. Yo estuve aquí, esto es mío, acá me gustaría quedarme”. Fuerte. Y estaba el Rin ahí detrás. La impresión más bella la tuve en Berna, pero la más fuerte, como una resonancia de cosas arcaicas, fue en Basilea. Cosa que no me pasó en la India, fijate.

—¿En ese mismo viaje llegaste a la India?

—En verdad, el viaje lo empecé en la India, de tanta curiosidad que tenía. Pero me desilusioné rápido. En verdad, yo no estaba en condiciones de ponerme en manos de un maestro hindú –suponiendo que lo hubiera encontrado, que no lo encontré–, porque tenía mi familia y a mi pareja que me estaba esperando en Rosario, acompañando a mis padres, que ya no estaban muy bien de salud.

—¿Quién era tu pareja en ese momento?

—No tuve más que una, Dante Pierpaoli.

—No sabía que habías estado tanto tiempo con él. ¿Era de Rosario también?

—Sí. Trabajaba en el consulado de Francia.

—¿Tus padres sabían de tu relación amorosa con él?

—Supongo que sí, nunca lo preguntaron.

—¿En la India estuviste en un ashram?

—En varios. Y fui a los Himalayas, llegué bastante arriba, y estuve incluso con los tibetanos emigrados.

—¿Por qué te sentiste decepcionado? ¿No encontraste la espiritualidad que buscabas?

—No la encontré porque no la busqué. Como te decía,



me di cuenta muy rápido de que tenía que volver, mi padre y mi madre estaban siendo cuidados por Dante. No podía dejar a Dante, a mi padre y a mi madre y meterme con un maestro de allá. Era como un chico entusiasmado con una leyenda, que quiere ir a ver algo aunque no esté seguro de que vale la pena. Por eso fui primero a la India. Después, sí, el regreso fue muy despacito, y está registrado en *El andariego*, el libro que me publicó Fondo de Cultura Económica, en la sección “Lugares numinosos”. Acá están, mirá [señala con su dedo el índice del libro]: “Uttar Pradesh”, “Primavera en Berna”, “En el Louvre”, “Laca china”, “Voy de la excelencia al sabor” y “Mesa del silencio”. Son distintos lugares del mundo que fui recorriendo, con el propósito de escribir un poema sobre cada uno de ellos, aunque entonces, claro, no lo sabía.

—Poco después de regresar del viaje te instalaste en Buenos Aires, ¿no?

—Sí. Coincidieron varias cosas: la muerte de mi madre (que me dejó un tiempo como en el aire), el grave deterioro de la salud de mi padre (que, en cuanto lo veía llegar a Dante, comenzaba a golpear frenéticamente una cuchara contra la mesa del comedor) y el hecho de que cerraran el consulado de Francia en Rosario y a Dante le ofrecieran trabajar en la embajada, que obviamente estaba en Buenos Aires. Así fue como, después de cierta resistencia de Dante, que no quería irse de Rosario, nos instalamos en el departamento de la calle Rodríguez Peña que vos conociste.

—¿Cómo era ese mundo que se adivina en una foto en la que estás con Aldo Oliva, Hugo Gola, Rafael Ielpi y Rubén Sevlever, en la librería Aries de Rosario?

—Con Gola, fue una amistad de toda la vida, hasta su último suspiro. Yo me había hecho una pequeña fama de poeta secreto y él había ido a Rosario a verme. Poco después, lo encontré en Santa Fe, porque yo daba clases en la Universidad Popular de Rosario, que tenía sede allá. En ese momento, creo, él estaba haciendo el servicio militar.

—¿Se leían lo que cada uno escribía?, ¿comentaban lecturas?

—No, Gola ejercía sobre mí una especie de protección.

Tardé mucho en darme cuenta de eso, pero fue así toda la vida. Continuamente aparecía en sus revistas alguna cosa mía, alguna nota, algo. Y nunca dejó de llamarme por teléfono, hasta su última enfermedad.

—¿Cómo fue tu relación con Aldo Oliva?

—Era imposible relacionarte con él si no eras alcohólico. Estaba siempre acompañado de otros dos alcohólicos y resultaba imposible hablar con él con los otros dos al lado, era una locura. Pero la poesía de Oliva me gusta mucho. La de Ielpi no la recuerdo, fijate vos. Pero Rubén Sevlever, que también aparece en esa fotografía que mencionabas recién, era un muy buen poeta.

—En el caso de Gola, fue manifiesta su relación con la obra de Juanele Ortiz, pero para vos no fue nunca una figura relevante. Es curioso, uno pensaría que comparten un montón de referencias.

—No sé. Yo hice la visita que era de rigor a Juanele y me decepcionó mucho. Quizá yo haya sido un poco prejuicioso en esa época, había leído que la marihuana es la entrada a todas las drogas y lo encontré totalmente drogado. Por otro lado, su estilo de poesía no me gusta.

—¿Qué es lo que te molesta?

—Es muy evolutivo, y siempre igual. Es como pasear por un bosquecillo no muy atractivo, un paisaje pobre que puede continuar indefinidamente hasta que termine el libro.

—¿Qué otros poetas argentinos, aparte de Molinari, fueron importantes para vos?

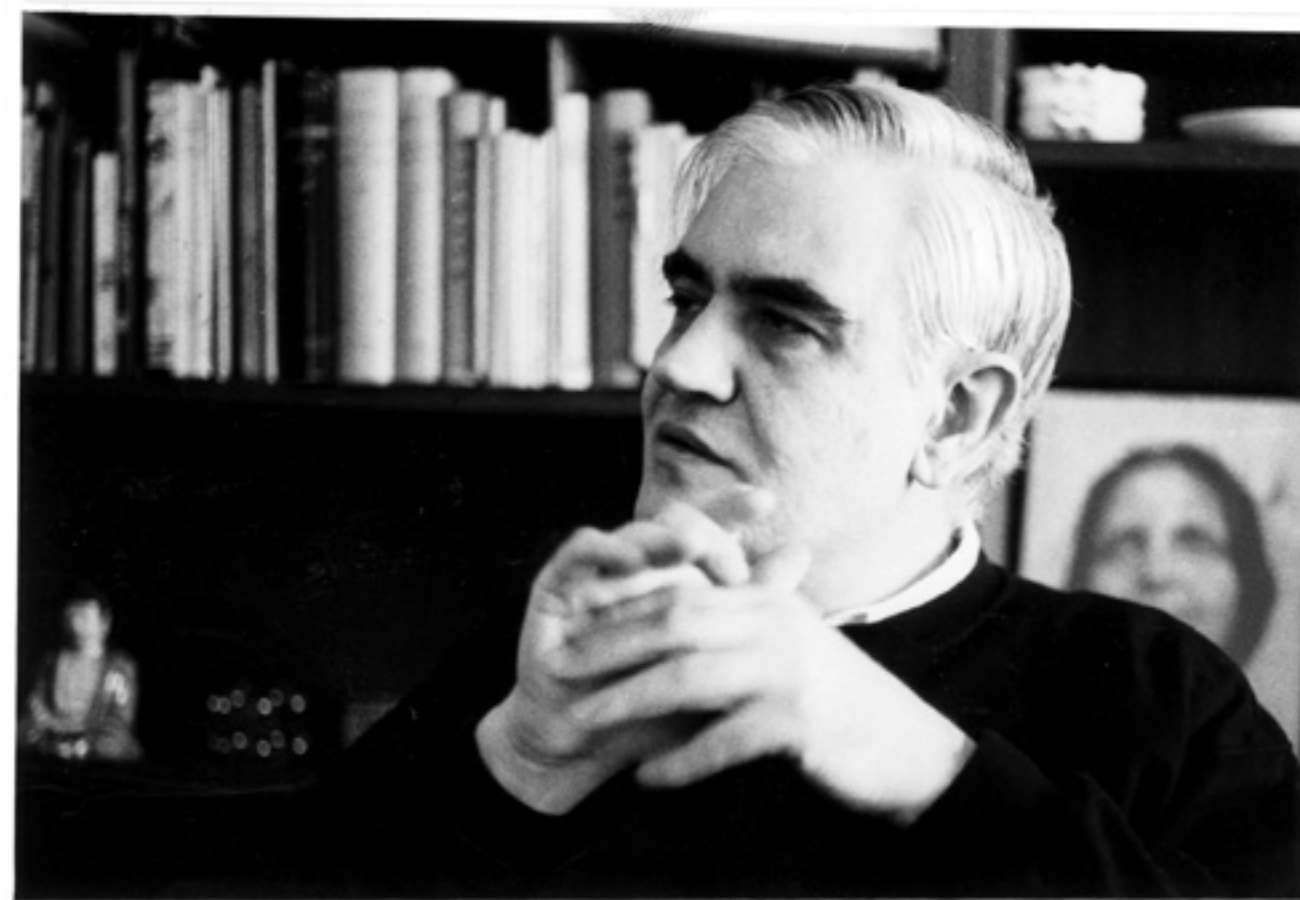
—Bastantes. No hay uno, dos o tres que te pueda señalar. Hace poco, leí cuidadosamente la antología de poesía argentina de Jorge Monteleone y encontré muchas cosas lindas, hay buena poesía argentina.

—¿Tu trabajo en las artes visuales comenzó en paralelo a la poesía?

—Lo primero fue la poesía.

—La experiencia que te lleva a escribir un poema, ¿te puede llevar también a dibujar, pintar o a trabajar el alambre?

—Puede darse así ocasionalmente, pero lo único



En su departamento de la calle Rodríguez Peña, Buenos Aires, a mediados de los años ochenta

permanente en mi vida ha sido la poesía. Al menos, desde que le mostré un texto a Nérida Esther Oliva y ella me dijo: “Esto es poesía”... Y era cierto, era tan simple ese poema, al escribirlo me había liberado por fin de todas las cosas que Nérida consideraba, y con toda razón, pasatistas.

—¿Como cuáles?

—No lo recuerdo porque, de todo eso, no quedó nada, rompí todo. Y recién entonces empecé a escribir. A escribir limpito, desde la nada.

—¿Corregís mucho?

—Sí. Soy de tener y tener los poemas, de verlos y volverlos a ver. He trabajado mucho, mucho los poemas, y bien. Si en algún caso me equivoqué, volví

atrás, encontré los originales y los volví a poner en el orden en que estaban, que era el mejor. Mi primer libro, *Apuntamientos en el ashram*, está lleno de intuiciones fundamentales. Creo que lo que vino después fue el desarrollo de eso.

—¿Intuiciones de qué clase: formales, filosóficas, estéticas?

—De todo tipo.

—El amor ha sido importante en tu vida, pero en tu poesía no aparece explícitamente.

—No. Sucede que quedé bastante resentido con Dante, sobre todo por las locuras que él hizo con el dinero y que en algún momento me dejaron con una mano atrás y otra adelante, y con él cargado al

# LA INTIMIDAD DE LAS LETRAS

Diarios de escritores argentinos



En la actualidad, en su departamento del barrio de Balvanera | Foto: Rafael Calviño

hombro. Empezamos a recorrer conventillos de San Telmo. No había ninguno que fuera potable. No teníamos pretensión, solo que no se oyera todo lo que decían el de abajo y el de arriba, porque en esas condiciones yo no podía escribir. Finalmente, gracias a una amiga mía de Rosario, encontramos un departamento bastante decente en San Telmo.

—¿De qué puede surgir un poema? ¿De una intuición, una palabra, una experiencia sensorial, un recuerdo?

—Es muy misterioso. En mi caso, enumeraría exactamente todo lo que dijiste. Empecé a escribir en la época de los tranvías. Me llevaba una pequeña idea, algo que me había impresionado, dos o tres palabras, o una visión, algo. Me subía al tranvía y lo iba

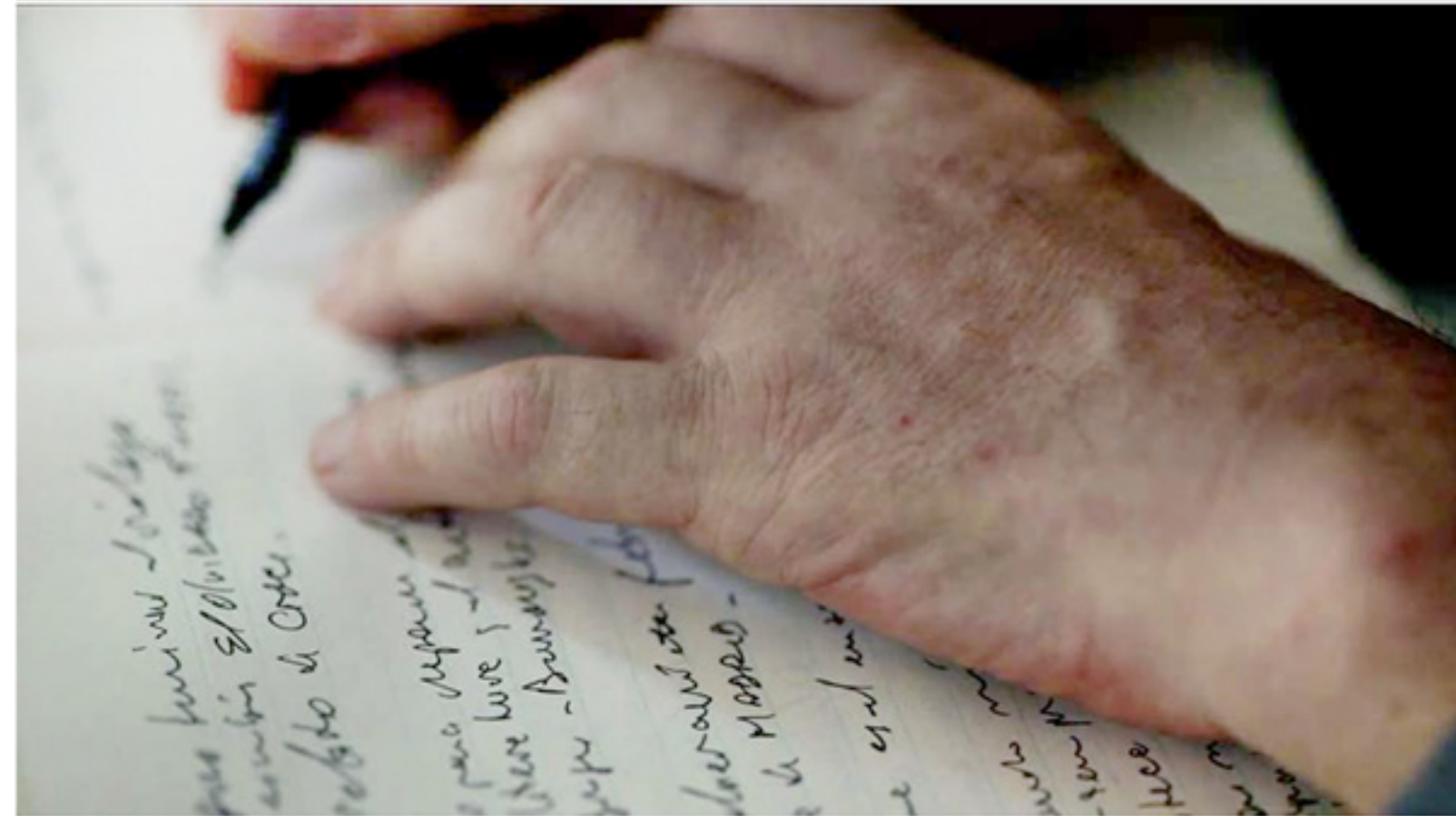
trabajando en la cabeza. Cuando llegaba a mi casa, después de dar toda la vuelta, lo escribía.

—Eras una especie de anti Gironde: en lugar de escribir poemas para ser leídos en un tranvía, los tuyos eran para ser escritos en un tranvía.

—No me acordaba de eso, es de lo más cómico.

—¿Creés que la poesía deja algo en el otro?

—Sí. Para mí, comparte todo lo que es propio de la belleza cósmica. Y la belleza, dicen los teólogos, es la sombra de la verdad. La verdad está tanto más allá de la mente humana (me refiero a lo absoluto) que no podemos ni sospechar qué es. Pero la verdad se proyecta como sombra. Y la sombra que proyecta sobre el cosmos es la belleza. ●



Imágen de la película *327 cuadernos*, sobre los diarios de Ricardo Piglia (Andrés Di Tella, 2015)



## LA INTIMIDAD DE LAS LETRAS

### Diarios de escritores argentinos

Los diarios de escritores tienen algo que los diferencia de los demás. Van mucho más allá del deseo de consignar hechos para que no los arrase el olvido, no son como amigos imaginarios, no se valen de una escritura cuyo interlocutor privilegiado es el propio autor. Recorrerlos implica descubrir experimentaciones, lecturas, algunas opiniones que la timidez o la buena educación impiden hacer públicas. En definitiva, son como un compañero de ruta de una vida dedicada a escribir. No son muchos los diarios de autores argentinos, pero todos ellos permiten seguir leyendo su obra por otros medios. En las páginas que siguen, a través de consideraciones generales sobre el género y de la relectura de algunos de sus más atractivos exponentes locales, se configura un panorama que no aspira a la exhaustividad sino a ser suficientemente representativo.

Julio Schwartzman indaga en la retórica peculiar del diario, su relación con otros géneros y las diversas manifestaciones que asume en la Argentina.

Aunque nunca los editó como tales, Héctor Tizón ha reelaborado sus diarios en el volumen *El resplandor de la hoguera*. En uno de los capítulos de ese libro, aquí incluido, el narrador jujeño reflexiona agudamente sobre el género y revela la relación de sus diarios con sus libros de ficción.

Ricardo Güiraldes llevó durante un breve período de su vida un registro en el que habla de su salud amenazada, de sus textos más emblemáticos y de los proyectos en que se vio involucrado, entre ellos la revista *Proa*. Guillermo Saavedra recorre ese tramo de la vida del escritor.

Por su parte, Aníbal Jarkowski se interna en el voluminoso diario en el que Bioy Casares dejó registro de su relación con Borges, un texto cargado de malicia que se mueve sin dificultades entre la admiración y la amistad.

Desde su adolescencia hasta su muerte, Delfina Bunge llevó un diario en el que pone en relieve el lugar de las mujeres en la Argentina de la primera mitad del siglo XX. Gonzalo Martínez intenta descubrir la relación de esos textos con la obra literaria de la escritora.

Solo se ha conocido un breve fragmento del extenso diario que escribió Enrique Wernicke durante buena parte de su vida. Christian Estrade se detiene en la difícil relación entre el proyecto literario del autor de *La ribera* y sus adscripciones políticas y el resultado de esa tensión en sus textos.

Aunque de origen polaco, en cierto sentido Witold Gombrowicz puede figurar sin reparos entre los autores argentinos. Elvio Gandolfo repasa sus extensos diarios y su relación con el campo intelectual de nuestro país.

Al igual que en su poesía, el dolor recorre el diario de Alejandra Pizarnik. En su análisis de ese texto publicado póstumamente, Violeta Percia postula que funciona como una especie de bálsamo para descansar en cierto sentido de la tristeza.

“Como un modo de olvidar”, define Abelardo Castillo el diario que viene llevando desde su juventud y del cual está a punto de publicar su segundo tomo. Sus ideas, sus recuerdos y su decisión de no dar a conocer los últimos tramos de ese extenso registro se reflejan en una entrevista de Juan Pablo Csipka.

César Aira escribió durante su convalecencia un extraño texto al que tituló *Diario de la hepatitis*. En su análisis del libro, Martín Kohan describe una política de la escritura cuyo motor es no detenerse nunca.

Rodolfo Rabanal reflexiona acerca de su propio diario y el de otros escritores y plantea que de algún modo toda su literatura y los interrogantes que se ha ido planteando alrededor de sus libros están presentes y prefigurados en sus anotaciones.

Finalmente, Marcos Mayer recorre los dos tomos aparecidos hasta hoy de *Los diarios de Emilio Renzi* que firma Ricardo Piglia. Y comprueba que trabajan en torno de problemas como la identidad, los géneros, los pactos de lectura, lo verdadero y lo apócrifo, es decir, las constantes de toda la obra del autor de *Respiración artificial*.

# REGISTRO COTIDIANO Y VOCACIÓN PÓSTUMA

—  
Por Julio Schwartzman

*El diario íntimo, esa bitácora personal común a escritores y demás mortales, impone una serie de características por su propia condición, ligada al paso del tiempo. El autor de esta nota hace foco en algunas de ellas para luego atenderse a algunos casos concretos de diarios de escritores argentinos y extranjeros.*

En la introducción al impresionante *Diario de un sin techo* (en el original *Journal d'un SDF*, sigla que sustantiva, es decir, esencializa por vía tipológica la locución “sin domicilio fijo”), Marc Augé cree necesario explicar por qué eligió, en el caso, el camino de la etnoficción. La explicación no es convincente, desde que las distancias de método y de efecto sobre el lector que Augé pide para el género, en relación con los que caracterizarían la novela, no impiden que el texto que sigue sea leído en clave literaria, sin excluir rasgos de la novela testimonial, ni siquiera de la metafiction. El diarista que narra su decisión, después de comparar ingresos y gastos, de liquidar su morada, y la subsiguiente errancia no se priva de tematizar las alternativas de su proyecto de escritura y parece no desconocer la obra del antropólogo que firma el libro: al menos, muestra una cierta familiaridad con *Los no lugares* y *Un etnólogo en el metro*.

Sin embargo, sorprende que Augé se preocupe por fundamentar la opción por la etnoficción y que, en cambio, no considere que merezca explicarse la decisión de utilizar, para su propósito, la forma del diario personal. Tal vez la explicación de esta omisión esté en el propio carácter abierto del diario, en su temporalidad lineal que habilita toda secuencia y no requiere para nada (¡más bien lo contrario!) ninguna concepción de la historia, ningún tributo a las grandes construcciones historicistas.

Nadie dirá que la determinación de una era histórica –es decir, el establecimiento del momento a partir de cual habrá que contar los años y los siglos– es un fenómeno natural. Pero el curso de los días, la alternancia del día y la noche, la marcha de las estaciones se perciben inmediatamente como captación empírica de un comportamiento astral. Y la metáfora del reloj biológico es de tal eficacia descriptiva (desde la migración de las aves hasta el *jet lag*) que se tiende a olvidar la larga historia implicada en su construcción mental. De modo que la organización por fechas de todo diario personal se impone por sí misma. Podría pensarse que se trata, más bien, de una ficción de organización, pero su funcionalidad reside, en todo caso, en que la sucesión que presenta provee sentidos de diversa índole: tensión de espera, agotamiento de plazos, escalas de un viaje, muescas rituales en la expectativa de un preso, onomástica y destino de santoral, repetición insoportable, resolución fatal. Es por lo menos curioso que el mismo sobreentendido periódico que legitima al *New York Times* asigne inteligibilidad al *Diario de Ana Frank*, aunque no en todas las lenguas las palabras que nombran el vehículo periodístico y la bitácora personal sean coincidentes.

Durante un largo período de la historia, la correspondencia epistolar modeló tanto una forma de sociabilidad como su reelaboración literaria, lo que permite entender, por ejemplo, la circulación paralela, en colecciones populares, de novelas epistolares y de manuales de cartas ejemplares, habitualmente llamados “secretarios”, acordes con distintas situaciones, de lo mercantil a lo amoroso. Del mismo modo, el diario íntimo implicó un modelo popular de conformación de la subjetividad. En los años cincuenta del siglo pasado, en la Argentina se difundió con mucho éxito, publicada por la Editorial Abril, de César Civita, una colección de libritos infantiles bajo el título paraguas “El diario de mi amiga...”. Dirigida por Boris Spivacow, su catálogo llenaba los suspensivos con personajes de una inventiva local (Héctor Oesterheld, Conrado Nalé Roxlo, Spivacow con el seudónimo Sirob, Estela Pigretti como Noñé, Beatriz Ferro, con ilustraciones de Hugo Pratt, Alberto Breccia, la misma Ferro, Ruth Varsavsky), alternados con los del mundo Disney, del cine y del cómic norteamericanos cuyos derechos Civita había adquirido. El diario íntimo venía ligado en este caso a una perspectiva femenina.

Los modelos aceptados de diario personal cultivaban la prosopopeya: con frecuencia, las entradas comenzaban con “Querido diario”, y Ana Frank llegó a ponerle al suyo un nombre, Ketty, del que se derivaba una modalidad de tratamiento, como quien se dirige a una amiga inseparable.



Tanto la carta como el diario presentan formas abiertas y laxas, más allá de unas poquísimas constricciones de marco. Es muy interesante que Rodolfo Rabanal convoque, entre muchos otros nombres, en su reflexión sobre el diario como género, a Paul Léautaud y al Sarmiento de los *Viajes*. Ambos, al fundar la elección de las formas de sus textos, han incurrido en sugerentes tautologías. Los *Viajes por Europa, África y América* (1849) están resueltos como cartas enviadas a distintos corresponsales, y en el Prólogo, Sarmiento alega: “las cartas son de suyo género literario tan dúctil y elástico, que se presta a todas las formas y admite todos los asuntos”; y poco antes: “He escrito, pues, lo que he escrito, porque no sabría cómo clasificarlo de otro modo”. Y Léautaud, en la entrada del 10 de enero de 1941 de su gigantesco *Diario literario*, terminado de publicar en 1966: “J'écris comme j'écris”.

El diario de un escritor es un caso aparte o, mejor, el centro de la cuestión. Porque, aun cuando se trate de escritores con una participación muy activa en la vida social y política, escribir lo que sucede plantea dificultades cuando parte fundamental de lo que sucede o de lo que se espera que suceda es la escritura misma. De ahí que se problematice el vínculo entre la persistencia más o menos larvada del diario (dicho de otro modo: su tendencia a lo póstumo) y el conjunto del proyecto literario del diarista: una relación de implicación. Si en el narrador eso se manifiesta a veces como boceto, maqueta o guion de un relato futuro, en el poeta puede ocurrir que la textura de la misma anotación de diario dé lugar a la rumia de un poema y a la emergencia del poema mismo. Disolución de las barreras de género, traspasadas por la fluencia textual entre el proceso y el efecto: muy visible en los *Diarios* de Alejandra Pizarnik.

Es de admirar el sencillísimo verosímil del género, tanto en diarios personales como ficcionales y, desde ya, en la contaminación de ambos, activado por un mero esquema calendario. De ahí la tentación de ir retirando o saturando algunas partes del andamio, yendo del día a día a la desaparición de toda indicación temporal. El día es el ritmo, la pauta, la escansión, el bajo continuo. Por eso, también puede ser lo presupuesto, lo inferible, y entonces también suprimible: lo borrado en la inscripción.

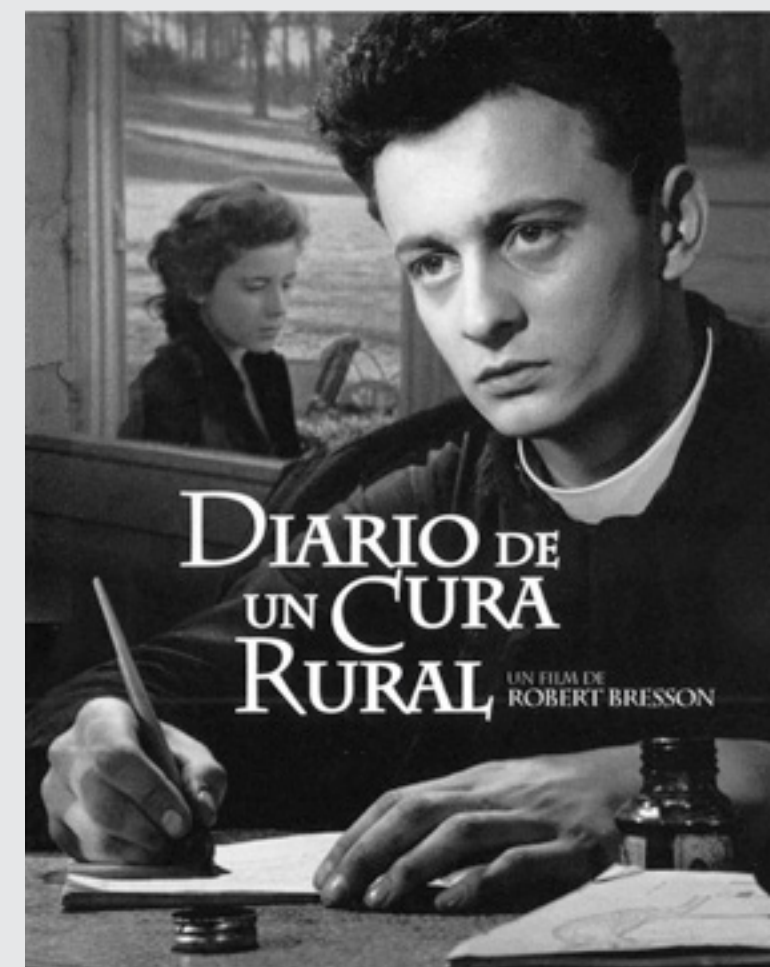
El diario prescindiría así de lo que lo constituye formalmente: la constancia de la fecha. Falto de ese hilo tenue pero decididamente estructurador (aun cuando confiera ilusión de estructura a lo que no la tiene de ningún modo), reivindica una soberanía que lo sustrae de aquello mismo que parecía vertebrarlo. Cuando se retira la data, el diario queda intacto. Así ocurre en la novela *Diario de un cura rural* (1936), de George Bernanos, y también en *Una pena en observación* (1960), de C. S. Lewis, que puede leerse como el diario, sin fechas, del duelo por la muerte de su esposa.

Pero cuando un diarista consigna, bajo una fecha, una ocurrencia, una idea, una impresión o una intuición, no deja testimonio del acontecer personal del día: la anotación misma es el acontecer y constituye la relevancia de ese día (lo que ocurre es ese registro), así sea porque para citarlo, más tarde, se tendrá en

cuenta esa fecha, que funcionará como locación de la cita, tanto como el número de la página en que se inserta. En las ediciones didácticas de textos literarios, las tablas cronológicas pretenden instaurar un saber contextual. ¿Una crónica exhaustiva del 10 de enero de 1941, entonces, debería hacer constar que la Unión Soviética y Alemania firman ese día, en Berlín, un acuerdo con ajustes en sus relaciones comerciales y en la precisión de fronteras, como prolongación del pacto Molotov-Ribbentrop del año anterior; que Grecia desaloja a los italianos de Këlçirë, Albania; que Witold Gombrowicz publica en *El Hogar*, con seudónimo, el cuento “Un romance en Venecia”; que Léautaud escribe en su diario que escribe como escribe?

En el *Diario de la hepatitis* (1994), de César Aira, podemos leer, inmediatamente después de una entrada de viernes, otra de medianoche, seguida por sábado, sábado, sábado, sábado, sin discriminación horaria y sin que la coincidencia del día induzca a una previsible fusión de las cuatro entradas o a una discreta separación visual a través del blanco de página. El paso siguiente lo da Alejandro Rubio.

En *Diario* (Santiago, 2009; Buenos Aires, 2017), todas las anotaciones están bajo una misma fecha incansablemente repetida: “7 mayo 2007”. Juego léxico y morfosemántico: si un anuario compila lo ocurrido en un año, ¿por qué un diario no podría reunir lo heterogéneo bajo la unicidad del mismo día, por más que no sea el de su escritura real o aun siéndolo? El estallido misceláneo de sentencias iconoclastas, fóbicas o fuera de todo contexto recupera impensadamente una entidad. Posibilidad de generalizar: cuanto más dispersas las notas, cuanto menos relacionadas entre sí, cuando menos estructurado el todo, tanto más exógena será la unidad del diario, tanto más remitirá a una subjetividad histórica o ficcional llamada autor, ya sea que esté detrás de todas las anotaciones, ya sea que termine siendo conformada por ellas. Así, la hepatitis quiere ser el marco exterior del *Diario* de Aira, no su materia, tal como la pulsión de no escribir (programática y a la vez contrafáctica, ¡puesto que estamos leyendo!) conforma, adentro, en el texto, la contestación de la clásica crisis-de-la-página-en-blanco.



Afiche de la película *Diario de un cura rural* de Robert Bresson, 1950

La aparición, en el curso de los diez últimos años, del *Borges* de Bioy (2006, en edición de Daniel Martino) y de los diarios de Ricardo Piglia, transferidos en el título a su doble Emilio Renzi (2015, 2016 y en curso, con edición de Piglia y asistencia de Luisa Fernández), replantea el estatuto del género en la Argentina y también permite repensar el conjunto de la obra de sus autores. En ambos casos, la edición misma suscita interrogantes de ardua respuesta.

La minuciosa transcripción, por parte de Bioy, de sus sobremesas con Borges durante cuarenta años, a partir de 1947 –sea como fuere que se haya producido– evidencia, junto con una jocosa complicidad, un fuerte desequilibrio en la amistad de los dos escritores. Teniendo en cuenta que la obra que firmaron en colaboración cubre un volumen de más de mil páginas, la actitud orbital de Bioy lo muestra plenamente consciente de su minoridad en relación con el inventor de Tlön y del Aleph, un poco a la manera de lo que ocurre con ciertos dúos autorales estudiados por Michel Lafon y Benoît Peeters en *Nous est un autre* (2006, traducido como *Escribir en colaboración*). Lo que domina esas cuatro décadas de diálogo es, podría decirse, una sorna permanente sobre el mundo, incluyendo el de sus propios amigos: son dos chicos malos burlándose de los deseos y las ambiciones humanas, que siempre, vistos con suficiente distancia, resultan patéticos. En esa impiedad reside el brillo de este Borges diario. En cambio, lo que se salva de ese desdén (notoriamente, la “Revolución Libertadora”) suele resultar decepcionante. Y hacia el final, el del diario, el de la vida de Borges, el esperado por el propio diarista, el patetismo, bajo la forma de la consciencia de su condición de segundo, invade tristemente la palabra de Bioy.

Los diarios de Emilio Renzi alternan la primera persona con la tercera, como si temaran sobre una eterna recurrencia de Borges: “el otro, el mismo”. “Analizo mis diarios siguiendo series discontinuas”, se lee en la presentación (“En el bar”) del segundo volumen, *Los años felices*. Y a vuelta de página: “Muchas veces había pensado sus cuadernos como una intrincada red de pequeñas decisiones”. La doble persona gramatical va paralela aquí con el empleo de dos tiempos: el pasado del pasado para sus pequeñas decisiones –las del otro–; el presente, ligado al análisis (!) de “mis diarios”.

“La experiencia personal, escrita en un diario –continúa ‘En el bar’–, está intervenida, a veces, por la historia o la política o la economía, es decir que lo privado cambia y se ordena muchas veces por factores externos”. *Los diarios de Emilio Renzi* son los diarios de Piglia, intervenidos por su propia edición. Eso no los deslegitima. Más bien, dramatiza el arco que va de los años de formación y los años ambiguamente felices, durante los cuales constituían la corriente subterránea de la actividad de un escritor emergente, a los de la consagración, pero también de la enfermedad y la proximidad de la muerte, contra las cuales, precisamente, se reescriben. ●

## EL ESCRITOR EN SU DIARIO DE TRABAJO

—  
Por Héctor Tizón

*Aunque nunca las publicó como tales, Héctor Tizón llevó durante años libretas en las que consignaba su labor literaria. El texto que sigue, incluido en su libro autobiográfico El resplandor de la hoguera (2008), es una conmovedora reflexión sobre la necesidad que lleva a los escritores a escribir diarios, con elocuentes ejemplos extraídos de sus propios apuntes personales.*

Todo escritor, lo confiese o no, lleva, aunque no sea cotidianamente, un diario de trabajo.

Dicen que Dios está en el origen de todas las cosas, y el origen de las obras de un escritor, su germen, está en su *diario* de trabajo.

El diario, donde el autor cuenta sus vicisitudes y las de otros, sus reflexiones, donde anota acerca de la obra que está escribiendo o tratando de escribir, describe sus estados de ánimo y demás, es un género narrativo en sí; y de este género, por cierto, deriva el otro, esto es, la narración del narrador, liberada tal vez, aunque nunca del todo, de aquello que sirvió para darle origen y forma.

En mi caso particular, muchas veces escribir cartas y escribir en las libretas que me sirven de diario me ayuda a calentar los motores.



Sin entrar en la teoría del género –saberes en los cuales soy ignorante–, creo que el diario es una obra en curso. Por otra parte, creo que la literatura no tiene géneros, y aunque se pudiera hablar de ello, el diario sería un género híbrido, que participa de todos los demás: memorias, autobiografía, historia, ficción, ensayo. Por lo demás, como dijo Musil, no existe el perro, solo hay perros con una serie infinita de variaciones individuales y de rasgos comunes.

Leer el diario de un escritor, separando las páginas impostadas de aquellas que no lo son, resulta un método indiciario para penetrar más intensamente en la obra de ese escritor, incluso descubrir o presumir con grado de certeza las motivaciones, las causas, lo querido y lo no querido de la obra.

Se escribe en el diario cuando no se tienen certezas, cuando se duda sobre el camino y sobre la meta.

Para ilustrar lo que acabo de decir, voy a copiar aquí algunas anotaciones de mi propio diario referidas a novelas que he escrito, pero también a narraciones que aún no cuajaron en una obra.

Encuentro, por ejemplo, lo que después sería *La mujer de Strasser*:

Hilde, su relación con Strasser ya ni siquiera es de odio.

Strasser dice: He cumplido siempre.

Hilde: ¿Cumplido? ¿Qué significa eso? La ley solo se cumple con la ley. Pero entre un hombre y una mujer no hay leyes. Las leyes ordenan, pero también se secan. El amor es desordenado, contradictorio, contraventorio, ilegítimo.

John Berger dice que las palabras son, por lo general, una cortina, una pantalla, y todo el esfuerzo de la escritura radica en el intento de correr esas cortinas, levantar esa pantalla, para que eso que está del otro lado, ajeno a las palabras, pueda hacerse presente.

Y así es. Voy a poner otra vez ejemplos extractados de mi diario respecto de lo que llegó a ser, mucho tiempo después, mi novela *Luz de las crueles provincias*. Allí se dice:

Escribir las novelas de las “almas muertas” de esta sociedad de provincia, frustrada, mezquina, doliente, mucho más pequeña que sus propios sueños. No me puedo dejar morir sin intentarlo.

Comenzaré por el símbolo de aquel que vende el libro de un árbol genealógico, de su historia personal.

Todas las historias personales, interpersonales, abigarradas, ya las conozco. Pero me faltan el tono, la clave, el estilo.

En realidad, quiero narrar sin estilo, pero debo encontrar un tono neutro y enfático; elocuente, sobrio y onírico, equívoco, ambiguo y rotundo a la vez.

Sobre esta misma novela, encuentro en el diario, más adelante, el siguiente apunte:

Unas treinta páginas mecanografiadas de *Luz de las crueles provincias* y me doy cuenta de que no puedo avanzar según el somero, confuso plan trazado. Todo el planteo se desploma porque es un cuerpo sin estructura ósea firme y de seguir así podría llegar a ser un muñeco fofo. Es necesario cambiar el planteo y la estructura. Tal vez el camino podría ser la integración de historias fragmentadas, con cierta autonomía cada una de ellas, pero jugando armónicamente en el conjunto. Creo que así, paradójicamente, ganaría en fuerza (la fuerza de la pluralidad unida en una sola dirección) y, además, no menos importante, resultaría menos cansador y más placentero y estimulante de escribir.

La idea general quizá esté madura, pero no la forma.

En estos tres días de lluvia y llovizna permanente no hay nadie afuera, ni tampoco en la casa, excepto yo mismo; los zorros del agua se aventuran a descender de los árboles y dos o tres de ellos caminan por el borde de la pileta de natación. Los perros, quizá contagiados por la melancolía de la lluvia, no atacan.

Ideas acerca de la forma en la obra literaria. La forma siempre debe ser contemporánea. El fondo es permanente, irremediamente permanente.

La forma deriva del tema.

El diario de un escritor tiene apariencias de discontinuidad, y ello es así sobre todo por la modificación de las circunstancias a lo largo del tiempo. Pero, entrañablemente, el diario es un discurso continuo. Cuando releemos los cuadernos de nuestro diario, que abarcan varios años, a menudo nos sentimos tentados de corregirlos, *aggiornarlos*.

El diario es una prueba elocuente de que ninguna obra de ficción ha sido producto de la improvisación o de la inocencia espontánea, sino que podemos encontrar allí, en el contexto, entre líneas o textualmente, las señas esenciales de la obra, elaborada a posteriori.

Por ejemplo, sobre lo que luego sería mi novela *Extraño y pálido fulgor*, he encontrado las siguientes anotaciones, que datan de hace mucho tiempo:

23 de octubre, en Paraná, a donde llego para un coloquio, luego del breve trayecto a través del estuario y del túnel. El acto y la gente se repiten, agradablemente. Pienso que los argentinos deberíamos frecuentar más estas experiencias transversales –de provincia a provincia–, romper con el monopolio especular de Buenos Aires, mirarnos en otros y con otros. Vengo de hacer lo mismo en Santa Fe, donde

me alojo en un hotel, pretencioso por fuera y pobretón por dentro, como en París. Digo a mis amables huéspedes, entre los que se encuentra el gran poeta y amigo Hugo Gola, que quiero quedarme solo un par de horas. Las habitaciones de estos viejos hoteles me causan siempre sentimientos confusos de temor, excitación y nostalgia, pero ignoro por qué, y también de soledad y abandono. Por momentos me siento como un viajante de comercio o un vendedor de pueblo en pueblo, o un vagabundo, o un cómico de la legua. Y me agrada; ahora sé por qué estos personajes me atrajeron siempre. La literatura es simpatía; es también, sobre todo, ese algo conmovedor y entrañable que está más allá del libro y del autor.

En la mesa de luz de este hotelucho no hay una Biblia, como suele haberla aun en los moteles de mala muerte en USA.

Y un tiempo después anoto:

No encontraba este cuaderno y por momentos pensé que lo había dejado olvidado en un hotel. De haber sido así, ¿quién lo habría encontrado? ¿Un hombre, una mujer, un imbécil, un suicida, un viajante de comercio? Cualquiera que hubiese sido, ¿qué habría buscado, qué habría encontrado en la lectura de sus páginas?

¿No es este un buen asunto para un relato? Lo dejaré reposar. No es quizá muy original, pero, ¿qué cosa es completamente original?

Tal vez sirva.

El proceso de la escritura es confuso, nunca sabemos con exactitud qué estamos haciendo o qué es lo que nos disponemos a hacer. Entonces las anotaciones espontáneas serán de gran ayuda al repasarlas.

Y, de hecho, busco otra vez un ejemplo en mi diario y encuentro este:

Septiembre. Continúo con el relato que he llamado provisoriamente “La caza”. Ya sé cómo comienza y de qué manera acaba, pero me falta lograr la tensión del relato. La tensión del relato es como la vida de un hombre: mal administrada se malogra.

Una narración, por lo general, nace lentamente, como una planta, unas demoran más, son las que más arraigan, y otras menos. Pero si apuramos la gestación, se malogran.

Busco nuevamente, al azar, en mis cuadernos, y encuentro esto, que aún no he aprovechado:

Esta mañana estoy solo en el bar de Tribunales: en la mesa de al lado, están una mujer joven, embarazada, y otra mujer, mayor. Simulo leer

el diario, pero presto atención a lo que dicen: “Sí, sí, yo quiero ir, iría volando. Él me espera, dice que nunca cierra la puerta de su cuarto, ni de día ni de noche. Pero no puedo”. La otra mujer, la mayor, dice: “No poder es no querer, ¿qué puede pasar ya?”

Las observo disimuladamente. La mujer joven no contesta, trata de ocultar que está llorando. ¿Cómo ha empezado y cómo terminará esta historia? Si estamos atentos a la vida, la imaginación no es necesaria. En realidad, la imaginación no existe.

Del diario de un escritor podría decirse aquello que alguna vez se dijo del *Tristram Shandy*, de Sterne, o sea, que es una novela que carece de una trama propiamente dicha y está construida con infinitas digresiones. Todo escritor que escribe un diario lo hace pensando, en forma confesa o no, en que será publicado. Y por eso hay también posibles lecturas en clave –ejemplos son los de Pepys y de Hugo– y porque, sin duda, en la enorme mayoría, el escritor se cuida de sus biógrafos anticipadamente. Además, no hay verdadera creación sin secreto, como decía Camus.

Y cuando el diario de un escritor es publicado, ya no pertenece a género alguno, porque todo libro remite únicamente a la literatura, como si esta contuviese de antemano, en su generalidad, los únicos secretos y fórmulas que permiten dar a lo que se escribe realidad de libro. ●

Tomado de *El resplandor de la hoguera*, de Héctor Tizón. Buenos Aires, Alfaguara, 2008.



Héctor Tizón  
Foto: Alejandra López



# RESPIRACIÓN Y VERDAD

Por Guillermo Saavedra

*Entre marzo de 1923 y septiembre de 1924, Ricardo Güiraldes consignó cotidianamente por escrito sus preocupaciones en torno a su salud, el budismo, el yoga, la teosofía, el lanzamiento de la revista Proa y algunos aspectos de la escritura de sus novelas Xaimaca y Don Segundo Sombra. Todo ello, a través de una escritura casi instrumental y despojada de toda veleidad. El resultado es un viaje a la intimidad de un escritor singular.*

Cristalizado en la consagración póstuma de un libro admirable, la condena de ser siempre citado sin ser realmente leído, Ricardo Güiraldes (1886-1927) fue bastante más que el autor de una apología idealizada del gaucho.

Luego de frustrar las expectativas de una familia de pro fracasando en las carreras de Arquitectura y Derecho, y tras la previsible estadía parisina arrojando al techo la manteca de vacas propias y ajenas, Güiraldes se encontró con la escritura.

El espíritu sopla donde quiere y, en su caso, con singular felicidad, ya que Güiraldes fue uno de los vectores de la mejor literatura argentina en una época en que esta no fue precisamente escasa.

Podría decirse que, en tanto escritor, vivió para la frase, como si en la respiración de un sintagma se cifrara el secreto de la literatura. Desde sus primeros libros, se insinúa en su escritura la construcción de un arco alzado en un equilibrio

de tensiones: la oralidad y la escritura, lo culto y lo popular, lo épico y lo lírico, lo íntimo y lo público, las huellas de la autobiografía titilando en el agua de la ficción pura.

Ese movimiento pendular negociando entre extremos tuvo también un correlato topográfico en las constantes idas y venidas de Güiraldes: de Buenos Aires al mundo y viceversa; y, más aún, en la sístole y diástole entre el cosmopolitismo de La gran aldea, excitada por las visitas internacionales convocadas por su infatigable amiga Victoria Ocampo, y la intensidad bucólica de la estancia familiar en San Antonio de Areco, “La Porteña”.

Tal condición bifronte no le resultó gratuita. Güiraldes se coció como todo mortal en la salsa amarga de su contemporaneidad; y en ella fue subestimado o incomprendido, más apreciado como patricio generoso –cofundador de *Proa* y promotor de jóvenes valores tan disímiles como Borges y Arlt (a quien regaló el magnífico título *El juguete rabioso*)– que como autor. Tal como le ocurriría al propio Borges unas décadas más tarde, debió esperar el reconocimiento de la divina Francia. Solo que, en su caso, este llegó demasiado tarde.

En 2008, la editorial Paradiso publicó el testimonio conmovedor de un momento preciso de ese derrotero. Se trata de la bella edición del *Diario* de Güiraldes, curada por Cecilia Smyth y Guillermo Gasió, que incluye un facsímil del original y un prólogo de María Gabriela Mizraje y contó con el apoyo del Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires.

Fue escrito entre marzo de 1923 y septiembre de 1924 para servir a Güiraldes de registro de su trabajo, no solo en la escritura sino sobre sí mismo, sobre su cuerpo enfermo y su conciencia al filo del estupor.

El texto es realmente notable. Ante todo, porque resulta un precioso envés del contexto biográfico del escritor: allí están las minucias de su cotidianidad fluctuante entre la estancia y Buenos Aires, pero también el registro de sus escritos (en el lapso abarcado por el diario, Güiraldes termina y publica *Xaimaca* y comienza a escribir *Don Segundo Sombra*), sus trabajos con la pintura y el dibujo, la gestación y salida de la revista *Proa*, sus encuentros con artistas e intelectuales, su creciente inclinación teórica y práctica hacia el budismo.



Ricardo Güiraldes



Reproducción facsimilar de una de las páginas manuscritas del diario de Güiraldes

Pero lo que verdaderamente conmueve de este manuscrito hasta ahora inédito es la economía radical de su escritura, anunciada en un escueto *avant-propos*: “Diario en que toda literatura esté ausente”, se promete y se cumple Güiraldes a lo largo de casi todas sus entradas. El reflexivo no es superfluo: se promete escribir, consignar para *sí mismo*, excluyendo la potencialidad de un lector. Y el resultado es infrecuente, algo que por momentos se reduce a la enumeración descarnada de prácticas diarias vinculadas a lo que Foucault hubiera llamado “el cuidado de sí”. Aunque en Güiraldes las mejoras de cuerpo y espíritu no se buscan en un retorno a los clásicos de Occidente sino en una mixtura muy argentina de prescripciones de medicina alopática y ejercicios tomados de las lecturas del budismo y la teosofía, a las que Güiraldes había accedido durante su último viaje a Europa.

La elección de la escritura es totalmente funcional a su propósito: oraciones desprovistas de verbos conjugados en voz activa y muchas veces reducidas a predicados no verbales imponen al conjunto esa vocación de austeridad que hace reinar al participio pasado pasivo y evita el sujeto: “Levantado a eso de las diez. Baño tibio. Afeitado en el Jockey. Almorzado con Carlos”. “Leído un poco de *Hatha Yoga*”. Como si él mismo fuera un agente fantasma o, más aún, el objeto de esas acciones: “Pintado en el estudio del ombú. Chocolate por Adelina, sobre el pasto”. Por

eso, cuando aparece un verbo conjugado, suena como un pistoletazo verbal, como si el sujeto replegado en sus pesquisas se reencontrara de golpe en una epifanía: “Concentración en el banco de las magnolias. Estoy como demasiado despierto a las cosas”.

Güiraldes no buscaba entonces convertirse en un monje ni recluirse en un *ashram*. A lo sumo, y no es poca cosa, sumergirse en el agua turbia de la contemplación para emerger renovado. Va y viene del autocontrol y la soledad al ruido de la vida. Consigna malestares físicos y emocionales, dudas y certezas, datos objetivos y presunciones indemostrables, actos triviales y propósitos elevados. Atraído por los preceptos de diversas disciplinas orientales persigue, en sus ejercicios físicos y espirituales, un cambio profundo en la respiración que su diario refleja como una forma inusitada de la verdad. Busca y entona su propio grado cero de la escritura, aquella que, como decía Barthes: “es el último episodio de una Pasión de la escritura que sigue paso a paso el desgarramiento de una conciencia burguesa”.

El *Diario* de Güiraldes es una formidable encarnación de ese episodio del que, tal vez, la literatura aún no ha salido del todo. ●

## UNA AMISTAD DESPAREJA

Por Aníbal Jarkowski

*El Borges de Adolfo Bioy Casares es un retrato intelectual del autor de Ficciones y una puesta en acto del difícil arte de atrapar la gracia efímera de una conversación, un humor, un clima de circunstancias –en este caso, los propios de la cotidianidad del mayor escritor argentino–. La nota que sigue conjetura que tanto el memorialista como su retratado eran conscientes de un ejercicio que tenía como referencia la célebre Vida, de Samuel Johnson de James Boswell.*

“Miércoles, 21 de mayo. Empecé el diario. Llegaron de Emecé *Eran siete*, *Lord Jim* y *Las rejas de hierro*”.

Esa es la primera entrada del diario de Bioy Casares. Es, también, una alusión a Borges, ya que las novelas pertenecían a las dos colecciones que por entonces ambos dirigían para la editorial Emecé: El séptimo círculo, acotada al género policial, y La puerta de marfil, que se proponía “recoger lo más vivo, lo más intenso, lo más dramático de las muchas corrientes novelísticas de nuestro tiempo”.

La entrada corresponde al año 1947. Leída con algún detenimiento, la fórmula “empecé el diario” –en lugar de la más previsible “empiezo”– no deja de resultar curiosa; permite pensar que la decisión de llevar un diario no fue resultado de una ocurrencia repentina sino, al contrario, que Bioy había meditado la posibilidad de comenzar un particular tipo de escritura, diferente al de la ficción, tolerante hacia los contenidos más heterogéneos, pero determinado por una forma y una constancia que ese día de mayo, por fin, empezó a practicar.





Borges y Bioy en la librería Alberto Casares el 27 de noviembre de 1985

Ocurriendo, como Borges escribió para referirse al suicidio de Lugones, que “nunca una causa es única”, es posible interrogarse acerca de cuáles pudieron ser al menos algunas de las razones, las conjeturables, que llevaron a Bioy al metódico ejercicio de una escritura que ocupó no solo miles de páginas manuscritas en sucesivos cuadernos, sino que también se extendió mucho más allá de los días en que escribió sus cuentos y novelas más valiosos.

En un breve ensayo fechado en 1984, José Bianco recordaba con melancolía que “en épocas de despotismo, muchos escritores se defendían de ese régimen conservando mediante diarios y memorias una suerte de libertad personal o de ilusión de libertad”. Bianco no precisó cuáles fueron esas épocas de despotismo –que bien miradas podrían ser todas– ni quiénes los escritores que, para resguardar su libertad, se entregaron al desahogo silencioso a través del registro de la intimidad y los recuerdos. Sin embargo, no parece arbitrario inferir que aludía al período 1943-1955 de la historia argentina y a escritores muy cercanos al propio Bianco, como Bioy Casares y Victoria Ocampo, autora de cientos de páginas autobiográficas y testimoniales.

Es de sobra conocida la inalterable aversión que Bioy sintió hacia la figura de Perón –“Mis horrores:

peronistas, nazis, germanófilos. Digo: el descubrimiento horroroso, al alcance de nuestra mano, de una alimaña”, de manera que, atendiendo a lo señalado por Bianco, en la emergencia de una situación política inaudita, tal vez pueda encontrarse una de las razones que llevaron a Bioy a comenzar su diario.

Ese mismo año de 1947, Bioy y Borges escribieron el más furibundo de los brulotes contra Perón y los peronistas, puesto a circular con seudónimo en copias mecanografiadas y nada más que entre personas de confianza: “La fiesta del Monstruo”. Aún años después del golpe de Estado de 1955, mientras preparaban la primera edición en libro de ese relato, Bioy anotó en su diario: “Es el mejor retrato de un peronista”.

Muy a gusto los dos en el hábito de componer listas y series razonables o descabelladas –“Enumeramos títulos: *Paja brava*, del Viejo Pancho; *La civilización manual*, de B. Sanín Cano; *La mano y su viaje*, de Magdalena Harriague”– e imaginar colecciones y antologías –“Voy a Emecé, donde propongo, en nombre de Borges, una colección de *science fiction*”; “Trabajamos en el índice de *Los mejores cuentos fantásticos*”; “Preparamos un índice para una antología de Stevenson”–, a mediados de los años cuarenta Borges y Bioy propusieron una nueva colección,

en este caso dedicada a volúmenes que se ofrecerían como una *suma* de la obra de distintos autores que, a su criterio, pasaban por clásicos.

El proyecto, al cabo, no prosperó, aunque en un primer momento la editorial debió aceptarlo, porque entre 1944 y 1946 los dos amigos se dedicaron a la selección de las páginas a incluir en un ingenioso volumen que, en lugar de ocuparse de un solo autor, reuniría textos de Samuel Johnson y partes de la deslumbrante e inusitada biografía que le dedicó James Boswell, lo que era poner en pie de igualdad dos obras y a dos autores reputados de manera muy distinta en la tradición literaria.

No puede saberse en qué grado Bioy ya conocía la *Vida de Samuel Johnson*, aunque el hecho de que fuera el encargado de la redacción del prólogo al futuro volumen seguramente le impuso estudiarla con tal detenimiento que es posible sospechar que esa lectura fue una razón más, y acaso de mayor peso que otras, para que apenas después emprendiera la escritura de su diario.

En muchos sentidos la relación entre Boswell y Johnson representada en esa biografía era análoga a la de Bioy y Borges. En uno y otro caso, se trataba de un vínculo determinado por la diferencia de edad, de solvencia económica y de trayectoria intelectual; por una ilimitada admiración que no era recíproca; por diarias y extensas conversaciones donde un hombre mayor enseñaba y otro menor aprendía, donde un viejo inhábil en el trato íntimo con las mujeres se sentía rejuvenecer con la compañía frívola de un joven Don Juan y un discípulo aplicado era testigo del brillo y también de la ridiculez de su maestro.

En el libro de Boswell, Bioy no solo debió advertir con asombro que su relación con Borges había sido prefigurada a fines del siglo XVIII, sino que además, y primordialmente, descubrió una forma genial, tan simple como eficaz, para poner por escrito lo que vivía desde el día en que conoció a Borges.

Por lo demás, hacia 1947 ya se había publicado *Ficciones*, que incluía varios de los relatos que luego integrarían *El Aleph* y muchos de los ensayos más notables de Borges. De manera que muy bien pudo haber sentido, como en una epifanía, que si a Boswell le había tocado en suerte conocer, bajo el vínculo de la amistad, a uno de los hombres más célebres de su tiempo, a él le había ocurrido algo exactamente igual.

Boswell había percibido el valor de salvar del olvido cada momento que pasaba en compañía de Johnson y decidió registrarlo por escrito con todo detalle, aun sabiendo que sus propias notas lo cubrían de ridículo. Bioy hizo –casi– lo mismo a partir en 1947.

Las notas personales de Bioy fueron objeto de un cuidadoso desglose que dio por resultado sucesivos libros autónomos que provienen de excavar, sin embargo, en una cantera única.

Uno de ellos, *De jardines ajenos*, se publicó en vida de Bioy y es una colección de citas literales y pequeñas anécdotas, leídas o escuchadas, que por afinidad o rechazo de su sentido fueron transcritas en los cuadernos.

Otros dos libros, en cambio, tuvieron edición póstuma y, a pesar de que comparten rasgos característicos de un *diario íntimo*, como la indicación de fechas y el

ajuste de la escritura al orden del tiempo, uno de ellos termina componiendo una *biografía* próxima a la manera de la de Boswell mientras que el otro, a medida que se desarrolla, se acerca cada vez más al contenido de una *memoria*.

Según Daniel Martino, a cargo de la edición de todos esos libros, hacia mediados de los años setenta, en coincidencia con la muerte de amigos como Peyrou y Mastronardi y “el gradual alejamiento de Borges”, Bioy fue abandonando la escritura regular de un diario y pasó a llevar misceláneos e inconstantes “cuadernos de apuntes”. *Descanso de caminantes* está compuesto por las notas de esos cuadernos, escritas entre comienzos de 1975, cuando Bioy había cumplido 60 años, y mediados de 1989.

En una dirección, se trata de un blando y extenso elogio de la haraganería –“Haz mañana, Bioy, / lo que puedas hacer hoy”– hecho por alguien que, muy poco exigido por la realidad a lo largo de su vida, nunca encontró obstáculos para practicarla.

En otra, en cambio, son las notas de un hombre que, conocido por todos, está sin embargo cada día más solo y, al mismo tiempo que encuentra entretenimiento en escribir lo que vive, se da cuenta de que en verdad ya vivió. Se encuentra con gente por la que no siente verdadero interés; planea más relatos de los que podrá, querrá o sabrá cómo escribir; comprueba en su cuerpo las señales incesantes de la decadencia; razona curiosidades del idioma, a las que siempre fue muy afecto, o registra cuántos de sus conocidos se van muriendo; pero se inclina, sobre todo, a dejar por escrito lo que no existe, sea porque lo soñó o porque el tiempo se lo llevó. A pesar de que “no llegó a dejar indicaciones demasiado precisas acerca de la edición”, todo indica que Bioy previó que estos cuadernos se reunieran en un libro, ya que le fijó el título y escribió una página preliminar en la que decide que la publicación será póstuma porque, “en vida, excedería el límite de vanidad soportable”. En esa misma página, declara su inquietante deseo de que el libro resulte el “testimonio de la rapidez de manos del tiempo, que oculta, entierra, hace desaparecer todas las cosas, incluso a quien escribe estas líneas y también a ti, querido lector”. Se trata, al fin, de un verdadero *memento mori* que advierte a los demás sobre la fugacidad de la vida pero también declara con rencor que, mientras él se aproxima a la muerte, los demás seguirán viviendo.

La curiosa particularidad de *Borges*, volumen que al ser editado ocupó más de 1500 páginas con entradas del diario de Bioy, es que la razón de ser de cada una de ellas no está en quien las escribió sino en que hacen referencia a su mejor amigo; desde la inicial de 1947 hasta la postrera, de 1989, en la que anota detalles, hechos y circunstancias de sus últimos días de vida en Ginebra, para cerrar el libro de un modo conmovedor: “Bernès grabó a Borges cantando *La morocha* y otros tangos. Dice que en esa grabación Borges ríe con la risa de siempre”.

Bioy era quince años menor y esa diferencia de edad, inusual entre amigos íntimos, permite comprender que las anotaciones tracen un arco desde la admiración sin límites –“Leyéndolo sentí lo lejos que estoy de pensar bien, amplia y justamente; de saber construir las frases; de tener una inventiva enérgica y



Ambos escritores, fotografiados por Dani Yako

feliz”–, semejante a la que se desprende de la *Apología de Sócrates*, hasta la percepción, en la decadencia física de Borges, de la que en un tiempo será también la suya –“Está flaco, tembloroso, con desvanecimientos. Tiene azúcar. Lo operan la semana que viene de próstata”; “¡Cómo debo arrastrarlo para caminar!”; “Estoy deseando verte, le dije. Con una extraña voz me contestó: ‘No voy a volver nunca más’. La comunicación se cortó”.

Si bien en la *Vida de Samuel Johnson* Bioy descubrió la forma que necesitaba para escribir sobre Borges, al replicarla en el diario, su propia imagen quedó a salvo del ridículo con que Boswell se representó. De Bioy no puede decirse lo que se dijo de su modelo, en el sentido de que era “pesado, débil, vanidoso, cargoso, charlatán”, aunque también “perfectamente franco, porque la debilidad de su comprensión y el tumulto de su espíritu le impedían saber cuándo estaba poniéndose en ridículo a sí mismo”.

Acaso el mayor enigma que acompaña la lectura de *Borges* es si el biografiado sabía de las notas que escribía su biógrafo después de cada conversación, interrogante para el que tal vez pueda arriesgarse una respuesta.

En 1966, Borges dictó uno de sus cursos de literatura inglesa en la Universidad de Buenos Aires, en el que, además de dos clases destinadas a la vida y la obra de Johnson, dedicó una más a considerar la biografía escrita por Boswell; significativamente, todos los temas que expuso en esa clase ya los había conversado con Bioy.





El binomio, en los inicios de su larga amistad

Una de las cuestiones que planteó a los alumnos era si Johnson conocía o no el hecho de que Boswell llevaba el registro minucioso de las conversaciones, las reuniones, los viajes que compartían, e incluso si había llegado a leerlo. El libro de Boswell no despeja ese enigma, aunque Borges observa que para aquellos días Johnson ya casi no escribía, y desprende que la razón para eso era que prefería dedicarse a conversar con la seguridad de que nada de lo que dijera se perdería porque el otro, apenas se separaran, iría a anotarlo en su diario.

Seis años antes, Borges había planteado la misma cuestión en una conversación, lo que hizo que Bioy anotara en el diario: “Yo me preguntaba mientras tanto si él sospecharía la existencia de este libro; si tendría curiosidad de leerlo; si lo corregiría; si la circunstancia de que últimamente escribía tan poco se debería no solo a la deficiencia de la vista y la haraganería, sino al conocimiento de este libro”. Bioy, según parece, no consideraba una posibilidad que, sin embargo, se puede desprender de las mismas notas del diario; la de que Borges desconfiaba que su amigo era un nuevo Boswell e incluso, yendo un poco más allá, le indicaba cómo debía escribir ese libro que crecía en secreto.

En distintos encuentros, Borges desliza observaciones acerca de *Vida de Samuel Johnson* que parecen, en realidad, instrucciones dirigidas a Bioy para que las tuviera en cuenta mientras escribía, como que los “dichos y los episodios” fueran mejorados a partir de una estilización que salvara las imperfecciones de lo realmente ocurrido; que el encanto del futuro libro residiría en aproximarse a la representación concreta de dos hombres conversando; que no interesaba tanto la exacta reproducción de las conversaciones como sí el efecto de verdad alcanzado; que no convenía retratar a alguien diciendo que era ingenioso, sino que se debía mostrar su ingenio a través de lo que decía; que correspondía a la naturaleza de un diario registrar indiscreciones.

Bioy, en fin, debía hacer con Borges como Boswell había hecho con su maestro al “mostrar manías, rasgos absurdos y hasta desagradables de Johnson y, al mismo tiempo, persuadirnos de que era un gran hombre, admirable y querible”. ●

## ALGO MÁS QUE UNA VÍA DE ESCAPE

—  
Por Gonzalo Martínez

*El diario que Delfina Bunge llevó por más de cuarenta años es más que un imperdible documento de la situación y los anhelos de la mujer en la primera mitad del siglo XX argentino. Sus casi diez mil páginas son un modo desenfadado de armar con los episodios de su vida una forma extrañada de la literatura.*

**D**elfina Bunge fue mucho más que la esposa de Manuel Gálvez. O que la escritora cuyos poemas fueron traducidos del francés por Alfonsina Storni y elogiados por Rubén Darío y José Enrique Rodó. La mujer pública –aunque hoy bastante olvidada, mantuvo una extensa amistad epistolar con Victoria Ocampo– circuló en vida entre algunas de las figuras más prestigiosas de la primera mitad del siglo pasado. Pero es en su obra secreta (hasta cierto punto no lo fue nunca tanto, como se verá) donde aparecen las visiones impensadas de una mujer que se propuso hacer convivir una profunda fe religiosa con su incomodidad frente a los prejuicios de su tiempo.

Se trata de un diario que inició en 1899 y consta de 10.000 páginas escritas a mano que luego pasó a máquina. Ese cambio de formato implicó algunas censuras –entre ellas, sus primeros encuentros eróticos con Gálvez– y comentarios, rectificaciones, cambios de opinión. Una escritora que corrige la visión que tuvo de su propia vida, al tiempo que imagina –podría decirse que predetermina– el

destino de sus memorias. Por ejemplo, agrega lo siguiente a una entrada fechada en octubre de 1907: “No es una indirecta a mi familia para que guarde mis cincuenta o sesenta cuadernos que reconozco son un exceso, porque ¡si cada miembro de la familia nos legara... semejante presente griego!”.

El esfuerzo de mecanografiar sus manuscritos, el sometimiento de esa segunda versión a la lectura de una amiga –con el fin de corregir eventuales errores– habla de cierta percepción de perdurabilidad de textos que suelen ser coyunturales. Como si sospechara que sus anotaciones hablaban de algo más que de su propia vida. Al punto que su nieta, la historiadora Lucía Gálvez, dedicó a Bunge dos libros: *Delfina Bunge. Diarios íntimos de una época brillante* y *El diario de mi abuela*. En el primero, los textos funcionan como documento; el segundo es como una especie de álbum familiar de alguien a quien Gálvez conoció y reaparece –si se lo puede decir así– como una visita inesperada. Por otro lado, gracias a la abundancia de fragmentos del diario, apenas interrumpidos por necesarias explicaciones acerca de los personajes aludidos por Bunge y datos del contexto histórico y social, es posible tener un acceso directo a un testimonio acerca de la vida de las mujeres entre fines del siglo XIX y principios del XX.

En la que seguramente debe ser una de sus últimas anotaciones –escrita en 1952, el año de su muerte– puede leerse lo siguiente: “No existían cursos, ni centros de estudio, ni sociedades donde las chicas trabajaran, salvo los talleres destinados a coser ropas para los pobres que había en los colegios de monjas”, para luego aludir a lo que se le avecinaba a los 15 años, antes del obligado casamiento, “solo patines y baile”.

Este será un tema central en el diario, la falta de expectativas intelectuales y profesionales para una muchacha de una familia de buen pasar como la de los Bunge. Hasta el punto que la idea de hacerse monja que aparece en los primeros fragmentos es una manera de salirse del tedio que le genera ese no tener qué hacer. Sin embargo, no es la queja el tono que domina al diario. Por el contrario, lo que se lee es una actitud bien humorada, pese a que la familia veía esa actividad de registrar su vida como una excentricidad. Su madre le decía que tomaría fama de literata, para agregar: “lo que te pierden son las ideas propias, esas ideas se te ven por encima de la ropa”. Al reflexionar sobre estos diagnósticos maternos, consigna sus enormes diferencias con el movimiento feminista –aunque no las explica–. Pese a esa posición, se resiste a aceptar “que habíamos sido puestas en el mundo para no tener –hasta cierta edad– otra preocupación que el vestirse, divertirnos y agrandar... ¡para encontrar novio!”.

Podría suponerse que, aunque Delfina no vive esta situación con resentimiento y que muchas veces se burla de ella, la necesidad de huir de ese destino fue la que la llevó a la escritura. No se trata del habitual diario de escritor, poco se dice de la vida literaria que seguramente compartió, ni hay demasiadas reflexiones o apuntes sobre el oficio de escribir.

Sin embargo, el diario no se resume a la anotación de circunstancias, hay una evidente voluntad de narrar que se ve en la variedad de recursos que despliega

Bunge: el uso de diálogos, técnicas para generar suspenso, soliloquios, transcripción de otros discursos, hacer intervenir a los personajes mostrándolos en el acto de lectura del diario: “Y le tocó a Manolo (Gálvez) el turno de [...] casi desmayarse”, escribe en febrero de 1907. “Me pidió mi diario. Le traje este cuaderno; y al recorrer esas páginas fue para él como si hubiera visto un ave negra u oído graznar las lechuzas en un cementerio a medianoche”.

Extraña escena, el novio leyendo lo que su novia dice sobre él. Él le devolvería el gesto con un retrato incluido en *El mundo de los seres reales*. En ese texto, elogia y en parte disculpa a su mujer por un artículo que ella publicó en relación con el 17 de octubre y que generó la huida de varios suscriptores de la revista *El Pueblo*, lo que implicó que ninguno de los dos pudiera seguir colaborando en el mensuario. Gálvez destaca que “El 17 de octubre Delfina fue una de las pocas personas de la clase elevada que vio claro: el movimiento era una revolución social”. Y a continuación, transcribe algunos párrafos del texto: “Algo que no conocíamos, que, por mi parte, no sospeché siquiera que pudiese existir... Las calles suburbanas veíanse llegar grupos de proletarios, de los más pobres entre los proletarios. Y pasaban debajo de nuestros balcones. Era la turba tan temida. Era –pensábamos– la gente descontenta... Las turbas mostraban una milagrosa transformación. Su aspecto era bonachón y tranquilo. No había caras hostiles ni puños levantados, como los vimos hace pocos años. Y más aún nos sorprendieron sus gritos y estribillos. No se pedía la cabeza de nadie”. No deja de llamar la atención que una mujer que integra un espacio tan conservador como la clase media porteña de la década de 1940 pueda llegar a tener semejante visión del 17 de octubre, por más que su terminología pueda resultar un tanto incómoda para los lectores actuales.

Parte del secreto se revela en este diario que, con mucha frecuencia, entre relatos de bailes, chismes de sus amigas y peripecias familiares, deja caer reflexiones que, aunque agudas e iconoclastas, se presentan siempre en un estilo un tanto ingenuo acerca de cómo viven las jóvenes con su futuro preestablecido. Hay un



Estampilla conmemorativa de Delfina Bunge, 1983 | Dibujo: Álvarez Boero



momento en que Delfina Bunge, como se señaló, considera seriamente la posibilidad de ordenarse como monja. Es una primera vía de escape, pero muy pronto le resulta evidente que es un camino a pura pérdida. Pese a esa temprana vocación, no existe en ella el deseo de someterse. Entrar a un convento sería la manera de rubricar la pérdida de toda libertad.

Pues en verdad no se halla a disgusto en un mundo al que no vive como hostil, pero al que considera básicamente aburrido. El diario es el espacio para conjurar el tedio de las reiteraciones de rituales y costumbres, la operación que la saca del mundo y le permite contemplarlo de otra manera. En una entrada de julio de 1900, anota: “Escribir como lo hago ahora, a las dos de la tarde, en el cuarto inundado por la luz por la puerta abierta, tiene para mí un poder particular... Me llena de fuerza y felicidad”.

Imagina varios caminos para salir de esos largos momentos aburridos. Uno es la docencia –quiere enseñar piano– y el otro la escritura, que en algunos libros tiene mucho que ver con el primero. Como es el caso de *Viaje alrededor de la infancia*, uno de sus mayores éxitos, una serie de textos escritos con afán pedagógico. A eso se suma una fuerte afición por la música. Son notables las páginas del diario en las que habla de su amado Wagner. Bunge cree firmemente –y eso puede explicar en parte su interpretación del 17 de octubre– que hay un poder en el arte capaz de superar las barreras sociales, o en todo caso esa convicción es una manera de poder salirse, al menos por un rato, del mundo encerrado en que vive: “Me gusta ver a los chicos pobres que se juntan a escuchar cuando toco el piano. Deliciosas criaturas que son el adorno de esta calle tan tranquila. Cuando nos ven salir se agrupan en nuestra puerta y nos sonríen. Esa sonrisa es para mí un regalo. Decimos con Julia que han de mirar a las grandes señoras como nosotras imaginábamos, cuando chicas, las hadas de los cuentos. Una vez que salíamos en coche abierto para el corso de las flores, me sentí como humillada de nuestro relativo lujo, al pasar junto a un grupo de aquellos chicos. En ese momento hubiera preferido ser uno de ellos en lugar de la niña del coche”.

Ese afán de estar en dos sitios se emparenta de algún modo con una idea apaciguada del misterio (nunca hay desesperación en el diario) y que consiste en ver qué pasa del otro lado de las miradas: “Hay también quien me dice que soy ‘un lirio que pasa’, otros ‘figura decadente’”. La lista se despliega a lo largo de un extenso párrafo del diario e incluye calificaciones como “momia incommovible”, “pato desmayado” o simplemente “linda”. Concluye así, luego de la enumeración: “Cuando alguien llega a mirarme con insistencia, no puedo menos que preguntarme cuáles cosas irá pensando de mí, si las lindas o las feas”.

Por eso el diario tiene ese toque contradictorio que lo vuelve tan sorprendente pese a que podría decirse que mucho de lo que se cuenta en él son minucias. Allí se mira y se quiere ser mirado, se esconde y se exhibe, se pelea y se acepta el mundo tal cual es. En definitiva, se escribe para no seguir esperando. ●

## NI ENFERMERA NI ARTISTA

Elena, la mucama. Quiso ser Hermana de Caridad, y negándole los padres el consentimiento, se casó... No sé qué es lo que no le ha pasado a esta pobre mujer: pérdida de dinero, de marido, de situación (la gran situación inesperada que, como a una Cenicienta, le trajo el casamiento). De diez o doce hijos que tuvo, solo le quedaron dos. Uno es Nicolás, bastante sordo, y el otro chicuelo quedó en España, en excelentes manos. Hace dos años que no tiene noticias. Y aquí está ella, lejos de su país y familia, flaca como un esqueleto, y sirviendo... Eso sí, siempre muy alegre, bailando pericones. Es un carácter muy especial; sus dos vocaciones fueron: para religiosa enfermera, o artista teatral... ¿Y qué hubiera sido de esa monja/actriz española en Buenos Aires si no hubiera perdido “diez o doce” hijos, una patria y una situación holgada?

Fragmento del diario de Delfina Bunge, citado por Lucía Gálvez en su libro: *El diario de mi abuela*.

# LA IDEOLOGÍA COMO PROBLEMA

—  
Por Christian Estrade

*Pese a que se conoce solo una pequeña parte de los diarios de Enrique Wernicke, los fragmentos editados permiten asomarse al universo de un autor muy personal, atravesado por la contradicción entre sus adscripciones políticas y su estética literaria. Y, al mismo tiempo, constituyen un lúcido documento de un intenso período de la historia argentina. Aquí, un análisis y una página reveladora de las tensiones de ese texto hasta hoy inédito.*

Autor de una obra aún poco conocida, Enrique Wernicke (1915-1968), novelista, cuentista, dramaturgo y poeta, es también uno de los diaristas argentinos más importantes del siglo veinte, con la particularidad de que su diario está aún inédito. Alejado de los círculos intelectuales y culturales de su época, aislado en la ribera norte del Río de la Plata, Wernicke construyó un universo ficcional, un estilo y un lugar únicos en la literatura argentina de los años sesenta.

Una lectura de sus cuentos –la zona más difundida de su producción, a pesar de su extraordinaria novela *La ribera*– nos acerca a la cosmovisión que Wernicke construye en toda su obra. En ellos, una prosa sobria y austera, de frases cortas y depuradas, narra historias de personajes fracasados de estirpe arltiana.

Borrachos, hombres frustrados y melancólicos, obreros, locos y suicidas, evocados ya desde el título de su libro de relatos *Los que se van* (1957), se desviven en busca de una libertad total, casi utópica; aspiran a llevar una vida sin concesiones. Los personajes de Wernicke le dan a menudo la espalda a los de su clase –la pequeña burguesía– para acercarse a aquellos hombres y mujeres más cercanos a una experiencia vital y auténtica, deshaciéndose de toda ambición material y de todo intelectualismo.

El copioso diario de Wernicke, por su parte, no ha sido publicado, a excepción de unas 20 carillas de las 1.400 que componen la obra y aparecieron en la revista *Crisis* en 1975.<sup>1</sup> La selección realizada por Jorge Asís tiene un valor inestimable, en tanto es la única publicación hasta la fecha del diario. Sin embargo, como toda selección, deja de lado varios aspectos, algunos realmente importantes. El primero es su inicio, momento crucial que a menudo marca la razón de existir de un diario. El otro se debe al criterio de edición adoptado, que excluye lo que Asís llama las “pálidas referencias a las variadas profesiones a las que debió recurrir para ganarse la vida”,<sup>2</sup> y que podrían constituir un valioso testimonio sobre los distintos oficios que ejerció, esenciales para entender la postura estética de Wernicke, como veremos más adelante.

La primera entrada del diario estaría aparentemente fechada en marzo de 1936; y se sabe que Wernicke lo llevó incansablemente hasta su muerte en 1968 –un diario, sugiere Philippe Lejeune, no se *escribe*, su autor lo lleva día tras día, y de esa acumulación resulta un diario, como una suerte de epifenómeno–.

Una de las originalidades del diario de Wernicke es que lleva un título que, además, ha sufrido variaciones a través del tiempo. En un principio, se tituló *Cartas a Melpómene*,<sup>3</sup> *musa de la tragedia*, para quedarse posteriormente en *Cartas a Melpómene* y finalmente en *Melpómene*. La elección del registro de las cartas, dirigidas a la musa de la tragedia, construye una intimidad epistolar particular que se desvanece con el tiempo y el diario, en función metonímica, se convierte él mismo en la musa de la tragedia. *Melpómene* parece ser el sino de Wernicke, el rótulo de la casa de la vida del autor, el frontispicio donde leeríamos: “musa de la tragedia”. El 5 de agosto de 1945 escribe: “¿Seré capaz de hacer un libro con el alma de las Melpómenes?”<sup>4</sup>

Como documento, el diario de Wernicke es de un enorme valor. En principio, porque cubre años cruciales en la historia política de la Argentina del siglo XX: el surgimiento de la figura de Perón, la consolidación y triunfo del peronismo, su caída, el exilio y la gesta del retorno. Doblemente interesante porque, por un lado, Wernicke estuvo afiliado al Partido Comunista, que siempre ocupó un lugar secundario y marginal en la política argentina, lo que lo llevó a mantener bastante distancia con la militancia peronista. Y, por el otro, por la posición de Wernicke dentro del campo literario: recluso en su ribera y autoexcluido de los círculos de escritores, el autor de *Melpómene* observa, con preocupación, la agitación del mundo de las letras de la capital, los concursos, los premios, los movimientos editoriales.





Dos imágenes del escritor: un retrato clásico y, a la izquierda, trabajando en sus soldaditos de plomo

Pero, si el texto de Wernicke es interesante por los años que cubre y por la posición que ocupa, lo es sobre todo porque se trata de un diario de escritor. Y, como tal, da cabida con frecuencia a temas vinculados con el ejercicio de la literatura: el oficio de escribir, las dificultades para publicar, las estrategias para consolidar una escritura, bosquejos de obras, vacilaciones y certezas de un proyecto estético en permanente reafirmación, momentos de sufrimiento, todo bajo el permanente asedio del alcohol.

Si tuviéramos que definir la mayor originalidad de *Melpómene*, esta sería indudablemente la dimensión ideológica de su proyecto estético que subyace o mejor dicho que atraviesa la pose de combate que intenta mantener en su escritura a lo largo de su vida.

El valor del texto de Wernicke reside también en la escasez de diarios en la literatura argentina del siglo. Por el lugar que ocupa dentro del campo literario de este país –un escritor poco conocido, descentrado, alejado de los cenáculos porteños y militante comunista–, la figura y el diario de Wernicke se postulan de cierto modo como el revés del de Adolfo Bioy Casares. Si *Diario de caminantes*

y *Borges* son el testimonio de un liberal, de un *apparátchik* del campo literario, el de Wernicke sería el de un militante de izquierda, el de un proletario, el de un obrero de la literatura. Puestos a cartografiar el mapa raro de los diarios de escritores argentinos, el de Wernicke se ubicaría próximo al de Gombrowicz. Los diarios del polaco, abocados a funcionar, entre otras cosas, como un dispositivo de autopromoción, urden una estrategia en el campo de batalla literario sobre la base de polémicas y de un sistemático autoelogio y, a su vez, ofrecen un interesante panorama del mundo literario de los años sesenta. Es en este sentido que el diario de Wernicke, que elige como punto de vista la orilla, se acerca al de Gombrowicz, también escrito al margen de la cultura más oficial nucleada en esos años alrededor de la revista *Sur* de Victoria Ocampo.

No está de más recordar que el diario de escritor se convierte, en el siglo XX y paulatinamente, en un género autónomo. Así, podríamos decir que *Los diarios de Emilio Renzi* conforman un dispositivo que se propone reconstituir la génesis de su narrativa, recreando un debate de época y situándola dentro de un proyecto estético.

Confrontada con las de otros grandes diarios de escritores del siglo veinte en todo el mundo, la voz que se consolida en *Melpómene* lo acerca al diario de Pavese por la lucha perpetua contra la incertidumbre, al de Kafka en su combate contra la ansiedad, al de Julio Ramón Ribeyro por el despunte permanente del fracaso, y también al de John Cheever en sus combates contra el alcohol. El diario de Wernicke es una lucha permanente por sujetar el timón sobre un rumbo estético, abrasado por la incertidumbre, ansioso por el éxito, abatido por el alcohol, y con la exigencia de sostener una vida auténtica.

*Melpómene* está sobre todo trabajado al compás de una relación ciclotímica con la escritura, que oscila entre un entusiasmo verborrágico y un mutismo resignado. El diarista pasa de una crítica acerba de sus propios cuentos, a los que considera *aburridos, idiotas, tontos, afeminados* y hasta *tilingos*, a soñar con hacer *una literatura robusta*,<sup>5</sup> con *escribir un gran libro*.<sup>6</sup> Pasa de rebelarse contra el conformismo de la vida –“No puede tener sentido esto de ir a la oficina, pagar el alquiler y pensar en la libertad”–, de sufrir largos períodos estériles por culpa del alcohol y de vacilaciones a la hora de escribir. Se producen allí conflictos entre escritura e ideología que lo paralizan; busca una armonía entre vida y escritura y lograr un “compromiso entre lo directo y la literatura”<sup>7</sup> que tanto anhela. La lucidez a veces lo acompaña: “Sé que tengo voluntad débil, sé que mi mundo es reducido, sé que mi escala de notas es muy pequeña”; pero luego los celos lo atacan: “me molesta que ‘otros escriban’”.<sup>8</sup> El desánimo lo invade y se siente “aplastado por una tremenda sensación de fracaso”, para dejarse luego ganar por la euforia: “No sé por qué, esta noche, estoy orgulloso de mi vida. Es que, en cierto modo, es heroica mi soledad. ¡Oh! Resultará al fin que yo soy un perfecto exponente de mi siglo, un hombre que VE, NO PUEDE HACER, Y ES FELIZ POR ADELANTADO”.<sup>9</sup> Un movimiento de lanzadera, de ida y vuelta, lo lleva de la exaltación al abatimiento: “Ahora, ya estoy borracho.

He escrito. No puedo anotar el placer que he sentido. Soy, me enternezco, me trampeo tal vez, pero soy feliz. ¡La gran puta! Hacía más de un año que no me encontraba. Y todo, por no beber. Quede la lección. Quede la confesión”.<sup>10</sup> Sin embargo, ese mismo año cae en el abatimiento más absoluto: “En definitiva es bastante grotesco, más cuando uno se sabe tan poco. Últimamente me siento un pobre gusano”.<sup>11</sup>

Wernicke encuentra dos enemigos para que escritura y vida estén en consonancia: el tironeo entre la constante amenaza del alcohol y la obediencia ideológica. Toda la vacilación estética de Enrique Wernicke se encuentra en esta frase del 28 de junio de 1947: “sé cómo sería el libro que me gustaría escribir. Pero es indudable que, aparentemente, mis gustos contradicen mi ideología. O será que no, que profundamente, en lo más hondo de mí, están de acuerdo”. Esta parece ser la encrucijada del autor de *Melpómene* y, para salir de ella, es capital la experiencia personal: “Para mí, trampa sería hablar de obreros que no ‘he vivido’, de miserias físicas que no he conocido y de angustias económicas que hasta hoy no he probado”.<sup>12</sup> Y sigue, porque experiencia, ideología y escritura deben ser inseparables: “Si pensara que mis cuentos ocultan alguna tesis contraria a mi ideología, mi pensamiento filosófico, o mi sentir socialista, no los publicaría y no escribiría nada tampoco”. De hecho, todavía quince años después de esta declaración de principios, no resolver esa ecuación equivale a un fracaso: “Creo que me ha sucedido algo que yo mucho temía cuando era muchacho: he desvinculado mis necesidades vitales de mis libros. Como y vivo sin escribir”.<sup>13</sup> A menudo, Wernicke se interroga sobre la motivación de llevar adelante un oficio totalmente desconocido para él: “¿Para qué hago esa experiencia?”, a lo que contesta, “Para recordarla, posiblemente. Porque me es natural. Y porque pienso, cínicamente, sacarle el jugo”.<sup>14</sup> Entendemos que apunta a hacer de la experiencia materia narrable, de su diario narración a futuro, auténtica y vivida. Quizá debemos leer su diario como el registro de la experiencia antes que como la antesala de la ficción. *Melpómene* es entonces tanto un diario de la experiencia vital como de la experiencia creadora, tal como lo plantea Maurice Blanchot.<sup>15</sup>

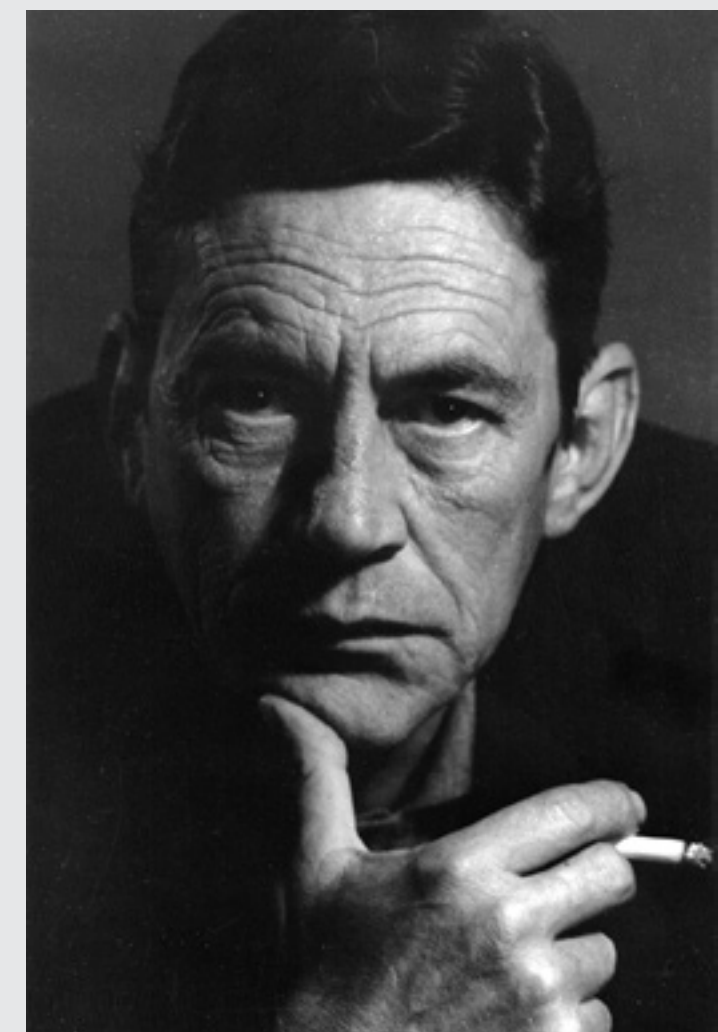
Wernicke es también lector de su propio diario, sobre el que vuelve repetidas veces para comentarlo, para espiarse a sí mismo: “Como otras tantas noches, interrumpo la escritura para leer las Melpómenes. Asombro, tristeza, de todo un poco. Sigo pensando que es lo mejor que he escrito en mi vida. Es lo único que vivirá de mí”.<sup>16</sup> Y, por ejemplo, nueve años más tarde: “Dejé la página en blanco y me dediqué a leer melpómenes”.<sup>17</sup>

Ahí donde su ideología lo obligaba a inscribirse en el realismo socialista –fidelidad a la autenticidad de la vida, las dificultades de vivir retratadas en forma artística, acercamiento a la lucha de masas, rechazo al subjetivismo–, Wernicke, que a menudo merodea construyendo personajes de los márgenes, toma la experiencia vital del proletario y observa los estremecimientos de los desclasados. El contraste entre proletario y burgués es tratado con laconismo

y concisión, y la traición de clase merodea incesantemente. En este punto, la obra de Enrique Wernicke se acerca a la de Paul Nizan, un escritor que escribe sobre la traición de clase y sobre el burgués que logra evadir su condición social.

La obra ficcional de Wernicke, a imagen de sus tergiversaciones con el dogma estético socialista, parece proponernos una respuesta a la irresoluble ecuación estética. Sobre todo, sus cuentos mantienen la decisión de escribir sobre un mundo obrero auténtico y un mundo burgués inauténtico, a partir de la experiencia del autor: un capital vivencial forjado y veraz donde parecen comulgar sus gustos y su ideología. En cambio en su novela *La ribera*, encontramos la otra vertiente de la encrucijada –sus gustos contradicen su ideología–, en tanto la novela, como buen dispositivo, se desliza paulatinamente hacia la epifanía de un yo, y la forma del diario fagocita la novela, acaso lo más vedado de la escritura socialista, siendo el yo un operador de la escritura burguesa.

Los lectores esperamos la edición de *Melpómenes* para recibir algo más del oficio de escribir de Wernicke y para entender por qué descarta el tren de la literatura comprometida, por qué se encierra en un dogma estético donde la colusión entre el escritor y la base proletaria funciona, en su caso, contra él. ●



Enrique Wernicke  
Foto: Anatole Saderman

1. Revista *Crisis*, n.º 29, Buenos Aires, septiembre de 1975, pp. 28-35.

2. *Op. cit.*, p. 28.

3. *Melpómene* es la musa de la tragedia, aunque en un principio se ocupaba del canto y de la armonía musical. Como pronto fue asociada a Dionisio, se acercó a la tragedia, nacida del culto de ese dios.

4. *Crisis*, n.º 29, p. 28. *Melpómene*, 5-08-45.

5. *Crisis*, n.º 29, *op. cit.*, p. 28. *Melpómene*, 5-08-45.



6. *Ibidem*, p. 29. *Melpómene*, 4-04-49.
7. Elvio E. Gandolfo, “Prólogo” en Enrique Wernicke, *Cuentos completos*, p. 7.
8. *Crisis*, n.º 29, *op. cit.*, p. 29. *Melpómene*, 1-06-48.
9. *Ibidem*, p. 30. *Melpómene*, 8-12-53.
10. *Ibidem*, p. 34. *Melpómene*, 6-04-60.
11. *Ibidem*, *Melpómene*, 19-12-60.
12. *Ibidem*, p. 29. *Melpómene*, 30-06-47.
13. *Ibidem*, p. 34. *Melpómene*, 17-08-61.
14. *Ibidem*, p. 29. *Melpómene*, 18-10-47.
15. Maurice Blanchot, “Le journal intime et le récit”, en *Le livre à venir*, París, Folio, 1959, p. 258.
16. *Crisis*, n.º 29, *op. cit.*, p. 30. *Melpómene*, 8-12-53.
17. *Ibidem*, p. 34. *Melpómene*, 13-9-62.

## NO TENGO ABSOLUTAMENTE NADA

Diciembre 29 de 1957

Se termina este año extraordinario. Y yo, a los casi cuarenta y tres, me encuentro en un comienzo. No tengo en dónde trabajar y ando en busca de un “empleo”. La fabriquita de soldados no da más y ninguno de los “grandes proyectos” ha cuajado. El saldo de este año es: un hijo que nacerá el mes que viene; un libro de cuentos “muy bueno”; una novela corta en borrador, y deudas por casi 20.000 pesos.

Aplastado por una sensación de fracaso. No se trata de que no me sepa haragán y borrachín. Pero hay borrachines que se “la rebuscan”. Yo no. El resultado de estos diez años de “no tener que ir al centro”, ha sido escribir cuatro o cinco libros. Y cambiar de mujer tres veces. Y de perro otras tres.

He perdido contacto y relación con cuanta persona puede ayudarme. Y, se me ocurre, he ganado fama de informal, borrachín y loquito. Mi único prestigio: “soldaditos”, los divinos soldaditos que me permitieron vivir sin pedir nada a nadie (de mis círculos literarios).

No tengo absolutamente nada. Y no lo tendré por mucho tiempo. Es evidente que yo calculaba, “dejando pasar el tiempo”, que algo iba a suceder, que “mi gloria” me iba a asegurar un modesto pan cotidiano y que vendrían a buscarme para darme changuitas. Eso no ha sucedido. El mundo no perdona la indiferencia y el engreimiento, y hay que hacer muchas cosas para que a uno “lo vengán a buscar”. Analizando los hechos, pienso que la vida solitaria de estos años, tan útil para

madurar a un Enrique escritor, me ha impedido salir a la calle. El problema de “dónde como” y “quién cuida del perro” me ataba ridículamente a mi casita. Años que no voy al cine, que no veo exposiciones, que no sé qué pasa en Buenos Aires. Si soporto el asqueroso viaje al centro, el traje y la sudada, me vendrá bien un cambio de vida. Pero temo sentirme abrumado por tanta cosa odiosa y que el trago me derrumbe la salud. Habrá que esforzarse como nunca. O pegarse un tiro.

Enrique Wernicke

Fragmento de *Melpómenes* –diarios inéditos de Enrique Wernicke– cedido, al igual que la fotografía de Anatole Saderman, por la familia Wernicke.

# CARISMÁTICO Y CONTROVERSIAL

Por Elvio E. Gandolfo

*En 1953, catorce años después de haber llegado a la Argentina, Witold Gombrowicz comenzó a escribir en resmas desordenadas un registro personal que no abandonó hasta su muerte, ocurrida en Francia en 1969. Considerado un escritor argentino por las huellas que dejó en nuestra literatura y las que este país dejó en él, no podía faltar aquí un análisis de su Diario, tan extenso y multifacético como imprescindible.*

Un comentarista escribió que el *Diario* de Gombrowicz no podía considerarse tal, porque iba siendo escrito a pedido de *Kultura*, una revista del exilio polaco, publicada en París. A su vez, un lector en castellano tuvo tres accesos para leerlo, a lo largo del tiempo. Ante todo, *El diario argentino* (1968), una selección de entradas relacionadas con el país donde vivió casi un cuarto de siglo. En segundo lugar, dos hermosos (y caros) tomos de la colección Alianza Tres, que llegaban hasta su regreso a Europa. Por último, el *Diario 1953-1969* completo, editado por Seix Barral en 2005.

En “La perspectiva exterior. Gombrowicz en Argentina” (1990), Juan José Saer se quejaba: “Por razones inexplicables, existe una selección llamada *Diario argentino* y editada hace unos años en Buenos Aires. Ese desmembramiento es absurdo por la sencilla razón de que todo el diario es argentino, si bien una parte

fue escrita después de su regreso a Europa y decenas y decenas de páginas no hacen la menor referencia a Argentina”. La opinión es discutible. Gombrowicz siempre fue un constante trabajador en su carrera literaria, en la medida de lo posible y según los elementos a mano, sin perder la esencial búsqueda propia. En 1968, esa edición “seleccionada” era un hábil movimiento para estar presente en el tejido cultural de un país del cual no sabía si llegaría a liberarse. En segundo lugar, el diario completo con sus “decenas y decenas de páginas” no dedicadas a la Argentina, es claramente un diario mucho más polaco, por decirlo así. Algo lógico, ya que en principio estaba dirigido a los exiliados de dicho país.



Gombrowicz trabajando en Francia, años sesenta

Otro escritor, Juan Terranova, decretó con otros fastidios (su tamaño, la insistencia en cosas poco interesantes como escritores polacos que nadie conoce en Argentina), y la incomodidad física para leerlo, que no era demasiado interesante. En realidad, aquí uno adivina la astucia típica del periodista cultural sobrecargado, abrumado de intereses diversos, propios o decretados por los medios donde trabaja.

La lectura continuada del diario completo, sin embargo, descubre un verdadero libro, que merece totalmente el nombre de *Diario* y que resulta uno de los grandes diarios del siglo XX. Como en la vida o la obra del autor, mezcla con energía la intuición genial filosófica o política, con las teorías sobre la Forma, lo Joven o la Belleza, con el brulote o la camorra, sin arredrarse ante el prestigio del contrincante (Dante, por ejemplo, o Bach). Ya en las primeras páginas, aparece Polonia y un aspecto que se repetirá varias veces: “ante Polonia un polaco no sabe comportarse; ella lo intimida y amana, de tanto querer ayudarla y



exaltarla se encuentra en un estado de tensión continua, de forma que ya no le 'sale' nada como debiera ser”.

No mucho después (página 69), habla del propio diario: “Me he puesto a escribir este diario sencillamente para salvarme, por miedo a la degradación y a un total hundimiento entre las olas de la vida trivial que ya me está llegando al cuello. [...] Por mi parte, ya no hay peligro de que sea presumido o incomprensible. Igual que vosotros y que el mundo entero, me precipito hacia el periodismo”. Insiste con Polonia: “La literatura polaca es la típica literatura seductora que desea fascinar al individuo, someterlo a la masa, hacerlo caer en el patriotismo, el civismo, la fe y la entrega... Es una literatura pedagógica, por eso no inspira confianza”.

Bastante antes de dedicar páginas completas a fustigar el comunismo, anota: “Nosotros, hombres del arte, últimamente nos hemos dejado embaucar demasiado sumisamente por filósofos y otros científicos. No hemos sabido mantenernos lo bastante independientes. [...] No es tarea nuestra explicar, aclarar, sistematizar, probar. [...] De modo que tal vez sería mejor no intentar comprender el marxismo y dejar que este fenómeno calara dentro de mí solo en la medida en que se encuentra en el aire que respiro”.

Cuando hay revelaciones personales, por lo general en otros libros se agrega un adjetivo: “Diario íntimo”. Él mismo aclara que se ha reservado mucho de ese material, y Rita, su viuda, ha declarado que lo dará a conocer en castellano próximamente. Pero en fragmentos extensos se explaya con esquivas varios sobre “aquel lugar envuelto en tinieblas al que yo había dado el nombre de ‘Retiro’”. Por ejemplo: “Me bastaba con unirme espiritualmente por un momento con Retiro para que el lenguaje de la cultura empezara a sonarme falso y vacío”. O el tramo dedicado a “esa virilidad que los hombres se fabrican entre ellos, instigándose, obligándose a ella mutuamente presas de un terrible pánico de descubrir en sí a la mujer”. A su vez, la lectura va revelando una personalidad no solo carismática sino tan amable como odiable por su explosivo sentido del humor, su decisión de aplicar golpes y puntapiés en sitios muy sensibles.

O el uso de un lenguaje tan personal como en su literatura. En un “Diario campestre” apunta: “Sergio montó a caballo. Sin embargo, para asombro no solo de sus padres, sino de toda la estancia, montó a caballo no del todo y galopaba no completamente, después de lo cual bajó solo hasta cierto punto y se fue a su cuarto más o menos, pero no lo suficiente”.

Desfilan los nombres: Mastronardi, Capdevila, Chamico, Gálvez, Borges, Roger Pla, Berni. Y también se suman textos extensos: un apéndice con su famoso “Contra los poetas”, o un relato entre terrible y patético de un amigo que pasa a visitarlo y le cuenta que su hija pequeña está recién internada, quemada por la caída de una tina de agua hirviendo. Lo insostenible los pone en movimiento: salen ambos a vagar por distintas zonas de Buenos Aires, en una cuerda floja que es a su vez un relato impredecible, esquivo. En un momento, dedica diez páginas (601-610) a recordar a su compañero de los años polacos: Bruno Schulz, su admirador permanente, plástico y escritor genial (*Las tiendas de color canela*),

caracterizado por el masoquismo, con el que Gombrowicz juega como clave de comprensión.

También quedan en la memoria los momentos íntimos de otro tipo. Solo, va a la playa. Ve un escarabajo panza arriba, agitando inútilmente las patas. Lo da vuelta. Pero ve otro cerca. Hace lo mismo. Ve varios más. Va poniendo escarabajos al derecho que se alejan caminando, solo para descubrir que hay cientos, miles. Deja de hacerlo. Y reacciona: “la bofetada dada a mi espíritu por el primer bicho no salvado, me precipita en la impotencia..., y he aquí que se han acabado dentro de mí la igualdad universal, la justicia universal, el amor universal, el amor universal y en general toda la universalidad, y no porque no la quiera..., sino porque no puedo con ella: después de todo no soy ningún Atlas para sostener el mundo sobre mis espaldas”.

Lo sacan de quicio las reuniones pautadas de creadores o consumidores o músicos y pintores, a los que ataca con energía por haber perdido el contacto con los hombres comunes, o con la creación a fondo, absorbida por un cúmulo de ceremonias rígidas. También la brusca obsesión con un tema. La superpoblación, por ejemplo. “Decid, ¿de qué os servirán unos sistemas más justos y un reparto de los recursos más equitativos si mientras tanto la vecina se multiplica por doce, el cretino del principal le hace seis hijos a la parienta, y en el primer piso dos se convierten en ocho? Sin contar a los negros, los asiáticos, los malayos, los árabes, los turcos y los chinos. Y los indios. ¿Qué son todos estos discursos vuestros si no la palabrería de un idiota que ignora la dinámica de sus propios genitales?”.

Va a Morón, y queda estupefacto por la transformación del lugar después de algunos años (en algún momento jugó allí al ajedrez, bailando *boogie-woogie*, con el campeón local): “tiempo atrás era espacioso, es ahora una aglomeración urbana, asfixiante. ¡La cantidad!”. Describe una cola desagradable que espera el ómnibus, y proyecta el problema: “en el mismo Buenos Aires hay unos cinco millones que van cinco veces al día al retrete, es decir, veinticinco millones en veinticuatro horas”. Insistente gestor de su figura de conde, no es de asombrarse, bastante borgeano, que lo espante la plebe: “Oh, sí, tengo suficiente piedad como para sentarme aquí mismo sobre cualquier piedra y llorar a lágrima viva por mi propia humanidad y por la humanidad de todos mis hermanos, pero cuando abarco con la mirada las oleadas de ese populacho que se nos echa encima en el prado, que nos acosa, cuando veo cómo ellos se acercan de nuevo, llegan hasta aquí de nuevo, la repugnancia y el odio se imponen a las ganas de llorar. ¡Viene hacia ti, Macbeth, un bosque verde y susurrante...! Lo que viene hacia mí no es un bosque, sino la mugre multiplicándose”.

Por fin elabora un sistema. Primero anota:

“Demócrito... ¿Cuánto? Pongamos: Demócrito, 400.000.

San Francisco de Asís, 50.000.000

Kosciuszko, 500.000.000

Brahms, 1.000.000.000

Gombrowicz, 2.000.000.000”



Con Rita, su mujer, en Francia, años sesenta

Después explica: “Las cifras junto al nombre representan el ‘horizonte humano’ del personaje concreto, es decir, cómo él evaluaba más o menos la cantidad de gente de su tiempo, cómo se percibía a sí mismo en tanto que ‘uno entre muchos’. ¿Entre cuántos?”

Como colofón, es absorbente su entrada a la pensión donde vivía, donde tiene que moverse entre distintos pensionistas dormidos, sin despertarlos. O la exclamación cuando llega a Piriápolis: “¡Oh, cómo embriaga el espacio libre!”

En octubre, se realiza un congreso del Pen Club donde asisten pesos pesados: “Madariaga, Silone, Weidlé [¿?], Dos Passos, Butor, Robbe Grillet, etc.”. Dice que las sesiones se dedican a “dar la lata sobre temas como la Palabra, el Escritor, la Cultura, el Espíritu, etc.”. Lo irrita que no lo hayan invitado. Y narra el encuentro con Butor: “Al verme, el joven Butor se levantó del sillón: –*Vous êtes connu en France*. Clavé en él una de esas miradas mías, detrás de las cuales estoy ausente: –*Mais vous? Est-ce que vous me connaissez?* Silencio. Nunca me ha leído. Ni yo a él tampoco”.

En 1963 se produce el salto repentino, sorpresivo: “Escribo estas líneas en Berlín”. Al regresar de Uruguay, se enteró de que la Fundación Ford lo buscaba para darle una beca en Alemania, desde hace ya un tiempo. Todo se acelera. Pierde unos dólares que pensaba llevarse. Se va alejando, y el destello lejano de un auto al tomar una curva cerca de Punta del Este es el saludo abstracto, luminoso y final. Desde antes de irse de Europa, no le gustaba demasiado París. Al volver, lo fastidia el modo en que todos están vestidos, maquillados, preparados. A tal punto que cuando se sacan la ropa los considera más desvestidos que desnudos. Se dedica a su tarea de comparar para el choque: Sartre, en ese momento, le parece más autor que Proust. También rechaza a Genet, donde la juventud como tema fue

una elección tardía. Lo fastidia el autocontrol permanente: cuando explica “yo no soy ni escritor ni miembro de nada, ni metafísico ni ensayista, [...] soy yo mismo, libre independiente, vivo...”, le contestan: “Ah, sí, entonces eres existencialista”. Y agrega: “Reina entre ellos la modestia y la prudencia. Nadie importuna a nadie. Cada cual se dedica a sus cosas. Producen y funcionan. Cultura y civilización”.

Cuando pasa a Alemania, se alivia. “Después del barullo parisino, dulce paz, dulce silencio”. Recobra los olores antiguos, entornando los ojos: “una mezcla de hierbas, agua, piedras, corteza, no sabría decir de qué... sí, Polonia [...] la infancia, sí, sí, era lo mismo, de hecho estaba muy cerca, a un paso, la misma naturaleza que yo había abandonado un cuarto de siglo antes”. Sin embargo, comprende que ha experimentado la muerte en directo, “y a partir de ese momento ya no se apartaría de mí. No debí haberme movido de América. ¿Por qué no comprendí que Europa había de ser para mí la muerte? [...] a partir de entonces la muerte vino a posarse en mi hombro a cada instante, como un pájaro, durante toda mi estancia en Berlín”. El medio es más cerrado aún que el de París. Lo separa el idioma, lo asombra el cumplimiento muy estricto de las normas. O la limitación temática: “La política. La economía. A todas horas se les oye hablar de eso, solo de eso. La sensatez. El pragmatismo”. A su vez, lo sorprende una intuición: “¿Cuánto de lo que se me ocurre proviene de mi enfermedad? ¿Y cuánto de la enfermedad de Berlín? En ciertos aspectos, esta ciudad se parece tanto a mí que ni yo mismo sé dónde termino yo y dónde empieza ella”.

Una experiencia frustrada: la creación de un “café de artistas” como los que había gozado en Buenos Aires. Asisten Gunter Grass, Uwe Johnson y Peter Weiss. Pero duran poco, no quieren participar ni compartir. “Imperaba un escepticismo general respecto a cualquier contacto directo más allá de los límites de una tarea determinada. Sus miradas se encontraban, pero siempre sobre algo, jamás se miraban directamente a los ojos”.

Cuando visita Berlín Este, la gente le resulta mejor. Es una verdad que ha descubierto y menciona más de una vez en el *Diario*: “Cuanto peor es el sistema, tanto mejor es el hombre”. Lo mismo había dicho de los polacos que viven en Polonia comparados con los polacos de la emigración. Siempre poniendo el dedo en el ventilador, buscando la paradoja, la verdad detrás del decorado o las máscaras. Lo agreden a menudo con facilidad asociativa (a partir de la manía de autodenominarse “conde”): lo llaman antisemita, fascista, hasta “hitleriano”. Sin embargo, le faltan dos premios. El primero es una joven que va a entrevistarle, Rita, y se queda a vivir con él, en Francia, en la montaña. El otro es literal e internacional: el premio de los Editores. Ahora llevado a 20.000 dólares, lo gana. Ya lo había perdido antes. “Pero ¡Paf! Me tocó. Veinte mil. Una suma semejante no es cualquier cosa, así que, ja, ja, ¡me compraré un cochecito nuevo!”.

Le cuesta cada vez más moverse. Se asusta después de un ataque: “No me he muerto, y sin embargo algo en mí ha sido tocado por la muerte, todo aquello de antes de la enfermedad es como si estuviera detrás de un muro. Ha surgido una nueva dificultad entre yo y el pasado”. ●



# UNA MANERA INÉDITA DE ESPERAR

—  
Por Violeta Percia

*Editados y publicados por Ana Becciu muchos años después de la muerte de su autora, los Diarios de Alejandra Pizarnik están atravesados, como su propia vida, por el dolor y la angustia. Frente a ese desasosiego, la poeta pareció encontrar en la escritura un bálsamo y, al mismo tiempo, un refugio precario cuya hospitalidad conllevaba también un alto grado de hostilidad.*

En un pasaje de sus *Diarios*, Alejandra Pizarnik observa un puente insalvable entre sus sueños y la realidad. En palabras suyas, ese puente es el origen de una nada que le impide vivir su vida, pero es también el origen de la más profunda y entrañable necesidad de escribir.

Fragmentada en la superficie de los *Diarios*, esa tensión entre el deseo de escribir y la imposibilidad de vivir se aloja aleatoriamente en el sexo, en el amor, en los espejos, en la edad, en los otros, en la literatura, en París, en Buenos Aires, en la infancia o la madre; sin embargo, todos esos motivos son iniciales de la misma herida (“todas las iniciales son una, la de mi herida central”). Esta herida es un no-lugar y es el lugar de la escritura: “No [poder] querer más vivir sin saber qué vive en lugar mío ni escribir si para herirme la vida toma formas tan extrañas”, dice, con

el perfume que extrae del dolor más tangible, un poema que se publica póstumo. Esa herida, no obstante, comprueba la sentencia de Ernst Bloch acerca de la motivación social de los estados que vivimos. En eso, la palabra de Pizarnik no expresa solo un dolor sin fondo sino además la angustia y la esperanza de un tiempo que se anunciaba con Nietzsche como retorno al lenguaje y con Sartre asumía la cuestión moral de la escritura, en el zócalo epistemológico para el cual todo es lenguaje y pasión de lo imaginario.

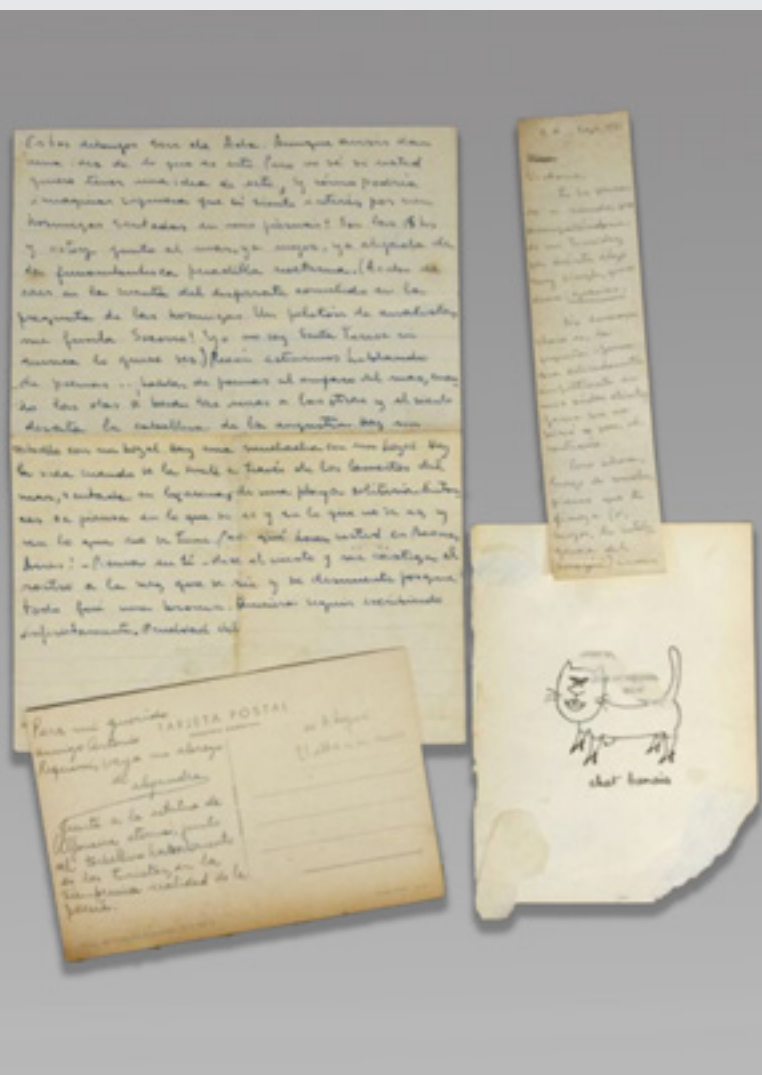
De ahí que quien haya vivido el dolor como una retirada de los otros, en la intemperie del lenguaje, se haya encontrado en la voz de Alejandra: abandonado de lo común, descarnado por el sentido común en el lenguaje (como ella se encontró en la piel de Artaud, suicidado de la sociedad).

La necesidad de la escritura es tal que Bataille decía en *Sobre Nietzsche* que durante los bombardeos a París el filósofo alemán se había hecho solidario al decir *nosotros*. Pero Pizarnik escribe sola: “Yo escribo a falta de una mano en mi mano”. El dolor es individual en ella. Es la tragedia conmovedora de una orfandad nacida del extremo de una herida, que prefiere hacer solo suya. Es también la novela familiar de una escritura que los *Diarios* comprueban: “Nada más siniestro que la vida literaria”.

Pizarnik confía, acaso, en una *cura* por intensidad del dolor. Elige “las tentativas individuales del hombre” que sirven, como notaba a propósito de Michaux, “para exorcizar sus propios sufrimientos y sus propias obsesiones”, pero “ayudan y consuelan más al lector que tantos otros colmados de bondadosos sentimientos de fraternidad humana”. Invadida ante la revelación de su propia poesía, comenta en el diario: “Y yo pensé que tal vez la poesía sirve para esto, para que en una noche lluviosa y helada alguien vea escrito en unas líneas su confusión inenarrable y su dolor”. Es el dolor el que dice: yo estoy en todos. De esa manera, el sufrimiento, la ausencia, el abandono, llegan a ser en los *Diarios* el fundamento de la obra, “Yo sé que la angustia suele engendrar poemas”, se concede, temiendo que si la herida se mitiga, la poesía deje de serle necesaria.

Atravesada por “El signo de la carencia. Soy –somos– carencia”, Pizarnik parte de que “nada sería posible” –y escribe. Los *Diarios* comienzan ahí, donde el yo se funda en ella como “un silencio absoluto en mí [...] mi nada”. En ese “amado lugar de la ausencia”, Pizarnik extrae una piedra surgida de la imposibilidad de pensar que es el pensamiento. Habla de la “sospecha de que lo esencial es indecible”, y no obstante, se entrega al lenguaje porque, piensa: “Cuando algo –incluso la nada– tiene un nombre parece menos hostil”. Por eso, los *Diarios* la hospedan, le ofrecen su hospitalidad. Son, según sus palabras, “una manera inédita de esperar”.

De ese modo, la escritura no solo es la “única morada”, sino también un *bálsamo*. Existe en ella un sentido, se puede decir, medicinal, que actúa como purga o fármaco. Pizarnik halla el rigor de una salud que depende de la literatura: “si no escribo poemas no acepto vivir, vivirme”, pero que también termina en ella: “El poema es espacio y hiere”.



Manuscritos y dibujo de Alejandra Pizarnik  
Colección Pizarnik de la Biblioteca Nacional

Consigna en el diario: “debo hacer que la literatura sea eficaz, volver a la antigua convicción mía de que se trata de una terapia”. Vuelve a esta idea en un reportaje donde sostiene que el poeta es un “gran terapeuta” cuyo “quehacer poético implicaría exorcizar, conjurar y además, *reparar*. Escribir un poema es reparar la herida fundamental, la desgarradura. Porque todos estamos heridos”. La salud se vincula entonces con un oscuro sentido del exorcismo y la conjuración. El mal se describe como una fascinación por el fantasma, que se vive como abundancia de lo impalpable. El conjuro es la invocación de una fuerza monstruosa destinada a contener el monstruo. Para eso, el diario asume la desmesura de la herida en el lenguaje: “Si trato de escribir de mí es para conjurarme”, “si por algo escribo es para que alguien me salve de mí”. Se invoca la palabra que sana para poder “habitar en lo horrible”, “convivir con la crueldad y la indiferencia”.

La escritura se confunde con ese espacio que se desea más hospitalario pero al que se trata con brutal hostilidad, porque la desgarradura y el puñal se dicen en la misma persona. La esperanza en la literatura acaba con la espera, convirtiéndose en “un forzado encierro” que la incita a “ocultarse en el lenguaje”.

Como ocurre con toda la obra de Alejandra Pizarnik (1936-1972), Ana Becciu fue la encargada de la edición de los *Diarios*, ellos constituyen su manera de leer, agrupar y recoger los manuscritos póstumos; aun así, Pizarnik es la primera que trabaja conscientemente sobre ese archivo. (De hecho, el cuaderno caratulado *Resúmenes de varios diarios a 1962-1964*, copiado cuando regresa de París a Buenos Aires, es ya una reelaboración que ella hace con la clara intención de publicarlo). La misma Becciu menciona, en una nota a la *Poesía completa*, lo escrupulosa que era la poeta con sus papeles y la meticulosidad con la que hacía ficheros, carpetas, cuadernos, cajas y sobrecitos mediante los cuales se daba un *orden* para su escritura.

Los *Diarios* comportan un plan que la autora de *La condesa sangrienta* comienza con 18 años y continúa hasta los 35, entre 1954 y 1971. A lo largo de esos diarios, Pizarnik vuelve insistentemente sobre dos cosas: la necesidad de darse un orden y el deseo de la novela. “Entrar en un orden cualquiera” (un trabajo, una revista, una pareja) –anota– hubiera significado algún tipo de contención del *dolor por la indefinida espera*. Pero Alejandra está atrapada por los fragmentos: se siente *quirurgical*, rodeada de fragmentaciones, en el tiempo extrañado de la noche, de los restos diurnos. “Estoy anormalmente fragmentada”. Simultáneamente, compone en su poesía “Fragmentos para dominar el silencio”.

De ahí, tal vez, su deseo de escribir una novela, entendida como un ordenamiento mayor gracias al cual pudiera entrar en el “lenguaje diurno de la prosa clara”, “reducirme al lenguaje de todos”. Pero la novela se le niega. Incluso cuando, desde el comienzo, está determinada a escribir sobre sí misma porque en ella “todo argumento sería autobiográfico”. Todo eso converge en los *Diarios* que son la proyección de la novela, la continuidad ilusoria de todas las noches, de todos los silencios, para quien sabe que callarse es gritar, tomar una posición.

En esos cuadernos, Pizarnik evita un sinceramiento, o ventilar una pieza o prenda íntima. Vuelca en ellos una pasión por lo ilegible; por el apresamiento de los fragmentos. Por la presencia de una presa y el rugido de su depredador. Por la topografía de la pieza, que se devora (canibalismo, porque la presa es ella) –y devora lo que entra en ella. Por el desciframiento de lo ausente.

El lenguaje es siempre en Pizarnik como una casa rudimentaria a la que se alude constantemente. Entre muchos de sus proyectos tenía un cuaderno donde agrupaba citas al que llamó *Palais de vocabulaire*. Ese palacio era el ideal de una infancia del lenguaje, de una infancia recobrada (donde morara “la hija de la voz”). Como salida del lenguaje, Alejandra entra en la poesía, imagina un jardín que es –según dice– un lugar “imposible que no quiere analizarse sino satisfacerse”, no se quiere hablar de él, sino verlo. El jardín –agrega– es el lugar de la cita, “en el centro del mundo”.

“No quiero salir, quiero entrar”, escribe en un poema. “Escriturarme”, anota en los *Diarios*. Lo que insiste es la necesidad de des-encarnar del lenguaje: “Ojalá pudiera vivir solamente en éxtasis, haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo”. Pero lo imposible se convierte en una noche cerrada que habla en primera persona: “La noche soy y hemos perdido/ [...] La noche ha caído y ya se ha pensado en todo”, sentencia un poema de septiembre de 1972, cuando ya ha abandonado el diario.

El cuerpo del dolor se torna demasiado tangible en el poema y en los otros, el lenguaje se hunde en una deriva sin lugar, incluso para la literatura. Herida de lenguaje, la voz le arrebató también la poesía: “Y nada será tuyo salvo un ir hacia donde no hay donde”. ●



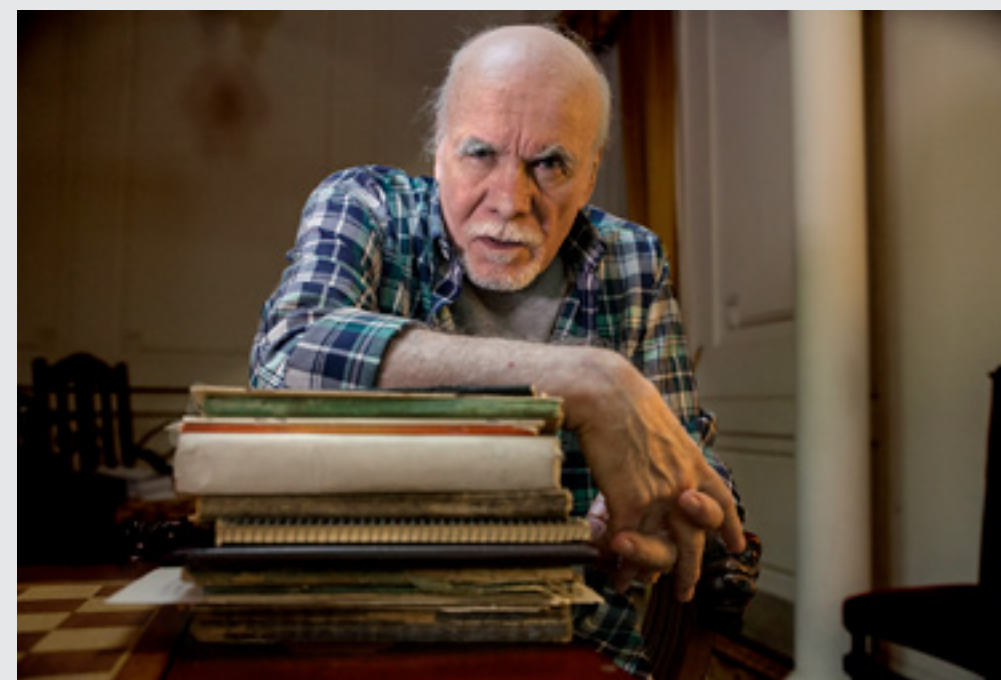
# LAS RAZONES EXISTENCIALES

Por Juan Pablo Csipka

*En 2014, Abelardo Castillo publicó un extenso volumen escrito a partir de los diarios que fue llevando desde su adolescencia. Allí volcó trazos de su largo recorrido literario junto a fragmentos de vida y sus opiniones sobre lo que pasaba en el país. A punto de publicar el segundo volumen, narra en esta entrevista su relación con la escritura, y su idea del diario como un espacio construido por el escritor para poder olvidar.*

**D**urante más de cincuenta años, Abelardo Castillo incursionó con solvencia en el cuento, en libros como *Las panteras y el templo* y *Las maquinarias de la noche*; en la novela –*Crónica de un iniciado* y *El que tiene sed*– e incluso en el teatro con *Israfel* y *El otro Judas*. A la par de esa obra, la pública, se fue vertebrando otra obra paralela: su diario personal, que nunca se decidía a publicar hasta que, en 2014, se editó un voluminoso tomo de 600 páginas que abarca desde 1954 hasta 1991.

A mitad de este año, saldrá el segundo volumen, tan extenso como el primero, que se ocupa del período que se extiende entre los comienzos de los noventa y 2006. “Después de 2006 he seguido escribiendo, pero esos son papeles que



Abelardo Castillo | Foto: Rafael Calviño

quedarán inéditos. En 2006, murió muy joven Paola Kaufmann, una escritora muy talentosa a la que quisimos mucho con Sylvia, mi mujer, y eso fue un quiebre”, cuenta el autor de *Ser escritor*. “Cuando salió el diario publicado hace tres años, pensé que no iba a ser sincero al escribir en mi diario, porque uno no lo escribe con la idea de publicar. La muerte de Paola fue un quiebre y no quiero que mis anotaciones de los últimos años estén marcadas por la idea de si se publicarán o no. Directamente son papeles privados, y así seguirán”, agrega sobre un diario que siempre escribió a mano.

“Lo empecé en San Pedro, a los 17 o 18 años. En esa época, escribía poemas. Ahí arranqué el diario, en un primer cuaderno que perdí. No sé cómo surgió la idea de un diario, supongo que quería sacarme de encima cosas que me angustiaban. Los buenos diarios son así: dramáticos, porque la vida de un escritor es permanentemente dramática”, dice en el living de su casa, y remarca la clave: “El secreto está en el hecho de que en general se escribe cuando te sentís mal”. Y muestra los numerosos y ajados cuadernos en los que, a veces con una caligrafía casi ininteligible, fue haciendo sus anotaciones.

A lo largo de los cuadernos, luego volcados en *Diarios 1954-1991*, desfilan los años iniciáticos en la lectura y la escritura; la conscripción en Olavarría en 1956; las revistas literarias que ayudó a fundar, como *El Grillo de Papel* y *El Escarabajo de Oro*; la relación con otros escritores, como Marechal, Cortázar, Sabato, Borges,

Costantini; el teatro (la génesis de las puestas de *Israfel* y *El otro Judas*); los procesos de escritura de cuentos y novelas; las discusiones literarias (por ejemplo, con David Viñas); la política (reflexiones ante la muerte del Che Guevara o sobre la guerra de Malvinas); la pasión por el ajedrez; el amor; e incluso su relación con el alcohol. En suma, los temas que hacen a las obsesiones de un escritor. Y que además incluye anotaciones, cartas, proyectos de cuentos, citas.

—¿Se aprende a escribir con un diario?

—Es difícil responder eso desde la posición del autor. Uno nunca está seguro de haber hallado su estilo y de que eso sea su literatura. Si aprendí a escribir, cosa que a veces dudo, fue leyendo a autores que considero esenciales. Si la escritura reiterada tiene que ver con el aprendizaje, diría que más me enseñaron las cartas que escribía a mi novia durante el servicio militar, en el 56, en Olavarría. Es una época de la que casi no hablé. Y fue cuando comencé mis primeros cuentos. En un diario se busca el sentido, no la forma; no se corrige la sintaxis salvo que uno sea un amanerado total. El diario no tiene razones estéticas, sino existenciales. Por eso no tiene que ver con el estilo. El encuentro de un autor con su estilo es algo que no pertenece a la gramática, sino al ser. Si se cree que está relacionado con la gramática, es un error. El estilo de Borges es Borges, el estilo de Bernhard es Bernhard, el estilo de Arlt es Arlt. Seguramente, pude haber aprendido con el diario, pero no de forma consciente. Por cierto que considero que el diario son mis cuadernos, no el libro publicado. Nunca pensé en publicarlo. Si uno se toma en serio el diario, no está pendiente de eso. Lo que hay es un libro basado en los cuadernos, que son los que constituyen el diario.

—¿El diario cumple alguna función en la vida de quien lo escribe?

—Thomas Mann decía que hay que anotar cosas sin importancia. En su origen, un diario es un testimonio personal para uno mismo y, en términos estrictos, es una forma de olvidar lo que pasa. Esa es la diferencia con las memorias. En un diario uno anota para olvidar, para sacarse algo de encima; en las memorias se hace el camino inverso: la idea es recordar. Por eso, casi no hay diarios felices, que digan cosas como: “Hoy vi a mi novia”.

—Justamente, hay toda una tradición de diarios en la tésitura que usted destaca: Cheever, Kafka, Gombrowicz...

—Claro, André Gide, Léon Bloy. Diarios que son dramáticos. Bloy era tan pobre que escribía el diario para publicarlo, y se nota la necesidad que tenía de sacarse de encima muchas cosas. Lo mismo pasa con Kafka, que decía que no escribía hace tres meses, pero dos semanas antes había comenzado un cuento. Por eso el diario es una forma de literatura para quien lo lee, no para el que lo escribe.

—¿El diario puede funcionar como “cocina del autor”? Un lugar para citas de otros escritores, proyectos de relatos...

—A veces sí. Se nota en el de Kafka. En mi diario, a los 17 años, la literatura venía en bloque, con mis poemas y mis proyectos de cuentos. Después aprendí a separar ese material en unos diarios paralelos, que tal vez no se publiquen nunca. Mis anotaciones de lecturas filosóficas, el proceso de escritura de *Crónica de un iniciado*, que hice a mano, mis reflexiones... Digamos que, a partir del 54, el diario toma entidad, cuando separé la obra literaria del resto de los cuadernos, porque empecé a pensar en la idea de publicar.

—Pienso en su libro *Ser escritor*, que reúne sus opiniones literarias...

—Claro, viene de ahí, de anotaciones del diario. Vicente Battista estuvo en el proceso de edición. Me preguntaba cosas, buscábamos en mis papeles y él usó lo que le pareció.

—¿Recuerda cuál fue el primer diario que leyó?

—Tiene que haber sido algún fragmento del diario de Amiel, a los 15 años. Con Amiel, descubrí el diario como género. Después llegué a Gide, Bloy, Kafka. Siempre fui un buen lector de diarios, aunque me ha gustado más la literatura autobiográfica en primera persona, como las *Confesiones* de San Agustín.

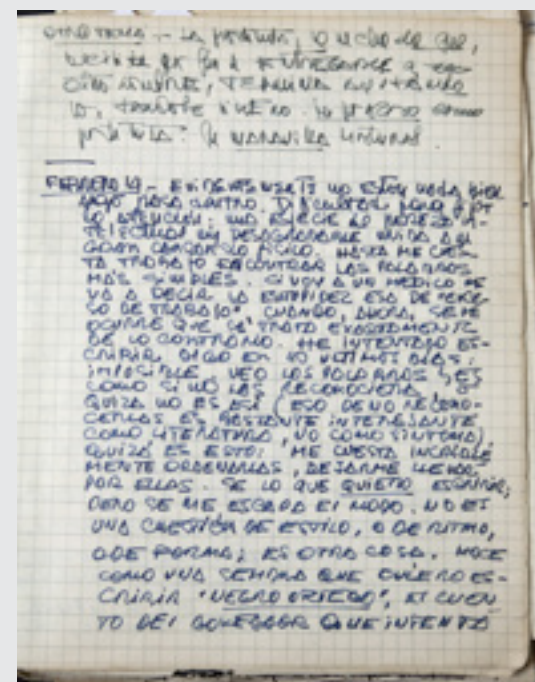
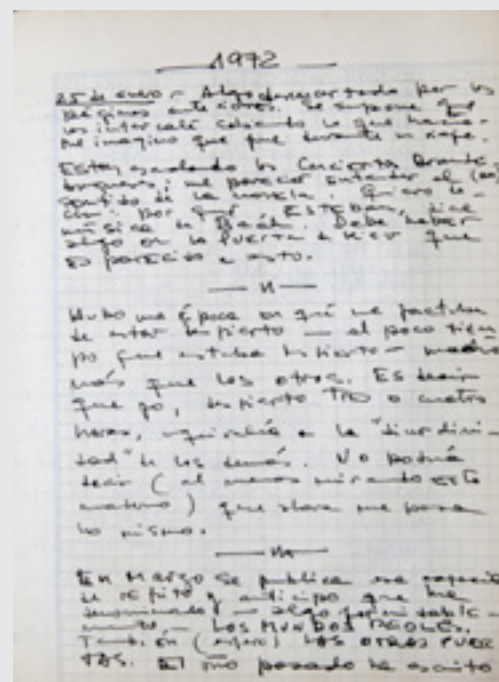
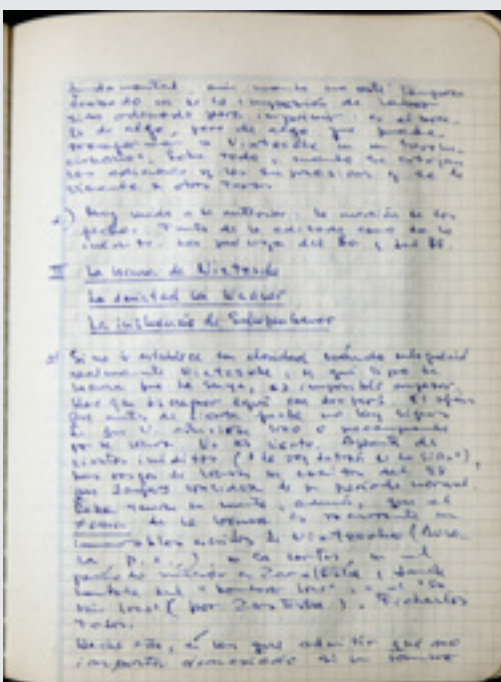
—¿Hay algún diario que sea su favorito?

—Me gusta mucho el de Samuel Pepys, un inglés del siglo XVII. Tiene una cualidad notable: es la radiografía de la sociedad de su tiempo. Incluso tiene unos textos escritos con una caligrafía muy particular, que demoró años en ser descifrada: cuando se vuelve indescifrable, pareciera estar tratando de ocultar cosas y utiliza una letra muy especial. Precisamente, he advertido que un diario se escribe con dos técnicas diferentes. Cuando escribís claramente, no te importa quién te lee, no es algo esencial. Ahora, cuando ni vos te entendés, es porque escribiste algo muy importante. María Bashkirtseff también dejó un diario influyente. Era una princesa rusa, amiga de Maupassant, que quería pintar y ser famosa. Y la forma en que se describe provoca ganas de conocerla. Es un gran diario, escrito para no ser publicado, de alguien que murió muy joven.

—¿Hay tradición de diarios en la Argentina? No hay muchos casos conocidos: Piglia, Bioy Casares, Gombrowicz, Pizarnik, usted...

—Bueno, si es que a Gombrowicz lo aceptamos como argentino, porque escribía en polaco, aunque haya escrito el *Diario argentino*, ¿no? El de Piglia no es un diario íntimo, sino un diario desde la ficción, a partir de Renzi. Diario íntimo es el de Bioy y, sobre todo, el de Pizarnik. Pero no, no hay tradición. Nadie lo encaró. Ni Borges, ni Mansilla, ni Sarmiento, nadie de la Generación del 80. Como mucho, ha habido memorias pero, salvo que sean de alguien con buena fe, no son creíbles. En las memorias uno se para como si se mirara al espejo, del lado que más le gusta.





Páginas de algunos de los numerosos cuadernos de Castillo | Fotos: Rafael Calviño

—¿Cómo influyó en su vida el diario que fue escribiendo durante más de medio siglo?

—Viví de forma pantagruélica o gargantuesca desde los veintipico hasta los cuarenta. Soy lo que algunos dirían un alcohólico recuperado, aunque no sé si esa categoría existe. En mis diarios, hay muy pocas referencias a eso, pero si veo los cuadernos sé por la caligrafía cuándo estaba bajo el influjo del alcohol.

—¿Cómo fue el proceso de edición del diario?

—Tuvo que ver con mi aprendizaje de la computadora, hacia 1995. Fue una forma de matar dos pájaros de un tiro. Aprendí a manejar la PC mientras pasaba los cuadernos manuscritos. Eso lo cuento en el segundo tomo, que dialoga con el primero. Me interesó ese pasaje. Lo hice para que no se perdiera el material. Incluso me sirvió para hallar algo sobre “El cruce del Aqueronte”. Es un texto que nació como cuento y después se incorporó a *El que tiene sed* como un capítulo de la novela. El cuento lo escribí en el 72, me había salido muy bien. Lo perdí, lo rehice, se lo di a leer a Sylvia, le pregunté si era similar

al anterior, me dijo que sí. El cuento narra la historia de la escritura de una carta durante un viaje en colectivo, es la carta más importante que escribe el tipo, una carta de amor, y cuando la echa al buzón resulta que lo hace sin haber puesto la dirección. Mirando los cuadernos, encuentro una anotación que es el tema de “El cruce del Aqueronte”. Me había pasado a mí. Yo había estado anotando, borracho, en un colectivo. Quedó ahí, y mucho después resulta que escribí “El cruce del Aqueronte” sin recordar nada de eso. Cuando me convencieron de hacer el libro, hace tres años, estaban a medio pasar en la PC. Tuve una especie de iluminación al leer algunas cosas, de pensar “no puede ser que haya pasado esto así, puntualmente”. Cosas que no entendía, por la letra, digamos. Lo que no entendí no lo transcribí. Lo trabajamos con Sylvia de ese modo, al dictado. Incluso hay entradas, que salen en el segundo tomo, donde anoté: “Estoy pasando esto y no lo entiendo”.

—¿Cómo aspira a que se lean sus diarios?

—Como todo libro. Quiero decir, la literatura no se da nunca como comunicación en un comienzo. La lectura es la que completa el texto para un lector. Mi libertad al escribir se enfrenta con la libertad del lector. De esas libertades, de su encuentro, sale el texto literario. No hay *El aleph* de Borges sin la escritura y sin la lectura. El hecho literario sale siempre de esos dos elementos. Claro, acá hablamos de diarios; en un diario, no se busca el recuerdo, sino el olvido, no como en las memorias, que las escribe gente con muy mala memoria y anota lo que más le conviene. Lo digo después de haber trabajado un diario y publicarlo. ●

# LA MÁQUINA DE ESCRIBIR

—  
Por Martín Kohan

*En su Diario de la hepatitis, César Aira habla de muchas cosas pero nunca de la enfermedad. No se trata del registro de una convalecencia, sino del tiempo que transcurre hasta el regreso de la salud. Un texto en el que lo que está permanentemente en juego es el deseo imparable de seguir escribiendo, incluso contra la voluntad de dejar de hacerlo.*

En la edición de Bajo la luna del *Diario de la hepatitis*, hay al final del texto un retrato de César Aira dibujado por Miguel Balaguer. La imagen es la de Aira convaleciente: lo vemos metido en la cama con un termómetro en la boca, hay dos almohadones que le sirven de respaldo y le permiten estar sentado (el enfermo guarda cama: no se acuesta ni va a dormir), sobre las piernas tiene una de esas mesitas de patas plegables que se emplean en estas ocasiones (y creo que en ninguna otra), ocupada por completo por una máquina de escribir. En el rodillo, una hoja, y en la hoja, una frase: “un ovillo en el pío”, seguida de la palabra “Fin”. Es la última frase del *Diario de la hepatitis*, acabamos de leerla en la conclusión del texto. Ahora la releemos en el dibujo de Aira escribiendo, en la visión de Aira terminando de escribir esta novela, la que nosotros, hace un momento, terminamos por nuestra parte de leer.

La cama, la postura, la mesa plegable y el termómetro son signos de la enfermedad; pero Aira, el propio Aira, luce rozagante en el retrato. Gira cordial hacia su contemplador virtual, como si se tratara de una fotografía, aun cuando ese contemplador virtual se ubica un poco hacia atrás de la cama y lo obliga a una torsión no muy cómoda. ¿Sonríe? Sonríe, sí. ¿Por gentileza? No necesariamente por eso, o no solamente por eso. Está escribiendo, como siempre, y de hecho acaba de terminar otro libro: sonrío porque se siente feliz. La cama deja de ser así un lugar de convalecencia, y aun un lugar de reposo, para convertirse en un lugar donde estar; el termómetro en la boca cobra el aspecto de una boquilla con un cigarrillo, le imaginamos al escritor una bata suntuosa, no es un enfermo: es un *bon vivant*. ¿Y todo por qué? Porque está escribiendo, porque estuvo escribiendo, porque no dejó de escribir. La máquina de escribir, en el retrato, no responde a una función referencial; sabemos bien, porque él mismo lo mencionó varias veces, que Aira escribe a mano y en libretitas. La máquina de escribir, en el retrato, cumple más bien una función metafórica: metáfora de César Aira. Aira es la máquina de escribir.

Por lo pronto, una enfermedad, y en especial una de incordio y aflicción como suelen serlo las hepatitis, supondría de por sí la alteración del curso normal de las rutinas de vida, y por ende, en este caso, una interrupción forzosa del continuo de escritura. Pero Aira a la hepatitis le aplica esto, un diario, o la contrarresta con esto, con un diario, que es el género por excelencia del curso sucesivo de los días de la vida. Le aplica escritura y la contrarresta con escritura. Porque en el diario de la hepatitis no se habla de la hepatitis, no se narra ni se registra el paso de la enfermedad. Un diario se compone con el transcurso de las rutinas, o bien le aplica la forma de las rutinas (sus ritmos, sus tonos, sus cadencias) a los hechos de excepción (una enfermedad, un duelo, la guerra). Lo que pone en práctica César Aira con su *Diario de la hepatitis* es ciertamente otra cosa: hace del tiempo de enfermedad un tiempo de escritura, conquista con tiempo de escritura el tiempo de la enfermedad; hace que la continuidad prevalezca contra la posible interrupción.

Por eso de la hepatitis prácticamente no se habla, más allá de invocarla en el título. Porque lo que “diario de la hepatitis” significa no es que la hepatitis vaya a ser su tema o su objeto, sino que esto es lo que Aira escribió mientras hubo hepatitis en su cuerpo (valdría lo mismo haber señalado un lugar, sin después hacer referencias a él, o una época determinada del año, sin hablar después del clima). Ahora bien, hay además otra cosa: que aquello de lo que sí habla Aira en el *Diario de la hepatitis*, aquello sobre lo cual sí escribe, no es sino de dejar de escribir: “¿Escribir? ¿Yo? ¿Volver a escribir? ¿Escribir libros? ¿Escribir una página? ¿Yo? ¿Pero cómo se me puede ocurrir siquiera...? ¿Justamente yo? ¿Todo ese trabajo...? Jamás. Aunque quisiera, aunque fuera así de idiota, no podría”; “De acuerdo, no voy a escribir más. ¿Por qué? No tanto porque me espante el trabajo. Al contrario, lo que me espanta es el vacío de no tenerlo. Es por la maldición del proyecto”; “¿Volver a escribir, yo? ¿Yo? Jamás”; “¡Nunca más caeré en eso!





César Aira | Ilustración: Miguel Balaguer

Por suerte, eso quedó atrás. Y no tanto por pereza como por respeto al prójimo, por no hacerlo víctima de ese narcisismo sin límites”; “No escribir. Mi receta mágica. ‘No volveré a escribir’. Así de simple. Es perfecta, definitiva”; “Sucede que soy escritor; he llegado a serlo, cosa que jamás habría esperado, sinceramente. Los que pueden fantasear con escribir son los lectores, la humanidad del tiempo. Un escritor, no. Yo no. Ya he pasado por eso”. En el comienzo de su libro *El grafógrafo*, el mexicano Salvador Elizondo subrayaba la escritura en una recursividad que la elevaba hasta la enésima potencia: “Escribo. Escribo que escribo. Mentalmente me veo escribiendo que escribo y también puedo verme ver que escribo. Me recuerdo escribiendo ya y también viéndome que escribía. Y me veo recordando que me veo escribir y me recuerdo viéndome recordar que escribía y escribo viéndome escribir que recuerdo haberme visto escribir que me veía escribir que recordaba haberme visto escribir que escribía y que escribía que escribo que escribía”. Para César Aira, por su parte, sin embargo, no hay más potencia que la de las paradojas, la disolución paradójica de las potencias. Lo que escribe Aira es que no escribe, que no va a volver a escribir más, que la escritura es un

asunto terminado para él. Y lo que muestra es que para resolverse a no escribir, para establecer que no va a escribir más, tiene que escribir. La declaración de la no-escritura, de la renuncia a la escritura, produce una escritura, requiere una escritura. No se trata ahora de la escritura de la escritura, en el verse o recordarse escribiendo, como en Salvador Elizondo, sino de la escritura de la no-escritura, de ese carácter inexorable del escribir, que hace que se active aun para desistir de escribir definitivamente. De hecho, el *Diario de la hepatitis* trae, a manera de preludeo, una declaración enfática, casi un manifiesto, de desistimiento de la escritura (“No escribiría, definitivamente. Pero no por no poder hacerlo, no por las circunstancias, sino por el mismo motivo por el que no escribo ahora: porque no tengo ganas, porque estoy cansado, aburrido, hartado; porque no veo de qué podría servir”), que tiene fecha del 23 de enero de 1992; de inmediato (de inmediato en el espacio, es decir, en la siguiente página, y de inmediato en el tiempo, con fecha de febrero de 1992), comienza el *Diario de la hepatitis*: comienza o

recomienza la escritura (o bien, en todo caso, sigue, porque también “no escribo ahora” se dijo escribiendo).

“Alguna vez debería escribir sobre estas contemplaciones del crepúsculo”, dice Aira en una de las entradas finales del diario. El desgano de escribir (superpuesto con la hepatitis, el desgano de escribir como parte de la enfermedad o como enfermedad) ya ha cedido, las ganas de escribir han vuelto, aunque el desgano de escribir motivó en definitiva tanta escritura como podrían haberlo hecho las ganas. El enfermo, ya curado, se repone y vuelve a la calle, que es casi como decir a la realidad, un volver a salir al mundo. ¿Para encontrar qué? “Que el mundo se ha transformado en mundo”: lo mismo de siempre, vuelto otra cosa; o un mundo alterado, que es el mismo de siempre. Y es que la salida del recién curado consiste en un “paseo alucinatorio por Flores”. Y en esa alucinación percibe que “el barrio está pasando por un momento raro”.

Rareza y alucinación no consisten, para Aira, y no se deben, en el *Diario de la hepatitis*, a ningún escaparse del mundo, a ninguna huida de la realidad; por el contrario: se suscitan en pleno retorno a la realidad del mundo. Es lo que, de alguna manera, se concentra en esta típica fórmula de Aira: “No puede ser, pero es”. Lo imposible y lo verificable, en vez de oponerse, confluyen, como confluyen o se superponen el paseo trivial por el barrio con el viaje alucinatorio. Son varias las novelas de Aira que responden a esta poética, que el *Diario de la hepatitis* define y representa.

No sorprende, por lo tanto, que en una entrada del diario que Aira dedica a hacer la lista de sus escritores favoritos, aparezcan un realista, como Balzac, o un naturalista, como Zola, junto con escritores de la experimentación o de la alucinación, como Baudelaire o Lautréamont o Raymond Roussel. Ni sorprende que figure Balzac, paradigma de la frondosidad de la producción literaria, junto con Rimbaud, célebre por su renuncia a seguir escribiendo. Pues en el *Diario de la hepatitis* se insinúa una especie de imaginario Rimbaud, pero para ser en definitiva narrado bajo un impulso más bien balzaciano. ●

# EL NÚCLEO DURO DE LA ESCRITURA

—  
Por Rodolfo Rabanal

*El autor de esta nota reflexiona sobre la inclinación de los escritores a registrar hechos e ideas de sus vidas privadas a partir de la experiencia de su propio libro, La vida escrita, una expresión singular del género.*

Creo, cada vez con mayor convicción, que si yo no hubiera empezado a llevar diarios desde una edad temprana jamás habría escrito una novela en mi vida. Necesito, sin embargo, precisar que no es muy exacto llamar “diarios” a mis libretas y cuadernos de apuntes.

Mis libretas, sobre todo, siempre consignaron impresiones, ideas repentinas, descripciones ocasionales, manías, fracasos, sentimientos u obsesiones recurrentes. También –y con abundancia– citas de lecturas preferidas o síntesis de películas vistas más de una vez. Raramente elegí seguir la rutina de un día cualquiera. Más bien se trata siempre de todo lo contrario, ya que no hay nada más insoportable que la rutina cotidiana.

Pero son notas –para llamarlas de algún modo– o apuntes, a veces dictados por la urgencia y no respetuosos de una linealidad temporal pautada por las fechas. Por lo regular, ni siquiera hay fechas.

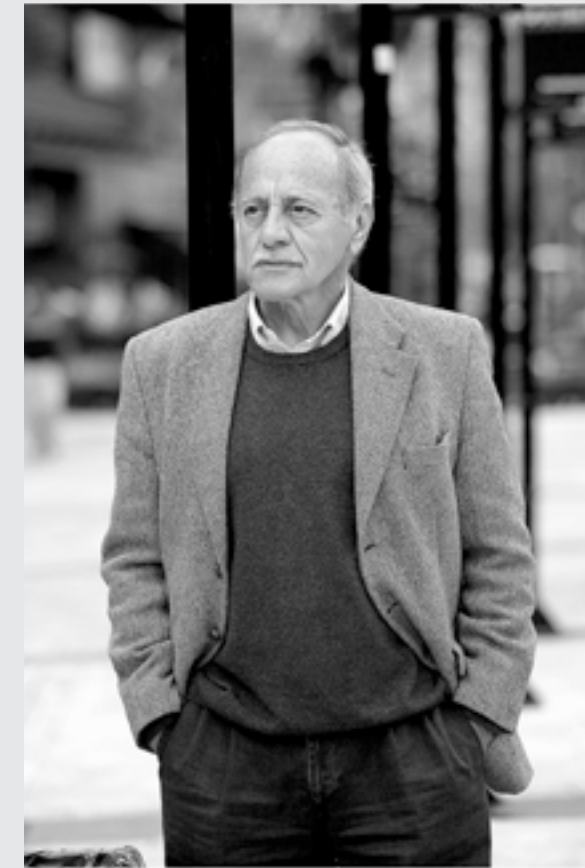
En ocasiones, la velocidad de la escritura borroneada en esas páginas trastorna mi caligrafía y el texto se vuelve ilegible, pero trato de rearmarlo y entonces digo otra cosa de la que quise decir antes. En otros términos: algo se perdió para que aparezca una construcción absolutamente distinta de la idea primera. Y ya en esta “metamorfosis” –en principio involuntaria– estamos, indudablemente, en el ejercicio pleno de la escritura literaria.

Por lo visto, es poco común que alguien que dedica su vida a escribir no lleve algún diario. O algo parecido a un diario. Como sabemos, existen autores cuyos diarios compiten con sus obras de ficción, cuando no las superan. Pienso en Kafka (aunque esto no significa que su obra, precisamente, sea inferior a sus diarios), en John Cheever, en André Gide, en Alejandra Pizarnik y, especialmente, en el misterioso, esquivo y quizá genial Paul Léautaud para quien solo hubo un único motivo literario: su propia vida, su tortuosa intimidad, la equívoca pasión que sintió por su madre.

El diario de John Cheever es otra muestra del examen de una existencia hundida en el más profundo desasosiego y en la ultrajante desesperación del ocultamiento. La sincera exhibición de su doble vida: alcohólico irremediable, homosexual y padre de familia al mismo tiempo, no aparece en su obra con la misma poderosa brillantez que despliega en sus diarios.

De manera opuesta, cuando Sarmiento escribe sus *Viajes*, hay en ellos la cantera numerosa de un diario donde registra gastos cotidianos, ropa, horas de sueño y descripciones cautivantes de paisajes, ciudades y tipos humanos. Sarmiento es lúcido (hasta cuando se ofusca), pero no alcanza aquí las dimensiones que recortan su perfil para siempre en sus dos obras fundamentales: *Recuerdos de provincia* y *Facundo*.

He leído hasta el cansancio los diarios de Stendhal y me pregunto quién pudo narrar mejor que él el incendio de Moscú y la ruinoso retirada napoleónica a lo largo del invierno ruso. Ese relato pormenorizado que Stendhal escribió a los 29 años (mucho antes que cualquiera de las obras que lo hicieron notable) está fechado el 4 de octubre de 1812 y se refiere al 14 o 15 de septiembre del mismo año, día en que los rusos, invadidos por Napoleón, ponen fuego a Moscú y Stendhal, un oficial del ejército francés, huye como puede entre las llamas de tal devastación. El registro es formidable, está narrado en primera persona y debió haber sido escrito durante el viaje de regreso a Francia en medio de penurias inimaginables.



Rodolfo Rabanal  
Foto: Alejandra López



Toda la entrada del incendio figura entre las páginas 828 y 833 del primer volumen de sus *Obras íntimas*, editadas por Gallimard en su colección de la Pléiade. Sospecho que ha sido gracias al estímulo de estas referencias que acabo de señalar que tomé la resolución de reunir algunos escritos de mis apuntes “diarios” y ordenarlos bajo el título *La vida escrita* (Seix Barral, 2014), explicando de antemano que no era un diario: mi vida cotidiana siempre fue más bien monótona y no hay en ella los “fulgores” de un incendio de Moscú ni el tormento deslumbrante de un amor incestuoso (pienso en Léautaud). Cuando fue bombardeada la Plaza de Mayo –hito imborrable– yo tenía 14 años y no estaba allí para testimoniar el horror, sino en el colegio Mariano Moreno mientras nos despachaban a nuestras casas.

En fin, hubo (y hay) otras cosas, muchas “reales” y muchas otras imaginarias, enredadas entre lo que no ocurre y podría ocurrir o, dicho de otro modo, entre lo que es y no es, y no pocas de esas circunstancias se observan a veces como felices, capaces de “inspirarme” una página personal.

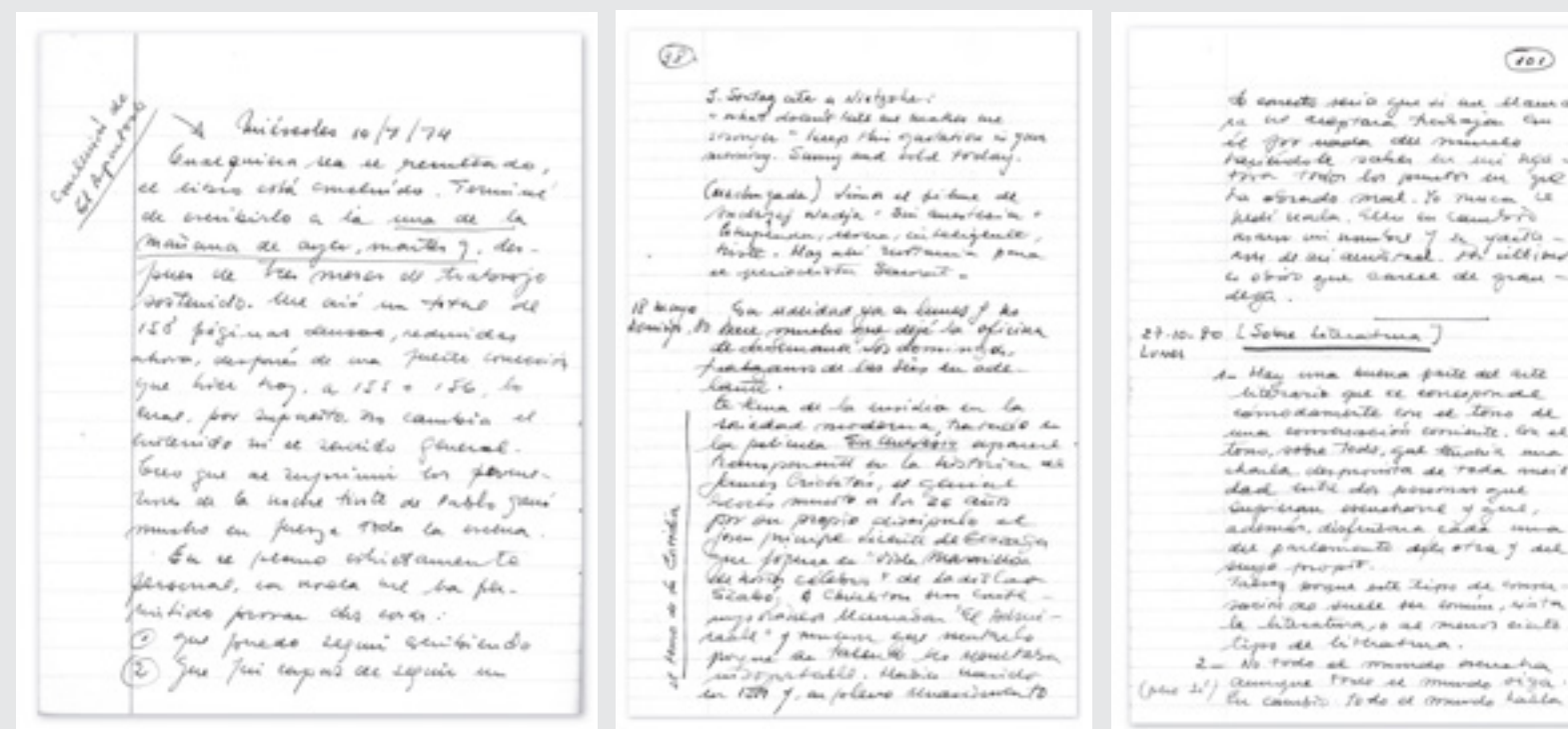
Con *La vida escrita*, entre otras cosas, traté de establecer el eje de lo que podríamos llamar toda mi actividad escritural hasta hoy. Hay, en todo lo que escribo –desde mi primera novela *El apartado*–, dos protagonismos centrales, el yo ficticio que me replica sin retratarme y la escritura misma, que se va construyendo como un interrogante, una duda, una tentativa y un camino de meta incierta pero irrenunciable. Creo que *La vida escrita* da cuenta de estas perplejidades y descubrimientos fugaces, al tiempo que recupera secuencias concretas de mi propio pasado.

En efecto, esas páginas, por momentos inevitablemente autobiográficas (“diaristas”), no eluden consignar mis vagabundeos nocturnos, mis discusiones, mis temores en la dictadura, la fuerza de mi vida amorosa.

Al releerlo, ya sin el fastidio de descifrar mi caligrafía en los originales de papel y tinta –tinta, birome y lápiz–, advierto que en esos veinte años que abarca el registro figura todo lo que he escrito y habría de escribir más tarde y también todo aquello que no escribí, escribí y abandoné, o manifesté desear escribir sin hacerlo nunca. Y esta parte, la ausente, la silenciada, es enorme, tanto que resulta lícito pensar que no puede haber escritura sin que haya al mismo tiempo una notable carencia de escritura.

Pero es posible que esta aparente paradoja sea ya otro tema. Aunque propio, próximo y siempre profundamente inquietante. O enigmático.

El diario personal –o íntimo, como suelen decir los franceses– podría ser el núcleo duro de la escritura misma, a la vez que el inicio enmascarado de la narrativa, siendo, de forma paralela, una manera ficcional de la realidad en la que se apoya. Sabemos que la mera acción de escribir es “inventar”, porque cualquier transcripción de un hecho termina siendo la alteración de ese hecho. Las cosas ocurren de ese modo: no hay remedio. Somos tan “fantásticos” al hablar de nosotros mismos y de las circunstancias que nos rodean como al crear un personaje en una historia novelesca.



Páginas del diario de Rodolfo Rabanal

Por eso es válida también la sospecha de que el diario lleva consigo el disimulado propósito de construir un yo “excepcional”, a partir de un registro cotidiano que opera sobre una realidad corriente, supuestamente “objetiva”. Tal vez, o casi seguramente, el anhelo secreto o por lo menos “no mencionado” consista en ese diseño de un yo marcadamente singular, capacitado gracias a sus cualidades perceptivas e intelectivas de dar cuenta de todo cuanto ve o vive de manera única e intransferible. Es decir, un sueño. Pero el arte es también un sueño.

Diríamos que, en no pocos casos, el registro cotidiano de una vida exhibe una egolatría legitimada por el “vehículo” que la conduce, o sea, la escritura. Y un diario –qué duda cabe– es escritura en el mejor de los sentidos. ●

# RARAS FORMAS DE LA FELICIDAD

—  
Por Marcos Mayer

*Los diarios de Piglia, al menos los que adjudica a su alter ego Emilio Renzi, van mucho más allá de un registro documental o de pistas que expliquen sus ficciones. Son una especie de máquina autosuficiente que garantiza que la literatura sea siempre el lugar de partida y nunca el de llegada.*

El diario personal es un artefacto complejo, difícil de aprehender. No para quien lo escribe y que vive, en esa módica distancia que va del hecho relatado a su conversión en palabras, dos momentos que suelen ser casi contemporáneos. Por de pronto, el lector debe inventarse un pacto de lectura, en el que lo íntimo garantizaría supuestamente que todo lo escrito es verdadero porque no tendría sentido que el escritor se mienta a sí mismo. No hay suspensión de la incredulidad. El lector de diarios cree a tiempo completo. Para decirlo de otro modo, el diario no tiene instrucciones de uso. Por otra parte, es un texto discontinuo, la trama solo puede aportarse desde afuera, impulsada por la voluntad de buscar un sentido que enlace una cantidad de registros de hechos que, por definición, son aleatorios. Hay múltiples historias pero no hay algo inherente al texto que pueda unirlas. Ese modo de escritura, interrumpido, deliberadamente

deshilachado, pone en cuestión el tema de la identidad. El autor del diario corre el riesgo de quedar reducido a un nombre, sin que quede claro qué se esconde detrás de ese nombre. Parece casi imposible que esos hechos aislados que se narran con el correr de los días puedan unirse para construir un autor. Si nos ponemos un tanto estructuralistas, podemos decir que un diario tiene autor pero no narrador. No hay nadie que organice toda esa nube de acontecimientos dispersos. Un diario es la vez un texto abierto al mismo tiempo que corre el riesgo de resultar incomprensible. Todas estas cuestiones traman los extraños *Diarios de Emilio Renzi* que firma Ricardo Piglia. Desde la tapa de los libros hay algo que incomoda. Que uno escriba el diario de otro. Si los diarios son efectivamente de Renzi, Piglia no tiene mucho que hacer allí, en ese lugar convencional del autor que le reserva la editorial Anagrama. La cosa se complica cuando se tiene en cuenta que Emilio Renzi es un personaje constante en la narrativa de Piglia, quien además recurrió a su segundo nombre y a su apellido materno para bautizarlo.

Por otra parte, los dos volúmenes aparecidos hasta hoy –se anuncia la edición de un tercer diario, aunque sin precisiones de fecha– son bastante disímiles en su estructura. Una posibilidad de interpretar esta diferencia pasa por los dos grandes temas de los que se ocupa cada uno de ellos. En *Años de formación* –que relata el período que va de 1957 a 1967–, se puede leer la búsqueda de un lugar desde donde emprender el camino hacia la literatura. Lo que se cuenta allí es la construcción de los cimientos de una edificación en la que se aspira a habitar algún día. Cursar la carrera de historia es descubrir una flexión posible de la narrativa, como también lo son las cartas recibidas por su abuelo durante la guerra y los relatos familiares a cargo de su madre. Alrededor del abuelo ronda la idea de secreto. Es un personaje que tiene mucho de misterioso y esconde realidades propias y frustraciones ajenas. Después de su muerte, se revela –a través del relato materno– que ha tenido una relación extramatrimonial y que, durante la guerra, se ocupaba de archivar las cartas de soldados italianos muertos cuando no había forma de hacerlas llegar a sus destinatarios (¿las cartas muertas de las que se habla al final de “Bartleby, el escribiente”, el memorable relato de Melville?). Esos diez años forman parte de un proceso que Piglia ha trabajado para dar entidad literaria al secreto, y podría decirse que es el punto de partida para un tema constante en su obra: lo falso y lo apócrifo, que de alguna manera tiene prosapia borgeana. De hecho, “Homenaje a Roberto Arlt” es mucho más un cuento de Borges que uno de Arlt.

Esta idea de lo apócrifo, de la puesta en cuestión de cualquier clase de pacto que garantice la veracidad de lo que se lee, abre al mismo tiempo que cierra las formas en que puede leerse estos diarios.

Hay espacio para considerarlos documentos de época. Sobre todo en *Los años felices*, que van de 1968 a 1975. Allí se habla, entre otros asuntos, de la relación contradictoria del autor con David Viñas (por quien siente gran afecto personal, a pesar de sus reparos a los libros que escribe), de la revista *Los Libros* y sus permanentes crisis, de Miguel Briante, a quien lo une el deseo de constituir





Ricardo Piglia | Foto: Rodrigo Luis Ciancia.  
Gentileza Editorial Anagrama

un modo de literatura distinto al de los libros que se estaban escribiendo por entonces. También aparecen, aunque mucho menos de lo esperado –se podría suponer que se dejaron deliberadamente de lado– reflexiones acerca de la convulsionada situación política de aquellos años. Una frase al respecto merecería toda una discusión de las que valen la pena: “El peronismo hizo de la política una cuestión sentimental, por eso persiste”.

En cierto sentido, Emilio Renzi es un fantasma que se mueve entre seres reales. Cuando se esperan testimonios, lo que se ofrece a cambio es literatura.

El título del segundo volumen, *Los años felices*, puede llamar a engaño. Se habla de polémicas, de problemas con la policía, de constantes dificultades económicas, de contabilidades domésticas que nunca terminan de cerrar del todo (“oscuro futuro económico”, se diagnostica en una entrada de fines de 1974). La felicidad –explícita o implícita– es una presencia poco habitual en las 419 páginas del segundo diario. Se habla de ella al pasar en dos entradas del 20 de agosto de 1974: “Imprevista felicidad, o mejor, solo lo imprevisto hace posible, para mí, una felicidad, pero ayer y hoy fueron días sin orden, sin rutina, muy improvisados”. Para agregar algunas líneas después: “Entonces, dijo, inesperada, aparece la felicidad y persiste, como en la infancia”. (Conviene aclarar

que a veces Renzi/Piglia habla de sí mismo en tercera persona y que no se trata de la cita de un texto ajeno). Una felicidad que no tiene una estrecha relación de parentesco con la plenitud: “la felicidad puede adquirir a veces una tonalidad criminal y despreciable”.

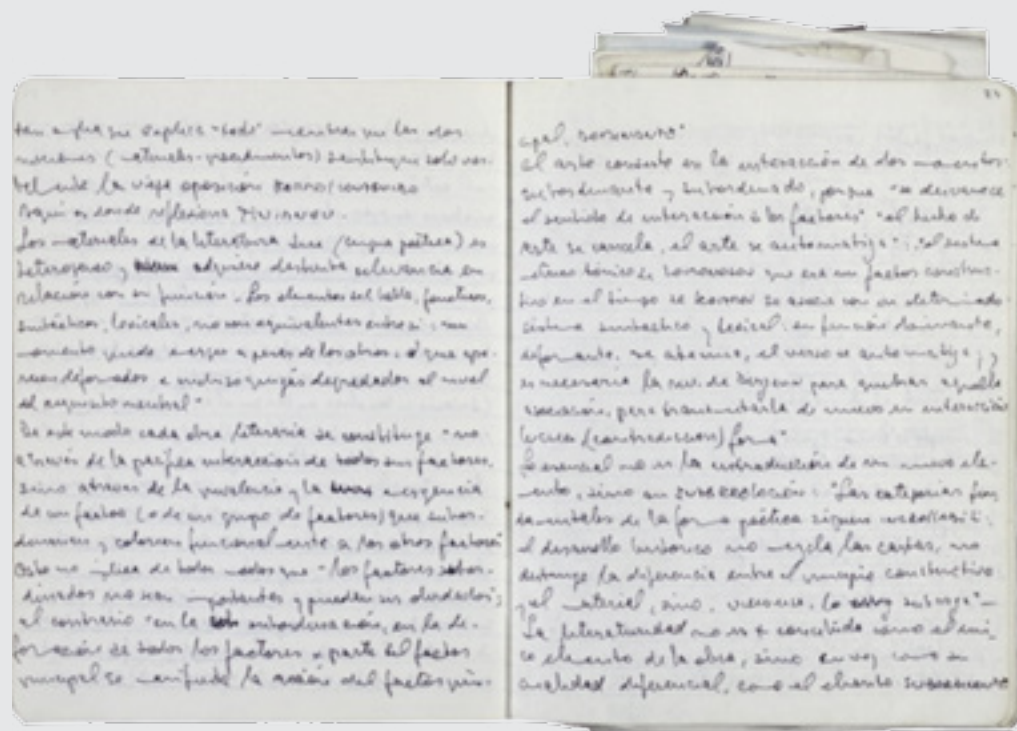
Hay, podría decirse, un componente oscuro en eso que se llama felicidad. Se podría plantear la hipótesis de que, a pesar de la retahíla de problemas que se relatan, la felicidad es haber encontrado un lugar ferviente y trabajosamente

construido, ese que comenzó a escribirse en el tomo anterior. Porque, mientras la realidad externa suma frustraciones, conflictos y dificultades para poder escribir los textos propios, Piglia parece estar descubriendo que puede tramar una alianza muy cercana y muy intensa entre los relatos dispersos de su diario y su proyecto literario. Para decirlo de otro modo, esos textos fragmentarios, esos episodios vitales –en general, narrados con cierto desapego, a diferencia de lo que ocurre en el primer volumen– solo funcionan si se los lee en clave literaria. Porque, desde su perspectiva, un escritor no puede ser sino eso: un escritor.

Por otra parte, estos diarios están escritos con la expectativa de que han de ser leídos. No son simples recuentos de hechos o apuntes de ideas que luego desembocarán en formas literarias más tradicionales –aunque haya algo de esto, como se ve en la historia de un amigo que puede leerse como un pre-texto de *Plata quemada*, o la idea de la experiencia como un tramado de series que recorre el segundo volumen y que también es la apertura de *El camino de Ida*–.

Hay una intención, presente en el primer tomo, y que se hace evidente en esta entrada: “Anoche Julia me dice con aire indiferente que lo fundamental de mis cuadernos es que, al escribirlos, imagino que puedo cambiar la realidad, leerlos será luego un modo de volver a vivir el presente. Lo memorable no es el gesto aburrido de sentarme a escribirlos, solo los justifica el porvenir, según ella”. Pero que se hace más persistente en el segundo volumen, donde pareciera que la reflexión sobre la escritura –incluso, y sobre todo, la del diario– importa más que aquello que se cuenta. Por un lado, ya desde la primera página, se busca definir de qué se trata: “No es el material autobiográfico, no es la confesión íntima, ni siquiera es el registro de vida de una persona, sencillamente, dijo Renzi, que lo escrito se ordene por los días de la semana y los meses del año”. El diario, entre tantas definiciones que propone Piglia, es autónomo de una vida, al menos en sus aspectos más concretos. Ya en *Los años de formación* lo definía como el lugar donde habita el espíritu de quien lo escribe. Los años felices son aquellos donde se toma posesión de la literatura, donde el espíritu y sus acciones entran en acuerdo.

De allí que, en cierta medida, los hechos relatados escandan las reflexiones sobre el diario, una forma de escritura que no admite postergación pero que nunca es urgente. Allí no se consignan hechos, se trama algo. Por eso, el diario no puede dejar de estar presente mientras se lo escribe. Habla y hace hablar. Como consecuencia de este trabajo, su presencia se coloca en primer plano. No es en el afuera donde ocurren las cosas que importan, lo que realmente interesa es aquello que se va construyendo en el ritmo de los días y los meses. Se vive para tener algo que escribir, como para parafrasear a Walter Benjamin en aquello de que se viaja para tener algo que contar al regreso. Una cita del diario de Pavese –gran inspiración del de Piglia– aparece en cursiva, como para que quede destacada: “Siempre he querido encontrar un estilo que defina mi modo de vivir. El lenguaje depende de la forma en la que uno vive la vida”. Al mismo tiempo –y, al menos en Piglia, como requisito indispensable– solo se puede hacer literatura si se escribe al mismo tiempo un diario. No se



Páginas de uno de los cuadernos de Piglia

encontrarán, salvo espaciadamente y sobre todo en *Años de formación*, bocetos de relatos luego convertidos en narraciones publicadas. Hay en el primer tomo textos inéditos o poco conocidos que en el segundo ya desaparecen. Es decir que, salvo valiéndose de operaciones muy forzadas, estos diarios no pueden leerse en clave genealógica. Parece evidente que, en el proceso de edición, Piglia separa de su literatura toda referencia. Los diarios de Piglia no sirven para leer a Piglia, porque su voluntad es pertenecer a un ámbito que se maneja con distintas reglas. Publicar un texto es una forma, compleja e indirecta, de comunicarse con el resto del mundo. Poner en circulación un diario tiene algo de violento, si se quiere de feliz. Es una forma inesperada de hablar de sí mismo, pero que no renuncia a la literatura. “Creo que todo lo que escribo es autobiográfico, solo que no narro hechos directamente”.

Es que, en cierto sentido, la felicidad de esos años es saberse escritor y tener la absoluta certeza de que ese destino no solo es el elegido (Piglia abomina de nociones como compromiso, o cualquier otra dimensión que no sea la propia escritura) sino también definitivo e irrevocable. Y que ese destino es autosuficiente: “Nunca me preocupó la idea de que la literatura aleja de la experiencia,

porque para mí las cosas fueron al revés: la literatura construía la experiencia”. Y, en referencia al Quijote, anota: “Hay siempre en la novela de Cervantes una aspiración a pasar de la vida a la literatura, a la novela futura”.

Va en el mismo sentido algo que Piglia siempre repetía, se escribe para saber qué es la literatura, esa felicidad que solo puede plasmarse, siempre de modo provisorio, de la mano de las preguntas que se hacen a lo que se escribe. Esos interrogantes nunca son vacilaciones, funcionan como lo que pone en marcha la escritura. Si ya se sabe qué es lo que se escribe, la literatura pierde sentido, se convierte en el eco de algo que la precede, no puede valer(se) por sí misma. Deleuze decía algo parecido, que no se escribe desde un lugar de saber sino que el escribir produce ese saber que hasta entonces estaba ausente.

Piglia quiere fundar, y lo logra, una cierta política del diario, no como modelo, sino como máquina, como si todo aquello que se escribe hubiera de resonar en otro lado pero sin que se ponga de manifiesto cuál es su origen. Por eso los diarios, que cronológicamente son anteriores a los textos literarios, se conocen después. Es una manera de que la escritura siempre se proyecte al futuro, donde la lectura y la escritura no dejen de funcionar, de transformar hechos remotos, o apócrifos, como un destino inacabado. ●



# DOS FOTOGRAFÍAS

Por Santiago Sylvester

(un recuerdo imposible, como tantos)

Los dos me miran y sonríen: en este instante  
me miran a mí, que estoy mirando la fotografía: mis padres  
cuando aún no lo eran: jóvenes  
miran al que ahí no está  
y nada lo anunciaba: por entonces  
yo era el improbable.

Sin embargo,  
por ahí se cuela el que seré: motivo para estar alegre, motivo  
para la  
tristeza  
cuando ya no queda nada de todo eso, salvo yo  
mirando: el sentimiento ambiguo  
ante cualquier foto que me concierne.

Lo que esta imagen tiene para decirme  
es una prueba de que pasado y futuro abundan: la doble  
dirección  
que tiene toda foto si la miramos un rato:  
de ahí  
la memoria que me despierta: hasta recuerdo el olor del campo,  
la  
rugosidad de ese pedrón en el que mis padres se sientan,  
la elegancia antigua de los protagonistas  
y la conversación que no habla de mí, ni puede hacerlo,  
pero que necesariamente me menciona  
si consideramos la duración del tiempo que ha llegado hasta  
aquí.

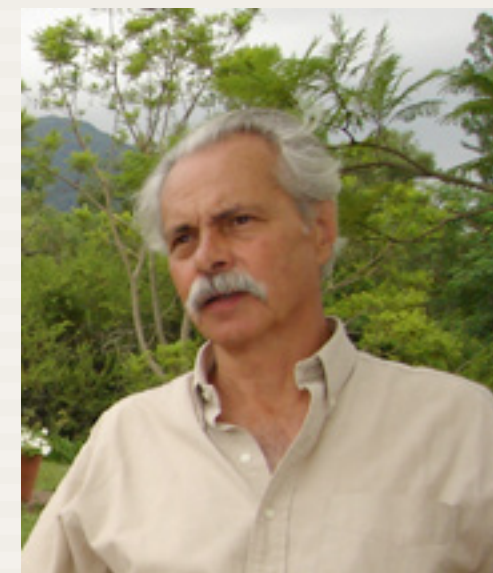


(en toda fotografía hay algo equivocado)

Momentáneamente hay vivos y muertos: unos miran hacia la  
cámara  
y es evidente que indagan por lo que ven  
y siguen viendo para siempre,  
mientras que otros  
no sienten la atracción del instante: lo viven de paso.

Hay  
algo forzado en esa reunión que sigue cuando se ha disuelto  
hace  
años:  
cada uno en su rumbo,  
y no está probado que volvieran a verse, que quisieran hacerlo,  
que no reclamaran una rectificación.

Y si ahora esa foto significa cosas distintas para cada uno,  
según  
lo que desconocemos de todos,  
se acrecienta el error: una reliquia desolada, un simulacro de  
eternidad según el gusto de ninguno.



## Santiago Sylvester

(Salta, 1942) es autor de una profusa obra poética, dentro de la cual pueden mencionarse *Palabra intencional* (1974), *Perro de laboratorio* (1986), *Café Breaña* (1994) y *El reloj biológico* (2007). Publicó también el libro de cuentos *La prima carnal* (1997) y el volumen de ensayos *Oficio de lector* (2003). Ha recibido, entre otras distinciones, el premio Fondo Nacional de las Artes (1977), el Premio Jaime Gil de Biedma (en España, 1993) y el Premio Municipal de Poesía de la Ciudad de Buenos Aires (2008). Es miembro de la Academia Argentina de Letras.

# LAS MÚLTIPLES CARAS DE UN AUTOR INSOSLAYABLE

—  
Por Gabriela Comte

*La figura de Rodolfo Walsh se agiganta con el paso del tiempo y su relectura es un ejercicio constante entre periodistas y escritores. La muestra que puede visitarse en estos días en la Biblioteca Nacional da cuenta de una trayectoria compleja, donde la literatura se entrelaza con el compromiso político.*

Tal vez pocos autores argentinos representen con tanta fuerza el proceso de profesionalización del escritor como Rodolfo Walsh. Decir que su escritura ha resignificado la relación entre la ficción y la realidad es ya un lugar común, pero no por eso debiera pasar inadvertida su forma tan peculiar de articularlas, especialmente al encarar un homenaje donde la materialidad de los documentos pone en escena esta característica plural, compleja y coherente de su vida y su obra. Exhibir al público papeles, ediciones, artículos y fotografías de Walsh en esta muestra que la Biblioteca Nacional ha armado para conmemorar el 40° aniversario de su muerte es un homenaje y también un acto de reconocimiento a su lugar como protagonista insoslayable de las letras argentinas.

La muestra no se dirige únicamente a la mirada de sus fieles seguidores, sino también a los miles de adolescentes que lo leen en las escuelas de todo el país, donde se ha convertido en lectura recomendada por docentes y especialistas. A Walsh se lo analiza en carreras de periodismo y de letras, ha llegado a la televisión en ficciones y documentales, e incluso ha devenido en personaje de ficción, como ocurre en la reciente novela de Marcelo Figueras, *El negro corazón del crimen*. Pero aquí, en una biblioteca —en La Biblioteca—, el visitante puede encontrarse con Walsh en su punto de partida: los libros, la escritura. “Con la muestra *Rodolfo Walsh. Los oficios de la palabra*, la Biblioteca Nacional rinde homenaje a un autor fundamental dentro de la literatura argentina, de la manera que considera más respetuosa: exhibiendo



Mural con los rostros de Rodolfo Walsh y el poeta Paco Urondo, en Avenida de Mayo, Buenos Aires

la riqueza de su obra prodigada en múltiples y, por momentos, sorprendentes aspectos”, afirma la periodista y escritora Jorgelina Núñez, coordinadora de esta exhibición. El primer núcleo de la exposición se organiza alrededor de *Operación Masacre*, de cuya primera edición se cumplen sesenta años. “Me cambió la vida”, solía decir el escritor al referirse a la investigación que llevó adelante en torno al fusilamiento clandestino de un grupo de civiles en los basurales de José León Suárez, en la madrugada del 10 de junio de 1956, cuando tenía 29 años. Las notas que recoge y reelabora el libro fueron apareciendo después de los hechos, a medida que Walsh iba reconstruyendo lo ocurrido, en las revistas *Revolución Nacional* y *Mayoría*. La primera edición en libro se conoció

poco más de un año después, a finales de 1957, con el título de *Operación Masacre. Un proceso que no ha sido clausurado*. Con este texto, Walsh sentaba las bases de ese escurridizo género que luego se conocería como *non-fiction*. Él, que hasta entonces había escrito relatos policiales y notas periodísticas, inventó sin proponérselo el modo de amalgamar ambas formas de escritura. A esta primera edición le siguieron otras tres, publicadas en vida del autor. La de 1964, editada por Continental Service, con el subtítulo “Y el expediente Livraga con la prueba judicial que conmovió al país”; la de 1969, de la editorial Jorge Álvarez, sin subtítulo; y la de 1972, publicada por Ediciones de la Flor. Walsh introdujo modificaciones estructurales significativas en cada una de esas reediciones. “De esa manera, su obra establecía un diálogo





Walsh y dos de sus pasiones: el ajedrez y la militancia

Prueba de galera de *Operación Masacre*, con correcciones manuscritas de Rodolfo Walsh

con los distintos momentos históricos y se ofrecía como el plan de maniobras donde podían seguirse los movimientos del poder represivo”, señala Núñez. Junto a estas ediciones y las siguientes de *Operación Masacre*, aparecidas póstumamente, la Biblioteca Nacional exhibe un importante documento de su acervo: las galeras de imprenta de la tercera edición de esa obra, corregidas de puño y letra por Rodolfo Walsh. Se trata de 66 páginas que llegaron al área de Archivos y Colecciones Particulares de la Biblioteca en 2009 como parte de la donación del Archivo Aníbal Ford, escritor y amigo personal de Walsh. Se pueden ver también en la exhibición escenas del

film *Operación Masacre*, dirigido por Jorge Cedrón, con guión del propio Rodolfo Walsh, estrenado en 1973. Además, durante todos los miércoles de mayo, se proyectarán películas basadas en la obra del autor en el Museo del libro y de la lengua. También se incluyen las publicaciones periodísticas que dieron origen a otros dos libros ineludibles: *Caso Satanowsky* y *¿Quién mató a Rosendo?*, y los primeros libros de cuentos policiales de un Walsh admirador de Borges, con tramas asimilables a las partidas de ajedrez que tanto lo apasionaban. Varios de esos relatos están protagonizados por el personaje Daniel Hernández, un corrector de pruebas con talento para

resolver enigmas, cuyo nombre proviene del profeta bíblico –a quien Walsh consideraba el primer detective de la historia– y cuyo apellido es el mismo del autor de *Martín Fierro*. A esos libros de cuentos, se fueron sumando otros que buscaban esclarecer un nuevo tipo de enigmas: los de algunos momentos clave de la historia argentina. En ellos, hay relatos memorables como “Fotos” y “Esa mujer”, considerados entre los mejores de nuestra literatura. Núñez destaca la complejidad que implica un abordaje de Walsh y señala otro de los aspectos imprescindibles del autor: “No es posible apreciar la dimensión de su figura deslindándola de su militancia política.

Su participación, a partir de 1973, en la organización armada Montoneros, con cuya dirigencia llegó a tener serias discrepancias, marcó de manera definitiva los últimos años de su vida. La creación de ANCLA (Agencia de Noticias Clandestina) muestra sus esfuerzos por buscar caminos alternativos de lucha. La *Carta abierta a la Junta Militar* que escribió y alcanzó a distribuir en varias copias momentos antes de ser secuestrado y desaparecido el 25 de marzo de 1977 es su último, dramático e inolvidable gesto de soberanía intelectual. A la vez, plantea un interrogante: ¿algunas de esas copias llevaban por título *Carta abierta de un escritor a la Junta Militar*? De haber sido efectivamente así, cabe conjeturar que Walsh deseaba amparar bajo la figura del escritor todas las facetas del hombre que quiso y llegó a ser”. La muestra da cuenta, además, de los trabajos colaterales que desarrolló Walsh como traductor, antólogo y editor, e incorpora artículos periodísticos en sus versiones originales, que van desde sus primeros trabajos para las revistas *Leoplán* y *Veja y Lea* a las notas de *Panorama*, a mediados de los sesenta, y a sus escritos en el semanario de la CGT de los Argentinos que dirigió entre 1968 y 1970 –luego de que Perón le presentara en Madrid a Raimundo Ongaro, el líder de aquella central obrera combativa–. La producción de Walsh como dramaturgo, autor de las piezas teatrales *La granada* y *La batalla*, ambas de 1965, también encuentra lugar en esta exhibición. Finalmente, parte de la muestra se enfoca en la recepción que tuvo y sigue teniendo su obra. Por ejemplo, se montará la obra *Café irlandés* de Eva Halac, que aborda la relación periodística que entablaron el autor y Tomás Eloy Martínez cuando se embarcaron en la investigación sobre el paradero del cadáver de Eva. Todo se complementa con charlas, discusiones y debates con escritores y periodistas en torno a sus textos y a su manera de entrelazar la escritura con la política. En cada documento que se rescata en esta muestra que puede verse en la Sala Leopoldo Marechal, es posible reencontrar al hombre que alguna vez escribió: “Una de las cosas que sin duda me divierten, me halagan y me intimidan es hasta qué punto uno puede convertirse en un monumento a sí mismo, en la conciencia moral de los demás”. ●



# EYOS Y YO TANBIÉN

Por César Bruto

Rayuela se abre con un extenso epígrafe de César Bruto, el mismo que escribía libretos para Tato Bores usando su verdadero nombre, Carlos Warnes. Bajo esas u otras identidades, construyó una mirada sobre hechos y personajes que quedan trastocados por una lógica y una ortografía inimitables, a medio camino entre el costumbrismo y la alegre irresponsabilidad de la infancia. Aquí, algunos ejemplos de su desopilante escritura.

## EDIPO, INVENTOR DEL COMPLEJO DE...

Cuando siento que alguien se queja porque gana poco sueldo y aumentan los presios, o porque se queda sin trabajo y lo van a desalojar, enseguida se me ocurre consolarlo, disiendole: "Mientras no le pase lo que le paso a edipO, puede considerarse dichoso". Y enseguida le cuento la siguiente historia, tal cual la conto un autor antiguo llamado sofocleS...

Al naser, edipO vino al mundO con una curiosa tragedia griega ordenada por los dioseS: tenia que matar a su padre y casarse con su madre. ¿Que te parese? Durante muchos anios, el muchacho vibio con un matrimonio de otro paix, creyendo que era hijo de ellos, pero cuando supo que tenia que matar a su padre resolvió escaparse para no cometer el crimen. ¡Es desir, fue a parar presisamente a su patria, ques adonde vibian sus padres lejitimos! Cuando iba por el camino se peleo con un caballero y le ronpio mortalmente la cabeza; despues siguio lo mas canpante y llego a lantigua siuda de tebaS, siuda questaba

dominada por la efinjE, o sea un monstruO con alas de pajaro, cara y pechos de mugeR y el resto de leonN... (¡Esas eran bestias y no las que se ven haora!) Resulta que la efinjE proponia asertijos y adivinanzas, y el que no asertaba moria, y cuando el edipO se aserco para intervenir en aquella audision de preguntas y respuestas, la efinjE le pregunto: "¿Cual es el bicho que camina primero con 4 patas, despues con 2 patas y a la final en 3 patas?" Entonses el edipO penso durante 30 segundos, y despues contesto: "Ese bicho es el hombre, que cuando es chico camina en 4 patas, despues anda en 2, y cuando es viejo usa baston, o sea la tersera pata...". Al ser derrotada, la efinjE se murio de rabia y el edipO gano el premio ofresido al ganador: !casarse con la reina, que habia enviudado resientemente! ¿Se dan cuenta como se viene preparando el bodrio?

Se caso el edipO, tuvo 4 hijos (2 machitos y 2 chancletas), y todo anduvo tranquilo y felis hasta que un dia se descubrio la tragedia: !edipO sentero de quel caballero que mato en el camino era su padre, que la reina viuda

era su madre y que el venia a ser padre y hermano de sus hijos al mismo tiempo! Entonses, la reina tambien sufrio una conmosion violenta y se haorco en el palasiO; el edipO se pincho ambos ojos y salio a pedir limosna; los hijos se pelearon por el trono bacantE; las 2 hijas fueron desgrasiadas hasta desir basta, y la cosa termino con la muerte de todos, no quedando ni uno solo de la familia edipO para crescer y multiplicarse como corresponde... !Esas son desgrasias para lamentar, y no el conplejo de andarse quejando porque sube la carne, sube el pan, sube la leche y suben los hueboS! !Mientras uno no mate al padre ni se case con su vieja, puede desir que todo marcha sobre rieles, y viba la pepA!

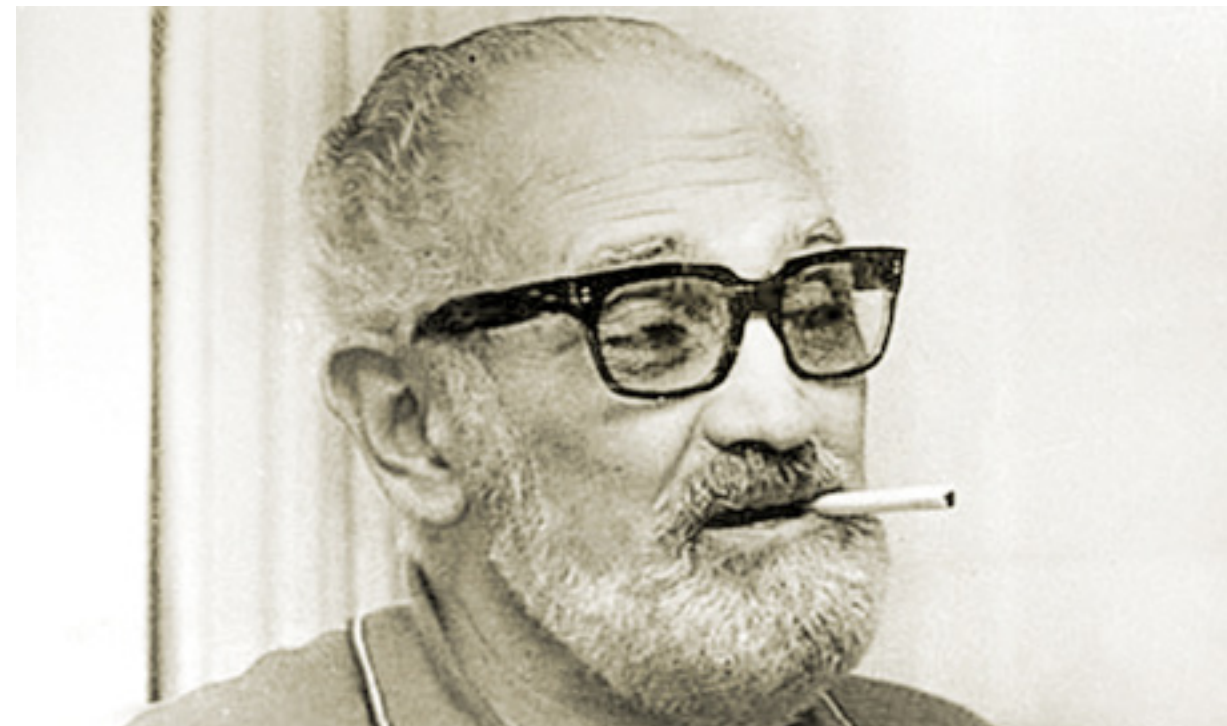
## ADAN, EL QUE FUE AMASADO CON BARRO

Sindudamente, adaN fue el primero que, por naser adulto, no lo trajo la ciguenia, ni vino de pariS, ni lo encontraron adentro de un repollo en la quinta, como se les dise a los nenes que preguntan mucho.

Parese que sierto dia, alla en los tienpos biblicoS, el senior jehovA enpeso a amasar pedasos de barro, ya sea para haser alguna piesa de ceramicA, de alfareriA, o algunos adobes para levantar un rancho, pero cuando se quiso acordar sencontro con un tremendo artefabto con 2 piernas, 2 brazos, una cabeza, un busto y todo el resto...

–!Sas, me salio un hombre! –disen quesclamo jehovA, mita con alegria, mita con asonbro y mita con preocupasion–. !Vamos a dejarlo al sol para que se seque, y despues veremos para que sirve!

Para ser el primer hombre de la creasion, adaN estaba bastante bien hecho y ninguna envidia le hubiera tenido a muchos de los que haora salen de las maternidades, ya sea con forcepS o mediante el parto sin dolor que tanto les gusta a las mugeres. adaN no solo era hermosO y elegante por afuera, sinoque estaba perfebtamente realisado en sus detalles mas intimos, como ser el aparato dijestivo, la secrecion biliar, la sirculasioN de la sangre –!incluso adaN tenia globulos rojos y todo!–, los reflejos nerviosos intachables...



Carlos Warnes, padre de César Bruto y otros heterónimos





Tapas de dos libros del gran humorista, ilustradas por su mayor cómplice, el inmenso Oski

!En fin, aquel hombre tenía un estado físico sumamente fuerte, un estado moral completamente libre y un estado sivil gloriosamente soberano! Todo lo cual no siempre sucede en nuestros días, y por eso muchas mugeres se quejan diciendo que ya no vienen hombre como los de antes.

Al principio, la biografía de adan fue muy tranquila, porque él no tenía ni el problema de la carestía de la vida, ni el transporte, la escasez de vivienda, ni la defensa del petróleo nacional, ni los ataques del capitalismo sin patria, ni la suba del dólar, ni nada que le reventara el hígado.

En realidad, el tipo no había otra cosa que comer, dar un paseo por el paraíso para bajar la comida, comer

otra vez y acostarse a dormir hasta el otro día..., todo lo cual nos hace pensar que en medio de todo fue una suerte que ocurriera lo que ocurrió después, porque no hay ser humano que resista semejante vida sedentaria sin engordar espantosamente, o llenarse de colesterol o sin que se le atrofiaran todos los músculos... !Por algo se dice siempre que la función hace el órgano –y viceversa– y seguramente adan hubiera muerto joven y con varios órganos atrofiados por falta de ejercicio!

Por suerte, repito, un día adan encontró una muger que le gustó y se fue a vivir con ella, lo cual no solo fue ventajoso para él, que se libró de morir soltero, sino para nosotros que somos sus desendientes. O

sea que siempre mejor haber desendido de adan, con todo lo que era caprichoso y desobediente al morder la manzana prohibida, que desender del mundo, como algunos dicen que desendemos. Es cierto que adan no pudo casarse, porque en aquel tiempo todavía no existía el matrimonio, pero de todos modos fue un auténtico pionero de la especie humana y vino a confirmar aquel dicho que dice: “Lo que natura no da, el casamiento no presta”.

### LA FIN DE AÑO

PARA mí gusto, un invento que hay que sacarle el sombrero es el de la navidad –fiesta que cae cada año el 25 de diciembre– y el día de los inocentes –marcado el 28 en el almanaque–, o sea por la cuestión de que hace millones de millones de miles de siglos, dice mi tío Aquilón que un pesebre de Belén agarró y nació un niño que estaba destinado a ponerse a salvar a los hombres de ser malos y enseñarlos de que se vengan bueno, lo cual corrió el chimento hasta lo del Cusifai Herodes, que trabajaba de rey de la Judea, el cual se volvió como un perro, y dijo: “¿Así que nació un niño que cuando sea grande va a salvar a todo el mundo? ¡A ver, enseguida que vengan un regimiento de cosacos y agarren y salgan a matar a todos chicos, desde la edad de recién nacidos hasta masomeno 5 o 4 años de edad!...”, y entonces aquellos feroces, sanguinario, canchales, miserables y burros masoqueros salieron y cortaron tantas decenas de cabezas inocentes, que a partir de esa fecha quedó de moda que cada 28 de diciembre se festege el asunto haciendo lindas bromas, siempre adentro de la malicia corrección y sin ensusiar la ropa que tanto cuesta.

Siendo como es un invento digno del mejor aplauso, todo el mundo se pone loco de contento cuando es que viene la navidad, y cada cual se le llenan los 2 ojos de lágrimas al dar las 24 de la noche, y corre a darle un abrazo a su vecino, diciéndole: “¡Sos mi hermano! ¡Feliz pascua, viejo! ¡Degemo el asunto del pagaré hasta mañana temprano, esta noche no queda bien hablar de negocios y ni decirte que te voy a mandar el embargo!...”, o sea que cada cara muestra alegría que tiene abajo y cada corazón siente que le nase una esperanza de que se acaben las guerras, de que se acaben

los explotados, de que se acaben las pestes, y de que se acabe todo lo que se tiene que acabar, lo cual sería bastante largo de contar. El invento de la navidad se festeja de 2 maneras: con plata y sin plata. Ahora que, eso sí, los que no tienen plata no festejan ni medio, y esa es la deferencia. Suponiendo de que uno tenga plata, lo que tiene que hacer el día 24 a la tardesita, cuando el sol pica meno, es irse al lado del centro y comprar acá un buen arbolito, teniendo cuidado de que se lo deán fresco, porque los tenderos son bastante vivos y cuando uno se descuida le dan un árbol del año pasado; después, va y compra unas cuantas canastas de las que vienen preparadas con odegos de comer y de tomar, o sea pan dulce, champán, anís, vino de postre, galletita, monbones, fruta seca, caramelo, licor de buevo y libras de chocolate; después, agarra y pasa por la rositería y compra unos buenos pabos, algún que otro lechón, salchicha a la calabresa, queso surtido entre probolón, gruyere, roquefort y mantecoso, un tarro de piqueles y alguna cosa más de las que siempre ponen desempaquetadas por arriba del mostrador. Entonces agarra y toma un mateo, carga bien todo lo que compra, lo lleva en su casa, y entre esa noche y el otro día no se levanta nadie de la mesa hasta que no quede nada de comer ni de chupar. Si por un casual alguno se siente pesado por la comida, mi viejo tiene un remedio que no falla: agarra y manda a la cantina a comprar un medio litro de vinos le hace poner adentro medio sifón, se lo toma y al rato ya está otra vez fenómeno y con ganas otra vez de nuevo de pensar a comer, si es que queda.

Teniendo un poco de dinteligencia cualquiera puede agarrar y pasar un día bien divertido cada vez que vienen los inocentes, y hasta, sin manoviene, tener algún beneficio, porque la plata que se pide no se devuelve, lo cual también se puede hacer en el resto del año, pero entonces es un abuso. De las bromas más lindas que yo me acuerdo adentro de mi barrio, fue aquella de agarrarlo a don Pedro el colchonero, ponerlo bastante curda, rosiarlo bien de perfume, ponerle bastante polbo arriba de la solapa y alguna que otra mancha de colorete en las megilias, endemientras que alguien le mandó un papelito a la señora, o sea la colchonera, diciéndole que su marido era un Juan tenorio de sonrisa, que tenía quien sabe cuántas mugeres, y que ella tenía muy poca dignidad si lo dejaba seguir por



aquella vida..., lo cual le sirvió estímulo a la señora, y cuando lo vio llegar a su marido borracho y con todas las señales del visio lo insultó de arriba-bajo, mita de palabra y mita con una cacerola, o sea de quel hombre agarró y enpesó a defenderse, saliendo en favor del algunos vesino, y en favor de la muger 8 o7 parientes, cada cual con alguna cosa para pegar, y a la media hora no se podía pasar por la cuadra sin peligro de recibir algún que otro ladrillazo, hasta que vino el camión del departamento y el de lasistensIA, quedando el escorE final con estas cifras: Presos: 74; heridos, 156, y muertos dos tipo, pero no del barriO, o sea de que no se cuentan, porque cayeron de curiosos y sin que nadie los liame. En fin, basta la salud...



Apunt me pongo a dar consejos al consejo de la parientes.

Otro dibujo de Oski para acompañar los textos de Bruto

## HIJO DE MADRE VIUDA

El ser hijúnico de madre viuda, o sea no tener arriba del mundo más familia que la madre noble que nos da la vida y uno agarra y les paga con ser ingrato, como dise el tango de josE betinotI que mi tío aquileZ lo guarda en disco y lo toca cuando está triste y le viene el surmenaje de ser guérfano y seacuerda de que cuando era chico y la vieja dél le desía sienpre: -Seguí una carrera, quel que tiene carrera nunca se muere de hambre, migito... Pero mi tío aquileZ salió de mala cabeza y más le gustó sienpre ir a juntarse con los tipo de ideasavansada, o sea narquista, y en vez de salir un lindo tenedoR de librO como quería su buena y dulce viegita, que adentro de la gloria estea, o costrutor de obrA como quería su padre, se vino masimalista, partaquista, nilista y otra montonera de cosas rusa que lúnico que ganó fué que lo metieran preso por alterante del órden, y sienpre él seacuerda de que cuando fué la huelga de lo de vasenA y searmó la semanA trájica él fabricaba los petardo en casa y los guardaba adentro de la cosina económica sin desirle nada a mi vieja, la cual, inosente y buena, un día prendió la cosina sin darse cuenta la reventó toda de arribabajo, y del susto nació mi hermano Unberto, el 7 mesino, y tan efedto le hiso que todavía cuando siente sonar un cuete el pobre agarra y se escuende abajo de la cama, sin duda porque se acuerda del día que nació y de la explosión o a lo mejor tiene miedo de naser otra vez, quien sabe.

Yo de ser hijúnico de madre viuda no dejaría nunca de que nadies la ofendiera a mi vieja sin sacar la cara y defenderla, ques lo que tiene que haser un hijo que tenga aunque más no sea un poco de sangre en la cara. Y si no la puede defender, agarrar y salir en busca de un buen vijilante que venga en nonbrede la leY y con el rebólver le dea al insolente una lesión deducación, a meno que quiera entender por las buena y pague los danios y perjuisios que son deacuerdo con la plata que tenga o en su defedto con cosas de comer o bebida. Otra cosa de ser hijúnico de madre viuda es la ventaja de salvarse de haser la coscrición, los hijos que son hombres, porque las que son muger no hasen el soldado y se pasan la gran vida adentro de la casa endemientra los hombre van al canpo de batalia y se matan peliando propio como liones, sienpre que el

tipo no sea un cobarde y piense que lo mejor es tirarse a chanta adentro de una sanja y dejar que losotro arreglen el lío tirándose balas, lo cual si uno lo mira bien no está mal, porque adentro del canpo de batalia es fásil ligarse una linda bala perdida que se le incustre en la cabeza y lo mate. Si todavía uno tendría la seguridad de que la bala le pega en alguna pierna, baya y pase, porquentonses lo lebantan entre todos y lo lieban aospital, adonde le dan caldo de gayina y nunca falta una linda enfermera que le pone el termómetro abajo de la asila, o sea la parte de abajo del brazo ques adonde se escuende la fiebre y hay que ir a buscarla escarbando con el termómetro.

Otra bentaja de ser hijúnico es porque no teniendo más hermano que yo solo yo sería el más mimosiento de mi vieja y la ropa que me conpraría sería a medida de mi cuerpo, y no como cuando yo era chico que tenía que esperar quel viejo le dejara los trages a mi hermano el mayor, que mi hermano el mayor se lo dejara al otro hermano más menor, y así consecutivamente hasta que me tocaba el turno, o sea que una

vez que le fui a dar la mano a una tía mía en la cálie, la tipa sacó una moneda y me la dió confundida de que yo era un méndigo. Aquel día me recuerdo que me saltaron las lágrima, no solo porque la moneda era de sinco, que total mi tía no era una bacana para dar más limosna, sino porque me di cuenta de que con aquella ropa yo nunca iba a ser nada arriba de la vida y meno liegar a doptoR o presidente del paíx, cosa que puede ser cualquiera, sienpre y cuando haiga elecciones linpia y cuartoscuro y no se metan a votaR las mugeres, porque si las muger agarran y botaN enfija que seligen entre élias, y si con un presidente hombre el paíx va como la mona, mimajino la cosa que pasaría si lo comandase alguna muger que ya bastante trabajo tiene con cuidar la casa, los hijo y desirle a los cobrador que venga el mes que viene porque este mes no le alcanza por la poca plata que le dejó el marido. La maternidá, ya sea en la muger o en el hombre, es lo que da la grandesa al paíx, y un matrimonio que no tiene tan siquiera un hijo para refregarle por la cara a los parientes, es un muerto que camina. ●



Carlos Warnes (1905-1984) usó varios seudónimos: Napoleón Verdadero, Uno cualquiera, José Spadavecchia, pero su apodo más célebre es el de César Bruto, bajo el cual escribió sus mejores textos, entre ellos, los que se recogen en *Lo que me gustaría ser a mí si no fuera lo que soy* (1947), *Brutas biografías de bolsillo* (1972) y *Brutos consejos para gobernantes* (1984). Fue guionista de Tato Bores en la década de 1960 y colaboró, entre otras revistas, en *Patoruzú*, *Rico Tipo* y *Satiricón*.



# EL INVENTOR DE CASI TODO

Por Natalia Gelós

*Artista inclasificable, creador de universos inesperados, amigo de Borges y de Marechal, Xul Solar es autor de una obra aún pendiente de descubrir. Con motivo del 130 aniversario de su nacimiento, en el Museo Nacional de Bellas Artes se exhibe una muestra que puede visitarse hasta el 18 de junio. Una inmejorable oportunidad de encontrarse con sus cuadros, sus objetos y sus sorprendentes ideas.*

Xul Solar nació como Oscar Agustín Alejandro Schulz Solari el 14 de diciembre de 1887 en San Fernando, con el sol en Sagitario. La astrología no sería un tema menor a lo largo de toda su obra. Artista inagotable y visionario, las proyecciones de su mente apenas si pueden entrar en un párrafo. Él mismo ensayó hacerlo en la revista *Mundo Argentino* en 1951: “Soy campeón del mundo de un juego que nadie conoce todavía: el panajedrez, soy maestro de una escritura que nadie lee todavía, soy creador de una técnica, de una grafía musical que permitirá que el estudio del piano, por ejemplo, sea posible en la tercera parte del tiempo que hoy lleva estudiarlo. Soy director de un teatro que todavía no funciona. Soy el creador de un idioma universal: la panlengua, sobre las bases numéricas y astrológicas, que contribuirá a que los pueblos se conozcan mejor. Soy creador de doce técnicas pictóricas, algunas de índole surrealista

y otras que llevan al lienzo el mundo sensorio, emocional que produce en la escucha una audición musical. Soy creador de una lengua para América Latina: el neocriollo con palabras, sílabas, raíces de las dos lenguas dominantes: el español y el portugués...”. Leopoldo Marechal fue uno de los tantos amigos que cruzaron con él ideas e inspiraciones y fueron termómetro de las ideas que promovían algunos intelectuales de vanguardia en el siglo XX. El Astrólogo de su *Adán Buenosayres* es claramente una trasposición ficcional de él. Justamente allí, en esa novela, hay una frase que lo pinta de manera exacta: “Usted anda innovándolo todo –le advirtió–. Primero el idioma de los argentinos, después la etnografía nacional, ahora la música. ¡Ojo! Ya lo veo con una llave inglesa en la mano queriendo aflojar los bulones del sistema solar”. Quizá no encontró los bulones, pero hizo cuanto pudo para mover los cimientos de muchas certezas y lograr

universalizar el conocimiento del mundo. Por eso la curadora Cecilia Rabossi sintió que hacer una exposición de su obra en el Museo Nacional de Bellas Artes era un desafío apasionante y pasó casi un año tras las huellas de Xul Solar. ¿Cómo lograr una lectura diferente de un nombre tan importante? ¿Cómo abordar a una figura tan vasta? “Más allá de sus acuarelas, sus témperas, están sus recreaciones de todos los mundos, de todos los sistemas, sus intentos por modificar el lenguaje y las reglas del ajedrez... Es como un artista del Renacimiento. Se introduce en todos esos campos para modificarlos y para poder recrearlos, para lograr la fraternización de los hombres. Es apasionante entrar en ese mundo y pensar cómo exhibirlo”, dice Rabossi.

Para empezar a abordarlo, la curadora recorrió toda su obra. Fue clave en esto el catálogo razonado, presentado a fines de 2016, por la Fundación Pan Klub,



Retrato de Xul Solar

a cargo de Patricia Artundo. “Un trabajo excelente, de años, porque además de trabajar con obras públicas hubo que rastrear colecciones particulares de acá, de afuera, donde hay una cantidad increíble de obras suyas”, apunta Rabossi. A eso, se le sumaron horas en el archivo de la Fundación Pan Klub, donde se guardan gran variedad de escritos de Xul, algunos de ellos apuntados en neocriollo y que ayudaron a leer de otra manera sus obras. Y hubo más. En especial, la curadora celebró el encuentro con una serie de carpetas de recortes. “Era su propia enciclopedia de imágenes y asuntos de su interés”, dice. “Hay alrededor de treinta de esas carpetas. Es como si fuera internet... Él recortaba cosas y luego las pegaba. Por ejemplo, hay una carpeta de templos y palacios: el Kavanagh y el Taj Mahal... imágenes sin organización cronológica, ni anotaciones. Hay carpetas sobre insectos, otras con artículos sobre la guerra”.



San Danza (1925)



Místicos (1924)



Impromptu de Chopin (1949)



Paisaje (1932)

*Xul Solar. Panactivista* consta de seis núcleos temáticos y se abre con su carta astral para intentar reconstruir a ese personaje místico y utópico, como resume Rabossi: “Todas sus obras y recreaciones buscan mejorar las relaciones entre la gente y facilitar el aprendizaje. *Panactivista* muestra cómo Xul incursiona en todos los campos posibles con el objetivo de lograr la unión entre los hombres y sus culturas”.

Borges decía que Xul era de los pocos genios que había conocido. No es fácil ser un genio. Menos, un genio buscando su destino. El primer núcleo de la exposición gira en torno a Europa. Xul Solar viajó allí en 1912 y volvió en 1924. “Europa le sirvió como lugar de investigación en todos los campos”, explica Rabossi: “artístico, esotérico, filosófico, religioso; y los elementos de las carpetas de recorte muestran cómo funcionaba su cabeza. No reconocía límites, ni una cultura imponiéndose sobre otras. Todo era importante para él”.

En Europa, Xul encontró mentes que vibraban en similar sintonía. Llegó a Londres, pasó por París y, en Italia, se encontró con su familia y halló refugio. “En vez de mostrar el viaje a Europa y las obras que produce allá, me pareció más interesante trabajar ese período y el de su regreso e inserción en el ámbito local a través de dos amistades: con Emilio Pettoruti,

y con Borges, a través de quien accedió al grupo de la revista *Martín Fierro*”, dice la curadora.

El encuentro con Pettoruti estuvo a la altura de sus protagonistas y sucedió en Florencia. Xul se acercó al pintor con el que planearía una revolución artística en la Argentina y le dijo: “Mis pasos me han traído hacia usted”. Una pieza de cartón realizada por los dos (primero la pintó Pettoruti y luego Xul trabajó en su reverso) está en el primer núcleo de la muestra, “Europa”, para mostrar esa alianza, junto a documentos y textos de Borges, que fueron muchos. Al referirse al autor de *Ficciones*, un libro asoma con entusiasmo en el relato de Rabossi: *El idioma de los argentinos*, escrito por Borges e ilustrado por Xul. Y es que el que puede verse en la muestra no es un ejemplar más: en algún momento, el escritor le dio al artista un ejemplar impreso para que lo interviniera. Xul lo pintó íntegramente, desde la tapa hasta el final, con guardas, o coloreando lo que en el original ya había dibujado. Por alguna razón, el destinatario no accedió a esa joya, que quedó en el Museo Xul Solar y que esta vez puede verse completo.

“En algunas entrevistas me dicen que la obra de Xul no fue muy mostrada”, comenta. “Lo cierto es que él murió en 1963 y, a los pocos meses, el Museo Nacional de Bellas Artes le hizo un homenaje. Luego, el Museo

de La Plata realizó otro. Hubo una muestra en el Malba en 1995, en Bellas Artes de nuevo en 1997; y la actual, que es la tercera muestra allí, con 180 piezas en exposición. Es un artista tan rico y apasionante que siempre se puede decir algo más sobre él y su obra”.

La idea de Xul como *músico visual* se analiza en el tercer núcleo. Rabossi recupera allí la tesis de la musicóloga Cintia Cristiá que interpretó sus cuadros en esa clave: “El interés de Xul por la música lo acompañó desde siempre. Sus padres y sus abuelos tocaban instrumentos, pero él tuvo la necesidad de introducir modificaciones para facilitar el aprendizaje y acortar los tiempos de estudio; por eso modificó las claves, la notación, cambió el pentagrama e imaginó un teclado con tres filas. No descompuso el sonido, sino el teclado para acortar los tiempos tediosos”. *Impromptu de Chopin*, que pertenece al Museo de Bellas Artes, está ahí para demostrar cómo funcionan sus propuestas. Esa parte de su vida se completa con cartas astrales de músicos: Chopin, Villa-Lobos y el argentino Juan Carlos Paz.

El cuarto núcleo, el de la lengua, recorre las huellas del neocriollo y la panlengua. Rabossi, que explica las ideas interregionales de ambas lenguas, comenta: “La idea geopolítica de pensar una lengua continental es poderosísima”.

En el quinto núcleo, el de los espacios habitables, se recupera al Xul amante de la arquitectura y visionario del rumbo que tomarían las ciudades. Hay marcos, columnas, capiteles, montados en cartulinas y cartones, de pequeño formato. Cruces de arquitectura y naturaleza, combinaciones que hasta podrían aproximarse a lo que hoy llamamos “sustentable”.

Lo esotérico explícito conforma el sexto núcleo. Cartas del Tarot intervenidas, un *I Ching*, títeres para adultos, máscaras articuladas con personajes del zodiaco como, por ejemplo, un Escorpio con ojos enmarcados por cejas que se mueven; todo en papel maché. Y por último, la escritura, las grafías, los seis tipos pensados por Xul para escribir plásticamente. Algunos signos han podido traducirse, pero el enigma general se mantiene. A esto, debe agregarse el juego de cartas de la panlengua, que se puede ver en su totalidad en formato digital. “La idea es atravesar sus recreaciones, su obra plástica, sus textos y documentos para leerlo en clave mística, astrológica y utópica. Xul fue un artista que quiso intervenir todos los sistemas universales para perfeccionarlos”, concluye Rabossi. “Al final de su vida, afirmó que había creado una lengua que nadie habla, un juego que nadie juega, pero que todavía confiaba en que el cambio podía darse. Fue un artista total”. ●



# LA INTIMIDAD DE UN FILÓSOFO

Por Mónica López Ocón

**D**adas sus características diferenciales respecto de los libros publicados en vida, los póstumos parecen constituir un género en sí mismo: carecen de las restricciones y modificaciones que seguramente hubiera planteado el autor, serenando en el lector la sensación de inquietud de lo que suele quedar inacabado y, en ciertos casos, sobre todo cuando se trata de cartas y papeles privados, suelen despertar el espíritu de *voyeur* cultural que casi todos llevamos dentro.

*Cartas y otros textos* de Gilles Deleuze pone el punto final al ciclo de escritos póstumos del filósofo francés que integran también los volúmenes *La isla desierta y otros textos. Textos y entrevistas (1953-1974)* de 2002, (con edición en español de 2005) y *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas 1975-1995* de 2003, editado en español en 2008.

Como no podía ser de otro modo, por su mayor promesa de intimidad con el autor, las cartas, dirigidas a diferentes corresponsales, se imponen sobre el resto de los textos heterogéneos que integran esta compilación. Según lo señala el propio David Lapoujade, responsable de la edición, el libro está integrado por “una serie de textos publicados o difundidos en vida de Deleuze que no figuran en los volúmenes precedentes de textos póstumos [...], los cuatro textos de juventud de los cuales renegó Deleuze, publicados antes de 1953, pero cuya difusión es de ahora en más imposible de impedir”. Esta imposibilidad tiene que ver con que dichos textos ya circulaban

sin autorización y, en ocasiones, con ciertos errores. Además, se incluyen escritos publicados en vida que estaban dispersos y que en ciertos casos eran inhallables. Así, en el segundo bloque, hay, además de cinco interesantes dibujos que muestran otra faceta del filósofo, dos cursos inéditos sobre Hume, la entrevista que junto a Félix Guattari sostuvo con Raymond Bellour en 1973, luego de la publicación de *El Antiedipo*, y otros escritos que recorren diversas cuestiones. La tercera parte está constituida por los textos de juventud a los que ya se hizo referencia. El rasgo singular de las cartas es que posiblemente decepcionen al lector ávido de intimidades, pero le proporcionen un gran placer a quienes les interese captar a Deleuze en el acto mismo de pensar y quieran conocer algunos rasgos de su personalidad quizá difíciles o imposibles de encontrar en los textos elaborados para su publicación. Lo distintivo de esta correspondencia es que, para Deleuze, intercambiar ideas y dudas con sus interlocutores carecía de cualquier valor que no fuera su costado práctico. A diferencia de otros escritores, no consideraba que la correspondencia formara parte de su obra por lo que no escribía bajo la perspectiva inconsciente o casi inconsciente de que alguna vez alguien revisaría esa correspondencia y la haría pública. Dicen que el deseo secreto de quienes escriben diarios íntimos es que alguien los lea para que pueda acceder a la vida que el escribiente lleva detrás de escena. Algo similar sucede con las cartas. Pero, en este punto, Deleuze constituye una excepción. La prueba de que nunca le interesó que saliera a la luz su intercambio epistolar es que no conservó las respuestas de los destinatarios, ni se ocupó de establecer fechas precisas y solo autorizó la publicación parcial de una carta a Alain Vinson, que aparece en el volumen. Según lo consigna Lapoujade, en un correo del 4 de octubre de 1991, le pidió a Alain Vinson que fechara la misiva con exactitud y que remaricara claramente su carácter de carta privada.

Liberado de la fantasía de un lector que abordaría su correspondencia luego de su muerte, prescindió del coqueteo intelectual, de la construcción a priori de una buena imagen post-mortem y se permitió exponer algunas verdades de entrecasa y exhibir la filosofía en pantuflas.

Es precisamente la respuesta a Vinson la que abre el libro, siguiendo el orden cronológico –muchas veces reconstruido a través del contexto– con el que fueron publicadas las cartas. El breve pero complejo resumen de lo preguntado por Vinson acerca del carácter doble de “lo en sí” o “lo nouménico” es despachado por Deleuze en unas pocas líneas: “Estoy feliz –le dice– de tener novedades tuyas [...]. Sus preguntas sobre Kant me interesan mucho. Pero vuestro análisis está tan bien desarrollado que no veo otras respuestas a esas preguntas que aquellas que usted mismo da”. A continuación, hace cinco breves enumeraciones para culminar diciéndole en la última: “Lo que usted puede con justo derecho reprochar a mi pequeño librito –se refiere a *La Philosophie critique de Kant*, PUF, 1963–, es que sigue siendo completamente insuficiente respecto de estos dos aspectos de la cosa en sí. No he planteado este problema, no obstante muy importante. Pero si lo planteara, personalmente no iría más lejos que usted, ni mejor. Sepa usted de mi amistad”. Siguen varias cartas dirigidas a Clément Rosset en las que el tono es más íntimo. En 1966, fecha de la primera de las respuestas, Rosset era un filósofo joven que a Deleuze le resultaba interesante. En todas esas cartas muestra una gran generosidad intelectual que no parece impostada. Ambos comparten, además del común interés por la filosofía, el amor por la música. En una de las respuestas, Deleuze le hace un pedido: “Déme una información, Clément, por favor. Usted me decía en el pasado que el canto de las aves tenía un gran rol en la música de la Edad Media [?] o del Renacimiento [?]. ¿Es cierto que también el galope del caballo tenía allí un gran rol, las pezuñas? ¿No hay muchas danzas de tipo galope en el manierismo? Si se pudiera hacer del galope y del ritornelo dos complementarios, eso me convendría mucho. Me sería incluso completamente necesario”. Cabe recordar que a Deleuze le interesaba tanto la filosofía como la literatura y todo tipo de creación artística, especialmente la plástica y la música. Entre los textos del libro figura, por ejemplo, “El tiempo musical”, versión de una conferencia pronunciada el 20 de marzo de 1978 por invitación de Pierre Boulez. También el comentario de un libro de Ferdinand Alquié, *Filosofía del surrealismo*, y el prefacio para la edición estadounidense de Francis Bacon de *Lógica de la sensación*.

Deleuze se muestra también proclive a hacer confesiones a Rosset: “Persigo oscuras fantasías sobre la necesidad de un nuevo estilo o de una nueva filosofía”. Le habla de su salud quebrantada por problemas respiratorios y de su vida “cada vez más retirada”. También se refiere a la actividad intelectual de ambos como “nuestro oficio”, lo que da cuenta de su consideración del pensar filosófico como trabajo parecido al de un carpintero o al de cualquier otro artesano. De hecho, poco antes de morir arrojándose al vacío, había declarado que no se consideraba un intelectual o un erudito. “Yo –aseguró– no poseo ningún saber de reserva. A mi muerte, no tendré problema. Es una ventaja. No habrá nada que publicar. No quedará ninguna provisión”. Al mismo tiempo, baja a la filosofía del pedestal. Le dice coloquialmente a Rosset: “Si lo desea, dígame [a Villani] que tuve una verdadera confusión [que le impidió encontrarse con él] pero que no lo lamente tanto, ya que las conversaciones filosóficas son algo penoso”.

La lista de sus corresponsales se completa con las figuras de Michel Foucault, a quien le expresa abiertamente su admiración. Félix Guattari, François Châtelet, Jean Piel, Pierre Klossowski, Gherasim Luca, Arnaud Villani, Joseph-Emmanuel Voeffray, Elias Sanbar, Jean-Clet Martin y André Bernold.

Un comentario aparte merecen sus dibujos de un manifiesto expresionismo que remite al del mismísimo George Grosz, aunque las imágenes de Deleuze lo superan en la crispación e intensidad de su trazo, como si se hubiera propuesto traducir en líneas su desesperación. Según se informa en *Cartas y otros textos*, los dibujos reproducidos en él “figuran en un folleto doble editado por Karl Flinker en 1973 bajo el título *Deleuze, Foucault. Mélanges: pouvoir et surface. Avec six surfaces de Gilles Deleuze*. El primer folleto lleva por título *Faces et surfaces*. Se trata de una entrevista entre Deleuze y Stefan Czerkinsky acompañada por cinco (y no seis) dibujos. El segundo folleto es un texto de Foucault titulado *Le pouvoir et la norme*. Sin duda, sus cartas revelan más como consecuencia de la rígida economía con que administra sus palabras y por la falta de voluntad de archivar respuestas pensando en el futuro, que por un despliegue lingüístico tendiente a la seducción del lector. Del mismo modo, sus dibujos son una suerte de concentrado

de líneas en el que es posible leer mucho más de lo que se muestra. Puestos en perspectiva y usando un tanto tramposamente lo que se sabe sobre el desenlace de su vida, tal vez podría decirse que en sus trazos ríspidos es posible leer la angustia que lo empujó hacia su trágico final. ●



*Cartas y otros textos*, de Gilles Deleuze. Edición preparada por David Lapoujade. Traducción de Pablo Ires y Sebastián Puente. Cactus, Serie Occursus, Buenos Aires, 2016, 342 páginas.

# LA ARGAMASA DE LA VIDA

Por Luciana Del Gizzo

Piglia decía que hay que leer la poética de Saer en la tensión entre la tradición local y la cultura mundial: “a partir de ese espacio local la nación es vista como un territorio extraño, tierra ocupada por la cultura oficial. El artista resiste en su zona, establece un vínculo directo entre su región y la cultura mundial”. Algo así sucede con la producción de Antonio Di Benedetto, aunque opuesto tal vez. Si el santafecino escribe desde el mundo sobre su zona, el mendocino escribe el mundo (o los mundos) desde la aridez de su comarca escarpada. Esto es lo que se descubre a medida que avanzan los *Escritos periodísticos*, el volumen a cargo de Liliana Reales que reúne su producción en el diario *Los Andes* y otros de Mendoza, así como sus corresponsalías para Buenos Aires, de reciente aparición por Adriana Hidalgo Editora.

Es que la serie cronológica que arman los textos permite advertir que cambian los escenarios, los personajes, los temas y hasta las experiencias, pero el estilo se mantiene constante, el mismo modo de abordar el mundo. Rastrear los textos de un autor en un diario o una revista, como hace este libro, a menudo permite delinear una historia. Los lenguajes se transforman a lo largo del tiempo y la sucesión cronológica de las publicaciones periódicas traza el derrotero de esa deriva, que es posible reconstruir en ese rastro. ¿Pero qué sucede cuando un estilo se mantiene incólume frente a las transformaciones de la vida? Y si es así, ¿el efecto es el mismo? Tal vez sea la precisión del instrumento lo que habilita su persistencia. O el compromiso del periodismo entendido como servicio.



La práctica cotidiana de la escritura que requiere un diario lo convierte en un laboratorio de experimentación, un espacio propicio para el ensayo y el error. Ya dijo el propio Di Benedetto que ese ejercicio daba agilidad expresiva y capacidad de síntesis, algo invaluable para un escritor. Solo que aquí no hay error y el ensayo es más bien definitivo. Con excepción de la primera nota sobre el zoológico, donde a pesar de todo demuestra una capacidad extraordinaria para sacar una crónica hasta de las piedras, ya desde su descripción de Mendoza en “Un rincón cercano y desconocido de la capital” de 1943, el instrumento está afinado. Es el lenguaje-cámara que convierte las descripciones en acción, no solo por los detalles exhaustivos, sino también porque selecciona bien dónde enfocar y cuándo hacer el corte, algo que logra únicamente porque concibe el lenguaje como una mediación de la experiencia directa, igual que una cámara, que le permite tomar distancia y también poner en primer plano.

A partir de ese paseo por Mendoza y de la crónica histórica de sus salas de cine (“Historia del cine en la provincia”), el lenguaje-cámara de Di Benedetto ejerce una *flânerie* provinciana, si se me permite el oxímoron. No es que nuestro autor pretenda analizar el capitalismo en las transformaciones de la ciudad, como el Benjamin de *El libro de los pasajes*. Menos metódico aunque más ordenado, su paseo es una observación profesional que refleja el goce de la mirada y el registro mediante la exhaustividad, la investigación histórica y las listas de elementos o personajes que perdieron vigencia (actrices caducas, salas de cine demolidas, artistas plásticos que no trascendieron), recuerdos olvidados que producen el efecto de un álbum de fotos ajeno. El placer incluso se deja entrever en su memorable cobertura del terremoto de San Juan en 1944. Aun entre “mil cuadros desoladores” (82), las calles ofrecen siempre la fotografía sonora del horror generalizado o del detalle de la mínima esperanza en una misa improvisada o en la llegada acompañada de la ayuda humanitaria.

Pero cambian los escenarios, cambian las experiencias. De acuerdo con el minucioso prólogo de Liliana Reales, en 1960 Di Benedetto recibió una beca del gobierno francés para perfeccionarse en periodismo en la Universidad de La Sorbona. Sus crónicas europeas

se deleitan en la misma fascinación amplificada, con el mismo lenguaje árido, sin desbordes subjetivos, que a veces deja escapar alguna imagen más literariamente vestida que brilla en medio de la austeridad:

Londres.– La primavera se presiente y es una certidumbre de calendario. Pero todavía no ha sido dada a los pobladores de la isla. Deben esperar, y entretanto la actividad se aplaca a las seis de la tarde. El día se recoge quedamente al paso del ganado que vuelve al establo por caminos de verde parejo. En la ciudad, el día se guarda de prisa, colmando de gente un momento el subterráneo de asientos tapizados de damasco y los rojos ómnibus de dos pisos (126).

Ya jefe de la Sección Artes, Letras y Espectáculos, asiste como corresponsal al glamoroso Festival de Cannes de 1960, donde *La dolce vita* de Fellini gana el premio a la mejor película, Grace Kelly asiste como princesa de Mónaco, se proyecta *Ben-Hur* fuera de competencia y pululan Luis Buñuel, François Truffaut, Ingmar Bergman. Di Benedetto se encuentra en la cresta de la cultura internacional, esa antesala de la globalización que se afianzó durante el siglo XX. Sin embargo, mantiene el eje en su origen: “Igual que en cualquier cine de no importa cuál lugar de la tierra, en este cine superdotado del Palacio de los Festivales por ahí la película se corta. Igual que en Mendoza, o Buenos Aires, o París, en la sombra se cobijan los habladores, esa clase de gente que uno no puede entender a qué va [...] y es tan tenaz que no cede ni ante los chistidos de los vecinos fastidiados” (156).

Berlín, San Sebastián, Mar del Plata, nuevamente Cannes, incluso los Oscar, los festivales se suceden con lujo, discusiones especializadas y frivolidad, plasmados siempre con ese lenguaje sobrio, despojado de opiniones y claro, que concibe para el periodismo y que “representa el ánimo de documentar” (363), escandido con las fotografías hechas de palabras por las que estampa su firma. Cada tanto se deleita también con entrevistas a escritores admirados: Agnon, Borges, Cortázar, Ionesco lo reciben como un semejante. Pero la experiencia vuelve a cambiar: como vicedirector del diario *Los Andes* y corresponsal de *La Prensa*, cubre dos sucesos de la historia latinoamericana teñidos de política internacional, la elección en

Chile de 1964 que consagra a Eduardo Frei como presidente contra Salvador Allende y el golpe de Estado de René Barrientos contra Víctor Paz Estenssoro en Bolivia. El lenguaje sigue siendo minucioso, con algo más de acción por el propio material, y continúa fotografiando: “Zenobia Barbaroa es india, tiene cincuenta y dos años. [...] ¿Se pondrán de acuerdo para que mis hijos tengan trabajo? Eso es lo que precisa la gente, señor...” (345).

Como apunta Liliana Reales y coinciden varios especialistas, a causa de las opiniones apenas veladas y la ausencia de una militancia abierta, no se comprenden los motivos por los que fue detenido y torturado por el último golpe cívico militar. No se entiende si se mira de ese lado. Los motivos son patentes si se considera la discrecionalidad del plan sistemático de desaparición de personas, así como su aversión por cualquier atisbo de pensamiento crítico, el mismo que tuvo Di Benedetto para tomar decisiones editoriales fieles a su ética periodística, que determinaron consecuencias políticas concretas, como la publicación de las fotografías de los seis detenidos en el Palacio Policial en 1976. Di Benedetto salió, se fue al exilio y retornó de nuevo con la democracia para tañer su instrumento solo unos años más, con cierta pérdida del eje que tan firme mantuvo casi toda su vida.

El volumen se completa con una conferencia sobre cine, su gran pasión, su gran frustración –superada recién con *Aballay* (2011), de Fernando Spiner, y con el esperado estreno este año de *Zama*, dirigida por Lucrecia Martel–; su brevísima y efectiva autobiografía; y un compendio de reportajes y notas que toman al autor como objeto de la labor periodística de otros, que completan el panorama. Por eso, el libro puede abordarse como un complemento de sus grandes obras (*Zama*, *El silenciero*, *Los suicidas*), o bien como un modo lateral de ingresar a su literatura, igual que hubiera hecho un contemporáneo. Porque en definitiva, el éxito de esta compilación es demostrar –en una época en que estamos a punto de viciar el adjetivo “histórico”, que sufre apropiaciones de todos los flancos–, que la historia está soldada con esa argamasa fundamental que llamamos vida, único espacio desde donde resistir la cultura oficial mundial y sin la cual la historia se dispersaría en acontecimientos deshinchados. ●



*Escritos periodísticos*, de Antonio Di Benedetto. Investigación, selección, prólogo y notas de Liliana Reales. Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2016, 608 páginas.

# LA VOZ DE UN MUNDO PERDIDO

Por Mariano del Mazo

La edición en CD de dos LPs de Edmundo Rivero no puede sino provocar felicidad. Una felicidad extraña, singular, sobria, como el arte del mismo Rivero, un cantor absolutamente único dentro de la exquisita tradición interpretativa del tango.

*Canta a Discépolo* (1959, con la orquesta de Héctor Stamponi) y *Tangos que hicieron época* (1960, junto a la típica de Mario Demarco) aparecen como dos manifestaciones complementarias. Como pocos –tal vez como Raúl Berón, Nelly Omar y alguno más–, Rivero llevó a cabo a través de sus interpretaciones un verdadero plan estético e ideológico. Un plan que contempló la canción nacional, el pulso popular orquestalailable y la marginal cosmogonía literaria del lunfardo, logrando atravesar indemne la temeraria puesta en escena del tango marca-San Telmo.

*Canta a Discépolo* es el primer LP solista de Rivero, y tal vez ese dato formal, de soporte –que haya sido el primer *larga duración*–, definió su trasfondo “conceptual”, una idea impracticable en los tiempos del disco *simple*. Cómo señala oportunamente Diego Fischerman en la nota que acompaña la edición, “el propio gesto de dedicar un disco completo a un autor en particular estaba cargado de significado, en un momento en que, para la industria local, el LP era una verdadera novedad”.

La voz de Rivero templea la poesía vigorosa de Discépolo, siempre astillada en temáticas que es posible sintetizar en el humor mordaz del sainete, el nihilismo, cierto costumbrismo desencantado y el melodrama perfecto. “Cafetín de Buenos Aires” abre el disco y marca territorio: es un momento sublime, solo erosionado por la repetición de su uso en el programa televisivo *Polémica en el bar*. Sirve como modelo de un fraseo hecho de sutilezas, dominado por un énfasis viril y tierno al mismo tiempo. Su voz de bajo modula y puede subir apenas algunos semitonos para envolver el tango de una precisión dramática certera: el lamento del verso “como esas cosas que nunca se alcanzan” –un recuerdo de la niñez–, contrasta con el lamento evocativo de la adultez como “lloré una tarde el primer desengaño, me hice a las penas, bebí mis años y me entregué sin luchar”.

El mecanismo se repite en temas barnizados de desolación –maravillosas muestras de la médula lírica de Discépolo– como “Sin palabras”, “Confesión”, “Infamia”, “Secreto”, “Martirio” e incluso “Uno”. Con

sabiduría, Rivero asordina el carácter teatral de la interpretación tanguística. Evita la declamación con una conciencia casi militante. Nada en él es intuitivo o casual. A diferencia de Roberto Goyeneche, soslayó la anécdota y la bohemia para concentrarse en el estudio metódico de todo lo que le interesó: desde el aprendizaje académico de la guitarra española a la disección del canto de Carlos Gardel. En un libro ejemplar –*Las voces, Gardel y el canto*–, Rivero analiza las posibilidades infinitas de la voz humana y traza una serie de máximas de lo que debe ser un cantor. Una de ellas es: “Cantar a media voz y no fortísimo”. Así se lo escucha en el disco. También escribe, contra cierto estereotipo romántico de los años cuarenta y cincuenta: “No comparto la idea de que todo es simple cuestión de sensibilidad, una especie de ‘duende’ misterioso que tiene cada cantor. Gardel, de quien siempre se olvida esta faceta, pudo llegar a superarse porque estudiaba, tomaba clases, escuchaba a los grandes cantantes”.

*Tangos que hicieron época* sugiere casi el reverso de *Canta a Discépolo*. No existe un eje claro. Funciona como una visita antológica a grandes éxitos grabados con Aníbal Troilo, como “Sur” y “Malena”. El disco tiene un repertorio invencible en su clasicismo –“La casita de mis viejos”, “Duelo criollo”, “Nunca tuvo novio”, “Audacia”, “Tiempos viejos”– y ya se advierte que el tango deberá lidiar con una década esquiva, como fue la del sesenta. De alguna manera, Rivero va a lo seguro; el riesgo lo reservaría para su siguiente obsesión: la indagación del lunfardo y los tangos reos, preanunciado aquí en la liviana milonga “La señora del chalet”. Con este disco consolida su carrera solista. Ya se hallaba instalado en un sitio de prestigio, a años luz de aquella rara avis a contramano de los tenores galanes de la década de oro del género, que provocó una de las frases más famosas en la historia de la industria discográfica local. Cuando Horacio Salgán iba a grabar su primer disco con Rivero como vocalista, un directivo del sello RCA le dijo: “Mire, la orquesta es rara, no se le entiende bien. Pero el cantor es imposible”.

Resulta interesante detenerse en algunos instantes del disco, como en “Nostalgias”. La parte de “Desde mi triste soledad veré caer las rosas muertas de mi juventud” es el máximo floreo que le permite su ascética concepción canora, una leve ostentación de sus exquisitos recursos técnicos. Enseguida vuelve a su cauce:

“Nunca tuvo novio” aparece como la historia más triste y Edmundo Rivero –como ya lo había hecho en “El último organito” con Troilo– como el íntimo y pudoroso testigo barrial de un dramón.

La edición de Universal es pobre: más allá del texto ilustrativo de Fischerman, no aporta datos técnicos. No hay información de las orquestas e incluso comete errores imperdonables, como consignar que “Nunca tuvo novio” es de Lito Bayardo y Juan Razzano (es de Bardi y Cadícamo), y más. Seguramente los furcios vienen de la edición original, pero bien valía la pena corregirlos. También es engañosa: pertenece a una *Colección de Discos Inéditos* y, hay que decirlo, el material de *Canta a Discépolo* había sido editado en una colección de la radio 2 x 4 en la década de los noventa. La noble tarea de pasar el plumero por sobre el polvo de los catálogos y poner en circulación la voz de Edmundo Rivero hubiese merecido un trato más minucioso. Aun así, esta exhumación provoca una felicidad extraña, muy parecida a la melancolía. Como la de nadie, la voz de Rivero convoca a recordar un sonido añejo, un mundo perdido, con maneras amables. Una quimera lejana, en la que el tango conjugaba excelencia y pueblo. ●



Rivero canta a Discépolo, con la orquesta de Héctor Stamponi (editado originalmente por Philips en 1959) y *Tangos que hicieron época*, con la orquesta de Mario Demarco (editado originalmente por Philips en 1960), ambos reeditados en CD por Universal, 2016.



# UN VOTO DE SILENCIO

Por Luciano Monteagudo

La aparición en la cartelera porteña de *Oscuro animal*, primer largometraje de ficción del colombiano Felipe Guerrero (nacido en 1975), es una buena oportunidad para volver a pensar no solo el lugar que ocupa el cine latinoamericano en general –y, en este caso, el colombiano en particular– en un contexto más amplio, como es el de los festivales internacionales y el del mercado global, sino también acerca de las elecciones estéticas que lo definen.

Como *El abrazo de la serpiente*, la película de otro joven director colombiano, Ciro Guerra (nacido en 1981), que se mantuvo casi un año en cartel en Buenos Aires, algo completamente inusual para una película latinoamericana, *Oscuro animal* también tuvo un importante recorrido por festivales y está concebida desde un altísimo estándar técnico, hasta hace una década impensable en el cine de la región. El hecho de que ambos films colombianos hayan sido realizados en coproducción con la Argentina pone a su vez de relieve el lugar central que tiene el cine argentino tanto en el campo profesional como simbólico. Tres lustros atrás, el llamado Nuevo Cine Argentino fue el primero de la región en dar una vuelta de campana sobre los viejos modelos narrativos y marcar tendencia. Esa renovación generacional estuvo signada por la aparición no solo de nuevos directores-autores sino también de una importante camada de técnicos con una excelente formación profesional. Y de ese “palo”

proviene precisamente el director de *Oscuro animal*. Con un pie en la Argentina desde hace más de una década, Guerrero fue montajista especializado en documentales (de Andrés Di Tella y Kris Niklison, entre otros) y documentalista él mismo, con puntos altos en *Paraíso* (2006) y *Corta* (2012). Su salto a la ficción, sin embargo, no podría haber sido más drástico, al punto de que *Oscuro animal* es pura construcción dramática. Sobre un guión propio, que pareciera escrito no tanto en el ordenador como en la consola de edición, Guerrero trabaja sobre las historias simultáneas de tres mujeres, que van dando una idea de la ordalía de ser mujer en el interior de la selva colombiana durante los años más álgidos del conflicto armado.

La violencia gráfica, no obstante, permanece en un constante fuera de campo, como si Guerrero considerara que ya ha sido suficientemente enunciada y explicitada por la prensa obscena y por la televisión basura. Hay un pudor comprensible en este gesto, pero también mucho de abstracción simbólica, de estilización. Es más, se podría decir que es tanta la estilización de *Oscuro animal* que por momentos la película llega a pecar de formalista. Es que en el núcleo del film de Guerrero hay una decisión determinante: *Oscuro animal* no tiene diálogos. Con una convicción envidiable en sus propios recursos, el director resolvió prescindir de esa herramienta dramática para narrar solamente a partir de la imagen y los sonidos, pero no de las palabras.

Al margen del cine de animación, hay pocos antecedentes en la materia y en general responden a procedimientos que buscan abreviar en la estética del cine mudo, que van desde la maniobra nostálgica-sentimental de *El artista* hasta experiencias más nobles como *Juha*, del finlandés Aki Kaurismäki, o la obra toda del canadiense Guy Maddin. No es el caso de Guerrero. Su objetivo es claro: alejarse lo más posible no tanto del realismo (porque *Oscuro animal* a su modo sigue siendo un film realista) como del costumbrismo. Lo que busca es una experiencia sensorial, que el espectador comparta el viaje de esas tres mujeres jóvenes, sufrientes, trágicas incluso, desde lo más profundo de la selva hasta los suburbios bogotanos, pero siempre a través de los sentidos.

Aliados incondicionales de Guerrero son el sonidista colombiano César Salazar y el director de fotografía



*Oscuro animal* (Colombia/Argentina/Alemania, 2016). Dirección y guión: Felipe Guerrero. Fotografía: Fernando Lockett. Sonido: César Salazar. Producción: Felipe Guerrero y Gema Juárez Allen. Intérpretes: Marleyda Soto, Jocelyn Meneses, Luisa Vides, Verónica Carvajal, Josué Quiñones.

argentino Fernando Lockett. El primero compone una suerte de sinfonía silvestre, hecha de infinidad de expresiones de la naturaleza, violentada no precisamente por disparos sino por la aparición esporádica de un rock pesado, espasmódico, propalado por los parlantes desconados de una pick-up en la que los paramilitares trasladan los cuerpos inertes de sus víctimas. Por su parte, en el que quizá sea su trabajo más brillante, Lockett (que ha fotografiado regularmente los films de Matías Piñeiro, Celina Murga y Sergio Wolf) se reencontra con los colores y texturas de su Misiones natal: pareciera que el verde, por ejemplo, nunca tuvo antes en el cine tantas variaciones y matices.

Sin embargo, se diría que tanta sofisticación técnica, tanto lujo visual y sonoro, es contraproducente. Como si el martirologio de esas tres mujeres (una de ellas a la vez víctima y victimaria, en tanto fue reclutada por la fuerza por los paramilitares) no pudiera trascender del lienzo de esos *tableaux vivants*, no llegara a hacerse carne. El virtuosismo aleja, distancia, como sucede con un plano contrapicado del rostro lloroso de una

de las tres mujeres, que parece una suerte de Jeanne d'Arc caribeña. La narrativa, a su vez, corre el riesgo de quedar prisionera del dispositivo, de la muda prisión en la que el director encierra a sus personajes. Si el exotismo de *El abrazo de la serpiente* estaba no solo en su imponente chamán amazónico sino también en sus sonoras lenguas indígenas, en *Oscuro animal* está en su forzado voto de silencio.

Hasta qué punto los fondos de subsidio europeos, el circuito de festivales y los mercados van forjando una idea del cine latinoamericano es algo muy difícil de mensurar, particularmente en cinematografías emergentes como la colombiana. Definitivamente, *Oscuro animal* no es una película concebida para el gran público ni pensada como una operación comercial. Se trata de una experiencia sin duda valiosa e incluso audaz de un cineasta dotado y que conoce su medio de expresión desde todos los flancos. Pero cabe preguntarse si la película no está preñada también de una necesidad inconsciente de satisfacer una demanda que no siempre coincide con la propia. ●

**Gabriel Caldirola** es poeta y ensayista. Es miembro del consejo de redacción de la revista cultural *Las Ranas* y colabora en la revista *Otra Parte Semanal*. Publicó el libro de poesía *Hilo* (2014) y es coautor del libro colectivo *Zen 4. El oficio de vivir* (2014).

**Juan Pablo Cinelli** es periodista cultural y crítico de cine. Ha publicado artículos en *Clarín*, *La Nación* y *Perfil*. Forma parte del equipo que edita la sección y el suplemento "Cultura" de *Tiempo Argentino* e integra el staff de crítica cinematográfica de *Página/12*.

**Gabriela Comte** es cantante, editora y licenciada en Letras. Actualmente se desempeña como editora en el grupo Penguin Random House y como editora general del Museo de Arte de Moderno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Paralelamente realiza asesorías en gestión cultural y prepara la presentación de su primer disco solista, *Un rosario*.

**Juan Pablo Csipka** es periodista desde 2003, trabajó en varios medios escritos y digitales y en prensa institucional. Publicó *Los 49 días de Cámpora. Crónica de una primavera rota* (Sudamericana, 2013). Actualmente se desempeña en el sitio web de *Página/12*.

**Luciana Del Gizzo** es doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Ha trabajado como docente auxiliar de la cátedra de Literatura Europea del Siglo XIX (UBA). Publicó *Volver a la vanguardia. El invencionismo y su deriva en el movimiento poesía buenos aires (1944-1963)* (2016).

**Mariano del Mazo** es periodista especializado en música popular y fue editor del área Música del suplemento "Espectáculo" de *Clarín*. Conduce el programa de radio *Flores negras* y fue codirector de la revista *Marimba*. Acaba de publicar *Fuimos reyes*, biografía definitiva de los Redonditos de Ricota.

**Christian Estrade** es profesor titular de Literatura Latinoamericana en la Universidad de Toulouse Jean Jaurès. Licenciado en Letras por la UBA, ha realizado una estancia posdoctoral en el IASH de Edimburgo dedicada a Enrique Wernicke, Ernesto Guevara y

Rodolfo Walsh. Ha publicado, entre otros, un ensayo sobre la nota al pie: *La ficción en su borde*.

**Elvio E. Gandolfo** es escritor, traductor y periodista cultural. Entre sus libros, pueden mencionarse los volúmenes de cuentos *La reina de las nieves* (1982), *Dos mujeres* (1992) y *Cuando Lidia vivía se quería morir* (2000); las novelas *Boomerang* (1993) y *Mi mundo privado* (2016); la nouvelle *Ómnibus* (2006) y *Real en el Rosedal* (2009) y el poemario *El año de Stevenson. Primer trimestre* (2014).

**Natalia Gelós** es licenciada en Comunicación Social por la Universidad Nacional de La Plata y posee un máster en periodismo por la Universidad de San Andrés. Colabora en varios medios gráficos. Es autora del libro *Antonio Di Benedetto. Periodista* (2011).

**Aníbal Jarkowski** es narrador, docente y crítico especializado en literatura argentina. Dicta clases en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) y el Colegio Paideia. Es autor de las novelas *Rojo amor* (1993), *Tres* (1998) y *El trabajo* (2007).

**Martín Kohan** es escritor y docente universitario. Ha publicado, entre otros libros, el ensayo *El país de la guerra* (2014), los cuentos *Una pena extraordinaria* (1998) y las novelas *Los cautivos* (2000), *Ciencias morales* (2007), *Bahía Blanca* (2012) y *Fuera de lugar* (2016).

**Mónica López Ocón** es egresada de la carrera de Letras de la UBA. Desde hace seis años es editora de "Cultura" del diario *Tiempo Argentino*. Es autora de *Pichon Rivière, el hombre que se convirtió en mito* (2008), y sus cuentos y notas periodísticas figuran en diferentes antologías. Recibió, entre otros premios, el de Cuento de Puebla, México, y el Grinzane Cavour.

**Gonzalo Martínez** alterna la práctica de la crítica literaria con la crónica de espectáculos musicales en varios medios del país y del exterior. Algunos de sus textos están recogidos en *De la vida de los ángulos* (2015) y ha publicado un único libro de poemas, *Estación Patricios* (2012).

**Luciano Monteagudo** es crítico de cine en *Página/12* y, desde hace años, programa la Sala Leopoldo Lugones del Teatro San Martín. Es director de programación del DocBuenosAires y fue jurado en los festivales de Cannes, Venecia y Locarno, entre otros.

**Violeta Percia** es licenciada y doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Es también poeta y traductora. Coeditó *Traducir poesía: mapa rítmico, partitura y plataforma flotante* (2014) y publicó *Ideorrealidades. Poemas y papeles dispersos de la obra futura* de Saint-Pol-Roux (2013) y *Clínica enferma* (2003).

**Sergio Pujol** es historiador, escritor y docente. Enseña Historia del siglo XX en la Facultad de la UNLP y se desempeña como investigador del Conicet. Es autor de numerosos libros, entre los que figuran *Discépolo, una biografía argentina* (1997), *Jazz al sur (la música negra en la Argentina)* (2004) y *Oscar Alemán, la guitarra embrujada* (2015).

**Rodolfo Rabanal** es escritor y periodista. Ha publicado, entre otros libros, las novelas *El apartado* (1975), *Cita en Marruecos* (1995) y *La mujer rusa* (2004), el volumen de cuentos *Los peligros de la dicha* (1999) y el libro de ensayos *El roce de Dante* (2008). Entre otras distinciones, recibió el Premio Municipal de Literatura por su novela *La vida brillante* (1993).

**Adriana Schnek** es licenciada en Ciencias Biológicas (UBA) y tiene un máster en Epistemología e Historia de la Ciencia Université Paris VII-Francia. Es integrante del Grupo ciencia entre Todxs.

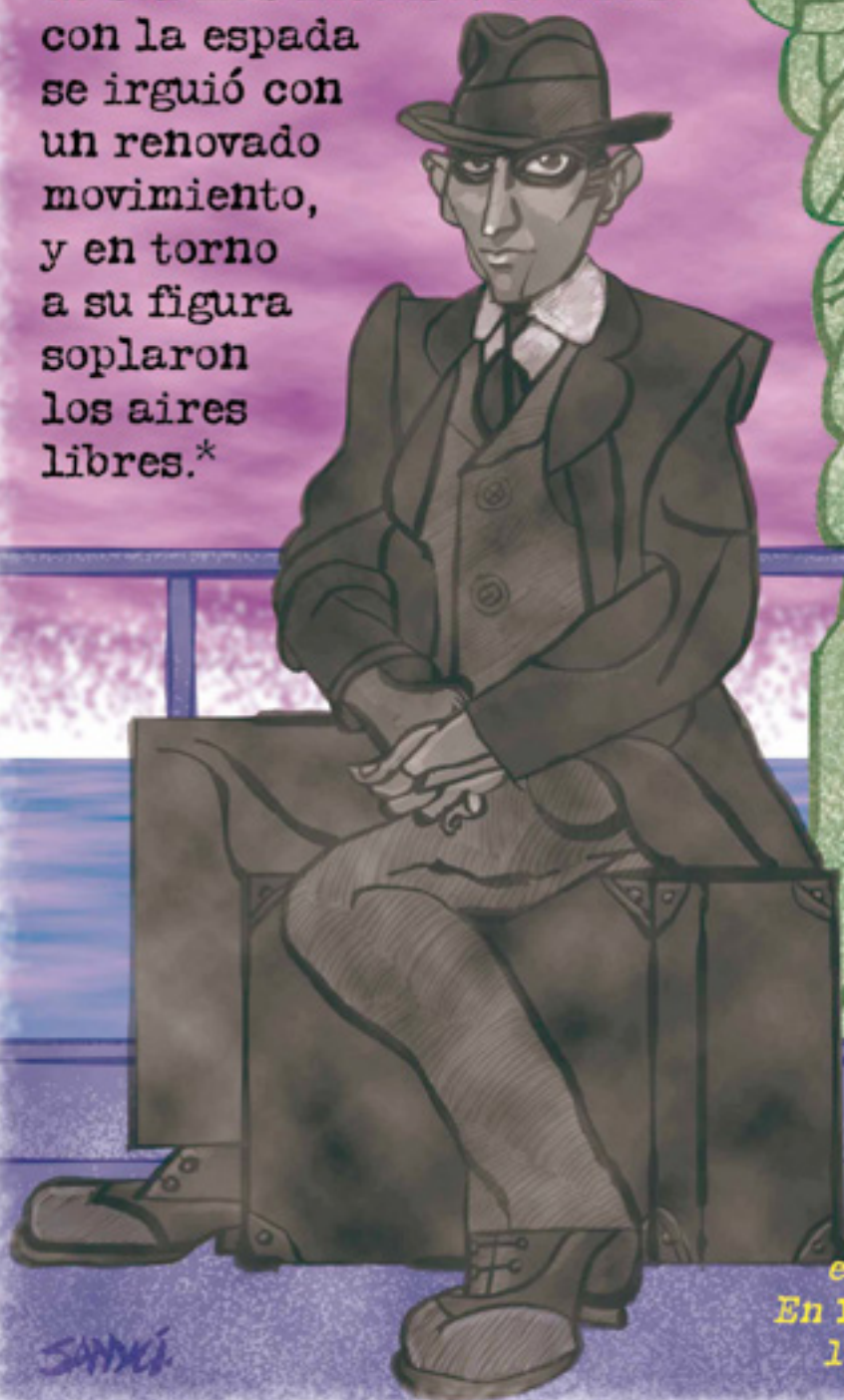
**Julio Schwartzman** es doctor en Letras y profesor de Literatura Argentina I en la Facultad de Filosofía y Letras. Ha publicado, entre otros libros, *Microcrítica* (1996) y *Letras gauchas* (2013) y dirigió el volumen II, *La lucha de los lenguajes*, de la *Historia crítica de la literatura argentina* de Noé Jitrik.



# POSTALES

por Sanyú

Cuando [...] entraba en el puerto de Nueva York, a bordo de ese vapor que ya había aminorado su marcha, vio de pronto la estatua de la diosa de la libertad, que desde hacía rato venía observando, como si ahora estuviese iluminada por un rayo de sol más intenso. Su brazo con la espada se irguió con un renovado movimiento, y en torno a su figura soplaron los aires libres.\*



\* *América, novela inconclusa de Franz Kafka, publicada con ese título en 1927 por Max Brod. En 1982 se publica con el título que le dio su autor: El desaparecido.*

SANYÚ