

Nº 24 - Año 2021 | Distribución gratuita | ISBN 9525-0957

CUADERNO DE LA BN

**Entrevista
inédita
ÁSTOR
PIAZZOLLA**

Diez años sin Viñas



BIBLIOTECA NACIONAL
MARIANO MORENO

CUADERNO DE LA BN

Publicación bimestral de la Biblioteca Nacional
Mariano Moreno.

Año 6 N° 24

Distribución gratuita

ISSN 2525-0957

Presidente de la Nación

Alberto Fernández

Vicepresidenta de la Nación

Cristina Fernández de Kirchner

Ministro de Cultura

Tristán Bauer

Biblioteca Nacional

Director

Juan Sasurain

Vicedirectora

Elsa Rapetti

Director General de Coordinación

Bibliotecológica

Pablo García

Director Nacional de Coordinación

Cultural

Guillermo David

Director General de Coordinación

Administrativa

Roberto Gastón Arno

Jefe del Departamento de Publicaciones

Sebastián Scolnik

Editor Cuaderno de la BN

Diego Manso

Redacción

Área de Publicaciones

Josefina Vaquero

Jefe del Departamento de Diseño

Alejandro Truant

Diseño

Máximo Fiori

Director de Producción de Bienes y

Servicios Culturales

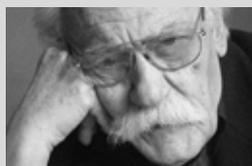
Martín Blanco

SUMARIO

6 ■

Diez años sin Viñas

La BN se suma a los homenajes a una década de la muerte del gran intelectual argentino.



12 ■

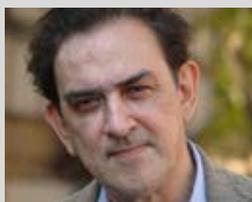
Hasta la vacuna, siempre

Un sinfín de actividades en formato virtual que llevó a cabo la BN durante el período de confinamiento.

16 ■

Nuevos rumbos para la crítica musical

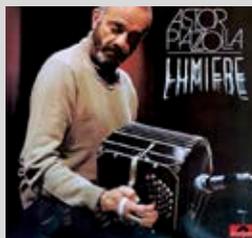
Federico Monjeau, que murió en enero, creó una de las publicaciones más destacada del periodismo argentino de la década del noventa.



18 ■

Entrevista: Ástor Piazzolla.

Un diálogo inédito con el compositor argentino a cien años de su nacimiento.



24 ■

El Teatro Cervantes en la Biblioteca Nacional

Seis piezas de dramaturgos argentinos fueron estrenadas en la Explanada de la BN.

28 ■

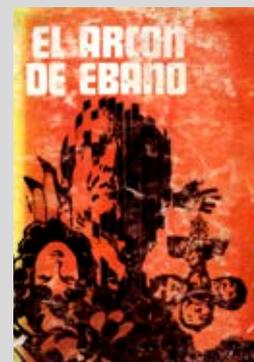
Un nuevo documental sobre Copi puede verse en el canal de YouTube de la Biblioteca.



32 ■

El escritor que llegó del frío

Antonio Tarnassi, autor de una obra prolífica que merece un rescate.



34 ■

Lecturas

Relato de Marvel Moreno.
Poemas de Rui Knopfli.



42 ■

Historieta

Félix Saborido, 1938-2021



STAFF

Los caminos de la memoria

Solemos olvidar que la lengua es, ante todo, sonido. Es decir, música. Los nombres de Ástor Piazzola y David Viñas remiten a la invención de un sonido único que amojona nuestra sensibilidad actual. Si Viñas, de cuya desaparición física se cumplió una década, supuso una irrupción en los lenguajes de la crítica en tanto anudó el devenir de la literatura con la historia de un modo casi indiscernible, en Piazzola se tramaron diferentes vertientes de la música contemporánea volviendo universal el idioma del tango. No es pensable el último medio siglo de la cultura argentina sin esas dos figuras. Por lo demás, en este número de *Cuaderno de la BN* homenajeamos a Federico Monjeau, personaje central de la crítica musical en el país, y recordamos a Félix Saborido, autor del famoso afiche *Dónde está Oesterheld*, ambos fallecidos este año.

La potencia poética del mozambicano Rui Knopfli, hasta hoy inédita en Argentina, encuentra un rinconcito en nuestras páginas, así como la narrativa de la colombiana Marvel Moreno, cuyo destello fulgura en la literatura latinoamericana. Y traemos rescates como el del inefable Copi, a quien el Museo del libro y de la lengua ha dedicado una producción audiovisual de relevancia, y el del desconocido y apabullante Antonio Tarnassi.

Por lo demás, repasamos la vida de la Biblioteca en pandemia, que ha atravesado el año 2020 con múltiples propuestas de alto impacto en la comunidad, en tanto nos aprontamos a la reapertura controlada bajo estrictos protocolos orientada a brindar servicios bibliográficos a investigadores.

Guillermo David

Director de Cultura de la Biblioteca Nacional

BREVES



Las omisiones y Coliseo de poesía

La BN sigue ampliando su repertorio de actividades virtuales a través de su canal de YouTube. El ciclo *Las omisiones* se propone rescatar del olvido a figuras literarias argentinas que el sistema ha relegado al olvido. Autores vanguardistas o populares son ignorados hoy en día por los medios, la academia o el aparato literario, y permanecen ocultos cuando hasta hace escaso tiempo conformaban el centro o el margen destacado de la literatura nacional. Mediante voces de otros escritores que ofrecen una reflexión personal – Jorge Consiglio, Osvaldo Gallone y Gabriel Caldirola son algunos de los que participan –, el ciclo se propone rescatar o al menos evocar a algunos de estos artistas. *Coliseo de poesía* es otra de las novedades virtuales: espacio de encuentro, intercambio y reflexión para la poesía local, con lecturas hechas en casa hasta tanto se pueda volver al encuentro. Alguno de los autores que participaron de los episodios son María Negroni, Arturo Carrera y Diana Bellessi.



Nuevos números de *Bibliographica Americana* y *La Biblioteca*

El área de Publicaciones de la BN lanzó una nueva edición de *Bibliographica Americana. Revista Interdisciplinaria de Estudios Coloniales*, que recibe y difunde artículos inéditos, reseñas de libros, notas bibliográficas, anuncios de reuniones científicas y publicaciones recientes que abarcan múltiples aspectos de la cultura colonial americana entendida en sentido amplio. En esta ocasión escriben Alfredo Eduardo Fraschini, Élica María Tedesco, Juan Carlos Sánchez Montiel y Nicolás Reydó, entre otros.

Por otra parte, bajo el título “Resquebrajaduras del presente. Virus, neoliberalismo y humanidades”, se publicó también una nueva edición digital de la histórica revista *La Biblioteca*. Apostando a aventurar hipótesis que se abren en medio del escepticismo, con amplitud de perspectivas y lenguajes, en este dossier especial de primavera 2020 participan Eduardo Grüner, María Moreno, Susy Shock, Silvia Barei y Juan Pablo Restrepo, entre otros.



La donación de El Glyptodón

La Biblioteca Nacional suscribió un acuerdo por medio del cual recibirá en carácter de donación todo el material bibliográfico que conformaba la histórica librería El Glyptodón. Lugar de lectura, intercambio, cafetería y salón de exposiciones, fue bautizada así por su fundador y propietario, Alejandro López Medus, en honor al científico naturalista Florentino Ameghino, quien supo tener una librería con el mismo nombre en avenida Rivadavia al 2200.

Dando cumplimiento a su voluntad, sus herederos cederán a la BN un riquísimo patrimonio conformado por alrededor de veinte mil ejemplares de valor histórico, entre los que se pueden encontrar libros de arte, cine, teatro, filosofía, historia, psicología y narrativa. Las gestiones se llevaron a cabo mediante la invaluable contribución de María Ester Jozami, quien posibilitó una rápida resolución de la donación. El proceso de catalogación e incorporación al acervo se pondrá en marcha cuanto antes para así poner a disposición de los lectores tan valioso material.



Becas José Martí

Con el objetivo de incentivar nuevos trabajos que indaguen los fondos patrimoniales de la institución, la Biblioteca Nacional anunció los ganadores de proyectos de investigación de las becas José Martí, que se proponen alentar el estudio de los múltiples vínculos —en un sentido abarcativo— de la Argentina con la región latinoamericana. Con estas becas, la Biblioteca Nacional busca fomentar el abordaje y la difusión de su acervo, así como también el pensamiento en torno a la problemática de nuestra nacionalidad en la integración regional.

Los trabajos ganadores de esta edición han sido “Carlos Martínez Gamba, la lengua guaraní en el exilio”, de Mario Castells; “El latinoamericanismo de Nelly Merino Carvallo”, de Liliana Jara Gutiérrez; y “Educar para la paz, vacunar contra el odio. Propuestas educativas contra la guerra en América (1920-1938)”, de Gisela Manzoni.

En caso de que los seleccionados no acepten las becas, el jurado propone otorgarlas a las investigaciones anotadas en el siguiente orden de mérito: “Cipe Lincovsky, una y mil voces de una actriz brechtiana en el teatro político latinoamericano (1953-1998)”, de Eleonora García; “Proyecciones sociales en la literatura infantil latinoamericana (1984-2019)”, de Sergio Minore; e “Intelectuales argentinos en la Casa de las Américas. Un aporte cultural a un proyecto emancipatorio continental (1960-1971)”, de Leonardo Candiano.

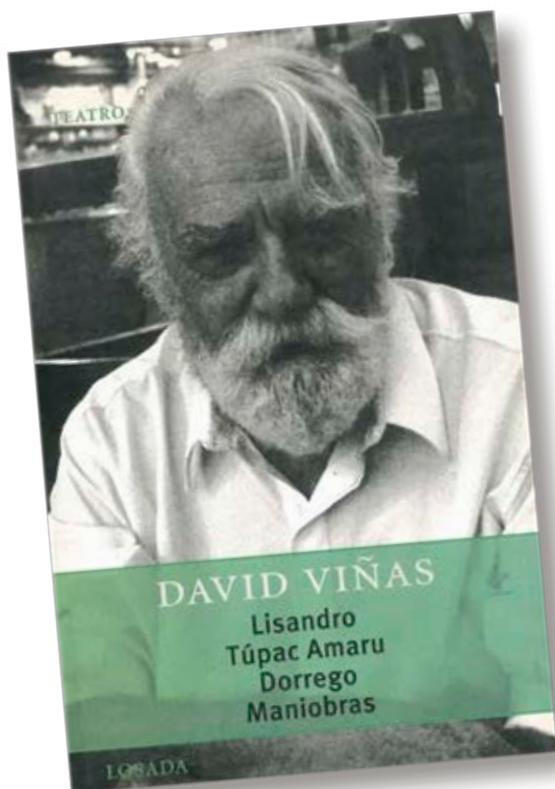


DIEZ AÑOS SIN VINAS

La Biblioteca Nacional se suma a los homenajes a una década de la muerte del gran intelectual argentino, defensor en el campo de la crítica literaria y autor de novelas fundamentales como *Los dueños de la tierra* o *Dar la cara*. Además, fue un docente heterodoxo que desafió las lógicas de la academia.

Se siente la ausencia de David Viñas. Hace diez años nos faltan sus irrupciones públicas. No solo con los textos, sino también con la voz y los gestos. Porque para él la escritura se defendía con el cuerpo. Así construyó —a la par de una prosa potente y pletórica— una presencia fuertemente teatral, de oratoria magnética, expresión cejijunta, bigotes frondosos y vozarrón lleno de reclamos y ajustes de cuentas. Viñas iba más allá de sus textos, actuaba, producía hechos y reacciones. Admiración, polémica, encontronazos, enojos. En el campo intelectual pero también fuera de él. Sus presentaciones en público eran continuación de su obra escrita, una de las más significativas del siglo XX argentino.

Pasada la experiencia nodal de *Contorno* en los años cincuenta Viñas escribe, en 1964, el libro más importante de su carrera: *Literatura argentina y realidad política*. Obra que formuló un nuevo modo de leer la historia literaria de nuestro país y revitalizó los estudios del género. Clásico insoslayable que a casi sesenta años de su primera edición mantiene su vigencia intacta. Texto que formó nuevos lectores y que presentó diferentes versiones a lo largo de los años: *Literatura argentina y realidad política*. De *Sarmiento a Cortázar* (1971), *Literatura argentina y política* (1995) y la cuarta y última edición, de 2005, con el mismo nombre pero con numerosos cambios. Este libro constituyó la piedra basal de toda su obra posterior y marcó un hito fundamental para los estudios de las letras argentinas. Allí articuló una metodología de trabajo en la que textos y biografías se entrelazan de una forma inédita.



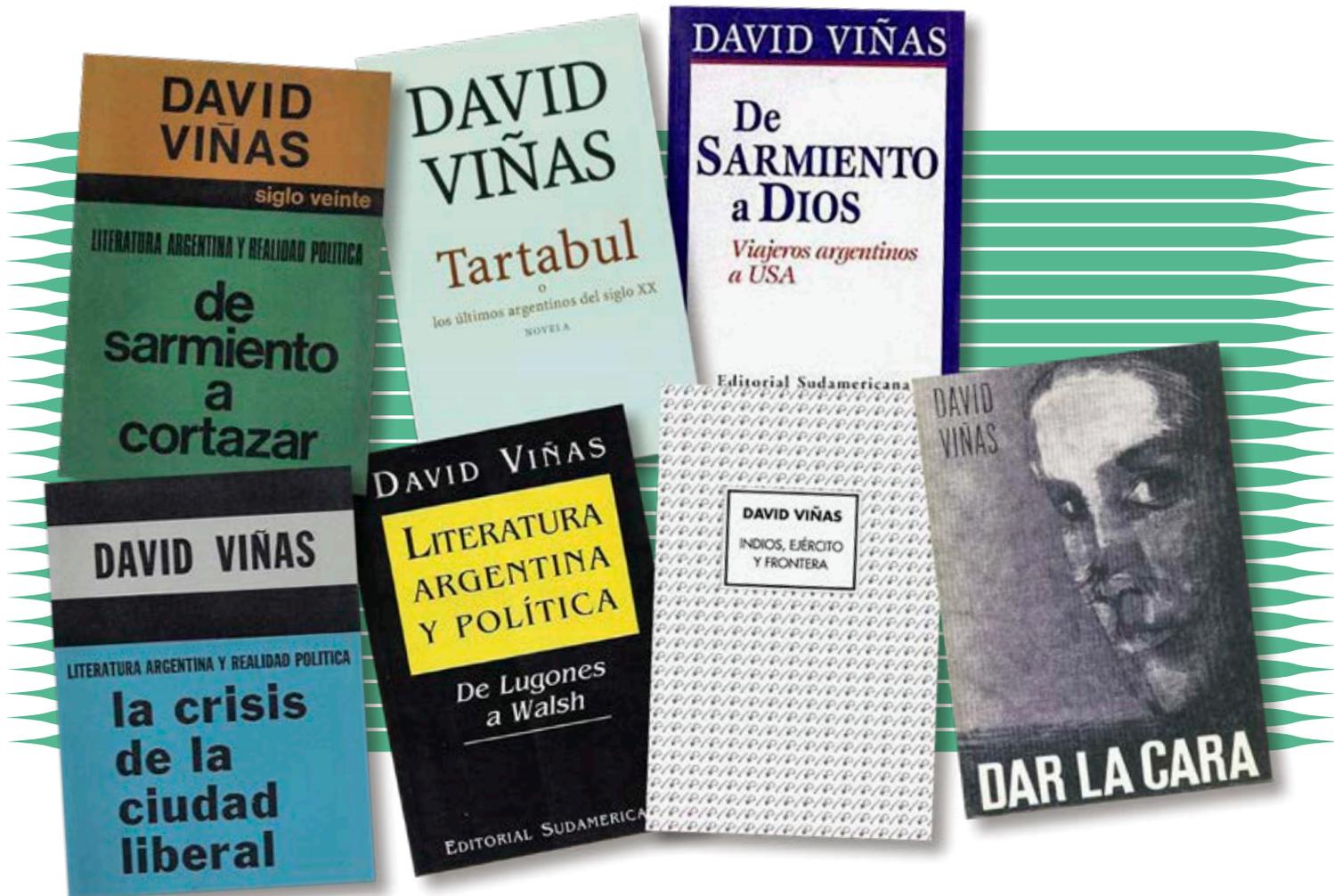
Desde este mismo paradigma escribió otros libros centrales como *Indios, ejército y frontera* (1982) y *De Sarmiento a Dios. Viajeros argentinos a EE. UU.* (1998), por señalar dos especialmente significativos entre muchos otros.

En paralelo desarrolló una importante actividad en el campo de la ficción: *Cayó sobre su rostro* (1955), *Un dios cotidiano* (1957), *Los dueños de la tierra* (1958), *Dar la cara* (1962), *Las malas costumbres* (1963), *Hombres de a caballo* (1964), *Cuerpo a cuerpo* (1979) y *Tartabul* (2006) son solo algunas de sus novelas. Roberto Fontanarrosa señaló al respecto: “Fue para mí un impacto leer mi primer libro de David Viñas [...]. En ese libro los personajes hablaban como Berto, mi viejo, y como los amigos de mi viejo. Se jodían entre ellos y puteaban como yo escuchaba hacerlo a mi viejo [...]. Descubrí, entonces, a través del libro de Viñas, que eso era posible, que se podía escribir algo que reflejara fielmente una forma de hablar y de comportarse totalmente nuestra”. Su obra es un continuo que incluye también teatro —*Dorrego, Tupac Amaru, Lisandro, Maniobras*, entre otros— y guiones para cine —*Dar la cara* (1962), *El candidato* (1959), *El jefe* (1958)—.

Sobre géneros diversos y complementarios, conjugó insistencias sobre la historia y las posibilidades del lenguaje. Viñas, apartándose de otros enfoques de izquierda que veían en la escritura una cuestión de contenidos, leyó los detalles de la lengua como formas singulares de habitar el mundo, tramadas con las trayectorias de los autores, consideradas en el sentido político del término. En los gestos y pormenores, con la materialidad de sus precisiones, leía los grandes trazos. Su auge como escritor de ficción se dio entre finales de los cincuenta y principios de los setenta. Sus obras modelan un realismo de base histórica cuya lengua se va desgarrando a partir del exilio, como en *Cuerpo a cuerpo* (1979). Hoy se lee menos su literatura, y quizás haya sufrido más el paso del tiempo. Los ensayos, en cambio, se vuelven con los años cada vez más indispensables.

Alejado de las modas académicas y sus protocolos, mantuvo un enfoque inalterable con el paso de los años. A eso se debe, en parte, la vigencia de su ensayística, inmune a las modas o clichés del momento. De hecho, se ocupó de ocultar sistemáticamente sus lecturas teóricas, que deben rastrearse entre líneas porque rara vez se explicitan.

En la época del auge sartreano —y pese a su influjo—, evitó convertirse en un prosélito. Apenas lo menciona. Recién en 1981, en el número de *Le Temps Modernes* que dirigió junto a César Fernández Moreno, manifiesta de forma contundente la importancia de Sartre en su formación y la de su generación. Al textualismo ahistórico o antibiográfico de ciertas corrientes del posestructuralismo lo desdeñó desde la práctica. Escribía con los diarios sobre la mesa, observando el día a día, y apelando a una contienda *ad hominem*. Sí, tal



vez haya construido, con el paso del tiempo, sus propias recurrencias, con un lenguaje que concentra ciertos modismos distintivos de sus lugares habituales.

Escribía desde la negatividad y la oposición. Por eso dijo, en una de sus últimas entrevistas, en 2010: “un intelectual no puede ser oficialista”. Había reivindicado, sin embargo, ciertos actos del gobierno kirchnerista. “Lo mejor de Kirchner fue cuando le dijo al teniente general Bendini: ‘Proceda’. Ese fue el mejor momento del gobierno de Kirchner, no me lo voy a olvidar”. Incluso asistió a algunos encuentros de Carta Abierta, pero, aunque sintiera “un gran rechazo por los mismos que ellos rechazan”, se alejó: “Prefiero guardarme ese margen de discrepancia permanente”.

Discrepancia habitualmente feroz, rasgo característico de su accionar: atacó, a lo largo de los años, a un amplio abanico de intelectuales y artistas, incluso de un espectro ideológico cercano. A Julio Cortázar, sin ir más lejos, lo acusó de aspirar a la santificación del “cielo” parisino. Y así a tantos otros. Algunos de los más lúcidos

intelectuales de nuestro país fueron sus colegas, alumnos o discípulos. Y se enfrentó con casi todos. Sus modelos de intelectual fueron Rodolfo Walsh y el Che, a quienes elogió casi sin fisuras.

Para Viñas, la literatura era terreno de disputas más que de disfrute, y pocas veces se entrevistó en sus escritos el placer por los textos de otros. Entendía a la ficción como una correlación —y una deriva— de los enfrentamientos sociales, y escribía mayormente en contra, para desafiar los podios erigidos a las figuras consagradas de la política y la cultura. Por eso afirmaba: “Si me apurás, te digo que Walsh era mejor que Borges”. Desplegaba, frente a los autores, un combate individual, de hombre a hombre, como en un ring. Construyó, en oposición al liberal oficial, un canon personal, muy estrecho: Roberto Arlt, Rodolfo Walsh, Ezequiel Martínez Estrada, Lucio V. Mansilla, no mucho más.

Su actividad en la universidad, en esta misma línea, buscaba más el debate político que la inserción, práctica o ritual meramente académico. Un comentario de

Borges da la medida: “¿Qué me decís de esta gente de la universidad que da una cátedra a ese bruto de David Viñas; y de David Viñas, que titula su curso ‘De Roca a Perón. Estudio sociológico de la literatura argentina?’ Pone a Perón para adular a los peronistas. Es comunista y practica la famosa integración. ¿Por qué poner ‘de Roca a Perón?’ ¿Por qué ofender a Roca, mencionándolo en la misma frase que a ese bruto de Perón?” (Citado por Adolfo Bioy Casares en su *Borges*).

Fue un docente disruptivo, con una inscripción universitaria heterodoxa que desafiaba en todo sentido las rígidas lógicas de la academia. Obligaba a tomar posición. Sus clases, abundantes en alusiones e interpelaciones, fueron tanto provocadoras como célebres. Insistía en leer “el revés de trama”, la cara oculta, los dos rostros de Jano. La crítica era, para él, revelar, desvelar y contrariar.

Durante las *Jornadas David Viñas* que la BN organizó en 2012, Alejandra Laera recuperaba una frase planteada

por Viñas en una clase de Literatura Argentina de mediados de los ochenta: “Juan Moreira, el último samurái argentino”. Y a partir de ella, Laera se preguntaba: “¿Por qué una afirmación inexacta produce un efecto de verdad mayor que una observación que responde a la lógica literaria o histórica?”. Hay allí, dice, un hallazgo de la crítica. Algo que surge de la imaginación polémica más que de la exposición argumentativa. Y que resulta clave para entender el efecto que producía Viñas.

Resulta difícil, de hecho, defender esta sentencia de Viñas, al igual que otras. Como, por ejemplo, que Walsh fuera “mejor” que Borges (sobre todo considerando lo importante que fue la literatura de Borges para Walsh) o que un intelectual no pueda ser oficialista. Pero, hasta con exabruptos, generaba un coetazo, que buscaba menos ser preciso que categórico.

Desde otro plano, pero en un mismo sentido, puede pensarse que, por momentos, Viñas fuerza los textos de



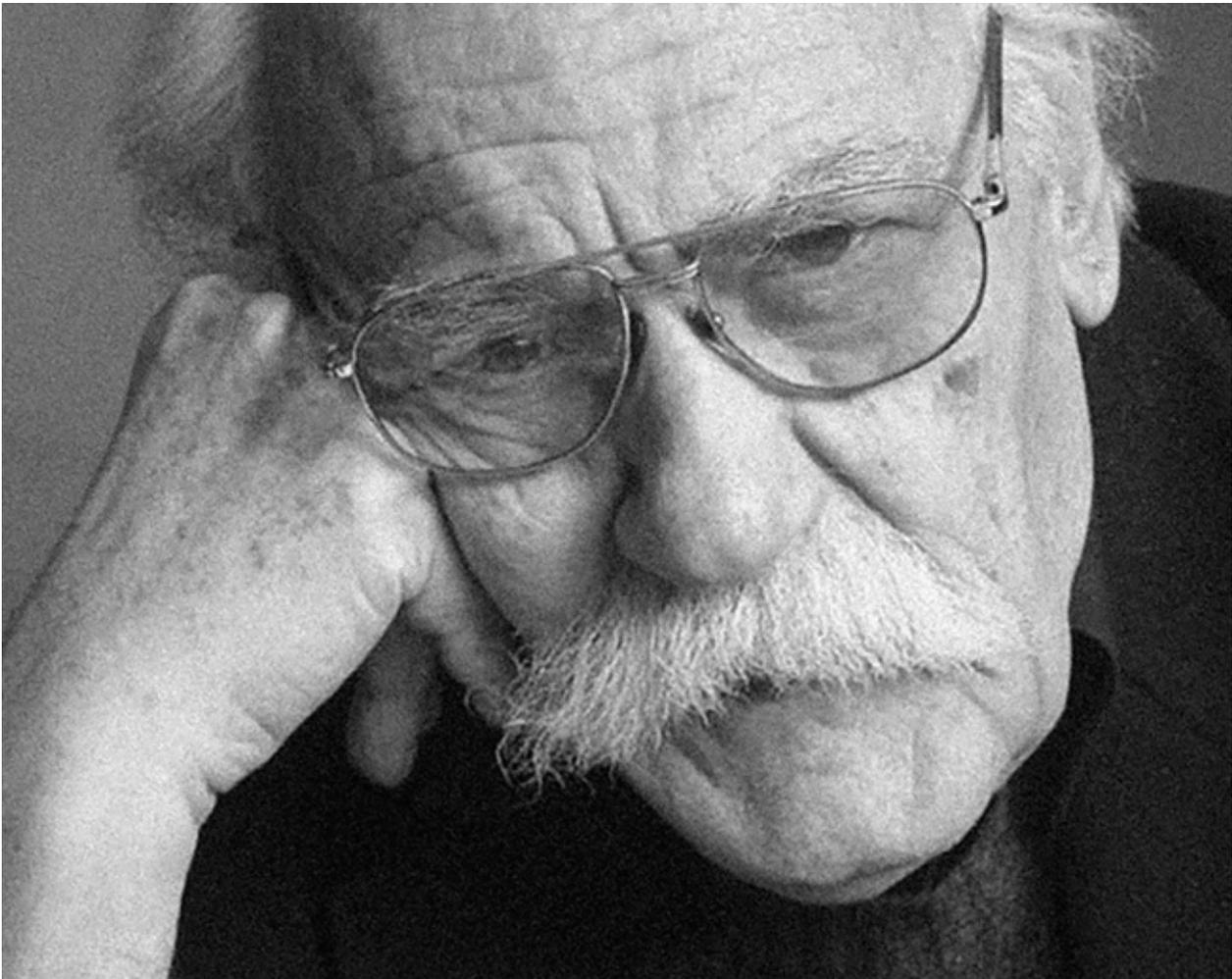
otros en sus libros mediante un uso audaz de las citas y del *collage* de escrituras. Pero que, en definitiva, poco importa. Porque lo que resulta significativo es el excedente que produce con estos conjuntos, sumados a sus intervenciones. Las novedades, las hipótesis, las provocaciones, más que los inventarios o las prolijidades académicas. El descubrimiento de las verdades cifradas en la literatura. Viñas gestó una épica del impacto. Por eso, más allá de su aguda inteligencia y de sus textos, tuvo llegada a un auditorio no universitario: la televisión, el cine, las revistas de difusión masiva. La figura del intelectual y sus relaciones con el poder fue uno de sus tópicos más abundantes; y la actualidad de los debates, su preocupación central. Entendía la historia y las obras literarias no solo como formas de comprender la cultura, sino de introducir y orientar las disputas necesarias en la coyuntura, dirigidas tanto a adversarios como a aliados, y en diversos terrenos. Aunque significaran sostener una confrontación incesante. Aunque le valieran la soledad y la escasez.

Repetía incansablemente una frase de Arturo Jauretche: “Los intelectuales argentinos se suben al caballo por la izquierda y se bajan por la derecha”, y otra: “Decir ‘no’ es empezar a pensar”. Frases que dialogan: el vocablo sí es el desliz de los conversos. La negatividad es la ética de la acción, al obturar las tentaciones.

Solía frecuentar los bares de la calle Corrientes, en donde escenificaba —con humo, rezongos y subrayados— una contienda diaria frente a algún pasquín de las derechas. Para él, los textos no se valían por sí mismos, había que sustentarlos con el cuerpo y con una cierta conducta.

Hace diez años nos falta David Viñas. Nos faltan sus embestidas, incluso las injustas. Nos falta el cuerpo presente, el duelista, el boxeador. Por suerte nos quedan los textos —algunos todavía inéditos— y los debates (“las discusiones”) abiertos. Que no es poca cosa.

Andrés Tronquoy



**HASTA LA
VACUINA
SIEMPRE**



En diciembre, la Biblioteca organizó un evento en la Explanada donde se presentó un video que recorre el sinfín de actividades que se llevaron a cabo en formato virtual durante 2020, año en que la pandemia obligó a mantener las puertas de la institución cerradas al público.

Hasta la vacuna, siempre es el título del video institucional que puede verse en el canal de YouTube de la BN y que recorre cronológicamente las actividades generadas en formato virtual desde la institución, y es también el lema bajo el que las autoridades despidieron el tan atípico año que pasó en un acto que tuvo lugar en la Explanada Juan José Saer. Con palabras del director Juan Sasturain, la subdirectora Elsa Rapetti y la directora del Museo del libro y de la lengua, María Moreno, acompañados por la música de Lucho Guedes y una lectura de textos y poemas de Guillermo Saavedra y Ana Arzoumanian, se volvió a poblar, aunque con protocolos estrictos, el edificio cuyas puertas debieron cerrarse durante casi todo el 2020.

“¿Qué hace una biblioteca sin lectores? ¿Cómo subsanar el vacío que propone el distanciamiento?”, dice una voz en *off* mientras vemos imágenes de las salas de lectura completamente vacías. La búsqueda de respuestas comenzó con *El diario de la peste*, un ciclo en el que escritores, pensadores y poetas relacionan la cuarentena con la obra *La peste* de Albert Camus. Mediante audios cortos acompañados de imágenes de sus casas, autores como Samanta Schweblin, Patricio Pron y Horacio González, entre muchos otros, dejaron constancia de cómo fue para ellos vivir en pausa por un tiempo. *La muralla y los libros*, el histórico programa de radio de la BN conducido por Ana Da Costa y Gastón Francese,

comenzó en marzo su nueva temporada en el aire de Radio Nacional y fue un canal de comunicación entre artistas y oyentes que se mantuvo a lo largo del año. Otro espacio clave de encuentro entre la BN y su público fue el lanzamiento del servicio de referencia virtual “Chat con un bibliotecario”: a través de la página web, los usuarios pueden chatear con un referencista de la institución y realizar consultas bibliográficas de manera inmediata sobre las colecciones de libros, Hemeroteca, Mapoteca, Fototeca, Tesoro y Archivos. En mayo, la Biblioteca lanzó el concurso fotográfico *Mi casa, el mundo*, que convocaba a fotógrafos aficionados y profesionales a enviar trabajos relacionados con el tiempo de cuarentena en las casas y los espacios habitados por bibliotecas, libros y escritura. Con una repercusión inédita, el jurado conformado por los fotógrafos Nora Lezano, Pepe Mateos y Rafael Calviño recibió seis mil imágenes de dos mil participantes. El ganador fue Raúl Villalba con su obra “Yo también me quedo en casa” y el segundo premio fue para Pedro Palacios, por un trabajo sin título.

A pesar del contexto, la BN pudo retomar su añorada tarea editorial: se publicaron un libro de homenaje a Alberto Szpunberg, *Guardianes de Piatock. Miradas sobre Alberto Szpunberg*, dos números de la revista-libro *La Biblioteca*, un número de *Bibliográfica Americana. Revista Interdisciplinaria de Estudios Coloniales* y se prosiguió con la publicación habitual de *Cuaderno de la BN*, todas

disponibles para su lectura en la sección “Publicaciones y multimedia de la BNMM” de la página web. Se presentaron también en edición facsimilar y restauradas las 39 planchas que componen *Las aventuras del Negro Raúl*, considerada la primera serie de historietas propiamente argentina. Por su parte, el ya clásico ciclo de cine de La Nave de los Sueños cumplió su temporada número quince y se adaptó al formato virtual. Cada martes se exhibió una película nacional desde el canal de YouTube de la BN, acompañada de una charla introductoria con los protagonistas y directores.

A cargo de María Moreno, el Museo del libro y de la lengua había reabierto sus puertas con *La kermés del día después. Archivo, feria y arte sobre el 8M*, una muestra interactiva que retoma consignas y tradiciones de la lucha feminista. Y en su primer piso también podía visitarse *Mareadas en la marea. Diario íntimo de una revolución feminista*, la muestra curada por las escritoras Fernanda Laguna y Cecilia Palmeiro con un registro personal en forma de archivo vivo del presente feminista. Al verse obligado a volver a cerrar al público, el Museo lanzó desde su canal de YouTube el espacio *Mientras tanto*, una selección de contenidos que, apelando a la idea de una espera activa, incluye aguafuertes sobre la vida cotidiana de hoy, lecturas feministas, juegos y reflexiones sobre el lenguaje en diversas secciones: “¡Adentro!”, la columna semanal de Moreno, busca acompañar la vida cotidiana de este período sin abandonar la crítica a las distintas intervenciones de la prensa y los intelectuales; “Subrayados feministas”, coordinada por Laura Arnés, con fragmento leídos por diversos militantes, profesionales y escritores que se autofilman; y “La kermés en casa”, videos que recopilan el arte de madres y padres para entretener a los chicos en casa. Además, el Museo también presentó *Lenguas vivas*: bajo la coordinación de Fernanda Olivera, se propone como un espacio en el que las voces que se hablan en nuestro territorio resuenan sin aduana ni peaje y sin establecer jerarquías, para mostrar sus movimientos, conflictos e invenciones y —fuera de todo criterio de purismo— dar cuenta de su existencia plural y su índole preeminente y política. *Boca sucia, cuentos que no contaba*

mi abuela es la propuesta del Museo para entretener a los más chicos. Allí Inés Girola lee y muestra las ilustraciones de distintas obras de la literatura infantil en videos de no más de seis minutos. Algunas de las entregas fueron “Del topito Birolo y de todo lo que pudo haberle caído en la cabeza”, de Werner Holzwarth con ilustraciones de Wolf Erlbruch, y “Caperucita roja y el lobo”, de Roald Dahl con ilustraciones de Quentin Blake. A este repertorio virtual se sumó también *Come en casa*, un ciclo que marida literatura y gastronomía en videos de diez minutos donde un escritor o escritora almuerza o cena en su casa mientras reflexiona sobre el lugar de la comida y la bebida en sus obras. Con referencia a la mítica frase que inicia gran parte de las entradas de libro *Borges* de Adolfo Bioy Casares (“Come en casa Borges”), el ciclo está a cargo de Esteban Bitesnik, quien al final de cada episodio elige una palabra que el escritor haya mencionado y la define para armar así un desopilante y *sui generis* “diccionario del museo exquisito”. Alguno de los escritores que ofrecieron sus reflexiones y hasta consideraciones filosóficas en estas entregas fueron Mariano Dorr, Cynthia Rinsky y Martín Kohan.

Durante agosto, septiembre y octubre, la BN y la Asociación Internacional para la Protección del Patrimonio Cultural brindaron una serie de conferencias virtuales bajo el título *Las colecciones bibliográficas especiales: diferentes miradas*, donde reconocidos especialistas de nuestro país y del exterior expusieron acerca de las múltiples perspectivas sobre la gestión de las colecciones bibliográficas especiales. Por su parte, el equipo de trabajo comunitario de la Biblioteca siguió con su campaña de entrega de libros y barbijos, y sumó el reparto de cartas, tejidos, ropa y kits de huerta. Otros destacados de este 2020 que pasó fueron el estreno del podcast *Cien años de radio argentina*, una pieza audiovisual sobre la relación entre radio y literatura; *El Festivalón*, definido como un “festival federal de festivales”, con la participación de espacios y ferias como el Encuentro Internacional de Literatura Fantástica, el Festival Azabache y el Coliseo de Poesía; y el ciclo *Las omisiones*, que se propone reponer del olvido cercano a autores y obras que el sistema literario argentino ha relegado, a través de la voz de otros escritores que los rescaten o simplemente los evoquen.

“Nos encontramos con una emergencia que hizo que, con todo lo que pensamos sobre acceso, democratización y agilidad, tuviéramos que cerrar la puerta. Y aun así, logramos seguir trabajando”, fueron algunas de las palabras del director Juan Sasturain. A pesar de estar cerrada al público, la Biblioteca logró encontrar maneras de estar presente, multiplicar su voz y su imagen y conectarse con sus usuarios mediante una producción diversa que no reemplaza la lectura, pero la apoya y la difunde.

Josefina Vaquero



Hasta la vacuna,
siempre



Bibliographica Americana
 Revista Interdisciplinaria de Estudios Coloniales

16

NOVIEMBRE 2020

LA BIBLIOTECA
 revista fundada por Paul Gussman

tema especial: Literatura 2020

HISTORIA DEL VIRUS
 Epidemia, literatura y filosofía

LA BIBLIOTECA
 revista fundada por Paul Gussman

tema especial: primavera 2021 | libro 2020

RESQUEBRAJADURAS DEL PRESENTE
 Virus, neoliberalismo y humanidades

GUARDIANES DE PIATOCK
 Miradas sobre Alberto Szpunberg

Compilación:
 Judith Said,
 Lilian Garrido y
 Miguel Martínez Naón

#EL FESTIVALÓN

LA CULTURA NO SE DETIENE



NUEVOS RUMBOS PARA LA CRÍTICA MUSICAL

En enero murió Federico Monjeau, unos de los críticos musicales más destacados de la historia del periodismo argentino. Su revista *Lulú*, de escasos cuatro números, fue un proyecto inédito del que Ediciones Biblioteca Nacional publicó una versión facsimilar en 2009. Hoy puede consultarse *online* en la página de la institución.

Lulú es el nombre de una ópera compuesta por el austríaco Alban Berg sobre dos libros de Frank Wedekind y estrenada en Zúrich en 1937. Su estética musical —marcada por el dodecafonismo de Schönberg, de quien Berg fue discípulo— y el contexto en que se estrenó (la época de la Viena de las vanguardias) son claves que explican el título de la revista fundada por Federico Monjeau en septiembre de 1991. Y que también alude a la matriz teórica que sobrevuela los cuatro números de la publicación: las posturas de Theodor Adorno, muy vinculado a Schönberg y a Alan Berg (en el primer número se incluye un análisis del teórico alemán sobre la ópera de Berg). “Su música ha asumido desesperadamente la ruptura con la música burguesa”, escribe Adorno en el ensayo que publica *Lulú*. Aun con el “lastre” de la tradición, Berg se coloca en ese espacio en el que, de acuerdo a la teoría estética del alemán, la función del arte es carecer de función. Es pura resistencia y no conoce de concesiones.

Monjeau se reivindicaba como adorniano. Sin embargo, los cuatro números de la revista se alejan por momentos de la rigidez del alemán. Es que *Lulú* debatía abiertamente con otras concepciones de la música y no ignoraba —como hacía el alemán— lo que se escribía a su alrededor en el periodismo, y que la revista era eso, un proyecto periodístico. Como plantea Pablo Gianera en uno de los textos que acompaña la edición facsimilar publicada por la Biblioteca Nacional en 2009, “*Lulú* propuso toda una manera de escribir sobre música; una

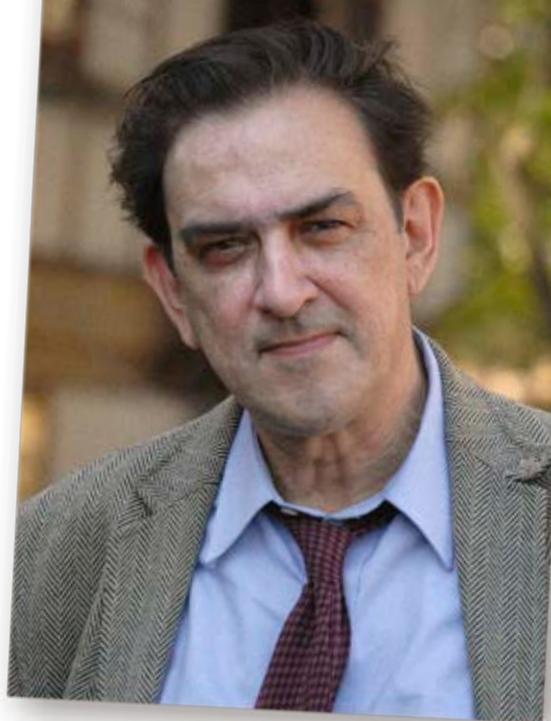
manera alejada de la representación de segundo o tercer orden del periodismo, de las palabras confiscadas por ese oficio. Revista después de todo, el periodismo podía ser el punto de partida; el punto de llegada, en cambio, era el ensayo”.

La publicación aparece en un momento en que el periodismo y la crítica musical, volcados hasta entonces al impresionismo y a los grandes nombres (que practicaban, entre otros, Pompeyo Camps y Napoleón Cabrera), daban muestras de agotamiento y aparecía una nueva generación que incorporaba visiones más modernas, un bagaje teórico importante y un acercamiento a lo que alguna vez Diego Fischerman llamó “música popular para ser escuchada”, que comprendía las vanguardias del jazz, ciertas formas del pop —por ejemplo, *Sgt. Peppers* de los Beatles— y reformulaciones de distintos folclores —de Piazzolla a Manolo Juárez, pasando por Gismonti—. Música que en ese sentido resistía a la función del baile. Aunque Adorno abominara del jazz, pese a que Berg incluyera en el acto primero de su ópera un conjunto de jazz.

Monjeau lo pone en claro en un breve texto que abre el primer número de la publicación: “Si bien la música, por naturaleza, se resiste a una traducción al lenguaje articulado, condenarla al mundo del espectáculo puede parecerse a excluirla del mundo de las ideas”.

En una entrevista, Monjeau refiere a las discusiones en torno al título de la revista, que apelaba a una obra austríaca y no a algo que representara a la argentinidad: “Lo que latía allí, por supuesto, era una larga discusión que atraviesa la música argentina desde su origen (y no solo la música): lo autóctono versus lo europeo. *Lulú* intervenía en ese debate, pero de un modo curioso: la elección del nombre remitía a Europa, pero ese acento agudo, inesperadamente incómodo, se situaba claramente en un contexto americano”.

Entre los textos incluidos en la edición facsimilar, Beatriz Sarlo sostiene: “Frente al nacionalismo que piensa a la cultura como una propiedad territorial, los argentinos cosmopolitas (que a veces son lo más argentino de este país, aquellos que definen identidades reales, no deseos identitarios) respondieron con la mezcla de tradiciones y de orígenes”.



El director de *Lulú* planteó alguna vez que el modelo que se siguió fue *Punto de Vista*, que se editó entre 1977 y 2005, pero las diferencias son varias. Por lo pronto, el criterio de uso de las ilustraciones, que no es un tema menor: *Lulú* buscaba ilustraciones vinculadas a las notas (abundan las partituras), mientras que *Punto de Vista* elegía un artista plástico y sus ilustraciones nada tenían que ver con lo que se leía en la revista. *Lulú*, pese a un esquema de página relativamente anacrónico (textos de dos y a veces tres columnas) y a haber sido diseñada por un artista plástico vinculado al staff de *Punto de Vista* —Juan Pablo Renzi—, marca desde esa elección que no se quiere abandonar el barco del periodismo. No se planteaba como una revista dirigida exclusivamente a expertos y músicos (aunque la mayor parte de su público formaba parte ese grupo) sino que buscaba conectarse con sectores intelectuales que no pertenecían al ámbito musical. Lo que explica la presencia como colaboradores de, entre otros, Charly Feiling y Guillermo Saavedra.

Como plantea Pablo Fessel, “*Lulú* representó el proyecto más decidido que tuvo lugar en Argentina de situar la música contemporánea en un espacio extendido de inteligibilidad. Articuló sin sacrificio el lenguaje especializado sobre la música con una amplia discusión estética y cultural”.

Puede que por esta misma ambición, y en un país que trastabillaba (basta saber que el primer número se vendió a 70.000 australes, y en el último, aparecido apenas un año después, costaba 9 pesos), el número cuatro solo haya logrado realizarse gracias a un concierto ofrecido por Gerardo Gandini, en el que estrenó su obra *Postangos*. Pese a su existencia efímera, *Lulú* marcó rumbos. Ya la crítica musical no siguió siendo la misma y abrió caminos para que se pudieran escuchar experiencias a las que nadie prestaba atención hasta la salida de esta “revista de teorías y técnicas musicales”.

Marcos Mayer



*"Cada tanto
tengo que
romper todo
y empezar
de nuevo"*

Ástor Piazzolla

Cuatro años antes de morir, Piazzolla concedió una entrevista al periodista Guillermo Saavedra, tal vez la última que el creador de *Libertango* brindó de manera extensa. A partir de este rescate, la BN se suma a las actividades por el centenario del nacimiento del último gran renovador de la música de Buenos Aires.

La entrevista de la cual se ofrecen a continuación algunos tramos fue realizada en Buenos Aires durante el mes de octubre de 1988 bajo circunstancias especiales. Piazzolla se estaba restableciendo casi milagrosamente de un cuádruple *bypass*. El músico, normalmente malhumorado y de respuestas secas y extemporáneas, se encontraba en una disposición especial para la conversación, el recuerdo y la reflexión distendida. Poco después de esta entrevista, Piazzolla continuó con sus giras y, luego de un año y medio de febril actividad, tuvo un derrame cerebral del que ya no se repuso, para morir finalmente casi dos años más tarde en 1992. De modo que este, probablemente, sea el último reportaje *in extenso* concedido por el gran compositor argentino.

“Nací en 1921, en Mar del Plata, por entonces una ciudad bastante deshabitada de la costa atlántica argentina, casi salvaje y donde veraneaban solo los burgueses de mucho dinero”, recuerda ahora el músico instalado en un cómodo piso de la avenida Libertador, en el elegante barrio de Palermo Chico, justo frente al Hipódromo. De esos primeros años en la ciudad marítima, Piazzolla rescataría más tarde el olor del aire, los rituales de la pesca y el color insuperable de frutas y verduras. Apenas tenía cuatro años cuando debió acompañar a sus padres a Nueva York, para probar suerte: allí fueron Vicente Piazzolla y su mujer Asunta Manetti, hijos de inmigrantes

italianos apretados por la miseria y la desesperanza. Luego de varios años de estrecheces y un intento fallido de volver a la Argentina, hacia 1930, Vicente Piazzolla, alias “Nonino”, logró ponerse bajo la protección de Nicola Scabutiello, un discreto *capo mafia*.

De algún modo, lo que soy se lo debo a esos primeros años en Nueva York. Aquello era el mundo que se ve en la serie *Los intocables*: la pobreza, la solidaridad entre paisanos, la Ley Seca, Eliot Ness, la mafia... Yo era muy indisciplinado, no me gustaba demasiado la escuela y andaba mucho por las calles. Ese ambiente me hizo muy agresivo, me dio la dureza y la resistencia necesarias para enfrentarme al mundo y, sobre todo, a los escándalos que, veinticinco años después, iba a desatar mi música.

¿Qué sonidos de ese ambiente gangsteril y alcoholes subrepticios quedaron desde entonces fijados en el mapa musical de Ástor Piazzolla?

El jazz, naturalmente. Las orquestas de Duke Ellington y de Fletcher Henderson... Por las noches, con un compañero íbamos a Harlem, hasta la puerta del Cotton Club, a escuchar a Cab Calloway. Lo escuchábamos desde la calle, porque éramos dos “enanos” y no nos dejaban entrar. Por

otro lado, recuerdo la primera vez que mi maestro de música me hizo escuchar a Bach; y, desde luego, el tango, esa música triste que mi padre ponía en la victrola y a través de la cual conocí a Julio De Caro, a Pedro Maffia, a Carlos Gardel.

Pero ese *gringuito* rubio y de baja estatura conocería, como un anticipo de lo que vendría más tarde, una forma precoz de la consagración:

Un día, mi padre lee en el diario que llega Gardel a Nueva York para filmar una película. Mi padre, que además de escuchar religiosamente los discos de Gardel tenía el hobby de hacer tallas en madera, se pasó dos noches sin dormir haciendo una escultura de un gaucho tocando la guitarra. Le escribió al pie: “Al gran cantante argentino Carlos Gardel, Vicente Piazzolla”. Averiguó en qué hotel se alojaba Gardel y me dijo: “Tomá, llevásela y decile que se venga a comer unos raviolos. Ah, y no te olvides de decirle que tocás el bandoneón. Cuando Gardel llegó a los Estados Unidos, en Nueva York debía de haber algo así como ocho argentinos y tres uruguayos. Llega Gardel a ese lugar y, de pronto, se encuentra con un chico como yo, que le habla en español, le ofrece un regalo de un admirador argentino y, para colmo, le dice que sabe tocar el bandoneón. Gardel casi se desmaya. Me pidió que fuera al día siguiente con el bandoneón. Yo apenas chapurreaba algunas cositas porque en ese entonces, a pesar de que mi padre me había comprado el bandoneón para que tocara como Pedro Maffia e incluso me mandaba a estudiar música, yo prefería el jazz y soñaba con tener una armónica y hacer *tip tap*. Mi escasa destreza con el instrumento le bastó a Gardel para incluirme en la película que había ido a rodar a los Estados Unidos: *Luces de mi ciudad*, donde además de tocar yo hacía el papel de vendedor de diarios.

Desde ese momento de 1934 y hasta el regreso definitivo a la Argentina, para el joven Piazzolla vendrían tiempos de un exotismo amateur: vestido de gaucho, asociado a otros dos argentinos, sorprendía a los asistentes al cabaret El Gaucho como “The Argentine boy wonder of the bandoneon”. ¿Cuándo llegaría, como un plazo del destino o una treta de la suerte, el amor por la música, su ejercicio febril, su propia voz haciéndose escuchar a través de la encorsetada malla del tango?

Creo que para eso fue necesario el hastío: el aburrimiento de las tardes de verano en Mar del Plata, adonde habíamos regresado con mis padres en 1937. Yo sentía que mi vida no podía

ser solamente eso, caminar como un sonámbulo por las calles de una ciudad semidesierta. Y, una tarde, mientras estaba recostado en mi cama, escucho por la radio al violinista Elvino Vardaro y su sexteto. Descubrí una nueva manera de tocar el tango y sentí que eso era lo que yo quería hacer. Le envié una carta y él me respondió alentándome. Formé un grupo con algunos amigos; yo elegía el repertorio y hacía los arreglos. Iba a una confitería donde tocaban orquestas de tango de Buenos Aires. Allí trabé amistad con el bandoneonista Juan Sánchez Gorio, con Enrique Mario Francini, con Héctor Stamponi... Este último me convenció de irme a Buenos Aires.

En la Capital lo esperaban un cuarto de alquiler, el trabajo en una orquesta que tocaba en el cabaret Novelty y la espesa sordidez de la vida nocturna de Buenos Aires, que Piazzolla aprendió a matizar estudiando música con rigor prusiano y despejándose en la calma verde del billar. Cuando salía de tocar se iba, con unción religiosa, al café Germinal a escuchar al bandoneonista Aníbal Troilo, “por ese entonces —afirma Piazzolla— el más grande de todos”.

De tanto ir a escucharlo, sabía el repertorio de Troilo y su orquesta de memoria; y me había obsesionado con algunos de sus músicos, especialmente con el pianista Orlando Goñi y el violinista Hugo Baralis, de quien me hice amigo. Una noche llego al Germinal y Baralis me dice: “Justo hoy, un viernes, se enfermó el Toto. El Gordo (se refiere a Troilo) está furioso y tiene razón: perdemos de tocar todo un fin de semana”. Con la irresponsabilidad de la adolescencia, le pedí a Baralis que le dijera a Troilo que yo podía tocar. Baralis me miró como si me hubiera vuelto loco: “¿Lo decís en serio?”. “Por supuesto. Sé todo el repertorio de memoria”. “Es imposible”, me dijo riéndose, “sos demasiado pibe”. Seguí insistiendo y Baralis, con un poco de miedo, fue a hablarle a Troilo. El Gordo me miró, entre divertido y asombrado; me preguntó si me tenía tanta fe como para tocar allí mismo. Le dije que sí, que sabía música clásica y conocía sus tangos como para tocarlos con los ojos cerrados. Troilo hizo una seña con la cabeza, me acercaron un bandoneón, subí al escenario de un salto y, a una indicación suya, comencé a tocar. Me tenía tanta confianza que toqué todos los tangos como a quien le piden el “Arroz con leche”. Cuando terminé, Troilo se quedó un momento en silencio, después se acercó hasta mí y lo único que dijo fue: “Ese traje no va, pibe. Conseguite uno azul que debutás esta noche”.



Por esa misma época, Piazzolla comenzó a estudiar composición, buscando ensanchar sus horizontes musicales:

Yo quería estudiar con Juan José Castro pero él no podía enseñarme y me recomendó a Alberto Ginastera, que en ese momento era también bastante joven, al punto que yo fui el primer alumno que tuvo en su vida. Con él estudié frenéticamente entre 1939 y 1945; es decir, más o menos el tiempo que estuve en la orquesta de Troilo. De modo que el Gordo era mi chanchito de la India. Cada cosa nueva de armonía, de contrapunto, de instrumentación que aprendía con Ginastera la probaba en la orquesta. Y el Gordo me detenía, me preguntaba si estaba loco o quería que los músicos me asesinaran al final de un ensayo; decía que lo que yo proponía no se podía bailar. De todos modos, Troilo me quería, llegué a ser su primer bandoneón y, durante los dos últimos años que estuve con él —1943 y 1944—, hacía casi todos los arreglos. Claro que era una lucha constante: de mil notas que escribía, el Gordo me borraba seiscientas.

Pero Piazzolla nunca dejó de reconocer la grandeza de Troilo —a su muerte, compuso una de sus obras más personales y conmovedoras: la *Suite troileana* (1976)— y ahora, en una tarde con amagos de tormenta, es capaz de afirmar:

Lo que hacía él en el cuarenta estaba completamente ligado a la Buenos Aires de entonces. Una

ciudad sin televisión, menos bombardeada por la publicidad y enamorada de los bailes. Cientos de orquestas de tango hacían bailes todos los días. D'Agostino o D'Arienzo trabajaban mucho más que Troilo, porque hacían una música más simple, más popular; pero yo con Troilo llegué a hacer treinta y cinco bailes en un mes. Además, al existir menos intermediarios, había una relación muy íntima entre los músicos y el público. Y una cantidad de creadores extraordinaria. Todas las noches se estrenaba un tango que, literalmente, a la mañana siguiente ya era un éxito.

Sin embargo, este hombre que, como otros antes, perseguía una forma que su estilo no encontraba, llegó a Buenos Aires para cambiarle el fraseo.

Supe desde siempre que lo mío era el tango, pero más allá del tango conformista y haragán de la mayoría de los tangueros. En algún momento, entendí que tenía que cruzar ese tango adormecido con otras cosas, había que enriquecerlo, llenarlo de riesgo y de sorpresa. Cuando hacía arreglos para Troilo, no pensaba en algo fácil que hiciera bailar a la gente sino en poner afuera algo muy mío y a la vez vinculado con esa música que todos conocían, para que fuera escuchado. Eso, Troilo no podía entenderlo. Lo más curioso es que ni siquiera se daba cuenta de que su público, cuando él tocaba tangos suyos, como *Quejas de bandoneón*, *Chiqué* o *Inspiración*, dejaba de bailar y se acercaba a escucharlo. Cuando él componía, tenía una

relación muy personal, elaborada, con la música. Cada uno de sus tangos —*Garúa, La última curda, Che, bandoneón*— era una pequeña joya. Al igual que lo fueron los tangos de Mariano Mores; él también fue un creador excepcional, hasta que un día se cansó y empezó a escribir de memoria... Es que el mundo de la música ha sido muy duro para todos. Para mí, lo sigue siendo incluso ahora, porque no puedo detenerme, no puedo conformarme; cada tanto, tengo que romper todo y empezar de nuevo. Y así fue siempre, desde que abandoné la orquesta de Troilo.

En 1946, Piazzolla arma su primera orquesta *típica* y es el lento pero firme comienzo de los sacrilegios. Pero el gran cambio, explosivo, completo, vendría después de su viaje a París, en el 54. Allí estudió con Nadia Boulanger poco menos de un año. Más allá de lo técnicamente aprendido con la célebre maestra de Aaron Copland y Leonard Bernstein, ella le ayudó a descubrir que lo suyo no era la composición erudita sino el enriquecimiento que las formas clásicas, el jazz y sus propias intuiciones podían dar a esa música surgida a orillas del Río de la Plata.

Cuando fui a París, dos cosas me abrieron literalmente la cabeza: una, estudiar con la Boulanger, haber encontrado en ella la confirmación de un camino a seguir; la otra, escuchar a Gerry Mulligan y su grupo: esto me volvió completamente loco, no solo por los excelentes arreglos de Mulligan y por la forma en que tocaban todos sino también, y fundamentalmente, porque percibí la felicidad que había en ese escenario. No era como las orquestas de tango que yo estaba acostumbrado a escuchar y que parecían un cortejo fúnebre, una reunión de amargados. Aquí la cosa era una fiesta, una diversión: tocaba el saxo, sonaba la batería, se la pasaba al trombón... y eran felices. Porque allí había arreglos, había un director, pero también margen para la improvisación, para el goce y el lucimiento de cada uno de los músicos. Me dije que eso era lo que quería para el tango. Cuando volví a Buenos Aires, formé el primer Octeto (1955) que fue, entonces sí, una verdadera revolución. Allí empleé todo lo que había aprendido con Ginastera y la Boulanger, y algunos fraseos y procedimientos instrumentales que eran más característicos del jazz. Introduje un concepto absolutamente novedoso para el tango: el swing. Y, fundamentalmente, la idea del contrapunto: tocar en el Octeto era como cantar en un coro; cada uno tenía su parte que dialogaba con las partes de los otros; cada uno podía disfrutar de lo que tocaba, podía

lucirse y divertirse con la música que hacía. Por supuesto, los tangueros ultraconservadores no me soportaban. En una época en que se pasaba tango en todas las emisoras de radio, mi música era sistemáticamente ignorada y yo acusado de asesino del tango, traidor a no sé qué causa. Cuando empezamos con el Octeto, parecíamos salidos de un grupo de combate. ¡Éramos ocho guerrilleros subidos al escenario! Yo “rompía” el bandoneón todas las noches y el Gordo (Leopoldo) Federico también. Cada uno, en lugar de un instrumento, tenía una bazuka. Habíamos convertido el escenario en un ring de box.

El hombre que, hace ya casi sesenta años, recibió de su padre el primer bandoneón con el mandato de tocarlo como nadie, sentado ahora en un enorme sillón, piensa otra vez en esa jaula de metal, nácar y aire y dice:

El bandoneón es el instrumento del tango por excelencia. Para mí, como para otro músico será otro instrumento, no es la mitad de mí mismo, el bandoneón es el noventa y nueve por ciento de mí mismo. Un instrumento, para un músico, es más importante que una mujer, que un hijo. Uno ama entrañablemente a su instrumento. Yo amo al bandoneón. Y, cuando lo toco, cuando canto alguna melodía, lo quiero más a través de los dedos. El bandoneón hay que tocarlo con un poco de bronca, de violencia. Hay que golpearlo, pegarle, exigirle todo. No concibo a alguien que toque el bandoneón como si fuera un chico que está haciendo pis; hay que tocarlo con todo lo que uno tiene adentro. Yo escucho tocar, por ejemplo, a Alejandro Barletta y no se me mueve un pelo; en cambio, lo escucho tocar a Leopoldo Federico, a Roberto Di Filippo o a Néstor Marconi y es otro el bandoneón. Es que no se lo puede tocar como si fuera un clavicordio; hay que emplear otro tipo de fuerza, es algo más físico. Como dice el Gordo Federico, hay que tocarlo con todo el peso del cuerpo; él, con sus ciento veinte kilos, lo “destroza”. No hay que tocarlo, como dicen algunos fanáticos técnicos, abriendo y cerrando. Cerrando, jamás se podrá frasear el bandoneón, no se puede hacer nada. Yo diría que ni el diez por ciento de las notas que toco las toco cerrando. Empleo el “cerrando” simplemente por una necesidad de respirar con la jaula, pero cuando tengo que cantar una melodía la tengo que cantar abriendo. De esa manera se goza lo que se toca. Cerrando no se goza un comino; cerrando, el bandoneón es cero, nada.

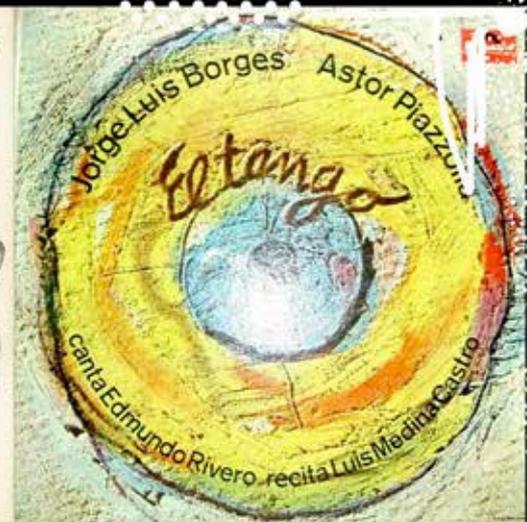
Guillermo Saavedra



ASTOR
PIAZZOLLA
LUMIERE



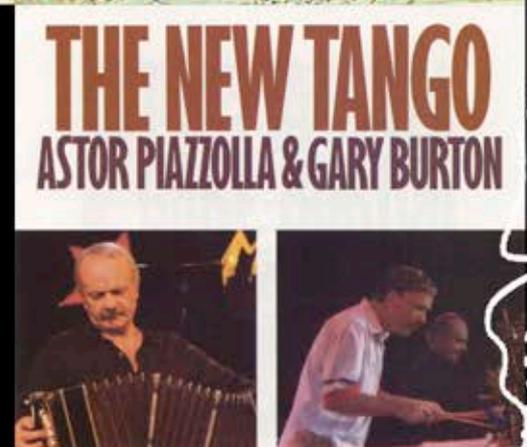
ASTOR PIAZZOLLA
SUITE TROILEANA



Astor
PIAZZOLLA
Y QUINTETO

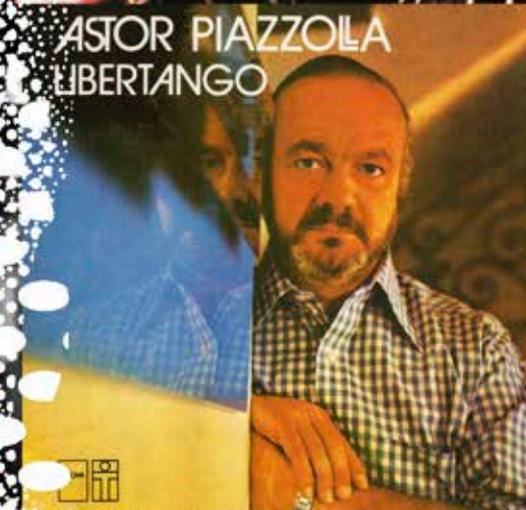
MILONGA DEL
ANGEL / TRISTEZA
DE UN DOBLE A
CALIENTE
RESURRECCION DEL ANGEL
AND MANY OTHERS

Biyuya



THE NEW TANGO
ASTOR PIAZZOLLA & GARY BURTON

RECORDED AT THE MONTREUX FESTIVAL



ASTOR PIAZZOLLA
LIBERTANGO



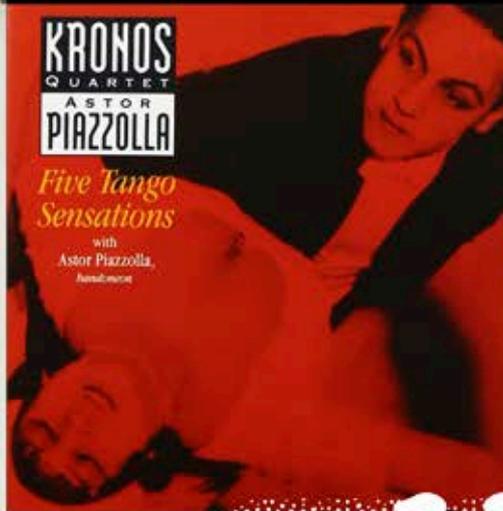
Astor Piazzolla
Y SU QUINTETO

Adios Nonino



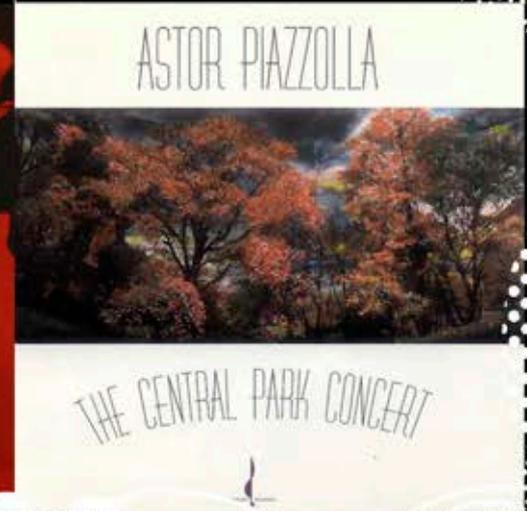
MARIA
DE
BUENOS
AIRES

ASTOR PIAZZOLLA
with
HORACIO FERRE



KRONOS
QUARTET
ASTOR
PIAZZOLLA

Five Tango
Sensations
with
Astor Piazzolla
Hamburg



ASTOR PIAZZOLLA

THE CENTRAL PARK CONCERT

A pair of rich red, pleated theater curtains is shown partially drawn, revealing a dark background. The curtains are gathered on the left side, with a thick red cord or tie-back visible. The lighting highlights the texture and folds of the fabric.

**EL
TEATRO
CERVANTES
EN LA
BIBLIOTECA
NACIONAL**

Entre enero y febrero, la Explanada Juan José Saer fue cita de un bienvenido cruce entre el Teatro Nacional Cervantes y la BN: seis piezas breves de dramaturgos argentinos fueron estrenadas al aire libre con gran entusiasmo del público, ansiosos por volver a las funciones presenciales.

No es novedad que la Explanada Juan José Saer de la Biblioteca Nacional sea punto de encuentro y de apertura. Si la arquitectura de las instituciones oficiales muchas veces, y a su pesar, parecen de puertas cerradas, la explanada es un puente que invita al cruce y rescata la familiaridad del espacio público: performances de lecturas, ferias de editoriales independientes, conciertos y hasta recitales como el regreso de Leonardo Favio a sus canciones en 1997.

En ese camino, y por primera vez, el Teatro Nacional Cervantes (TNC) y nuestra BN se pusieron de acuerdo a partir de una iniciativa del Ministerio de Cultura de la Nación. Aunque cueste, hay que reconocer que la pandemia funcionó como catalizador para que las piezas sueltas se alinearan: espacio al aire libre y gratuito, obras de teatro listas para la presencialidad y espectadores con ganas de reunirse sin correr riesgos para su salud. De esa conjunción, surgió el ciclo *El Cervantes en la Biblioteca*.

Desde el 21 de enero hasta el 28 de febrero, de jueves a domingos por la noche, pudieron verse seis obras cortas (ninguna supera la hora), elegidas entre las veintiuna ganadoras del concurso *Nuestro teatro*, organizado en 2020 por el TNC para estimular la producción de dramaturgxs argentinxs y generar contenidos para Cervantes Online, otra de las puertas abiertas ante la imposibilidad de funciones presenciales. Por lo tanto, estas veintiún puestas teatrales en la Sala María Guerrero, que dieron

trabajo a artistas y técnicos, fueron pensadas en primer lugar para el formato audiovisual y están disponibles, además de otros materiales, de manera gratuita en el canal de YouTube del TNC.

“La idea y la voluntad de tener al Cervantes en alguna experiencia al aire libre parte del ministro Tristán Bauer, que me pidió que lo armara teniendo en cuenta los protocolos y cuidados. Es una consecuencia virtuosa de lo que hicimos en 2020, el ciclo *Nuestro teatro*, del que estamos muy contentos por los resultados. En cuanto al espacio, si se hacía en una plaza había que vallar y eso no garantizaba distanciamiento, la gente podía amucharse del otro lado para poder ver. Entonces recordé ese espacio en la Biblioteca, hicimos el *scouting* y nos pareció muy adecuada esta explanada”, dice Rubén D’Audia, director del TNC, muy feliz porque la convocatoria fue un éxito: a las pocas horas se agotaron las entradas gratuitas por la web Alternativa Teatral.

Las ciento sesenta localidades se distribuyeron en burbujas de a dos espectadores. Los protocolos para el ingreso (tomar fiebre, alcohol en manos, en fin, los pasos ya naturalizados), para ubicarse (quedarse en el lugar asignado, sin sacarse el tapabocas y no deambular) y para la partida (en tandas, no todos juntos) se cumplieron con muy buena disposición del público de todas las edades. Con barbijos, sí, pero en medio de un clima festivo, celebratorio por la vuelta después de mucho tiempo.

“Con unas amigas nos quedamos después de la función en la calle hablando como dos horas, no podíamos parar. Es inmejorable lo que pasó por muchas razones, pero encontrarse es lo más lindo, el vivo. ¡Y el lugar! Vivo por acá cerca y cuando pasaba con mis hijas, querían ir a jugar a esa explanada y no se podía. ¡Qué alegría que lo hayan hecho ahí!”, dice María Marull, autora y directora de *La pilarcita e Hidalgo* y actriz de una de las obras ganadoras presentadas —*Lo sutil del desamor, de Anahí Ribeiro*, que dirigió Paula Marull (*Vuelve, Yo no duermo la siesta*, entre otras) y donde actuaron Héctor Díaz, Malena Figó y Marcelo Subiotto—.

“Las funciones tuvieron algo de fiesta popular en el buen sentido; la brisa, la luna, que estaban en la obra, fueron reales. Nos tocó lluvia y se llenó igual, me sorprendió. Mucha seguridad, mucha organización, todo a rajatabla, igual que en los ensayos del Cervantes, la organización fue brillante.

No hubo que hacer grandes cambios entre la puesta filmada y el vivo. Salvo, en mi caso, cuando se habla al público y antes era a una cámara. En el momento final, del aplauso, agregamos una coreografía para que lo disfruten”, dice Paula, la directora de esta historia sobre una pareja de autores que escriben, por última vez juntos, una “de amor” con Él y Ella, casi como ellos mismos.

En la María Guerrero fueron solo diez ensayos, pocos para la costumbre pero muy intensos. Luego, se filmaba con cuatro cámaras, de un tirón, como si fuera una función real. Lo más extraño era la falta del público. No se terminaba de completar la obra, dicen directorxs y elencos, porque no sabían donde aparecían risas y silencios, exclamaciones y aplausos. La puesta en la explanada cubrió ese vacío para los seis equipos, que fueron los elegidos para el ciclo, según el director D’Audia, por razones de disponibilidad y agendas laborales y por cuestiones logísticas referidas al traslado al escenario de la BN.

“No fue difícil hacer el traslado porque el Cervantes quería teatro filmado de alta calidad, que se viera igual que el teatro pero de lujo. Que falte el público es importante, claro, es raro, terminás y hay silencio, te vas a tu casa y pasó algo pero algo no pasó, hay que descubrir de qué se trata todavía. Pero la consigna era filmar como si fuera una función cualquiera. Muy distinto a la propuesta del Complejo Teatral de Buenos Aires que en *Modos híbridos* no querían nada que tuviera que ver con eso, ‘no queremos teatro filmado’ pedían claramente. En este caso, en cambio, no había problema para la adaptación del *streaming* al presencial”, dice Emiliano Dionisi, el director de *Esa iglesia llena de enemigos armados hasta los dientes*, escrita por Agustín Sáiz, con Daniel Casablanca y Julián Ponce. “Es una sátira feroz —explica—, muy negra, sobre la guerra, un capitán y un soldado en una trinchera con todo en contra, queriendo mantener un statu quo que se cae a pedazos. No tuve que cambiar en nada, la hice tal cual está escrita, tiene una rítmica perfecta. Y me di el



gusto de trabajar con Daniel Casablanca; crecí con Los Macocos, que son familia teatral, esa cosa de *troupe*, lograr la fiesta en cada acontecimiento”, dice el premiado autor y director de *Recuerdos a la hora de la siesta* y *Cyrano de más acá*, que también puso en marcha espectáculos al aire libre, inspirados en el mundo shakesperiano, en el Museo Sívori, en la Usina del Arte y en el casco histórico de la Ciudad durante el verano y en marzo en el marco del FIBA.

El ciclo del Cervantes en la BN comenzó con *Civilización, de Mariano Saba* (autor también, junto con Andrés Binetti, de la *Trilogía Argentina Amateur* y, con Patricio Abadi y Mauricio Dayub, de *El equilibrista*), sobre la quema del teatro La Ranchería a fines del siglo XVIII, en época de la Gran Aldea, entre la urbanidad europea y el barro criollo. Dirigida por Lorena Vega (actriz, autora y directora de *Imprenteros*), en *Civilización* actuaron Julieta Brito, Pablo Fusco, Andrea Nussembaum, María Inés Sancerni y Mariano Sayavedra.

Por otro lado, la obra que cerró la programación fue *El ojo del destino, de Francisco Estrada*, con Lucía



Adúriz, Laura Cymer, Osqui Guzmán y Agustín Rittano, y dirección de Mariela Asensio. “Me pareció una convocatoria necesaria y abierta a todos los rubros, una iniciativa muy en sintonía con la problemática que vivimos en pandemia. Que todos y todas cobraríamos lo mismo, por ejemplo, fue muy importante. La adaptación no fue problema porque hacerlo en la María Guerrero o en la explanada no tiene diferencias en cuanto a la disposición del espacio. El trabajo audiovisual fue captar esa energía y se armó una comunión linda entre directores de teatro y camarógrafos. Eso en el TNC. Y en cuanto al vivo en la BN, en este contexto tan feo para las salas, rescato la recuperación del espacio público para hacer espectáculos. Hay que sumar esta posibilidad, la de llevar los espectáculos a distintos lugares y coyunturas”, dice Asensio, que prepara su versión de *El arrebatado*, el musical de Emiliano Dionisi, en la Comedia Municipal de Bahía Blanca, obra que después del estreno en sala saldrá a las plazas, barrios y clubes. Como ella dice, “un fluir en cualquier condición”.

El único unipersonal de las seis obras fue *La ilusión del rubio*, de Santiago San Paulo, dirigida por Gastón Marionni (hasta diciembre pasado el director del Teatro Municipal Coliseo Podestá de La Plata). Entre el biopic y el relato testimonial, sin imitar la tonada cordobesa, Slipak interpreta a Facundo Rivera Alegre, el joven de 19 años que desapareció hace nueve años en la ciudad de Córdoba y cuya historia fue reconstruida por el autor a partir de charlas con la madre de la víctima, familiares y amigos que continúan preguntando sobre este desaparecido en democracia.

Por “escuchar a la comunidad” y entender el “complejo momento económico que pasaron muchos autores durante el confinamiento de 2020”, para Rubén Sabbadini fue una gran noticia tanto el concurso como el ciclo al aire libre. “Es un hecho hermoso tanto para los actores como para el público poder volver al teatro presencial en condiciones de seguridad sanitaria; la explanada es un espacio espectacular que llegó para quedarse”, dice el autor de *Un hombre*, la obra más alejada del realismo del ciclo. La dirección estuvo a cargo de una de las integrantes del grupo Piel de Lava, Laura Paredes, y actuaron Maiamar Abrodos, Juan Barberini, Claudia Cantero, Pilar Gamboa —otra Piel de Lava— y Horacio Marassi.

“Cuando escribo no imagino un público específico, le escribo o ‘le hablo’ a la comunidad. El título y el lenguaje de la obra tienen los elementos necesarios como para que abarque a varios tipos de públicos de teatro. Y el grupo de actores de la mano de la directora, que son excelentes, también juegan en este sentido, van desde la actuación de un lenguaje filosófico hasta un lenguaje popular pasando por la comedia y el drama. La respuesta fue increíble, aparecieron otros sentidos de la obra durante la función y eso es el teatro; incluso durante el final de la última función entraba en la explanada una brisa cálida que acompañaba y resignificaba toda la obra”, dice Sabbadini, gestor de la sala Vera Vera, en Villa Crespo, y otro que como Paula Marull sintió ese vientito que irrumpía en el espacio abierto como un buen augurio. “Hay que hacer donde se pueda —dice Paula— y el aire libre es una buena opción. Estamos acostumbrados a adaptarnos: hicimos teatro en casas, baños, vestuarios, estaciones de subte, podemos hacerlo en cualquier lado; obviamente, queremos que vuelvan las salas, pero es un estímulo, una muy buena opción y hasta puede sumar a más gente”.

En esa sumatoria de públicos, durante todo el ciclo se presentó los sábados y domingos por la tarde el grupo **Anda Calabaza** con un recital de canciones y juegos para toda la familia —en especial, para los más chicos—. En todos los casos, una convicción fuerte: el espacio público tomado y estallado por el arte, no como solución a todo pero sí como una realidad que abre puertas.

Leni González

UN AUTOR DE PASAJE



En el canal de YouTube de la BN se puede ver un documental sobre Copi, producido por el Museo del libro y de la lengua.

Era tan blanco que parecía un copito de nieve. Al menos, eso decía su abuela, la escritora anarquista Salvadora Medina Onrubia, y debería tenerse por cierto —amén de las consabidas perturbaciones en la ecuanimidad que surte el abuelazgo— porque aquel diagnóstico, ajustado a las circunstancias de una chochera ordinaria, le otorgó a Raúl Natalio Roque Damonte Botana el apodo que lo acompañaría durante toda su vida y después, incluso hasta hoy, cuando comienza a ocupar, por fin y luego de múltiples ninguneos, un lugar central en el canon literario argentino. Copi nació en Buenos Aires el 22 de noviembre de 1939; su madre era la hija menor de Natalio Botana, fundador del diario *Crítica*, ciudadano Kane del subdesarrollo que murió apenas dos años después de que Copi naciera y cuyas excentricidades gozan de alguna actualización *post mortem* a la luz de un mural que le mandó pintar a David Alfaro Siqueiros en los sótanos de su Xanadú de Don Torcuato. El padre de Copi, Raúl Damonte Taborda, político influyente y comisionado de su suegro en España durante la Guerra Civil, llegó a ser adlátere de Juan Perón, aunque esas relaciones pasaron pronto de castaño a oscuro y, tras el ascenso al poder del peronismo, debió exiliarse en Montevideo y más tarde en París, junto a su familia. Copi recordaría para siempre, con lo que denominaba “una conciencia viva” y a pesar de la corta edad con la que contaba en ese momento, los sucesos del 17 de octubre de 1945 y también el allanamiento de la casa familiar y el acto de arrojo, impensado como tal para la voluntad de un niño, que acabó salvándole el pellejo a su parentela, según se lo relató al periodista José Tcherkaski en los primeros ochenta: “Mi madre me dio un papel así de grande para que yo se lo diera al portero para que no lo agarraran a mi padre; [...] caminé por un balconcito, lo llamé al portero y le tiré el papel. El portero

recibió el papel, después fue a esperarlo a mi padre a la esquina a que llegara en un auto. Nos fuimos al Uruguay. ¡Cómo no me voy a acordar de la Argentina! Cualquiera se acuerda del infierno...”.

Para ese entonces, la distancia desde “copito de nieve” a Copi ya había quedado allanada por las elisiones del cariño. La familia regresó a Buenos Aires animada por el triunfo de la autodenominada Revolución Libertadora, aunque en la ruina. No pasaría siquiera una década antes de que Copi volviera definitivamente a París; había publicado aquí sus primeros dibujos en el diario *Resistencia Popular* y en la revista *Tía Vicenta*, y había estrenado su pieza *Un ángel para la señora Lisca*, con Gloria Ferrandiz en el rol protagónico. Una biografía minuciosa de Copi se debe, ahora que los esfuerzos críticos —como los de Daniel Link, Graciela Montaldo o Jorge Dubatti— parecen cuajar en un panorama propicio.

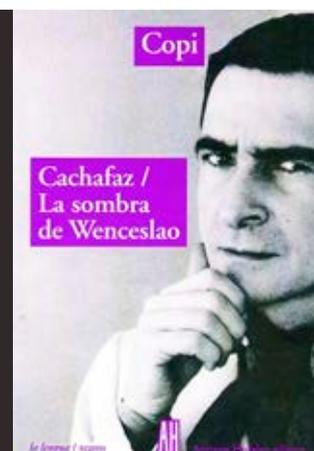
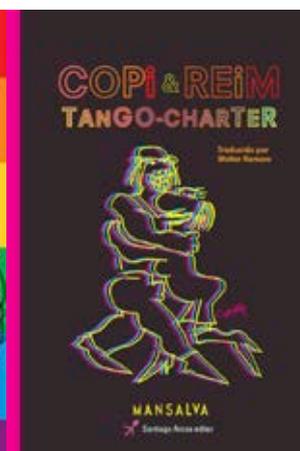
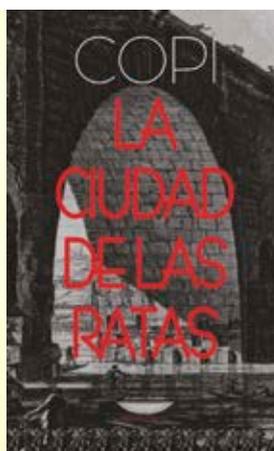
Fue César Aira, en junio de 1988 durante una serie de conferencias que más tarde se publicaron en un libro, quien llamó la atención sobre la obra de Copi, aquí apenas conocido por las traducciones de Anagrama de sus novelas y cuentos, de muy reducida circulación, y por el escándalo que la prensa argentina registró desde París cuando, hacia 1970, un grupúsculo de derecha irrumpió en el teatro de L'Épée-de-Bois durante una representación de *Eva Perón*, la cuarta obra estrenada por Copi en Francia, e hizo explotar una bomba entre las graderías, golpeó a los actores y destrozó decorados. Apunta Aira: “Copi es tan valioso para nosotros porque su estilo es el de un apartamiento del texto en sí, en dirección al hombre hecho mundo”. Y agrega que “su apelación a los distintos géneros, su minimalismo, su recurso a los géneros menores, coinciden en hacerlo un artista en acción, menos una obra que un artista”. La dilatada inadvertencia que pesaba sobre Copi

—zanjada a regañadientes por una edición de Jorge Álvarez de algunos de sus cómics de *La mujer sentada* en 1968 y por las puestas de Maricarmen Arnó de *La noche de Madame Lucienne* y *Una visita inoportuna*— se justifica quizá por el mentado carácter inclasificable de su obra, por el alboroto de sexos y sexualidades que trae consigo, por la utilización de los géneros heredados de la cultura popular (el folletín, el melodrama, el varieté o la historieta), por la virulencia política explícita e implícita y por la fuerte impronta extraterritorial que, en lugar de motivar la curiosidad, afila los criterios de pertenencia. Por eso, la inclusión de *El uruguayo* en la antología alternativa de la literatura argentina que propuso Héctor Libertella en 1997 (donde Copi midió fuerzas con Santiago Dabove, Juan Rodolfo Wilcock, Osvaldo Lamborghini o Néstor Sánchez) fue, quizá, la primera envidada para tornar patentes los lazos de consanguinidad entre un grupo de autores que andaba disperso por el tiempo y el mundo.

Y llega el momento donde conviene citar, una vez más, “El escritor argentino y la tradición” de Jorge Luis Borges, no solo porque ese ensayo configura la gran puerta por la que atraviesa toda la literatura argentina, sino porque Copi resuelve de manera excepcional el “eterno problema del determinismo” sobre el que se abstrae Borges cuando no sabe si tocar una mesa con la mano izquierda o con la derecha. Una vez más, entonces: “Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo también que tenemos derecho a esa tradición, mayor que la que pueden tener los habitantes de una u otra nación occidental”. La conclusión: “Debemos pensar que nuestro patrimonio es el universo [...] porque o ser argentino es una fatalidad y en ese caso lo seremos de cualquier modo, o ser argentino es una mera afectación, una máscara”. Habla Copi con Tcherkaski, medio siglo después del texto de Borges: “La Argentina no representa ningún problema [...] porque no me criaron para ser argentino, porque yo no soy argentino. Mi abuela era española, mi abuelo, uruguayo, tengo un abuelo entrerriano, una bisabuela judía, dos bisabuelas que eran indias. ¡Qué catzo me importa ser argentino! ¿A quién le va a importar ser argentino? [...] Es un lugar de pasaje, como todo el mundo; y sobre todo es un lugar de puerto, porque toda la Argentina es Buenos Aires. [...]

Yo escribo en la tradición de Florencio Sánchez y Gregorio de Laferrère. [...] Yo hago eso, pero lo hago desde acá, porque eso forma parte de mi tradición”.

De las cinco novelas de Copi, cuatro están escritas en francés —la excepción es *La vida es un tango*—. Lo mismo su nouvelle *El uruguayo* (que tradujo Enrique Vila-Matas), sus dos colecciones de relatos y la casi totalidad de su producción dramática. Las ediciones de Anagrama circularon en las librerías porteñas durante la década del noventa y, salvo una reedición de *El baile de las locas*, que apareció y desapareció con la novedad del nuevo siglo, no volvieron a resultar asequibles para el lector local. Pocos años después, la misma editorial clausuró la falta con dos tomos que recopilan una parte sustancial de su obra, prologados, respectivamente, por Patricio Pron y María Moreno. Copi murió en París el 14 de diciembre de 1987, por complicaciones derivadas del VIH. Tres días antes había recibido el premio Ville de París al mejor autor dramático por *La noche de Madame Lucienne*, que estrenó Jorge Lavelli en el Festival de Avignon. Un mes después, el mismo director montaría, en el Teatro de la Colina, *Una visita inoportuna*, la última pieza escrita por Copi. Otro estreno póstumo sería *Las escaleras del Sagrado Corazón*, con puesta de Alfredo Arias y las actuaciones de Facundo Bo (que supo interpretar, veinte años antes, a la Evita travesti de *Eva Perón*) y Marilú Marini. *Una visita...* fue un acontecimiento singular durante su temporada en Buenos Aires, hacia 1992 y en el Teatro San Martín, no solo porque la escena oficial se cuadraba frente a un autor sistemáticamente ignorado por los teatristas locales durante el florecimiento democrático, sino por la interpretación que ese actor inmenso que era Jorge Mayor bordaba sobre Cirilo, el rol protagónico, a la saga un monstruo sagrado de las tablas, enfermo de sida y rodeado por su séquito en el trance de su internación fatal. En el transcurso de casi dos décadas y luego de aquel suceso, solo se han representado *Cachafaz* (por Miguel Pittier), *La heladera* (por Javier Albornoz y Juan Andrés Ferrara), *Eva Perón* (por Gabo Correa y en muy pocas funciones dentro del marco de un festival, tan pocas que puede decirse que casi nadie la vio) y *El homosexual o la dificultad para expresarse*





(por Guillermo Ghio). Una puesta de *El homosexual...* en programa doble con *Eva Perón* se estrenó en el Cervantes en 2018, además de *El día de una señora*, otra vez con Marilú Marini.

El crítico e investigador teatral Jorge Dubatti apunta que “la dramaturgia de Copi arranca de raíz todas las afirmaciones corrientes en torno de la definición de un teatro nacional” y que “no en vano las historias del espectáculo argentino se empeñan todavía hoy en ignorarlo, como a tantos otros teatristas cosmopolitas o expulsados por el exilio. De allí el lugar esencial de Copi, la necesidad de su inclusión en el relato del teatro nacional”.

César Aira escribe que Copi es el autor que la escena gay necesitó “para volverse drama, novela, mundo; para volverse alma, mónada; para expresar ‘el mejor de los mundos posibles’, el mejor por ser real”. De *El baile de las locas*, su obra maestra, son algunas de las escenas de amor entre dos hombres más bellas, y por eso revulsivas, que se han escrito jamás; sin embargo, la homosexualidad nunca deviene tema específico, en tanto se la presenta como opción de un universo plurisexual, en crisis de identidad constante, donde las diferencias entre los sexos son zonas de blureado, degradé infinito donde los cuerpos asumen complejas instancias de representación. “Yo no tengo mundo homosexual, nadie tiene mundo homosexual”, proclamaba Copi. “Existe en el cuadro de Villa Devoto, a ese nivel sí existe porque en el cuadro de al lado son homosexuales, en el otro son heterosexuales, en el otro son animales; del otro lado son políticos. Pero es una separación arbitraria del sistema carcelario argentino; si no, toda esa gente estaría junta y sería igual”. En esa línea, su versión de Evita es la de una tímida profesional en clave travesti que, para huir de su madre y de Perón, se inventa un cáncer e intercambia identidad con su enfermera, a la que al rato asesinará en contubernio con su dama de compañía para escapar definitivamente del panteón populista que la aguarda. Susana Rosano explica que la Eva Perón de Copi “parece postular que la representación de la mujer es una mentira” mientras se abre “a la posibilidad permanente de que las cosas no sean lo que parecen, o que parezcan otra cosa diferente de lo

que son, lo femenino se encuentra sobreactuado en el travestismo”, como también sucede *En el baile...*, donde el amante latino del Copi-narrador (portador de un ombligo capaz de recibir penetraciones de toda laya) se somete a cien mil afeites y manipulaciones para devenir mujer y procrear con una mujer.





El escritor que surgió del frío

Antonio F. M. Tarnassi fue autor de una obra prolífica, atravesada por la violencia y los paisajes de la geografía surera. Poco considerado en su época a causa de las derivas de la autoedición y los gustos comerciales de entonces, hoy, a medio siglo de su muerte, su trabajo merece una revisión ajustada.

Antes de ensayar las letras, Antonio F. M. Tarnassi fue comisario en las inmediaciones del lago Nahuel Huapi, buscador de oro y aventurero. Luego probó suerte con el cuento, la novela y el periodismo en diarios como *El Mundo* y *La Prensa* o como director de una revista de acuarismo titulada *Mar Dulce*; además, escribió radioteatro y guiones televisivos. Su poca visibilidad o, mejor dicho, su absoluta invisibilidad pudo deberse al exotismo de sus oficios y también a la estrafalaria temática de su literatura.

Prolífico e inagotable, Tarnassi debutó en la literatura con un libro de poemas: *Arquero de plata*, que autopublicó en 1920. En 1942 se inició en la prosa con un volumen de temática dura, primigenia, casi darwiniana, titulado *Presillas rojas*. El nombre hacía referencia a los ojales de hilo que llevaban las chaquetas de los policías fronterizos de la Patagonia, oficio que ocupó la juventud del autor —que aceptó para sobrevivir a la hambruna— y que le dio material para sus primeros cuatro libros.

Presillas rojas narra las memorias de un policía que ya está harto de su servicio fronterizo en las orillas del Nahuel Huapi, donde tiene que lidiar con malhechores chilotes, los sinsabores

de la pobreza y el rencor de los pueblos originarios hacia la autoridad policial. Con no poca habilidad, el escritor entretejió los cuentos a través de las anécdotas que oyó o vivió el protagonista del relato, evidente *alter ego* del autor. A este libro le siguieron *Persecución. Relatos policiales del lejano sur* (1943), *El tigre del diablo* (1945), *Divagaciones de un vigilante. Relatos humorísticos* (1947), *La cruz en el árbol* (1950) y, tardíamente, *Nuevas divagaciones de un vigilante* (1956). Algunos de estos libros fueron publicados por El Ateneo: la famosa librería, creada por don Pedro García, fue también una casa editorial que gestionaba la autoedición de libros para autores noveles o poco exitosos. Está condición, la de la autoedición, y la poca participación de este ex comisario en las revistas literarias y populares de aquellos días, atentó contra su memoria. Su temática, anclada en temas exóticos como los sinsabores de la frontera sur, la gauchesca fantástica y algunos relatos que coquetean con la ciencia ficción, tampoco era demasiado afín al paladar de aquellos días.

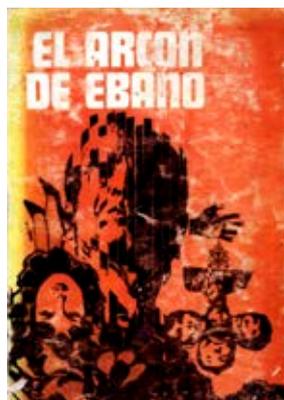
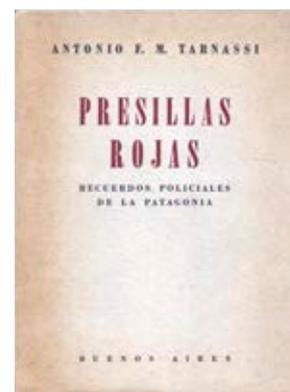
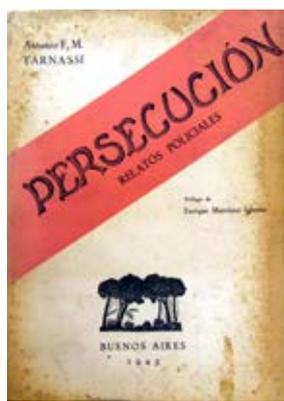
Su obra primeriza, que tal vez sea lo mejor de su producción, se encuentra atravesada por la violencia. Los hombres están tallados por el paisaje, que los deforma moralmente y los transforma en cuasi humanos, enfebrecidos por quimeras imposibles de satisfacer. En el volumen *El tigre del diablo*, los relatos “Lorenza Galíndez” o “Centauros de la Patagonia” desarrollan las vidas al límite de prostitutas, malandras y brujas que sobreviven en los desiertos patagónicos con su ingenio, pero también con su maldad e inhumanidad. En su literatura, Tarnassi tiene una mirada casi nihilista sobre los hombres. Define la civilización de frontera como esos lugares donde hay un policía, un cura y una prostituta y donde los dos primeros podrían faltar sin descascarar la pátina de la civilización. Una mirada desencantada, antirromántica y en carne viva, enfocada en los trágicos resultados del colonialismo de origen europeo sobre los pueblos originarios de aquella geografía.

Desde muy joven, Tarnassi supo, como anteriormente lo hicieron Lobodón Garra, Roberto Payró o Fray Mocho, mostrar la crudeza salvaje de la geografía surera. Por lo cual, no es osado pensar que la serie de libros de relatos que el autor escribió entre 1942 y 1956 coquetea más con la literatura *western* que con nuestra gauchesca. Personajes armados hasta los dientes, paisajes despojados de escenarios, bestias salvajes y hombres que se confunden con esas bestias. Brujas, maldiciones indígenas y un clima opresivo en el que la naturaleza es, prácticamente, un personaje más del relato. Entre fines de los años cincuenta y los sesenta, Tarnassi se abocó a la radio y a la televisión, donde descolló con guiones para teleteatros. En una investigación en curso, el autor Mariano Chinelli alude a una emisión titulada *Hacia el mundo del futuro*, acerca de la conquista del espacio, en la que el autor ofició de presentador televisivo. Chinelli también nos dice que la siguiente aventura de Tarnassi como guionista de TV fue el programa *Cuando la tierra tembló*, definido como un “teleteatro de ciencia ficción”.

En cuanto a su literatura, continuó en 1965 con *Crónicas blasfemas*, su último volumen de cuentos, y cuatro años después publicó su única novela: *El arcón de ébano* (1969), obra que puede encuadrarse dentro del género posapocalíptico. Otras dos novelas, por referencias del propio autor, permanecen inéditas y perdidas.

Antonio Tarnassi es una *rara avis* de nuestra literatura. Ha pasado desapercibido desde su muerte, acaecida a principios de los setenta. Esperamos que esta breve semblanza avive los rescoldos que resguardan su memoria.

Mariano Buscaglia





Oriane, tía Oriane

por Marvel Moreno

A María la asombró la casa de tía Oriane, pero solo empezó a inquietarla cuando escuchó los primeros ruidos. Era una casa grande y silenciosa rodeada de un jardín sembrado de acacias. A lo largo de los corredores se alineaban salones y dormitorios cerrados desde hacía muchos años, con muebles que dormían sobre figuras de polvo y jirones de telarañas. Sin saber por qué, María se sentía tentada a caminar en puntillas. Por todas partes había retratos y espejos. Había gobelinos y alfombras de arabescos repetidos sin fin, y una ventana con vidrios de colores parecida al vitral de una iglesia. María no recordaba haber estado alguna vez allí ni haber visto antes a su tía. Sabía que una vez al año, la víspera de San Juan, su abuela viajaba a visitarla. Sabía que esas visitas no eran del agrado de su abuelo. Y sospechaba que de haberse encontrado en vida su abuelo cuando llegó la carta de tía Oriane invitándola a pasar con ella las vacaciones de julio, nunca habría venido. Sin embargo, a María le había gustado tía Oriane. Desde el primer día. Tenía un aire tranquilo y unos ojos pálidos que la miraban con indulgente nostalgia. Siempre parecía contenta de verla. Siempre sonreía cuando ella entraba a la habitación donde pasaba las tardes dibujando figuritas junto a una ventana que daba al mar.

Los dibujos de tía Oriane atraían a María, se adormecía mirándolos. Había una magia en aquella infinita reiteración de formas, un anzuelo en el lápiz que subía y bajaba como la aguja de un tejido. Su tía seguía invariablemente el mismo orden trazando primero hileras de círculos, y dentro de cada círculo una cruz. Luego sus manos aleteaban sobre

las hojas y círculos y cruces desaparecían bajo una trama de líneas que se unían formando diminutos rombos. María iba a su habitación al atardecer y se quedaba a su lado mirándola dibujar hoja tras hoja hasta que entraba la noche y la vieja Fidelia subía para anunciar la cena. Podía pasar horas enteras junto a tía Oriane. Le agradaba su quietud, el silencio que había siempre a su alrededor. Le agradaban sus manos, fugaces como las pelusas que el aire empujaba sobre las acacias del jardín. Había descubierto además que su tía y ella se parecían: las dos tenían la manía de no pisar nunca las juntas de las baldosas. Compartían el gusto por las frutas heladas y la flor del ilang-ilang. A veces sorprendía en tía Oriane sus mismos ademanes, un cierto modo de ladear la cabeza, una forma cauta de sonreír. Pero solo hojeando el álbum de fotografías comprendió hasta qué punto el parecido entre las dos iba más lejos.

Su tía se lo enseñó una tarde de lluvia, una de esas tardes que dejaban correr juntas jugando interminables partidas de ludo. Porque le había hablado del tiempo de antes y quería mostrarle cómo se vestía entonces la gente. Tía Oriane sacó el álbum de un armario y lo abrió sobre sus rodillas. En sepia y nubladas, las imágenes habían empezado a desfilar ante sus ojos y se habían sucedido confusamente hasta llegar a una niña vestida de organza. Por un instante María creyó verse a sí misma. Reconoció con estupor sus trenzas, su figura, incluso su encogido recelo frente a la cámara. Tía Oriane había sonreído — parecía encontrar aquello lo más natural del mundo— y sin pronunciar una palabra había vuelto a correr las hojas

desempolvando amigos y parientes anónimos mientras María tenía la impresión de revivir una escena ya pasada, de haber mirado alguna vez el álbum detrás del hombro de su tía sin reparar en las fotos y con la misma modorra que la iba envolviendo como si una mano le rozara los párpados. Al doblar una página, las uñas de tía Oriane rasguñaron suavemente la cara de un hombre, una cara triste que parecía reflejada en el agua.

—¿Quién era? —preguntó María.

Su tía cerró la tapa del álbum.

—Sergio —dijo—. El único hermano que tuvimos tu abuela y yo.

—Yo creía que había muerto de niño —comentó María.

—No me extraña —dijo tía Oriane mirando el tablero de ludo—. Tu abuela le hace trampas al pasado. ¿Vienes a jugar? Tal vez fue al otro día que empezaron los ruidos. O un poco después: María lo olvidaría con los años. Ya casada, cuando el tiempo no era más un chispear de instantes sino el lento transcurrir de días iguales, observando jugar a su hija en el jardín de una casa donde un marido cualquiera la había confinado, María intentaría recordar en qué momento había oído los ruidos por primera vez, si al día siguiente de haber hojeado el álbum o más tarde, cuando Fidelia anunció que un desconocido había entrado a la playa y recogía caracoles mirando descaradamente hacia la casa. Pero no podría precisar el recuerdo. Y lo vería alejarse de su mente con una secreta angustia, vago, cada vez más vago, asociado solamente a aquel columpio escamado de herrumbre que había descubierto un día en el jardín de tía Oriane y que años atrás, antes de que la lluvia y el sol lo maltrataran irremediamente, había estado pintado de azul. Porque los ruidos aparecieron la mañana que desenterró el columpio valiéndose de un palo y empezó a desprender la costra de barro que cubría las cadenas. Fue entonces, limpiando una argolla, cuando le pareció sentir a su espalda un crepitar de ramas secas. Después oyó un crujido. Volteó a mirar y solo encontró el muro del jardín, las inmensas acacias abiertas en flores amarillas: así que imaginó una iguana correteando al sol y, sin pensarlo más, siguió limpiando el columpio. Pero un momento después volvía el ruido. María se levantó lentamente mirando a su alrededor, y casi enseguida, lo mismo que si hubiera sido ahuyentado por algo, un toche salió de los matorrales y revoloteó aturdido frente a ella antes de remontarse como un hilo de luz al cielo.

Así, de ese modo impreciso, los ruidos llegaron al jardín de tía Oriane. No se detuvieron allí: fueron invadiendo la casa gradualmente adentrándose a lo largo de corredores y pasillos. Se oían de pronto bajo la escalera, detrás de las cortinas; corrían por el cielo raso confundidos con la brisa y el sisear de las acacias. No obstante, a medida que aumentaban perfilándose en sonidos inequívocos, María les iba restando realidad. A veces la sobrecogían y huía ciegamente por los corredores o se quedaba muy quieta con el cuerpo encogido por un nudo de miedo. Pero eran

demasiado inquietantes para ser aceptados y María tenía un limbo donde confinaba las cosas que no quería admitir: en él dormitaban anodinamente brujas y lloronas, y con el tiempo, allí fueron exiliados los ruidos.

Terciados de ilusión, los ruidos se volvían vulnerables, podían ser exorcizados. María ensayaba trucos, tanteaba sortilegios, pensaba un día que conteniendo la respiración en el momento de oírlos los haría retroceder. Y retrocedían. Eran soluciones momentáneas: los ruidos resucitaban siempre y en su breve ensueño aprendían a burlar el exorcismo. Aún entonces podía apoyarse en la realidad, suponer corrientes de aire y ratones hambrientos, y hasta elaborar una complicada historia en la que Fidelia, celosa bruja llena de rencor, la asustaba adrede para vengarse de ella. Hablarle a tía Oriane era impensable: en el fondo María no estaba segura si los ruidos existían solamente en su imaginación y, sobre todo, la idea de que su tía la creyera una niña la llenaba de vergüenza. Pero un día, aquel columpio que estaba tirado en el jardín amaneció suspendido de una acacia, y con el corazón encogido, María corrió a buscar a tía Oriane.

La encontró en el comedor, limpiando una bandeja de plata, y desde la primera frase que dijo advirtió en sus ojos un tranquilo escepticismo. A medida que hablaba, la expresión de tía Oriane se volvía risueña y un poco ausente, como si estuviera escuchando una vieja mentira, y María tuvo de pronto la impresión de hundirse en la irrealidad.

—El columpio está ahí —dijo casi para sí misma—. Puedes verlo.

Su tía asintió con un ligero movimiento de la mano.

—Y he escuchado ruidos —insistió María en voz baja.

—No me sorprende —dijo tía Oriane sonriendo—. Esta casa es muy antigua.

María la miró perpleja.

—Son ecos —explicó su tía—. Vienen y van. Es muy lindo oírlos.

—¿Ecos?

Tía Oriane se alzó de hombros.

—No lo sé explicar —dijo—. Los ruidos y las voces dejan huellas en el aire... y es como si el aire no saliera nunca de las casas viejas.

La voz de tía Oriane pareció enredarse entre sus ojos y María parpadeó.

—Lo del columpio no debe inquietarte —le oyó decir suavemente—. A lo mejor fue un capricho de la vieja Fidelia. Siempre hace cosas raras —añadió tocándose la sien con la punta de los dedos.

—Le preguntaré —dijo María.

—Y lo negará —aseguró tía Oriane.

Sin embargo, María no tuvo necesidad de hablarle a Fidelia. La propia Fidelia escogió aquel momento para entrar al comedor mirándolas a las dos con un encono inexplicable. María se dispuso a escuchar atentamente esperando oír discusiones, regaños, protestas, cualquier cosa distinta a aquel monólogo que siguió y que no pudo entender

ni entonces ni más tarde, todas las veces que intentó reconstruirlo mientras jugaba en la habitación de su tía, cuando ya había trasladado allí sus juguetes y tía Oriane había desocupado para ella la gaveta de un armario. Porque Fidelia comenzó por quejarse de su presencia en la casa culpando a su tía de haber despertado lo que para el bien de todos debía dormir, y luego había hecho alusión a algo ocurrido muchos años antes, algo asociado con la muerte de alguien en el mar, y había seguido intercalando reproches y alusiones de un modo oscuro hasta que tía Oriane la interrumpió para ordenarle una infusión de toronjil. Pero aunque aquella salida la impresionó favorablemente —la lisura de las viejas criadas debía sobrellevarse con humor—, María no había dejado de advertir la acusación implícita en la actitud de Fidelia, y sus palabras le hicieron recordar las disputas que sus abuelos habían sostenido tantas veces sobre tía Oriane y el tono caviloso que había notado en su abuela cuando fue a despedirla a la estación del bus y le dijo que no hiciera demasiado caso a lo que hablara su hermana porque los años nublaron ya su mente. Fue ese recelo que parecía suscitar tía Oriane lo que indujo a María a pasar los días a su lado, pensando que si era ella la autora de los ruidos conseguiría vigilarla y si no lo era, lograría de todos modos evadir su asedio, porque los ruidos, advirtió solo entonces, no entraban nunca a su habitación.

Tía Oriane aceptó con buen humor las innovaciones que María introdujo en el orden minucioso de sus jornadas. No manifestó la menor contrariedad cuando le propuso dejar abierta la puerta que comunicaba los cuartos donde dormían y con tal de no dejarla sola la despertaba temprano para que fuera a pasear con ella a lo largo de la playa. A aquella hora, envuelto todavía en la bruma, el mar era solo una franja de plata cruzada por pájaros solitarios que emitían un chillido destemplado en el cielo antes de descender en línea oblicua y hundir el pico en el agua, alejándose después, casi sobre la cabeza de María, con un pez que se debatía desesperadamente. A veces el pez lograba escapar y caía a sus pies, palpitante y frío. María lo cogía con la punta de los dedos y lo arrojaba al mar y el olor del mar quedaba entonces todo el día en su mano: más áspero, más denso que el de las chuvas y caracoles negros que resonaban en el bolsillo de su delantal mientras caminaba despacio para seguir el paso de su tía, oyéndola hablar de los viejos tiempos, de cuando era niña y cabalgaba con Sergio por esa misma playa, y en las noches de luna la arena brillaba como si cada grano escondiera un alfiler de cristal. No eran cristales sino algas fosforescentes, explicaba Tía Oriane sonriendo. Pero durante años Sergio y ella habían creído en la existencia de un tesoro oculto al otro extremo de la playa, bajo la roca donde el mar se agitaba estallando en oleadas de espuma y de vez en cuando aparecía, recortada contra la primera claridad del día, la figura del desconocido que asustaba a Fidelia.

—Ese tesoro —comentó una vez María— a lo mejor existió. Tía Oriane pareció reflexionar hundiendo su bastón en el hueco de un cangrejo.

—Las cosas existen si tú crees en ellas —dijo después de un rato.

A la roca nunca iban. Su tía no soportaba el resplandor del sol en los ojos y se devolvía a mitad de camino. Entonces marchaban de prisa porque tía Oriane insistía en tomar el desayuno a las ocho en punto de la mañana. Incluso si no entendía sus caprichos, María se amoldaba a ellos con una cierta complicidad. A fuerza de imitarla descubría gradualmente el sortilegio de los actos repetidos, cómo aquel pasado del que tía Oriane hablaba era recreado cada día frente al servicio de plata, el mantel de lino, los bollos de mazorca recién sacados del horno. Así había sido y así sería mientras la plata reluciera en la mesa y Fidelia sirviera el desayuno recobrando su perdida dignidad detrás de un uniforme almidonado.

Más allá del comedor se abría el jardín hirviendo de calor y zumbidos, y más al fondo, oculta por una maraña de arbustos polvorientos, la rotonda donde tía Oriane pasaba una parte de la mañana cuidando los cinco rosales que crecían milagrosamente a la sombra de las trinitarias. Desde allí se oía el rumor del mar y trepando el muro podía verse la playa, casi siempre desierta, a no ser que el desconocido la rondara como una silueta gris perdida entre el resplandor de la arena. Tía Oriane se ocupaba de la rotonda y desatendía el jardín por la misma razón que había salvado tres habitaciones de la casa dejando el resto en el abandono de telarañas y lagartijas. Detrás de aquel olvido, María percibía el designio de una oscura venganza que cobraba forma cada día cuando su tía llenaba de cayenas el gran salón presidido por el retrato de su padre, porque él las odiaba, le había explicado sonriendo. El retrato de aquel hombre de mirar airado, con el *smoking* cruzado por una banda de seda púrpura y dos condecoraciones prendidas a la solapa, recibía el sol de frente y estaba ya tan desteñido que algún día, decía tía Oriane, solo sería un fantasma de cuadro entre los fantasmas de una casa sin dueño. Esperando la desolación que en el fondo de su alma deseaba para aquel lugar —y que llegaría tres años después de su muerte cuando el mar ganó la playa y más tarde el jardín, y lentamente destruyó la casa—, tía Oriane aprisionaba el pasado conservado tenazmente en el gran salón y el comedor, pero sobre todo, en aquella habitación del segundo piso que había elegido para ver correr las tardes dibujando figuritas en las hojas de un cuaderno. Allí, donde los ruidos nunca habían entrado, María aprendería a recrear la vida de tía Oriane cuando la ociosidad de las horas pasadas junto a ella la llevó a descubrir el sorprendente mundo de sus armarios.

Todas las cosas que tía Oriane había poseído alguna vez estaban en aquellas gavetas, envueltas en papeles de seda con un remoto olor a cananga, intactas, como si el tiempo no hubiera logrado trasponer los pequeños cerrojos dorados que abrían estuches y cofres desenhebrando una historia entretejida con juguetes y vestidos, capas, cintas, abanicos y flores olvidadas entre libros de versos. María desenvolvía

los recuerdos de su tía con la misma fascinación que habría sentido al levantar la tapa de una caja de sorpresas. Podían aparecer cosas extrañas, amuletos y horribles figuritas de trapo. O podía haber algo velado a la vista. Porque casi todo parecía tener un doble fondo: una muñeca encerraba otra, un dado se repetía siete veces dentro de él mismo, un joyero revelaba casillas invisibles presionando botones ocultos entre arabescos. Tía Oriane le había dado a entender que debía descubrir las claves por sí sola pero la observaba sonriendo mientras ella escudriñaba sus gavetas y de pronto, con un gesto casi imperceptible, le sugería que había elegido la llave indicada o la hacía volver sobre un objeto que había dejado de lado para buscarle su artificio. A veces María descubría dibujos y retratos de su tía, una insólita tía Oriane de cabellos sueltos y vestidos transparentes que corría descalza por la playa. Y figuras de cobre: grandes pájaros cuyas alas se abrían sobre mujeres desnudas. Y láminas donde hombres parecidos a animales acechaban a pastoras o las perseguían bailando alrededor de los árboles. Aquellas cosas la turbaban. Y la turbaba más aún la reacción de tía Oriane que entonces no hacía caso de ella y se inclinaba sobre sus dibujos con el mismo aire travieso que tenía su abuela cuando le proponía adivinanzas o la retaba a alcanzar la bolsa de almendras que agitaba en el aire. María entreveía en su actitud un desafío y se obstinaba en examinar cada cosa hasta encontrarle su secreto. Había que barajar los naipes de cierta manera y abrir los abanicos de golpe y mirar las estampas al trasluz. Las ilustraciones de los libros variaban si eran observadas desde lejos. Los estuches japoneses se convertían en diminutos teatros al rozar una superficie: surgían parejitas que se hacían reverencias entre un revoloteo de sombrillas y abanicos; pero si la superficie se rozaba en sentido contrario las mismas parejitas aparecían desnudas y acostadas bajo los árboles de un jardín.

Caprichosos, inquietantes, los objetos de tía Oriane cautivaban como las manos de un ilusionista. Creando el ensueño alejaban de la realidad, sugerían su olvido. Habían sido inventados para un instante: porque la primera impresión que producían no volvía a repetirse nunca, debían ser mirados una sola vez y relegarse luego entre papeles de seda a la gaveta de un armario. Pero dejaban entonces un vacío que las cosas corrientes no podían llenar. Cuando María cerró el último estuche tuvo la sensación de haber perdido algo. Durante días vagó sin saber qué hacer por la habitación de tía Oriane; ya no podía distraerse con libros de cuentos ni muñecas: se sentía diferente, descubría el aburrimiento. Su tía pareció advertirlo.

—Tú te aburres —le dijo una tarde—. ¿Por qué no sales a jugar afuera?

Los ruidos seguían al acecho. María lo supo apenas llegó a la planta baja y oyó una bola de cristal rodando por las baldosas. La bola —o el sonido que una bola podía producir— corrió a lo largo del pasillo, bajó saltando las escaleras y avanzó candorosamente hasta pararse a su lado. María no se movió, ni siquiera intentó mirarla: de repente los ruidos se le

antojaban distintos despertando en ella la misma excitación que le producían los estuches de tía Oriane. Y con ese gesto, o esa ausencia de gesto, traspasó la línea invisible que hasta entonces la había separado de ellos.

Nunca más durmió con la puerta abierta ni volvió a subir a la habitación de su tía. Andaba de un lado a otro recorriendo la casa o salía a caminar por la orilla del mar hasta que el desconocido surgía en la roca rompiendo el hilo de sus sueños. Los ruidos iban siempre detrás de ella. Eran imprevisibles como el chisporrotear de una bengala o el zumbido de una cometa alzándose en el viento; o conocidos, casi familiares, como los pasos cautelosos que la seguían a donde fuera. A pesar de su inquietud, María no hacía nada por evadirlos. Los provocaba incluso, porque había notado que aparecían únicamente cuando estaba sola. Jugaba en los corredores donde Fidelia no pasaba nunca y bajaba al mar por atajos que nadie transitaba. Se burlaba de los pasos que la seguían imitándolos: a veces fingía dirigirse a la habitación de tía Oriane o se escondía, y en su exasperación los ruidos hacían tanto alboroto que Fidelia salía al jardín murmurando maldiciones y exorcismos.

Con el tiempo, los ruidos se integraron a sus sueños. Dejando atrás las fantasías de su infancia, empezó a imaginar que todo advertía su presencia, que las cosas cobraban vida a su paso. Las porcelanas le sonreían, los retratos la miraban, nada ocurría por azar: adrede la brisa llevaba a su ventana flores de acacia y el mar dejaba en la playa las piedras que prefería. Porque en el aire y en el mar estaban ellos, sombras oscuras, figuras enlutadas vagando entre los árboles, siluetas de jinetes con capas negras como las que había en los armarios de tía Oriane. Escondidos en las cosas sin deseo distinto que el de verla, buscándola. Ella tenía algo que nadie más tenía, sus ojos brillaban, sus trenzas reflejaban el sol. Si lo soltaba, su pelo le rodaba a la cintura y le envolvía los brazos como una caricia. Quería parecerse a las jovencitas de los gobelinos y llevar vestidos vaporosos y colocar sobre su frente rosarios de flores. Para que ellos la vieran: siempre la miraban, había infinitas Marías reflejadas en sus ojos. Por eso llevaba ahora sus mejores delantales y se buscaba ansiosamente en los espejos; por eso de noche se desnudaba a oscuras: giraba las porcelanas contra la pared y corría las cortinas hasta que ningún rayo de luz se filtraba por los postigos.

Era de noche cuando temía soñar. Las sombras que imaginaba iban llegando de los rincones y se confundían sigilosamente en una sola. Los ruidos cesaban, entonces sus sueños se volvían distintos. Parecían aletear en la oscuridad esperando a que empezara a dormirse para acercarse a ella, sugiriéndole siempre lo mismo con imágenes que saltaban a su mente como piezas de un rompecabezas. María los eludía sin buscar explicaciones, con un vago desasosiego, y sin buscar explicaciones los dejó aproximarse la víspera de su partida.

Aquella noche volvió a llover. Se había sentido toda la tarde el olor de las acacias y la algarabía de chicharras

en el jardín, pero la lluvia llegó bien entrada la noche cuando Fidelia recorría el pasillo apagando las luces. Desde su cama, María empezó a oír borbotear el agua por los canales del tejado, la garganta cerrada ante la idea de partir y dejar a tía Oriane en su ensueño de figuritas para reencontrar aquel mundo de su abuela en el que cada cosa respondía a un nombre y había avena al desayuno y rosas de plástico en los jarrones. Sentía deseos de correr al cuarto de su tía y besarla sin decirle nada, vagar por los corredores arrastrando telarañas bajo la mirada cómplice de los espejos, descender ahora que el reloj del vestíbulo anunciaba gravemente la medianoche, así, descalza, caminando en puntillas mientras el viento bamboleaba el columpio y oía con inquietud el crujido de las argollas oxidadas. Entre las acacias surgía ya una sombra, un rumor de hojas quebradas, una especie de ternura que le subía a los brazos y lentamente su figura empezaba a recortarse en la noche, avanzaba hacia ella y sonreía. Le decía que no sintiera miedo, que no iba a hacerle daño, la tomaba de la mano y en una ráfaga de brisa subían a las acacias, la envolvía en sus brazos y le ponía flores amarillas en el pelo. Sentía ganas de llorar y se abrazaba con fuerza a la almohada, pero él reía, le apartaba el cabello de la frente, decía que había vuelto a encontrarla y corrían a la orilla del mar. Sobre la arena escribía su nombre, la rociaba de espuma y se alejaba, volvía cabalgando un caballo negro, al pasar junto a ella la montaba a su lado, iban más allá de la playa, más allá del mar, sus brazos la oprimían, sentía sus brazos como un aro de luz alrededor del cuerpo. Abrían el álbum, las páginas corrían, él tocaba la punta de sus dedos y ella huía pero la brisa la devolvía a sus brazos que la apretaban con fuerza, y su cabeza se inclinaba buscando sus labios. Volvían los largos árboles metidos en la noche, su mano apenas la rozaba y el columpio se estiraba al cielo, le pedía que la empujara más arriba para que sus trenzas brillaran y su vestido de organza se abriera al viento. En el fondo del mar recogían caracoles, él ponía guijarros en su frente y le llenaba la falda de corales, sentía el calor de su cuerpo al resbalar junto a una acacia, la brisa no se oía, la lluvia arañaba apenas los cristales, había algo inaprensible en el cuarto, algo cruzaba sigilosamente la oscuridad mirándola, y mirándola avanzaba hacia ella. El corazón le dio un vuelco: había oído el roce de aquellos pasos en la alfombra y de repente supo que los oía por primera vez y para ahogar un grito se tapó la cara. Por un instante pensó huir, correr hacia el cuarto de su tía, correr adonde fuera. Pero una corriente cálida desnudaba su cuerpo, entreabría sus manos, su piel se recogía, sonriendo abría los ojos, aquella cara triste y de algún modo remota se acercaba a la suya, su voz la envolvía, como un soplo de aire su voz la envolvía hasta que de pronto no fue más su voz sino un grito colérico, el sol en la ventana y Fidelia gritando que el desconocido había entrado a la casa.

En *Cuentos Completos* (Bogotá, Alfaguara, 2018))



Marvel Moreno (Barranquilla, 1939 - París, 1995). Mantuvo estrecha relación con los miembros de Grupo de Barranquilla, conformado por Alejandro Obregón, Álvaro Cepeda Zamudio, Gabriel García Márquez y Germán Vargas. En 1969 publicó "El muñeco", su primer relato, y en 1980 editó su primer libro, *Algo tan feo en la vida de una señora bien*. Su novela *En diciembre llegaron las brisas* fue finalista del Premio Plaza y Janés. En 1992 publicó su segundo libro de cuentos, *El encuentro y otros relatos*. Poco antes de morir, concluyó *Las fiebres de Miramar*. Hoy es revalorizada como una escritora fundamental de las letras colombianas.



“Una ternura que resbala”

Poemas de Rui Knopfli

Nacionalidad

Europeo, me dicen.
Me corrompen de literatura y doctrina
europeas
y me llaman europeo.

No sé si lo que escribo tiene la raíz de algún
pensamiento europeo.
Es probable... No. Es cierto,
pero africano soy.
Me late el corazón al ritmo
de esta luz y este quebranto
Traigo en la sangre una amplitud
de coordenadas geográficas y mar índico.
Las rosas no me dicen nada,
me caso más con la amargura de las micaias
y con el silencio largo y púrpura de las tardes
con gritos de aves extrañas.

¿Me llamas europeo? Está bien, me callo.
Pero dentro de mí hay sabanas de aridez
y planicies sin fin
con largos ríos lánguidos y sinuosos,
una cinta de humo vertical,
un negro y un estallido de guitarra.

Carta para un amor

¡Ciudad!,
nunca llegué más lejos que
a la línea de España.
Creo amar París,
conozco París de las películas, la Concordia
de las postales, la difundida Torre Eiffel,
Hitler pasando bajo el Arco del Triunfo.
Amo París en Aragon y Éluard,
París de los pintores, París de Erenburgo.
Amo a otras ciudades, todas grandes
ciudades.
Madrid de los españoles y del corazón despedazado,
Stalingrado de las batallas, Berlín del triunfo.
Nunca fui a las grandes ciudades,
las amo porque otros hombres me enseñaron
a amarlas.
Conozco Lisboa grande y colorida,
lejos de mis sentidos
y Johannesburgo de oro y de polvo.
Nunca fui a New York o a São Paulo
de Brasil.
No conozco Chicago, Los Ángeles, Londres,
Moscú, Río,
no conozco las grandes ciudades,
que existen
en el estado de Massachusetts
o en las márgenes del Nilo.



¡Ciudad!,

amo en retórica discursiva
a las otras ciudades.
De los viajes que hice,
por rutas tan diferentes,
eres siempre la meta, ciudad que amo
desde siempre,
más allá de los poetas, los pintores,
las películas y de la retórica discursiva.
Nuestros compañeros tuvieron
el coraje de partir,
viven en las grandes ciudades, con historia,
del mundo,
yo fui cobarde y me quedé.
Experimente, y no supe, vivir lejos de ti
en otras ciudades.
Sé que este mi amor es mi mediocridad
también,
la mediocridad de quien no tuvo alas
para subir más alto
y orgullo, el orgullo que nada venció,
ni el ser un extraño en la propia tierra.
Es una ternura que resbala
de tus tranquilas avenidas de acacias
y jacarandás,
de los claros edificios,
de la población colorida,
de la mansedumbre de la bahía,
de tu aire de rana provinciana.
Ciudad, niña inútil
de poca historia,
automóviles pequeños en las calles,
velas en la bahía, patinadores en las pistas,
tierra de siete estuarios,
de cines y cafés bulliciosos,
de alegrías y pequeñas traiciones,
liviana, ingenua, snob, bonita,
mulata, blanca,
hindú, negra,
de cabellos rubios y ojos almendrados,
morena sensual,
tierra índica, mi tierra,
mi amada inocente, prostituida.

Te amo ciudad de infancia,
con girasoles y casa de madera y chapa
durmiendo en la neblina de la memoria.
Las pandillas de arco, flecha y pistola
de cebitas,
los escondites de la barrera,
el sexo y los muslos morenos de Xila,
la *Sete de Março* de la política y los antiguos cafés,
la tristeza verde-negra de Enes,
el paso del señor obispo
y el *Navio S.* todos los meses.

Se quebró ese viejo asombro
y nuestros compañeros
tuvieron el coraje
de partir para otras ciudades,
con historia, del mundo
(Para ellos tu recuerdo es una
angustia fugaz).
Solo,
yo quedé abrazado a este amor anónimo.

En O País dos Outros, 1959

Traducciones de Margarita Gómez Salas

Rui Knopfli (Inhambane, 10 de agosto de 1932 - Lisboa, 25 de diciembre de 1997). Poeta, periodista y crítico de literatura y cine. Publicó *O País dos Outros* (1959), *Reino Submarino* (1962), *Máquina de Areia* (1964), *Mangas Verdes com Sal* (1969), *A Ilha de Próspero* (1972), *O Escriba Acocorado* (1978), *Memória Consentida. 20 anos de Poesia* (1982), *O Corpo de Atena* (1984) y *O monhé das Cobras* (1997). Lanzó junto a João Pedro Grabato Dias los cuadernos de poesía *Caliban* (1971-1972). Trabajó como corresponsal de prensa y participó en los trabajos de la Comisión de Descolonización dentro de la delegación portuguesa ante la Asamblea General de las Naciones Unidas.



ARCHIVO DE HISTORIETA Y HUMOR GRÁFICO ARGENTINOS

Félix Saborido

(General Arenales. 1938 - Buenos Aires. 2021)



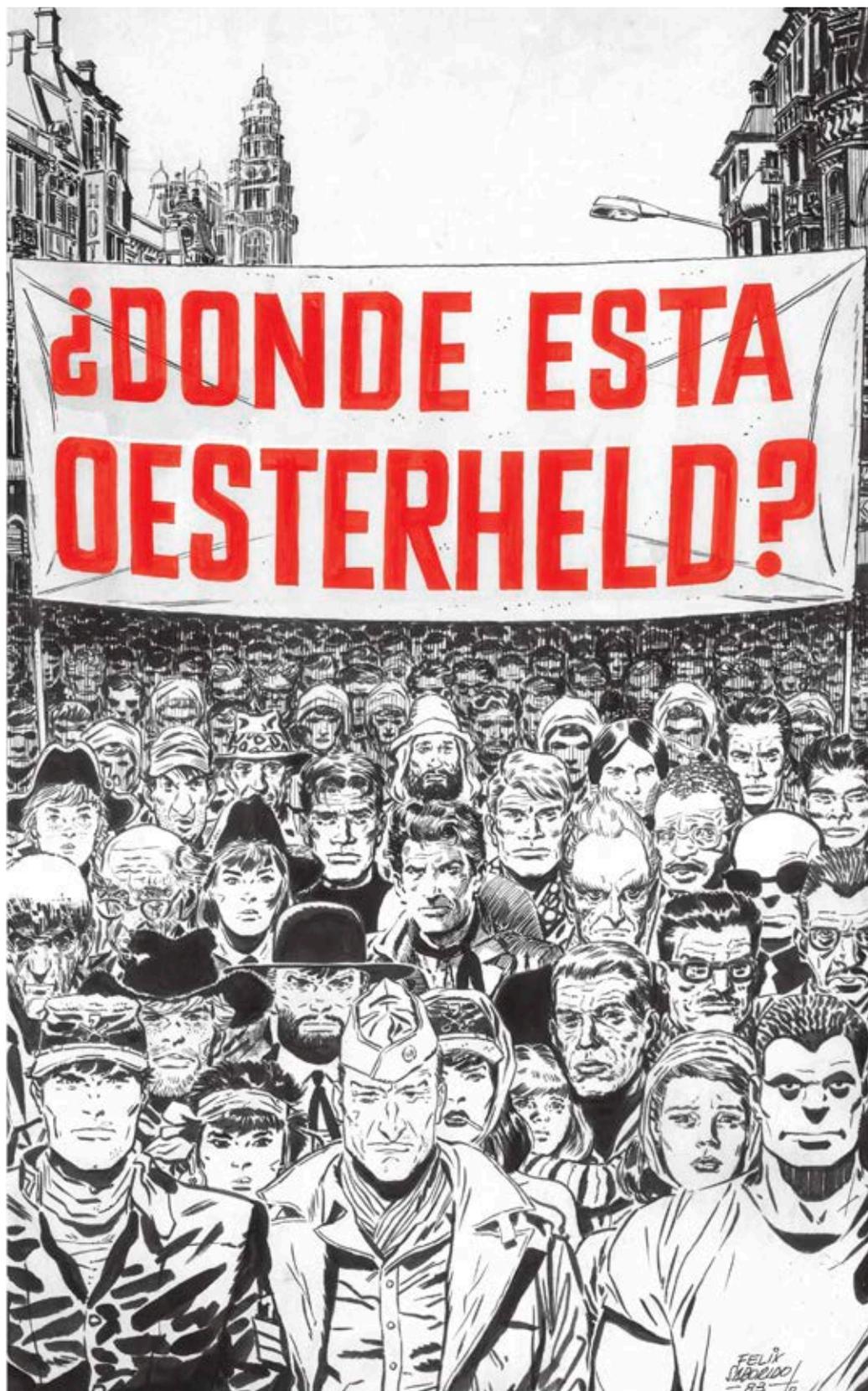
Fue un caso singular de la historieta argentina: tenía la capacidad técnica y creativa para “sacar” la línea de dibujantes como Pratt, Crane, Solano López o Robbins. Pero no como un simple imitador. Saborido era un profundo observador con la capacidad de asumir como propia el alma de los estilos que admiraba.

“El estilo de los buenos dibujantes está a la vista, se ve cuadrito a cuadrito; yo los miro, los repaso y, sobre todo, busco la gestualidad en los personajes”, explicó alguna vez el artista nacido el 7 de septiembre de 1938 en General Arenales.

Su carrera comenzó a los 17 años como ayudante de Arnoldo Franchioni (Francho) y desde entonces nunca dejó de dibujar. Su talento para pasar de un estilo a otro fue fundamental para su ingreso en las redacciones de diarios y revistas como dibujante todo terreno. Colaboró en *Rico Tipo*, *Sepa Usted*, *Capicúa*, *Cariseca*, *Piantadino*, *Afanacio*, *Cocodrilo*, *Chistosis*, *La Hojita*, *Satiricón*, *Mengano* —donde comenzó su larga colaboración con Carlos Trillo—, *Eroticón*, *Politicón*, *Superhumor*, el diario *La Tarde de Buenos Aires*, *Feriado Nacional*, *Humor*, *Mac Perro* (de *Billiken*) y *Fierro*. “Nunca pude dibujar para mí. El placer lo siento cuando tengo que cumplir con una entrega; ahí le encuentro sabor a mi oficio”. Sin duda, uno de sus trabajos más famosos fue la creación del póster “¿Dónde está Oesterheld?” que nació de un pedido de la revista *Feriado Nacional* (1983), de la que el director de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno, Juan Sasturain, fue jefe de Redacción. Saborido debía componer un gran cuadro con todos los personajes creados por Oesterheld, reclamando por el paradero del escritor. Trabajó durante una noche entera en esa pieza que hoy es un ícono de la ilustración argentina. Aquella obra, que se publicó el 27 de octubre de 1983 junto con el testimonio del ex detenido Eduardo Arias, no llevaba firma. Sin embargo, solo había un dibujante, dueño de todos los estilos, que podía haberlo creado. “No la firmé por respeto, porque era un homenaje sentido por todos”, dijo Saborido muchos años después.

Su obra está presente en la Biblioteca Nacional. No solo en su gran producción editada en varias décadas de trabajo en la prensa gráfica sino también en obras originales que supo donar para su resguardo en el Archivo de Historieta y Humor Gráfico institucional. Algunas de ellas fueron exhibidas en el marco de la muestra *Trillo de puño y tecla* (2013) y en conjunto permiten reconocer a ese artista dotado de una mano tan dúctil y precisa como para ejecutar los impecables trazos dictados por la lucidez de una mirada inquisitiva capaz de desentrañar el secreto que da vida a todo gran estilo: el de un maestro del dibujo.

José María Gutiérrez y Lautaro Ortiz



Rata cruel, página 1, de Carlos Trillo (guión) y Félix Saborido (dibujo), publicado en *Fierro Extra*, nro. 4, 1987. Tinta, 36 x 25 cm.

Zandunga, de Carlos Trillo (guión) y Félix Saborido (dibujo), publicado en *Puertitas*, nro. 16, 1991. Tinta, 39 x 29 cm.

¿Dónde está Oesterheld?, publicado en *Feriado Nacional*, nro. 5, octubre de 1983.

