

## Grandes Líneas

MANUEL LÓPEZ DE TEJADA NOVELISTA

## “Para los otros, si no te destacás no sos escritor”

NORA AVARO

Manuel López de Tejada nació en Rosario y tiene 40 años. Hace ocho que es corrector. Se inició en el diario *La Capital* y en la actualidad trabaja para *El Ciudadano*. Su experiencia en el oficio aparece de lleno en su novela *La culpa del corrector*, recientemente editada por Sudamericana. La historia, llena de claves referenciales y, sin embargo, libre de pintoresquismo, narra los pormenores de una actividad apremiante, un modo compulsivo de ser “tragado por el lenguaje”. En 1987 López de Tejada ganó el Premio Municipal Manuel Musto por su libro de cuentos *Simulacros*, que nunca se distribuyó. En 1997 obtuvo el primer premio a la mejor novela inédita por su novela *La Mamama, un amor voraz*, otorgado por la editorial Sudamericana y la Secretaría de Cultura de la Nación. López de Tejada escribe, con disciplina, todas las mañanas; por las tardes corrige textos ajenos. “No concibo la escritura sin la corrección”, afirma.

—**Me gustaría que me hablaras de tu oficio de corrector.**

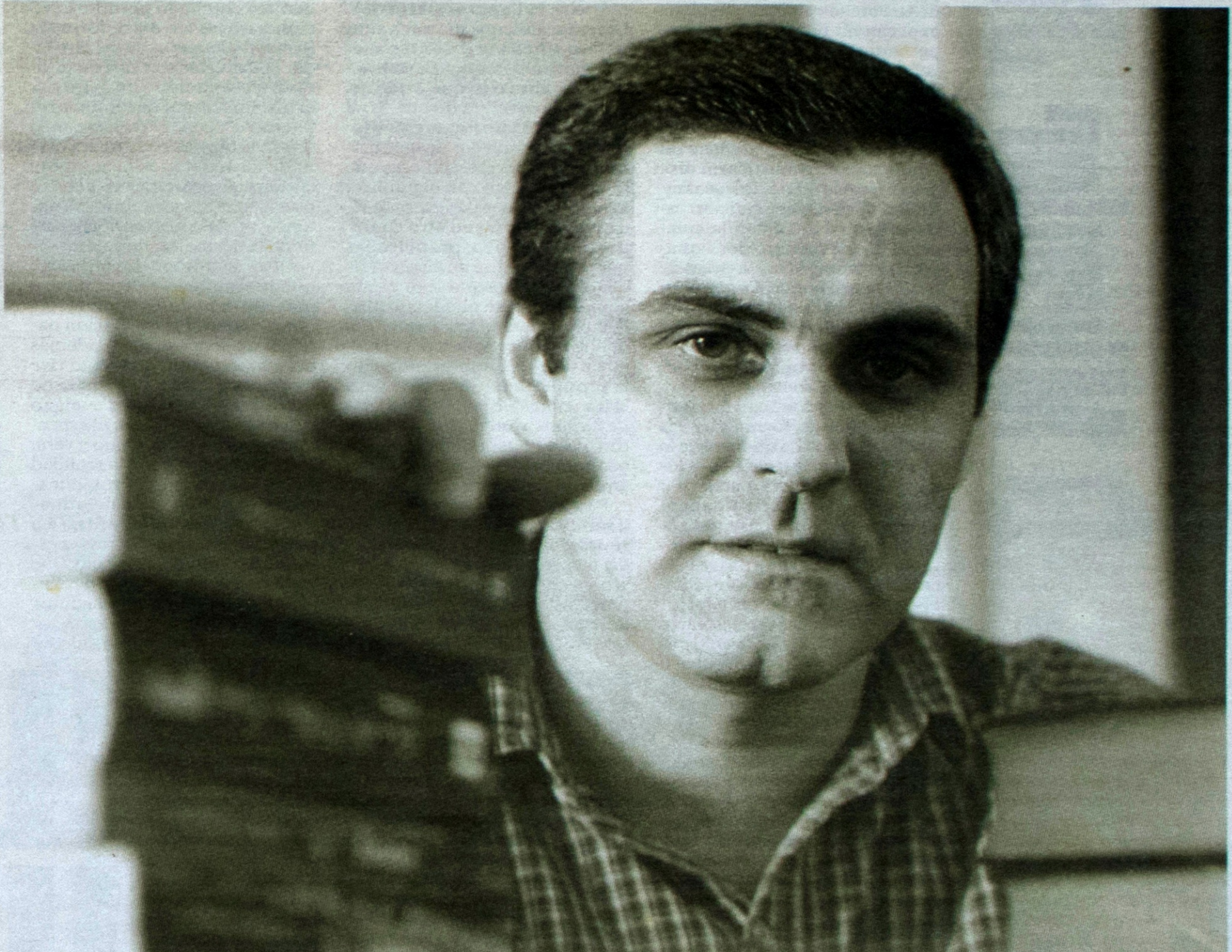
—Cuando empecé a corregir me interesó mucho el trabajo en relación con la escritura. Pensaba, y no era desacertado, que la posibilidad de ubicarme ante textos de otros y de revisarlos o corregirlos me iba a servir para pulir mi propia producción. Cuando empecé, lo hacía demasiado meticulosamente, era muy minucioso; justamente por eso, supongo, para aplicarlo después. Era muy lento. Después de ese período de aprendizaje se pasa a una corrección más mecánica.

—**¿Cuánto hace que trabajás como corrector?**

—Desde el 92. Pero yo siempre escribí como un desesperado, desde los 14 años. Escribía como sumergido, como si estuviera corrido al costado y además como si no tuviera posibilidades de escribir bien, que era lo único que me importaba. Era un autocrítico despiadado. Escribía con gran pasión y después cuando revisaba me decía “soy un imbécil”. Y además, y esto sale en *La Mamama*, al principio ni siquiera me animaba con el papel, escribía mentalmente poemas, utilizaba la rima para acordarme después dónde seguir. Después escribía, pero escondía los papeles.

—**¿Por qué?**

—Porque existía la posibilidad del fracaso, entendiendo por fracaso que uno no se destaque.



“Sí, en mi novela se pueden reconocer personajes y situaciones, pero para mí, la única clave es la ficción”

FRANCISCO GUILLEN

Porque vos podés ser un abogado más o menos mediocre y sos un abogado igual, pero para los otros, si sos un escritor que no se destaca no sos un escritor. Esto fue al principio. Y tuve graves conflictos porque pasaban los años y yo seguía escribiendo y no veía que lo mío interesara demasiado.

—**¿Por qué decidiste presentarte al premio Manuel Musto?**

—Eso fue en el 86 y coincide con el momento en que empiezo a mostrar mis cosas y recibir alientos. Inés Santa Cruz, que fue una de mis lectoras, me sugirió que me presentara al premio. Pero, la verdad, ese libro no lo cuento, pasaron dos años entre que gané el premio y me publicaron, y yo ya no quería saber nada, quería corregir y corregir, e, incluso, sacar algunos cuentos, pero no me lo permitieron.

—**Empezaste a estudiar Letras y abandonaste. ¿Por qué?**

—Empecé la facultad y no veía nada que me entusiasmara y además no tenía disciplina para estudiar. Me parecía que si lo que a mí me interesaba era la literatura europea, y esa materia recién se daba en cuarto o quinto año, era una cosa demasiado lejana para que yo siguiera con Metodología de la Investigación Literaria.

—**¿Qué autores jugaron algún papel en tu vida o en tu obra?**

—Melville, Borges, Bioy Casares, Onetti, Svevo, una novela de Maddox Ford, *El buen soldado*, que para mí es una de las mejores novelas que leí. Y también fue bastante determinante leer a Joseph Roth; me interesó desde el punto de vista de la construcción y además me parece un escritor extraordinario.

—**¿Tu familia era una familia de lectores?**

—Leían, pero no era grandes lectores. Cuando yo era chico pedía libros. Mi viejo me leyó el *Martín Fierro*; y me fascinó, yo quería aprender a leer sólo para leer el *Martín Fierro*, cuando lo leí llegué a saberlo de memoria. Pero te digo que me lo sabía casi todo de memoria.

—**En “La Mamama, un amor voraz” se narran hechos de la infancia y en “La culpa del corrector” parte de tu experiencia en el diario “La Capital”. ¿Hay alguna relación entre tus novelas y el género autobiográfico?**

—No es algo que se me presente como necesario, en realidad a mí me gusta inventar y por ahí meto cosas autobiográficas. De todos modos está todo cambiado, los elementos autobiográficos son en realidad ele-

mentos de ficción porque uno hace ficción en su propia vida. Pero he notado que en ambas novelas es como si me gustara en algún punto, remarcar algo de la vida “real”, digamos.

—**En ese sentido, ¿“La culpa del corrector” puede leerse como una novela en clave?**

—Sí. Se pueden reconocer algunos personajes y también algunas situaciones. Pero a mí en general no me gusta aportar nada más que lo que está escrito, no me gusta agregar información, ni definir quiénes son los personajes reales. Para mí la única clave es la ficción. Pero es cierto que si yo no fuera corrector no habría podido escribir esta novela. El que empieza a corregir y se va metiendo en el oficio es como tragado por el lenguaje, ve errores en todas partes, en cada frase que lee, por la ▶ pág. 8

LUCES Y SOMBRAS

I E C H

# El Mirador Julio Le Parc

Una importante retrospectiva, que es más bien un seleccionado de obra de los años 60 y 70, de uno de los pintores que hizo del arte cinético una bandera

MARINA MARIASCH

El Museo Nacional de Bellas Artes exhibe una muestra retrospectiva del artista argentino Julio Le Parc. Le Parc nació en Mendoza en 1928, pero desarrolló su carrera principalmente en París, donde reside desde 1958. Su propuesta fue siempre la de desmitificar la obra de arte y hacerla participativa para el espectador. En ese sentido, la obra de Le Parc se coloca en un plano experimental que tuvo un importante éxito y repercusión a nivel mundial.

Siendo un estudiante de la Escuela de Bellas Artes, Le Parc se interesó por la obra de Tomás Maldonado y la propuesta del Grupo Arte Concreto Invención. Así sembró la raíz de lo que continuaría investigando toda su carrera. La obra de Le Parc se coloca dentro del género del llamado arte geométrico. Y a pesar de la dificultad que se plantea a veces para conectar la abstracción de ese tipo de arte con el contexto social, en Le Parc se lee la ligazón con un compromiso político y un ideal social.

La propuesta de Le Parc no sólo se limita a las formas: a ellas subyace la idea de convertir a la obra de arte en un elemento lúdico y de activa participación por parte del espectador. Esto supone, por un lado, la desacralización del arte como algo solamente descifrabable a través de constructos teóricos o intelectuales y, por otra parte, la inclusión de espectador en el aspecto de la creación. La obra se completa mediante la acción física del que se acerca y siendo cada vez, como cada percepción, diferente y única.

Esas ideas son las que puso más claramente de manifiesto en la muestra que realizó en los años sesenta, *Sala de juegos*. Allí las obras desdibujaban el sentido convencional del término y adoptaban un aspecto similar al de los peloteros infantiles que surgieron en la ciudad en los últimos años. Bajo consignas como "Prohibido no tocar", el público de todas las edades se veía inducido a tomar parte en el evento artístico. Como otros artistas en los años sesenta —emblemáticamente, Marta Minujín con su *Menesunda*—, Le Parc centró su preocupación en eliminar el límite contemplativo para la obra de arte. Con este tipo de propuestas convocó una gran cantidad de público al Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella, en 1967.

Sin embargo, aunque experiencias como aquella involucraban más de un sentido, Le Parc puso el acento en la vista. Varios períodos de su producción fundan lo que se llamó Op art. El Op art trabaja en torno del efecto óptico que la obra produce y, si bien se pueden rastrear varios nombres que han seguido esta idea, como Yaacov Agam o Víctor Vasarely, el de Le Parc fue central en el movimiento. Estas obras se asocian con las décadas del sesenta y del setenta, no sólo

por haber sido creadas en esa época. Las líneas se ondulan, entonces, siguiendo los movimientos de las alucinaciones producidas por el ácido lisérgico y otras drogas. La visión de un cuadro de Le Parc producía un efecto similar.

Le Parc trabajó sobre dos tipos de movimiento que se conjugaban. Uno era el del espectador frente a la obra, que la hacía verse diferente según el ángulo de visión. El otro era un movimiento realizado por la obra misma. A éste se lo llamó arte cinético. Con mecanismos motores simples, al apretar un botón se activan movimientos que desestructuran la obra o lo que estáticamente se percibía de ella. Una corriente de aire fuerte expulsada por un ventilador revuela cintas de papel largas y gruesas que se entremezclan con el público. Pelotitas de ping-pong toman vida y se dispersan en otro contenedor de acrílico, propulsadas por una corriente de aire.

En la muestra que se presenta actualmente, se pueden distinguir básicamente tres series. Una donde la apuesta pasa por el juego de luces y sombras, otra con la propuesta participativa más clara —obras de la etapa de *Sala de juegos*—, y una última de pinturas. La puesta de la muestra acompaña estas series con una ambientación especial.

Para la primera serie —de luces y sombras—, los paneles en que se apoyan las obras y las paredes del museo se han cubierto de negro y la luz se reduce a lo que las propias obras contienen. Dentro de esta serie se ubica "Contorsiones", de 1967, donde cintas

flexibles, de plástico o de acero inoxidable, se mueven a un ritmo lento y constante. Luces blancas estratégicamente ubicadas duplican el movimiento produciendo sombras diversas. Los reflejos también forman parte del juego en "Relieves", de 1960, donde un mismo elemento colocado en distintas posiciones crea diferentes proyecciones cada vez. Nuevamente, a estos movimientos puede sumarse el del espectador, como en "Desplazamientos", de 1963. Un panel de acrílico combado permite la visión a través suyo y deforma la realidad y lo que se ve del otro lado. Todas estas son casi esculturas cuyo volumen está dado por la luz. En "Mural de láminas reflectores" o en "Móviles-continuos", la obra se construye a partir de los reflejos de la luz sobre las formas recortadas en acero o plástico. La apuesta consiste, entonces, en la construcción a partir de la desmaterialización.

Otro sector de la muestra, donde el ambiente se encuentra más iluminado, contiene las obras donde la participación pasa por un contacto táctil, además del visual. En "Lunettes pour une vision autre" (de 1965), una serie de anteojos de acrílico cuelgan con cadenas de un riel. El espectador se acerca, elige uno y verá, según le haya tocado, la realidad fraccionada en tiras, multiplicada al infinito, al revés, deformada y otras tantas variantes. Lo mismo ocurre con las paletas espejadas de "Doubles miroirs", de 1966, en las que la imagen reflejada devuelve modelos distintos al original. La figura del espectador se convierte, así, no sólo en

un activo participante, sino que también su imagen comienza a formar parte de la imagen de la obra.

En otro sector de la sala encontramos las obras pictóricas. Esta área también está iluminada plenamente y permite ver las coloridas series de Le Parc. Principalmente en colores primarios, las obras proponen espirales de tonos planos, figuras concéntricas en las que el ojo pierde el control de la observación convencional. Estos cuadros, realizados en acrílico sobre tela, fueron creados en su mayoría a principios de los años setenta. Dentro de esta línea se incluyen también series de pequeños diseños en líneas de tres colores que trabajan sobre el tema de la variación mínima en la semejanza.

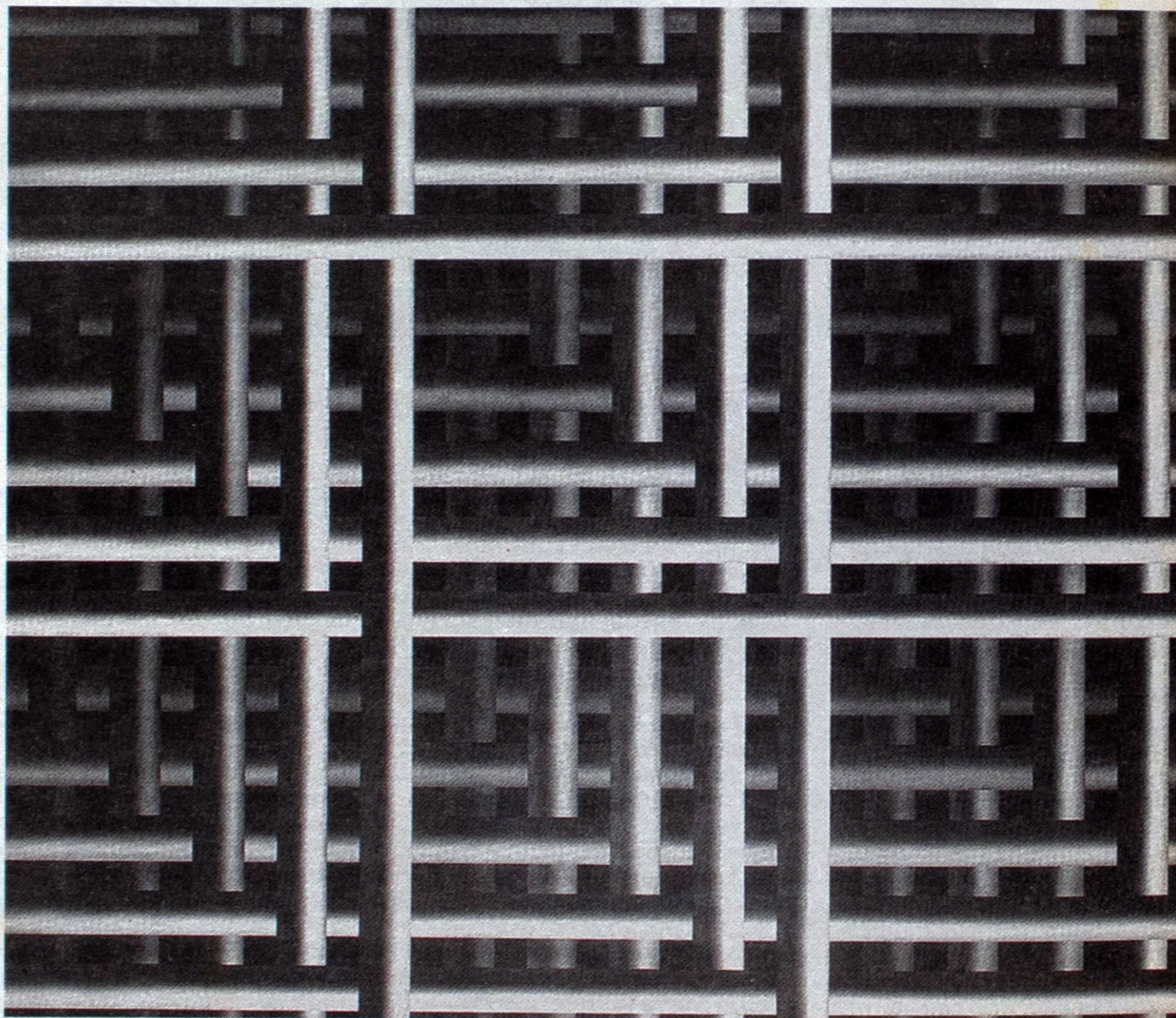
La exhibición, curada por el director del museo, Jorge Glusberg, junto a Sheila Leirner, posee una puesta impecable que sorprende al primer paso de ingreso a la sala. Sin embargo, como muestra retrospectiva, deja algunos interrogantes sin contestar. Uno parte de la poca distancia cronológica que guarda el conjunto de la obra expuesta. Más bien parece tratarse del rescate de una época que de un recorrido temporal. La otra cuestión guarda relación con la primera y además abarca una problemática teórica. Julio Le Parc es un artista contemporáneo vivo. Hubiera sido interesante ver de qué manera su obra, siempre fundada en principios ideológicos muy fuertes y en propuestas colectivas, avanzó hasta hoy y qué formas toma en la actualidad.



JULIO LE PARC

Curada por Jorge Glusberg y Sheila Leirner, la exposición, presentada como retrospectiva, deja afuera la producción contemporánea de Le Parc

En el Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Hasta el 30 de abril



"Modulation 67", acrílico sobre tela, 200 cm. x 200 cm., 1976

# De Punta Cuando gané el Oscar en Tráfico

“Supe que Almodóvar se había alzado con el Oscar el lunes a las 7.45, por la radio del coche. Viajaba en un Golf rumbo a la Dirección de Tráfico, en las...”



Pablo Francescutti  
El Ciudadano  
Madrid

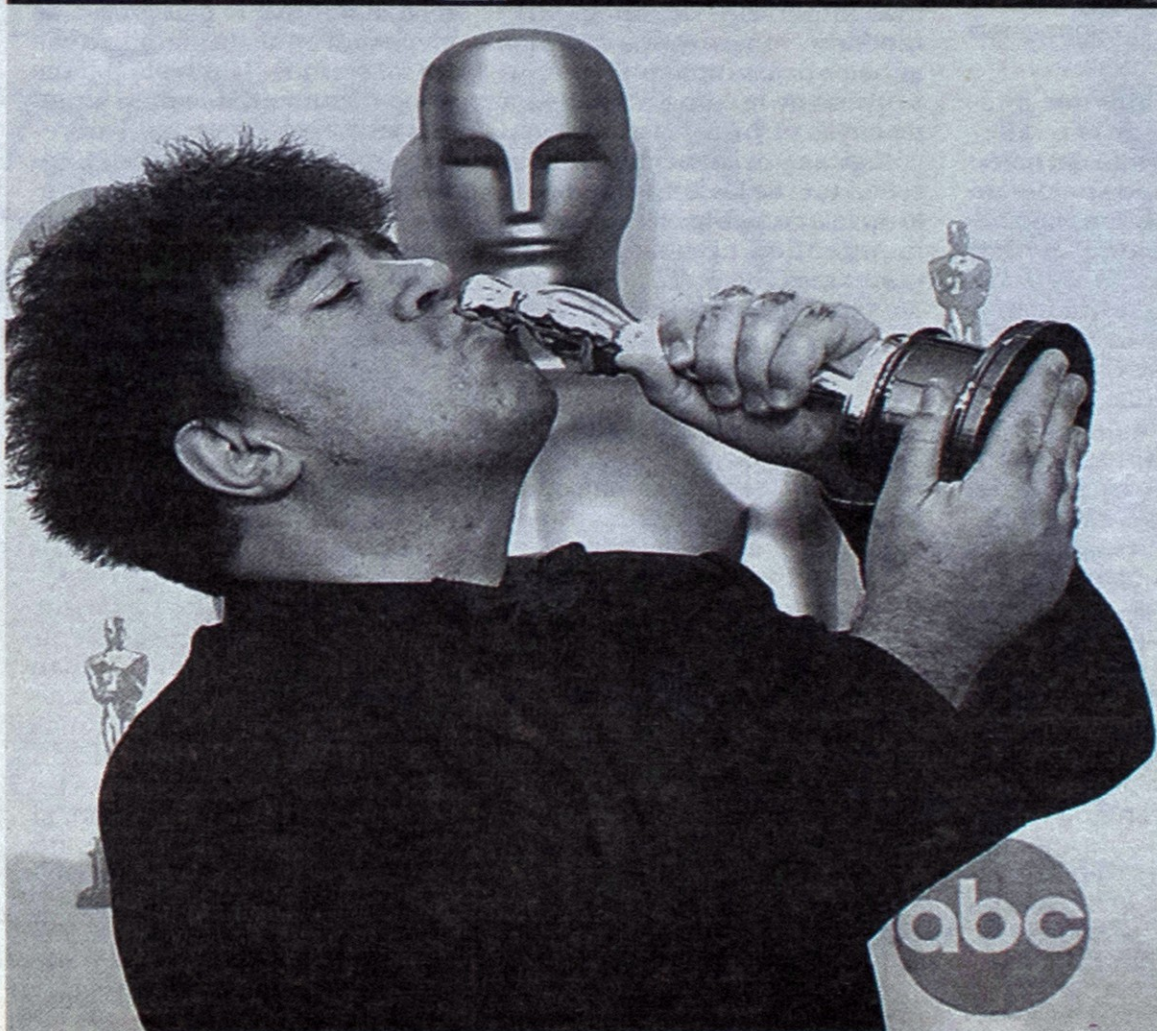
Supe que Almodóvar se había alzado con el Oscar el lunes a las 7.45, por la radio del coche. Viajaba en un Golf rumbo a la Dirección de Tráfico, en las afueras de Madrid. Me había decidido por fin a homologar mi carné de conductor rosarino, y el día de la prueba había llegado. “Mira a quien premian: a un tío que no tiene respeto por nada, que se burla de todo, que mete travestis por todas partes”, rezonga a mi lado Demetrio, el instructor de la auto-escuela. Es de La Mancha como el galardonado; bajito, campechano, un fiel ejemplo de la medianía provinciana de la que huyó Almodóvar para triunfar en la capital; de la tierra que ahora celebra el éxito del “manchego universal”. Los jóvenes del asiento trasero protestan; a ellos les parece bien el Oscar; como todos los de su edad han abrazado la causa del cine español; pero no tienen ganas de polemizar; el trance del examen absorbe sus energías mentales. No es para menos: los de Tráfico son unos verdugos; es norma suspender media docena de ve-

ces, dejando un dineral en los intentos. La radio abunda en detalles, en los nervios de Pedro, la calvicie del hermano, los saltitos de alegría de Penélope, el recuerdo de la madre, la felicitación de Aznar, el doctorado honoris causa de la Universidad manchega. Muevo el dial: donde no suena la música, el Oscar repiquetea. Llegamos al circuito, un playón lleno de aspirantes a conductores y autos en fila india. Esperamos de pie, charlando. Una chica me dice en broma: “Por tu acento eres de Toledo, ¿no?”. Desde hace años, nuestra tonada no tiene misterio para los españoles. Calamaro, Valdano y Cecilia Roth la han popularizado. Y para bien: ella y Luppi, adoptados como propios, figuran muy alto en el star-system vernáculo. Aparece el examinador: un petiso bigotudo con anteojos y carpeta. ¡Qué pinta de zorros gris!, me digo, y enseguida me sorprende de esa terminología salida del túnel del tiempo. Salgo el primero, con el verdugo a mis espaldas. Me da instrucciones con el tono cortante y la birome en ristre, lista para apuntar faltas leves, deficientes y eliminatorias. Me manda a la ruta, a cambiar de sentido, girar a la izquierda, incorporarme. Oteo la lontananza en busca de peligros, de peatones agazapados tras un

poste y semáforos a punto de virar al ámbar. Entramos en una calle ascendente y me indica que estacione. Hago la maniobra. “¿No se olvida algo?”. Una súbita inspiración me lleva a poner la primera para trabarla, como es preceptivo en pendientes. Finalizado. Cedo mi sitio al otro aspirante y me deslizo al asiento del copiloto. El bigotudo le dicta sus órdenes. ¿Me habrá suspendido por olvidarme la marcha? Con estos nunca se sabe. Me relajo y pienso en el comentario de Demetrio sobre Almodóvar. Qué cineasta controvertido. Ayer leía en la revista *Quimera* un artículo acusándolo de dirigir zarzuelas sofisticadas y de reeditar el truco del género castizo, brindando a una sociedad conservadora una mirada irónica sobre las costumbres modernas, neutralizándolas. Recuerdo al respecto unas amigas feministas convencidas de que su “cine de mujeres” tiene un poso misógino de padre y señor mío. Sus defensores, en cambio, lo pintan víctima de la hispánica envidia que niega el pan y la sal a quien sobresalga; y citan la renuencia de sus colegas a darle el premio Goya durante largos años. Repaso mentalmente las alusiones off the record a su codicia, sus mezquinidades, su negativa a promover

nuevos valores con su productora, dichas por quienes, con todo, reconocen que el boom del cine español debe mucho a la onda expansiva de sus obras. Un impulso que no cesa, según oigo en la radio: “Con Pedro han oscariado el cine español”. De pronto, un coche asoma por la derecha y nuestro conductor lo cruza sin cederle el paso.

¡Eliminado! Sí, facetas muy dispares componen el poliedro Almodóvar: los Demetrios que no tragan sus transgresiones; la generación de la Movida que se ve en él y su éxito representada; la intelectualidad chúcarca que recela de su mezcla de frivolidad y corrección política; y la juventud que escucha con benevolencia su discurso en la Academia en inglés macarrónico, pues ella también se esfuerza por acceder a la lengua del Imperio y sus astros de la pantalla. Reingresamos al playón. Pasado un rato, el zorro gris le entrega a Demetrio unos papeles. Él los lee lentamente y luego nos mira. Tensión. Expectación. ¡Y el carné es..... para el argentino! Vuelvo a Madrid a bordo del Golf, casi tan contento como Almodóvar. Para ambos es un gran día; para mí, por tener el último de mis títulos convalidado en España; para él, por haber logrado el ansiado reconocimiento de Hollywood.



# La Central Nietzsche

UN CENTENARIO PROBLEMÁTICO

I E C H

El 25 de agosto de 1900 moría el autor de "Ecce homo", quien construyó una obra que, a falta de disciplina más precisa, sigue considerándose filosófica

PABLO GIANERA

Como si renegara por última vez de su siglo, el 25 de agosto de 1900, a los cincuenta y cinco años, moría el cuerpo de Friedrich Nietzsche. El dato es engañoso. Condenado a una brevedad innecesaria e inútil, Nietzsche había muerto diez años antes, cuando los médicos, primero de Basilea y luego del sanatorio de enfermos mentales de Jena, le diagnosticaron "demenia parálisis" y "parálisis progresiva". Pero el dato es engañoso también porque fue en el siglo XX cuando su obra empezó a ganar una centralidad basada sobre todo en la disputa. Primero estuvieron las manipulaciones protonazis de su hermana Elisabeth, que pretendía recomponer su filiación estética y política con Richard Wagner y convertirlo en un heraldo del Tercer Reich. Más o menos para la misma época, era un faro para los futuristas, no pocos expresionistas, y el grupo esteticista de Stefan George. ¿A quién pertenecía Nietzsche? ¿Pertenece a alguien?

En cualquier caso, la lectura de Nietzsche deparaba (y depara) dos efectos simétricos y opuestos: la repulsión frente al "superhombre" y la "bestia rubia", y una fascinación hipnótica en la que el lector tiende a confundirse con quien escribe.

Hubo una época en que el pensador fue opacado por el profeta. En la década del 60, Michel Foucault y Gilles Deleuze habían ensayado lecturas políticas de la obra nietzscheana que situaban al autor, junto con Karl Marx, en el panteón de los refutadores de la civilización y, acaso más exactamente, la metafísica

occidental. En el terreno más filosófico, y de nuevo con Marx, Nietzsche era el gran destructor del idealismo alemán. Desde hace unos años, sin embargo, su pensamiento vuelve a teñirse con perfiles estetizantes, y hasta crepusculares. Hecho paradójico para el profeta del mediodía, el instante de la sombra más corta y el final del error más largo: la hora de Zarathustra.

En 1872, Nietzsche publicó su primera obra, *El nacimiento de la tragedia*. Este libro, destinado a justificar el drama musical de Wagner en tanto renacimiento del teatro griego, supuso dos cosas: por un lado la ruptura definitiva con las corrientes filológicas en las cuales Nietzsche se había formado; por el otro, lo que es mucho más importante, una violenta reformulación de la estética, que no se limita a la polaridad entre lo apolíneo y lo dionisíaco. Anticipando los trabajos de Martin Heidegger sobre la poesía de Friedrich Hölderlin, *El nacimiento de la tragedia* descubre en el fenómeno estético la verdadera naturaleza de lo real. Para decirlo de otro modo: el arte, la poesía trágica se convierte en el organon de la filosofía; un acceso, un modo de conocimiento más original que el concepto. En el orden trágico no existe redención, sino únicamente la ley ineludible del "destino".

Pese a que constituye en gran parte una derivación, es aquí donde Nietzsche se aleja del "amargo perfume cadavérico" de Arthur Schopenhauer. Allí donde su maestro niega la "voluntad" (especie de fuerza notablemente similar al "deseo" freudiano) buscando en el ascetismo una liberación del destino de la

tragedia, Nietzsche afirma lo trágico.

"Todo sistema de pensamiento debe tener una relación arquitectónica, es decir, una disposición tal que cada parte sostenga a otra, pero no ésta a aquella; que el cimiento lo sostenga todo sin estar él sostenido, y que el techo descansa sobre todo sin servir de base a nada". Esta declaración de Schopenhauer en el prólogo a la primera edición de *El mundo como voluntad y representación* define no sólo la construcción de propio libro, sino, de manera más general, toda una manera de concebir la filosofía. Manera, o método, que alcanza con Nietzsche su final. Immanuel Kant, Schopenhauer, Hegel, armaron sistemas que pretendían explicar la naturaleza y el universo. Nietzsche limitó sus horizontes al hombre (años después, Ludwig Wittgenstein los limitaría aún más, hablando sólo del lenguaje y callando acerca de aquello de lo que no podía hablar).

Pero existe también otra diferencia, para nada menor, con los "sistemáticos": el humor. En este sentido, Nietzsche es muy parecido a Gerog Christoph Lichtenberg, iluminista escritor de aforismos, pero en versión trágica. ¿Alguien se ríe leyendo a Marx, a Freud o a Hegel? En cambio, es imposible leer a Nietzsche sin reírse, y mucho. Como dijo una vez Deleuze, quien lee a Nietzsche sin reírse es como si no lo leyera.

No fue la impugnación de lo sistemático la única disputa entre Schopenhauer y Nietzsche. Así como Marx puso "patas para arriba" la dialéctica hegeliana, Nietzsche invirtió los supuestos de la filosofía de Schopenhauer.

"Negar y aniquilar son condiciones del decir sí", dijo una vez. Todo es al revés en Nietzsche: el vicio es el idealismo, la contranaturalidad. También contra Schopenhauer, probó que el pensamiento filosófico no tiene lugar por encima de la vida, sino dentro de ella, es decir, que la vida y el pensamiento no se excluyen, sino que se determinan entre sí; la de Nietzsche, como la de Kierkegaard, es una filosofía en primera persona.

Nietzsche sospechó de todo, y leemos sus sospechas. Fue, en palabras de Paul Ricoeur, un "maestro de la sospecha". Hay que desconfiar de todo lo evidente, parece decir Nietzsche, porque en lo evidente se oculta siempre un problema. Es lo que ocurre con las categorías del "bien" y el "mal". El problema de su procedencia es abordado en casi todos sus textos de madurez pero, singularmente, en *La genealogía de la moral* que, publicada en 1887, constituye su obra filosófica más sólida. Nietzsche recurre aquí a su formación académica y pone en funcionamiento una heterodoxa filología filosófica; la genealogía sustituye a la etimología, aunque se sirve también de ella. Lo que se nos presenta "natural" es en realidad algo inventado, y el único modo de desnudar la invención es retroceder en la historia hasta el momento en que eso "natural" se formó. En esto consiste la tarea del "genealogista", tan deudora de la filología. Por supuesto, no se trata únicamente de detectar el origen de los valores, sino de invertirlos y superarlos. Todos los escritos posteriores a *Así habló Zarathustra* están regidos por una idea última: la "transmutación de todos los valores".

## EL QUE TIENE SED

ENRIQUE CARNE

Entre los elementos que indican el nacimiento de la modernidad literaria, la figura del héroe ambiguo jugó como se sabe un papel determinante. Ese "tipo" literario problemático del que hablaba Lukács, en torno al cual se fue consolidando el variado universo de la novela: ya no el héroe "positivo" de la épica clásica, cuyos atributos remitían a los valores de una comunidad fundamentada en términos de trascendencia mítica o religiosa, sino el héroe "caído" de la epopeya novelesca, atravesado por las contradicciones que comenzaban a desgarrar a las sociedades occidentales virtualmente desacralizadas. Demás está decir que la exasperación de ese modelo desembocó —luego de un proceso de mutaciones que se fue densificando a lo largo del siglo XIX— en el arquetipo del héroe "oscuro y torturado", el santo apóstata de una religiosidad invertida, embriagado definitivamente con las flores del mal: esa conciencia explosiva, habitada por los fantas-

mas totalitarios del imaginario moderno y martirizada entre los anhelos de las utopías libertarias y el peso de la culpa. Y alrededor de cuyas turbias vicisitudes psicológicas y existenciales se consolidó una de las líneas fuertes de la novela contemporánea, que en la Argentina tuvo sin duda su punto más alto en *Los siete locos*, aunque por supuesto la poderosa maquinaria de la escritura arltiana rebasa significativamente la apuesta en ese único sentido...

Antes de que esta esquemática digresión introductoria termine por devorarse la reseña completa, digámoslo de una buena vez: el paradigma del héroe torturado por sus propios demonios interiores —que en la narrativa nacional últimamente sólo parecía resignado a vivir de su propia parodia o a sufrir retóricamente en la obra de Sabato— vuelve por sus fueros en *El que tiene sed*, la novela de Abelardo Castillo que Seix Barral acaba de reeditar; y en una primera lectura podría decirse que —sometido a ciertas reconversiones simbólicas— funciona como el elemento fundamental al que la obra pa-

rece subordinar lo más grueso de su virtual apuesta significativa. En tal sentido, la novela parece poco recomendable para aquellos lectores que no puedan resistir ni siquiera en dosis homeopáticas esa especie de narcisismo expiatorio que suele estar presente en la voz de quienes se ponen en escena para contar sus debilidades o vicios personales como si se tratara de grandes hazañas. Porque, en este caso, toda la trabajada artillería de la prosa de Castillo —ya ostensiblemente madura y en posesión de un registro personal— da la impresión de apuntar casi exclusivamente a recalentar la lectura con la ineluctable identificación emocional de las experiencias por la que atraviesa el protagonista, siempre al filo y en el borde: Esteban Espósito, escritor en ciernes y alcohólico incurable, con ínfulas de genio decimonónico; adicto a los cócteles anfetamínicos y a las alucinaciones místicas; y, por si hiciera falta completar el bonito dossier, lector compulsivo del lado nocturno de "los grandes éxitos de librería": Sade, Nerval, Artaud, Baudelaire. En tal sentido,

un mérito no menor del libro tal vez sea el hecho de que Castillo, en la reiteración de un "tipo" cuyo espesor simbólico ya resulta virtualmente agotado, logra sin embargo delinear un personaje que —en los mejores momentos y al calor de una prosa con altos picos de intensidad lírica— llega con la fuerza de su propia voz a distanciarse del estereotipo, sumergiendo determinadas zonas del relato bajo el aura de una evanescente extrañeza poética, y no apelando a la mera retórica de la extrañeza. Por lo demás, la novela condensa, en un encomiable manejo del tiempo referencial del relato, los diversos avatares por los que atraviesa el protagonista a lo largo de diez años de compulsiva intoxicación alcohólica, hasta desembocar finalmente, por voluntad propia y luego de una serie de ataques de delirium tremens, en un manicomio. En los bien logrados párrafos que dan cuenta de ese delirio alucinador quizá esté lo mejor de la novela, y no en las recurrentes metáforas sobre la condición humana que alguien estampó en la contratapa del libro.

Seix Barral

Abelardo Castillo  
El que tiene sed



DE ABELARDO CASTILLO

Agotado del tratamiento que le fue otorgado en la obra de Sabato, el héroe torturado vuelve en esta reedición de Abelardo Castillo

Seix Barral  
Buenos Aires, 1999  
253 páginas



“Una cosa bien explicada de-ja de interesarnos”, escribió en *Mas allá del bien y del mal*. Lo interesante para Nietzsche —y, podríamos agregar, para el pensamiento en general— es lo que no alcanza una resolución definitiva. Considerada desde ese ángulo, la frase “Dios ha muerto” debe entenderse menos como una afirmación que como la proposición de un nuevo problema, como una pregunta por el sentido. En definitiva, no es otra que la pregunta por el sentido con la que debe enfrentarse el filólogo.

Hay también otro Nietzsche, el poeta, que asoma en poemas aislados y en casi todo *Así habló Zaratustra*. Podrá objetarse que no era demasiado difícil sobresalir en el empobrecido paisaje literario que exhibía la literatura en lengua alemana durante la segunda mitad del siglo XIX. Puede ser. Pero así como la prosa de Nietzsche es, junto con la de Schopenhauer, la mejor del siglo, su poesía resiste la comparación con cualquiera de los poetas de su época. “Alguna vez se dirá que Heine y yo hemos sido, a gran distancia, los primeros artistas de la lengua alemana”, afirmaba hacia el final de su lucidez.

Con Heinrich Heine, Nietzsche fue también uno de los críticos más despiadados de la “ideología alemana”. Ambos poseían la capacidad de detectar en la cultura —cultura que los había procreado— vibraciones que encontrarían un eco en, por ejemplo, el campo político. Así lo hizo Heine en su lectura del romanticismo alemán. Así también lo hizo Nietzsche: “Los alemanes creen que la fuerza deben manifestarse por el rigor y la crueldad. Les cuesta creer que puede ha-

ber fuerza en la serenidad y en quietud. Creen que Beethoven es más fuerte que Goethe”. Y, en *Crepúsculo de los ídolos*, como una prueba en contra del “tacto psicológico” de los alemanes: “La otra cosa que no me gusta oír es una «y» tristemente famosa: los alemanes dicen «Goethe y Schiller»; temo que lleguen a decir «Schiller y Goethe». No está de más recordar que, para el nazismo, Goethe resultó siempre una figura incómoda, una pieza necesaria pero que nunca terminaba de encajar”.

Con todo, los equívocos políticos que suscitó la obra de Nietzsche tienen origen en su propia escritura abierta, en el aforismo. La atracción espectacular del ícono (hasta hace poco podía verse un dibujo animado que presentaba unos cereales marca “Nietzsche”), el laberinto que levanta el estilo aforístico y entrecortado, y las contradicciones y modificaciones que van de uno a otro libro convierten a Nietzsche, contra lo que podría parecer, en uno de los filósofos más difíciles de comprender y, por eso mismo, más fácilmente malentendidos. Algunos exégetas han intentado ordenar su obra por períodos. Habría entonces un período romántico o metafísico (*El nacimiento de la tragedia* y *Consideraciones intempestivas*), otro iluminista (*La gaya ciencia*; *Humano, demasiado humano*) y un tercero, que constituiría el núcleo de su filosofía (muerte de Dios, eterno retorno, superhombre, voluntad de poder) que iría de *Así habló Zaratustra* a *El Anticristo*. Esta clasificación, elaborada principalmente a partir de avatares biográficos, puede tener una moderada utilidad, pero sugiere una



Nietzsche, uno de los críticos más despiadados de la “ideología alemana”

evolución que los textos no siempre autorizan.

Más convenientes son los libros (en algunos casos, excelentes introducciones) que se han escrito sobre la filosofía de Nietzsche: desde la lectura de corte heideggeriano que hace Eugen Fink en *La filosofía de Nietzsche* hasta la perspectiva

spinozista de Deleuze en *Nietzsche y la filosofía*, pasando por la *Introducción a Nietzsche* de Gianni Vattimo. La mejor entrada a la filosofía nietzscheana tal vez sea, sin embargo, la que abre *Ecce homo*, libro final, contaminado ya por la locura, en el que el propio Nietzsche, a los cuarenta y cuatro años, recorre, co-

menta y discute su filosofía, y se cuenta su vida a sí mismo.

¿Filosofía? Al final de *Ecce homo* pregunta Nietzsche: “¿Se me ha comprendido?”.

¿Fue Nietzsche un filósofo o más bien algo para lo que no disponemos todavía de un nombre? Es posible que de la difícil comprensión surja ese nombre.

## NO TAN DISTINTO

BEATRIZ VIGNOLI



DE MARCELO BIRMAJER

Un porteño autoindulgente es el personaje principal de la nueva novela costumbrista y étnica de un autor incomprensiblemente exitoso

Norma  
Buenos Aires, 2000  
120 páginas

No importa cuánta admiración se tenga por el pueblo judío, o por los seres humanos en general: razones estrictamente literarias hacen que resulte imposible sentir simpatía alguna por los personajes de esta nueva novela costumbrista étnica de Marcelo Birmajer (Buenos Aires, 1966).

Y no es que necesariamente un personaje deba resultar simpático; el caso es que Birmajer construye un villano despreciable y se apresura a despreciarlo. El punto de vista moral del autor interfiere en cualquier intimidad del lector con el personaje. Birmajer se comporta de modo similar a los religiosos ortodoxos israelíes cuyo retrato impudoso y redundante traza en las primeras ochenta páginas del libro: no permite que nadie se quede más de diez minutos en el baño. Basta que alguno de sus pícaros comience a resultar interesante, para que suenen los golpecitos o los puñetazos procedentes, en su mayor parte, del

superyó de un protagonista que no por nada es un viudo cuarentón y se llama Saúl; seguramente se trata de una copia muy desvaída de los héroes gruñones de Saul Bellow. Pero el héroe bellowiano se implica siempre a sí mismo en cada acto silencioso de juicio moral que realiza, y posee una conciencia lo suficientemente compleja como para juzgarse a sí mismo por juzgar al prójimo, asumiendo la culpa de su actitud crítica hasta sus últimas consecuencias trágicas. El Saúl birmajereano, en cambio, es un porteño tan inimputable como autoindulgente, a quien el autor, incondicional, sitúa siempre en el punto de vista correcto, lo que le permite andar por el mundo usufructuando la hospitalidad de sus presuntos inferiores morales y rumiando su disgusto ante los pecados ajenos sin que su monólogo interior profundice en nada relevante respecto de la condición humana, ni siquiera en su propia contradicción. Sería un alivio que al menos su irresponsabilidad, como la de los héroes novelescos de Isaac Bashevis Singer (princi-

pal influencia sobre Birmajer, por no hablar de las frases directamente plagiadas a Philip Roth), fuese un rasgo capaz de otorgarle alguna carnadura, alguna singularidad. Pero tanto Saúl como su entorno son una masa predigerida de tópicos y estereotipos, algunos de dudoso gusto, otros de mal gusto directamente. Las mujeres son culos o tetas, según Saúl tenga de ellas una vista posterior o frontal. El programa realista costumbrista de “pinta tu aldea y serás universal” naufraga aquí estrepitosamente en la banalidad. Lo relativo se cosifica como absoluto: Meir, uno de los pocos personajes secundarios por quienes el héroe se permite sentir alguna admiración (sin duda porque no lo trata el tiempo suficiente para encontrarle los defectos) es tan judío que todo en él se agota en el judío sin que nada haga resto, respecto de su nacionalidad, ni en la dirección de lo individual ni en la de lo universal. Birmajer pinta su aldea con colores puros industriales, y la saquea sin ganar nada.

Capítulo aparte merece su torpeza en la construcción de todo

el relato, en cuyo interior él mismo la explícita, confesando en la página ochenta y uno que éste ha sido meramente turístico hasta entonces, y prometiendo, en adelante, verdadera acción. Inserta a continuación un ingrediente sobrenatural, confronta a sus adocenados personajes (que hasta ahora llevaban su propio ghetto a cuestras) con un exterior hostil condensado en un chofer de ómnibus trivialmente antisemita, y justo cuando la química necesaria para impulsar un acontecer verdaderamente novelesco empezaba a funcionar, termina el libro con un final de composición escolar de noveno grado.

Birmajer, que lleva publicados dieciséis libros, y se maneja con igual soltura en la historieta, el cine y el teatro, es colaborador de dos suplementos de *Página/12* (“Radar” y “Radar Libros”) y de *Página/30*. De unos años a esta parte, trabajar mucho y escribir allí parecen garantías más seguras de hacer carrera como escritor en Buenos Aires que cualquier atisbo de originalidad, de calidad o de talento.

BERLÍN, BUENOS AIRES, ATENAS

I E C H

# abecedé nacionales e internacionales

a)

**Kant póstumo.** El viernes terminó en Berlín un congreso dedicado al filósofo Immanuel Kant. Al congreso, que se realizó en la Universidad Humboldt de Berlín y que tiene lugar cada cinco años, asistieron más de 1.000 filósofos de todo el mundo y 400 de ellos pronunciaron conferencias.

Uno de los puntos culminantes del congreso lo constituyó la entrega del premio Kant, que se otorga por primera vez, al investigador británico Peter F. Strawson. Paralelamente, se inauguró en la Biblioteca Estatal de Berlín una exposición titulada *Kant y la ilustración berlinesa*, en la que se mostró la relación del filósofo con la vida cultural de la enton-

ces capital prusiana. Pese a que Kant nunca estuvo en Berlín, siempre se mantuvo al tanto de las cosas que ocurrían en la ciudad y mantuvo una nutrida correspondencia con intelectuales que vivían allí, como el filósofo judío Moses Mendelsohn.

Además, muchos de los escritos de Kant, entre ellos su famoso ensayo "¿Qué es la ilustración?" se publicaron por primera vez en una revista que aparecía en la ciudad llamada *Berlinische Monatschrift*. La joya de la exposición, que hace un recorrido por la vida del filósofo, fue el último manuscrito original del pensador, conocido como *Opus Postumum* y hasta ahora sólo visto por unos pocos expertos.



b)

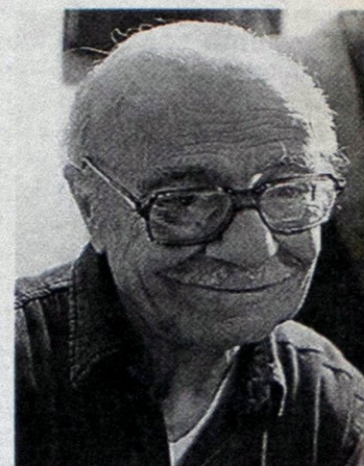
**Sabato secular.** Acaba de aparecer un libro que reúne las entrevistas que concedió el autor de *Sobre héroes y tumbas* a distintos medios a lo largo de los últimos cincuenta años, seleccionadas y recopiladas por la periodista Julia Constenla.

El proceso de canonización de Sabato, consolidado en 1983 tras su intervención en la Conadep, sigue sumando adhesiones: a los más de cien mil ejemplares que lleva vendidos su alegato autobiográfico y a la repercusión que genera su asistencia a cualquier evento social, se suma ahora la edición de este volumen, que rastrea su intervención en los medios desde 1946.

*Medio siglo con Sabato*, publi-

cado por Javier Vergara Editor, permite establecer un itinerario de las transformaciones que ha sufrido la posición del escritor en el último medio siglo y su relación con los cambios sociales operados desde entonces.

Los primeros reportajes parecen dirigidos a un hombre de ciencia que recién se ha permitido unos fugaces coqueteos con la literatura. En una segunda instancia, hacia los 60, el autor comienza a ser consultado con frecuencia sobre su ubicación en el plano literario y su compromiso social, mientras que en la última década se hacen constantes las referencias a sus pinturas, su alejamiento de la escritura y su influencia sobre los jóvenes.



c)

**Frisos repatriados.**

La devolución de los frisos del Partenón de la Acrópolis de Atenas, que hace más de un siglo fueron colocados en el Museo Británico de Londres, fueron tema de gestiones realizadas durante la semana pasada por funcionarios ingleses y griegos.

Las piezas reclamadas por Grecia formaron parte del templo, erigido en el siglo V antes de Cristo bajo la dirección de Fidias y consagrado a Atenea Parthenos (también llamada Palas Atenea), diosa guerrera protectora de la inteligencia y de la industria de metales. Fidias supervisó la construcción de la obra, de estilo dórico e íntegramente realizada con mármol del Pentélico, parte

de cuyos frisos se apropió en el siglo pasado un diplomático inglés, que las remitió a Londres.

Un comité del Parlamento británico mantuvo conversaciones en Atenas con el gobierno para informarse sobre la postura griega para el regreso de los frisos. Gerald Kaufman, laborista al frente del Comité Parlamentario sobre Reliquias Adquiridas en Forma Ilícita, y sus diez colegas se reunieron con el ministro de Asuntos Exteriores griego, Yorgos Papandreu, y con la titular de Cultura, Elisabet Pappasoi. Papandreu declaró que el regreso de los mármoles del templo es "un asunto de suma importancia para nosotros y para el resto de la humanidad".



d)

**Conrad fluvial.**

Christian Kupchik acaba de publicar *Las huellas del río*, la nueva entrega de su colección de libros de viajes; esta vez, con textos de Lodobón Garra, Mark Twain, Arnold J. Toynbee, Redmond O'Halon y Joseph Conrad, autores deslumbrados por los ríos Mississippi, Amazonas, Nilo, Paraná y Uruguay. Hace ya trece años que el autor investiga, ordena y selecciona material sobre literatura de viajes. ¿Por qué? ¿Qué es lo que más le atraen del género y de los viajes?: "Me interesa la temática más allá de la transculturalización que implica el viaje, es decir, me preocupó por analizar y registrar cómo se vive el nomadismo como una condición

literaria y la literatura a la vez, como una suerte de nomadismo intelectual, tratando de unir la experiencia vital que conlleva toda traslación en el espacio y cómo ésto se conecta con la palabra escrita. Desde esta posición encontré cosas muy interesantes, como por ejemplo, que tanto en la literatura como en el viaje se define o reconstruye la propia identidad. Así, en cada uno de los títulos de esta colección, intento proponerle al lector una forma de viaje, un modo de conocer distintos lugares del mundo, a partir de textos que tienen diversos registros tonales: desde lo antropológico, al diario de viajes, con la única condición de que tengan calidad narrativa".



**Todo para leer, para mirar**

**LIBROS**

I E C H

Una versión farsesca de Hitler, una de política en la época de Malvinas, los clásicos según Harold Bloom y los escritos de un actor, en los anaqueles

**MEIN KAMPF, FARSA**

De George Tabori



La publicación simultánea de este libro y la inauguración de la temporada del teatro San Martín de Buenos Aires con el estreno de esta misma obra concentró las miradas de la crítica y del público lector sobre su autor, el rumano George Tabori, nacido en Budapest en 1914 y responsable, entre muchas otras cosas, del guión de *Mi secreto me condena*, la película de Hitchcock. En esta "farsa teológica", escrita en 1987, Tabori realiza una singular aproximación a la figura de Adolf Hitler.

Adriana Hidalgo Editora  
Buenos Aires, 2000  
118 páginas

**GUERRA CONYUGAL**

De Edgardo Russo

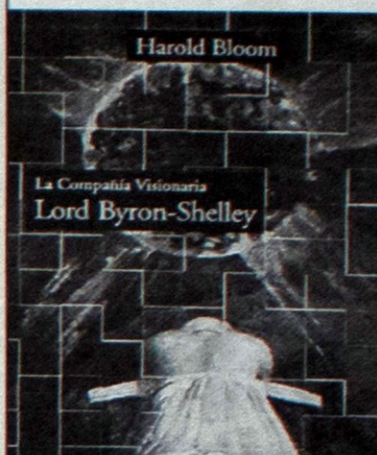


"Mi ex mujer me amenazaba con un juicio, mi empleador (un publicista y cineasta de vanguardia) me pagaba apenas doscientos pesos, y por si esto fuera poco me estaba volviendo alcohólico": de este modo se presenta el atractivo personaje principal de *Guerra conyugal*, la primera novela de Edgardo Russo en la que la política, la literatura y el amor se potencian y obtienen, en su combustión, una singular visión de la Argentina en la época en que la palabra Malvinas se repetía como un salmo.

Adriana Hidalgo Editora  
Buenos Aires, 2000  
203 páginas

**LA COMPAÑÍA VISIONARIA**

De Harold Bloom

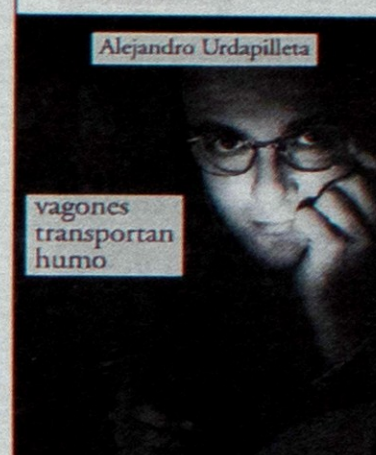


Lo primero que puede decirse de Harold Bloom es "¡Cuánto que escribe!"; lo segundo es que no todo de ese cuánto tiene siempre la misma gracia e interés, sobre todo cuando incursiona en asunto de índole religiosa. Sus aproximaciones a la historia de la literatura inglesa, en cambio, son siempre estimulantes. Aquí Bloom estudia la poesía de Lord Byron y Percy Shelley, en la continuación de *La compañía visionaria*, iniciado con el estudio de la obra de William Blake.

Adriana Hidalgo Editora  
Buenos Aires, 2000  
260 páginas

**VAGONES TRANSPORTAN HUMO**

De Alejandro Urdapilleta



Además de un actor de reconocimiento creciente (su reciente interpretación de Hitler en *Mein Kampf, farsa* ha sido catalogada como "excepcional"), Alejandro Urdapilleta es un escritor. Este volumen reúne sus escritos de los últimos quince años: monólogos, poemas, esbozos de relatos, editados por Jorge Dubatti. Así empieza "Jacinta": "Jacinta tenía el don de transformarse en lo que quería. Un día Jacinta, que en realidad se llamaba Osvaldo, se transformó en una niña de siete años".

Adriana Hidalgo Editora  
Buenos Aires 2000  
244 páginas

**INAUGURACIONES, CLAUSURAS, REVISTAS**

Marta Minujín, Antonio Berni, Gastón Bozzano, Fernando Toloza, Raúl Gardelli, Eladia Acevedo y Graciela Carnevale son los nombres de la semana

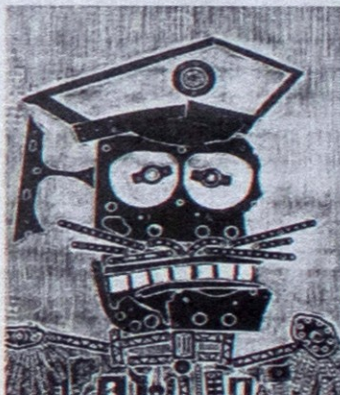
**DIEZ OBRAS, DIEZ DÍAS, DIEZ HORAS**

El sábado próximo, a las 19, en el Parque de España, se inaugurará la exposición de Marta Minujín *Diez obras, diez días, diez horas*. Según contó la artista, el mismo sábado hará, desde su llegada al aeropuerto, "una especie de situación de vivir en arte". Minujín señaló también que la exposición se llama así porque ella va a estar diez horas hablando con el público, porque la exposición durará diez días y porque estarán expuestas diez obras. Están todos avisados.



De Marta Minujín  
Sábado 8, 19 horas  
En el Parque de España

**OBRAS GRÁFICAS**

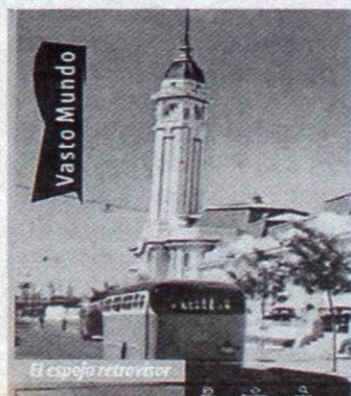


De Antonio Berni  
Hasta el 30 de abril  
En el Museo Castagnino

El viernes inauguró en el Museo Castagnino la exposición de Antonio Berni titulada *Obra gráfica*. La misma, curada por Cecilia Rabossi, está compuesta por más de 100 obras de producción gráfica del artista nacido en Rosario en 1905 realizadas en aguafuertes, témperas, xicollage, serigrafía, acuarelas, técnicas mixtas y litografías.

Las obras que componen la exposición pertenecen a coleccionistas particulares y muchas de ellas son inéditas.

**VASTO MUNDO NÚMERO 18**



Edición: Gastón Bozzano y Fernando Toloza  
Marzo de 2000

Una más de entre las infinitas y raras cosas que provocó el 2000: *Vasto Mundo* decidió sacar un número retrospectivo, una antología de los 17 números anteriores. Los destacados, según Bozzano y Toloza, fueron "García Lorca en Rosario", de Raúl Gardelli; "Fantasmas de lo nuevo", de Daniel Briguet; "Ionesco y el TIM", de José Moset; "Babel en Eche-sortu", de Gardelli; "Vivir a bordo", de Pablo Robledo, y "La ciudad imposible", de Claudio Demarchi y Pedro Cantini.

**DEDESCRITO EN ROSARIO**

Mañana clausura en la Biblioteca Argentina (Presidente Roca 731) la exposición *Desdescrito en Rosario, otro*, que cuenta con obras de, entre otros, los artistas rosarinos Eladia Acevedo, Graciela Carnevale, Claudia del Río, Rubén Echagüe, Noemí Escandell, Marisa Gallo, Paula Grazzini, Mabel Grieco, Jorgelina Otrugui, Magali Piano, Ana María Sansón, Rubén Porta, Mabel Temporelli, Fernando Traverso y el joven Juan Bautista Ramondelli.

Desdescrito  
en Rosario, otro  
Libros de Artistas

Inauguración: 09/03/2000 20hrs.  
Cierre: 3/04/2000  
Biblioteca Argentina de Rosario "Dr. Juan Alvarez"  
Pte. Roca 731 Tel: 4802338

Libros de artista  
Hasta mañana  
en la Biblioteca Argentina

# ...viene de tapa

I E C H

# Página 1

## MANUEL LÓPEZ DE TEJADA NOVELISTA

► calle, en cualquier lado, te la pasás poniendo acentos. Esa locura la tienen todos los que corrigen.

—¿Y cómo te llevás con esa locura?

—En un momento me gusta pero a veces todo se confunde. Por ejemplo, yo leo una novela y ahí debería estar desentendido de lo que es la corrección, sin embargo me encuentro diciendo: "Esto yo lo hubiera puesto así; acá un punto, o acá una coma".

—¿Y eso te ayuda o te impide leer?

—Eso sí que no me gusta, en realidad preferiría desentenderme de eso, pero a veces no lo logro, y a mí me encanta leer y sueño con leer.

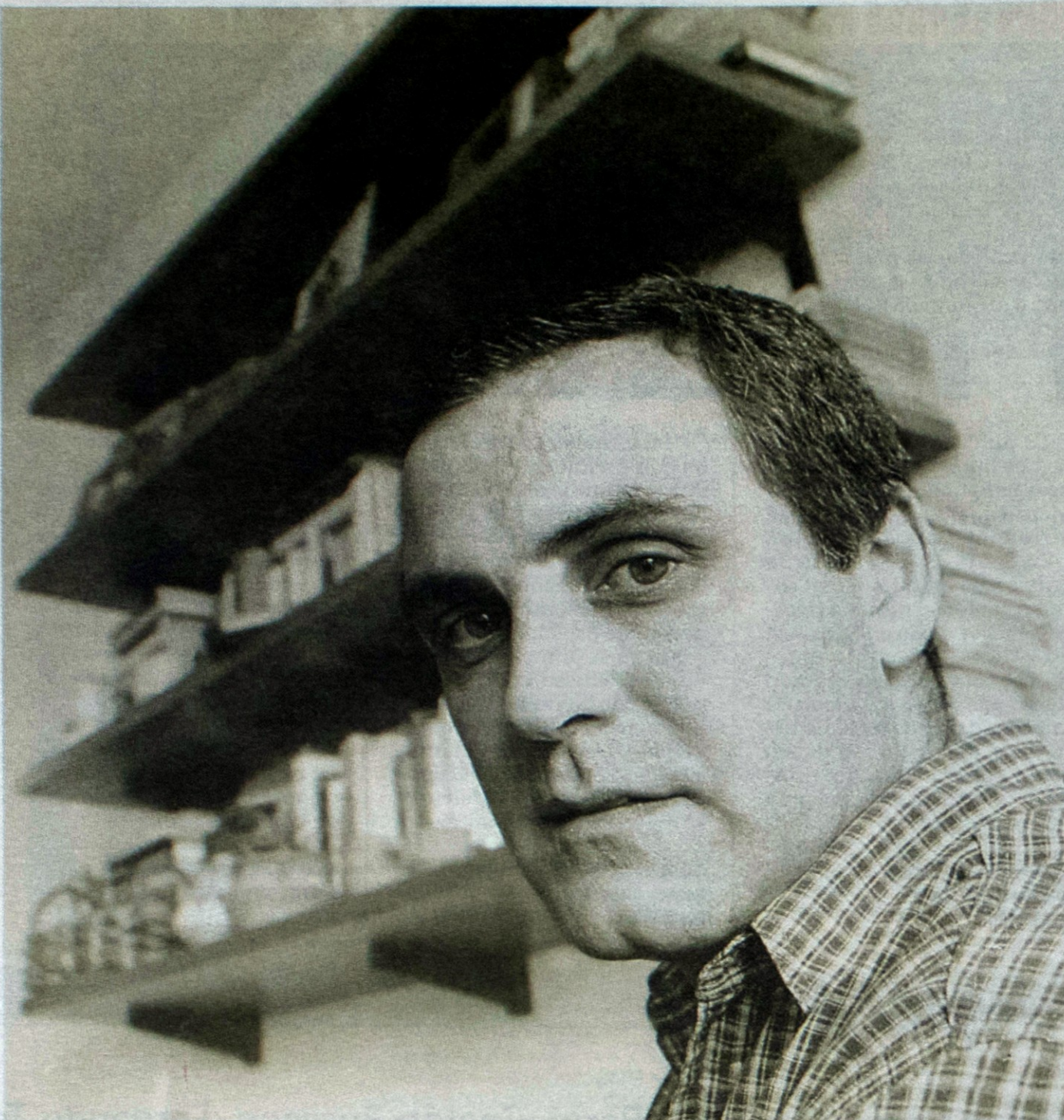
—¿Qué buscás en la lectura en relación con tu trabajo de escritor?

—Por ejemplo acabo de leer *El hombre que miraba pasar los trenes*, de George Simenon, una novela extraordinaria. Y me gusta porque no hay ni una sola palabra de más, que es lo que yo busco en mi prosa: escribir muy conciso y que sea ágil, que tenga vértigo, que las cosas estén contadas ya desde el conflicto, entrar al conflicto directo. No me gustan nada las introducciones, creo que eso se ve en *La culpa del corrector*. Simenon decía que hay que escribir de modo que se borren las huellas del trabajo y eso es algo que a mí me interesa, que la prosa resulte fresca y que el lector la experimente así, aunque, en realidad yo no pienso mucho en el lector, sólo me pienso a mí mismo como lector, y a mí me entusiasma leer algo que me lleve y que sea rápido. Me importa mucho la narración, no me interesa que alguien se detenga y diga "qué bien escrito que está esto". El ejemplo de Simenon sirve porque se parece a lo que yo deseo pero, independientemente de eso, a mí también me gusta Marcel Proust que no tiene nada que ver con lo mío. De todos modos pienso que la rapidez tiene que ver con el ritmo de la prosa, no con el tiempo de escritura. Para escribir una frase "rápida" yo puedo estar toda una mañana, porque corrijo mucho. No concibo la escritura sin la corrección.

—¿Te relacionás con escritores, hacés "vida literaria"?

—No, pero no por negación. Yo empecé a escribir de una manera muy solitaria, mi paso por la facultad fue muy fugaz y no fue posible mantener relaciones con la gente que estaba ahí. La cosa se me dio así a mí, de ponerme a escribir solo. Y un poco sigo sintiendo lo que sentía al principio, el tema de los obstáculos. Escribir es como ir pasando obstáculos, creo que eso motiva pero al mismo tiempo es tremendo, cuando estoy por terminar algo es como un alivio, me digo: "Bueno, ya está".

—Me gustaría que habláramos un poco de "La culpa del corrector". Hay dos niveles en esa novela. Por un lado, en el inicio está ese personaje que se levanta con la cara de otro, y por otro



FRANCISCO GUILLÉN

"No me interesa teorizar demasiado. Transmitir lo que provoca un libro no me parece posible"

un contexto que coincide con una situación histórica determinada del diario "La Capital" —El Decano, en la novela—: el tema de los despidos, la presencia de algunos personajes reconocibles.

—En principio, cuando yo empecé a escribir narrativa, mi literatura estaba poblada de cosas alucinantes, demasiado fantásticas, sin base real, y con eso conformaba cuentos. Había uno en el que corpiños volaban, llegaban a una isla y perseguían a las nativas que andaban desnudas, eran cuentos muy oscuros. Quizá el hecho de empezar a trabajar en un diario me hizo sentir que tenía que darle a mi literatura una base más real, pero al mismo tiempo no me interesa abandonar aquello, además ahora me parece que es mucho más interesante presentar un hecho, que quizá puede ser considerado como fantástico, en el registro de lo cotidiano.

—En la novela no hay descripciones. La ciudad casi no aparece y sin embargo se trata de una historia muy localizada.

—A mí me interesa que haya muy pocas reflexiones y muy poca descripción, que las descripciones sucedan en la acción, que el lector pueda construir al personaje a partir de lo que le está pasando. Yo tengo cierta resistencia a las descripciones. Sin

embargo, a veces necesito poner un punto que demuestre que lo que cuento pasó en algún lugar. En esos casos trato de que la situación describa. Sin embargo, creo que tanto la reflexión como la descripción retienen el relato, y se pierde ritmo y agilidad.

—Muchas veces las situaciones se tornan humorísticas.

—Yo vengo de una familia de graciosos, pero no me siento heredero de esa gracia familiar. Mi viejo, a quien está dedicada la novela, era un extraordinario narrador de anécdotas con un sentido exclusivamente humorístico. A mí me llamaban la atención sus variaciones sobre un mismo cuento, yo me decía: "Este es un mitómano total". Una vez se lo dije: "¿Pero vos te das cuenta que de la historia real ya no queda nada?" y él me contestó: "Sí, pero si la cuento igual me aburro". De todos modos eso me sirvió a mí, porque me parecía que él hacía disfrutar mucho a los demás con sus relatos, y eso me fascinaba.

—¿Hay algo del humor de tu papá en la novela?

—A mí me parece que mi viejo influye mucho en mi literatura, por ese interés no tanto de contar exactamente lo que pasó, sino contar para que el otro disfrute.

—¿Cómo llegaste a publicar en Sudamericana?

—Gané un premio en 1997 a la mejor novela inédita con *La Mamama* y quedé ligado por contrato con la editorial. Ellos tenían la prioridad sobre mi novela futura. Así que mandé *La culpa del corrector* y me la publicaron.

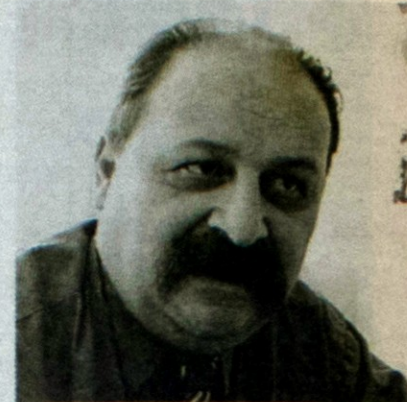
—¿El hecho de que publiques en una editorial importante te obliga a cumplir con algunas actividades de prensa que te incomodan?

—Sólo yo sé lo que sufrí con relación a la exposición cuando gané el premio. Me imaginaba que me iban a preguntar cosas que no iba a poder responder, y yo no tenía nada que decirle a nadie, lo que yo hago lo hago así. En aquella oportunidad no disfruté nada que me hicieran preguntas, es más, cuando fui a *El refugio*, el programa de Osvaldo Quiroga, creí que me moría de un síncope. Había un panel, estaba David Viñas, todos discutían, y yo pensaba: "¿Qué voy a decir con todos esos tipo ahí?". Después no salió tan mal, Quiroga me tranquilizó mucho. Pero, no es una cosa que naturalmente me surja. Ahora me siento un poco más suelto.

—¿No te gusta hablar de literatura?

—No me interesa teorizar demasiado. Además transmitir lo que provoca un libro no me parece posible.

Contesta hoy:  
Jorge Isaías  
escritor



—¿Cuál es la mejor primera página de la literatura del mundo?

—Y, la del Quijote, hermano.

—¿Por qué?

—Porque tiene una belleza espectacular. Porque pese a que algunos exquisitos dicen que está "mal escrita" yo creo, por el contrario, que está está escrita perfectamente bien. Hay que leer nomás sus descripciones, o el episodio de la comida para ver qué escritor era Cervantes. También me gustan mucho los dos prólogos. El primero, en el que Cervantes está dirigiéndose a un "público nuevo", y el segundo, el de los ataques a Avellaneda. Creo que hay mucha literatura ahí.

"Prólogo" a *Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes Saavedra, página 1

*Desocupado lector, sin juramento me podrás creer que quisiera que este libro, como hijo del entendimiento, fuera el más hermoso, el más gallardo y más discreto que pudiera imaginarse. Pero no he podido yo contravenir al orden de naturaleza; que en ella cada cosa engendra su semejante. Y así, ¿qué podrá engendrar el estéril y mal cultivado ingenio mío, sino la historia de un hijo seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno, bien como quien se engendró en una cárcel, donde toda incomodidad tiene su asiento y donde todo triste ruido hace su habitación? El sosiego, el lugar apacible, la amenidad de los campos, la serenidad de los cielos, el murmurar de las fuentes, la quietud del espíritu son grande parte para que las musas más estériles se muestren fecundas y ofrezcan partos al mundo que le colmen de maravilla y de contento. Acontece tener un padre un hijo feo y sin gracia alguna, y el amor que le tiene le pone una venda en los ojos para que no vea sus faltas, antes las juzga por discreciones y lindezas y las cuenta a sus amigos por agudezas y donaires. Pero yo, que, aunque parezco padre, soy padraastro de Don Quijote, no quiero irme con la corriente del uso, ni suplicarte, casi con las lágrimas en los ojos, como otros hacen, lector carísimo, que perdones o disimules las faltas que en este mi hijo...*