

Grandes Líneas

I E C H

RICARDO ZELARAYÁN ESCRITOR

“La parodia me parece una estupidez total”

FERNANDO MOLLE

Ricardo Zelarayán nació “a mediados de la década del veinte” en Paraná. Vive desde joven en Buenos Aires, conservando intacta su condición de provinciano en eterno conflicto con el porteño. Escribió mucho, publicó poco, perdió y tiró bastante. Sus libros publicados —“La obsesión del espacio” (poesía, 1973), “Traveseando” (cuentos, 1984), “La piel de caballo” (novela, 1986, reeditada en 1999), “Roña criolla” (poesía, 1991)— representan menos de la décima parte de su producción. Su personalísima obra en todos los géneros —que también incluye explosivos panfletos— tiene una música inmediatamente reconocible, que se nutre del habla popular, de la calle, de giros coloquiales del interior del país. A comienzos de los setenta, formó parte una revista que marcó un punto de inflexión en la evolución de la cultura argentina: *Literal*. En los últimos años se dedica a la traducción, a escribir fragmentos y a influir involuntariamente en las nuevas generaciones de poetas argentinos.

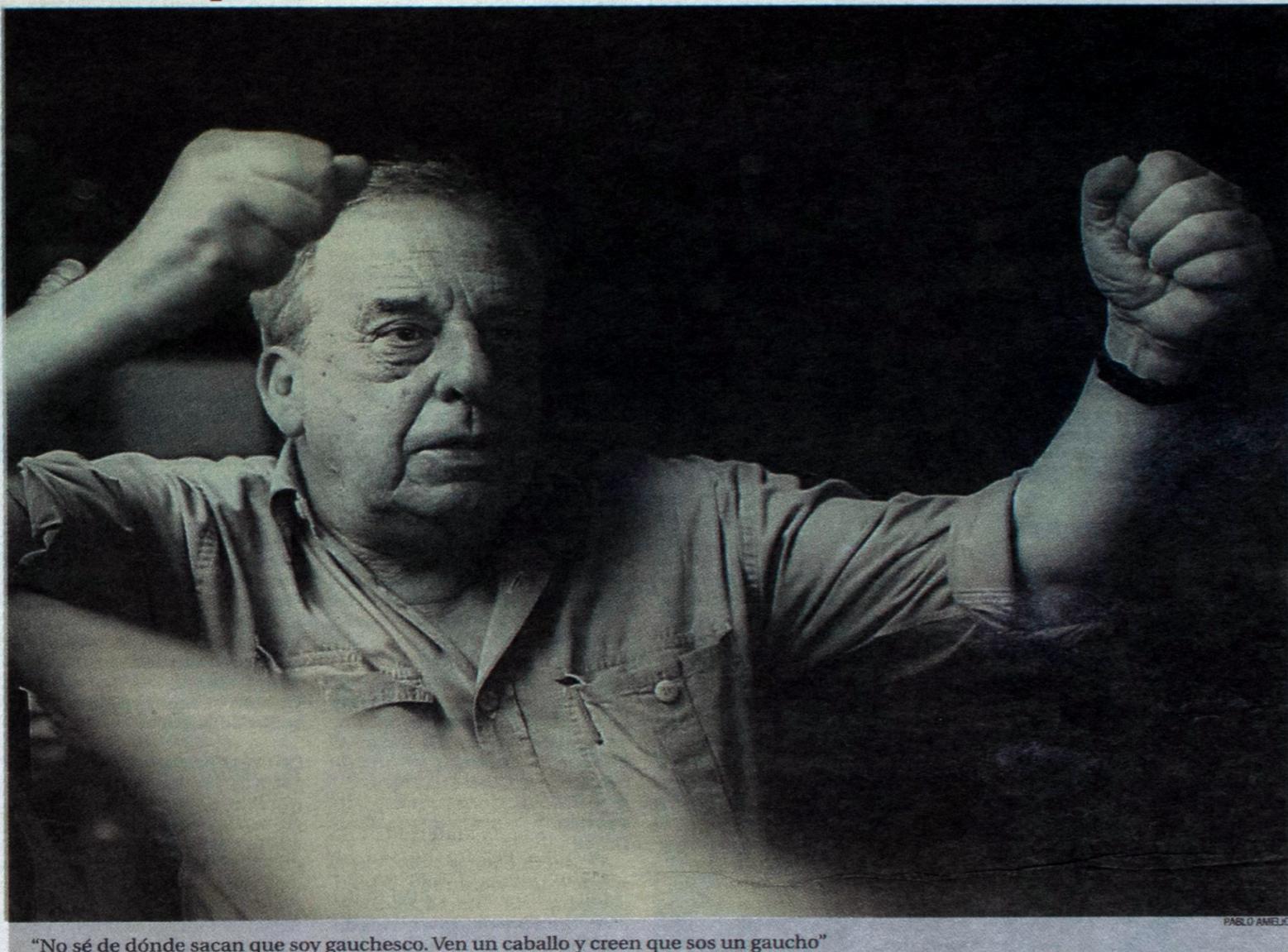
—¿Cómo era su familia?

—Soy una mezcla rara. Desciendo de indios analfabetos por el lado paterno. Aunque yo he salido blanco como mi madre. Mi abuelo era peón golondrina. Trabajaba en el sur de Salta y norte de Tucumán. Para liquidar sus chingas tenía que tener un apellido. Y, como no quería decir cómo se llamaba, le pusieron Villagra. El apellido que yo llevo, Zelarayán, es un apellido regalado.

—¿Cuándo llega a vivir a Buenos Aires?

—Yo vine a estudiar medicina. Y no se podía, porque había que dedicarse a estudiar o a trabajar. Estudié cuatro años, pero la carrera era de siete. Y pasaba que me identificaba con los pacientes. Me acuerdo que, en el Ramos Mejía, yo simpatizaba mucho con una chica de diecisiete años, tuberculosa. Y un día llego medio tarde a una clase de Semiología en una dependencia del Ramos Mejía, y en el pizarrón veo los dos pulmones de la chica partidos por la mitad, con chinches. Yo no sabía que se había muerto. De modo que empecé a trabajar en la editorial Depalma como corrector. Después me pasé a la publicidad. Fui redactor creativo, como se decía antes. Trabajé en diez agencias por lo menos. Volví al periodismo en el año 70.

—Su primer libro, “La obsesión del espacio”, lo publica después de los 40 años. ¿Desde qué edad escribe?



“No sé de dónde sacan que soy gauchesco. Ven un caballo y creen que sos un gaucho”

—Desde siempre. Yo tenía trece, catorce años. Escribí un diario en una de esas agendas de médicos. Después escribí de todo. Primero escribía poesía, algún cuento perdido por ahí, ni me acuerdo ya. Pero en fin, no soy escritor.

—Usted siempre habla de las obras que ha tirado o perdido.

—Bueno, yo en Buenos Aires tengo veintisiete mudanzas por lo menos. Yo siempre alquilé, viví en piezas, en pensiones. Primero yo tiraba, y después perdía. Y después trataba de no perder, pero me traicionaba el inconsciente. Precisamente hay una novela mía, se llama *Una madrugada perdida* (lamentable: ya no se puede hacer otra vez) que habla de la vida nocturna en Buenos Aires. Habla de la gente que a la mañana muy temprano se levanta a trabajar mientras los otros vuelven de la farra nocturna, durmiéndose en el colectivo. Y esa novela quedó inconclusa. Son

todas novelas colectivas, como *La piel de caballo*. Es una especie de coral.

—¿Actualmente prepara algún libro?

—En este tiempo me dedico al minimalismo literario, como se dice ahora. Tengo un libro de fragmentos empezado hace tiempo. Son historias, con sentencias, aforismos, situaciones. Recuerdo una de ellas, El ser: “Lo saludé, y no era. A mí también a veces me saludan y no soy” (risas). Y también tengo un pequeño librito que estoy haciendo de a poco, que empecé a escribir hace más o menos diez años. Son historias de apodos.

—Una particularidad de su poesía es que parece ir escribiéndose azarosamente, sin ningún tema ni plan previo.

—Todo, todo lo mío es así. Una novela empieza por una frase escuchada en la calle. Volviendo a tu pregunta, cuando hay un plan previo para escribir, el texto siem-

pre fracasa. Es necesario un disparador, y eso te da una angulación. Es como en la artillería. Tiene que ser una frase que me toca enseguida.

—Me acuerdo de esa frase inolvidable que abre *La piel de caballo*: “¡¡¡Agárrenme que lo mato!!!”

—Bueno, esa la escuché (risas). La otra vez empecé con una frase de mi peluquero, un paraguayo atorrante. El tipo me dice: “Quedate quieto que te hago la raya” (risas). Y a partir de ahí empecé un terrible delirio el año pasado. Hice una diez o doce páginas, pero abandoné.

—Su obra evidentemente viene más del habla popular que de la tradición literaria, de las lecturas.

—Absolutamente. Lo que escribo viene muy poco, como vos decís, de mis lecturas. Sí reconozco una influencia muy fuerte en Macedonio Fernández, en el sentido del cuestionamiento del

ser. No tanto en el estilo.

—¿“Roña criolla” era inicialmente una narración? Da la impresión de que son capítulos condensados de una novela.

—Bueno, eso se dice en la nota preliminar: estos poemas se escriben para preparar el clima de una novela, (*Lata peinada*), aún inconclusa. A esos poemas los escribí en un verano, donde yo veía venir la novela, pero no tenía la frase de arranque. Habla de la gente del norte que baja a buscar trabajo. Después se creó el clima de la novela, y empecé. Y de *Roña criolla* quedaron cosas afuera después que lo armé. Hay cierta reiteración de las versiones, pero está bien, porque es una forma de leer los poemas de vuelta con algunas variaciones.

—A mí lo que me fascina de “Roña criolla” son las historias que aparecen apenas insinuadas detrás de los poemas.

—Puede ser, pero es un poco el clima de la novela. ▶ pág. 8

El Mirador Buenos Aires

ARTE Y CULTURA

Una Argentina contada por Tato Bores en la que se cruzan cuadros de Berni, cabezas de Geniol, diseños, poemas de Juan L. Ortiz y fuentes de Lola Mora

SILVINA BUFFONE

El siglo XX argentino. Arte y cultura es una exposición que ocupa la totalidad del Centro Cultural Recoleta. Se trata de dar cuenta del siglo XX a través de un memorioso inventario de objetos cotidianos, obras de arte y documentos históricos. La ciclópica muestra se presenta ante el espectador a modo de una compleja infografía sociológica, artística e histórica, donde es posible apreciar ideas, ánimos y climas bien diferenciados.

Como en una Argentina contada por Tato Bores desfilan todos los tiempos –y todo lo imaginable– en vertiginoso videoclip: *Caras y Caretas*, planos de arquitectura, obras de arte, publicidades, juguetes antiguos, heladeras Siam, afiches de cine, vestidos de novia, sonidos de radio, discursos militares que, como fragmentos de un espejo roto, devuelven al espectador trozos del pasado inmediato.

El quimérico proyecto obviamente excede cualquier escrito, cualquier espacio y cualquier memoria. El resultado de la empresa es un "siglo XX cambalache" que merece ser visitado, ya que se trata de una muestra donde seguramente "uno no puede ser un espectador casual, será más bien un espectador emocionado".

El recorrido de la muestra está organizado cronológicamente según períodos históricos significativos que resultan claros para describir climas políticos, pero no siempre dan cuenta precisa del desarrollo artístico y sociológico.

Cada posta es identificada con una fecha, un título, un color y una foto mural emblemática que la representa. En cada sala se exhibe un video documental que amplía la información compaginando flashes de noticieros, espectáculos, publicidades y discursos. Se ofrece al público la posibilidad de escuchar música, poemas o fragmentos de radio a través de auriculares en los muros. La programación incluye videos y películas.

Tierra de promisión: 1900/1916. Los

inmigrantes llegan esperanzados al puerto en la foto mural y almuerzan harapientos en 1903 en el monumental óleo de Pío Collivadino que inicia el recorrido traduciendo pictóricamente la obscena realidad.

Brota el sainete de los Podestá, la prensa con su incisivo humor, la ostentosa arquitectura, los niños porteños y sus juegos. Conviven las fotos de estudio recreando neoclásicas escenas gauchescas, los óleos del bucólico nocturno de Malharro, las nerviosas parvas de Silva, el empastado gallero de Bermúdez, la primavera de Sívori, los cuadros de Della Valle, De la Cárcova, Giúdice, Brúguetti, Lázari y la fuente de Lola Mora.

La vuelta de las urnas: 1916/1930.

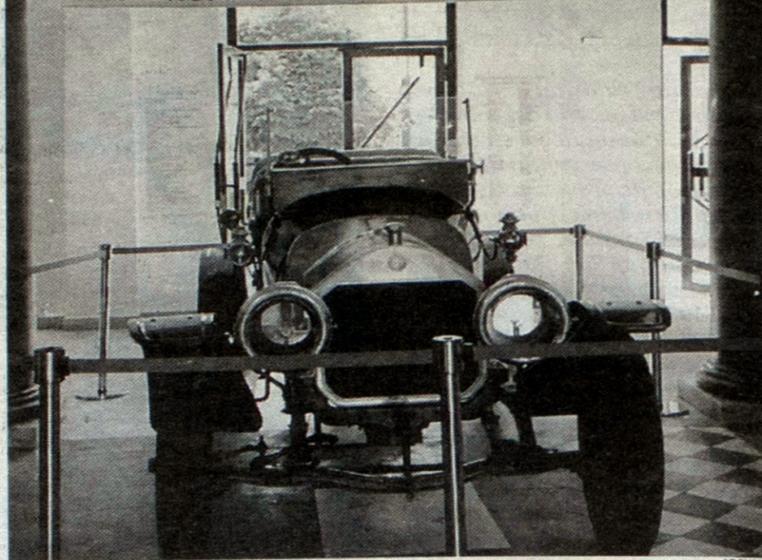
El retorno de las urnas, donde los ideales de democracia son identificados con la sonrisa de Gardel y una imagen de la asunción de Yrigoyen. Una galería de pinturas cuenta del puerto, del campo y de la ciudad incipiente: con el inconfundible aire de Quinquela Martín estalla la proa de un barco ígneo en el atardecer mientras Petorutti quiebra provocativamente a una dama de verde abanico. Fader y sus paisajes naturales, Thibon de Libian y el circo, Quirós, Basaldúa, Pinto, los grabados de Norah Borges, y los enigmáticos Víctor Cúnsoy y Xul Solar. Publicidades gráficas, fotos y juguetes atestiguan el protagonismo de los nuevos comerciantes, políticos, artistas, periodistas...

La reacción conservadora: 1930/1945. La radio eléctrica exhoehoen, con gabinete de madera de industria nacional, descansa frente a los Patoruzú y los patines de fierro. Las esculturas de Juan de Dios Mena brotan junto a la blanquísima heladera Siam Di Tella.

El inefable pelado de Geniol sonríe extasiado, en sospechosa y masoquista complacencia. El cine toma presencia a través de memorables afiches, mientras el Carnaval 1940 se anuncia con un cartel festivo y riguroso de colores naranjas y negros. Tres chicas rubias geometrizadas trepan en

SIGLO XX ARGENTINO: ARTE Y CULTURA

1900	1916	1930	1945	1955	1973	1983
1916	1930	1945	1955	1973	1983	2000



El diseño industrial, también en la exposición

diagonal el afiche de la liquidación de la tienda La Princesa. Eva inmortalizada ya por Anne M. Heinrich en el glamoroso retrato de 1944. La galería de pinturas es austera y espectacular a la vez, con obras de Berni, Spilimbergo, Forner, Del Prete, Butler, Guttero y Pacenza junto a los diseños de Bustillo.

La experiencia peronista: 1945/1955.

Las fotos de Evita y Perón quedaron en el pasillo y se ingresa a la década de la televisión a la luz del rostro de Tita Merello. El fenómeno peronista se describe en dos salas paralelas. Por un lado asistimos al cruce del teatro de Discépolo, Porter y Gorostiza con la TV Philips con gabinete de madera. En un pasillo conviven el juego del sapo, los libros peronistas y los rigurosos afiches que hablan del campo argentino, de LRA radio del Estado, de la Caja Nacional de ahorro postal y de la industria argentina en el 2° plan quinquenal. Se despliega así una imaginaria de obreros, sólidas espigas de trigo, donde los engranajes de industria y los colores patrios conviven con las brillantinas perfumadas Atkinsons que "otorgan distinción". La arquitectura toma un acento urbano colectivo y racionalista mientras en el video estalla el bombardeo aéreo sobre Plaza de Mayo, luego suena el bolero tropical y un tango de Troilo.

Niní Marshall es expatriada, Borges nombrado inspector de gallinas, Cortázar edita *Bestiario* y Sábado *El túnel*: el divorcio entre la intelectualidad y las masas populares que refrescan sus pies en la fuente de mayo un 17 de octubre.

En la sala contigua se exhiben obras vanguardistas de abstrac-

ción geométrica donde se afirma –paradójicamente– la objetividad de valores puramente plásticos. Arte Madí, Arte Concreto Invención y Perceptismo dinamizan la sala con sus colores planos. Hlito, Iommi y Fontana. El resultado de esas experiencias es una contundente producción de altísimo nivel plástico.

La memoria recuperada: 1955/1973.

Gente joven, semidesnuda y divertida desde los happenings del Di Tella celebran los años de oro del sesenta y la explosión de lo nuevo. El Informalismo, la Otra Figuración y el Arte Destructivo con propuestas de ruptura, otras búsquedas individuales: Berni, Testa, Presas, Eras Velazco, Aizemberg, Puente, Renart... En los auriculares suena rock nacional, Piazzolla y en la radio la llegada del hombre a la Luna y "Hay que pasar el invierno".

En la vitrina, la muñeca de goma Piel Rose, la Kodak fiesta, Mafalda y El Eternauta son parte de la creciente conceptualización y politización de las artes y la cultura (fenómeno prácticamente no representado en su real magnitud y trascendencia).

Los setenta son rojos: 1973/1983.

En la gigantografía avanza una marcha de las madres delante del cine donde se exhibe *Missing*. Las obras son desgarradoras y testimoniales, en el arte "sangre y tendón" convive con aquietados hiperrealismos. Irrumpe la transvanguardia expresionista en la pintura.

El largo camino de la democracia: 1983/2000.

Está representado por una selección de obras de arte contemporáneo que habitualmente habitan galerías, salones y museos.



EL SIGLO XX ARGENTINO

Una creativa y apabullante exposición de 100 años de arte, industria, artesanía, diseño y pensamiento en la Argentina

En el Centro Cultural Recoleta
Junín 1930
Hasta el 12 de marzo



El inefable pelado de Geniol, en el centro de la escena

OPINIÓN

I E C H

De Punta Tuñón, entre la poesía y la política

“En 1922, a los diecisiete años, y en Montevideo, donde había viajado acompañando a su hermano mayor, Enrique, Raúl González Tuñón...”



Martín Prieto
El Ciudadano

En 1922, a los diecisiete años, y en Montevideo, donde había viajado acompañando a su hermano mayor, Enrique, Raúl González Tuñón compone la mayoría de los poemas que cuatro años más tarde va a publicar bajo el nombre de *El violín del diablo*. Escribía, anotó después, “deslumbrado por Darío, Baudelaire, Carriego, Héctor Pedro Blomberg –el poeta de los puertos y los mares–, José Asunción Silva, Herrera y Reissig”.

Por supuesto que hay otros escritores que comenzaron a escribir y a publicar tanto o más temprano que Tuñón, pero siempre se trata de volúmenes que el mismo autor, o la historia, o los biógrafos y los críticos se encargaron de sepultar: el pozo de agua en el que Ricardo Güiraldes tiró la edición de *El cencerro de cristal* empapa, corrompe y elimina todavía las primeras ediciones de los primeros libros de la mayoría de los poetas argentinos. El del joven González Tuñón, en cambio, aparece intacto. ¿Por qué?

Lo publicó M. Gleizer editor en 1926, luego de que el volumen obtuviera el premio de poesía en el concurso organizado por la misma editorial, “con el voto de los jurados Evar Méndez y Alfonsina Storni”. Carlos Alberto Leumann era el tercer jurado del concurso, pero no votó a González Tuñón.

Es cierto, como vimos que lo recuerda el mismo Tuñón, que *El violín del diablo* es, literalmente, un mar de citas: todos los poetas que tuvieron océanos, puertos, barcos, marineros y putas en el centro de su imaginación poética, aparecen citados por el joven Tuñón quien arrastra, por el prestigio de la cita, no sólo imitaría y giros verbales, sino, como materia bruta, ideología.

Sin embargo, es recién en 1935 cuando Tuñón traza en *Todos bailan* algo así como un programa retrospectivo que es el que permite leer los poemas del 22: “Traigo la palabra y el sueño, la realidad y el juego de lo inconsciente/ lo cual quiere decir que yo trabajo con toda la realidad”.

Se trata, decíamos, de un programa retrospectivo porque la afiliación de Tuñón al Partido Comunista en 1934 generará un progresivo recorte de “toda la realidad”, que a partir de *La muerte en Madrid* (1939) ya no tendrá posibilidad de retorno. Cuando Tuñón se convierte en un poeta político, que en su caso será básicamente un poeta partidario, y sostiene, por ejemplo, en 1936, que “existe poesía revolucionaria cuando el contenido social corresponde a la nueva tópica”, pero “no hay que confundir técnica nueva con ocultismo poético, travesuras gramaticales o poemas sin ritmo, porque generalmente esa actitud poética que fue una reacción saludable contra el academicismo, está reñido

con ese ritmo de marcha, de himno –para cantar– que debe tener casi siempre un poema revolucionario”, va abandonando “toda la realidad” para trabajar sólo con parte de ella.

En *La literatura resplandeciente*, Tuñón recuerda a César Vallejo en París, en 1935. El encuentro no fue afortunado: “Vallejo hizo una encendida defensa de Trotski. Discutí con bastante calor con él, recordándole, entre otras cosas, la defensa que Stalin hizo de Maiacovski enfrentando a los sectarios. Si Vallejo hubiera sobrevivido, le recordaría hoy el testimonio irrefutable de Jean Richard Bloch cuando presenta a Stalin –cuyos méritos de gran conductor y aparte la obra escrita son inmensamente superiores a los defectos que se le atribuyen– estimulando a Pasternak, a Leontov, a Erenburg, este último un tanto olvidadizo en sus *Memorias*”.

En 1937, los poetas vuelven a encontrarse en París. Según Tuñón, el estado de ánimo de Vallejo “era lamentable”, hasta que Pablo Neruda consiguió que Louis Aragon y André Malraux lo invitaran al encuentro internacional de escritores que se celebraría en París: “¡Qué cambio en C.V! Aún lo estoy viendo, en momentos en que el tren que une Cerbere con la ciudad catalana de Port Bou llegaba al otro lado del túnel, trayecto ya familiar para mí. Aún lo estoy viendo, con el puño cerrado y cantando con nosotros *La Internacional*. Allí comenzó a escribir en forma más directamente ligada a la realidad, y es seguro que *España, aparta de mí este cáliz* contiene varios de los mejores poemas del proceso vallejian, más vibrantes y libres”.

Ya vemos que “la realidad”, para Tuñón, ya no es más “toda la realidad”, y podemos pensar, también, en el lugar que ocupan en esta nueva “realidad”, “el sueño y el juego de lo inconsciente”, que formaban parte del programa anterior.

De hecho, González Tuñón, como José Carlos Mariátegui, cree que *Los heraldos negros* podría haber sido su única obra (de Vallejo). Sin embargo, lo que en el ensayista peruano puede ser entendido como un superelegio (es tal su genio, que su emergencia menor, tentativa, juvenil, basta para justificarlo), en Tuñón, reforzado por su juicio sobre *España, aparta de mí este cáliz*, sólo sirve para descalificar a, ni más ni menos, *Trilce*: ya vemos en qué trasto habían quedado el sueño y el juego de lo inconsciente en el nuevo programa de Tuñón.

Hasta entonces, desde *El violín del diablo* hasta *Miércoles de ceniza* (1928), *La calle del agujero en la media* (1930), *El otro lado de la estrella* (1934), *Todos bailan* (1935) y todavía en muchos de los poemas “retardatarios” de *La rosa blindada* (1936) González Tuñón sigue siendo un poeta realista o, más precisamente, como definió él mismo la tendencia, un “realista romántico”: “Debemos buscar el punto en donde se encuentran lo clásico y lo

romántico, la experiencia y el sentimiento, la ley y la revelación, la búsqueda y la inspiración. El realismo romántico. Seamos realistas románticos”.

Bares, cafetines, cigarrillos, farillos, barbas, puertos, mares, navíos, gaviotas, marinos, ramerías, muelles, pescadores, lámparas, hombres, mujeres, alfileres, guitarras, almacenes, orillas, arrabales, lunas, corazones, faroles, automóviles, libros, teléfonos, carpetas, mapas: aquí está todo el peso sustantivo del programa realista de Tuñón. Un registro material de las cosas, los hechos y las personas.

El celebradísimo “Eche veinte centavos en la ranura” es un poema realista, y su efecto (“Esos versos, que mucha gente repite en la taberna del Bajo, que es contraseña de poetas, suelen transformarse, después de varias libaciones, en un poema anónimo, que, desde el Paseo de Julio, abarca a todos los desesperados de la Tierra”), es también un efecto de representación realista.

El realismo sustantivo de Raúl González Tuñón se vuelve romántico, que es una manera de decir que se vuelve poético (sentimiento, revelación e inspiración son, para Tuñón, las notas de lo romántico que, como vemos, pueden fácilmente homologarse a las de lo poético) a través de dos recursos extremadamente sencillos y casi siempre eficaces: el de la adjetivación y el de la comparación.

Es interesante ver cómo en el realismo romántico de González Tuñón prevalece la nota realista sobre la romántica, y versos superdenotativos como “Pero, a la vuelta, con el auto, matamos a

un perro”, o “Mujeres con canastas vienen de los mercados” funcionan como anclajes evidentes con los que el poeta demuestra su interés en mantenerse, o apoyarse en el terreno de “lo real”.

De todas maneras, su gran logro poético sucede cuando lo real combustiona con lo romántico, y Tuñón encuentra la plena actualización de sus hipótesis.

Es notable que eso, que sucede en algunos poemas de *Miércoles de ceniza*, *La calle del agujero en la media*, *El otro lado de la estrella*, *Todos bailan* y *La rosa blindada*, esto es, la producción de Tuñón que abarca más de la mitad de la década del 30 ya puede visualizarse con cierta nitidez en la producción juvenil de Tuñón, en los poemas finalmente publicados en 1926; de hecho, toda la gran poesía de González Tuñón es la proyección, a veces perfeccionada de los poemas de *El violín del diablo*.

Después del 36, explotación, enfermedad, marginalidad y miseria son las marcas del nuevo realismo de Tuñón, que abandona así toda proyección “romántica”: a partir de aquí habrá ley, pero no revelación, habrá búsqueda, pero no inspiración. Habrá realismo político que de lo poético o romántico guardarán sólo su retórica.

Raúl González Tuñón es, en la poesía argentina, de las décadas del 20 y del 30, el dueño de un tono.

El mismo al que, de un modo tan auténtico, pero tal vez menos dotado, se acercaron Nicolás Olivari y César Tiempo, y que estaba anunciado y en muchos casos desarrollado en los juveniles poemas de 1922.



La Central Leopoldo Panero

Catorce libros de poemas, dos de relatos y traducciones de Lewis Carroll conforman una obra singular, atravesada por las convenciones románticas

EMILIO TOIBERO

En Madrid, el 16 de junio de 1948, en la casa de la calle Ibiza al 25, que con los años se volvería leyenda, nació Leopoldo María Francisco Quirino Panero Blanc. Es el hombre que hoy, a los 51 años, es señalado como el mayor poeta español viviente, llamado, en un libro de 1995, por el profesor catalán Túa Blesa, "el último poeta".

Segundo hijo del poeta oficial del franquismo, Leopoldo Panero Torbado y de Felicidad Blanc que, azarosamente protegida en el aura negra de la familia que había formado, con el correr de los años sería actriz cinematográfica y escritora, hasta hoy no ha podido desprenderse de las marcas de una infancia, culta y adinerada, donde parecía que el mundo estaba al alcance de sus manos. "En la infancia vivimos, después sobrevivimos", escribió Panero una vez.

La difusión, moderada pero cierta, de su producción literaria, se debe a dos hechos ajenos a su voluntad. Cuando hacía más de dos años que había publicado, sin mayor repercusión, su primer libro de poemas -*Por el camino de Swann*, 1968-, formó parte de la antología *Nueve novísimos poetas españoles*, a cargo de José María Castellet, que desató, en mayo de 1970, una batalla literaria.

La furia de los excluidos, los disidentes y los defensores convirtió al libro en el disparador de una lucha que resonó fuertemente en la vida cultural española, controlada todavía por el aparato franquista. Acusada la selección de complot catalán, de golpe magistral perpetrado desde la oscuridad por el editor y escritor Carlos Barral y el poeta Pedro Gimferrer, nunca quedó

claro, ni aun en el turbulento momento de su aparición, cuáles eran las relaciones -más allá de las generacionales- entre Panero, el más joven de los elegidos, y el resto de los antologados.

Diecinueve años más tarde, en una nota aparecida en el diario *El País* el 20 de agosto de 1989, llamada "Cómo salir de los novísimos", el crítico Rafael Conte apostillaba: "¿Y Leopoldo María Panero, el terrible, el inclasificable, el molesto y el mayor perturbador de todos? Nunca fue un novísimo sino un trágico, entrando y saliendo, del reposo al grito, desigual y genial a trozos".

El otro hecho definitivo para la trascendencia de su obra es, paradójicamente, un filme: *El desencanto*, Jaime Chavarrí, 1976, convertido hoy en España, pero no sólo en ella, en objeto de culto.

Comenzado a rodar en agosto de 1974, durante los estertores del franquismo, y estrenado en setiembre de 1976, utiliza algunas de las técnicas popularizadas por el "cine-verdad" francés para trazar un implacable retrato de la opaca, nostálgica decadencia de una familia paradigmática del fascismo. Allí los Panero sobrevivientes -Felicidad y Leopoldo María, pero también sus hermanos Juan Luis y José Moisés- se dicen, frente a la cámara, todo aquello que, supuestamente, no podían decirse en su cotidianeidad.

En su momento, la película tuvo un suceso inesperado en España y convirtió a los Panero en personajes populares. Muy especialmente a Leopoldo María, de cuya boca salían las observaciones más agudas, transformado en una suerte de héroe contestatario. Desde ese momento, su producción contó,

hasta hoy, con un indeclinable núcleo de lectores, minoritarios pero fidelísimos.

A la manera de los escritores románticos, la obra de Leopoldo María Panero aparece inseparable de su vida. Sus catorce libros de poemas, sus dos de relatos, sus traducciones (especialmente las de *Del marqués de Sade*, Lewis Carroll y Barrie), sus prólogos, sus participaciones en obras colectivas, sus conferencias y sus ensayos demuestran hasta qué punto su escritura resulta de un cuerpo errabundo, trabajado por la ausencia de amor que reclama a borbotones.

En un reportaje concedido a *El País* en octubre de 1992, dice: "Y yo entonces estaba muy enamorado de Ana María Moix. Pero ella no se enamoró de mí. Y me dejó caer. Y luego tuve un rollo con Luis Ripoll. Estuvimos juntos en Tánger. Y también me dejó caer. Para mí siempre fue el amor como una causa perdida, algo imposible. No fue la droga la que me enloqueció. Fue el amor que no me dieron".

No es casual que, a los seis meses de la muerte de su padre, publique su primer libro, concrete su primer intento de suicidio y tenga su primera internación en una institución psiquiátrica. Primeros, en cualquier caso, de una larga serie que se extiende, por lo que se sabe, hasta principios de 1999. Desde octubre de 1977, el poeta estaba recluido en el Hospital Psiquiátrico Insular de Las Palmas de la Gran Canaria, escribiendo y publicando.

Como si a lo largo de una vida que puede verse como un rosario de desdichas, la palabra escrita fuera su única posibilidad de afirmación y defensa, frente a un mundo donde nunca, salvo en su infancia, ha encontrado lugar.

CATULITO

SANTIAGO LLACH

Hay una manera de seducir: la que apabulla al lector con un saber técnico sustentado en un corpus textual acotado y de prestigio irrefutable (el corpus "clásico", claro); y a partir de ahí, en su propio terreno, lo ejecuta sometiendo a asociaciones internas que intentan ejercer un encanto críptico.

Hay otra, la del poeta que hace alharaca de su condición de ladrón, que escribe unos poemas exquisitos haciendo gala de una ignorancia y un salvajismo enciclopédicos, y descansando entre otras cosas en un raro efecto de anacronía que producen ciertas asociaciones.

Tan cerca o tan lejos de aquel arte alquímico del buen decir como de esta militancia plagaria, Sergio Raimondi nos depara su delicioso *Catulito*, que ya en el título contiene algo de la mecánica que el texto interior despliega. Una dosis sabia de ternu-

ra y de irreverencia, conjugadas también con un saber técnico que, mediante una serie increíblemente afortunada de guirnaldis que van desde la perla de una charla de café hasta las acotaciones marginales del erudito, se expresa en el prólogo más maravilloso que leí en muchos años. Ese prólogo y el bardo regulado que Raimondi arma con 15 gemas originales del atribulado Cayo Valerio Catulo hacen de esta traducción un gran libro de versos del poeta de Bahía Blanca. Raimondi no necesita ocultar su conocimiento de lenguas y sabe que, en la poesía, los medios de producción están en manos de los trabajadores. Ya en la sintaxis por momentos atrabiliaria del prólogo denota sus lagunas, su chamuyo. Ahí, se produce una serie de encadenamientos en el lector que le hacen finalmente exclamar: "ah, es de acá". En efecto, y a continuación, la lectura de los poemas en su versión bahiense irá suscitando una serie de comentarios lingüís-

ticos que un verdadero análisis crítico debería desplegar, y una serie de preguntas tan pertinentes como (algunas) incontestables, que flotan en el aire, tales como (no es chiste): "¿Bukowski es arte alto o cultura de masas?".

La vara del endecasílabo, pero también la traición a él, le ofrecen a Raimondi la mejor arma para violentar a Catulo hasta que escarmiente, hasta que se haga Catulito, propio, africano. Así, esa desobediencia produce cosas raras, como que un verso de un breve poema dedicado a Lesbía, que en su versión "literal" debiera decir algo así como "ahora, en callejones y en esquinas", resulta en vez: "Ahora en callejas, en callejones, en callejuelas". Insisto: no se trata aquí de hacer el elogio de un cierto salvajismo. Todo lo contrario, de lo que se trata es de la hábil incisión de su lengua que Raimondi (a través de "variaciones" como la señalada y un estuche versátil de recursos) instila en el marco clásico. En palabras del autor:

"más eficaz que una puteada, era una puteada concentrada en el rigor del artificio". No quiero ahorrar al lector de esta reseña los versos restantes del poema lesbico: "pela y se las pela y los pela / a los magnáminos nietos de Remo". Tampoco, la aclaración de Sergio Raimondi: "Los estudiosos se han pasado dos siglos intentando saber si la Lesbía de los versos es aquella a quien Cicerón en el *Pro Caelio* (...) llama «despojadora de todos». Se dice que el verborrágico abogado la amó en vano. No sería extraño, habituado como estaba el oído de la joven a la palabra poca y precisa".

Es verdad que la brevedad y la precisión de los poemas de *Catulito* tantean ya entonces los límites "prosaicos" del género. La lírica necesita también de otras cosas.

Pero el fervor insultante de *Catulito* se regodea en un ejercicio de la palabra que es difícil desdenar, y que nos da otra lección de historia de la literatura.



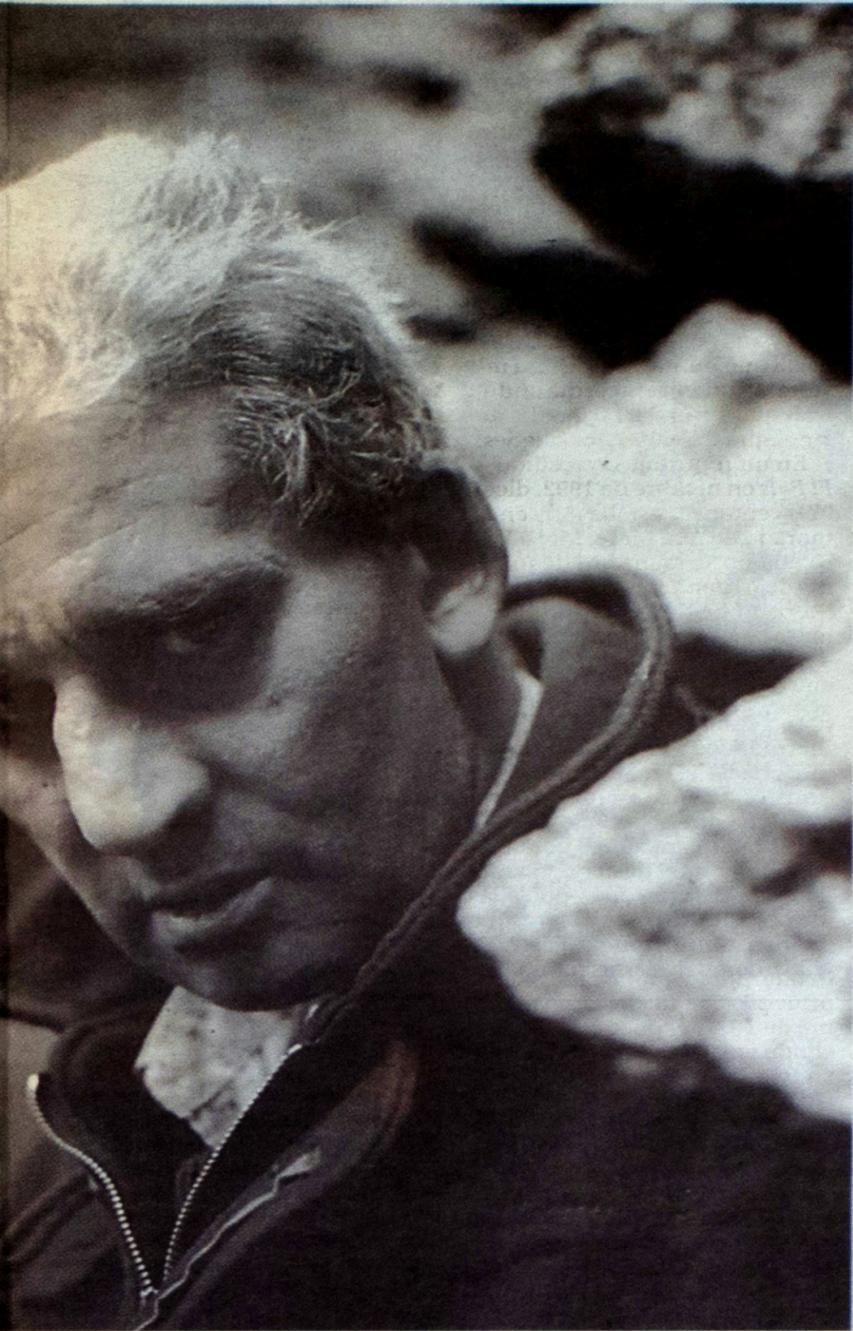
DE SERGIO RAIMONDI

Sergio Raimondi traduce y anota catorce endecasílabos y el "Talo maricón" del latino Catulo hasta convertirlo en un texto propio y singular

Vox
Bahía Blanca, 1999
30 páginas



I E C H



UNA ESCRITURA LÚCIDA

El verso subversivo que va de "Así se fundó Carnaby Street" a "Abismo"

MAURICIO ALONSO
"Nada más inhumano que el blanco/ que el resplandor in-mundo del poema/ en donde un pellejo grasiento/ se finge un hombre." En este poema, perteneciente al último libro editado de Leopoldo María Panero - *Abismo*, 1999- tal vez surja algo de la esencia del poeta español. Los ojos ciegos de la página transmiten un terror que en el caso de Panero concluirá, siempre, siendo vital.

A finales de los laxos y últimos años del siglo XX, para algunas personas la escritura sigue resultando un sitio de salvaguarda, de eterno e inmodificable refugio en donde guarecerse.

En Panero, después de tantas penas bajo el puente, pareciera que la poesía funciona de esta manera.

Ante todo, habría que comenzar calificando el verso de Panero como un verso subversivo, resultado de una poética destructiva que contiene en su centro una deliberada búsqueda de ruptura.

En uno de sus primeros libros -*Así se fundó Carnaby Street*, 1970- el primer cascotazo a lo anterior ya impacta en el blanco. Con una poesía formalmente anárquica ya iba deshaciendo descaradamente toda una tradición literaria. Desde la dedicatoria -"A los Rolling Stones"-, se eyecta el primer disparo.

Luego, una lotería aparentemente caótica de escuetos poemas se descarga para postrar

al lector, aún hoy, en el asombro más tieso. "El tiempo, como Speedy González, se llevó, envueltos en una nube, todos aquellos ojos clavados sobre una fotografía de Cliff Richard. Por las abiertas ventanas penetró el crepúsculo".

En *Así se fundó Carnaby Street* abunda todo aquello que estaba poéticamente a años luz de formar parte de la poesía. En esto, entre otros motivos, reside la ruptura que provoca Panero, que lo lleva tempranamente a ser considerado uno de los "nueve novísimos" de la antología que, en 1970, hizo José María Castellet.

La distancia que existe entre *Así se fundó Carnaby Street* y *Abismo* es el largo trecho por el que se arrastran sus versos, cargados de un dolor tan comprimido como "atractivo". Merodea con frecuencia a través de sus poemas esa aflicción casi romántica, irrevocable pero no superficial, sentida y a su vez verosímil.

Panero, por momentos, elabora un verso que podría formar parte de una suerte de romanticismo sucio de un siglo más sucio aún que ya se ha acabado. "Escribiré y escribiré/ hasta que la página caiga sobre mí/ como la ciudad que se volcase/ sobre mis ojos/ y el poema será una casa/ ante nadie".

En este poema de "Abismo" tal vez se resume la existencia vital de Panero tan íntimamente ligada a su existencia poética.

Existencias, ambas, que en

el caso del poeta madrileño, las más de las veces resultan indiscernibles.

Panero, muchas veces sumido en los peores cataclismos interiores, no ha cesado de aferrarse a ese puñado de palabras que parecen sostenerlo en la cruda situación de poeta orillero.

Su obra, prácticamente invisible de este lado del continente, contiene una dureza y una melancolía que avanzan silenciosamente. La poesía pareciera no estar dispuesta a abandonar a Panero y éste parecería no poder dejarla a ella. Tal alianza indestructible, colmada de tristezas y erupciones está compuesta por la erudición caótica de un hombre ya maduro y un verso cada vez más negro, depurado y certero. Lo breve de los poemas de *Abismo* no impide que encierran, contengan y escupan algo de una rabia engullida por años y mucho de unos temores abismales al silencio de una página que se resiste.

Resistencia que Panero, con su fuerte debilidad, sigue sosteniendo desde un costado un poco más calmo que en años ya pasados.

Hoy, a los 51 años, Leopoldo María Panero continúa prendido a una escritura lúcida, cuerda que le resulta aparentemente tan vital como dolorosa. Esta pareja del hombre con la palabra ya goza, desde hace tiempo, de una calidad a prueba de balas.

A pesar de que a muchos les convenga que el poeta Panero no sea más que silencio, él, pese a los obstáculos que la vida le irguió, permanece creando.

HISTORIA DE LA VIDA PRIVADA EN LA ARGENTINA. PAÍS ANTIGUO. DE LA COLONIA A 1870

ALEJANDRO MOREIRA

"Los éxitos editoriales, como los filmes de suceso, generan continuaciones", dicen los directores en la introducción de este primer volumen de la *Historia de la vida privada en la Argentina*. En efecto, esta compilación que cuenta con trabajos de Enrique Tandeter, Juan Carlos Garavaglia, Carlos Mayo, Jorge Myers, Pilar González Bernaldo, Beatriz Bragoni, Cristina Iglesia, Gabriela Braccio, Andrea Jáuregui y Héctor Tizón, puede ser considerada como la versión argentina de la *Historia de la vida privada* "original", publicada en Francia bajo la dirección de Ariès y Duby. Como tantas otras nominaciones que los historiadores han inventado, el concepto de "vida privada" es complejo, sólo adquiere sentido por oposición al de "vida pública", se encuentra por lo tanto sujeto a debates, etcétera. Sobre esos problemas se extienden los directores de la publicación. Lo

cierto es que esta *Historia de la vida privada en la Argentina* se extiende por una diversidad de temas: modo de vida en los ranchos de la campaña; historia de familias; formas de sociabilidad popular; gestos de devoción en torno de las imágenes religiosas; hábitos, gustos y costumbres relacionados con la imagen que determinaron el surgimiento de una conciencia estética a fines del período colonial. Y, por cierto, también incluye aquellos temas ligados con la privacidad en el sentido más lato del término: en el capítulo "Contingencia de la intimidad: reconstrucción epistolar de la familia en el exilio" leemos que en 1846 Juan María Gutiérrez le pedía a Echeverría: "Escribame la crónica escandalosa, político-mujeril-fornicaria, déme noticias de las amigas de las sobrinas de Mariquita Nin, de las Antuñas y de Bernita Andrade..." Si los antecedentes son sólidos (a la *Historia de la vida privada* publicada en Francia que mencionábamos puede agregarse, co-

mo otro ejemplo reciente, la *Historia de las mujeres* dirigida por Duby y Perrot), el desafío en cualquier caso no era menor: se trataba de diseñar los contornos que permitieran construir una nueva problemática en un terreno en gran medida inexplorado en nuestras latitudes, a lo que debe agregarse las dificultades que presenta el propio objeto de estudio que, por definición, es brumoso, y renuente a una conceptualización taxativa. En ese sentido es interesante señalar que un pasaje de Santa Teresa de Jesús sirve a Héctor Tizón para caracterizar la vida de Jujuy en el siglo XVIII y XIX, pero es también utilizado como epígrafe para un trabajo dedicado a los conventos femeninos de Gabriela Braccio. En ambos casos, esa coplilla sirve de metáfora para dar cuenta de una forma de experiencia íntima: la quietud; y entonces se hace evidente que esa apelación a la literatura no es ociosa: el fragmento en cuestión viene a dar inteligibilidad a un fenómeno -una pe-

culiar visión del tiempo y del destino- que difícilmente pueda enfrentarse con el instrumental corriente de la historia social.

Los resultados son más que satisfactorios: esta obra logra articular un espacio donde podrán imbricarse otros textos, es decir, inaugura nuevos campos de estudios historiográficos en nuestro país y todo indica que se convertirá en un material de consulta ineludible para los estudiosos. Por otra parte, *Historia de la vida privada* no sólo es homogénea en cuanto al valor de sus contribuciones sino también en la calidad de su escritura; responsabilidad de los mismos autores o de correctores que se esmeraron en su tarea, lo cierto es que se ha logrado plasmar un estilo que sabe combinar los rigores que atañen a la densidad de los temas tratados con una remarcable claridad expositiva no exenta por momentos de belleza. Lo que muestra que es posible escribir sobre cosas serias y hacerlo, además, para un público masivo.



F. DEVOTO Y M. MADERO (DIRS.)

Primero de una serie de tres volúmenes que se propone reconstruir la historia privada de la Argentina para un público masivo: y lo logra

Taurus
Buenos Aires, 1999
297 páginas

BUENOS AIRES, MADRID

I E C H

abecedé nacionales e internacionales

a)

Gusmán reeditado. Una de las novelas más significativas en la producción de Luis Gusmán, *En el corazón de junio*, acaba de ser reeditada, corregida por el propio autor. La novela se publicó originalmente en 1983 y su protagonista es Flores, un personaje trasplantado del corazón y obsesionado en develar el secreto que llevó a la tumba a su donante. A esta historia se van sumando y entramando otras, al tiempo que poco a poco emergen, casi como fantasmas, los vuelos de la muerte, la dama española (una forma de tortura de la Edad Media), aunque ninguna referencia explícita, directa, a la dictadura militar: "Durante el 78, tanto en *Cuerpo velado* como

en *En el corazón de junio*, traté de escapar a dos cuestiones: a la literatura más referencial y a la literatura más realista. Tomando una frase de Nabokov, traté de escapar al veneno del mensaje". Por eso mismo, y con este criterio, Gusmán buscó escapar entonces "excesivamente y todo el tiempo" de cualquier tipo de referencia. Pero, con los años, y sobre todo a partir de la escritura de otra pieza emblemática de su producción, *Villa* comprendió que lo críptico o cifrado hacía que en *En el corazón de junio* se perdieran cuestiones que estaban presentes y que le eran constitutivas, como, precisamente, los vuelos de la muerte, la tortura y los desaparecidos.



b)

De Chirico porteño. Una muestra con 130 obras del artista italiano Giorgio De Chirico titulada *La metafísica del tiempo* se inaugurará el próximo 15 de Marzo a las 19 en la Sala I del Centro Cultural Borges (Viamonte y San Martín). Los óleos, témperas, acuarelas, dibujos y esculturas pertenecen a la Fundación Giorgio e Isa De Chirico de Roma y a un grupo de coleccionistas privados, y serán exhibidos bajo el auspicio de la Embajada de Italia. Nacido el 10 de julio de 1888 en Gracia, De Chirico realizó sus estudios de Bellas Artes en Alemania, donde tomó contacto con el pensamiento filosófico de Nietzsche, Schopenhauer y Weininger, los

que inciden poderosamente en su personalidad artística.

La pintura metafísica del artista es considerada, conjuntamente con el pensamiento filosófico y poético de Duchamp y la teoría del psicoanálisis de Freud, una de las influencias más significativas para las bases del movimiento surrealista. De Chirico comenzó a pintar sus herméticos y enigmáticos cuadros hacia 1911. Su pintura metafísica alcanzó su máxima expresión entre el período de 1911 a 1919 y se caracterizó por la incertidumbre, el misterio y la melancolía de las escenas, pobladas de objetos de uso corriente, que colocó en un contexto ajeno a ellos, como desiertas o ruinas.

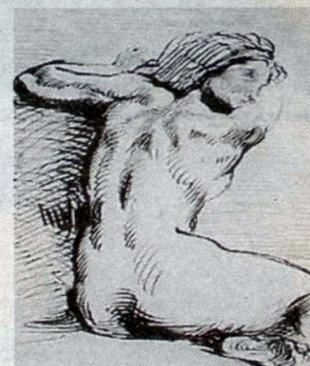


c)

Krugier generoso. El Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid comenzó a exponer la semana pasada 200 obras, la mayoría dibujos, de la colección de Jan y Marie-Anne Krugier-Poniatowski. Es la primera vez que se expone un conjunto tan amplio de la colección privada del galerista polaco, un proyecto en el que han intervenido también la Galería Nacional de Berlín y la Colección Peggy Guggenheim de Venecia. Goya, Picasso, Delacroix (foto), Rembrandt, Klee y Matisse figuran en la muestra.

La colección de los Krugier es "conocida y misteriosa", porque se sabía que se estaba realizando desde hacía 30 años, con una mayor preferencia por el dibujo

a lo largo de varios siglos de la historia del arte, pero al mismo tiempo sólo se habían prestado obras en contadas exposiciones y nunca en forma monográfica. "El conjunto es impresionante, y esta selección entre un fondo de 500 dibujos da una idea de los distintos aspectos y de la calidad de la misma", declaró el curador de la exposición. Jan Krugier, de 71 años, asistió con Marie-Anne Poniatowski a la presentación, y dijo que había iniciado la colección por indicación de su esposa. "Para evitar conflictos con mi propio pasado llegué a una especie de psicoterapia mediante el dibujo. Es una pasión y una especie de autodefensa y confianza en la humanidad".



d)

Rosarinos madrileños. Entre el 10 y el 15 de este mes se realizará en Madrid la nueva edición de la Feria Internacional de Arte Contemporáneo (Arco).

En esta oportunidad, la Argentina estará representada por dos galerías de Buenos Aires, Ruth Benzacar y Diana Lowestein Fine Arts quienes presentarán obras de, entre otros, seis artistas rosarinos. Nicola Costantino (foto), Antonio Berni, Román Vitali y Fabián Marcaccio (en la sección Project Rooms) serán presentados por Ruth Benzacar, mientras que Graciela Sacco y Mauro Machado formarán parte del combo de Diana Lowestein. Graciela Hasper, Joseph Kosuth, Marie Oresanz, Miguel

Rotchild, Elizabeth Aro, Dino Bruzzone, José Manuel Fors, Carlos Gallardo, Alejandra Padilla, Silvia Rivas, Eduardo Aráuz, Silvia Gai, Juan Paparella, Pablo Suárez, Liliána Porter, Eduardo Medici, Sebastián Gordín y Jorge Macchi serán otros de los artistas presentados en la exposición por las galerías argentinas, que compartirán el espacio madrileño con otras 220 galerías de arte moderno y contemporáneo de casi todo el mundo.

En esta oportunidad, el país invitado a la exposición es Italia. Y, como es habitual, además de la exposición se han organizado mesas de debate y garantizado la presencia de importantes curadores, críticos y coleccionistas.



Todo para leer, para pensar

ENSAYOS

La Argentina según Carlos Altamirano; Nicolás Rosa y la crítica literaria, la prescindencia de la política y el hedonismo de Onfray, en los anaqueles

LA ARGENTINA EN EL SIGLO XX

De Carlos Altamirano (editor)

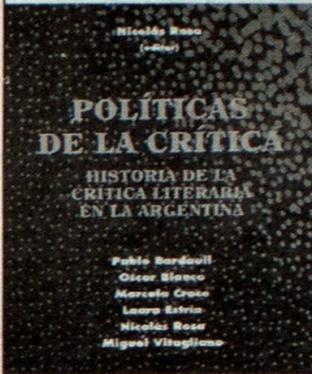


En la Universidad Nacional de Quilmes se realizó el año pasado un encuentro titulado *La Argentina en el siglo XX*, en el que buena parte de la más granada intelectualidad argentina reflexionó acerca de los Legados, las Imaginaciones, las Ciudades, los Hábitos, las Ideas, los Temas y las Pasiones que conformaron un producto que ya puede ser llamado la Argentina del siglo XX. Entre otros, escriben Hilda Sabato, María Teresa Gramuglio, Tulio Halperin, Sylvia Molloy, Beatriz Sarlo.

Ariel
Buenos Aires, 1999
388 páginas

POLÍTICAS DE LA CRÍTICA

De Nicolás Rosa (editor)

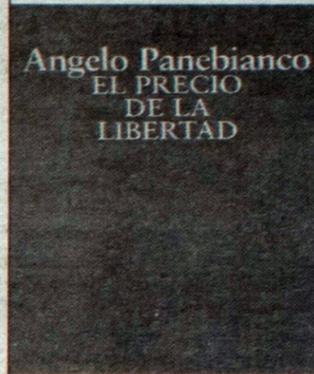


Nicolás Rosa realiza una primera aproximación a la historia de la crítica literaria en la Argentina, evaluando, junto a un grupo de colaboradores, los distintos trabajos que contribuyeron a darle forma al género en la Argentina, desde los señeros Ricardo Rojas y Alberto Arrieta, hasta los realizados por, entre otros, David Viñas, Oscar Masotta, Enrique Pezoni y Jaime Rest. Escriben, además de Nicolás Rosa, Miguel Vitagliano, Oscar Blanco, Marcela Croce, Laura Estrín, y Paula Bardauil.

Editorial Biblos
Buenos Aires, 1999
363 páginas

EL PRECIO DE LA LIBERTAD

De Angelo Panebianco



Angelo Panebianco es profesor de Ciencias Políticas en la Universidad de Bolonia, Italia, y en este breve ensayo traducido por Pablo Pasturezzi se propone reflexionar acerca del precio de la libertad, desde una perspectiva más política que filosófica. Según el autor, siempre existe la tentación de prescindir de la política: pero la condición básica para la explicación de la democracia consiste, precisamente, en asimilar las reglas y aceptar los resultados de la libertad de los ciudadanos.

Losada
Buenos Aires, 1999
88 páginas

EL DESEO DE SER UN VOLCÁN

De Michel Onfray



El filósofo Michel Onfray es un falso marginal que desde una pequeña universidad francesa, después de haber rechazado los placeres de París, escribe una obra singular sobre algunos temas que la filosofía tradicional había abandonado: la rebeldía, la moral estética, el placer gastronómico. Aquí, Fernando Pessoa, Diógenes, Emanuel Kant, Michel Foucault, entre otros autores y temas, conforman el archipiélago de los placeres del autor francés.

Perfil Libros
Buenos Aires, 1999
392 páginas

POEMAS

El verano de Delfina Muschietti, los autores de fin de siglo, los sueños de Juana Ciesler y el rayo de Cristian Gil Fuster, en las bateas desde esta semana

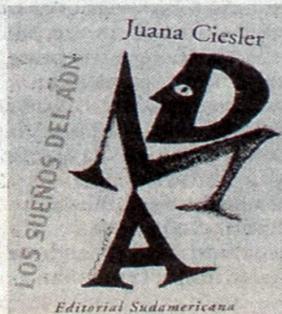
ENERO

Tercer libro de Delfina Muschietti, creadora del ciclo La voz del Erizo. Escribe: "Voy/ erguida mirando el agua/ deslizarse/ y la espuma contra la madera/ arma y desarma/ escenas de microscópico encaje/ a la deriva/ alta la cabeza y los ojos prendidos/ al muro infantil de los insectos/ en la costa/ al sueño de luz que enciende el cielo/ cuando la boca del estuario se abre/ hacia la promesa del mar/ la verde y húmeda/ limpia extensión de su mirada."



De Delfina Muschietti
La Marca, Buenos Aires, 1999
62 páginas

LOS SUEÑOS DEL ADN



De Juana Ciesler
Sudamericana, Buenos Aires, 1999
96 páginas

Juana Ciesler es licenciada en Ciencias Químicas. Este es su sexto libro de poemas. Escribe: "Tomar un avión puede ser un hábito, pero si quien se dispone a hacerlo sufre, la tarea es más dificultosa, puede en la escalerilla perder un número o inconsciente de la ley de los gases dejar sus falangeas flotando en el espacio. Si después un astro recompone en su calor una mano o la pierna, aún puede acontecer que aquel individuo haya desaparecido en el descenso".

POETAS 2



De Juan Villafañe (compilador)
Desde la gente, Buenos Aires, 1999
125 páginas

Segundo volumen de la antología "Autores de fin de siglo" que Juan Villafañe preparó para las ediciones del Fondo Movilizador de Fondos Cooperativos. Como siempre en estos casos, no están todos lo que son, ni son todos los que están. De todos modos, aquí están un montón y varios de ellos, son. Entre ellos, los créditos rosarinos Mirta Rosenberg y Gabriela Saccone. Además: Roberta Iannamico, Ricardo H. Herrera, Roberto Malatesta.

RAYO DE SATORI

Cristian Gil Fuster nació en Buenos Aires en 1962. Es antropólogo, músico, actor, docente y marionetista. Este es su primer libro de poemas. Escribe: "Cavo hondo en la profundidad de la mina/ busco aquellas palabras únicas como joyas/ en la inacabable montaña de Babel de las posibles/ me adentro sin temor en el terror de la noche encerrada/ sé que habrá un impensado instante en que se derrumbe sobre mí/ su negra materia de alabastro".



De Cristian Gil Fuster
Colofón, Buenos Aires, 1999
121 páginas

...viene de tapa

RICARDO ZELARAYÁN ESCRITOR

►Y ahí empezó la novela, *Lata peinada*, que siguió, siguió y siguió, es pura dispersión. Y ya ha empezado a perderse, hay cosas que no encuentro.

—En casi toda su poesía es notable la despersonalización, la dificultad de reconocer un yo poético.

—Puede ser, puede ser, pero habría que ver. Hay ciertos poemas amorosos míos que no son impersonales. Y en los poemas de "Sombras" que me gustan mucho, creo que, al contrario, son muy personales. Lo dramático y lo instrospectivo es muy fuerte. Por otra parte, Juan Sasurain me deshizo en una crítica de *La obsesión del espacio* —en general las críticas fueron desfavorables—. Dijo, y la pescó muy bien, que se producen violentas rupturas de clima. Y a mí me interesan las rupturas de clima.

—¿Qué escritores argentinos le interesaron?

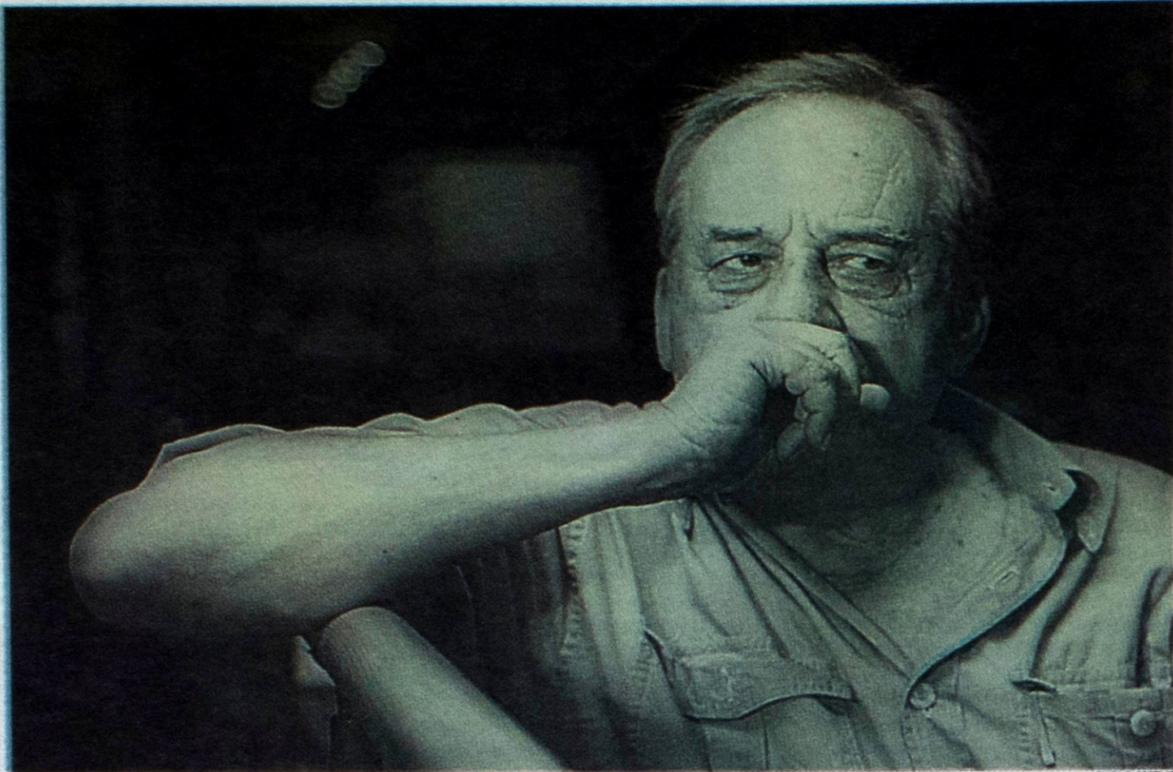
—Paul Groussac. Tiene un libro que es una maravilla, es medio macedoniano. El tipo es un franchute que se interesó en el castellano y lo estudió acá. Y por supuesto, Sarmiento, aunque lo aborrezco, es un viejo de mierda. También Mansilla. Haroldo Conti. Un escritor santafecino, Mateo Booz (su verdadero nombre es Miguel Ángel Correa). Tiene una novela que no es mala para nada que se llama *La mariposa quemada*. Y de Haroldo me gustan mucho los cuentos. Después me gusta Néstor Groppa, es extraordinario. El barbudo Castilla me gusta mucho. Y después, el colmo de la síntesis: el salteño Jacobo Regen, a quien está dedicado *Roña criolla*. A mí los escritores que más me interesan —yo que leo en varios idiomas— son los que tienen una cadencia poética, una respiración poética. Y no le podés cambiar una palabra, porque es como un circuito eléctrico, circula como una corriente en el texto. Y eso es absolutamente poético, no hay nada que hacer. Esa cadencia viene del hecho de que en un principio la novela era en verso también.

—¿Y qué escritores tienen esa cadencia poética intraducible?

—Bueno, Lautréamont. Gerard De Nerval. Después Kerouac tiene esa corriente eléctrica. Pero en castellano pierde todo. Céline, que dice: "Todo lo que yo escribo es poesía". Y si vos lo traducís, no circula esa corriente eléctrica porque hay una transposición de palabras o de giros. Entonces, al hacer la traducción hay que recuperar esa cadencia pero en el castellano y es muy difícil. Joyce es otro caso.

—¿Y Borges?

—Algo me interesó. Me hacés acodar a una agarrada que tuve la otra vez con Germán García. Yo le dije que no quiero tener nada que ver ni con la pequeña burguesía ni con la oligarquía. Así que ni con uno ni con otro. Pero Borges tiene cosas hermosas. Ese poema tan hermoso, "La fundación mitológica de Buenos Aires", cuando describe la ciudad: "Sólo faltó una cosa: la vereda de enfrente". La fuerza que tiene esa imagen es impresionante.



PABLO AMELIO

"Para merecer el título de escritor hay que publicar un libro cada dos años, cosa que yo no he hecho"

—¿Y Osvaldo Lamborghini?

—Los poemas de él no me gustan. Me gustan algunas cosas, como *El niño proletario*, pero se repite mucho. La repetición es algo que a mí me afecta. Y claro, el asunto es no repetirse. Y con este tema de la repetición tenés a Gelman, que se repite. Neruda también. Y me pasa con Juan L. Ortiz. A mí me gustan mucho algunas cosas, pero se repite. Si yo veo que me estoy repitiendo, digo: esto no va. Y lo tiro.

—¿Cómo fue su relación con el grupo *Literal*?

—Bueno, fui parte de esa revista, que tenía una idea muy interesante de Germán García. La idea era no firmar nada. Poníamos arriba: colaboran Fulano y Mengano, pero las piezas, poemas, ensayos, cuentos, iban sin firma. Eso me parecía muy bien. Y al mismo tiempo, hacíamos una creación colectiva, una novela escrita por todos los integrantes de la revista. De manera que uno empezaba, otro seguía. Éramos Germán García, Luis Gusmán, yo, Osvaldo Lamborghini, el actor Lorenzo Quinteros. ¿Y qué pasó? Pasó que uno de los integrantes de la revista protestó y dijo que él iba a firmar. Y ahí se fue todo a la mierda. Y antes me fue a ver a mí un estudio de publicidad, a proponerme que lo descabezáramos a Germán. Me dijo que registráramos el nombre de la revista, que lo sacáramos a Germán. Y yo le dije que estaba loco, que Germán era el autor de la idea, y no sólo de esa idea. Y lo mandé a la mierda ¿Y qué hizo? Fue a ver a los otros a decirles que yo le habría propuesto sacar a Germán. Resultado, me echaron a mí, porque le creyeron. Y se fue a la mierda la idea de no firmar. Después se arrepintieron, se dieron cuenta de que el cagador era el otro. Lo echaron en el segundo número, y en el tercero ya hay un comentario de Germán sobre *La obsesión del espacio*. Y ahora sigo teniendo buena relación con ellos.

—¿Le interesó la gauchesca?

—No, en absoluto. Aborrezco a los gauchos, yo no sé de dónde sacan que soy gauchesco o neogauchesco. Del caballo: hay un caballo y ya sos un gaucho. Y yo hablo de la piel de caballo, la piel sísmica, porque de chico me gustaba mucho esa piel, cómo se mueve para espantar moscas. Es un recuerdo de mi infancia. Claro, pero como aparece un caballo ya es gauchesco. ¡Pero hay que ser boludo! Y como soy provinciano, los porteños creen que nací en el campo.

—¿Usted utiliza permanentemente en su obra elementos populares, proletarios.

—Sí, efectivamente. Aquí en la ciudad se nota más. Aquí la clase media está mucho más pegada a la alta burguesía, a los poderosos en general.

—En sus libros está presente todo el tiempo el antagonismo entre el provinciano y el porteño. ¿Usted piensa que esta rivalidad hoy continúa de la misma manera?

—Sí, señor. La prueba está en el diario de hoy. A los hijos de desaparecidos que eran morenitos los mataban directamente. A esa gente se la ignora, se la considera gente de baja categoría.

—¿Y ese racismo se da en otras partes del país o sólo en Buenos Aires?

—Fundamentalmente en Buenos Aires. El término "cabecita negra" se inventa acá. Eso fue cuando aparece en el centro de Buenos Aires una mayoría mestiza. Y con respecto a los escritores, aquí a nadie le interesa lo que se pueda hacer en el interior. Y no hay nada que hacer: el tipo que está en el interior, que no tiene lector, que sólo tiene lectores lugareños, siente que lo escribe no es para nadie. Acá en Buenos Aires hay una ignorancia total de lo que pasa en el interior.

—¿Qué opina de la parodia en la literatura?

—La parodia me parece una estupidez total. La parodia de la gauchesca, eso no me interesa para nada. Es terrible, lo paródico es lo peor que puede haber. Además la parodia está totalmente de acuerdo con Fukuyama. La parodia encaja perfectamente con la posmodernidad, en el sentido de que, como ya está todo hecho, lo único que cabe es la desacralización de los modelos. Es un disparate.

—¿Le interesa algo del neobarroco argentino?

—Bueno, Arturo Carrera es una especie de aduanero Rousseau, la simulación de la ingenuidad. Y lo hace bien, pero es demasiado forzado para mi gusto. Pero claro, está bien hecho. Perlongher nunca me gustó mucho. Es terriblemente agresivo, parece que el tipo trabajara con vidrio molido. A mí no me interesa. Y hablando de poetas en español, Vallejo. *Trilce* es un libro formidable. En español Vallejo es insuperable. Y era un indio, pero después en España claudica con España, *aparta de mí este cáliz*.

—Es muy claro que usted siempre se negó a profesionalizarse como escritor, a publicar regularmente.

—Para merecer el título de escritor hay que publicar un libro cada dos años, cosa que yo no he hecho y que no creo que pueda hacer jamás. Claro, esa es la burocracia de la literatura. Yo pienso que se escribe porque hay ganas de escribir, y resulta que si a uno no le interesa lo que está escribiendo, evidentemente, chau. Es el único privilegio de escritor: ser el primer lector.

—¿Cuando escribe lo hace contra algo o alguien?

—No, cuando yo escribo me dejo llevar. Yo no pienso en atacar a nadie, nada de eso. Yo no quiero ganarle a nadie, yo sólo quiero.

Contesta hoy:
Patricia Suárez
escritora



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

—La de *David Copperfield*, de Charles Dickens. No sé si es la mejor primera página de la literatura del universo, pero me gusta mucho.

—¿Por qué?

—Ya en las primeras líneas Dickens hace un juego en el que aparecen dos caminos por los que luego podrá seguir la narración: el fantástico y el realista. No obstante, enseguida Dickens se deshace de la posibilidad de un fantástico ingenuo, y sumerge al lector en un leve pero certero escepticismo. Un dato curioso: la primera página de *El cazador oculto*, de Salinger, comienza, precisamente, haciendo referencia a esta primera página de Dickens, y plantea lo contrario, diciendo algo así: "Si yo contara mi historia desde mis orígenes y mi infancia, a mis padres les daría un colapso nervioso".

David Copperfiled, de Charles Dickens, página 1

¿Seré yo el héroe de mi propia historia o este papel le estará reservado a otro? Esto es lo que se verá en las páginas que siguen. Para comenzar desde el principio, nací (así me dijeron y lo creí) en día viernes, a medianoche. Todos notaron que el reloj daba su primera campanada en el bronce y yo emitía mi primer vagido en el mismo instante.

Estudiando el día y la hora de mi nacimiento, la partera y algunas comadres del vecindario, en quienes yo había despertado el mayor interés varios meses antes de que nos fuese posible trabar conocimiento, declararon dos cosas: primero, que yo estaba predestinado a ser un infeliz; segundo, que yo tendría el privilegio de poder ver a los espectros y a lo espíritus, lo cual era el inevitable sino de todos los desdichados niños de uno y otro sexo que venían al mundo en día viernes entre la medianoche y el alba.

Sobre el primer presagio no daré explicaciones aquí; mi historia dirá suficientemente si la predicción se cumplió. En cuanto al segundo, me limitaré a declarar que, a menos de no haber visto duendes y ánimas cuando todavía estaba en la cuna, estoy aún esperándolos. Pero no me quejo...