

Grandes Líneas

I E C H

ANA MARÍA ILARI TERAPEUTA DEL LENGUAJE

“Hablar se ha vuelto una cosa medio tonal”

PABLO MAKOVSKY

La escena —como le gusta llamarla a Ana María Ilari, fonoaudióloga, terapeuta del lenguaje, “niñóloga”— es como sigue: el fotógrafo llega con el cronista al departamento de Ilari. Ahí, en una pieza con muebles dispuestos para que los chicos los armen y desarmen, Ilari abre un placard que ocupa toda una pared e iluminados por el sol de la tarde refulgen un montón de juguetes. “¿Por qué no acomoda algunos juguetes sobre la mesa para hacer la foto?”, pide el fotógrafo. Y la terapeuta: “No, no, yo no voy a inventar la escena de un niño; ahora, si usted quiere armar su propia escena, no me opongo.” Entonces el fotógrafo se agacha contra una de las estanterías y comienza a sacar autitos, muñecos, teléfonos de plástico rojo y amarillo.

—**Por lo que puede leerse en los textos que hablan de su trabajo, parece que en cierto momento usted riñó con la fonoaudiología.**

—Sí, no sé si se trata de una riña, porque en el léxico corriente la palabra reñir significa pelear, donde siempre alguien muere y otro sobrevive. Pero puede ser, en el sentido de que yo soy una cuestionadora del discurso. Cuestiono pero a partir de una práctica, no de una idea cualquiera. En mi trabajo *Una boca*, que es más o menos la historia de mi hacer, queda denotado esto. Uno puede cuestionar la formación académica, que es lo que uno lleva como el espacio que lo habilita para hacer algo, a partir de una práctica y entonces ejercer una producción. Si no es muy fácil.

—**Sin embargo, hasta donde llegan los legos, la fonoaudiología no ejerce un trabajo sobre la palabras escritas y habladas, sino con cierta mecánica del hablar.**

—Efectivamente. Yo hace pocos años he podido ponerle un nombre a lo que hago. Cuando digo poner un nombre quiero decir que ese nombre tiene un sustento teórico, es el nombre del acontecimiento, pero no el acontecimiento que uno lee en el diccionario, sino lo que esa palabra significa en el sentido de la filosofía del psicoanálisis. Yo creo que aquella fue la causa de mi malestar: advertir que entre mi formación académica del orden técnico mecanicista empezaban a aparecer los niños.

—**¿Y qué es trabajar con niños?**

—Cualquiera sabe que la primera condición para trabajar con un niño es reconocerlo tal como es. Si está saludable —yo ya no uso la palabra “normal”—, bienvenido, y si el orden de la salud no está armónico, está quebrado por alguna circunstancia, bueno, hay ese niño que está con eso. Después se verá qué hay de niño y qué hay de eso.

—**¿Cómo es ese trabajo?**

—Parece muy sencillo, pero lo más complejo es dejar hacer a un niño e intervenir en relación a ese hacer. Y no preparar la escena, como si le dijeran: “Mirá lo que te trajo papá.” El pibe recibe el juguete y se va a jugar con otra cosa y la decepción del adulto es muy grande. Eso les pasa también a algunos terapeutas. Preparan una escena mental; dicen: ahora cuando venga le voy a enseñar la palabra gato, perro. Y ese día el chico viene chupando un chupetín y toda su escena es chupar ese chupetín. Entonces yo tomo esto del chupetín y digo bien, veamos qué es todo lo que se puede hacer con la boca. Ahí se empieza, si es que hay un nivel de recepción de esto. Porque a veces es quedarse solamente con el niño chupando el chupetín.

—**¿Y por lo general quiénes son sus pacientes?**

—Bueno, eso también ha ido teniendo una marca histórica. Empecé a trabajar como fonoaudióloga sobre finales de la década del 60. Siempre cuento esta escena del primer paciente que me tocó atender, un niño que tenía problemas respiratorios. Entonces entra la mamá con el niño y dice “¿Dónde está la fonoaudióloga que me va a atender?” Me mira y me pregunta: “¿Dónde está la fonoaudióloga?” La primera mirada de la historia de mi hacer empieza con esa pregunta: yo no era vista. Se ve entonces que la práctica fue denotando esto; y yo fui renunciando a mi condición de fonoaudióloga para identificarme con la terapia del lenguaje. En realidad, como dice Francesco Tonucci, a esta altura del partido me considero una niñóloga.

Hay que tener en cuenta que cuando abrí mi primer consultorio en Casilda, mi ciudad natal, nadie sabía qué hacía ni qué podía hacer una fonoaudióloga. No había un campo de trabajo, más que el problema de la voz, la audición, los problemas audiométricos, la tartamudez; esa era la habilitación académica que teníamos.

Cuando me fui a México entré de veras en el mundo de la palabra. Porque ahí la especialidad



“La primera condición para trabajar con un niño es reconocerlo tal como es”

MARCELO MANERA

mía fue la afasia, que siempre me resultó muy inquietante, sobre todo porque ahí hay un problema importante del lenguaje.

—**¿Cómo es ese problema?**

—La afasia es la pérdida del lenguaje, que se ve en las situaciones traumáticas de los adultos. Las investigaciones empe-

zaron en la posguerra, con los adultos heridos de bala que presentaban este problema.

—**En uno de sus textos usted escribe que olvidar es parte de recordar. ¿Cómo se relaciona esto con la afasia?**

—Es parte del ejercicio de la palabra. Porque el afásico puede

quedar en el campo de lo que no entiende, o en el campo de que no puede decir aquello que quiere decir. A partir de mi práctica con afásicos adultos, yo creo que hay que trabajar con el recuerdo, porque a partir de allí se puede reconstruir algo, algo se puede traer. ▶ pág. 8

El Mirador Rosarino

El animalismo mágico de Clelia Barroso, la simbología americana de Carlos Andreozzi y las magistrales resoluciones formales del Colorado Elizalde



LEONARDO VINCENINI

Clelia Barroso expuso hasta la semana pasada en Krass; Carlos Andreozzi inauguró en SB Arte

BEATRIZ VIGNOLI

Clelia Barroso. Hasta el jueves pasado se expusieron en la galería Krass quince pinturas recientes de Clelia Barroso, quien tituló a esa serie *La Diversidad*. Barroso vive en Rosario, donde acredita una amplia y reconocida trayectoria en las artes plásticas, con una original obra en la que desde hace años viene desplegando escenas de un mundo íntimo muy singular. La estructura ficcional de ese mundo es tal que nada permite leer en él una copia del mundo externo, aunque sus detalles se le parezcan. Esta autonomía es la que según Elizabeth Sewell caracteriza a la literatura del "nonsense" o sin sentido, cuyo representante más conocido es Lewis Carroll.

En esta nueva serie, Barroso retoma la atmósfera de ensueño, el espacio heterogéneo y el animalismo mágico de algunas obras figurativas anteriores, y subdivide el plano pictórico según cortes en ángulos rectos. Estos límites netos organizan el plano en regiones internas autónomas.

Cada región circunscribe una escena independiente, y las diferentes escenas en el interior de un mismo cuadro se relacionan entre sí gracias a una particular taxonomía que parece organizar por órdenes y por familias los diferentes motivos (seres humanos, animales, plantas, cristales), agregándoles siempre una dimensión de sorpresa y de disonancia. La composición se articula en algunas obras según las leyes compositivas académicas que caracterizaron durante siglos a las bellas artes, y en otras según operaciones de simetría propias de las artes decorativas. Consciente de la tradición que discrimina entre artes mayores y menores, Barroso mezcla con sutileza convenciones formales procedentes de ambas categorías. A primera vista, el resultado es un efecto de collage decorativista que aplanan las imágenes reconocibles, vaciándolas de todo contenido simbólico y espesor ficcional; pero en una contemplación más atenta se revela, co-

mo hilo conductor conceptual, una *heterotopía*. (El término es de Foucault, y se refiere a cierta célebre taxonomía anómala diseñada por Borges). Una hetero-

La artista trabaja las tonalidades de color como estrategias de unificación

topía no es una utopía, sino un lugar complejo y múltiple donde la anomalía es la norma. Barroso, trabajando las tonalidades de color como estrategia de unificación por el contraste, y articulando la figura con la forma según leyes perplejas, hace de estos campos organizados mediante la pura diferencia no el contenido de un saber, no el objeto de estudio de una universidad, sino el hábitat soberano de "la" diversidad.

Carlos Andreozzi. Desde el jueves expone Carlos Andreozzi en la galería SB Arte (Zeballos 1867). La muestra se compone de una media docena de pinturas de dos metros cuadrados cada una. La escala, tal que permite al artista sentirse superado por las dimensiones de su obra, es un factor relevante para este plástico rosarino cuyo espíritu heroico se inspira en parte en el sentimiento de lo sublime tan caro a los expresionistas abstractos norteamericanos de posguerra, y en parte, también, en ideales estéticos latinoamericanistas.

Andreozzi ha mostrado en exposiciones anteriores a lo largo de la pasada década varias obras donde el planteo formal y el tratamiento de los materiales, al igual que en algunas obras *minimal* o *matéricas* de los años sesenta, están en el límite entre la escultura y la pintura. Andreozzi apodó "las lápidas" a una serie de esos trabajos, expuestos en el Museo Castagnino en 1992, y tituló *Estructuras* a otra serie de ellos, expuesta en la Biblioteca Argentina en agosto de 1993, que aludía al Grupo Litoral y al constructivismo de Joaquín Torres García. Todavía otra serie de esas obras, a las que puede en-

tenderse como estelas, como escultura frontal y épica, permanece inédita en el taller del artista en Granadero Baigorria, a orillas del río Paraná.

Las relaciones monumentales entre lo moderno, lo antiguo y lo eterno, o entre los tiempos de la historia, el mito, y la naturaleza, parecen instalar en la obra de Andreozzi un concepto romántico de lugar, que él expresa con una fuerte apelación a las cualidades sensoriales de la superficie pictórica. Sentimientos viscerales e inefables, tales como el temor reverencial que inspira el río, rigen la reescritura que hace Andreozzi de los temas regionalistas del Grupo Litoral: una canasta de peces, enmarcada en cielos barrocos de ocre casi dorados, se torna una masa de líneas inquietante.

El paisaje de la pampa cobra una tremenda densidad, un tono grave. En la obra *Horizonte mental*, sobre el fondo de un cielo que constituye un campo de color en tensión coloidal y que ocupa la mayor parte de la pintura, Andreozzi ha distribuido símbolos que arman sin cerrarla, según la retórica de la parábola, una escena de sacrificio. Muchos de estos símbolos -gotas de sangre, reses, elementos circenses, cuchillos, mesas que parecen altares, corazones de póquer- vienen recurriendo desde hace varios años en sus pinturas, siempre en diferentes combinaciones, y han llegado a un grado de síntesis formal que

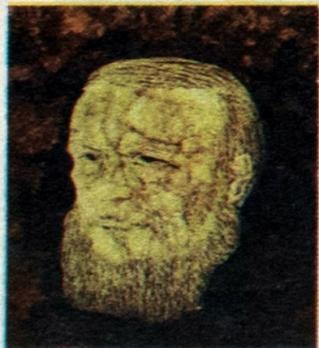
El autor propone una mirada crítica sobre la condición americana del desarraigo

les permite estar allí sin que los efectos de sentido de su discurso visual interfieran con el efecto sensible de los datos pictóricos. El color del cielo es una policromía de turquesas puros y ocre cálido que, pese a sus contrastes, produce el efecto de una monocromía: hay también algo de lo escultórico en el modo que Andreozzi está trabajando los espacios de color.

El rostro fantasmal, siempre diferente y cada vez más expresivo y volumétrico, que el artista suele ubicar en el centro de sus pinturas, obra de un modo muy convincente como aparición, en el sentido más terrible del término. Cada uno de estos fantasmas "visita" el espacio a la vez concreto y metafísico que lo contiene. El más singular de todos esos rostros hasta ahora es uno, provisoriamente apodado "la Gringa": el retrato, anónimo, de una mujer rubia, de expresión severa y ojos de un extraño color esmeralda, cuelga enmarcado haciéndole sombra al cielo de la pampa mediante un efecto formal hiperrealista que a la vez expresa y produce un sentimiento de desilusión. Con una ambición lírica emparentada con la de algunas obras de la literatura regional (*Monsieur Jacquín*, de José Pedroni, *Radiografía de la pampa*, de Ezequiel Martínez Estrada), Andreozzi propone en esta alegoría una mirada crítica sobre la condición americana del desarraigo.

Rodolfo Elizalde. Desde el lunes pasado, puede verse en el Centro Cultural Bernardino Rivadavia *En el rocto*, una exposición de catorce acuarelas sobre papel de Rodolfo Elizalde. Nacido en Bahía Blanca en 1932, alumno de Juan Grella, el Colorado Elizalde participó de la obra colectiva de vanguardia *Tucumán Arde* en 1968, y, como muchos otros integrantes de ese grupo, abandonó y luego retomó la pintura.

Desde hace unos veinte años, Elizalde trabaja una pintura realista intimista, austera, muy tonal, cuyos temas son imágenes cotidianas de formas casi abstractas, representadas en grises de color que construyen una atmósfera afectiva singular. Las pinceladas que dibujaban briznas de hierba en sus pinturas inmediatamente anteriores han dejado espacio a figuras vegetales más sólidas; al igual que en sus escenas suburbanas de los años ochenta, lo sencillo y rotundo de la forma permite destacar los problemas de color que Elizalde se plantea y resuelve con maestría.

CARLOS ANDREOZZI
RODOLFO ELIZALDE

Media docena de pinturas en gran escala de Carlos Andreozzi; sencillas y rotundas acuarelas del Colorado Elizalde

Andreozzi en SB Arte, Zeballos 1867
Elizalde en el Ccbr, San Martín 1080

OPINIÓN

De Punta David Lynch y el grupo familiar

“Frente a mí, un norteamericano grupo familiar de cinco miembros (masivos, sobrealimentados, con bolsas de popcorn y vasos grandes de refrescos)...”



Reinaldo Laddaga
El Ciudadano
Nueva York

Frente a mí, un norteamericano grupo familiar de cinco miembros (masivos, sobrealimentados, con bolsas de popcorn y vasos grandes de refrescos) ya se ha arrellanado en las butacas. Cuatro más, dos mayores y dos niños, se aproximan. Tropiezan, se atropellan, porque las luces están apagadas. Ha terminado la proyección de las colas y en la pantalla negra se lee: Producciones Walt Disney. Es domingo a la tarde. ¿Qué podría haber de más normal?

Pero esa normalidad misma es algo perturbadora, porque la película que está a punto de comenzar fue dirigida por David Lynch. ¿Y quién es David Lynch? Un cineasta que, nacido a mediados de los 40, produjo tres décadas más tarde una película (*Eraserhead*) que contiene algunas de las imágenes más arrebatadamente escalofriantes, más sórdidamente conmovedoras, del cine moderno. Que luego, súbitamente famoso, dirigió *El hombre elefante*, sobre los avatares de un ser genéticamente deformado, entre hospitales, cabarets y circos. Que a mediados de los 80, concibió un drama cómico de mutilaciones y otras ceremonias de perversión sexual en un pueblo pequeño (*Terciopelo azul*), que ha sido desde entonces una pieza de culto. Que a finales de esa década produjo una miniserie (*Twin Peaks*), que erráticamente relataba las confusas circunstancias en torno al asesinato de una joven en una localidad de montaña cobrada por potencias demoníacas y angélicas no siempre discernibles entre sí.

Que hace sólo un par de años filmó una película atrozmente laberíntica, *Autopista perdida*. Que probablemente sea el mayor cineasta contemporáneo de lo siniestro, de lo siniestro en tanto toca al erotismo, del erotismo en tanto toca a la abyección, y, por lo mismo, el último que uno esperaría que filmara una película producida por Walt Disney.

La historia de *Straight* o *La historia recta* se inicia, muy lynchianamente, con una escena panorámica de vida rural acompañada por una música incongruentemente querubínica: así comienzan *Twin Peaks* y *Terciopelo azul*; éste es, en el universo de Lynch, el escenario común del colapso moral. En un pueblo pequeño de Iowa, vive un tal Alvin Straight, de setenta y pico de años, campesino retirado, que tiene hermanas, amigos y una hija que tartamudea. Con esta hija se ha sentado, en el living pobre de su casa, cierta noche de tormenta, a presenciar la maravilla de los relámpagos estallando en su ventana, cuando llaman para comunicarle que su hermano, a quien no ha visto en una década, ha tenido un ataque cardíaco. Alvin recibe la noticia como recibe todo lo que le sucede: como si esperara que las informaciones se sumerjan en su masa, y allí realicen su proceso. Apenas un brillo en los ojos indica que eso lo ha tocado, y que ha desatado en él pensamientos y emociones, incluso cuando estos, como los que manifestarán en el resto de la película, parecen evolucionar con una exasperante lentitud. Es como si la vida intelectual y afectiva de Alvin se desarrollara en el reino vegetal.

Alvin quiere ver a su hermano, pero ha perdido su permiso de conducir, y no acepta que nadie lo conduzca a ningún lado, de modo que tomar un ómnibus

para hacerlo está fuera de cuestión. Lo que lo lleva a concebir una idea auténticamente genial: atravesar el país montado en un tractorcito de jardín, arrastrando, en un remolque, sus provisiones de pan y salchichas, y sus cigarrillos baratos, y una reposera para sentarse por la noche, a mirar las estrellas, comer sus salchichas y fumar sus cigarrillos, antes de meterse en el mismo remolque a dormir. Lo que resta de la película (que el propio Lynch describió, atinadamente, como una road movie a diez kilómetros por hora), son las cinco semanas del viaje de Alvin. Alvin viajando a través de campos y tormentas. Y el tiempo viajando por el rostro de Alvin, al cual la cámara no deja, obsesivamente, de volver, mientras nosotros, los inquietos devotos, los que hemos visto otras películas del cineasta, esperamos, incluso un domingo por la tarde, la aparición en la pantalla del rostro metálico del desastre, y la precipitación de la situación en la clase de territorios de la asfixia que están en el centro de las mejores realizaciones de Lynch.

Pero el desastre demora en llegar. En el viaje, hay encuentros: una adolescente que se ha ido de su casa, una caravana de ciclistas, mujeres y hombres en jardines. Hay sol, a veces, y otras llueve. La música parece interpretada por una banda de pueblo pequeño intoxicada de sedantes. Y la cámara sobrevuela campos que recuerdan de una manera curiosa a los campos de una de las grandes historias de violencia del cine norteamericano moderno, cierta historia de jóvenes asesinos que Terrence Malick filmó, hace décadas, con el nombre de *Badlands*. Y el desastre no llega. ¿O sí? ¿O ha estado presente en la imagen desde el principio, menos como una eviden-

cia innegable que como un dudoso, distante murmullo?

Promediando la película, Alvin detiene su tractor junto a un auto detenido en una ruta desierta. Frente al auto, hay una mujer desesperada; frente a la mujer, caído en el asfalto, un ciervo muerto. La mujer está gritándole a nadie que éste es el séptimo ciervo que ha atropellado en tiempos recientes; que no puede evitar atropellar a los ciervos que constantemente se cruzan frente a su auto en esta ruta que no puede evitar transitar; que no puede comprender de donde vienen esos ciervos, porque no hay otra cosa alrededor que campos desiertos; que adora a los ciervos, y no puede evitar transitar esta ruta donde aparecen de la nada, ni puede evitar atropellarlos, para encontrarse, cada vez, sola y a los gritos, con un inexplicable ciervo difunto a sus pies. En un instante, todo ha virado bruscamente, y estamos en un mundo de recorridos compulsivos, de trayectorias ciegas; en un mundo sin reglas definidas, donde los seres son como proyectiles que no dejan de impactar unos con otros, mundo que era ya, hace tiempo, el de *Eraserhead*. Y que, ahora, como se ha manifestado, desaparece, para dejar, en su lugar, el rostro de Alvin, que sigue en ponderación serena, pero posee, ahora, en el fondo de los ojos, como una breve pincelada de locura. Locura que aprenderemos, en lo que queda de la película, a distinguir en todos los recodos de la historia, como aprenderemos a distinguir la presencia de cierta dimensión viscosa, pesada, desplegándose, como un rumor o un lentísimo vehículo, más allá de la piel de la imagen.

¿Y las familias a mi lado? Con energía creciente, beben y mastican en el otro extremo del país.





I E C H

INDUSTRIA CULTURAL

La Central Adriana Hidalgo

Di Benedetto, Zelarayán, Bloom, Urondo, son algunos de los autores de una editorial que apuesta todo a un programa estético, que es también político

ARIEL DILON

La cita es en el piso 12 de un edificio ubicado en Carlos Pellegrini al 700, donde la editorial Adriana Hidalgo acaba de sentar campamento. Allí es entonces donde funciona este casi enigmático sello editorial que en el lapso de tres meses publicó doce libros de infrecuente calidad, entre ellos: *El jardín de los poetas*, de Leónidas Lamborghini; *La piel de caballo*, de Ricardo Zelarayán; *El mundo de Shakespeare*, de W.H. Auden; *El silencio* y *Cuentos claros*, de Antonio Di Benedetto; *Los pasos previos*, de Francisco Urondo; *La compañía visionaria: William Blake*, de Harold Bloom; *Almuerzo en casa de Ludwig W.*, de Thomas Bernhard y *Reina Amelia* de Marosa di Giorgio.

Bellas ediciones, lanzadas a un mundo donde todo parece regirse por códigos que poco tie-



nen que ver con elecciones estéticas.

Una oficina amplia, de una modernidad discreta, con aires de recién puesta donde Edgardo Russo, Fabián Lebenglik y Adriana Hidalgo (que además de una editorial es una persona) se encuentran ahora dispuestos a contar cómo surgió la iniciativa de montar esta editorial. Los tres, Hidalgo como directora, Russo y Lebenglik en puestos editoriales, trabajaron juntos en El Ateneo.



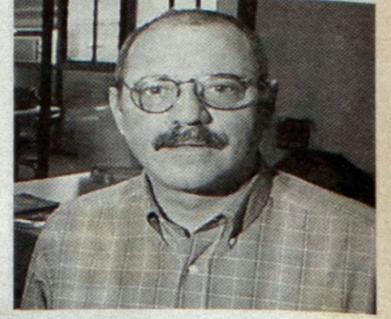
Con la venta de la empresa, sus caminos se separaron para volver a cruzarse en un proyecto común.

—¿Cómo se llega del proyecto en abstracto a trazar una línea editorial propia?

—(Russo) Inicialmente nos propusimos publicar literatura argentina y latinoamericana, en dos líneas: por un lado, volver a publicar algunos grandes libros de la literatura argentina que por alguna u otra razón hace mucho que no están en las librerías. Es el caso de los libros de Zelarayán, Urondo y, por supuesto, el de los de Di Benedetto; por otro lado, en un momento en que las editoriales importantes, de capitales españoles, privilegian la cuestión de mercado, nos propusimos generar un espacio para el desarrollo y la difusión de una literatura evaluada como eficaz y necesaria desde nosotros mismos, y no desde un proyecto estrictamente económico.

—(Lebenglik) Si se miran los títulos de nuestra editorial, se encontrará un plan, cosa que la mayoría de las editoriales o no tienen o es absolutamente caótico.

—(Russo) Mantenemos la idea de no separar los géneros, sino hacerlos circular entre sí. Así, sacamos simultáneamente *El silencio*, de Di Benedetto, que es una novela, y los poemas de *El jardín de los poetas*, de Lam-



borghini. Esta es una apuesta a que la inclusividad de la colección permita un lector que confíe en su calidad y se anime a leer algo que está fuera de lo que por lo general lee.

—(Lebenglik) Establecemos colecciones, pero las mismas tienen criterios muy amplios y todas tienden a un borramiento de las fronteras genéricas.

—Tal vez la colección más específica sea *En escena*, dedicada al teatro, que se inició con textos de Bernhard, Fassbinder y Handke.

—(Russo) Esta colección surgió debido a la ausencia absoluta de textos dramáticos en las librerías argentinas. Es muy extraño que eso suceda justamente aquí, donde hubo una tradición impresionante en la publicación de este tipo de material. Hace sólo veinte años en cualquier librería estaba todo O'Neill, todo Bernard Shaw, todo Harold Pinter. Hoy, no hay absolutamente nada. Salvo Shakespeare y Beckett, no parece haber espacio para nada. ¿Qué pasó? ¿Desaparecieron todos esos lectores? ¿A nadie le interesa más? Nosotros creemos que no es así.

—(Lebenglik) Si bien es cierto que esta es una colección específica, también rompe las fronteras. El *Kaspar* de Peter Handke es una obra de teatro sobre el teatro, que sin embargo cuestiona los límites del teatro y puede ser



FERNANDA FORCANA

INGLATERRA. UNA FÁBULA

OSCAR TABORDA

En vez de la acostumbrada faja con que las editoriales suelen precintar sus libros para promoverlos, adonde X o Y o una voz anónima exclaman admirativamente sobre su contenido, esta novela de Leopoldo Brizuela carga con una especie de indeleble marca ganadera: en la tapa, abajo, en letras blancas, dice lacónicamente "Premio Clarín de Novela 1999". Se supone que la mención de una distinción de este tipo, avalada por un jurado, debería obrar como garantía del producto y servir de reaseguro para sus potenciales lectores, pero se supone mal. Sobre todo en este caso, la yerra antes que nada indica quién es su dueño, establece, menos que un valor, un signo en el cuerpo de la novela, y ésta debe luchar contra eso.

¿Qué significa el premio Clarín? ¿Qué obtener el primer premio del concurso que anual-

mente organiza el diario de mayor tirada del país? Lo que fuera, está signado por la apreciación que cada cual haya modelado en torno al "gran diario argentino". La idea, sin embargo, de moderación, de adecuación, de un peculiar cruce entre un chauvinismo lavado y un cosmopolitismo sentimental, es una de las más potentes. Claro que no resulta sencillo desprender de la órbita del matutino a su premio literario, pero a la luz de *Inglatera* quizás tampoco sea necesario.

Indudablemente *Inglatera* es una novela bien escrita; una fábula acerca del diálogo perdido entre dos civilizaciones. Llena de guiños literarios, con una trama adonde se combinan Shakespeare, los últimos onas, la Patagonia, las misiones religiosas, una profecía, el Almighty Word, los herederos de la compañía teatral de los Caballeros de la Rosa, a, con los cuales se recorren cuatro siglos y la mitad del planeta atrás de un secreto y un destino que se

remonta a la época isabelina. No es una novela histórica pero se apropia de varias de las estrategias del subgénero. Hace uso de la verosimilitud con un afán poético, pero a la vez mina cada tanto esa verosimilitud para indicar que es una novela del siglo XX. La inclusión de W.H. Hudson, de la sombra de Oscar Wilde, de unas líneas de un tema de The Doors, tienen ese propósito.

Como si se trataran de pequeñas colinas, la tensión argumental va de una a otra obligándose a bajar y subir. El impulso para remontar la cuesta siguiente se reiteradas oportunidades se vale del latiguillo "en efecto". Debajo de capas de prosa ordenada, opaca y a la vez medianamente lírica, en el uso de ese ardid no debería verse una impericia constructiva sino un homenaje al estatuto narrativo clásico, pero —y es acá donde como un aleph se cristalizan la impaciencia y el cansancio del lector— también un alineamiento con el

hegemónico discurso que representa la novela contemporánea.

Dijo Leopoldo Brizuela que el germen de su novela surgió de una anécdota que contó Niní Marshall. Ella estaba de gira por el Perú y le ofrecieron actuar en una cárcel para mujeres. Cuando salió a escena vestida de Belarmina, un personaje que representaba a una mucama provinciana, rapada por los piojos, se paralizó: las presas eran iguales a ella... estaban también todas rapadas y vestidas con el mismo delantal gris. "En ese mismo momento pensé en una novela que preguntara qué es lo que habla a través de nosotros, qué pasa cuando nos sorprende una realidad absolutamente inesperada."

La distancia que media entre esta límpida anécdota e *Inglatera*, no hace más que señalar el innecesario esfuerzo imaginativo de construir un bienintencionado y largo relato que estaba contenido en cuatro líneas.



DE LEOPOLDO BRIZUELA

Prosa ordenada, opaca y lírica, como un homenaje al estatuto narrativo clásico, pero también un alineamiento con el discurso de la novela contemporánea

Clarín-Aguilar
Buenos Aires 1999
397 páginas



leída también como una novela y hasta como un ensayo. Las indicaciones para los actores, por ejemplo, que habitualmente se presentan como pequeños paréntesis, aquí ocupan la mayor parte del texto y reclaman entonces un tipo de lectura diferente.

Una "rareza" parecida sucede con *Las lágrimas amargas de Petra von Kant*, que primero fue una película, a la que luego el propio Fassbinder, a partir de su guión, convirtió en obra teatral.

—¿Piensan publicar teatro argentino?

—(Lebenglik) Sí, claro. Vamos a salir con los textos completos de Alejandro Urdapilleta, con la obra de Daniel Veronese, donde también hay piezas inclasificables, que son y no son obras de teatro: reescrituras de trabajos de improvisación, largos monólogos.

—¿En qué basaron la decisión de publicar a Zelarrayán, a Di Benedetto, a Rodolfo Rabanal?

—(Russo) En principio, pensamos que se trata de una literatura que tiene una enorme vigencia. *El silencio*, de Di Benedetto, es una novela de una calidad infrecuente en la literatura argentina. El hecho de volver a ponerlo en circulación implica, en la medida en que haya lectores, una incidencia en la gente que empieza a escribir o que está formándose. Si no la hubiéramos vuelto a publicar, probablemente hubiera quedado olvidada y Di Benedetto pasaría así a ser el autor de una sola novela, *Zama*.

—(Lebenglik) Tal vez esto resulte pretencioso, pero nosotros apostamos a la consagración de Di Benedetto. Es un escritor clásico de la literatura argentina. La reedición de su obra es, además, un proyecto político. El modelo impuesto hasta ahora por las casas editoriales es el del realismo o el de la novela histórica, en

cualquiera de los dos casos, el de la literatura reducida a una función pedagógica. El nuestro es un proyecto estético, y por eso político. Fijate lo que pasa con la novela de Urdondo. Es una novela olvidada, que no ha sido leída. Pocos saben que Urdondo escribió una novela. Y es una novela no sólo histórica por su tema sino por su valor: juega con la experimentación, con la denuncia política, con las formas de ficción y no ficción. Es una novela de ruptura, pero en los primeros 70, cuando se escribió, no fue leída así.

—(Russo) Claro que no se trata de rescatar cualquier cosa. Lo político también se ve en la voluntad, en la deliberación. Una editorial intentó no hacer mucho "rescatar" a Silvina Bullrich y a Marta Lynch y fracasó absolutamente, porque esas autoras estaban dos veces muertas. En algunos casos el olvido es un acto de justicia.

—¿Tienen alguna otra colección en carpeta?

—(Lebenglik) Sí, se llama *Los sentidos*. Nosotros pensamos que en la Argentina no hay una teoría de las artes plásticas, sólo difusión de actividades hecha desde el periodismo. Estamos trabajando para producir lo que lo que podría llegar a ser el paso previo de la teoría. En principio vamos a editar *Los manifiestos argentinos*, un libro que reúne todos los manifiestos del arte contemporáneo desde 1900 hasta ahora, todos los textos apodícticos escritos con la mano alzada. No son sólo manifiestos propiamente dichos, sino conversaciones, reportajes, escritos, todo aquello, en fin, que reúne una poética de manera condensada y cuyo sustrato podría ser: "Yo vengo aquí a ocupar un lugar". Vamos a publicar algunos textos de Luis Felipe Noé, que es el artista vivo más importante de la



Fabián Lebenglik, Adriana Hidalgo, Edgardo Russo: tres demoliendo prejuicios editoriales

Argentina. "Una historia de la pintura", "La pintura desnuda", textos que tienen una visión muy particular de la pintura, desde la época de las cavernas hasta hoy. Noé pinta bien, pero además piensa bien y, finalmente, escribe muy bien. Vamos a mostrar que no es esta una conjunción tan infrecuente. Los artistas plásticos piensan y producen desde una conciencia de producción. Queremos provocar la discusión y la polémica alrededor de las artes plásticas, y también de la música, otra rama del arte abandonada por las editoriales.

—¿Cómo los trata un merca-

do cruel que teóricamente excluye propuestas como la suya?

—(Lebenglik) Esa es una falsa idea, o un prejuicio. Nuestra distribuidora, Océano, recorrió las librerías y las grandes cadenas para anunciar el proyecto. Y se encontró una gran avidez. Recién empezamos y todos están colocando en las vidrieras nuestro material. La paradoja es que esa avidez es consecuencia del mismo mercado; nos dicen: "Estamos hartos de lo que vendemos, necesitamos buena literatura, cosas decididas acá."

—(Hidalgo) Hasta ahora, las ventas de los libros ya lanzados

han confirmado todas las expectativas. Sin embargo, es muy pronto para una evaluación. El sistema de distribución es muy complejo y de tiempos largos, y habrá que esperar unos cuatro o cinco meses más para tener una primera respuesta.

—(Russo) Además, como han cerrado muchas editoriales y en las que todavía existen hay una gran cantidad de autores prestigiosos que no tienen cabida, Adriana Hidalgo Editora no sólo está logrando el apoyo de los lectores, sino también de los escritores, y esa es una buena combinación.

LOS PASOS PREVIOS

SANTIAGO LLACH

En un artículo celebratorio de la figura de Paco Urdondo, escrito por Ángel Rama a fines de 1976, que aquí hace las veces de prólogo, el crítico uruguayo señala, sin más: "No pienso que (*Los pasos previos*) sea una gran obra."

En efecto, es así. *Los pasos previos* es un texto con desaciertos narrativos varios: la sintaxis es apresurada; la retórica, cuando se habla de amor, es pomposa; los desarrollos de personajes se truncan o se difuminan; el hilo se pierde pero no por una voluntad vanguardista sino por algo que parece impericia; muchos de los textos periodísticos reproducidos copian mal a Walsh.

La escritura de este libro está evidentemente determinada por una urgencia revolucionaria.

¿Y entonces? ¿Publicar una mala novela con un prólogo que la defenestra es una broma de

descreídos, un paso que responde a cierta lógica de la reproducción del saber en este tiempo, un aporte testimonial o algo más?

Hay un punto donde la obra y la figura de Urdondo se insertan con felicidad en la canchija del relato de los derrotados: un lugar que no importa grandes disidencias respecto de lo Uno, sino que parece responder a cierta mecánica dialéctica que garantiza la supervivencia de eso Uno, incluso hasta permitirle darse el lujo de asignarle el grado de verdad oficial al relato de lo Otro.

Poco antes de la primavera camporista, en abril de 1973, *Los pasos previos* resultó finalista de un certamen organizado por el diario *La Opinión* y la editorial Sudamericana. Para ello, contó con el voto de Rodolfo Walsh, cuya constitución como modelo de intelectual es aludida en la novela, y cuya muerte trágica es prefigurada. Urdondo, y sobre todo Walsh, grandes escritores ase-

sinados por el terror que acabó con la política, gozan hoy de las mieles paralizantes del canon —palabra que se origina, recordemos, en el mismo discurso absoluto en que se originó la ideología de Montoneros, agrupación revolucionaria en la cual militaban ambos: la doctrina de la iglesia católica.

Juana Bignozzi, probablemente la mejor poeta argentina de su generación, la del sesenta, contaba en una entrevista publicada por este suplemento que cuando se fue a España en 1974, cortando todo contacto con Buenos Aires, se llevó en su memoria cierta imagen de los años 60, una imagen que ella define como marcada por una "opción política". Pero cuando volvió, casi veinte años más tarde, vio que los jóvenes, los que no habían vivido esa época, tenían otra imagen de los 60, que incluía a la cultura de izquierda pero también a los Beatles, al mayo francés y a Alejandra Pizarnik:

una impronta esteticista, podría decirse. Más que detenerse a discutir quién tiene razón, resultaría productivo detenerse a reflexionar sobre las razones de esa diferencia.

De otra manera, *Los pasos previos* repone la misma diferencia. Su tema es cómo tomar el poder, es decir, precisar rigurosamente cuál es la relación entre la teoría y la praxis (revolucionarias, claro); ya sea en un grupo de teatro, en un episodio de tortura o en una lucha sindical. Y en su modo concreto de pensar lo posible, en su modo de hacer de la palabra un elemento de la lucha política, se distancia de los trotskismos declarativos de hoy tanto como (o incluso más que) de los consensos gobernables. Y es ahí, y no en su importancia testimonial, donde su lectura se vuelve interesante: en el punto exacto donde se lee lo imposible, un mismo gesto que concilia negatividad crítica y acción política concreta.



DE FRANCISCO URDONDO

La de Urdondo no es una gran novela, pero repone una versión política de los años 60 y 70, alejada de la estetizante que impera hoy

Adriana Hidalgo editora
Buenos Aires, 1999
402 páginas



I E C H

BARCELONA, PARÍS, RÍO DE JANEIRO, BUENOS AIRES

abecedé nacionales e internacionales

a)

Picasso reconocido. Durante décadas, España no quiso saber nada con Pablo Picasso, pero ahora se ocupa cada vez más de su legado artístico, tratando de competir con Francia por convertirse en el centro más importante de su arte. El indicio más reciente de este "tardío regreso a casa" de Picasso es la ampliación del museo dedicado a él en Barcelona, que ahora se extiende por cinco palacios medievales. El Museo Picasso en la metrópoli catalana es considerado una de las atracciones más importantes de España con más de un millón de visitantes por año. "En París algunas personas van a estar bastante envidiosas", di-

jo el hijo de Picasso, Claude, en la inauguración de las nuevas salas.

En el verano de 1998 se abrió a los visitantes la casa donde nació el pintor en Málaga, en el sur de España. Y a principios del próximo año, la ciudad portuguesa en la Costa del Sol incluso tendrá su propio Museo Picasso. El pintor tenía una relación ambigua con España. Detestaba el clima políticamente conservador y estricto de su patria, en la que la nobleza y la iglesia católica tenían una gran influencia. "En Francia puedo respirar libremente" dijo una vez. Pero al mismo tiempo sentía nostalgias, como lo demuestra su entusiasmo por las corridas de toros.



b)

Goncourt escandaloso. La decisión de la Academia del Goncourt de adelantar seis días el anuncio de su premio de novela para que no se anticipen los jurados de otros premios, ha suscitado asombro y perplejidad en el mundo literario francés. Cansados de no poder elegir el mejor libro del año porque otros premios lo hacían antes que ellos, los diez jueces del Goncourt decidieron adelantar el martes el nombre de la novela premiada que este año recayó sobre la obra *Je m'en vais*, (Yo me voy) del reconocido escritor Jean Echenoz. El secretario general de la Academia Goncourt y miembro del jurado, Didier Pecoïn, no tuvo

ningún reparo en explicar a la prensa que la decisión de anunciar anticipadamente el nombre del premiado, previsto para mañana, se adoptó para evitar nuevas usurpaciones.

"Hubiese sido una pena que Jean Echenoz se quedase sin el premio porque otro jurado lo hubiese galardonado antes", dijo Pecoïn, tras reconocer que esta situación ya se había producido en anteriores ediciones. Durante el mes de noviembre en Francia se otorgan, además del Goncourt, los premios Fémina, Médicis, Renaudot, Interallié y Novembre: estos últimos ahora se verán obligados a tachar el nombre de Echenoz de sus listas de favoritos.



c)

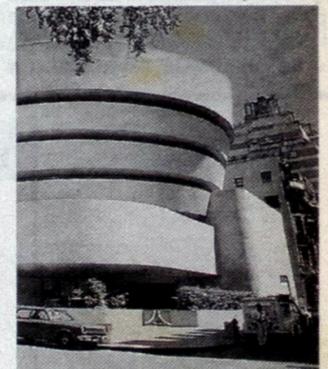
Guggenheim sudamericano. Chile, la Argentina y Brasil se encuentran en una sorda y fina competencia por albergar la primera sede latinoamericana de un museo Guggenheim. Thomas Krens, director de la Fundación Guggenheim, que está visitando las ciudades de Brasil que podrían albergar el codiciado museo, ha sido sin embargo muy prudente con respecto a las chances de cada país. Durante su paso por Río de Janeiro (visitará también San Pablo, Salvador de Bahía y Brasilia), Krens afirmó que entiende el interés de cada uno de los países por conseguir el primer Guggenheim de Sudamérica, pero que es preciso "hacer antes una

investigación muy seria".

Después del impresionante éxito que está teniendo en Europa la sede Bilbao del Guggenheim, su directorio se vio estimulado a pensar en la posibilidad de abrir uno en América Latina.

El director de la fundación llegó a Brasil acompañado por la directora del Guggenheim Nueva York (foto), Lisa Denison, que ya ha hecho estudios en Chile y Argentina.

Denison, acosada por los brasileños para que el Guggenheim se quede allí, afirmó que va a estudiar a fondo las posibilidades que ofrecen las ciudades de Brasil, pero que ésta era su primera visita y que tenía que ser prudente.



d)

Facio celebrada. Artífice fundamental de la jerarquización de la fotografía en los espacios culturales nacionales, Sara Facio celebra sus cuarenta años de labor como fotógrafa con dos eventos paralelos: una retrospectiva que se exhibe desde la semana pasada en el Museo Nacional de Bellas Artes y una muestra en el Foto Club Argentino, donde se exponen sus célebres retratos a Pablo Neruda, realizados en Isla Negra en la década del 60. En los últimos años, Facio ha repartido su tiempo entre el montaje de exhibiciones ajenas, la edición de libros a través de su propia editorial -La Azotea ediciones fotográficas- y la conformación de la colección fotogr-

fica del Museo Nacional de Bellas Artes.

En sus planes, sin embargo, no figuraba como prioridad la exposición de sus propias obras.

"Es extraño, pero me cuesta entusiasmarme con la idea de mostrar mis trabajos en una muestra -destacó la fotógrafa en una entrevista reciente-. Sin embargo, me resultó gratificante y hasta esclarecedor reencontrarme con toda mi producción para seleccionar el contenido de la retrospectiva. Creo que a lo largo de estos cuarenta años de producción se pueden detectar fácilmente dos elementos recurrentes en mis fotos: el carácter testimonial y la presencia constante de la figura humana."

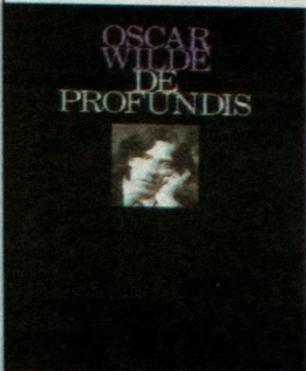


LIBROS

Todo para leer, para mirar

El testimonio de una relación amorosa, la historia de un padre y su hija, el fragor de una campaña presidencial y las confesiones de un confesor

DE PROFUNDIS
De Oscar Wilde



Oscar Wilde fue condenado a prisión en 1895. Desde la cárcel de Reading, poco antes de salir, escribió una extensa carta a su pareja, Lord Alfred Douglas. *De Profundis* es el testimonio de esa relación: "Después de una larga e inútil espera tomé la decisión de escribirte, tanto por tu bien como por el mío; no quiero pensar que he pasado dos largos años de encierro sin haber recibido nunca una sola línea tuya, sin tener siquiera una noticia, una señal, fuera de todos lo que me causó dolor."

Perfil Libros
Buenos Aires, 1999
217 páginas

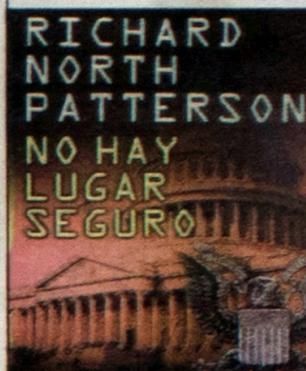
ALIVIO DE LUTO
De Mario Delgado Aparain



Cuando el militante llevaba cinco años de prisión por haber conspirado contra los golpistas, su mujer conoció a un vendedor de libros agropecuarios, entendió que había una felicidad diferente a la de la extenuante lucha contra el imperialismo, dejó a su hija en casa de la abuela, y se fue a vivir a San Antonio, Texas. La vida de su marido cuando sale de la cárcel y la de su hija, en Mosquitos, conforman el asunto de la quinta novela del escritor uruguayo Mario Delgado Aparain.

Alfaguara
Buenos Aires, 1999
243 páginas

NO HAY LUGAR SEGURO
De Richard North Patterson



Primero, Patterson siguió de cerca la campaña electoral norteamericana de 1996, entrevistó a ex presidentes, a varios candidatos, a senadores, ministros, funcionarios de la Casa Blanca, encuestadores, agentes del servicio secreto, diseñadores de campañas. Después, escribió esta novela: faltan siete días para las internas demócratas en California y la campaña se centra alrededor de un tema caliente, el aborto.

Patterson es el autor de *El juicio final* y *Ojos de niño*.

Emecé
Buenos Aires, 1999
507 páginas

YO FUI EL CONFESOR DE EVA PERÓN
De Norberto Galasso



Entre 1990 y 1995, el ensayista Norberto Galasso mantuvo extensas conversaciones con el padre Hernán Benítez, quien estuvo muy cerca del matrimonio Perón y entre 1943 y 1955, sobre todo de Evita de quien fue confesor y asesor.

Después del golpe, Benítez participó de la resistencia peronista, creó el periódico *Rebeldía* y fue un precursor del diálogo entre católicos y marxistas: el retrato del Che en su casita de Florida es la prueba que fascina a Galasso.

Homo Sapiens Ediciones
Rosario, 1999
189 páginas

EXPOSICIONES

Rubén Echagüe, Stella Maris Carradoni, Inés Tisera, Sheila Andrews, Pablo Miquet, María Esther Leal y Elvira Malgutti son los nombres de la semana

OBJETOS

Este jueves, a las 19.30, en Espacio de Arte Clarín (Córdoba 1284) se inaugurará la exposición "Objetos", de Rubén Echagüe. En la misma se exhibirán piezas inéditas ejecutadas por el artista, de cuya obra escribió Rubén de la Colina: "Gracias a esta disposición actual del espectador, la asociación de imágenes planteada en cada caso por la obra de Echagüe asume el valor de un icono contemporáneo, representativo de nuestra especialísima manera de sentir."



De Rubén Echagüe
En Espacio de Arte Clarín
El jueves a las 19.30

HORIZONTES REMOTAMENTE CERCANOS



De Stella Maris Carradoni
En La Cibeles
Hasta el 2 de diciembre

Se inauguró en La Cibeles (Galería Victoria Mall), la exposición de pinturas de Stella Maris Carradoni.

De su obra escribió Daniel A. Emmanuele: "Carradoni plasma la expresa voluntad de fijar la límpida transparencia de los verdes, la luminosidad de los amarillos, el encendido de los rojos y ciertos tonos terrosos mezclados con todos, superpuestos, a los que la veladura final deja incontaminados en un clima de interioridad suspendida."

PINTURAS



De Inés Tisera
En El Floreal
Hasta el 18 de noviembre

La semana pasada se inauguró en El Floreal (Corrientes 779) la exposición de pinturas de Inés Tisera, titulada *Mujer... sueños, símbolos e imágenes*, sobre la que escribió Hugo Picoli: "Inés Tisera muestra un estilo entre figurativo y expresionista, hecho que bastaría para señalar sus preferencias artísticas, si no fuese porque le imprime a todo lo suyo un toque sentidamente persona, que elude cualquier intento más preciso de ubicación estilista."

MINI RELIEVE CERÁMICO

Hoy cierra en el Museo Julio Marc (Parque de la Independencia) la exposición de los trabajos premiados en el Segundo Salón Internacional de Mini Relieve Cerámico. El jurado, integrado por Pedro Sinópoli, Arnoldo Rodríguez Gualino y Beatriz López Dabat premio a Sheila Andrews (primer premio), Pablo Miquet (segundo), María Esther Leal (primera mención), Elvira Malgutti (segunda), María Inés de Angelo (tercera) y Cristina Andrino (cuarta).



De Sheila Andrews y otros
En el Museo Julio Marc
Hasta hoy

...viene de tapa

ANA MARÍA ILARI TERAPEUTA DEL LENGUAJE

►—Como esa frase de Fernando Pessoa que dice "Ver es haber visto".

—Claro, entonces podríamos hacer una perfrasis de eso y decir: hablar es haber hablado. Eso, para el adulto. En el niño es al revés. No haber hablado y hablar. En términos del psicoanálisis uno se olvida de aquello que le hace una marca en la estructura de su aparato psíquico. Una per-

"Nadie que realice una práctica en relación al lenguaje puede estar ajeno a la escritura"

sona puede no poder hablar pero puede escribir, recuerda el ámbito de la lengua pero no la puede enunciar. No se puede olvidar aquello que de alguna manera no se ha instalado en la condición de uno. Entonces describo esa cuestión paradójica, olvidar es parte de recordar.

—El lenguaje también está hecho de paradojas; uno se incluye en el lenguaje.

—No hay otra manera. Mucha gente dice: "Mi hijo fue a una fonoaudióloga, pero dejó porque se aburría." ¿De qué se aburría? De ser desconocido como sujeto hablante y ser puesto a decir cómo se tiene que decir.

—¿Cómo aparece esto en el consultorio?

—Tengo un caso que marcó una historia en mis reflexiones. Un niño de cinco años que había aprendido a decir las cosas que no podía decir, entonces no las usaba. A mí me sorprendía. Había aprendido a decir los fonemas que no podía articular, la erre, la de, las sílabas compuestas. Entonces un día le pregunto: "¿Y por qué no podés decir estas cosas que ya sabés decir?" Me dijo: "Porque me pongo triste." Triste por dejar la infancia lingüística, la lengua de la infancia.

—Usted también trabaja con la palabra escrita, que en apariencia es ajena a la fonoaudiología.

—Porque yo creo que cualquier persona que realice una práctica en relación a la lengua no puede estar ajena a la escritura. La escritura es el punto de caída máximo de cualquier persona que trabaje con la lengua y es, por cierto, un espacio altamente doloroso de transitar. El seminario que hice el año pasado tenía que ver con esto. Se llamaba *La lectura. La práctica clínica, en las patologías en el lenguaje*.

Yo creo que todo lector en un punto necesariamente cae en la escritura.

—Leer ya es una manera de escribir.

—Claro, por lo menos en la interpretación del texto. Además, cualquier lector siempre marca, o hace una reflexión al costado del texto, entonces ya está implicada de alguna manera allí la escritura. Pero son pocos los fonoaudiólogos que producen textos. Es histórico esto, tal vez porque han quedado en esa cues-



MARCELO MANERA

"Para mí en la escritura está lo más fantasmático de la condición humana"

tión de la voz, esa cosa técnica.

—¿Y qué hay en la escritura para usted?

—Para mí en la escritura está lo más fantasmático de la condición humana. La producción más íntima que cae como consecuencia de todo un trabajo, ya sea porque la palabra lo toma a uno y porque el significante lo va llevando. La palabra escrita tiene ese poder, que en la poesía se transforma en la regeneración permanente del lenguaje.

—Emerson decía que en su origen cada palabra fue un poema, una metáfora.

—Tal como usted lo dice, creo que es esa dimensión la que estuvo cercenada, y lo voy a decir en pasado, como un deseo, estubo cercenada por el trabajo fo-

"Si el niño juega, listo, ya está saludable; si no, vale preguntarse: ¿hay un niño?"

noaudiológico; ese pequeño olvidado, que cada palabra es una metáfora y que aunque usted le quiera hacer decir "gato" a un niño, si el niño sigue nombrando al gato como "miau", por qué no, si lo mismo significa gato, ningún otro animal hace miau. No es necesaria la enunciación del sustantivo. Aquello que lo define y lo representa también lo nombra.

—Su último seminario se llama "Jugar, diagnosticar". ¿Cómo es su trabajo con el juego?

—Bueno, el niño juega. Y si juega, listo, ya está saludable. Si no juega vale la preguntarse: ¿hay un niño? Porque si el niño está jugando demuestra aquél enunciado de Sigmund Freud que todos conocemos: el niño pone en escena aquello que sufre, que padece.

Entonces, un niño también muestra en un juego aquello que no puede enunciar porque todavía su campo metafórico no le permite decir lo que lo hace padecer. Hace poco dos nenitas de padres que acaban de separarse vinieron al consultorio y les pregunté si no querían armar la casita —una casita que yo tengo junto con personajes para introducir en la casa—; cuando termina la escena le digo al padre: acá está el papá bañando a la nena, acá la mamá durmiendo con las dos nenas en la cama grande, toda la escena de lo que está aconteciendo en la separación estaba puesto en ese juego. Las nenas se hablaban entre ellas y no se nombraban, sino que se llamaban hermana y hermana. Usaban un lenguaje de filiación, que es lo que se resiente cuando una familia se desarma.

Todos estos acontecimientos vinculados que los nuevos amores producen necesitan palabras que los signifiquen.

—¿Qué cambios ve en los niños en relación al lenguaje? ¿No están las nuevas generaciones más imposibilitadas para contar?

—Efectivamente. Hace poco me crucé con una de las profesionales que más abordó el tema en Santa Fe y me habló de una "involución lingüística" y aunque no soy evolucionista me pareció muy buena esa palabra. Estamos en la época "re". Con ese prefijo que se le pone a la palabra, es re-lindo, re-grande, re-macho, re-bueno, se acabó. La marca del lenguaje es la predicción, es lo que significa, no la sustantivación.

Entonces ahora todos los predicados se agotan en el re, y no hay adjetivaciones que tengan esta cosa sublimante de la lengua, este uso de un lenguaje calificador y que califique, se en-

contró un prefijo que anula esa posibilidad. Y después los tonos, por ejemplo, el boludo tiene una cantidad de entonaciones, hablar se ha vuelto una cosa medio tonal.

—¿Por qué pasa esto?

—Lo que define para mí el tiempo joven es la fragmentación. Allí hay un quiebre, un corte, no hay posibilidad de generar lazos, entonces sobrevienen todas estas desautorizaciones a las leyes históricas, lo que dice el padre, la madre, el maestro.

—¿También atribuye a esto la desautorización que parece estar sufriendo la gramática?

—No le doy tanta bolilla a la gramática, la gramática salta en la escucha, no es necesario estar allí examinándola. Pongo el

"No hay agramático más grande que el padre Ignacio, y sin embargo..."

ejemplo del padre Ignacio. No hay agramático más grande que el padre Ignacio y, sin embargo, hay algo de convocante en su decir.

Creo que más allá de la cuestión de la creencia —yo soy una gran lectora de la Biblia como texto, y creo que su mensajae es rigurosamente bíblico—, se pone en juego la cuestión de la entonación, su manera de discursivizar los mensajes y el modo en que los va articulando con la realidad a la que se ve conminada la gente por la falta de trabajo o de salud. Y en este momento, en que las leyes se han cambiado y da la sensación de que nada está en el lugar en el que tiene que estar, la gente se sostiene en estos discursos con los que se pueden relacionar mejor, más allá de la gramática.

Contesta hoy:
Marie Darrieussecq
escritora



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

—Me gusta mucho la primera página de un libro de Thomas Pynchon que se llama *The Crying of lot 49* (El remate del lote 49)

—¿Por qué?

La primera frase que es muy larga, y es muy complicada, cuenta acerca del personaje, que se llama Oedipa Maas. Oedipa Maas vuelve a su casa de una reunión de Tupperware sintiendo en su cuerpo que la promotora que había ofrecido su casa para la reunión había puesto demasiado kirsch en la fondue. Oedipa Maas regresa a su casa un poquito borracha y encuentra una carta, la abre y lee: "Usted es la heredera universal de una fortuna. Tiene que ocuparse de esa herencia". Y se da cuenta de que al hombre que se la lega lo ha conocido, pero muy poco y no entiende por qué le pasa eso a ella, y se da cuenta también de que ocuparse de eso resulta un trabajo enorme. Esa es la primera página. Y me gusta porque te da ganas de continuar, porque hay un misterio y hay ya un ambiente un poco loco, desde la primera página.

Eso sí, hay que leerla en inglés

The Crying of Lot 49, de Thomas Pynchon, página 1

One summer afternoon Mrs Oedipa Maas came home from a Tupperware party whose hostess had put perhaps too much kirsch in the fondue to find that she, Oedipa, had been named executor, or she supposed executrix, of the estate of one Pierce Inverarity, a California real estate mogul who had once lost two million dollars in his spare time but still had assets numerous and tangled enough to make the job of sorting it all out more than honorary. Oedipa stood in the living room, stared at the greenish dead eye of the TV tube, spoke the name of God, tried to feel as drunk as possible. But this did not work. She thought of a hotel room in Mazatlan whose door had just been slammed, it seemed forever, waking up two hundred birds down in the lobby; a sunrise over the library slope at Cornell University that nobody out on ...