

# Grandes Líneas

I E C H

EDGARDO RUSSO ESCRITOR

## “Sí, hay una voluntad de oscurecimiento”

SANTIAGO LLACH

Edgardo Russo nació en 1949 en Santa Fe, y vivió allí hasta los 40 años. Fue librero y jardinero, y hoy, en Buenos Aires, es editor de Adriana Hidalgo, un sello que en el último año ha rescatado autores fundamentales como Marosa di Giorgio, Antonio Di Benedetto y Ricardo Zelarayán. La obra literaria de Russo, cuidada y pausada, incluye dos libros de poemas, *Reconstrucción del hecho* y *Exvotos*, y una novela, *Guerra conyugal*, que acaba de ser publicada y que, según su autor, “tiene la fuerza del verosímil de lo confesional”.

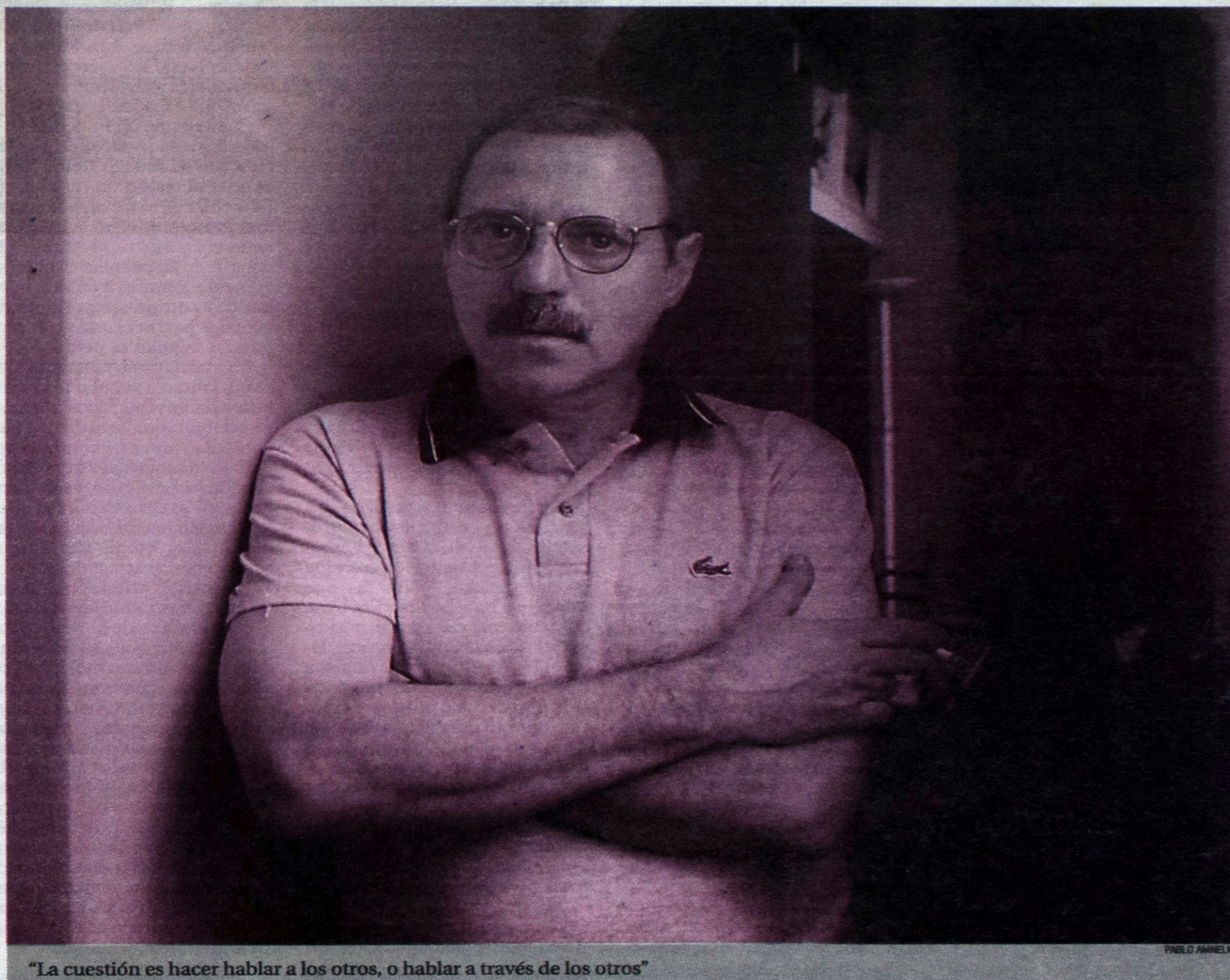
—Me gustaría preguntarte por tus orígenes biográficos y familiares, en relación a una historia de tus lecturas, al modo como accedés a la literatura.

—Las lecturas infantiles eran las típicas: Salgari, la colección Robin Hood. Había colecciones de libros en mi casa, mi hermana compraba libros, y más tarde teníamos una cuenta en una librería y yo la empecé a usar. En el secundario leer se convirtió en algo obsesivo, todo lo que hacía era leer, me enorgullezco por ejemplo de haber leído en esa época todo Proust. Recuerdo el placer de hacer composiciones escolares, el placer medio extraño de memorizar poemas de Olegario Andrade y pasar al frente. La poesía venía por ahí, cosa que hoy a nadie se le ocurriría. También tenía una vocación por las representaciones teatrales en el secundario.

—¿Te pensabas como escritor ya en la adolescencia?

—Sí, escribía pero no eran cosas mostrables. Digamos que quería ser escritor pero me parecía una tarea imposible. Pero todo esto se vuelve más organizado cuando se forma el grupo del Instituto de Cine en la Universidad del Litoral. De los que han quedado estaba Enrique Butti, que fue compañero mío también en la secundaria, el resto se pasó a la política. Y como profesor, estuvo Saer el primer año, hasta que se fue a Francia... Él fue de alguna manera mi maestro, me regaló toda su biblioteca de autores franceses cuando se fue a Francia.

El Instituto no era un lugar de alto nivel intelectual. Se seguía la escuela documentalista de Fernando Birri, se seguía a un pobre con una cámara para mostrar cómo vivía: una estética y una ideología muy elementales. Yo estuve dos años en el Instituto hasta que cerró.



“La cuestión es hacer hablar a los otros, o hablar a través de los otros”

Otras lecturas eran las de todo el *nouveau roman*, que proponían —por ejemplo Natalie Sarraute en *La era del recelo*— una teoría de la evolución de la literatura, la existencia de un perfeccionamiento de las técnicas literarias —de Balzac a Flaubert, de Flaubert a Proust, de Proust a Beckett—, con las cuales yo no estaba muy de acuerdo. Después leía la literatura norteamericana, todo Faulkner, y los poetas, los poetas en antologías, Pound, Eliot —aunque después uno descubre que más allá de ese ordenamiento antológico cada poeta tiene libros diferentes, su recorrido y sus cambios—.

—¿Y de la literatura argentina qué leías?

—No registro ninguna influencia de literatura regional. Bueno, estaba Borges, que no era todavía el Borges gran escritor nacional. De Borges leía *Ficciones*

y los ensayos, *Discusión*, *Otras inquisiciones*. En él me interesaba sobre todo la mezcla de géneros. Y después estaba el contacto con Juan L. Ortiz, a quien yo visitaba en Paraná. A Juan L. lo conocí a través de Saer, que fue a vender libros a Paraná. Yo fui como ayudante. Yo escribía, tenía cosas escritas ya, pero no le pude mostrar nada, no me sentía satisfecho.

Pero volviendo a tu pregunta anterior, antes de la literatura mi primera experiencia creativa fue a través del cine, hice una película, un largometraje en el que también participó Butti. Eso fue en el 75, en la apoteosis de Isabelita. Las condiciones de producción eran pobrísimas. La película se mostró en algunos lugares de Europa, pero acá solamente de manera marginal. También tenía dos adaptaciones de obras de Di Benedetto, que

era otro de los escritores que me llegaron a través de Saer, me carteeé con él. Después, ante la imposibilidad de seguir haciendo cine, aparece la poesía.

—Sólo varios años después publicás *Reconstrucción del hecho*.

—*Reconstrucción del hecho* es el duelo definitivo del cine. El libro tiene una primera parte que establece un paralelo con el referente visual, con la fotografía, y por otro lado hay una búsqueda de la imagen poética que se contraponen totalmente. Cuando apareció el libro, decían “ah, por fin aparece algo claro en la poesía argentina”. Pero yo buscaba, como dice el epígrafe de Bonnefoy que inicia el libro, una claridad que designe lo oscuro, “un realismo que agrave en vez de resolver”. La claridad como cortina.

—En la novela *Guerra con-*

*yugal* también hay algo de ese realismo oscuro.

—Sí, hay una voluntad de oscurecimiento, una claridad que incluye lo oscuro. Si se habla de una manzana de Cézanne, en una naturaleza muerta, es para intuir que debajo de la belleza de la manzana está el gusano. Y la otra cuestión presente en *Reconstrucción del hecho* es la pluralidad de voces, la cuestión de la polifonía. El planteo es quién habla en el poema. A mí me sorprendía en algunos que nos daban clases, como el caso de Gola, que usaban una voz supuestamente prestigiosa, ridículamente prestigiosa. Yo quería salir de esa cuestión de la lírica de hablar de uno mismo como de un tú, esa cosa emocional, confesional, de una poesía que parece del siglo XIX. La cuestión era hacer hablar a otros. O hablar a través de los otros. ▶ pág. 8

## El Mirador Madrid

## El Museo Reina Sofía incorporará una colección de arte latinoamericano, y la feria madrileña fue un muestrario de los candidatos a entrar en ella

PABLO FRANCESCUTTI, MADRID

"Un puñado de grandes museos impone sus dictados al arte contemporáneo", clama en Madrid el crítico italiano Achille Bonito Oliva. Los responsables de esa malsana homogeneización del gusto estético son "el MOMA, el Guggenheim, el Pompidou y la Tate Gallery".

Para el alma mater de la transvanguardia y comisario de Italia en Arco 2000, que concluyó el miércoles pasado, en el sistema del arte no puede haber jerarquías. "Creo en la democracia, no en la monarquía", ha dicho a propósito del "destronamiento" del artista de su sitio central. En virtud de los mismos principios democráticos, este tribuno de las instituciones republicanas del arte se arroja a la palestra a batirse con los poderosos que amenazan con sojuzgarlas bajo una oligarquía museística.

Menos mal que vino Bonito Oliva. Sin la presencia de este agitador cultural las jornadas en el hipermercado del arte transcurrirían pautadas por la monotonía aplastante de la caja registradora. Quitemos sus frases provocativas y Arco 2000 aparecerá igual a los años anteriores, más atosigante, si cabe, con tanta mercadería expuesta, tanta marejada de curiosos (¡más de 185.000!), eso sí, investidos de una elegancia y atractivo inusuales el resto del año.

Con aguzar un poco el oído, el paseante volverá a oír la letanía ritual entonada cada año por los galeristas, reclamando a los Estados europeos que bajen el IVA de las obras de arte del 16 al 7%.

Y si presta más atención, escuchará, perdida en el barullo, la voz de la Unión de Artistas Españoles que, aprovechando la bolada, deja caer sus reivindicaciones: la fijación del porcentaje de la venta que se queda la galería en un 30%, en vez del 50% o más que viene siendo la norma. "Las relaciones entre artistas y galeristas no están equilibradas", afirma una portavoz de la Unión. "Ahora que la eco-

nomía va bien es un buen momento para plantear la cuestión".

Un gesto notable, considerando la atonía del campo artístico de los últimos años, la atomización de sus integrantes en unidades productivas individuales, cada uno en su atelier, pugnando por competir, e incapaz de unirse con sus colegas siquiera para autopromocionarse.

Mas por encima de los rezongos, y cubriéndolo todo, se distingue audible un ronroneo de satisfacción general, porque la bonanza económica se vierte por los stands y los tachona de puntos rojos; no tanto porque las parejas jóvenes acudan en tropel a comprarse una serigrafía de Úrculo u otro grabador prestigioso al precio de 1.500 dólares (el chiquitaje, que diría un bolichero).

Galerías: 258  
Países: 28  
Artistas: 2.500  
Obras: 10.000

No, los pesos pesados son los compradores institucionales, la Fundación Arco, Telefónica, la Fundación Coca-Cola y los museos regionales españoles, apurados por llenar sus edificios inaugurados con las paredes peladas.

**Performance argentina.** La plástica argentina se hizo presente a través de cuatro galerías, con una representación rosarina de cinco artistas. "¡Cuanta gente talentosa hay en Rosario!", me comenta una veterana expositora de la galería Ruth Benzacar, Lilita Porter, quien en su atalaya neoyorquina ha conocido a varios plásticos rosarinos. Anoto este apunte para el orgullo local y prosigo hasta la galería Diana Lowestein, concentrada casi monográficamente en otro rosarino, Mauro Machado, cuya exploración de las posibilidades estéticas del mal de Chagas no puede más que concitar mi adhesión de periodista en temas científicos.

En opinión de Orly Benzacar, cuya galería lleva doce años sin

faltar a la cita madrileña, la acogida a la producción argentina va mejorando. "Al principio nos miraban raro, por pura ignorancia", me dice, sentada al lado de unas pelotas de piel de chanco firmadas por Nicola Constantino. "Ahora nos conocen un poco. También nos ayudó la edición de Arco consagrada a Latinoamérica". ¿Y las ventas? "Bien, bien", responde la galerista, que este año se presentó con tres stands. "Por ejemplo, Macchi y Marcaccio ya vendieron obras".

¿El perfil de los compradores? "Instituciones, fundamentalmente, luego los coleccionistas particulares y algún argentino de paso", informa la Benzacar.

Comentamos la noticia del día (qué digo, de la década), producida por el Museo Reina Sofía con su decisión de dotarse de una colección de arte latinoamericano moderno. A los galeristas el anuncio les hace agua la boca. A fin de cuentas, España se viene dedicando a coleccionar bancos y empresas públicas de aquellos pagos; el arte representaba su asignatura pendiente.

No obstante, no faltan quienes se adelantan a señalar los eventuales riesgos asociados a la nueva orientación. Kevin Power, en particular, previene contra el peligro de distorsionar la producción de las periferias, canalizándolas en exceso hacia las aperturas de los mercados de las metrópolis, como viene ocurriendo con el arte cubano.

Los artistas criollos han llegado a la muestra fortalecidos por el espaldarazo de la revista española *Lápiz*, que en noviembre dedicó un número monográfico a la plástica argentina. "Antes hicimos lo mismo con Brasil, en el marco de una política editorial de proyección latinoamericana", me explica Paloma Cirujano, la redactora jefe. La promoción parece haber surtido efecto, apunta, visto que "después de aquel número observamos una mayor presencia del arte brasileño en las galerías y las revistas especializadas españolas. Esperamos que este resultado se repita con los argentinos". Veremos.

**Los italianos.** Cabe decir que el tema central de esta edición lo representa la comitiva italiana. Las obras reunidas ofrecen una buena oportunidad para repasar los dos hitos de la modernidad plástica de ese país, el Arte Povera y la transvanguardia. De ahí para acá, no se percibe nada igualmente destacable, al decir de los entendidos. De conjunto, la muestra brinda una panorámica óptima para someter a prueba los asertos de Bonito Oliva, acerca del predominio de la línea curva ("una concesión al espacio") como rasgo diferencial del arte italiano.

Y a quien no le parezca suficiente, dispone de dos exposiciones más para ahondar en la materia, la del poveretto Michelangelo Pistoletto en el Museo de

## Oliva, contra los responsables de la homogeneización del gusto estético

Arte Contemporáneo de Barcelona, y la del transvanguardista Francesco Clemente en el Guggenheim de Bilbao.

Desafortunadamente, el protagonismo itálico en Arco 2000 no tiene su equivalente en pesetas, a juzgar por los comentarios de los marchands. Como comentaba la galerista Stefania Micheletti, el encuentro "ha sido muy bueno para establecer contactos y conocer artistas de fuera, pero no tan buena para las ventas. Creo que la gente no apuesta por artistas que desconocen o por valores italianos".

**Sin novedades.** Para terminar, comentar que el arte electrónico apenas se ha abierto camino en el recinto ferial. Los trabajos expuestos en la presente edición siguen siendo, de forma abrumadora, pinturas, esculturas, fotografías (menos) y algunas instalaciones.

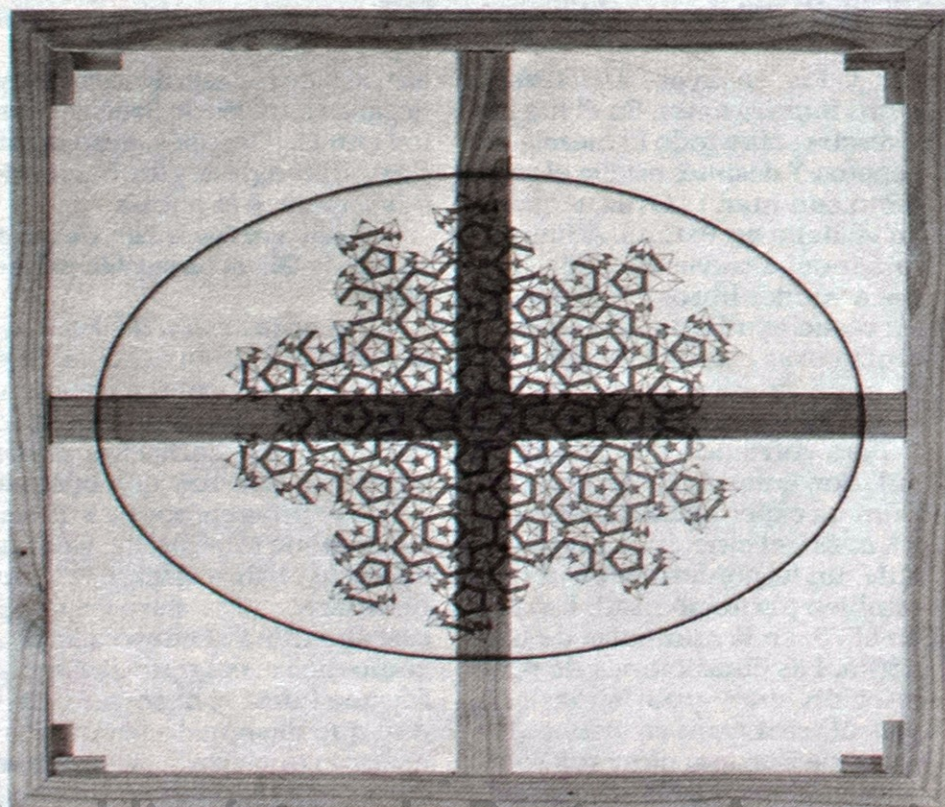
Quizá haya que buscar las novedades en otra parte, en los espacios independientes surgidos en los últimos años en distintos puntos de la geografía española.



ARCO 2000

La feria madrileña sirvió para volver a escuchar las saludables bravuconadas de Bonito Oliva y para insistir en la instalación del arte latinoamericano en España

En el Parque Ferial Juan Carlos I Madrid  
Del 10 al 15 de febrero



Mauro Machado y la exploración estética del Mal de Chagas



Nicola Costantino también echó a rodar sus bolas en Madrid

I E C H

OPINIÓN

## De punta Responsabilidades en el límite

“Ciertos perturbadores desarrollos están produciéndose estos días: en los estados norteamericanos de Virginia y Texas, tres hombres, dos de ellos...”



Reinaldo Laddaga  
El Ciudadano  
Nueva York

Ciertos perturbadores desarrollos están produciéndose estos días: en los estados norteamericanos de Virginia y Texas, tres hombres, dos de ellos de veintiséis años y el otro de veintitrés, van a ser ejecutados por crímenes cometidos cuando cada uno tenía diecisiete. La mayor parte de los estados de este país admite hoy la pena de muerte, y casi todos ellos la de asesinos adolescentes. Increíblemente, algunos funcionarios han propuesto que la edad mínima de responsabilidad en lo que a la pena de muerte concierne se sitúe en once años. Hay setenta individuos hoy en espera de ser ejecutados por crímenes cometidos cuando eran menores. Perturbadora es, realmente, esta ferocidad electrocutante. Tanto más cuanto uno considera casos como el de Kipland Kinkel, el objeto de un notable documental que la televisión estatal acaba de exhibir. ¿Por qué? Porque ella muestra en toda su dimensión hasta qué punto las ideas dominantes respecto a qué quiere decir ser responsable se vuelven inciertas en ciertos mundos de la adolescencia. Y, ¿quién es Kipland Kinkel? Un adolescente que, en 1998, asesinó, en su casa, a sus padres, y luego fue a su escuela y disparó sobre sus compañeros. Tenía, entonces, quince años. El caso me interesa por razones, digamos, personales: él es el punto de partida de *La euforia de Baltasar Brum*, la novela que publiqué a fines del año pasado, —y en la cual le doy a Kinkel, además de otro nombre, una biografía estrictamente inventada—. Solamente ahora se conocen públicamente los detalles del caso, algunos de los cuales, a continuación, transcribo.

Eras y eras atrás, a comienzos de los 70 (parece que desastres de este tipo pudieran originarse solamente en tiempos prehistóricos, o, mejor, que, a su luz, los tiempos en que se originan fueran, en nuestra conciencia de ellos, proyectados a una suerte de prehistoria), un matrimonio de profesores de escuela secundaria, que ya tienen una hija, conciben un niño. Este hombre y esta mujer viven en una zona de bosques y montañas, en un estado del noroeste americano, en una gran casa de madera, semioculta entre los pinos. Los dos son miembros más o menos ilustres de la diminuta comunidad que habita en la zona, que para ellos es la Comunidad, el Vasto Mundo, y que, al parecer, aprecia especialmente los valores de la educación, valores que la hermana de este Kipland, a quien todos llaman Kip, encarna, pero a los cuales él (que es demasiado pequeño para su edad, que tiene, en las fotografías de la época, una apariencia raramente frágil, y en el rostro una expresión usualmente desolada) es

muy resistente, para preocupación, para vergüenza, de sus padres. Kip pasa a lo largo de la escuela primaria sin pena ni gloria.

Pero la escuela secundaria es un problema. Sus dificultades de aprendizaje se agudizan, y pronto se precipita en una honda depresión, que lo lleva a iniciar una terapia: Prozac y repetidas entrevistas con cierto psicólogo, cuyas opiniones pesan a la hora de que su padre ceda al pedido de Kip de que le compre un arma (en todas las casas de la zona hay alguna, porque la gente caza, y también porque sí, porque un arma es algo que se tiene, como un perro o un juego de valijas). La banda de sonido de esta época es, naturalmente, heavy metal, y el vestuario, una mezcla de ropa de gimnasio y atuendo de cierto vago siglo XVIII. Por entonces, la hermana de Kip se va de la casa, a estudiar en una universidad distante, y el cara a cara entre el hijo y sus padres se agudiza; y la vergüenza de éstos, porque Kip no progresa en sus estudios, y eso se sabe en la Comunidad, el Teatro de todos los Eventos. Otra cosa parece preocupar a Kip: que se ha, digamos, enamorado de una compañera de colegio que se ha convertido en su novia, pero a la cual sospecha que no puede retener. Hay un paso suyo algo patético por el equipo de fútbol de la escuela. Hay clases donde se discute *Romeo y Julieta*, de Shakespeare, ilustrada por una versión cinematográfica, donde Romeo es Leonardo DiCaprio, y cuya banda de sonido Kip se pasa las noches escuchando. Hay un diario que Kip lleva, y donde anota su desprecio por sí mismo. Hay un día en que, como tenía que su-

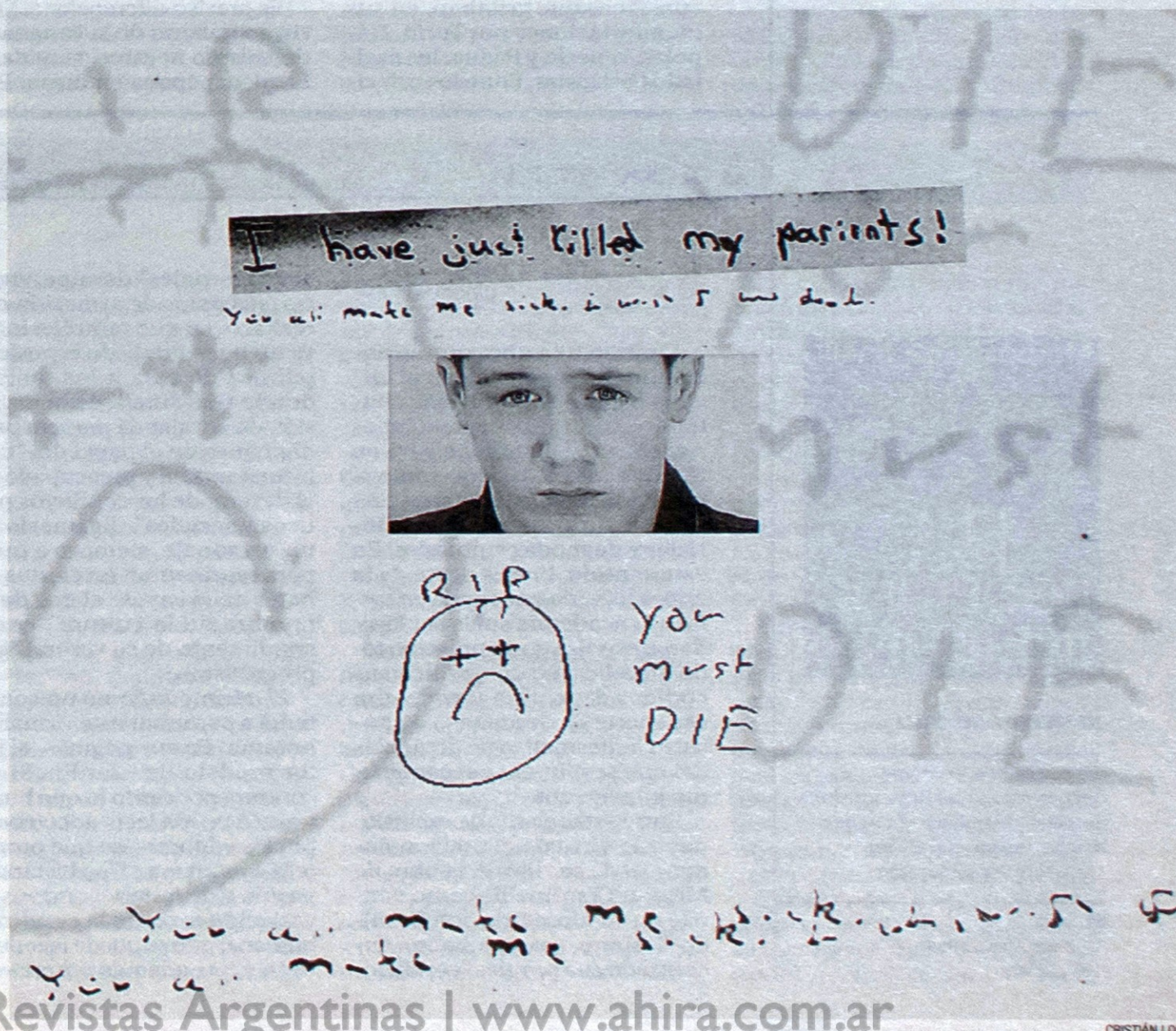
ceder, su novia lo deja.

La pasión por las armas aumenta. El terapeuta, luego de dar de alta a su paciente, le recomienda a su padre que ceda a los pedidos de Kip de que le compre dos revólveres. Kip aprende a confeccionar bombas caseras, y lo hace en su cuarto de la casa del bosque. Un día, en la escuela, da una clase sobre bombas. Otro día, le compra a un compañero suyo una pistola robada en la casa de otro estudiante. El robo ha sido denunciado. Una breve investigación se inicia, y luego de algunos desarrollos confusos, unas manos abren el casillero, en un pasillo de la escuela, donde Kip guarda sus cosas, y retiran el revólver de allí, y alguien conduce a Kip al despacho del director, donde se entera de que será expulsado, y luego a la estación local de policía. Poco después del mediodía, ha regresado a su casa. Su padre, que no sabe nada del incidente, pero que va a saberlo en poco tiempo, está allí, en un sillón, en el centro de la sala. Kip busca una escopeta y, sin que lo advierta, le dispara en la nuca. Más tarde dirá que no había otra cosa que pudiera hacer para ahorrarle la humillación (“peor que la muerte”, podemos imaginar a su padre, algún día, diciéndole) de su propia expulsión de la escuela.

El detalle es asombroso: asombrosa la desproporción entre el disparate del acto y la lógica implacable del razonamiento de Kip, entre el desastre general del resultado y las minucias involucradas en cada decisión. Pero ahora él no tiene tiempo para estos asombros nuestros, porque debe llevar el cuerpo de su padre

hasta el baño del piso superior, y sentarse junto a la ventana de su cuarto, a vigilar el camino que lleva al garage, por donde tiene que venir en algún momento su madre. “¿Por qué tarda tanto?”, le pregunta, algo ansioso, a un amigo suyo con quien, mientras tanto, conversa por teléfono. A las seis de la tarde, baja la escalera por donde viene subiendo la madre. Dispara varias veces. Más tarde, dirá que no tenía otro remedio, si quería ahorrarse el disgusto de saber de la muerte, a manos suyas, de su padre. Pasa la noche con los dos cadáveres, y, a la mañana siguiente, va al colegio, llevando un rifle debajo de su campera, y dispara al azar sobre sus compañeros, hasta que consiguen detenerlo. Más tarde, dirá que no podía hacer otra cosa. ¿Por qué? Las razones se vuelven, aquí, vagas, y está claro que el adolescente se ha precipitado en espacios del delirio. Más claro lo será, si cabe, cuando la policía, al entrar en la casa de los Kinkel, descubra cuidadosas pilas de balas en el piso del living, y el equipo de sonido repitiendo cierta música en automático, como debe haberlo estado desde la tarde anterior. ¿Qué música? Es fácil adivinarlo: la canción de *Romeo y Julieta*.

Kipland Kinkel acaba de ser condenado a cadena perpetua, pero, en el presente estado de cosas en este país, podría haber sido electrocutado. Si eso hubiera sucedido, ¿qué es lo que sería atado, bajo ese nombre, a una silla eléctrica? ¿Qué mezcla, qué enlace de inconsciencia, de ausencia a sí y de lucidez, de locura y de simple tontería, de espectacular crueldad y de piedad discreta.





I E C H

## HISTORIA DE LAS VANGUARDIAS

## La Central Futurismo 1909

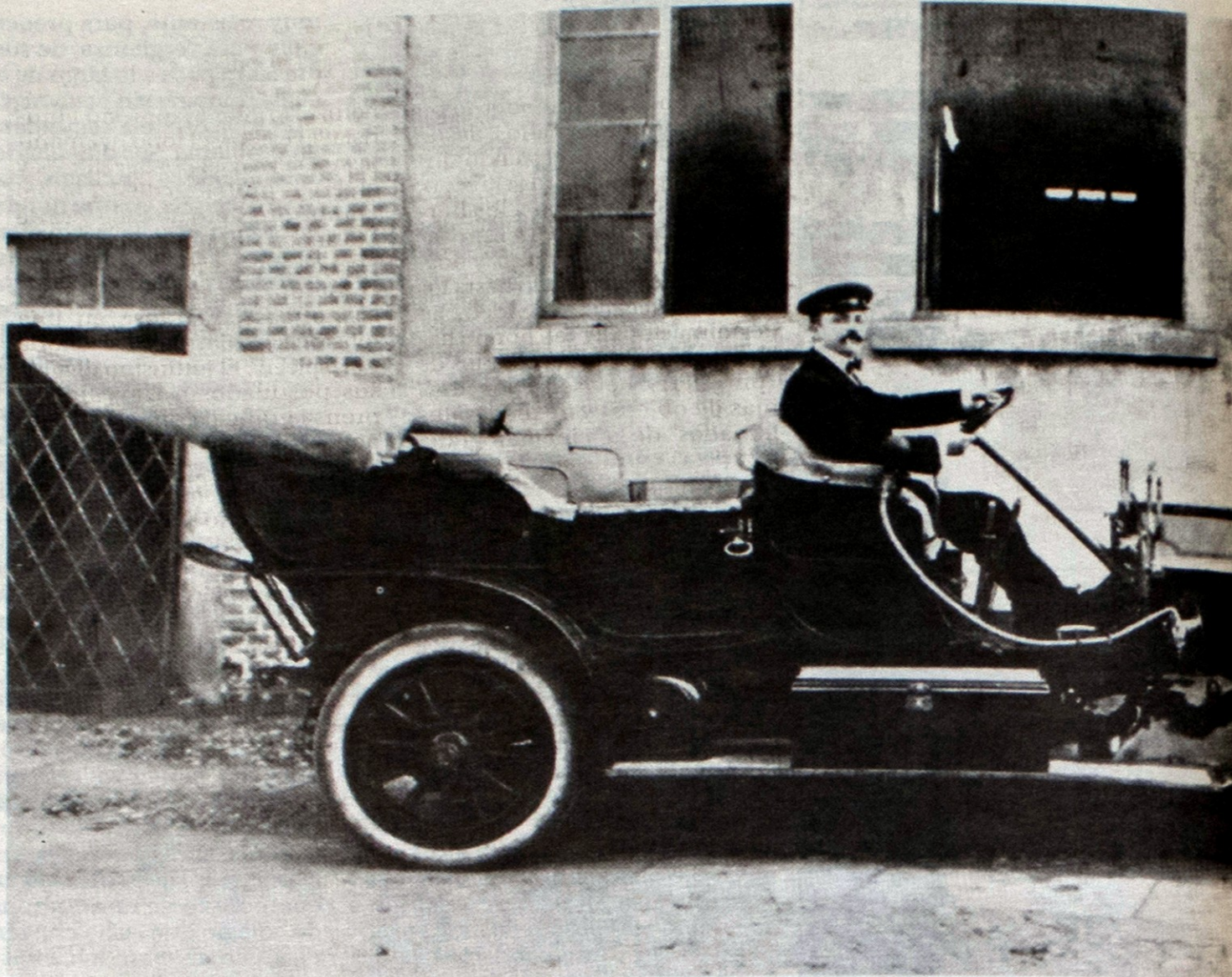
Es verdad: los italianos eran políticamente incorrectos, pero sus manifiestos estéticos constituyen aun hoy una cantera de ideas brillantes

BEATRIZ VIGNOLI

En un rincón de un collage de Emilio Pettoruti, "El sifón y Lacerba" (1915) puede leerse un recorte de diario que constituye un interesante documento de época. "La guerra es espantosa", escribía Giovanni Papini en la portada de la edición del 1 de octubre de 1914 de la revista florentina *Lacerba*, que Papini dirigía junto con el pintor y poeta Ardengo Soffici. El editorial continuaba: "Pero precisamente porque es espantosa, tremenda y terrible y destructiva, debemos amarla con todo nuestro corazón de machos".

Cuatro meses antes, en Sarajevo, un nacionalista bosnio había asesinado al archiduque Francisco Fernando de Austria, heredero al trono del imperio austrohúngaro, y a su esposa, Sofía Chotek. El complejo sistema de alianzas políticas internacionales entonces vigente dejó implicada a Serbia, país al cual Austria-Hungría le declaró la guerra cuatro semanas luego del magnicidio. Italia era aliada de Austria, en virtud de la Triple Alianza de 1892, que incluía además a Alemania. Por su parte, el nacionalismo italiano arrastraba un siglo de rencor contra Austria, que se había quedado con Lombardía y Venecia, una vez desmembrada la península itálica en el Congreso de Viena que puso fin al primer imperio napoleónico en 1915. Ante el dilema, el monarca italiano, el rey Víctor Manuel III, se mantuvo neutral, alegando que la Triple Alianza era un acuerdo exclusivamente defensivo.

"¡Guerra a Austria!" y "¡Romper la Triple Alianza!" eran las consignas que gritaban, en sus manifestaciones por Turín, Nápoles, Venecia y Padua, los exaltados belicistas. Entre los princi-



Marinetti, a bordo de un auto más hermoso que la Victoria de Samotracia

pales agitadores y cronistas de estas "veladas tumultuosas" se encontraba el periodista, dandy, novelista y poeta Filippo Tommaso Marinetti (Alejandría, 1876- Milán, 1944), fundador, junto con Sant'Elia, Umberto Boccioni, y otros artistas, de la vanguardia conocida como Futurismo.

Es preciso diferenciar al Futurismo italiano de la vanguardia del mismo nombre, surgida por la misma época en Rusia. En la

gira de Marinetti por Moscú, el líder del Futurismo ruso, el poeta progresista y revolucionario Velimir Khlebnikov (pacifista respecto de la Guerra Europea), lo trató al italiano como a un enemigo político e ideológico, un "pavo real" decadentista y retrógrado, retándolo a duelo "al son de los cañones".

Cuando en 1915 Italia entró en guerra contra Austria —pero no contra Rusia, ya que había roto la Triple Alianza—, Marinetti y sus

amigos se dieron el gusto de participar en los combates, lo que costó en 1916 la vida de Sant'Elia. Boccioni murió en un accidente en el mismo año. Herido y doblemente condecorado, Marinetti regresó de la guerra henchido de tal patriotismo que terminó militando en el fascismo, partido al que abandonó en 1920 (luego de haber compartido la cárcel política nada menos que con Mussolini) y al que retornó cuatro años después.

## EL DÉCIMO INFIERNO

ENRIQUE CARNÉ

Cuando una obra que se encuentra bien ubicada en el circuito comercial de difusión contradice nuestro gusto, tendemos a explicar su emergencia no en términos estéticos sino como el resultado circunstancial de una serie de turbios manejos editoriales y de modas culturales. En este sentido, buena parte de la crítica literaria que ronda en torno a la academia suele ser lapidaria: expulsa de su universo todo aquello que contradice sus códigos de lectura y engendra esa suerte de desdeñoso dispositivo fantasmático de prejuicios del que se alimenta el esnobismo intelligent.

Entre estas clases de exclusiones y la virtual aceptación comercial de sus libros, la obra de Mempo Giardinelli —como ocurrió en su momento con Osvaldo Soriano— parece haber encontrado sus propias "condicio-

nes materiales" de supervivencia, sus polos de atracción o de rechazo. Lo que también incluye un buen grado de exposición pública de cara a los medios, donde Giardinelli da la impresión de encajar de manera paradigmática en el papel del "intelectual versátil y preocupado por el devenir de los conflictos políticos y sociales", digámoslo así; un personaje siempre a mano para representar, en ciertos debates televisivos, el rol de "el hombre de la cultura", con el condimento de su verborrágico progresismo.

*El décimo infierno* no contribuirá a perturbar este virtual panorama. En sus páginas, el lector modelo de Giardinelli encontrará por cierto lo que busca; y acaso pueda leer —adoctrinado por los editores— eso que promete la contratapa: "Una historia de pasión y de muerte, que ensaya variaciones sobre la condición humana, que se puede leer de un tiron y que además promete un

triángulo amoroso, traición, estafa y asesinato; más violencia y un final a toda orquesta".

Algo de todo eso resulta cierto: se trata, efectivamente, de una novela breve.

El relato se va desatando en la voz de uno de los personajes, un cincuentón divorciado y de buena posición económica, que se presenta como un prototipo de la clase media chaqueña, sumergido en la chatura provinciana de Resistencia. Para atemperar esa ingravidez pueblerina, sostiene un metódico régimen de acrobacias sexuales con una compañera ideal, la esposa de su mejor amigo. Y como para agregarle un aderezo aún más picante a ese tuco, deciden asesinar al marido engañado. Esto en las tres primeras páginas; en la cuarta, ya tenemos una bonita escena del crimen: el occiso esposo con la cabeza partida en dos por un hachazo profundo, y una pareja de amantes asesinos huyendo en automóvil por rutas calci-

nadas y dejando a su paso un tendal de víctimas extras y policías muertos. Lo demás —la encantadora luna de miel— se desarrolla sin mayores sobresaltos narrativos, dentro del predecible esquema temático de las transgresiones inconsecuentes y de las complicidades sangrientas. Por otro lado, la sabia sugerencia formal de narrar lo atroz con la prosa descomprimida de los lenguajes neutros, aquí parece redundar en una escritura pragmáticamente industrial, de una llaneza ostensible. A esto habría que agregarle que la superficie del relato da la impresión de estar marcada, aquí y allá, por algo así como una vocación de "profundidad", a la manera de una parábola existencial y aleccionadora. De ahí tal vez que un modelo posible de *El décimo infierno* pueda hallarse no en el recurrente realismo negro que señala la contratapa, sino en las pretensiones terapéuticas de un psicodrama.

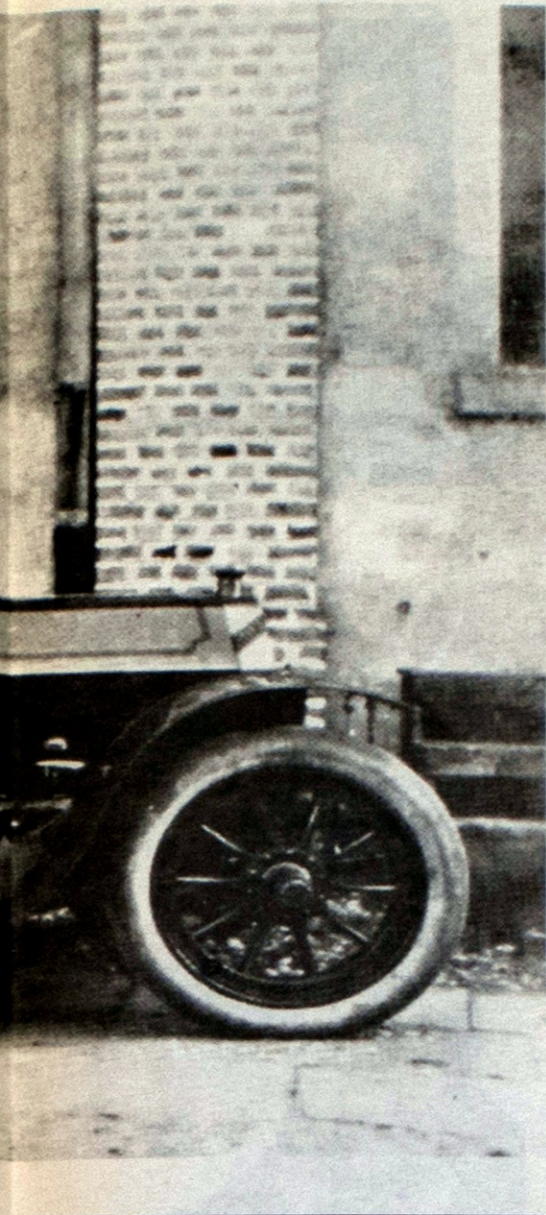
Mempo Giardinelli



DE MEMPO GIARDINELLI

Una asesinato pasional que genera otros, una fuga, una luna de miel: un policial chato que remite menos al realismo duro que al psicodrama

Planeta  
Buenos Aires, 1999  
157 páginas



A lo largo de los años treinta, su idea —expresada, cabe aclarar, sin la menor sombra de sarcasmo— de que la belleza de la guerra es una exquisita inspiración para la poesía, le valió polémicas contra marxistas del calibre de Louis Aragon y Walter Benjamin. Desde el punto de vista de hoy, 20 de febrero del 2000, lo menos que se puede decir de los futuristas italianos es que eran políticamente incorrectos. Pero sus manifiestos específicamente

estéticos constituyen, aún hoy, una cantera de ideas brillantes donde parece hallarse, en germen, todo lo supermoderno de los últimos noventa años, desde el verso libre hasta el sonido "industrial", pasando por el tecno, desde Buster Keaton y los hermanos Marx hasta Quentin Tarantino y Takeshi Kitano, y desde el gag del cine mudo hasta los efectos especiales del video clip de animación digital, por no hablar de los dibujos animados de Tom y Jerry. Revisense los "dramas de objetos y de disparates filmados" de la "cinematografía futurista" (manifiesto de 1916).

"El universo será nuestro vocabulario. Por ejemplo: Queremos dar una sensación de extravagante alegría: representamos un tropel de sillas que vuelan bromeando alrededor de un enorme colgador hasta que deciden juntarse con él. Queremos dar una sensación de ira: fragmentamos al iracundo en un torbellino de balas amarillas." En 1915, Marinetti declaró que el teatro futurista sería alógico. "La danza futurista se verá acompañada de ruidos organizados y por la orquesta de los entonamientos inventados por Luigi Russolo. La danza futurista será desarmónica, desgarrada, antigraciosa, asimétrica, sintética, dinámica, de palabras en libertad", escribía en julio de 1917 Marinetti, admirador de la "geometría pura de la danza" de Nijinsky, cuyo estilo comparaba con la construcción de formas de Cézanne. A continuación, este delicado esteta trazaba el guión de la DANZA DE LA AMETRALLADORA (así, todo con mayúsculas) que introducía así: "Quiero expresar la sensualidad del grito Savoia!, lacerándose y muriendo heroicamente despedazado contra el laminador mecánico, geométrico e inexorable del fuego de la ametralladora".

Hace hoy exactamente 91 años, salía publicado en el diario *Le Figaro*, firmado por F. T. Marinetti, el Primer Manifiesto Futurista. El estilo y el tono del manifiesto suman a la belleza lírica y el fervor profético de *Así habló Zaratustra*—libro de cabecera de Marinetti— toques de invención poética genial, mezclando —¿a lo D'Annunzio?— arenga y preciosismo, sosteniéndose en una tensión singular entre la euforia y el "spleen". El futurismo divulgó sus postulados a través de la prensa gráfica, como si fuesen noticias, buenas nuevas; pero no las del día anterior, sino las del porvenir. Marinetti escribe el Primer Manifiesto delimitando un "antes" y un "después" de su acto de proclama, enunciado en primera persona del plural: el famoso "nosotros", que es la marca de agua gramatical del siglo XX. Al igual que Nietzsche, Marinetti reniega del melancólico Romanticismo tardío, abrazando en cambio el peligro y la crueldad. El italiano añade, como novedad, la celebración de los adelantos técnicos, los cuales, desde la Revolución Industrial a esa parte, habían sido deplorados por los románticos. "No tenemos inconveniente en declarar que el esplendor del mundo se ha enriquecido con una nueva belleza: la belleza de la velocidad", afirma. Inmediatamente atraídos por su convocatoria, acudieron a Marinetti los artistas plásticos Umberto Boccioni y Carlo Carrá, y el músico Luigi Russolo, el más joven del grupo, quien en su manifiesto "El arte de los ruidos" se anticipó en cincuenta años a John Cage: "Encontramos mucho más placer en la combinación de ruidos de los tranvías, de los motores petardeando, de los carruajes y multitudes vociferantes que en la Heroica o la Pastoral". Tal gusto estético pronto halló su eco rio-

PRIMER MANIFIESTO FUTURISTA (FRAGMENTOS)

1. Queremos cantar el amor al peligro, el hábito de la energía y la temeridad.
2. Los elementos esenciales de nuestra poesía serán el valor, la audacia y la religión.
3. Puesto que la literatura ha glorificado hasta hoy la inmovilidad pensativa, el éxtasis y el sueño, nosotros pretendemos exaltar el movimiento agresivo, el insomnio febril, el paso gimnástico, el salto peligroso, el puñetazo y la bofetada.
4. No tenemos inconveniente en declarar que el esplendor del mundo se ha enriquecido con una nueva belleza: la belleza de la velocidad. Un automóvil de carrera, con su caja adornada de gruesos tubos que se dirían serpientes de aliento explosivo... un automóvil de carrera, que parece correr sobre metralla, es más hermoso que la Victoria de Samotracia.
5. Queremos cantar al hombre que domine el volante cuya espiga ideal atraviesa la tierra, lanzada en el circuito de

- su órbita.
  6. Es preciso que el hombre se desarrolle con calor, energía y prodigalidad para aumentar el fervor entusiasta de los elementos primordiales.
  7. Ya no hay belleza más que en la lucha ni obras maestras que no tengan un carácter agresivo. La poesía debe ser un violento asalto contra las fuerzas desconocidas para hacerlas rendirse ante el hombre.
  8. Estamos sobre el promontorio más alto de los siglos... ¿Por qué mirar atrás, desde el momento en que nos es necesario romper los velos misteriosos de lo imposible? El Tiempo y el Espacio han muerto ayer. Vivimos ya en lo absoluto, puesto que hemos creado la eterna velocidad omnipresente.
  9. Queremos glorificar la guerra —única higiene del mundo—, el militarismo, el patriotismo, la acción destructora de los anarquistas, las hermosas Ideas que matan y el desprecio a la mujer.
- F. T. Marinetti

platense en la poesía de Oliverio Girondo. Los pintores, por su parte, redactaron su propio "Manifiesto de los Pintores Futuristas", sumándose luego Gino Severini y su maestro Giacomo Balla, de quien también era discípulo Boccioni. Entre los cinco emitieron el "Manifiesto Técnico de la Pintura Futurista", en el mismo año de 1910 en que el pintor simbolista ruso Wassily Kandinsky, en su taller de Munich, Alemania, inventaba el estilo de pura pintura sin representación, que luego se conocería como Expresionismo Abstracto. El cubofu-

turismo, estilo mezcla de cubismo y futurismo cuya consagración —polémica pero inexorable— fue el "Desnudo bajando por una escalera" que Marcel Duchamp expuso en Nueva York en el Armory Show de 1913 (óleo al que un crítico comparó con "una explosión en una fábrica de lajas"), terminaría por seducir al mismo público que al principio se revolcaba de risa ante "Dinamismo de un perro con correa", dibujo donde Giacomo Balla logra el mismo efecto de exposición múltiple que medio siglo más tarde haría furor en la publicidad de secadores de pelo y de spray.

EL DIOS SALVAJE. UN ESTUDIO DEL SUICIDIO

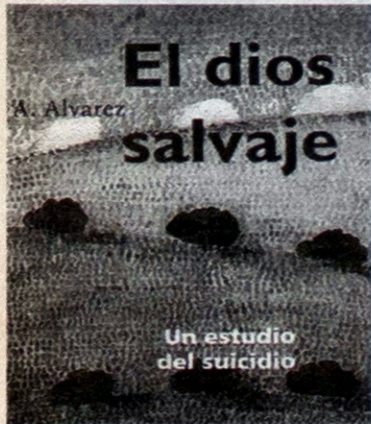
PABLO GIANERA

Ciertos temas —los "grandes temas"— suelen alcanzar un grado de vaguedad tan monstruoso que ninguna disciplina consigue agotarlos. Un escalón por debajo del amor y la muerte, tal vez menos "universal" y explorado, el suicidio es uno de esos temas. A. Álvarez describe su ensayo como un intento por descubrir por qué alguien decide matarse. *El dios salvaje* (publicado por primera vez en inglés en 1971 y notablemente traducido por Marcelo Cohen) no da finalmente ninguna respuesta, pero sí despliega históricamente la pregunta. El recorrido comienza y concluye con relatos autobiográficos. En un caso (el prólogo) se trata del suicidio de Sylvia Plath, a quien Álvarez, en su condición de amigo, visitó poco antes de su muerte; en otro, mucho menos interesante (el epílogo), del intento fallido del propio

autor. Entre ambos extremos, un exhaustivo registro cronológico del modo en que la cultura occidental ha entendido el suicidio. El antecedente más claro de *El dios salvaje* es *Biathanatos*, libro en que el poeta inglés John Donne se propone, a partir de un catálogo de ejemplos, ilustrar la tesis de que no todo suicida es un pecador. Ya sin entonación religiosa, subsiste en Álvarez algo de esa calculada irreverencia cuando refiere el caso de los "donatistas", secta fundadora del cristianismo que, según san Agustín, "se mataban diariamente por respeto al martirio". Álvarez elude con éxito dos trampas: el invasivo tono confesional de la anécdota y el análisis fundado en presunciones puramente científicas. Aristóteles suponía que la poesía era más filosófica que la ciencia histórica. El capítulo central de *El dios salvaje* se titula "Suicidio y literatura". ¿Por qué la literatura? No sólo porque Álvarez acuerde con el

filósofo; también porque el suicidio, como la literatura, es, según Jacques Rigaut, "una vocación". En este campo, y no en el de la teoría, donde se banalizan con afán divulgador ciertas consideraciones filosóficas, el libro alcanza mayor originalidad. Crítico inteligente y competente narrador, Álvarez dibuja un itinerario que examina la obra de Dante (el Canto V del Infierno), Donne, Thomas Chatterton, el romanticismo, Dostoievski y el siglo XX. En 1896, luego de asistir al estreno de *Ubu Rey*, W.B. Yeats escribió: "Después de Mallarmé, después de Verlaine, después de Moreau, después de Puvis de Chavannes, después de mis propios poemas, después de nuestro color sutil y nuestro ritmo nervioso, después de las tenues tintas mixtas de Conder, ¿qué más es posible? Después de nosotros el Dios Salvaje". No es casual que haya partido de aquí el título del libro. Lo que venía sien-

do la exposición más o menos escabrosa de casos individuales se transforma hacia el final, desde Dadá, en un problema eminentemente estético: un arte en busca de la nada, un arte que se quita la vida a sí mismo, en el suicidio como arte Álvarez demuestra aquí que es posible una historia de la literatura no centrada en su desarrollo inmanente, sino en los modos de asunción y representación de un fenómeno singular. Por eso, el libro admite también leerse como una oblicua, muy parcial y heterodoxa historia de la literatura. *El dios salvaje* no es entonces un libro de autoayuda ni de divulgación científica; no es un ensayo filosófico ni una autobiografía, tampoco un texto crítico. Ninguna calificación genérica le cabe del todo, pero participa de todas. En esa múltiple encrucijada, irresuelta como el objeto de estudio, reside tanto su eficacia como su ocasional inconsistencia.



DE A. ÁLVAREZ  
Traducción de Marcelo Cohen de un libro en el que su autor logra una notable aproximación literaria y filosófica a un asunto universal  
Norma  
Bogotá, 1999  
364 páginas

# abecedé nacionales e internacionales

FERRARA, PARÍS, BUENOS AIRES

**Picasso** ceramista. La exposición de más de 200 obras de cerámica de Pablo Picasso, que se inaugura hoy en Ferrara, revaloriza la combinación que realizó el artista entre los modos tradicionales y las nuevas técnicas de trabajo con la arcilla.

La exposición está dividida en seis apartados, el primero de los cuales tiene como tema la localidad de Vallauris, donde entre 1947 y 1955 nacieron los vasos "estructurales", que representan el equivalente en tierra cocida de algunas de sus esculturas más conocidas. La inspiración mediterránea que influye a toda la cerámica de Picasso reúne el segundo sector: faunos y figuras femeninas que bailan sobre los va-

sos recordando a la antigua Grecia. Bajo el título de "Nuevos Formatos" se agrupan los murales que realizó en cerámica y los platos españoles. La "Tauromaquia" aglutina grandes platos ovales cuyo motivo decorativo son las corridas de toros. El quinto apartado, "Bestiario", recupera los animales preferidos de Picasso como los peces, los pájaros, las cabras, los ciervos y los búhos pintados sobre platos o sobre vasos. Finalmente, bajo el título "Cabezas y figuras" se agrupan los vasos que se transforman en cabeza de mujer o los jarrones que adoptan figura humana, con colores violentos, a los que se añaden platos en los que los rostros cubren toda la superficie.



**Sartre** vigente. A veinte años de su muerte, Jean-Paul Sartre vuelve a provocar, a desatar controversias y a ser puesto bajo la lupa filosófica. Por lo menos esto es lo que se puede saber una vez que *Le Nouvel Observateur* y la revista *Le Point* le dedicaron sendas ediciones, con interpretaciones de su obra radicalmente contrapuestas. *Le Nouvel Observateur* tituló su edición, dedicada al autor de *Las palabras*, "Veinte años después, Jean-Paul Sartre regresa del Purgatorio". La revista *Le Point*, por el contrario, se distanció del escritor y bajo el título "Sartre. La pasión del error" publicó doce páginas donde los conservadores lo presentan como el paradigma

de un pensamiento "descarriado, desmesurado y patético". Sus partidarios replican que, en esta era de cambios, vale la pena releer su obra, pese a que su teatro ha sido declarado polvoriento y su filosofía inútil.

Una de las sorpresas de la polémica es la participación de Bernard-Henri Lévy, que publicó un libro titulado *El siglo de Sartre. Una investigación filosófica*, donde se lamenta de que hoy lo único que queda de Sartre son clichés. Por el contrario, Lévy cree que en *La Náusea* y *El Ser y la Nada* "encierran la filosofía antitotalitaria más fértil del siglo".

El aniversario de la muerte de Sartre se cumple el 15 de abril, pero el debate ya comenzó.



**Latinos** impresos. Ediciones Banco Velox acaba de poner en circulación un volumen titulado *Pintura Latinoamericana*. La argentina Andrea Giunta, analiza el eje "Temas y variaciones de la pintura moderna en América latina", y plantea la imposibilidad de unificar las distintas expresiones artísticas de Latinoamérica. Por su parte, la historiadora mexicana Rita Eder se refiere a la historia de la pintura de caballete, cuya muerte fue decretada por los muralistas José Clemente Orozco, David Siqueiros (foto) y Diego Rivera. "Del premodernismo a la bienal: pintura brasileña 1900/50" es el capítulo desarrollado por la brasileña Aracy Amaral, quien traza

un panorama histórico-social desde el arte impuesto por los franceses en Río de Janeiro en 1816, el crecimiento de San Pablo y la aparición de Anita Malfatti con sus ideas renovadoras, hasta Di Cavalcanti y los hermanos De Andrade, líderes del movimiento modernista que hizo eclosión en 1922. Patricia Artundo, historiadora del arte argentino, se explaya sobre "Pintura y vanguardia en el Río de la Plata y Chile" y otro argentino, el historiador Roberto Amigo, trabaja sobre "el trasplante, la apropiación y transformación de los géneros y conceptos artísticos europeos en países periféricos, como es el caso de Cuba, Venezuela, Ecuador y Perú."



**Mujeres** 2000. Entre el 7 y el 10 de marzo se llevará a cabo en el Centro Cultural San Martín de Buenos Aires el Encuentro Nacional de Escritoras Buenos Aires 2000, organizado por la ensayista y directora de la revista *Feminaria* Lea Fletcher, quien explicó que la reunión "se inscribe dentro de una tradición de encuentros similares durante el siglo que finalizó. Nos pareció decisivo empezar el milenio con un nuevo encuentro, cuya fecha incluye al 8 de Marzo, el Día Internacional de la Mujer". Del Encuentro participarán invitadas del interior del país y de Buenos Aires. Las mujeres serán convocadas para leer su producción y fueron seleccionadas por su tra-

yectoria y la calidad de su obra narrativa, poética o crítica. Según Fletcher, "la idea es convertir al Encuentro en un foro de pensamiento que incluya las cuestiones de género, la explosión de la literatura femenina en el país y el continente, y las variables que determinan la especificidad de esa escritura".

Por la provincia de Santa Fe fueron invitadas al Encuentro Angélica Gorodischer (foto), Concepción Bertone, Sonia Catela, Gabriela De Cicco, Gloria Lenardón y María Angélica Scotti, quienes compartirán el Encuentro con, entre otras, Tununa Mercado, María Esther de Miguel, María Moreno, Delfina Muschietti y Macky Corbalán.



Todo para leer, para mirar, para cantar

POESÍA

Los relojes de Auden, los poemas juveniles de Rilke, los sonetos de Shakespeare y los mejores boleros, para solos y acompañados, en las bateas

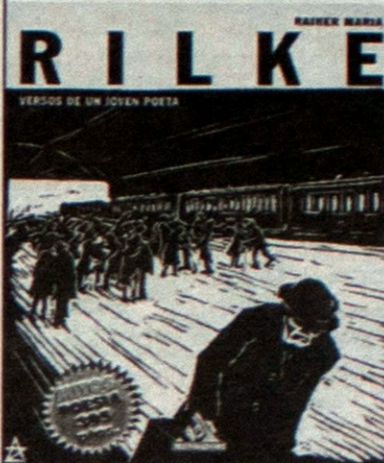
**PARAD LOS RELOJES Y OTROS POEMAS**  
De W.H. Auden



La película *Cuatro bodas y un funeral* popularizó el poema de W.H. Auden que da título a esta recopilación de Mondadori: "Parad los relojes". Pero el poeta inglés, como lo demuestra la selección de Javier Calvo, ya era grande antes de que sus textos se cruzaran en la ficción de Julia Roberts y Hugh Grant. Al tratarse de una edición española, la traducción es convenientemente castiza. Así y todo, el lector argentino no se pierde casi nada, tanta es la fuerza del texto original.

Mondadori  
Madrid, 1999  
68 páginas

**VERSOS DE UN POETA JOVEN**  
De Rainer M. Rilke



Amparada bajo la traducción de José María Valverde, esta extraña selección de Rainer María Rilke incluye una de sus cartas a un joven poeta, diversos poemas de su primera época, así como "La leyenda de amor y muerte del alférez Cristoph Rilke". Escribe Rilke en su primera carta: "La obra de arte es buena si ha nacido al impulso de una íntima necesidad. Precisamente en este su modo de engendrarse radica y estriba el único criterio válido para su enjuiciamiento: no hay ningún otro".

Mondadori  
Madrid, 1999  
68 páginas

**62 SONETOS**  
De William Shakespeare



Como los poemas de James Joyce, los de William Shakespeare son más una curiosidad en la historia de la literatura que una obra autónoma, de peso específico.

Hecha esta salvedad, y una segunda que impone esta edición (la enrevesada versión castellana de Agustín García Calvo, extremadamente atenta al metro y a la rima y desatenta a prácticamente todo lo demás), en algunos sonetos de Shakespeare emerge, intacto, todo el genio del magnífico dramaturgo isabelino.

Mondadori  
Madrid, 1999  
68 páginas

**56 BOLEROS**  
De Carlos Monsiváis (compilador)



Un solo bolero ha bastado, alguna vez, para juntar una pareja para siempre. Uno solo, también, para que un hombre o una mujer, solos, se aferran a su letra y a su melodía como el único paravalanchas de la soledad. ¿Qué podrán entonces 56? El poeta Carlos Monsiváis reunió a lo más granado del género, y sin bien falta la música, todas son esas que cualquiera tiene en la memoria y repone sin ninguna dificultad: "En la vida hay amores/ que nunca pueden olvidarse". ¿Verdad?

Mondadori  
Madrid, 1999  
67 páginas

NOVELAS, ENSAYOS, POSTALES

Lani Hanglin vuelve como hippie, Larry Bond abandona la inteligencia, Ben Elton apuesta todo al humor y 20 caricaturistas retratan a 20 escritores

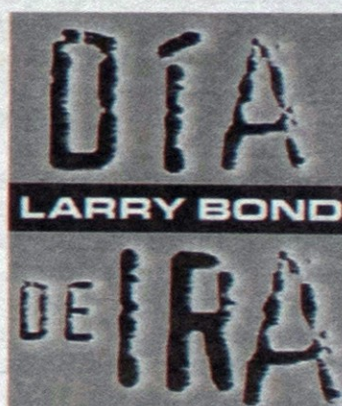
**EL HIPPIE VIEJO**

Rolando Hanglin es, además, de un periodista radiofónico, un personaje. Las virtudes del primero pueden chequearse todas las tardes por Continental. Las aristas del segundo, en los semanarios, en la televisión y cada tanto en libros como el que acaba de publicar, donde Hanglin escribe una suerte de diccionario personal ("Amarte", "Amigos", "Arqueros", etcétera) y termina con una autoentrevista, "como la de Truman Capote en *Los perros ladran*".



De Rolando Hanglin  
Emecé, Buenos Aires, 2000  
326 páginas

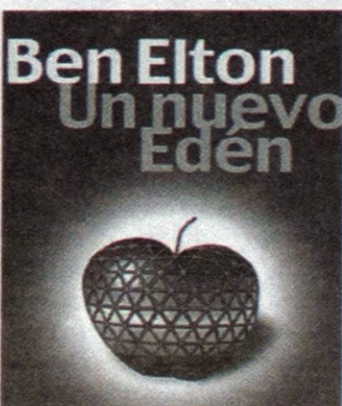
**DÍA DE IRA**



De Larry Bond  
Emecé, Buenos Aires, 2000  
425 páginas

Es frecuente que en los Estados Unidos -también en Inglaterra y hasta en Francia- un oficial de inteligencia decida ponerse a escribir. Es el caso de Larry Bond, quien hizo inteligencia para la Marina norteamericana, se especializó en submarinos y después largó todo para colaborar con Tom Clancy. Más tarde, empezó su producción personal: *Fénix Rojo*, *Vorágine* y *Enemigo interno*, que fue traducida a ocho idiomas. Ahora, con *Día de ira*, Bond va por más.

**UN NUEVO EDÉN**



De Ben Elton  
Emecé, Buenos Aires, 2000  
347 páginas

Ben Elton tiene 41 años y hace más de diez que conoce el éxito. Primero, como guionista y presentador de *Saturday Night Live*; después con *The Man from Auntie*, en la BBC y finalmente en *Thin Blue Line*, que tuvo 11 millones de telespectadores. Elton también se ha dedicado a la novela: *Popcorn* es la más conocida. En esta se juega con una medianamente futurista, donde se cruza la fuerza de un magnate multimediático con un grupo terrorista verde.

**ESCRITORES EN POSTALES**

Se trata de un librito que trae 20 reproducciones de las caras de 20 escritores, editado con ilustraciones de los libros *Para principiantes* y *For beginners*.

Rep, Daniel Santoro, Luis Scafati, Martín Kovenski, Luis Roca, entre otros, retratan a Antonin Artaud, Borges, Brecht, Bukowski, William Burroughs, Camus, Faulkner, García Lorca, García Márquez, Hesse, Joyce, Kafka, Kerouac, Miller, Poe, Rimbaud, Sartre, Shakespeare y Tolkien.



Artaud, Borges, Faulkner y otros  
Errepar, Buenos Aires, 1999  
Reproducciones en blanco y negro y color

# ...viene de tapa

EDGARDO RUSSO ESCRITOR

► — **"Reconstrucción del hecho" aparece en un momento de la poesía en que hay un auge de la corriente neobarroca, y por otro lado también asomaba el objetivismo. ¿Cómo te veías y te ves vos en relación a esas poéticas?**

—Me gustaba mucho *El arte de narrar*, de Saer.

— **Tu trayectoria como poeta en ese sentido es inusual, no parecés unido a grupos o revistas.**

—Sí, absolutamente. Bueno, con *Reconstrucción del hecho* gané ese premio del Fondo Nacional de las Artes y me invitaban a lugares, pero nada más.

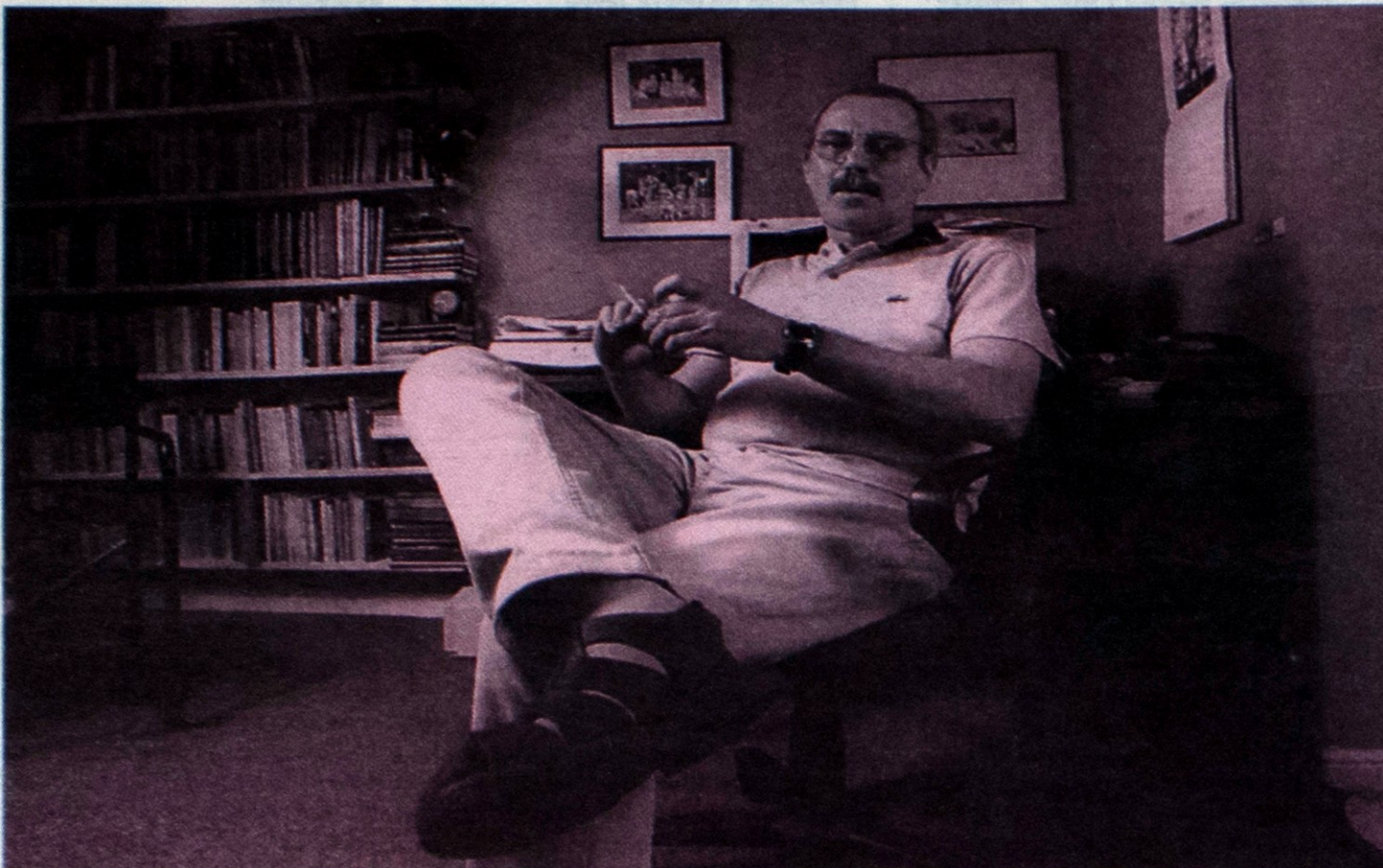
— **En una conversación anterior te describiste a vos mismo como un nowhere man, un hombre de ningún lugar. ¿Esa es una condición que hace posible escribir, para vos?**

—En realidad es difícil decir que un hombre no tiene ciudad ni patria, y aparte puede parecer una declaración pedante. Pero es verdad que hay una especie de desasimiento, no me siento ligado muy especialmente a un lugar. Recién ahora, que hace tres años que vivo en San Telmo, y esa es mi patria. Tampoco acuerdo con ese reclamo provinciano en relación a un supuesto centralismo de Buenos Aires. En realidad, todos los que vivimos en Buenos Aires venimos de otro lugar. Creo que no he conocido a ningún porteño puro. En la literatura tal vez hay una concentración en cuanto a las editoriales, pero los escritores... Saer es de Colastiné, Piglia de Mar del Plata, Tizón de Jujuy. Yo, de todas maneras, he vivido aquí como un provinciano; antes vivía por la plaza San Martín y cruzar la 9 de Julio, que está a tres cuadras, para mí era una transgresión.

— **¿Cómo fue el paso de la poesía a la narrativa?**

—Bueno, en los dos libros de poemas hay una cuestión del decir o del sentir en otros, hablar por boca de otros. No hay esa cosa expeditoria del decir lírico. En los libros de poemas es "dice" en vez de "digo". En cambio en la novela hay una casi escandalosa primera persona. Si en la poesía hay un límite donde todo es absoluta concentración, hasta llegar al poema de un solo verso, la narración es desplegar y desarrollar, cosa que en un momento me parecía imposible. Pero de pronto me pasó que empecé a pasar de la primera página a la segunda. Empiezan a aparecer acontecimientos y la página se convierte en una pizarra donde se puede desarrollar y después eventualmente tachar, corregir, superponer, y por otro lado, inventar. La narración es el territorio del despliegue y del avance, mientras que la poesía supone condensación y regreso.

También está el hecho de la ficción, de poder inventar. Por un lado no se inventa nada, pero a la vez uno va descubriendo lo que uno no sabía que sabía. Evidentemente uno inventa a partir de un conocimiento previo, uno junta cosas dispersas y distantes. Y empieza a jugarse allí la cuestión de lo verdadero y lo falso, que en la poesía es impensa-



PABLO AMELJO

"Mi novela es una burla deliberada de la novelística que cuenta cómo se sonaba los mocos Urquiza"

ble. En realidad, más que una puesta en juego de lo verdadero-falso, se trata del pasaje a otra categoría —la ficción— donde ambos términos se anulan, y sólo el que escribe conserva parcialmente la memoria de la fórmula de la pócima.

— **En tu novela, aunque sea ficción, hay juegos constantes con la verosimilitud, parece haber todo el tiempo referencias a la realidad política y, más todavía, una intención de denuncia.**

—De ahí la diferencia formal con *Reconstrucción del hecho*. Aquí todo es dato, todo es historia constatable, hay datos históricos acerca de la Guerra de Malvinas, y a la vez todo parece ser autobiográfico. Es decir que se puede pensar que todo es verdadero. Pero por otro lado, el texto está planteado como una novela, no sé si hay un valor agregado en el hecho de que sean datos biográficos o no. En ese sentido, hay un parecido con el movimiento de Proust: la fuerza del verosímil de lo confesional, y la confusión que suele producirse entre sujeto de la enunciación y sujeto del enunciado (Proust y Marcel), cuando en realidad Proust construía sus personajes mezclando rasgos de personas diferentes, a la manera de esos identikit de la más bella o la más fea que se arman con la nariz de una actriz de cine, los pechos de una corista y los ojos de la Madre Teresa.

— **Sin embargo, hay nombres y caracterizaciones que es difícil negar que correspondan a la vida real.**

—Cuando yo empecé a escribir, todos los nombres correspondían exactamente a los de las personas reales. Después los cambié, por ejemplo los de los supuestos héroes que hundieron al Sheffield. Pero algunos nombres los dejé, como el de Anaya, y también al escritor Alberto Lai-seca. Me parecía ridículo poner *Poemas japoneses* en vez de *Poemas chinos*.

— **Pero seguramente más de uno se escandalizará cuando lea la novela.**

—Sí, y eso me llevó a pensar en no publicarla. Pero el escándalo no era el efecto inicialmente buscado.

— **"Guerra conyugal" es la síntesis (en el sentido hegeliano) de otros libros...**

—Es un combate entre dos libros que en verdad no son libros —el falso libro por encargo que narra la falsa hazaña de estos héroes de pacotilla, y el libro de poemas *Guerra conyugal*, que el protagonista quiere escribir. Este último aparece siempre cortando el flujo de la investigación y la escritura del libro por encargo. Entonces, la novela surge del fracaso del libro por encargo y es el lugar donde el libro de poemas puede desplegarse, a través de lo que yo quise que sea un riguroso trabajo de estilo que remite a la poesía. Pero lo que quise evitar es la metaliteratura. Los poemas y los documentos del libro por encargo aparecen dentro de la diégesis natural de los acontecimientos. Se registran los versos pero para hacer progresar la historia, la narración.

— **¿Cómo situás a tu novela, que contiene elementos propios de la historia, en relación a la**

**novela histórica?**

—Creo que hay una burla absoluta y deliberada a esa novelística que cuenta cómo se sonaba los mocos Urquiza. En este tipo de novelas hay una negación de la "pérdida de tiempo" que implica la literatura, en función de una supuesta intención de educar a los lectores. "Aprovechemos para enseñarles algo". Y el lector siente que está aprendiendo.

— **"Guerra conyugal" relaciona la Guerra de Malvinas con otra guerra, la llamada guerra sucia. He escuchado a algunas personas pedir que la literatura y el cine argentinos dejen de hablar de la dictadura...**

—Bueno, yo creo que nunca se habló de la dictadura. Por un lado está el registro bruto, aunque incompleto, del *Nunca más*. Después hay algunos intentos de ficcionalización, como el de Lilianna Heker. Pero la tortura tiene una fuerza tan brutal que no necesita ser ficcionalizada. Porque si no, la cosa termina siendo parecida al soplamocos de Urquiza. Quizá sí está ese tema en *Nadie nada nunca*, de Saer, de una manera verdadera, verdadera en el campo de la novela, que no se plantea deliberadamente ocuparse de la dictadura.

## ASÍ EMPIEZA

"No es fácil para un escritor de provincia ganarse la vida en Buenos Aires". Mientras esa frase vulgar se repetía como un mantra pegajoso en algún lugar de la cabeza, mi cuerpo sobrevivía a las desgracias en un monoambiente de los alrededores de Plaza San Martín. Mi ex mujer me amenazaba con un juicio, mi empleador (un publicista y cineasta de vanguardia) me pagaba apenas doscientos pesos, y por si fuera poco me estaba volviendo al-

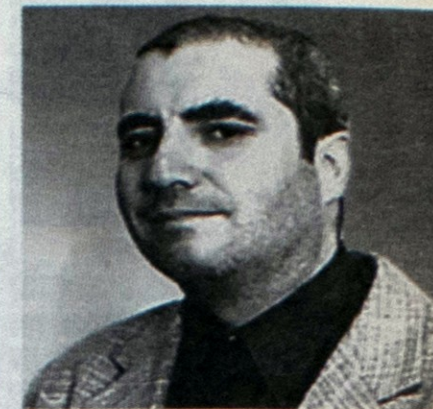
cohólico.

Recurrí a algunos amigos que se compadecieron de mi mala suerte, pero los resultados no fueron demasiado alentadores. Mientras unos me instaban a regresar al interior sin pensarlo dos veces, otros prometieron vagamente ocuparse del asunto.

El invierno en Buenos Aires ya no es como antes, frío y húmedo.

"Guerra conyugal", Adriana Hidalgo Editora

Contesta hoy:  
Oswaldo Bazán  
periodista



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

—La mejor no sé, porque me conozco poco criterioso. Sí aseguro que es la primera página del libro que más influenció en mi relación con la escritura en general, porque me abrió una puerta que no sabía que existía, la que va de la vida de todos los días al arte, casi nada.

Es el comienzo de *Tieta de Agreste* de Jorge Amado, un tipo al que los millones de libros que vendió se le vinieron en contra a la hora de la valoración de los críticos, siempre dispuestos a sonreír de soslayo ante la "simplicidad" con la que corren las historias corales del bahiano. Los pobres no saben que no hay nada más difícil que ser auténticamente simple.

— **¿Por qué?**

—Tenía 15 años cuando agarré el libro y la primera página me pareció tan vital, tan llena de información en el mismo tono en que yo la escuchaba en las tertulias de Salto Grande que me metió de lleno en una esquizofrenia que aún hoy me continúa: no puedo diferenciar —y eso se lo debo a esa primera página y todo lo que viene después— entre el arte y la vida. No sé cuál es cuál. Un caso normal, digamos. Además, gracias a Amado conocí Brasil, que es una de mis obsesiones desde aquel momento. ¿Cómo no enamorarse de un libro que como subtítulo dice "Tieta de Agreste, Pastora de cabras, o el regreso de la hija pródiga, melodramático folletín en cinco sensacionales episodios y conmovedor epílogo: ¡Emoción y suspenso!" y que en el prólogo del primer episodio dice "Muerte y resurrección de Tieta o La Hija Pródiga. Contiene introducción, más algunos presentimientos del autor, inolvidables diálogos, agudos detalles psicológicos, pinceladas de paisajes, secretos, adivinanzas, además de la presentación de figuras que desempeñarán un destacado papel en los sucesos pasados y futuros relatados en este apasionante folletín, en cada página duda, misterio, engaño, sublime devoción, odio, amor"? Hay que ser muy frío para no clavarse el libro en este mismo momento. Y yo no lo soy.