

Grandes Líneas

I E C H

LUIS GUSMÁN ESCRITOR

“Me dediqué a la literatura porque no sabía bailar”

PABLO GIANERA

Luis Guzmán nació en Buenos Aires en 1944. La compleja estructura formal de *El frasquito* (1973), su primer libro, supuso una fuerte renovación de los procedimientos narrativos dominantes y convirtió a su autor en uno de los escritores más relevantes de la literatura argentina contemporánea. Por esos mismos años, Guzmán dirigió con Germán García la revista *Literar*. Publicó luego varias novelas y relatos, una autobiografía —*La rueda de Virgilio* (1986)— y el libro de ensayos *La ficción calculada* (1998). Guzmán es además psicoanalista y, desde hace varios años, director de la revista *Conjetural*. *Hotel Edén*, su nueva novela, narra, recortada sobre un mítico hotel en ruinas situado en La Falda, la pasión opresiva entre Mónica, una peluquera, y Ochoa, fracasado autor de una novela imposible.

—¿Cómo conoció el Hotel Edén de La Falda?

—De casualidad. Había ido de vacaciones con mi hermano, su mujer y la mía a Villa Giardino. Una tarde alquilamos un coche, salimos a pasear y me encontré con el hotel. Me pareció impresionante. Ahora está bastante decadente; lo que queda es como la mampostería exterior; parece que adentro quedó sólo la estructura. El hotel tenía de todo, es muy parecido a los europeos. Fue fundado a principios del siglo pasado; sufre después una serie de vicisitudes y la leyenda negra con los nazis: el día de su cumpleaños, la dueña recibe un retrato firmado por Hitler.

—¿Usted ya tenía la idea de la novela cuando fue al hotel?

—Nada. Como Mary Shelley y sus amigos cuando ella escribió *Frankenstein*, esa noche cada uno pensó una historia. Había comprado un afiche, entonces imaginé qué le pasaría a esa mujer si fuese una alemana de alrededor de veinte de años cuando había terminado la guerra, y que en el 45 llega a Córdoba, entra al hotel y se encuentra con ella misma duplicada en el afiche y en la membretería.

—En *La rueda de Virgilio* usted escribió: “Los libros que alguien escribe se pueden leer a través de las metáforas que utiliza”. ¿Cuáles serían en *Hotel Edén* esas metáforas?

—Siempre pensé la metáfora en relación a los otros, nunca en relación a mí. Si utilizo una metáfora sería, paradójicamente, no de la decadencia, sino de



“En una novela o en un cuento, uno está siempre con su pasión, con sus obsesiones, con sus mitologías”

la quietud. Algo vivo pero quieto, porque los personajes están deambulando todo el tiempo. Es un edén casi en el sentido del castillo kafkiano: si bien llegan hasta allí, nunca alcanzan el edén entre ellos.

—Usted es uno de los poquísimos escritores de la literatura argentina contemporánea que se arriesgó a la exposición autobiográfica. ¿Cómo es esa pugna entre el recato y la confesión y hasta dónde aparece en *Hotel Edén*?

—Con Jorge Jinkis llegamos a la conclusión de que el registro ideal para lo autobiográfico había sido el de *La rueda de Virgilio*. Ahí me amparaba mucho el género. Aunque *El frasquito* era más escandaloso, corregí mucho más *La rueda de Virgilio*, porque el género me mandaba hacia ese ideal de sinceridad, de autenticación, de que estás contando tu propia vida. Elegí entonces un desplazamiento: contar la vida a partir de los libros que había escrito, y no al

revés. Lo aprendí de Borges cuando dice: “Para escribir «La muerte y la brújula» pensaba en Paseo Colón y escribía rue de Toulon”. Él es muy consecuente con eso y lo llevó hasta las últimas consecuencias: su cuerpo descansa en Ginebra y su voz está acá. Es cierto, es un género poco transitado en este siglo. En el siglo XIX, está ligado a personajes políticos o militares, son más bien memorias. En mi caso, surgió de un encargo editorial. Como dice Roland Barthes, la demanda del otro, respecto de ciertos textos, es mucho más sencilla. Eso me dio la audacia para hacerlo. Hay como la conjunción de una posibilidad de la escritura de lo lírico de la historia, y de la reflexión sobre los propios libros; una distancia resuelta por lo lírico. En *Hotel Edén* esa distancia es mucho mayor.

—¿Cuánto hay de autobiográfico en *Hotel Edén*?

—La primera intención era hacer una especie de *Rueda de Virgilio II*. De hecho, se iba a lla-

mar *Cambio de domicilio*, porque en la novela aparece mucho ese deambular de los personajes. Iba a ser en primera persona y la historia amorosa tendría menos importancia. Lo importante iba a ser la formación del artista.

—Una especie de novela de formación.

—Exactamente. Pero ahí me detuvo el contexto de los 60 y los 70, para que la lectura no cayera en un tópico que fuese más reactivo que analítico. Tiene que ver con una intención de eludir el referente; que no quedase, como puede ocurrir en ciertas partes de *Rayuela*, capturada en guiños y complicidades con el lector respecto de ciertos referentes culturales muy fuertes.

—Con todo, aparecen algunos referentes muy emblemáticos.

—Aparecen en relación a lo que podríamos denominar el “espíritu de la época”. Tal vez sea la novela más administrada desde el punto de vista del narrador. Estaba muy interesado en contar la historia de manera con-

centrada.

—¿Cómo se dio el pasaje entre un libro de ademán vanguardista, como *El frasquito*, a esa escritura más “narrativa” que inaugura *La muerte prometida*, se consolida en *Villa*, continúa en *Hotel Edén*, y que se vincula también con la incorporación de referencias políticas?

—Respecto del contexto político, por ejemplo, escribí *Cuerpo velado* por una noticia del diario. Luis Chitarroni suele decirme: “Vos no tendrías que leer tanto el diario ni tomar taxis, porque siempre se te cruza una historia”. Ahí la cuestión política está con un estilo muy elusivo, para evitar lo que a mí me parecía, en ese momento, una cosa más realista, que me complicaba. Una autocensura, como diría Lévi-Strauss, una escritura entre líneas. Después eso va siendo el producto de una maduración, de lecturas, de reflexiones. Me parece que hay una literatura, como la de Osvaldo Soriano, que cuando viene la ▶ pág. 8



I E C H

IMPACTOS Y FULGORES

El Mirador Rosario

Las muestras de Graciela Sacco y Oscar Bony indagan a través de la fotografía, la memoria política y apuntan y disparan sobre la conciencia del espectador



MARCELO MANERA



ENRIQUE GALLETTO

Graciela Sacco y Oscar Bony: la voluntad de contar y transformar la historia

NATACHA KAPLÚN

Graciela Sacco

En su instalación *Bocanada*, de 1997, la artista presentaba una mesa y en ella un planisferio en el que se localizaba el hambre. La iluminación declinaba hacia los bordes de la tabla generando una marcada zona de oscuridad alrededor de la misma que continuaba en el piso donde 7.000 sellos postales con bocas hambrientas habían perdido su lugar bajo el sol. Eran los marginados, los caídos del mapa. La presencia del elemento cartográfico se pensaba referida al impacto sufrido por la globalización de la economía y las comunicaciones y la necesidad de reflexionar sobre nuestro posicionamiento, nuestro lugar en el mundo.

La obra que se presenta ahora en El Círculo cambia la perspectiva de la instalación mencionada, la certeza topográfica de un mapa, y nos introduce en esa oscuridad que la bordeaba.

El público deambula por una sala en penumbras. Islas circulares de luz producidas por linternas que cuelgan del techo operan como zonas posibles de anclaje. Anclaje provisorio e inestable ya que la imagen de un hombre apuntando se visualiza apenas uno se detiene sobre ellas. Ahora bien, si se toma la linterna es posible hacer aparecer, iluminando placas acrílicas impresas, imágenes de diferentes lugares y situaciones históricas, manifestaciones, emigrantes que llegan a un puerto.

Estas imágenes "flotantes", como un ejercicio de memoria, producen una recuperación parcial de los hechos ya que estos carecen de su contexto y lugar de existencia. El tiempo de la muestra es el de un presente reminiscente en el que la imagen se concibe y realiza como un destello, un fulgor.

El modo, tan propio de la artista, de remarcar el carácter evanescente de la imagen, ya se encontraba en su producción heliográfica permitiéndole la impresión de múltiples superficies (valijas, cajas de fósforos, etcétera). La profundización de esta

búsqueda deriva en la desaparición del soporte que, sumado a la escasa referencialidad espacial que ofrece la oscuridad de la sala, acentúan la coordenada temporal. Quien alumbra con la linterna produce una apertura, una separación en el ahora de la exposición, interviniéndolo con un resplandor cargado de reproducciones de fotos tomadas de los medios gráficos que proponen un diálogo, una interpretación acerca de problemáticas sociales.

Algunas de las imágenes que conforman este libro-instalación ya fueron utilizadas por Graciela Sacco en ocasiones anteriores. Una constante en su obra es el abordaje de lo colectivo, el sujeto en tanto sujeto social. Sin duda el resplandor-disparo que es accionado por la linterna-arma que se tiene en las manos apunta directamente a nuestra conciencia política.

Las lecturas son diversas de acuerdo al lugar que se tome, generándose una dinámica sumamente interesante. El espectador puede ser víctima del hombre que aparece sosteniendo el revólver. Una víctima más entre la gente que sufre a diario distintos tipos de violencia, y así el arma se presenta como metáfora. El "apuntan, ¡fuego!" de la precariedad laboral, la desocupación y la injusticia. Pero también, al mismo tiempo, el espectador es quien apunta.

El acto de recuperar ciertas imágenes, de iluminar ciertos hechos también puede leerse como violento para algunos. La memoria es un arma poderosa. La opción entre ejercerla o no es la alternativa que ofrece la muestra de seguir caminando a oscuras permanentemente amenazados.

Oscar Bony

La exposición se inicia con una foto de *La familia obrera*, instalación que fuera presentada por Bony en los 60 y reeditada el año pasado en una muestra organizada por la Fundación Proa. Esta obra emblemática de la época del Di Tella es fotografiada y exhibida a modo de carta de presentación del artista. Al observarla como documento, ca-

si como objeto de museo, se formula una reflexión en doble sentido. Por un lado se piensa el pasado, la tensión que generaba presenciar la denuncia ante la explotación ejemplificada en Luis Ricardo Rodríguez, matricero de profesión, quien percibía el doble de lo que ganaba en su trabajo por permanecer en exhibición con su mujer y su hijo durante la muestra. Vista desde el presente, al impacto del cartel se suma una inevitable comparación con la situación actual, la brecha histórica que se abre entre ese ayer y este hoy en el que se ha impuesto un liberalismo fe-

roz. Las series presentadas revelan distintos espíritus. "De memoria" (1992-1993) fue construida como una "arqueología del yo" como apunta Fernando Farina, curador de la muestra. Esta concepción benjaminiana de la memoria entendida no como un tener, una colección de cosas pasadas, sino como actividad de excavación arqueológica, relaciona el objeto recuperado con el momento y el lugar en que se lo recuerda. El artista entonces fotografía momentos en los que mira sus fotografías y exhibe esta imagen junto a la presencia de objetos que aparecen en ellas (una pala, una camisa, el caballete de pintor). La inclinación de los marcos señala la inestabilidad, la fugacidad de la existencia.

El segundo túnel se inicia con "Utopías" (1993-1994). Las tres obras que conforman esta serie presentan superficies doradas y plateadas con importantes marcos. Las mismas han sido baleadas y hacen expresa referencia a la obra de Lucio Fontana. Estos agujeros recrean los *bucchi* de manera tal que el dorado "no lugar" de la utopía es atravesado intempestivamente por el espacio real.

Otra de sus influencias explícitas lo relaciona con Berni, del que fuera ayudante durante la época en que el artista produjo la serie de Juanito Laguna. Su preocupación y el sentido de compromiso social que rigen su obra se evidencian, por ejemplo, en "Manifestación", "Democracia" o "La barrita de Quilmes",

donde las fotografías aparecen plagadas de impactos de bala, señalando la violencia cotidiana.

En la serie "Suicidios", sus obras articulan un discurso acerca de la imagen que las vincula a las obras del pintor René Magritte. "El ángulo" y "El mago B" poseen ciertas reminiscencias de los cielos, las ventanas, la figura masculina de espaldas y fundamentalmente de la operación sobre la representación que este realizaba en sus pinturas. Bony le pide al espectador una participación intelectual. Al presentarse retratado con el disparador de la cámara en la mano y balear posteriormente la imagen, el "click" se asocia al golpe de gatillo. El artista se sitúa en ambos roles y el público no puede permanecer ajeno en la escena. Este mecanismo acciona en todas las fotografías que han sufrido el impacto de las balas. Como en la muestra de Graciela Sacco la memoria, la violencia, y la política son los temas desde los que se intenta una mirada cuestionadora.

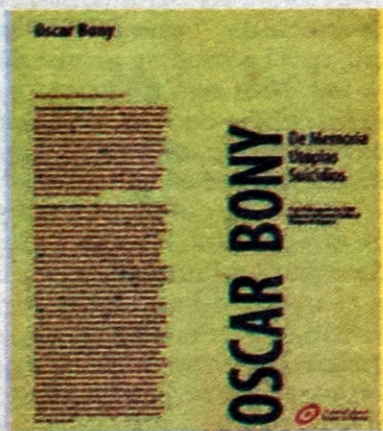
La leyenda

Una leyenda serviría para iluminar ciertos aspectos coincidentes en ambas exposiciones en cuanto a la dimensión histórica se refiere. Se cuenta que Bal Shem Tov se dirigía al bosque cuando había una amenaza sobre los suyos. Al llegar a un árbol, encendía un fuego y decía una plegaria.

Una generación después, ante las mismas amenazas, otro se dirigía al bosque pero desconociendo el árbol, prendía fuego al azar, decía la plegaria y el milagro se producía. Una generación más tarde los cosacos habían incendiado el bosque, entonces uno se quedó en su casa encendió una vela, oró y el milagro se produjo.

Un comentario acerca de la leyenda apunta que ya no basta con contar la historia dado que la amenaza no ha desaparecido.

¿Es posible que ya no sepamos contar la historia? ¿Todos seríamos culpables? ¿Incluso los sobrevivientes? El único signo de transformación posible de esta misma historia es su relato crítico y dialéctico.



OSCAR BONY/ GRACIELA SACCO

Dos exposiciones que pueden ser vistas como intervenciones artísticas en el campo de la política, a través de recursos no convencionales

Oscar Bony en Parque de España
Graciela Sacco en El Círculo
Hasta el 29 de agosto

OPINIÓN

I E C H

De Punta Neruda, Zurita y después

“Un grupo de poetas chilenos se junta en el Librocafé al anochecer. El bar está situado en Bella Vista, barrio santiaguino equivalente al San Telmo porteño...”



Marina Mariasch

El Ciudadano

Un grupo de poetas chilenos se junta en el Librocafé al anochecer. El bar está situado en Bella Vista, barrio santiaguino equivalente al San Telmo porteño (las analogías, aunque no sean exactas, pueden resultar ilustrativas). El motivo de la reunión es casi nulo. Puede ser, entre otros, encontrarse con colegas de distintos países de América latina.

Más que en la argentina, en la izquierda chilena parece persistir el sentimiento galeánico de la conjunción del continente, no tanto como una unión para la fuerza sino como un resabio de la inocencia que supone creer en eso. Al menos así pareció el domingo de la semana pasada a la mañana, cuando en la explanada del antiguo edificio del Museo de Bellas Artes se armaron carpas con jugo y galletas y por los parlantes salía la voz algo distorsionada de Violeta Parra, entonando melodías que bailaban nenas de diez con suéteres artesanales. Era un acto del socialismo en apoyo a una candidatura.

En el café se concentran también distintas generaciones. Como siempre, eso no significa ningún obstáculo para la conversación y las coincidencias. Alguien bate el cubilete y tira sobre la mesa un nombre, inevitable: ¿Neruda...? Las caras retroceden, las cabezas se agachan levemente. Neruda es un grande, intocable, como Nicanor Parra y Enrique Lihn. Que no se hable mal de Neruda, que si alguna vez se habló mal de él, eso pasó de moda. Ahora, el poeta oficial al que se debe repudiar es otro. Verlo es inevitable: se la pasa presentando libros de otros diciendo siempre que se trata del mejor poeta que ha leído en su vida. Ahora, por ejemplo, la muletila cae sobre un escritor boliviano, agregado cultural de la embajada de su país. Antes, el ahora poeta oficial llevaba a cabo experimentos vanguardistas: escribía versos en el cielo con el humo de un avión a chorro. Sus poemas, sin cortina de humo, en formato tradicional, también eran admirados. Pero ahora, Raúl Zurita es, para los aquí reunidos, el poeta de la transición, el bardo oficial de la mentira democrática. Y entonces, agregaron un sufijo a su apellido: ba.

Los poetas del Librocafé de Bella Vista resisten pero no son lúmpenes. Saben convivir con los chilenos de pelo engominado o con spray, tipo capitán escarlata. Pinchan los locos y los ostiones de la cazuela general. Los camarones al pil-pil queman las lenguas. Son generosos al citar poetas argentinos: su saber abarca el grupo Nusud y revistas desaparecidas, como *18 whiskies*; poetas todavía secretos como Alejandro Rubio, y Olga Orozco. Saben perfectamente dónde está María Negroni en este momento, que existe la Casa de la Poesía en el Abasto y qué

salió en el nuevo *Diario de Poesía*. El poeta boliviano, no. Recientemente publicado en la colección española de poesía Visor, parece importarle poco y nada todo lo que no sea la pelirroja de ojos claros que pronto viajará a Buenos Aires a leer en el ciclo de Susana Villalba. En una especie de éxtasis provocado por la mezcla de pisco y las palabras de Zurita, hinca un pedazo de pan en la mole de palta con sus ademanes de alta sociedad boliviana.

En la tierra donde los únicos próceres parecen ser Bernardo O'Higgins y el adelantado Pedro de Valdivia (el resto de las calles tiene nombre de flores, etcétera), la moneda de cambio en la mesa de poetas son los libros. Se intercambian poemarios de distintas procedencias. Una joven cubana reparte sus ediciones concretadas tras cuatro años de residencia chilena. El sello que más circula se llama Lom. También es de la partida el creador del la colección Tierra Firme de Fondo de Cultura Económica, que tiene en su catálogo una antología de la nueva poesía chilena, a las que los presentes critican explícitamente. Proponen, a cambio de esa, una más marginal que ya lleva agotadas cinco tiradas, organizada por Erwin Díaz.

El centro de la reunión es el joven Sergio Parra. Con apellido que no lo habilita para otra cosa que el arte, Parra es un anfitrión generoso, amable y poseedor de una escritura que resiste la lectura por parte de cualquier escuela. Parra presenta a cada uno como si fuera alguien realmente importante. Se siente cerca de su colega argentino Fabián Casas, con quien dice compartir las crisis y los epígrafes (“en la misma semana los dos pusimos a dos

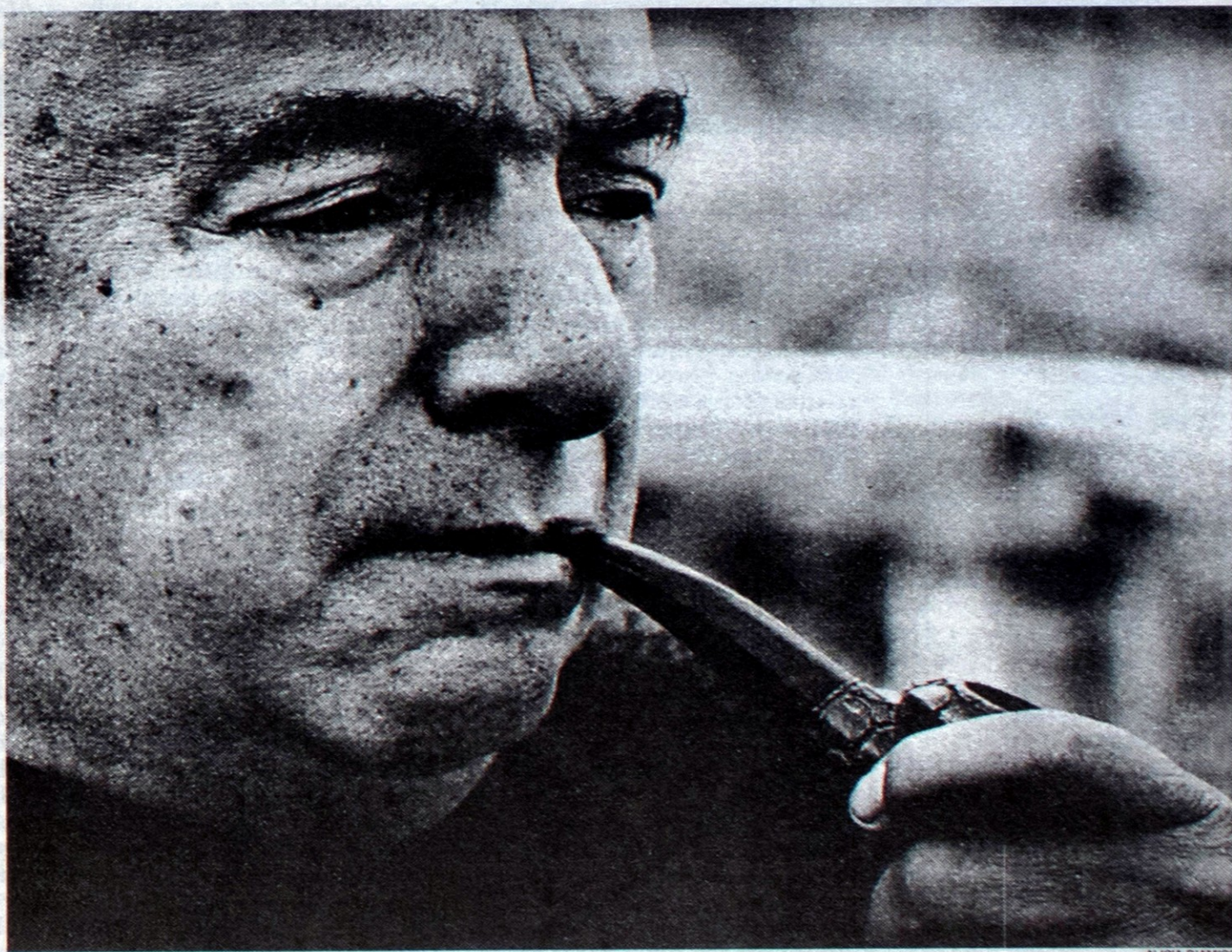
poemas el mismo epígrafe de Robert Lowell”). Parra espera con ansiedad el nuevo signo del nuevo siglo para su escritura, —y la renovación de una beca del fondo nacional que le permita ponerla en práctica—. En su casa, la biblioteca exhibe fuertes inversiones en poesía norteamericana, ediciones de tamaños importantes, y una selección argentina muy actualizada: *Punctum*, de Martín Gambarotta, Daniel Samoilovich en Hiperión, los Trompa de Falopo y del Diego.

El día anterior, todos concurren, con sus mejores ropas, a un vernissage en Vitacura. Los canapés eran tostaditas de pan casero sobre las que se sostenían montañas de mariscos. Los invitados, los más modernos de Santiago, con sacos de feria americana, gorros, mucho amarillo y naranja. Más que una fiesta de artistas, parecía la fiesta del Parliament Club, que ahora todos conocemos por la propaganda que pasan en el cine antes de la película. La inauguración era de una muestra fotográfica de Mariana Matthews. Matthews es una reconocida joven fotógrafa chilena que tuvo la suerte de instruirse en los Estados Unidos y a quien hoy la embajada del país del norte le auspicia su muestra de retratos de la Chile pobre. La serie que da nombre a la exposición se llama *La memoria oculta* y consta de fotos-collage que registran escenas costumbristas de pueblos latinoamericanos. Algunas fotos están tomadas en el archipiélago de Chiloé y reflejan las tradiciones religiosas de los lugareños. Otras retratan a campesinos de Oaxaca, México, en una ceremonia de casamiento. Sobre una base documental en blanco y negro, Matthews agrega pinceladas pastel, al estilo de

las viejas fotografías coloreadas, y replica alguno de los elementos de la imagen incrustando un objeto idéntico, pero de cotillón. Por ejemplo, en un paisaje con cabaña y corderitos, aparecen juguetes pequeños de ese animal. En una santuario popular, vírgenes de estampita. La estetización de la pobreza.

Santiago de Chile parece una maqueta arquitectónica. Es una ciudad prolija, perfecta, desesperante. La pacatería general hace que los poetas del Librocafé se asombren de la transmisión televisiva, unas noches atrás, del film sobre la relación Verlaine-Rimbaud con Leonardo Di Caprio como el poeta que desahogó todos los sentidos. La película —que todos, de cualquier manera, desprecian— muestra escenas de sexo explícito entre los apasionados amantes y eso es mucho decir, mientras en otro canal presentan un tema de Silvio Rodríguez instando a dejar de lado su postura política.

En una casa de La Reina el padre de una familia tipo y progre llama al perro para darle de comer. Es fotógrafo y hace años que está sin trabajo. Sobreviven gracias a los ingresos de la mujer, que vende seguros. La Con sue, hija mayor, terminó el colegio y se prepara para el riguroso examen de ingreso a la Universidad de Chile. Aspira a ganarse una beca Padre Hurtado (la Iglesia en Chile, al revés que aquí, suele estar con la oposición). La Margarita todavía va a la primaria del Colegio Latinoamericano. Desde la época de Allende no suben a las montañas. No hay más “esquí para todos” y dormir en los refugios. Ahora los cerros son de los ricos. El perro tarda en venir. Se llama Baltasar, por el juez Garzón.



ALICIA D'AMICO

Neruda dejó de ser mala palabra entre los poetas chilenos contemporáneos

MÚSICA POPULAR

La Central Un siglo de jazz

Al principio fue el New Orleans, después el dixieland, el Chicago, el swing, el bebop, el free, la fusión: ¿cómo llamará el futuro al estilo que se cultiva hoy?

JORGE FONDEBRIDER

El blues, el jazz y el tango son —junto con el cine— algunas de las más importantes expresiones del espíritu humano nacidas en este siglo.

Cada una de ellas, a diferencia de otras formas de la música popular —como por ejemplo el rock— ya alcanzaron los cien años de existencia y, en ese lapso, sufrieron asombrosas y profundas transformaciones que para muchos críticos constituyeron verdaderas crisis.

Hay quien dice que la condición del arte genuino (si no de la vida misma) es la crisis que, etimológicamente, es el “momento decisivo en un asunto de importancia”.

Ateniéndonos a esta acepción, tanto en la vida como en el arte esos momentos son menos frecuentes de lo esperable.

En el caso específico del jazz, las crisis ocurrieron en el tránsito de un estilo a otro.

A los efectos prácticos, los críticos suelen agrupar estas transformaciones en estilos identificados por décadas, que casi todo el mundo coincide en señalar en el siguiente orden cronológico: New Orleans (principios de siglo); dixieland (1910); estilo de Chicago (1920); swing (1930); bebop (1940); cool y hard bop (ambos de 1950); free jazz (1960) y la llamada fusión o jazz-rock (1970).

Esta división es más operativa que real ya que no revela la convivencia de uno y otro estilo, así como tampoco la manera en que se fueron relacionando e influyendo hasta constituirse en una tradición.

Ante cada una de estas transformaciones se declaró la “muerte del jazz” y poco después, la

música renació de sus propias cenizas.

Dos décadas problemáticas

A mediados de los años sesenta el jazz había alcanzado cierta plenitud que los hechos políticos y sociales de la época relativizaron. Por un lado, el rock —un fenómeno eminentemente blanco— se impuso como alternativa musical excluyente. Por otro, la progresiva complejidad del jazz, a esa altura de los acontecimientos, una música intelectual y ajena al baile, exigía del oyente una atención y un entrenamiento que éste ya no estaba dispuesto a brindarle.

El free jazz había surgido del seno del movimiento negro como respuesta a los excesos de los críticos blancos. Su dimensión era social y, en poco tiempo, llevó al género a un callejón sin salida que contribuyó a ahuyentar a gran parte del público.

El jazz-rock, por su parte, había comenzado a desarrollarse en el seno de las orquestas de Miles Davis, de donde saldrían pocos años después muchos de los grandes líderes de la fusión: Wayne Shorter, Chick Corea, Joe Zawinul, Herbie Hancock, John MacLaughlin, Jack DeJohnette, Tony Williams, entre otros. Cada uno de estos músicos llevó el virtuosismo y la electricidad a niveles hasta entonces insospechados en el contexto del jazz.

Pero al cabo de unos años su música empezó a repetirse y a ser diluida por innumerables imitadores que, al vaciarla de sentido, relativizaron sus verdaderos alcances.

Así, a fines de los años setenta, el jazz parecía haber entrado en una etapa de decadencia y no se percibían nuevos rumbos que alentaran sus esperanzas de supervivencia.

Los años 80

No obstante lo dicho, a partir de los años 80, la década del dinero, algo cambió. Las “crisis” comenzaron a ser planteadas con una mayor y sospechosa periodicidad. En realidad, eran apenas el reflejo de los puntos de vista del mercado que había decidido poner fin a la experimentación.

Así, desde sus oficinas, los empresarios decidieron privilegiar la rentabilidad por encima de cualquier otro valor. Para ello, se buscó conformar al “gran público” —si es que acaso este existe—, imaginándolo tan renuente a lo desconocido como los propios ejecutivos de las discográficas. Por lo tanto, en lugar de plantearle nuevos desafíos, se le ofrecieron en nuevas envolturas algunos de los estilos de las décadas pasadas, los cuales ya habían sido debidamente asimilados.

Las estrategias fueron dos y en ambas interviene la tecnología. En primer lugar, a principios de los años ochenta los discos compactos permitieron la remasterización de los clásicos, a los cuales —para atraer a los compradores— se les agregaron las tomas descartadas en su momento y hasta entonces inéditas, lanzando así al mercado nuevas versiones de antiguas grabaciones. Los interesados desvelos de la mayoría de las compañías discográficas satisficieron a los compradores y los distintos sellos ofrecieron discografías integrales de los principales músicos, generalmente acompañadas de nuevos ordenamientos, toda suerte de notas complementarias y materiales fotográficos curiosos. Así se volvieron disponibles muchas obras ocultas y desde hacía décadas fuera de circulación. El marketing hizo el res-

to. Consecuencia directa de lo anterior fue la revalorización de muchos de los mejores músicos de la historia del jazz, algunos de los cuales significaron auténticas revelaciones para el público más joven, entre el cual también se contaban muchos músicos. De buenas a primeras, en los conservatorios y escuelas de música se comenzaba a estudiar los solos de Charlie Parker o de John Coltrane que, por su dificultad, obligaron a una enorme destreza técnica, hasta entonces planteada como excepcional; sus composiciones pasaron a convertirse en “música de repertorio”, bibliografía obligatoria de cualquier músico que se precia. El jazz parecía haber ganado un prestigio hasta entonces solo propio de la música clásica. La paradoja surgía, sin embargo, de esa supuesta dignidad, porque el virtuosismo no reemplazaba a las ideas y acaso la falta de estas entre los jóvenes se debía al exceso de información. Parafraseándolo a T.S. Eliot, habría cabido preguntarse en ese momento dónde estaba la sabiduría que se había perdido en conocimiento y dónde el conocimiento que se había perdido en información.

Jóvenes leones

Así las cosas, las compañías discográficas comenzaron a contratar y promocionar a los jóvenes músicos recién llegados a los antiguos estilos, descuidando en ese tránsito a los músicos más experimentados, muchos de los cuales habían inventado esas mismas formas, vueltas a poner de moda por los empresarios. Se daba así la curiosa circunstancia de que cualquier joven entre los veinte y treinta años disponía de facilidades y respaldos que les habían sido negadas a sus pre-

JUEGOS APOLÍNEOS

BEATRIZ VIGNOLI

En una primera lectura, los poemas que componen *Juegos apolíneos*, el primer libro de Walter Cassara, parecen datar su escritura en un tiempo absolutamente originario y pretérito. El poeta canta como si él fuese un contemporáneo, no sólo de Horacio o de Homero, sino de los dioses mismos. Estos recurren con sus nombres griegos y latinos a lo largo de todo el libro, cuyo estilo imita hábilmente al de los clásicos en nuevas versiones de los antiguos mitos. Pero semejante proyecto casi arqueológico de restauración no podía estar exento de humor. Con suave picardía, Cassara desliza anacronismos. Algunos rozan el kitsch: “libros y fascículos ilustrados de Vulcano: / todo sobre la gaya ciencia de la herrería...”.

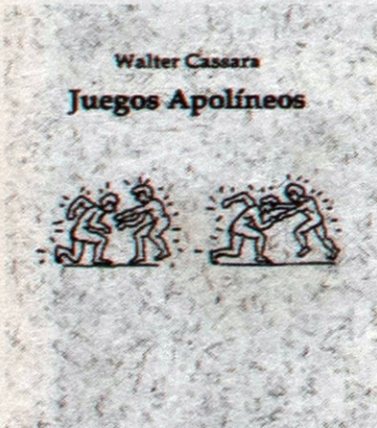
La otra novedad, a la que el título del libro acaso alude oblicuamente, es que Cassara emprende los mínimos ajustes de revisionismo moral necesarios

para minar versiones del mito más neuróticas y victorianas, celebrando en cambio el homoeotismo atribuido a los paganos que inauguraron la civilización occidental. El symposium socrático tiene su poema, mientras que en “Tamiris poeta”, el mito de Tamiris es recreado a la vez con sobria economía retórica y con una gran versatilidad léxica. Las palabras “mancebo” y “muchacho” coexisten pacíficamente en el poema, como restos de diversas capas históricas de traducciones que le dan al resultado un singular espesor. El motivo clásico del valor del instante ante la fugacidad de la vida, tan caro al neoclasicismo del Renacimiento, es tratado en “Escancia con vino tus pulmones” con apenas un rasgo de rareza, el que aparece en el primer verso. Además de los nombres de los dioses y de los arcaísmos, los nombres propios de personajes históricos y literarios de la Antigüedad —con sus respectivos epítetos— y de lugares de la cuenca mediterránea, sumados a

nombres comunes y simbólicos tan evocadores del mundo clásico como “laurel” y “yelmo” configuran un aparato de verosimilitud erudito. No conforme con tal proeza, Cassara se dedica a sabotearlo —a deconstruirlo— con humor y astucia posmodernos. Logra así instancias de anacronismo estilístico, como la irrupción desconcertantemente monoteísta del cocoliche porteño, y su correspondiente ideal de ascenso social.

En el poema “Pólux y Ámico” no sólo la elección del presente del indicativo y algunos términos contemporáneos del autor, sino hasta los cortes de verso (que evocan a un relator tomando aire) remiten al boxeo: “El dioscuro se protege, tras la guardia prepara/ un cross ineluctable/ que tumbará al chico en largo sueño”. Si la pasión deportiva no desentona con el aire mítico y arcaico del poema, es porque el poeta ha elegido aquellos fragmentos de lo moderno donde lo clásico ha irrumpido previamente.

Walter Cassara ha puesto su eclecticismo al servicio de un juego temporal que funciona exquisitamente en una doble dirección. El objeto de su nostalgia no es lo clásico, como lo era para los románticos, sino los detalles de la cotidianeidad de la propia época. La parodia como instrumento de una operación crítica va de la mano en este primer libro, de sorprendente calidad, con una poesía viva y de primera mano. Es en lo que se escapa de la red erudita donde sus versos adquieren una serenidad a la vez épica y lírica. El tono tan contemporáneo como atemporal es reforzado por la doble valencia de términos como “éter” o “jardín”, que remiten tanto a la radio de los años cincuenta y al colegio en los setenta como al mundo clásico del imaginario literario: “Cuando era niño, en el jardín (...) mi pensamiento era la luna que iluminaba/ el páramo. Cuando era niño, comprendía/ el silencio del éter pero no comprendía/ las palabras del hombre. Fertilidad era todo”.



DE WALTER CASSARA

Primer libro de poemas del joven Cassara (Buenos Aires, 1971) en el que, con singular maestría, cruza el registro clásico al mundo cotidiano

Editorial Siesta

Buenos Aires 1998
58 páginas

decesores, refugiados ahora en pequeños sellos independientes o en los conservatorios, donde tenían como alumnos a las nuevas estrellas del jazz: los llamados *young lions* (jóvenes leones) en oposición a los *old tigers* (tigres viejos).

La figura emblemática del período fue el trompetista Wynton Marsalis (1961). Para él, un extraordinario virtuoso a quien las ventas siempre han acompañado, el jazz es una música ya clásica que termina con la llegada del free jazz, punto de vista conservador con el que polemizarían muchos músicos anteriores, pero que le daría enorme prédica e influencia entre los jóvenes como promotor del género y educador. A su sombra crecieron muchos de los más importantes músicos de la actualidad.

Sin embargo, desde otras perspectivas, la polémica continúa. Para el historiador Eric Hobsbawm —que también es un reputado analista del género— el jazz conservador de hoy en día es lo opuesto al jazz “crítico” del pasado. En buena medida —y mal que les pese a los fanáticos del dixieland—, tiene razón al señalar que “el jazz no puede sobrevivir como la música barroca, como una forma de pastiche o de arqueología musical para un público cultivado”.

Algunas voces actuales

Wynton Marsalis (como su hermano saxofonista Brandford) ya no es un “young lion”, pero a partir de él se produjo una asombrosa reactivación del mercado, lo cual —por una vez— permitió cierta dosis de creatividad. Las compañías, animadas por su éxito comercial, incluyeron en sus catálogos a nuevas figuras provenientes de muy diversos cam-

pos del jazz que, en su mayoría, luego de hacer sus primeras armas en el bop, empezaron a trabajar con un sentido más ecuménico y amplio, que produjo la tan deseada innovación. Quizás lo más importante del panorama actual sea su gran eclecticismo. Estos jóvenes crecieron escuchando a Ellington, Parker y Coltrane, pero también a los Beatles, Jimi Hendrix y James Brown. De hecho, los nuevos standards —temas clásicos del repertorio del jazz— no se limitan ya a Gershwin o a Cole Porter, sino que también incluyen a Joni Mitchell, James Brown, Bob Dylan, Lennon-McCartney y Prince, entre otros.

Una lista exhaustiva demandaría, por supuesto, mucho espacio.

Algunos de los nombres a considerar son los de los trompetistas Roy Hargrove, Wallace Rooney, Terence Blanchard, Dave Douglas y Nicholas Payton; los saxos Jesse Davis, Craig Raine, Joshua Redman, Kenny Garrett, Steve Coleman, Greg Osby, Mark Turner, David Sanchez, Ravi Coltrane, Javon Jackson y el extraordinario James Carter; los de los pianistas Jacky Terrason, Stephen Scott, Cyrus Chestnut, Marcus Roberts y el fenomenal Brad Mehldau, un pianista blanco a quien después de 5 discos ya se lo compara con Keith Jarrett; los organistas Joey DeFrancesco, John Medeski y Larry Goldings; el vibrafonista Stefon Harris; los guitarristas Russel Malone, Charlie Hunter y Mark Whitfield los bajistas Christian McBride, Victor Wooten, Larry Grenadier, Omer Avital y Avishai Cohen; los bateristas Brian Blade y Leon Parker; los vocalistas Kevin Mahogany, Kurt Elling, Patricia Barber y Diana Krall.

A pesar de que sus edades os-



Lester Young y su saxo tenor: una imagen emblemática del jazz

cilan entre los 25 y 35 años —aproximadamente— algunos de ellos ya encontraron una manera nueva de decir algo original que contrasta con el discurso de los grandes maestros de quienes aprendieron y con los que, en muchos casos, se fogearon.

Resta saber en qué medida es-

tos músicos tienen la capacidad necesaria para volver al “jazz crítico” del que hablaba Hobsbawm.

La respuesta, me parece, tiene que ver con la época en que vivimos y, por lo tanto, excede los marcos del género. De hecho, puede hacerse extensiva a cual-

quier otra disciplina del quehacer humano. De hecho, como siempre ha sucedido, es una respuesta individual que, cuando se produce, supera los marcos de referencia, los enunciados y las clasificaciones.

Su frecuencia no depende de las expectativas del mercado.

ERES UNA BESTIA, VISKOVITZ

NORA AVARO

Alessandro Boffa es primero biólogo y después escritor. Y se le nota. Sin las ventajas de la ciencia biológica, de las que Boffa se aprovecha en cada uno de los relatos que forman este libro, perdería su gracia mayor; esto es: fabular con libertad pero nunca fuera de los límites verosímiles que impone una disciplina determinada. Nada más fabuloso en este libro que el léxico y los saberes de la ciencia: exactos, comprobables, logran que la fábula se aleje de la fábula y que la mayor imaginación dependa del más adusto rigor científico.

La biología también puede ser literaria muestra, con sus relatos, Alessandro Boffa. Basta con corregir apenas la mirada del naturalista para entrar de lleno en la literatura, basta con cambiar la observación positiva en punto de vista. Eso sí: primero hay que ser biólogo, después escritor.

Eres una bestia, Viskovitz es el

primer libro de Alessandro Boffa, y esto sí que no se nota. Antes de Viskovitz —y puesto que Boffa es biólogo y trabaja de biólogo y la foto de una de las solapas de su libro lo muestra tan contento junto a un camello (¿será un camello?)— está la experiencia científica, y en esa experiencia, que tiene el peso de una obra, todo, absolutamente todo lo que Boffa necesita para volverse narrador. Porque los breves y eficaces relatos de *Eres una bestia, Viskovitz* trabajan en el universo acotado de la denotación (del que, por otro lado, la palabra científica da la medida), no aceptan ambigüedades y hacen de la más pura literalidad su campo de acción. De este modo, la afirmación del título debe leerse antes que nada, antes de pasar a las supuestas riquezas connotativas, en su primerísimo significado. Viskovitz es, efectivamente, una bestia, un animal; es más, es todos los animales y todos los rasgos peculiares de esos animales: desde una fiera, un pez, un puerco o un ardilla hasta una espon-

ja, una avispa, una larva o un microbio.

Eres una bestia, Viskovitz es un bestiario fabuloso, una suerte de nuevo manual de zoología fantástica, pero su encanto no depende tanto de los lujos de la fantasía como de la parquedad de la denotación. La ciencia es siempre, en este libro, método, destino y ley.

Un grado cero de sentido define el uso de las palabras en los relatos de Alessandro Boffa. En el mundo de la fauna, donde suceden las muchas y diversas vidas de Viskovitz, las palabras aparecen adelgazadas en máximo, son sólo superficie sin profundidades, ni psicológicas, ni morales, ni históricas. Pero además, el sentido en grado cero posibilita el mecanismo gracioso de la fábula —se trata aquí siempre de la maravilla de la fábula, nunca de sus aburridas moralejas—, y propicia un humor a medias candoroso y a medias bestial que da el tono justo al personaje de Viskovitz (Viskovitz, que es todos los animales posi-

bles, es por sobre todo su propia variación). Ejemplo: “—Papá quiero dejar de beber. —No digas tonterías, Visko, eres una esponja.” Otro: “—Papá, ¿cómo te iban a ti las cosas de pequeño? —La infancia es el período más hermoso de la vida de un escualo, Junior. Mi madre era un gran pez, ella sí que supo alimentarme. Naturalmente tardé algún tiempo en zampármela, empecé desde adentro y me abrí camino entre los órganos más sanguíneos, así que no puedo decir que la haya conocido. Pero recuerdo que tenía un buen corazón.” Un último ejemplo: “—¿Cómo era papá?, le pregunté a mi madre. —Crujiente, un poco salado, rico en fibra.”

Es sólo una cuestión de naturaleza. A distancia tanto de la alegoría como de la parábola (a Boffa nada parece importarle menos que los valores de la enseñanza), los relatos de *Eres una bestia, Viskovitz* consiguen, abusando de la biología y sin ningún ánimo de domesticación, dar una versión divertidísima del reino animal.

Alessandro Boffa



DE ALESSANDRO BOFFA

Primer libro de relatos del biólogo Alessandro Boffa quien construye en Viskovitz a un rara bestia que reúne todas las condiciones del mundo animal

Lumen
Barcelona, 1999
163 páginas



VINCI, BUENOS AIRES, RESISTENCIA, MÉXICO

I E C H

abecedé nacionales e internacionales

a)

Da Vinci esotérico. En el Museo Ideal de Vinci, ciudad de la baja Toscana donde Leonardo da Vinci nació en 1452, comenzó la semana pasada la instrucción de un sumario para celebrar, desde setiembre próximo, un proceso a "Leonardo esotérico", un tema que preocupa a los conciudadanos del artista. Alessandro Vezzosi, fundador del Museo Ideal, dedicado a estudiar la figura de Leonardo da Vinci afirmó, al inaugurar la primera sesión de la "corte" que deberá instruir el sumario, que "la verdadera figura del artista fue oscurecida por el mito, y desviada de la realidad por ensayos escritos por científicos". Según Vezzosi, "cuando terminemos el

«proceso a la sonrisa de la Gioconda», iniciado hace dos años, tal vez tengamos más elementos para juzgar esta obra maestra absoluta del arte universal".

El fundador del Museo agregó que "sobre esa sonrisa se han dicho demasiadas cosas basadas en la fantasía. Lo mismo sucede con «Leonardo esotérico», un tema importante si se considera que además de pintor, escultor, arquitecto y escritor, el artista era un científico".

Uno de los primeros documentos recogidos por la "corte" es una copia de un manuscrito de Leonardo conservado en Francia, en el que se puede leer que "la sangre humana seca y destilada es poderosísima".



b)

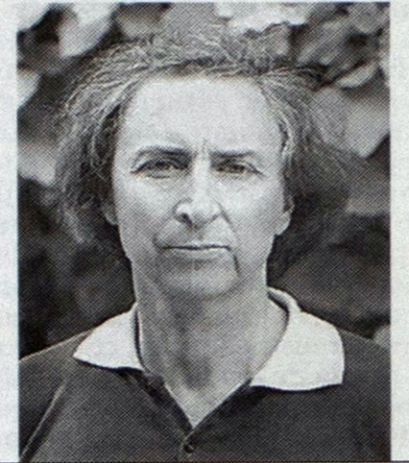
Calveyra novelista. El reconocido poeta argentino residente desde hace años en París, Arnaldo Calveyra, dio a conocer su primera novela, *La cama de Aurelia*, en la que narra la historia de una joven, Aurelia, que vive en un pueblo del interior y que -de un día para el otro- decide no volver a levantarse de su lecho.

Aurelia no está enferma, ni parece afectada por desgracia alguna; simplemente la indolencia, la molicie o el aburrimiento (o las tres variables juntas o combinadas) la han empujado, según se cruzan los comentarios, a tomar su decisión. Sus hermanas aceptan el hecho con la misma resignación que encarnan su

destino de solteronas tras la muerte temprana de sus padres; la muerte, el pueblo, los vecinos, la rutina y ahora, la hermana en cama.

Pero las habladurías circulan; de algo hay que hablar, ¿y qué mejor que de Aurelia? En la carnicería y verdulería, en el burdel y la peluquería, a la salida de misa y en la plaza: todos convienen en que Aurelia está afectada por un desengaño amoroso.

Mientras el tiempo pasa, el pueblo entero parece latir al ritmo del corazón -algo alterado- de la protagonista, quien recibe a todos desde su cama y se entretiene en ensoñaciones y delirios, distintos según el interlocutor.



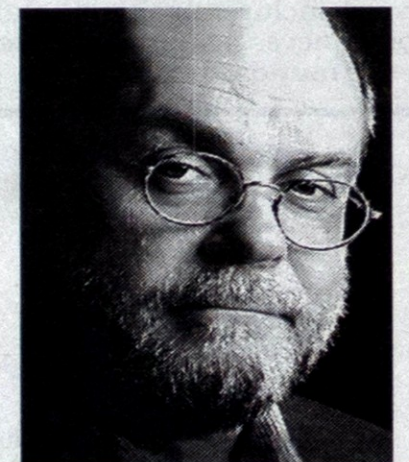
c)

Giardinelli organizador. Ayer terminó en Resistencia el IV Foro internacional para el fomento del libro y la lectura, creado a partir de una idea del novelista Mempo Giardinelli, y que contó con la presencia de treinta intelectuales del país y del exterior.

En 1995, Mempo Giardinelli pensó en crear un foro, que se desarrollara en su provincia natal, dedicado a analizar, discutir y plantear tácticas y políticas referidas al impacto del libro y la lectura en la sociedad contemporánea: "La idea -señaló el autor de *El santo oficio de la memoria*- fue realizar un congreso que convocara, inicialmente, a escritores para abordar esta

temática y también para diseñar un nuevo espacio en el interior, dedicado a la discusión cultural."

Desde su primera versión el congreso convocó una cantidad de público cercana al millar de personas: "El público, integrado por docentes, pedagogos, especialistas en lectoescritura y bibliotecarios fue trazando un perfil de foro distinto, entre académico y popular. Hasta el año pasado las actividades se desarrollaban en el aula magna de la universidad, con capacidad para 1.500 personas, pero como ese espacio se vio desbordado, esta vez pedimos el Domo Centenario, un miniestadio que puede albergar 2.000 personas. Y aún así, no alcanzó".



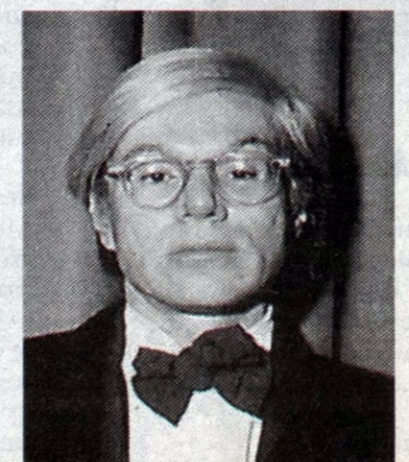
d)

Warhol mexicano. Por primera vez la obra del mítico Andy Warhol llegó a América latina: una retrospectiva de 79 trabajos del fundador del pop art que conmocionó al mundo en los años sesenta se inauguró el miércoles con un multitudinario evento en el Palacio de Bellas Artes de Ciudad de México. El recinto se convirtió en una especie de santuario de la warholmanía: la muestra incluye no sólo las principales obras del artista -como las memorables *Latas de sopa Campbell* y *Marilyn Monroe*- sino los detalles más excitantes de su biografía, desde su nacimiento en 1929 en un hogar de raíces centroeuropeas en Estados Unidos, hasta su muerte en

1987.

En un despliegue monumental, la muestra en Bellas Artes incluye *Papel tapiz vacas* (1966), donde Warhol reproduce decenas de cabezas de este animal, y *Mao Tse Tung* (1972), su famoso multirretrato del líder comunista, de moda en los 70, cuando el presidente Richard Nixon realizó el primer acercamiento a China.

También se montaron las atrevidas versiones de maestros del arte como *La última cena* y *Rafael I*, 6.99 dólares, los retratos polaroid que hizo de sus amigos, incluido uno de Mick Jagger, y los famosos torsos desnudos, unas de las pocas obras donde el artista alude al tema de su homosexualidad.



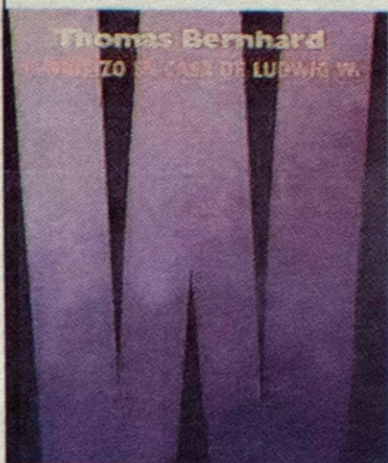
LIBROS

Todo para leer, para mirar, para escuchar

Dos hermanas actrices y uno filósofo, historias de la inmigración, recuerdos de infancia y un estudio poético sobre la Argentina, en los anaqueles

ALMUERZO EN LA CASA DE LUDWIG W

De Thomas Bernhard



Las hermanas de Ludwig son actrices, y muy ricas. Ludwig también es muy rico, pero no es actor: es filósofo y pasa sus días en una casa de reposo, hasta que sus hermanas lo van a buscar para almorzar juntos en la casa familiar. En un ambiente cerrado y con pocas anotaciones escénicas, el austríaco Thomas Bernhard (1931-1989) construye, sólo en base a diálogos, tres personajes y una situación memorables. La versión es de Ruth Fehling y Nicolás Costa y el prólogo de Silvia Fehrman.

Adriana Hidalgo Editora
Buenos Aires, 1999
155 páginas

HISTORIA DE LOS JUDÍOS ARGENTINOS

De Ricardo Feierstein



Un minucioso ensayo de Ricardo Feierstein, en el que el autor de cuenta de más de un siglo de vida de la colectividad judía en la Argentina, desde la época de la colonia y los años de la inmigración masiva y la colonización rural—cuando se forja la figura del gaucho judío— hasta las sucesivas radicaciones de grupos urbanos a lo largo del siglo XX. La historia de los barrios, de instituciones comunitarias, de ideas y personalidades judíos en la vida argentina es el sustento de este volumen.

Editorial Ameghino
Rosario, 1999
441 páginas

CUANDO ÉRAMOS INMORTALES

De Arturo Fontaine



Antes de la reforma agraria, en un colegio de curas, vive Emilio, un niño que es testigo de un orden que se derrumba y que pasa a la memoria. Esa es la materia con la que Arturo Fontaine ("la estrella de la nueva novela chilena", según el *Times Literary Supplement*) construye *Cuando éramos inmortales*. Fontaine es además profesor en la Universidad Católica de Chile, director de la revista *Estudios públicos* y autor de tres libros de poemas: *Nueva York*, *Poemas hablados* y *Tu nombre en vano*.

Alfaguara
Santiago de Chile, 1999
393 páginas

TOMOGRAFÍA COMPUTADA A MI ...

De Juan Carlos D'Andreta



Juan Carlos D'Andreta presentó *Tomografía computada a mi Argentina*, prologado por Antonio Margariti. Se trata de un "estudio poético" que, a la manera de algunos de los versos de Marechal intenta dar cuenta, a través del registro lírico, de la realidad nacional. Escribe D'Andreta: "Y están los que legislan para el resto/ desde el mullido trono de sus bancas;/ y tuestan sus ideas en las playas,/ y mójanlas con aguas reservadas/ a hombres muy selectos/ que, al no sudar, con algo han de mojarlas."

Edición de autor
Rosario, 1999
207 páginas

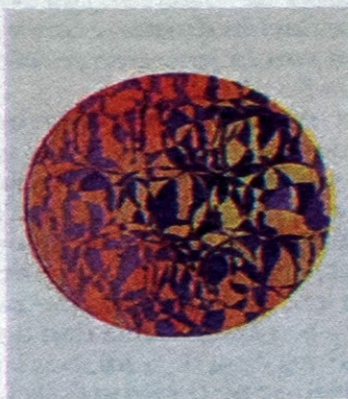
EXPOSICIONES, CONFERENCIAS, CONCURSOS

Los nombres de la semana cultural son los de los pintores Rodolfo Velázquez y Julieta Álvarez Macías y el del coleccionista Eduardo Costantini

PINTURAS

Desde el 11 de agosto se encuentra expuesta en Arte privado la muestra de pinturas de Rodolfo Velázquez. El artista estudió pintura y dibujo con Pedro Giacaglia y Jaime Ripa, participó en diversos salones de Buenos Aires, Rosario y Santa Fe y recibió una mención en el primer Salón bienal de pintura para artistas santafesinos.

Arte privado informa, además, que Omar Henry continúa exponiendo en las instalaciones de Delikatessen.



De Rodolfo Velázquez
En Arte privado, Dorrego 26
Hasta el 31 de agosto

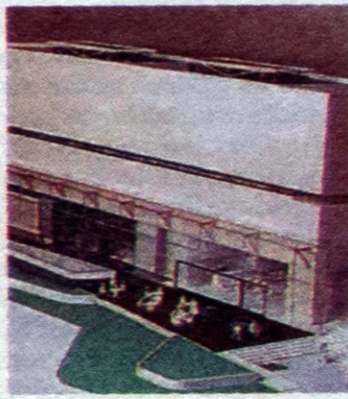
CONCURSOS PARA CUENTOS Y POEMAS



De la Universidad Nacional de Rosario
Inscripción en Urquiza 2050 P.B.
Hasta el 30 de octubre

La UNR Editora informó que se encuentra abierta la inscripción para los concursos literarios para escritores rosarinos en los géneros cuento y poesía. Del mismo podrán participar autores nacidos o radicados en Rosario y el premio, en un género y en otro, consistirá en la publicación de un volumen con las obras ganadoras. Las bases podrán retirarse en el stand de la UNR Editora, en Córdoba y Corrientes y en la sede de la editorial, Urquiza 2050.

EL MUSEO DEL AÑO 2000



Por Eduardo Costantini
En el Bernardino, San Martín y San Juan
El miércoles 25 a las 19.45

Este miércoles, a las 19.45 Eduardo Costantini brindará en el Bernardino Rivadavia una conferencia sobre *El Museo del año 2000, con la colección de la fundación E. Costantini*. El disertante, que es el coleccionista de arte latinoamericano más importante del mundo en la actualidad, hablará acerca del concurso que se llevó a cabo con el fin de elegir a los profesionales que van a construir el Museo de arte latinoamericano, que se inaugurará el año próximo.

ESPACIOS MENTALES

El viernes pasado inauguró en el espacio de arte La Cibeles, galería Victoria Mall, Córdoba y San Martín, la exposición *Espacios mentales*, de la artista Julieta Álvarez Macías (Rosario, 1977), de quien escribió Daniel A. Emmanuele, coordinador de La Cibeles: "La coherente propuesta de Álvarez Macías da como resultado una obra eminente y mentalmente lírica, con mucho de narración, basada en la expresividad del trazo y del color, en forma exquisita y refinada."



De Julieta Álvarez Macías
En La Cibeles, Córdoba y San Martín
Hasta el 30 de setiembre

...viene de tapa

LUIS GUSMÁN ESCRITOR

► democracia y el contexto se abre, se encuentra con algunos problemas: cómo se podía seguir contando la misma historia. Quizás cambiando los procedimientos. Eduardo Grüner dice que siempre escribo a contrapelo de la época. Por eso pensé que recién ahí debía escribir algo más político.

—**Empezó por la ruptura, y desandó el recorrido.**

—El *frasquito* es para mí como el *Popol-Vuh*. Un texto sagrado que no puedo corregir, que no podía ser escrito de otra manera. No tiene que ver con una escritura automática; pero me parece que es un texto tan mítico, tan visceral, tan encarnado en lo que Barthes llama la mitología del escritor: entre la carne, la mitología y la lengua. Después, en *Brillos*, me fui al otro lado: una escritura mucho más lujosa, más cuidada; se nota mucho la influencia de Borges.

—**Pero el cambio podría situarse en la muerte prometida...**

—El cambio se produce ahí. *Brillos* está escrito contra *El frasquito*. Osvaldo Lamborghini me decía: "Está escrito para el mercado"; y yo le explicaba: "De *El frasquito* vendí como 7.000, y de *Brillos* apenas 1.500 y lo sacó Sudamericana".

—**¿Cuál es el origen de ese giro?**

—Fue un cambio interno y de lecturas. Tenía la escritura, mucha imaginación y, en determinado momento, empecé a pensar más en la narrativa. Quería contar cuentos; darme también la posibilidad de escribir una narración como podían hacerlo otros escritores.

Después de la experiencia de *En el corazón de junio*, tan alucinada, dispersa, estallada, empecé a pensar el cambio. Creo que es bien ubicable en *La muerte prometida*. Vienen entonces los cuentos de *Lo más oscuro del río*. *La música de Frankie* es una bisagra donde no me decidí por una cosa ni por otra. En *Villa* recuperé el personaje.

Si fuera por pasos, casi infantilmente diría: primero estaba el mito, luego la escritura, después las historias, y finalmente el personaje. *Villa* es un personaje. Apelo al nombre propio claramente para darle una identificación inmediata. En *Villa* construyo por primera vez un personaje fuerte de mujer.

Después viene *Tennessee*. Mario Levin filmó la película sobre el cuento, y yo escribí una historia para inventarle un pasado a los personajes, que finalmente termina siendo una novela. Después me encuentro con *Hotel Edén* y, otra vez, con el desafío de escribir un personaje femenino; no quería que fuese Ochoa el que tomase todo el pathos de la novela. Creo que lo consigo con el viraje que le doy al punto de vista, guiado por la premisa del epígrafe.

—**Retomando el epígrafe de la novela, firmado por Ford Madox Ford: ¿podría explicar la idea de que "la mejor manera de contar una historia verdadera es hacerlo como quien se limita a con-**



"En Hotel Edén la historia de amor me vino bien para contrarrestar la historia política"

tar una historia?"

—Me parece que Ford tiene el prejuicio de que toda historia de amor siempre suena falsa. Es como la apelación a la materialidad misma de algo vivido, una necesidad la reliquia de la carta de amor que se guarda. Esa experiencia vivida es tan fuerte que no habría historia escrita posible que fuera la traducción de esa sensación. Respecto de *Hotel Edén*, a mí me venía bien para contrarrestar y articular la historia política; quería que quedara como algo de fondo.

—**En la novela aparece obsesivamente la aspiración a poseer un oficio. ¿Cómo se fue dando en su vida este "saber hacer", la adquisición de una pericia?**

—Vivíamos en Avellaneda. Mi madre trabajaba en salud pública y mi padre era, entre otras cosas, imprentero. Editaba los libros de Malinca Pocket, colección donde aparecían *Así habló Zarathustra*, *Sinfonía pastoral*, o *La vida de Rosas*. Yo fui hielero; en esa época no había heladera y entonces yo llevaba y cortaba el hielo. Los trozos eran como diamantes. Para las fiestas daban buenas propinas. Trabajé de comisario de a bordo: nunca había subido a un avión y era como una especie de azafata, servía el café. Después fui corrector en *Síntesis de la industria*, y librero.

—**¿Y la literatura?**

—Te diría que me dediqué a la literatura porque no sabía bailar. Decir que uno era escritor daba como un halo de misterio.

—**¿Cuándo aparece el psicoanálisis?**

—Coincide con un momento de mi vida: la lectura de Freud, el encuentro con Oscar Masotta. El psicoanálisis y la literatura son prácticas muy diferentes. Es cierto que los históricos de Freud

aparecen como un nuevo género, bastante encabalgados con una relación muy inmediata con la literatura de su época. Pero como posición, en una novela o en un cuento, uno está siempre con su pasión, con sus obsesiones, con sus mitologías. En el trabajo psicoanalítico ocurre lo contrario: uno tiene que borrar su mitología, borrar sus obsesiones. Es casi un lugar de distanciamiento, de borramiento.

—**Si viajar en taxi y leer el diario pueden servir como disparadores de historias, ¿no existe la tentación de que ocurra lo mismo con la práctica psicoanalítica?**

—La tentación existe, pero hay un pudor, una censura. Se las escucha de una manera tan distinta, que es muy difícil. Tengo la posibilidad de disponer de demasiadas historias. Eso me facilita las cosas. Supongo que ese pudor y esa abstinencia dan una especie, no diría de tabú, pero de principio que funciona. A tal punto que nunca me saqué una foto en el consultorio.

—**¿Sirve de algo el ejercicio del psicoanálisis en el momento de construir un personaje como Mónica? A nivel del lenguaje, la novela narra la locura de manera apenas alusiva.**

—Totalmente. De todos modos, en *Hotel Edén* aparecen más términos de la jerga que en otras novelas. Tiene que ver con la enunciación, más que con el enunciado; con las lecturas críticas que se hicieran. Siempre se vincula *El frasquito* con el psicoanálisis. No soy naif, pero nunca traté de aplicar lo que leía a lo que escribía. *El frasquito* viene de la experiencia vivida, esto es, un recuerdo, un sueño, una fantasía. Nunca me alimenté de esas lecturas, ni siquiera en los ensa-

yos. Se trata de algo del orden de la enunciación: se me leía desde ese lugar por pertenecer a *Literal* o a determinados ámbitos psicoanalíticos, mientras que, al revés, Lamborghini se permite disponer de todos esos términos porque está ubicado en otro registro: la parodia. Yo sufrí mucho esa lectura. Es innegable que esa formación está en mí, sobrevuela y está en el horizonte de lo que puedo pensar como una política de la enunciación más que una política de los enunciados.

—**Hay una frase de Gide que usted ha citado alguna vez: "Escribir es poner algo a salvo de la muerte". ¿Qué pone usted a salvo de la muerte?**

—Es como si uno pudiera encontrarle una explicación a ese vacío insoportable. Con los años, me parece que siempre he tenido una mitología muy puesta en algunas cuestiones: los cementerios, por ejemplo. En su análisis de *Cuerpo velado*, Jinkis decía que más que la muerte era la corruptibilidad de la carne; el tema me interesa mucho: como la barrera última de la belleza, algo del orden de la no corruptibilidad.

—**¿Por qué los personajes de Hotel Edén habitan siempre departamentos de un ambiente?**

—Quizás por eso que no supe responderte al principio; quizás ésa es la metáfora: un departamento de un ambiente. La mejor metáfora para ese amor loco es un espacio de un ambiente, ese espacio tan clausurado.

—**¿Y cómo se miden las horas en un departamento de un ambiente?**

—El asunto es cómo se miden las horas de la angustia. La angustia tiene su propia temporalidad. Cuando hay angustia no hay tiempo.

Contesta hoy:
Sergio Delgado

escritor



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

—La de *A la búsqueda del tiempo perdido*, de Marcel Proust.

—**¿Por qué?**

—Porque es insignificante lo que se relata: "la hora de ir a buscar el sueño"; si se piensa que esta página es la primera de miles y que nunca la literatura debería encargarse temas como la antesala del dormir sino, en todo caso, del dormir mismo. Del sueño. Pero es grandiosa precisamente por eso: ninguna de las páginas de Proust se diferencian de ésta, en preocupación narrativa y musicalidad y en definitiva todo el libro no hará otra cosa que ocuparse de la búsqueda de lo perdido, lo que nunca se alcanza.

A la búsqueda del tiempo perdido, de Marcel Proust. Página 1.

Mucho tiempo he estado acostándome temprano. A veces, apenas había apagado la bujía, cerrábanse mis ojos tan presto, que ni tiempo tenía para decirme: "Ya me duermo". Y a media hora después despertábame la idea de que ya era hora de ir a buscar el sueño; quería dejar el libro, que se me figuraba tener aún entre las manos, y apagar de un soplo la luz; durante mi sueño no había cesado de reflexionar sobre lo recién leído, pero era muy particular el tono que tomaban esas reflexiones, porque me parecía que yo pasaba a convertirme en el tema de la obra, en una iglesia, en un cuarteto, en la rivalidad de Francisco I y Carlos V. Esta figuración me duraba aún unos segundos después de haberme despertado: no repugnaba a mi razón, pero gravitaba como una escamas sobre mis ojos sin dejarlos darse cuenta de que la vela ya no estaba encendida. Y luego comenzaba a hacerse ininteligible, lo mismo que después de la metempsicosis pierden su sentido los pensamientos de una vida anterior; el asunto del libro se desprendía de mi personalidad y yo ya quedaba libre de adaptarme o no a él; en seguida recobraba la visión, todo extraño de encontrar en torno mío una oscuridad suave y descansada para mis ojos, y aún más quizá para mi espíritu...