

## Grandes Líneas

JUAN JOSÉ HERNÁNDEZ ESCRITOR

## “En lo real hay también verdad y maravilla”

MARTÍN PRIETO

Juan José Hernández nació en Tucumán en 1930. La excelencia de su obra narrativa, que se inició en 1965 con la publicación de *El inocente* y que fue recopilada en 1996 y titulada *Así es mamá*, opacó su importante producción como poeta, de la que el autor se explayó en una conferencia que dio la semana pasada en el ciclo Poetas en El Círculo, bajo el título *Luz y sombras de provincia*. Después de la conferencia, y antes de volver a Buenos Aires, la ciudad en la que vive hace más de 40 años, Hernández recorrió con *El Ciudadano* algunos de los puntos tratados en dicha conferencia, en la que definió su singular sentido de lo erótico: “Hay que entender el erotismo en un sentido amplio: comer una naranja es algo erótico, hay que entender a la materia como fuente de conocimiento y no sólo de especulación metafísica.”

—No sabía que usted había vivido en Rosario.

—Sí. Viví un año aquí. Yo tenía 17, 18 años. Vine engañando a mis padres, a estudiar Medicina, pero no estudiaba nada. Para mí fue una liberación venir aquí, alejarme de mi familia y de mi provincia que para mí eran una misma cosa. Yo no quería ser lo que ellos querían que yo fuera. Ellos querían que fuera abogado, que me hiciera cargo del estudio de mi tío. Entonces decidí estudiar Medicina, sólo porque era una carrera que en ese momento no se dictaba en Tucumán. Esto fue a fines de los 40, principios de los 50.

—¿Cómo era Rosario entonces?

—Debo decir que no es la ciudad que veo ahora. Era una ciudad con mucho misterio: había calles empedradas, bruma, tranvías que iban al puerto, unos boliches de reviente llenos de marineros, un bar griego, otro que se llamaba Mon Coeur, en el que público cantaba: vos pedías una pieza al pianista, te parabas junto a él y cantabas. Rosario era divertidísimo, y para mí era como vivir en Marsella. También habría algo de mi fantasía, de mi fabulación, pero es verdad que llegaban barcos de todas partes del mundo y que eso la daba a la ciudad un perfil muy cosmopolita y muy loco.

—¿Usted entonces ya era, o se consideraba, un escritor?

—No, de ningún modo. Sí, leía mucho, pero no escribía.

—Por lo tanto no hizo aquí



“A fines de los 40 Rosario era una ciudad con mucho misterio: había calles empedradas, bruma, tranvías que iban al puerto...”

nada de vida literaria, ni conocí escritores.

—No. Sí recuerdo que leía una revista que se llamaba *Espiga*, que dirigía un señor que tenía un nombre rarísimo: Amílcar Taborada. Me gustaba mucho esa revista, traía muchos poemas. A mí me gustaba leer poemas.

—¿Cuándo empezó a escribir?

—Cuando volví a Tucumán. Cuando mi familia se dio cuenta de que yo aquí no hacía nada, que los estaba macaneando, que la pasaba de joda, que no tenía idea de dónde estaba situado el páncreas ni era capaz de distinguir un fémur de una tibia, me mandaron de vuelta a Tucumán. Pero debo decir que si no aprendí nada de Medicina, sí aprendí mucho de la picaresca de los estudiantes, todo un mundo de estudiantes pobres que desarrollaban ciertas habilidades y astucias que yo no conocía y que me interesó mucho conocer.

—¿A qué problemas se enfrentó cuando empezó a escribir poesía en Tucumán?

—Como siempre sucede, los primeros problemas fueron lingüísticos. El modelo prestigioso entonces, a principios de los años 50, era el de la poesía

metafísica, que tenía toda una carga retórica y por supuesto ideológica. Abrumado por ese prestigio, no podía nombrar la realidad, no por lo menos la realidad tucumana. En Tucumán el árbol se llama *yucách*: pero yo no podía usar esa palabra, porque no tenía prestigio literario. Esta moda, que era también una ideología, te inhibía para escribir, porque si vos decidías nombrar la realidad, te salías de la poesía pura, e ingresabas en la poesía política, en la poesía militante, que era una poesía absolutamente desprestigiada, pese a que en esa poesía se encontraba, por ejemplo, un poema como “Oda a Leningrado”, de Pablo Neruda, que es poesía altísima, excelente.

—¿Y como resolvió la ecuación que se le presentaba entre poesía pura y poesía política?

—Yo me liberé a través del erotismo. El erotismo en un sentido amplio: comer una naranja es algo erótico. Hay que entender a la materia como fuente de conocimiento y no sólo de especulación metafísica. En la vida, en lo real, en lo inmediato, hay también verdad y maravilla. Lo que más te acerca es la experiencia

amórosa, sobre todo cuando sos muy joven y tenés el carácter absoluto y absorbente que te da la juventud: yo creo que eso fue lo que me salvó de la metafísica que, por otra parte, era una cosa completamente ridícula. Yo vivía en una ciudad subtropical, de una gran sensualidad, ¿cómo podía escribir sobre las “milicias angélicas”? Creo que esa omnipresencia de Rilke en la poesía argentina de esos años, habla de una gran alienación. Yo rompí con todo eso en un libro que se llama *Negada permanencia y La siesta y la naranja*, compuesto por poemas muy sensuales, apoyados en palabras como “girasol”, “ombligo”, “saliva”, “sangre”, “semen”, “sal”, “sol”, eso fue lo que me salvó de caer en el manierismo metafísico de Rilke. Por supuesto, yo creo que Rilke fue un gran poeta: pero no tiene nada que ver con nosotros. Incluso para los europeos es un poeta exótico, porque Rilke es un poeta eslavo, su patria espiritual no es Alemania, tampoco es Austria: es Rusia. Sí, escribe en alemán, pero es un hecho que está más cerca de Berdjáev que de Heidegger...

—En su conferencia usted

señaló que lo que define a un poeta son sus obsesiones: ¿cuáles son las suyas?

—Sí, las obsesiones, los temas recurrentes, fatales, que reaparecen una y otra vez. El más importante, en mí, es el de la revelación, la maravillosa epifanía de eternidad que pasa por la mirada del niño, como una iluminación. Julian Green dice: “el niño dicta y el hombre escribe”. Yo creo que la cosa es más o menos así. En el niño, en la percepción del niño, hay una libertad y una maravilla que después la cultura se ve en la obligación de mutilar, de domesticar. A mí me interesa mucho volver a esa libertad, recuperar esa maravilla, mutilada por la educación. Ya lo dijo Freud, en esa definición bastante repugnante: “el niño es un perverso polimorfo”. Es decir: contiene en sí todas las posibilidades. Tanto la crueldad como la iluminación. Una vez hablamos mucho de esto en un reportaje que me hizo Alejandra Pizarnik, con quien compartíamos esta obsesión. Ella era, de alguna manera, una mujer nena. Era una persona completamente añiñada: carita de nena, medias zóquete, tartamuda... > pág. 8



# El Mirador Buenos Aires

## Raúl Moneta revisa con una mirada a veces irónica y otras humorística la iconografía de la historia popular argentina, desde Fierro hasta Maradona



"La lavada de patas", acrílico sobre tela, 1995. y "Truco de cuatro. Homenaje a Juan Camaña", 1987

MARINA MARIASCH

Hay algo en lo que el pintor Raúl Moneta (Buenos Aires, 1945) se asemeja al Raúl Moneta banquero mendocino ex-prófugo actual preso. Es el amor por lo telúrico, los estereotipos de la tradición, el asadito for export. Moneta (de aquí en más se hará referencia exclusiva al artista plástico) recurre a los íconos más populares de la idiosincrasia argentina para retratarlos en el campo de las artes plásticas.

Las figuras escogidas sufren el tamiz de la mediatización: son imágenes extraídas de los medios de comunicación masiva. Su referente inmediato no es el retratado en sí —Maradona, por ejemplo— sino una fotografía suya publicada en un diario. Así, a través de superposiciones, se construye esta serie de cuadros que Moneta llama "montajes", aunque estén hechos casi exclusivamente con acrílicos. La muestra abarca distintos períodos de su producción que van desde los años setenta hasta la actualidad. En el trayecto se mantiene el constante interés por los temas nacionales. El deporte, la política, la gauchesca, pueden ser alternativa o conjuntamente el origen de sus reflexiones. Esos registros tan reconocibles en el marco autóctono se mezclan, en algunos casos, con productos extranjeros. No se trata exactamente de la Biblia junto al calefón. Más bien, es He-Man con Juan Moreira, o el gauchito de Molina Campos con Roy Lichtenstein. Por eso —por la mediatización por la que pasan sus imágenes— no se puede hablar estrictamente de arte nacionalista. Un elemento corruptor proveniente de otro universo irrumpe en el paisaje nacional para provocar una lectura desde la ironía.

Uno de los que tiene un cuadro de Raúl Moneta en su casa es —según reza el catálogo que acompaña la muestra— Leonardo Favio. No cuesta adivinar de cuál de ellos se trata: seguramente es *Gatica vs Young*. Bajo trazos de reminiscencia impresionista se ve en esta obra un plano americano del boxeador,

de frente al espectador. "El mono vs T. Young" se anuncia en la base, a modo de afiche o de epígrafe fotográfico. El cuadro es del comienzo de esta década. No podía faltar en el plan de este sistema Eva Duarte. El rostro sonriente de una Evita joven cubre el cielo de la Plaza de Mayo colmada de gente, el día de su muerte. *Yo sé que murió de amor* es el título de la obra. Tampoco podían estar ausentes las patas en la fuente. De 1995, *La lavada de patas* es también reproducción fiel de una foto tomada el mítico 17 de octubre. Un grupo de personas agrupadas frente a la Casa Rosada refresca sus pies en la fuente de la plaza en una escena que no necesita más descripción porque está arraigada en la mítica popular.

Antes, Moneta había encarado la problemática nacional de otras maneras. Desde las primeras producciones que aquí se exhiben —que datan de mediados de los setenta— el artista se conducía por la misma vía, aunque con distinto uso de los materiales. La obra que coincide con los años de la última dictadura militar de Argentina, recurre en alusiones a los temas del momento. Sigue, avanzando en la década del 70 y entrando en los 80, una serie que gira en torno a la cuestión de la identidad. Bien podría decirse que la identidad es un tema que abarca toda la producción de Moneta: la identidad nacional. En estos cuadros, particularmente, se encara el problema en relación a la individualidad. Una foto cuatro por cuatro es llevada por el artista y su pincel a proporciones mayores. Pero esto no facilita la identificación del rostro, que se encuentra tapado por dos cuadrados concéntricos en los que se marca una huella digital. La serie continúa con otros tres tratamientos del prototipo de la foto carné. En uno se sobreimprimen con defasaje los contornos, vacío y lleno, de la misma imagen. En otro, una mano sostiene al pulgar que deja en tinta su marca particular. Otro más muestra a la silueta de la foto sellada por la huella del dedo. El fondo, es siempre un césped recién cortado. Un boceto del propio artista

describe el contraste: "Foto de cédula. Fondo sensible, matérico, cromático." Aunque el remate del boceto es claramente explicativo ("¿Ironía? Sobre la imposibilidad de autoretratarse. 1976/1983") no hacía falta para que la lectura de estos cuadros sea indefectiblemente en clave de los acontecimientos políticos circundantes.

La relación con los medios de comunicación empieza con énfasis en los años ochenta. Moneta trabaja con la idea del facsímil y reproduce hojas de diario de días emblemáticos. Se ve en una, la foto de las patas en la fuente que años más tarde retomaría; en otra, grupos de gente en una manifestación (*Informaciones generales*). El título del primero es *La única verdad es la realidad* y bajo esa máxima se colocan las obras, que dejan ver sólo las imágenes fotografiadas, ya que el texto del diario está borroneado por capas de pintura. El cuestionamiento de la veracidad de los medios de comunicación es, de aquí en más en su obra, el origen de las temáticas elegidas.

La imagen de *La lavada de patas* aparece tres veces en el pannel de esta retrospectiva. La primera es la recién nombrada, en la reproducción de la página de diario. Otra es la pintura más reciente de esa escena. En el medio —en 1982— Moneta volvió a tomar esa imagen para colocarla en el centro de un cuadro que pasa a funcionar como marco de ella. La escena de la fuente, a la vez, se duplica y reaparece en menor escala dentro de la primera. En la parte superior de ese fondo-marco se puede ver una multitud indescifrable. En la parte de abajo, una escena del siglo pasado: un grupo de federales viva a un uniformado, tal vez el propio Rosas. *Yo he conocido esta tierra* se llama el cuadro. La relación entre los seguidores de Perón y los de Rosas, y la de ambos líderes, es elocuente. De cualquier manera, el tono que se lee en el título permite pensar que la reflexión no es del todo solemne y que guarda algo de sarcasmo. Ese tono perdura a lo largo de la obra.

Si fuera posible que faltara alguno de los emblemas patrios,

no podía ser la vaca. La vaca es tomada por Moneta para hablar de la economía. Centro de uno de los cuadros, rodeada por hombres manifestantes y rellena de caramelos, la vaca apunta a un ángulo en el que se lee "mar dulce". *Haremos caramelos o acero de acuerdo a lo que dicte el mercado internacional*. M. de Hoz: la cita es el título de la obra (1983). Otra cita, esta vez de Sarmiento, lidera otro de los cuadros que tiene por centro a la vaca (1982). Imitando la hoja de un cuaderno y la letra infantil, dice: *Composición Tema: El mal de la Argentina es la extensión*. Al blanco de la hoja lo rodea, nuevamente, una multitud multicolor.

Lo nacional se contamina con lo extranjero, especialmente con lo norteamericano, en la obra posterior. Los dibujos animados y el comic aportan sus personajes al paisaje autóctono. En *Truco de cuatro*, de 1987, dos gauchos juegan al truco en una pulpería. Tienen como contrincante a una especie de Darth Vader —una máscara galáctica— que sostiene sus cartas; el cuarto jugador es el espectador. He-Man lidera una de las series de este período. *La historia oficial o el poder de Greyscole* (de 1988) muestra al héroe de la espada detrás de otro hombre de rostro confuso pero claramente gauchesco. En otro cuadro, el héroe tiene un globo de historieta donde dice "Pero, han desaparecido...". En *Desembarco* se ve a He-Man blandiendo su arma en tierras tercermundistas. La invasión del comic extranjero es incorporada al tema nacional que rige la obra.

La síntesis de ese recurso puede verse en la obra que funciona como atractivo afiche de la muestra. *Pop-eye*, de 1994, tiene a un gauchito típico del almanaque de Molina Campos, con un mate en la mano. Rodeado por colores planos y brillantes del pop, el gauchito escucha que alguien toca la puerta (expresado con enormes onomatopeyas: "Knock, knock"). En un globo, el gauchito piensa "Me lo temía... Es Lichtenstein". Y se confirma que la ironía y el humor son filtros ineludibles para mirar la obra de Moneta.



RAÚL MONETA

Una exposición que convoca el registro del arte nacionalista, pero que travesado por la ironía, permite un acercamiento diferente.

En el Centro Cultural Borges Viamonte y San Martín hasta el 8 de agosto



## De Punta Sobre Lolita, la belleza y la biyuya

OPINIÓN

Sólo porque es en blanco y negro y porque ya nadie sabe quién es James Mason, la película de Kubrick mereció una remake que falsea belleza y calidad



Sergio Delgado  
El Ciudadano

Vamos a distinguir, para comenzar, la belleza de la *biyuya* (voz lunfarda cuya etimología se supone una mezcla del francés, *bijou*, joya, y del español, billete, que acuñaremos, con afán casi antropológico, para la exclusiva utilidad del presente comentario). Entendamos la belleza como esa entidad opaca, retráctil, difícil de detener y detentar, que en el mismo momento en que se muestra está ocultándose, rápida estela de su magnífica aparición, revés de su epifanía, cuyo recuerdo más bien que su presencia hace sin dudas a la más perdurable felicidad de nuestras vidas, de la cual la *biyuya*, y sabrán disculparme la apresurada simplificación, viene a resultar su perfecta contracara. Ambas, belleza y *biyuya*, brillan en el tiempo, pero con distinta perdurabilidad. Y coinciden en contar con la anagnórisis como una de sus formas habituales de aparición en un relato. Es decir: en la construcción de un relato todo arte ha de consistir en volverlas, a la belleza y la *biyuya*, inesperadas. La sorpresa, argumento por excelencia de la novela y del cine efectista, puede tener distintas cualidades.

Tal la manera en que Dolores Haze, Lolita, irrumpe en la novela de Nabokov. Cuando Humbert Humbert, su protagonista, la encuentra, han concluido veinticinco años de búsqueda. Y sucede cuando él menos lo esperaba. Acaba de recorrer, en procura de alojamiento, una típica casa de la Nueva Inglaterra ("el lugar en que se encuentra uno, en vez de ducha, con un tubo de goma fijado a la cañería de la bañera") en un pueblo tan imposible y obvio como que se llama Ramsdale (algo así como "valle del carnero"), sin saber que está habitada por quien será la niña de sus sueños, y sale al patio y en "un estanque de sol" la ve en el esplendor de sus doce años, de rodillas, semidesnuda, en una imagen de princesa en harapos que parece vista como a través de una fotografía de Le-

wis Carroll, y la ávida mirada de Humbert debe abrigarse de la mirada escrutadora de la madre, que ha conducido inocentemente al viejo fauno hasta ese manantial luminoso donde se baña la bella ninfa procurando más bien convencerlo, al no haberlo conseguido con ningún otro rincón de la sombría casa, ahora del patio, de la virtud de su luz y sus flores, azucenas. "Son hermosas, hermosas" repite Humbert, refiriéndose, sin dudas para nosotros y para él, al mismo tiempo, a las flores y la niña.

Esta escena conserva algo de su belleza originaria en la película de Stanley Kubrick y es pura *biyuya* en la película de Adrian Lyne.

En la *Lolita* de Kubrick la anagnórisis se construye básicamente en dos planos: uno de Humbert que mira a la niña y otro de la niña mirada por Humbert en una luminosa toma subjetiva (es decir: la cámara es, por un momento, sus ojos). Por su lado el plano de Humbert está compuesto de dos niveles: en primer lugar tenemos el rostro de Humbert perdido en la contemplación de su descubrimiento y atrás suyo la madre, al margen de la situación, que está enseñándole las flores, mientras que el plano de Lolita carece de otra composición que la del encanto de la luz sobre las cosas embellecidas por la subjetividad.

Nada de esto sucede en la película de Lyne, o es lo mismo vuelto pura *biyuya*. Y no por lo que le falta sino por lo que le sobra. En cierto sentido se mantienen ambos planos, pero están desbordados, como todo en la película, en duración y despliegue técnico. El plano sobre Humbert está a tal punto acentuado que resulta imposible, al extremo de lo cómico, que la madre, detrás suyo, no interprete su mirada. El plano sobre Lolita está de tal manera humedecido, detenido y recortado, que parece virado hacia el absurdo o la parodia.

Una breve digresión: el cine que predomina actualmente es básicamente enfático y prefigura sin dudas un lector muy distraído. La abundancia, en el cine de hoy, de elementos como el agua, el ralenti y el plano detalle (un objeto o un fragmento del objeto que se recorta del con-



Lolita, en versión biyuya de Adrian Lyne

junto) así lo indican. Véase en este sentido cómo estos elementos, básicos por otro lado de esta estética de la *biyuya* que estamos intentando circunscribir, no indican calidad alguna pese a pretender configurar una idea de calidad, sino que simplemente son remarcadores, carentes a fuerza de repetirse de otra significación que de su misma insignificancia. Lolita está acostada en el pasto, bocabajo, hojeando una revista. Hay una regadera cercana que la moja. El agua, que transparente su vestido y humedece su piel, dándole un relieve y un brillo particular en una luz ya de por sí "brillante", y el ralenti, que demora la duración de las cosas, y los planos detalles sobre el cuerpo de Lolita y sobre la revista que hojea con fotos de actores de Hollywood, no hacen otras cosas que duplicar su misma abundancia.

La adaptación de una novela "literaria" como es la *Lolita* de Nabokov (escrita en inglés por un escritor ruso que la define, parafraseando la expresión de un crítico norteamericano, como el relato de sus aventuras amorosas con... la lengua inglesa), obliga a la confrontación de dos lenguajes. En la película de Kubrick este *tour de force*, sus posibilidades y fracasos, se instala en su centro mismo (además de que el guión está firmado por Nabokov), a partir de la decisión de transitar el arduo camino de la fidelidad. Cosa que se percibe por momentos como una confrontación, por momentos como un pacto, pero de lo que termina resultando una película de Kubrick. Dos artistas se encuentran cara a cara.

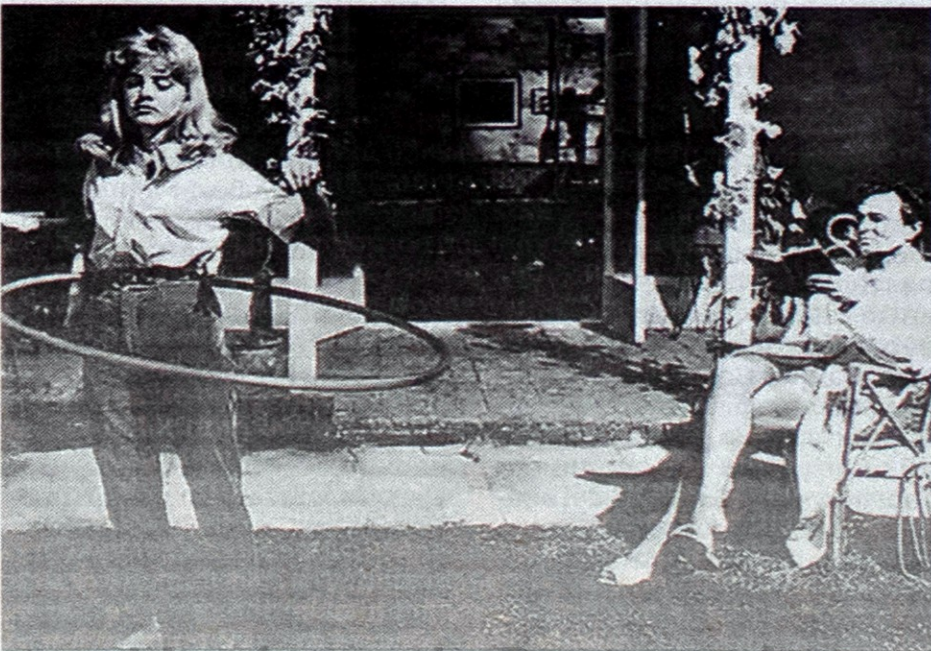
Esta nueva *Lolita*, en cambio, olvida toda diferencia. Equidistante entre la adaptación y la remake reconstruye fielmente la estructura de la película de Kubrick y al mismo tiempo incorpora otros pasajes de la novela, complementarios, que sólo agregan extensión y una idea, falsa por otro lado, de "originalidad". Pura *biyuya* que dudo engañe al espectador más desprevenido. Un grupo de ancianas venerables, que murmuraron a mis espaldas toda la película pero que no abandonaron sus butacas en ningún momento, comentaban a la salida, ni siquiera escandaliz-

zadas: "por suerte aquí en Santa Fe las chicas no son así". Tanto aquellas que han ido a ver el indecible rostro de Jeremy Irons como aquellos que salen a buscar un poco de "calidad" o de pacífico erotismo para una tarde de sábado, saldrán igualmente decepcionados del cine.

Una lección puede extraerse de todo esto: el mérito de una novela como *Lolita* no está en su argumento (acertadamente los primeros editores que la rechazaron creyeron estar leyendo una novela pornográfica aburrida), ni en el carácter emblemático que por momentos ha alcanzado el nombre de su protagonista (por algo la película sigue conservándolo), sino en la gracia imperturbable de su escritura.

*Biyuya* hoy en día es una palabra rara, que apenas si se encuentra en los diccionarios del lunfardo. Perdura la expresión *biyú* ("te tiraste toda la *biyú*", se le dice a una mujer muy producida), que ha dejado de ser un galicismo. Ya es una voz propia gracias a la atracción poderosa de nuestra "ye". No estoy buscando una adaptación local a la descripción que Nabokov pretendía, con la palabra rusa *posh-lust*, del arte vulgar que se disfrazaba de calidad (ver, en este sentido, su artículo sobre "La literatura posh-lust" publicado en el número 43 de *Diario de Poesía*). Creo que ni siquiera estamos hablando de eso.

Aquí, a prácticamente cincuenta años de aquel artículo, la falsedad de este producto ni siquiera presenta dudas. La perdurabilidad y la provocación de una película como la de Lyne (hago un esfuerzo para recordar el nombre del director; seguro que lo olvidaré a la semana de haber escrito este artículo) es la misma que la de un aviso de Carouore para adolescentes o un clip de Aerosmith. Breve brillo inofensivo en medio de ese continuo de imágenes que nos abordan a diario. Sospecho que la película de Kubrick ha sufrido la remake simplemente porque está en blanco y negro, y porque a nadie convoca hoy el nombre de James Mason. Le faltaba la atracción mínima como para conquistar el billete, tan arduo hoy en día en la *biyuyera* de los rioplatenses.



Lolita, bajo la mirada de Stanley Kubrick



# La Central Vladimir Nabokov

## Amante de las aliteraciones y de la exuberancia eufónica, el autor de "Lolita" colocó su escritura al borde de lo poético sin transgredir nunca ese límite

PABLO GIANERA

Lúcido, lúdico, a Vladimir Nabokov le gustaban los juegos de palabras. En *Pálido fuego*, Charles Kinbote o Karl el Bienamado -narrador, comentarista abusivo y rey de Zembla en el exilio- censura en su malquerido y glorioso poeta la incorregible "predilección infantil" por los juegos de palabras, y especialmente por lo que define como "golf verbal". Los libros de Nabokov están atravesados por el resbaladizo vértigo de las palabras, por una sucesión de aliteraciones, por una exuberancia eufónica. Tales sonoridades le otorgan a muchos momentos de sus novelas cierta tensión hipnótica resultante de una escritura que se coloca al borde de lo poético sin transgredir nunca ese límite (para Nietzsche, la clave de una buena prosa): la primera página de *Lolita* admite ser leída como un pequeño poema; la matriz de *Pálido fuego* es el poema homónimo de John Shade -"el más grande los poetas inventados". Y agazapados, mimetizados con la historia, asoman poemas por debajo de cada una de estas novelas: "Erlkönig" de Goethe en *Pálido fuego*, "Annabel Lee" de Poe en *Lolita*.

Quienes estén interesados en las conjunciones astrales encontrarán interesante que Vladimir Vladimirovich Nabokov haya nacido en San Petersburgo un 23 de abril de 1899. El día y el mes coinciden con la fecha segura de muerte -y también con la posible pero improbable fecha de nacimiento- de Shakespeare ("La estructura poética verbal de Shakespeare es la más grande que el

mundo ha conocido"). Su familia era aristocrática y liberal, y las sucesivas institutrices a quienes se les confió su educación fueron siempre francesas e inglesas, hecho que le permitió afirmar "fui un niño inglés". Al consumarse la Revolución de octubre, la familia emigró y se dispersó en Europa. Nabokov cursó sus estudios en Cambridge, se estableció luego en Berlín y más tarde en París. Hacia 1940, viajó a Estados Unidos donde permaneció hasta 1960, año en que se trasladó a Montreux viviendo allí hasta su muerte, en 1977. En *Habla, memoria* -texto que, presentado como "montaje sistemático de recuerdos", acaso sea junto a los textos de De Quincey la mejor autobiografía en lengua inglesa-, Nabokov dibuja el esquema externo de sus sucesivos destierros siguiendo el modelo de la tríada hegeliana: las dos primeras décadas rusas conforman la tesis; los veinte años posteriores a la Revolución pasados en Europa occidental, la antítesis; el período en Estados Unidos -que el libro no llega a contar puesto que el habla de la memoria se detiene en 1940-, la síntesis.

Si, como el propio Nabokov afirmó, la mejor parte de la biografía de un escritor no reside en el registro de sus aventuras, sino en la historia de su estilo, la partición lógica es válida para seguir su itinerario. En el plano de la escritura, esa síntesis es de algún modo *Lolita*, una calculada -y exitosa- tentativa por convertirse en un escritor norteamericano: "Me había llevado unos cuarenta años inventar Rusia y la Europa Occidental; ahora debía inventar Norteamérica", confiesa

en "Sobre un libro llamado *Lolita*", nota final a la novela. En este mismo texto epilógico, alude a una tragedia privada: el abandono de una lengua y la adopción de otra, la trabajosa modificación de las inflexiones propias de cada una de ellas. Si bien escribió sus primeras obras en ruso, Nabokov aprendió a leer en inglés antes de saber leer en su lengua materna. Esta prelación lingüística le ocasionó ciertos problemas en las instituciones educativas: "Me acusaron de no encajar en mi medio ambiente; de ser un "exhibicionista" (sobre todo por salpicar mis redacciones en ruso con términos ingleses y franceses que se me ocurrían sin querer)." Certo, sus libros están salpicados con términos franceses, rusos y hasta alemanes, pero estas incrustaciones sugieren menos una objeción pedante que una condición de estilo. A partir de *La vida verdadera de Sebastián Knight*, novela publicada en 1940, Nabokov cambiaría el ruso por el inglés.

Un cuarto de siglo más tarde, diría, quejándose del dominio de su lengua adoptiva, que en ciertas circunstancias un viejo Rolls-Royce no siempre es preferible a un sencillo Jeep. En un sentido, *Lolita* refiere sus aventuras amorosas con el idioma inglés y con Estados Unidos. Se le preguntó en una ocasión qué lengua prefería. "Mi cabeza dice inglés; mi corazón, ruso; mi oído, francés", respondió, como en todas las entrevistas, por escrito.

Invocando su condición de exiliado lingüístico, no pocos críticos creyeron resolver fácilmente la cuestión de sus afinidades literarias proponiendo una

apresurada vinculación con Conrad. La réplica de Nabokov tomó la forma hiriente del retruécano: "Difiero de Joseph Conradalmente". El autor polaco pertenecía a los confinados en la escandalosa lista de sus rechazos. Otros nombres que gozaban de su condena eran Camus, Lorca, D.H. Lawrence, Thomas Mann, T.S. Eliot, Brecht y Faulkner. Consideraba a Stendhal, Balzac y Zola como "tres detestables mediocridades". De Dostoyevski solía decir que en Rusia se lo veneraba como místico, no como artista. Por otro lado, afirmar que las obras de Ezra Pound han sustituido en muchas bibliotecas a las del Dr. Schweitzer implica menos una evidente incompreensión del mayor poeta del siglo XX en lengua inglesa que una maliciosa *boutade* notablemente precisa para definir a muchos de sus lectores. Sus preferencias eran más previsibles, aunque no menos irritantes por sus restricciones: Pushkin (con quien rivalizaba en el dominio del inglés y cuyo *Eugenio Oneguín* tradujo añadiendo un aparato de notas de una profusión inverosímil), Joyce (pero sólo *Ulises*, y nunca *Finnegans Wake* al que juzgaba "un persistente ronquido" singularmente apto para agravar sus insomnios), Kafka, Proust (pero, de nuevo, no más allá de la primera mitad de *En busca del tiempo perdido*) y Flaubert. Borges, Robbe-Grillet y Queneau, entre sus contemporáneos.

En general, parecía molestarle la "literatura de ideas". ¿Cómo era la suya? Varias novelas de Nabokov han sido llevadas al cine. Algunas de esas películas (*Desesperación* de R. W. Fassbinder,

### LA ENFERMEDAD LLAMADA HOMBRE

BEATRIZ VIGNOLI

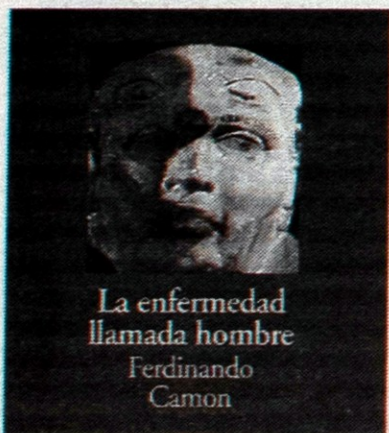
En su novela *La enfermedad llamada hombre*, el escritor veneciano Ferdinando Camon trae a la literatura una ética de la enunciación proveniente de otro campo: el del psicoanálisis. Ambas prácticas confluyen en un mismo objetivo, el de restituir al lenguaje su significado cabal. El sujeto del lenguaje comparece. La novela se trata de la clínica psicoanalítica entendida como la situación de comunicación más productiva, profunda y humana, cuyas peripecias internas y externas son narradas en primera persona por el analizando desde la perspectiva temporal del análisis ya terminado. La diferencia esencial entre esta y cualquier otra novela contemporánea radica en la capacidad de Camon de sostener el relato sobre el devenir de dos conciencias. La comunicación entre dos seres humanos posee la dimensión religiosa de estar ante un Otro absoluto. El otro es el analista: "...yo no era sólo yo, era también él. Yo era dos." No cabe hablar tanto de una trama como

de una red significativa que envuelve al cuerpo del protagonista, y en la que cada hebra o nudo remite a las demás. La condición de posibilidad de este modo de significar es la presencia invisible (pero que puede oírse y olerse, ya que fuma) del psicoanalista. El relato va desplegándose como acontecimiento intersubjetivo, en un movimiento interpretativo por el cual cada hecho accede a su significado y el analizando toma posesión de un pasado que es a la vez personal e histórico. Resurgen así los horrores de la guerra, vividos en la niñez. Lo traumático abarca tanto los complejos sexuales como las manifestaciones cotidianas de la ruptura de la alianza entre Italia y Alemania. Puede haber algo de autobiográfico en esto, ya que Camon, de origen campesino, nació en 1935. Pero el cruce entre lo privado y lo público que para sus personajes constituye una fatalidad del análisis, en el autor obedece a una decisión política, que él se encarga de formular en un elocuente pasaje reflexivo: "La Historia es un crimen. El hombre es el cuerpo del delito. El psicoaná-

lisis es su proceso."

Pero no se trata de presentar una visión idealizada del psicoanálisis: el autor ha dedicado largos pasajes de la novela a satirizar con sutil humor los excesos del lucro clínico y del culto a la personalidad del psicólogo, representados respectivamente por dos experiencias anteriores a la de Padua. Uno de los malos terapeutas es casi meretriz en su indiferencia brutal; el otro, radicado en Roma, es una especie de gurú, y seduce multitudes. Estas dos figuras le hacen de contrapunto al analista elegido por el narrador para llevar a buen término su aventura interior. La influencia de la literatura psicoanalítica se hace notar en un capítulo del libro dedicado a la interpretación de los sueños. Allí se acentúa la intención del autor de diagnosticar los malestares de la época: las pesadillas relacionadas con el feminismo, por ejemplo, tratan de trazar un nuevo mapa de la masculinidad. Pero ni siquiera en nombre de la sátira se deja tentar el autor por la devaluación de términos técnicos tan común en el habla de la gente medianamente culta.

Esto es una decisión ética, y él la explica: "...golpes es para mí un término fundamental. Fundamental quiere decir que tiene que ver con mis fundamentos, que está en lo profundo de mí, y que yo me fundo sobre él: si me quitan esas palabras, yo no me sostengo más..." Puede decirse que el estilo de Camon en esta novela es cien por ciento decisiones éticas. Su tremendo respeto por las palabras tiene como resultado una simplicidad y una veracidad demoledoras. La conciencia del poder del lenguaje para decir más de lo que dice, y de que al mismo tiempo uno no puede decir sino aquello que dice, resplandece lúcidamente en cada frase. El tono es el del afecto más intenso, porque cada detalle cuenta y significa. El análisis según Camon es un acto de amor. Pero la cura que aquí sucede no es tanto la del protagonista -la cual, como se siente obligado el autor a aclarar en una nota al final, es una ficción- sino la del lenguaje mismo, al que se le restituye su respaldo en oro. También el traductor Antonio Aliverti da la impresión de haber salido airoso del desafío.



La enfermedad llamada hombre  
Ferdinando Camon

#### DE FERDINANDO CAMON

Una historia narrada en primera persona por un hombre que a través de las sesiones con su psicoanalista descubre sus sentimientos y ambivalencias.

Losada  
Buenos Aires, 1998  
210 páginas



la *Lolita* de Stanley Kubrick) resultaron impecables. Otras (la reciente *Lolita* de Adrian Lyne) más bien pecaminosas. Tal vez debamos agradecer que nadie haya intentado aun filmar *Pálido fuego* o *Ada*. En ningún caso, sin embargo, se consiguió —por que es de algún modo imposible, excepto quizás para Groucho Marx— recuperar en imágenes la atmósfera verbal de las novelas. A propósito de esa atmósfera, *Habla, memoria* rescata una interesante experiencia de “audición coloreada” o cromatismo léxico: cada vocal suscitaba en el niño Nabokov la inequívoca sensación de un color. La “a” francesa, por ejemplo, le evocaba una lustrosa superficie de ébano; las “c” y las “s”, diversas tonalidades del celeste y el azul. De la misma manera, la lectura de sus novelas depara una experiencia sinestésica, una inesperada fiesta de juego y cromatismo. Al emprender la escritura de su primer poema, el joven Nabokov comprendió enseguida que quien quisiera ser poeta debía “poseer la capacidad de percibir varias cosas a la vez”.

Esa percepción múltiple no debe confundirse con el paseo vago y fugaz que los ojos pueden hacer sobre un determinado espacio. Se trata, al contrario, de la minuciosa retención en la memoria de singularidades aisladas, de la conjunción azarosa de recuerdos liberados, o, como dice el autor, de la serena conciencia de la multiplicidad de la conciencia. Ciertos entrevistadores desorientados le preguntaron alguna vez si se reconocía como un satirista. El autor respondió satíricamente que la sátira no era sino una lección, y la parodia, un

juego. Nabokov era además un eximio ajedrecista.

¿Tiene algo que ver este dato con la percepción, dato al que, como rareza suplementaria, suele añadirse invariablemente la pasión por la lepidopterología? En principio, nada. Pero sí permite comprender la naturaleza de su juego; de un juego que es arteificio y de un arteificio que es problema: “después de todo, ¿por qué escribí cada uno de mis libros? Por el placer de la dificultad. No tengo propósitos sociales ni mensajes morales; no tengo ideas generales que explotar, me gustan solamente los acertijos compositivos con soluciones elegantes”. Unos años después afirmaría que la invención de las composiciones ajedrecísticas solicita una inspiración de tipo casi musical, poética, o todavía más claramente, poético-matemática: “Los problemas son la poesía del ajedrez. Demandan las mismas virtudes que caracterizan a todo arte valioso: originalidad, armonía, conciencia, complejidad y espléndida insinceridad”. Esta insincera inspiración requerida por el juego explica su aspiración al arteificio, cuya realización más acabada aparece en el *trompe l'oeil*: “un buen *trompe l'oeil* prueba por lo menos que el artista no es un farfante.”

En cierto modo, el *trompe l'oeil* no es sino la glorificación del arteificio, de la nimiedad del detalle. No es otra la lección que Nabokov daba a sus alumnos de Cornell: “Al leer, debemos fijarnos en los detalles, acariciarlos”. Poco le importaban las interpretaciones o las “intenciones del autor”. Mucho los divinos detalles que se perciben “no con la



“¿Por qué escribí cada uno de mis libros? Por el placer de la dificultad”

cabeza o el corazón, sino con la espina dorsal”. De ahí que Nabokov reconstruyera gráficamente la imagen de Gregorio Samsa para demostrar que no se trata de una cucaracha, o que desplegara mapas de Dublín para seguir el itinerario diario de Dedalus y Bloom. De ahí también su presunción de que la literatura nació no cuando un hombre corrió anunciando que era perseguido por un lobo, y

efectivamente había uno a sus espaldas, sino cuando al anuncio no le siguió lobo alguno.

En 1923, Nabokov cobró cinco dólares (cifra interesante durante la inflación alemana) por traducir al ruso *Alicia en el país de las maravillas*. Años después, una pirueta verbal convertiría a Humpty Dumpty en Humbert Humbert, el narrador de *Lolita*, el tímido asediador de ninfulas, el hombre del nombre duplica-

do y la obsesión única. Desde su edición, que debió hacerse en París, en 1955, Nabokov quedaría opacado por esa novela “inmoral” varias veces enjuiciada y prohibida: “*Lolita* es famosa, yo no; yo soy un novelista oscuro, doblemente oscuro, con un nombre impronunciado”. Por suerte, queda siempre un brillante juego, un ardor si se quiere, o un pálido fuego, para disipar esa doble tiniebla.

EL REY DE LA LLUVIA

OSCAR TABORDA

África es mágica. Incluso Susana Giménez tiene un par de líneas sobre el tema a consecuencia de su última luna de miel. El prestigioso Saul Bellow (Nobel, Pulitzer, etc.) no se privó tampoco de esa cantera imaginaria y hacia allí envió hace unos cuarenta años a un personaje pantagruélico.

El chiste en apariencia es simple. Un hombre de unos cincuenta años, insatisfecho y millonario, excéntrico y volcánico, con una vocesita interior que le repite “ansío, ansío”, que decide embarcarse hacia el continente negro, luego de haber probado hasta con el polo norte, en busca de una nueva vida.

“¿Qué fue lo que me llevó a hacer aquel viaje al África?” se pregunta en el primer renglón. Y durante varios capítulos, sin responderse de manera frontal, describe una serie de calamidades cristalizadas que se presentan como su vida previa. El episodio del hermano ahogado, el de su intervención en la Segunda Guerra, su primer matrimonio, el de

la crianza de cerdos, el del aprendizaje inútil del violín, el del intento de asesinato de un gato, su alcoholismo, su segundo matrimonio.

Cada uno de estos hechos, a la manera de lo que ocurre en las biografías de los héroes tragicómicos de Kurt Vonnegut, se enlazan unos a otros, se explican y se potencian para dar cuenta por medio de su sobreexposición de la lógica inverosímil que los gobierna. Aunque desde un primer momento el narrador nos advierte que el mundo que lo oprimía de una manera tan espantosa a partir de su excursión salvaje ya ha dejado de atormentarlo, la dilación de la respuesta a aquella primera pregunta —por qué haber viajado al África—, y el modo como se regodea en esa suspensión, hacen lo imposible para que no se sospeche que lo que dice es cierto, que la estadía junto a la tribu de los wariris en realidad terminó por transformarlo.

Pero no, esto no es Céline, tampoco las notables *Impresiones* de Raymond Roussel, ni, menos, el avieso nigeriano Chuks Uniku.

Sus observaciones en aquella última frontera no responden a la clásica mirada incomprensiva a la europea, sino a la del aprendizaje guiado por lo que podríamos llamar la sumisión.

¿Cómo se llama eso? Debe haber un nombre en alemán que lo identifique. Como sea, Henderson, el héroe de Sai Baba en el cuerpo y la palabra del rey de los wariris, Dahfu, un lector anó-

Los hechos de la novela se enlazan unos a otros, se explican y se potencian

malo de William James, tocado con un sombrero engalanado con dientes humanos, que, echado en un sofá, rodeado de sus setenta y siete mujeres, aportará la confusión suficiente para que el bueno de Henderson se enderece y expie sus culpas de ogro, las cuales apenas resultan aceptables a fuerza de su continua repetición.

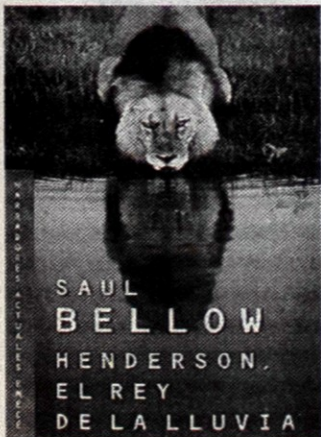
En algún punto Saul Bellow abandona a su hombre atormentado y lo condecora con el

título de *sungo*: el que hace llover. Junto a descripciones llenas de esplendor, detalles vigorosos y apartes que recuperan el tono de los primeros capítulos, los del preembarque, (como el satírico sketch netamente yanqui del puente dental dañado), Bellow se apoltrona en un jardín tal cual la foto de la solapa interna, para soltar definitivamente su prosa hábil y seductora, en cierto sentido decimonónica.

Atraído y complacido por esa dignidad africana que supo construir, hace que su sanguíneo norteamericano se aplatique, le da un lugar donde saciar sustípicas frustraciones de hombre moderno.

Pero ¿qué queda del primer Henderson? Como si le hubiesen hecho un lavado de cerebro, Henderson ahora es feliz.

Ah, el sentido de la vida. Las cosas simples. Lo primitivo. El Henderson que regresa a la civilización, enamorado de su mujer y capaz de entretener a un huérfano en medio del frío polar, puede que luego de su experiencia selvática sea una mejor persona, pero eso, francamente, no le interesa a nadie.



DE SAUL BELLOW

Un joven millonario europeo decide internarse en África y convivir con una tribu, a la que cautiva con su capa cidad para hacer llover.

EMECÉ  
Buenos Aires, 1999  
328 páginas





I E C H

MADRID, FLORENCIA, MÉXICO, BUENOS AIRES

# abecedá nacionales e internacionales

a)

**Montalbán** coincidente. Los españoles Manuel Vázquez Montalbán y Fernando Vizcaíno Casas resolvieron amistosamente un conflicto judicial surgido por la coincidencia del título *El señor de los bonsais* en sus respectivas obras.

El sello Planeta informó en un comunicado que la editorial Alfaguara ha expresado a Vizcaíno Casas su pesar por la "desafortunada coincidencia" de títulos entre un libro publicado por este autor en 1992 y otro que editó recientemente Vázquez Montalbán en la colección infantil Alfaguay. Tras ofrecer sus disculpas por este hecho "totalmente casual", ambas editoriales se han comprometido a variar dicho título

en las nuevas ediciones.

Fernando Vizcaíno Casas manifestó que acepta los razonamientos de Alfaguara y considera resuelto satisfactoriamente el problema, por lo que retira la demanda por plagio que había presentado el mes pasado. En *El señor de los bonsais* el autor satírico hacía referencia al ex presidente Felipe González, quien ocupaba sus ratos de ocio en el Palacio de La Moncloa cultivando árboles en miniatura.

La obra homónima de Vázquez Montalbán es una fábula moral, que no hace alusión concreta a nadie sino a la "tendencia política general de convertir en bonsais no sólo a las plantas, sino también a las personas".



b)

**Dante** ceniciento. Increíblemente, no como resultado de una investigación sino del puro azar, dos vigilantes de la Biblioteca Nacional de Florencia encontraron la semana pasada las cenizas del magnífico Dante Alighieri. Los dos desconcertados funcionarios hallaron las cenizas en una bolsa mientras ordenaban una colección de manuscritos. Expertos en arte italiano saludaron el hallazgo, pero a la vez criticaron duramente la negligencia imperante en la biblioteca en la que se encontraron los restos del mayor escritor italiano, sin que nadie estuviera preocupado por buscarlos.

Dante murió hace 678 años, pero el devenir de sus restos co-

menzó en 1865, cuando fue abierta su tumba en Ravena. Con motivo del 600 aniversario del nacimiento del poeta se recogieron el polvo y las cenizas y el escultor Enrico Pazzi los repartió en seis pequeñas bolsas.

Al principio todo ocurrió de forma ordenada, y un notario certificó la autenticidad de los restos. En 1899 una de las bolsas fue a parar como regalo al director de la Biblioteca Nacional en Florencia, pues la ciudad natal del escritor debía contar con algún souvenir de su hijo más famoso.

En 1929 la reliquia fue exhibida en la biblioteca durante un congreso mundial de bibliotecarios. Desde entonces había desaparecido.



c)

**Modotti** monumental. A 57 años de la muerte de la fotógrafa y militante comunista Tina Modotti la semana pasada se erigió un monumento en su memoria a la entrada de la sección italiana del Panteón Dolores de Ciudad de México, donde fueron reubicados sus restos.

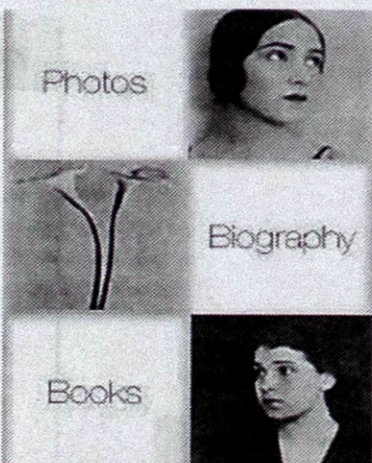
Para honrar la figura de Modotti, instituciones oficiales italianas en México organizaron una serie de actividades que arrancó el miércoles con la revelación de la escultura en el Panteón de Dolores y que continuarán el año próximo con una magna exposición y una mesa redonda.

El Instituto Italiano de Cultura y la Asociación Italiana de

Asistencia, organizadores del homenaje, describen a la fotógrafa como una "destacada patriota y artista largamente ignorada por razones esencialmente políticas".

Vívidas descripciones de sus inicios como modelo y actriz en Hollywood, sus célebres amores y su constante desafío a la sociedad tradicional pueblan sus numerosas biografías en detrimento de su principal pasión: la fotografía.

"Perpetuar el cuento simplista de la joven inmigrante, convertida en estrella de Hollywood, fotógrafa y *femme fatale* ha contribuido a opacar a esta sorprendente mujer", escribió la irlandesa Margaret Hooks.



d)

**Mujica Lainez** publicado. Editorial Alfaguara acaba de poner en circulación dos volúmenes que contienen los cuentos completos de Manuel Mujica Lainez.

La edición fue prologada por Jorge Cruz, quien anota sobre el autor de *Aquí vivieron*: "No fue Mujica Lainez un innovador ni perdió el sueño por el afán de situarse en las líneas de vanguardia. Como Borges, se mantuvo siempre fiel a sus convicciones, como escritor y como hombre, aun cuando marchara contra la corriente y se ganara enemigos. Era un escritor de personalidad perfectamente definida, seguro de sí mismo. Sus temas y su estilo de escritura obedecían a incli-

naciones profundas y a una preparación que, como se ha visto, fue larga y minuciosa.

Por temperamento y por formación, coincidía con el realismo decimonónico que culminó con Marcel Proust; no el realismo de Balzac, sino el de Flaubert, Stendhal, Henry James y el del maestro de *En busca del tiempo perdido*, reveladores de un mundo refinado y a veces aristocrático, muy afín al propio mundo del autor porteño. En el ámbito de las letras argentinas, estas características lo distinguieron tanto de los novelistas del 80, adictos al naturalismo, como de los realistas urbanos, como Manuel Gálvez, o rurales, como Benito Lynch."





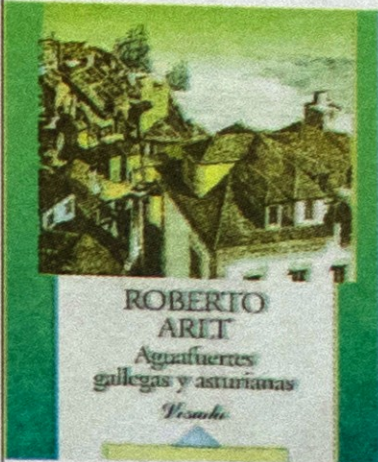
Todo para leer, para mirar, para escuchar

LIBROS

I E C H

Aguafuertes gallegas, poemas borgeanos, epigramas filosóficos y miradas psicoanalíticas sobre los personajes de Sabato, en los anaqueles desde hoy

**AGUAFUERTES**  
de Roberto Arlt



Entre el 19 de setiembre y el 13 de noviembre de 1935 se publicaron en el diario *El Mundo* de Buenos Aires los artículos que enviaba desde Europa Roberto Arlt. Menos conocidas que sus célebres "Aguafuertes porteñas", las notas enviadas por Arlt desde Vigo, Pontevedra, Santiago de Compostela, Betanzos y La Coruña desde julio de 1935 confirman el estilo de uno de los grandes escritores argentinos de este siglo. La edición lleva un prólogo de la profesora Sylvia Saitta.

Losada  
Buenos Aires, 1999  
178 páginas

**RECOVECOS**  
de Víctor Zenobi



Segundo libro de poemas de Víctor Zenobi (Rosario, 1947), que lleva un prólogo de Juan Aguzzi, en el que se lee: "Quien haya leído los escritos previos de Víctor Zenobi podrá percibir, sin esfuerzos, que en su mayoría responden a una preocupación esencial por el hombre interior. Hay en sus frases, en las líneas de sus versos, cierta perturbación borgeana que baraja sueños o reflexiones, y que en un gesto hábil y sin desmesura, Zenobi ha ido quitando a la realidad exterior."

Editorial Krass  
Rosario, 1999  
111 páginas

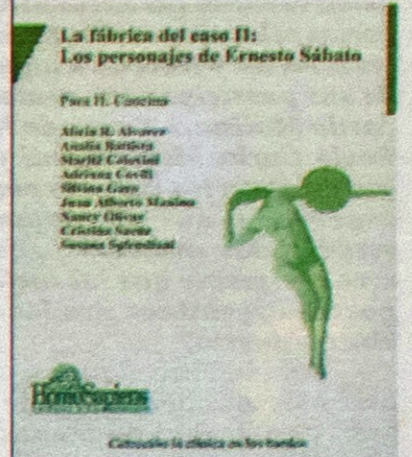
**BREVIARIO DEL YO**  
de Horaldo Scheffer



Horaldo Scheffer nació en 1941, tiene una novela inédita y un segundo volumen de aforismos en preparación, para acompañar esta, su primera incursión en un género ya transitado por Séneca, Catón, Wilde y Lichtenberg. Estos son algunos de los de Scheffer: "Para el Filósofo la duda es una creencia", "Nos damos cuenta de cómo comenzaron las cosas en el momento que terminan en fracaso", "Perdonamos todo, menos la verdad", "La muerte por ambición es la muerte más frecuentes del Yo".

Héctor Dinsmann Editor  
Rosario, 1998  
123 páginas

**LA FÁBRICA DEL CASO II**  
de Pura H. Encina



El volumen reúne los trabajos del seminario La clínica y el deseo del analista, que Pura H. Encina dirigió en el Escuela de Psicoanálisis Sigmund Freud, dedicado en la oportunidad a Los personajes de Ernesto Sabato.

Los asistentes al Seminario, y autores de los artículos que conforman el volumen son Alicia R. Álvarez, Analía Battista, Marité Colovini, Adriana Covili, Silvina Garo, Juan Alberto Manino, Nancy Olivay, Cristina Saenz y Susana Splendiani.

Homo Sapiens  
Rosario, 1998  
260 páginas

INAUGURACIONES, FOTOGRAFÍAS, CONFERENCIAS, GRABADOS

Alfredo Guido, Andrea Oстера, Hugo Cava, Alain Didier Weill, Juan Lecuona, Ana Eckell y Eduardo Médici son los nombres de la semana cultural

RESCATE Y RESTAURACIÓN

Este jueves a las 19 en la Escuela Normal N°2 se presentará el rescate y restauración de un mural de Alfredo Guido. La tarea de restauración estuvo a cargo de un equipo presidido por el profesor Marcelo Castaño e integrado por Evangelina Larouelle, Annabella Gentile, María Eugenia Prece, Osvaldo Krasnanski, Miguel Levalle y Jorge Velázquez.

El acto contará con la presencia del intendente Hermes Binner y de la plana mayor de las autoridades del Municipio.



De Alfredo Guido  
El jueves a las 19  
En Escuela Normal N°2, Córdoba 2080

OJO AL PAÍS



De Andrea Oстера y Hugo Cava  
Hasta el 15 de agosto  
En el Centro Cultural Borges, Buenos Aires

Desde el 14 de julio se encuentra abierta en el Centro Cultural Borges, de la ciudad de Buenos Aires, la exposición de fotografías de los artistas Andrea Oстера y Hugo Cava, en el espacio Ojo al país. La muestra fue organizada por el Fondo Nacional de las Artes, en el ciclo Ojo al país, cuyos curadores son Luis Felipe Noé, Fermín Fevre y Rosa María Raverá, autora, además, del texto del catálogo de la exposición que podrá visitarse hasta mediados de agosto.

DAR LIBERTAD A LA COSA



Por Alain Didier Weill  
El lunes a las 19.30  
En Bar y Restaurant Sunderland

Mañana, a las 19.30, en el Sunderland, el dramaturgo y psicoanalista francés Alain Didier Weill dará una conferencia titulada *Dar libertad a la cosa. El teatro, la música y la danza en el filo del psicoanálisis*. Weill se encuentra en Rosario para asistir al estreno de su obra *La hora del té en lo de los Torres Barroso* que, a partir de una adaptación de Humberto Lobosco, dirigió Cacho Palma (foto) y que se estrenará este jueves en el teatro del Parque de España.

GRÁFICA ACTUAL

Hasta el 1 de agosto se encuentra abierta la exposición *Gráfica actual. 12 grabadores recorriendo la Argentina. Ideas e imágenes en el Arte Gráfico de la Argentina de hoy* en el Centro Cultural del Parque de España. La misma está compuesta por trabajos de Rodolfo Agüero, Alicia Díaz Rinaldi, Leonardo Gotleyb, Juan Lecuona, Gustavo López Armentía, Matilde Marín, Zulema Maza, Eduardo Médici, Luis Felipe Noé, Liliana Porter y Mabel Rubli.



12 grabadores recorriendo la Argentina  
hasta el 1 de agosto  
En el Parque de España, Sarmiento y el río



## ...viene de tapa

## Pág. 1

JUAN JOSÉ HERNÁNDEZ ESCRITOR

► —En su conferencia de ayer usted recordó un encuentro de poetas celebrado en Tucumán en los años 50, y recordó a algunos de sus participantes, como Ricardo Molinari, Conrado Nalé Roxlo, Carlos Mastronardi, y dijo: "estaban los mejores poetas argentinos, que por supuesto están todos muertos": ¿Usted cree realmente que los mejores poetas argentinos son los que están muertos?

—No, no. Pero sí pienso que todos los grandes poetas de esa gran generación de poetas argentinos, están muertos: están muertos Mastronardi, Nalé. Está muerto Borges. Están muertas todas las Ocampo. Las cinco. A lo mejor yo digo esto por la gran afinidad que sentí con los escritores de esa generación. Jean Cocteau dice una cosa maravillosa: "El poeta es un pájaro que sólo canta afinado en las ramas de su árbol genealógico"

—¿Qué cosa define la lectura de una novela con respecto a la de un poema?

—Habría que decir que la existencia de la trama. Pero yo soy un mal lector de novelas, porque estoy menos atento a la trama que a los hallazgos verbales. Por ejemplo, no puedo leer traducciones. Sólo puedo leer literatura en el idioma en el que fue escrita. Hay que ver el daño que le han hecho las últimas traducciones españolas a Pasolini... El argot italiano que emplea Pasolini de ningún modo puede ser trasladado al argot del chulerío madrileño: el resultado es realmente de sainete. No podés leer a los gángsters norteamericanos ha-



"Cuando leo una novela, estoy menos atento a la trama que a los hallazgos verbales"

blando como chulos de Madrid. No podés hacerle decir a un personaje de William Faulkner "le dio la viaraza de hacer tal cosa...", porque para un español, o para un colombiano, "viaraza" no es nada.

Hay que tratar, al traducir la lengua coloquial, de que los modismos no nos aflesen. Hay una gran tradición de traductores latinoamericanos, que trabajan a partir de un español universal que yo creo que se ha perdido. No hay ahora un traductor como en su momento lo fue Julio

Cortázar. O, si querés, la traducción, no de todos, pero sí de algunos poemas que hizo Alfonso Reyes de Mallarmé, o del colombiano Carrera Andrade de Valéry.

—¿Está escribiendo algo ahora?

— Bueno, acabo de terminar un libro de poemas, que se llama *Poemas y retratos* que se lo dejé a Emecé, pero no creo que me lo publiquen, porque nadie quiere hoy publicar poesía.

—¿Por qué?

—Porque hay una onda mercantilista espantosa en todas las

editoriales. Si sólo querés ganar plata, poné un supermercado, no una editorial. El negocio editorial siempre fue una empresa de riesgo, que combina el deseo de tener ganancias con algún tipo de apuesta por un material menos rentable inmediatamente, pero de indudable calidad. Gallimard publicaba, sí, a Sartre o a Camus, que vendían muchísimo, pero también se jugaban por un marginal como Jean Genet, que acababa de salir de la cárcel: ¿quién publicaría hoy a Genet en la Argentina?



Pablo Francescutti  
periodista, Madrid

¡Que se ha tirado un espontáneo! Ocurrió en una plaza de toros mexicana y lo recogió la crítica taurina de la prensa española. No es para menos. Ya no suele darse aquí eso de que un aspirante a torero infiltrado entre el público se arroje al ruedo en plena corrida y se mande unos pases con el trapo rojo —la muleta— antes de ser expulsado por la fuerza pública.

La noticia de México tenía un atractivo añadido: el torero oficial, en lugar de plantar cara al usurpador y disputarle el toro, bajó los brazos y le regaló la faena. Un papelón. Tamaña muestra de impotencia está reñida con el pundonor torero. Por esa razón, al día siguiente lo que se discutía en el mundillo era la sanción a aplicar no al espontáneo, sino al titular.

Durante largo tiempo, este recurso audaz y desesperado representó una de las pocas vías abiertas a los jóvenes sin instrucción para acceder a un estrellato superior incluso al de los futbolistas: el de matador.

De tan frecuente, la costumbre llegó a cuajar en una expresión muy habitual en el habla co-

tidiana: "saltarse las cosas a la torera", en referencia al ímpetu que no respeta normas ni cauces establecidos. Mas, pese a los antecedentes, en la España de hoy los espontáneos escasean.

Intrigado por tanta reticencia, le pregunto por la causa a Ramón, mi director de tesis, que sabe del tema no por sociólogo sino como hijo del veterinario de la plaza de Las Ventas. "Ahora no hay tantos apremios económicos como antes", me dice, aludiendo a la situación del lidiador de antaño, empujado al oficio porque "más cornadas da el hambre". La mejoría también se palpa en que ya "no se ven toreros desempleados en la puerta de Las Ventas, pidiendo con carteles una oportunidad de torear".

El cronista Barquerito, gran conocedor de esas lides, apunta otra razón: la desaparición de las capeas.

Hace años, en los pueblos españoles se acostumbraba soltar un par de vaquillas a la calle, buen material didáctico para los futuros matadores. ¡Y el que quiera salir a torearlas, que salga!

Organizadas bajo tal pauta, no sorprende que las capeas fueran semilleros de espontáneos. Al menos, hasta que dejaron de celebrarse.

Ejercer de espontáneo no tiene nada de fácil, me explica Laura, la bella crítica taurina: "Tie-

nen que mezclarse con el público escondiendo la muleta, que es bastante pesada. Luego, deben pegar unos buenos saltos para cruzar las sucesivas vallas que los separan de la arena, lo que tiene su peligro. Más de uno acabó descalabrado no por los cuernos de la fiera sino por el porrazo de la caída. Y al final, cualquiera sea su suerte, nadie les salva de pasar la noche en el calabozo".

Ramón apunta: "La afición se divide entre quienes animan al espontáneo por benevolencia, por concederle una oportunidad, y entre quienes lo desaprueban, porque la impericia de la mayoría de ellos deslucen el espectáculo". Tampoco gustan al torero y su cuadrilla, temerosos de que un aspirante haga sombra al veterano con un par de pases afortunados. De ahí que lo corran a patadas y tortazos, siempre que el toro se los permita.

Alberto, un colega y amante de los toros, vive la desaparición de los espontáneos como una pérdida. "Con ese modo tan valiente de ganarse el derecho a una oportunidad se extingue una veta romántica del arte taurino", confiesa melancólico. Y agrega: "Para unos es una consecuencia de la profesionalización de la lidia, aunque a mí más bien me suena un signo más de industrialización de lo que era una actividad artística".

Contesta hoy:  
Darío Homs  
escritor



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

—La de *El otro*, el mismo, de Borges.

—¿La del prólogo o la del primer poema?

—No, la de "Insomnio", el primer poema. Y ni siquiera todo el poema, sino sus dos o tres primeros versos.

—¿Por qué?

—Por la construcción, no sé, por el armado.

"Insomnio" en *El otro*, el mismo, de Jorge Luis Borges, página 1

*De fierro, / de encorvados tirantes de enorme fierro tiene que ser la noche, / para que no la revienten ni la desfonden / las muchas cosas que mis abarrotados ojos han visto, / las duras cosas que insoportablemente la pueblan. // Mi cuerpo ha fatigado los niveles, las temperaturas, las luces: / en vagones de largo ferrocarril, / en un banquete de hombres que se aborrecen, / en el filo mellado de los suburbios, / en una quinta calurosa de estatuas húmedas, / en la noche repleta donde abundan el caballo y el hombre. // El universo de esta noche tiene la vastedad / del olvido y la precisión de la fiebre. / En vano quiero distraerme del cuerpo / y del desvelo de un espejo incesante / que lo prodiga y que lo acechal y de la casa que repite sus patios / y del mundo que sigue hasta un despedazado arrabal / de callejones donde el viento se cansa y de barro torpe. // En vano espero las desintegraciones y los símbolos que preceden al sueño. // Sigue la historia universal: / los rumbos minuciosos de la muerte en las caries dentales, / la circulación de mi sangre y de los planetas. // (He odiado el agua crapulosa de un charco, / he aborrecido en el atardecer el canto del pájaro. // Las fatigadas leguas incansables del suburbio del Sur, / leguas de pampa basurera y obscena, leguas de excecación, / no se quieren ir del recuerdo. // Lotes anegadizos, ranchos en montón como perros, / charcos de plata fétida: / soy el aborrecible centinela de esas colocaciones inmóviles. // Alambres, terraplenes, papeles muertos, sobras de Buenos Aires.*

## El espontáneo