

## Grandes Líneas

ALBERTO MANGUEL ESCRITOR

## "Simplemente me he dejado llevar por el azar"

ARIEL DILON

Escritor, crítico literario, antologista, traductor, editor, la travesía de Alberto Manguel recalca en muchos puertos y en varios idiomas y traza un periplo vital e intelectual que puede rastrearse, por momentos mucho más que entre líneas, en *Una historia de la lectura*, compendio de información y placer dedicado a compartir la experiencia de lector que atraviesa de sentidos toda su existencia.

Manguel nació en Buenos Aires en 1948 y pocos meses después su padre fue nombrado embajador argentino en Israel. "Llegamos allí justo después de la fundación del Estado de Israel y nos quedamos hasta el 55, de manera que mi padre fue embajador de Perón durante sus dos períodos. Ese fue un gran tema de separación entre mi padre y yo". Desde el 55 al 68 vivió en Buenos Aires, donde se formó en el Colegio Nacional de Buenos Aires. Desde el 68, cuando partió a Europa "porque tenía ganas de viajar", sólo pasó un año en la Argentina en 1973, después de ganar el premio La Nación en el género cuento. Desde entonces vivió por algún tiempo en Barcelona, en París, Londres, Milán —donde trabajó para el mítico editor Franco María Ricci—, Tahití, y en 1982 se instaló en Canadá y adoptó la ciudadanía canadiense: "Uno no puede convertirse en francés o en alemán, pero el Canadá tiene una identidad abierta que permite a quienes llegan ahí ser parte de ese país sin perder lo que han traído. Fue extraordinario, sobre todo para alguien que pasó por la experiencia argentina, encontrar un país donde la palabra democracia no pertenece a la literatura fantástica."

—*Su historia de la lectura parece una autobiografía anotada en la que la anotación se devoró a la biografía.*

—Me parece una buena definición del libro, aunque no fue así como lo concebí. Empecé tratando de describir a un lector ejemplar. Ver cuáles eran los aspectos de lo que llamamos hoy un lector y perseguir cada uno de esos aspectos en un capítulo, a través de algún lector guía que me permitiese destruir la idea de una cronología oficial y saltar a través del mundo y de las épocas, dejándome llevar por Colette, San Agustín o quien fuese. Al terminar me encontré con que tenía una serie de ensayos sueltos sobre aspectos más o menos



"La literatura no reemplaza a la experiencia, pero nos presta palabras para formarnos preguntas sobre cosas maravillosas"

interesantes de la lectura, pero que ciertamente no formaban un libro. Un amigo que leyó aquella versión, me dijo: "Lo que falta aquí es tu voz". Yo no quería hacer una autobiografía, con raras excepciones la primera persona del singular suele parecerme intrusa. Y él insistió: "Tenés que decirnos por qué esto te interesa, cuál es tu experiencia, por ejemplo, de la lectura silenciosa o de la lectura en voz alta, para que entendamos cómo eso se refiere a nuestra experiencia". Entonces retomé el libro y le fui hilando mi propia experiencia. Luego escribí el primer capítulo, que de alguna manera condensa esa historia personal de la lectura, y entonces tuve un libro al que aun así le faltaban muchas cosas: por eso escribí el último capítulo, que imagina ese otro libro que me hubiese gustado escribir.

—*¿La suya es desde el vamos una vocación de lector y no tanto de escritor?*

—Yo creo que sí. Siempre fue lo que me interesó más y aque-

llo en lo que encontraba más placer. Los libros me daban una especie de seguridad para mi experiencia en el mundo, de manera que después me importaba menos tener o no esa experiencia. Lo que me importaba era encontrarla en los libros, con esa estructura que le da un escritor. Cuando me enfrenté a mi primera muerte, que habrá sido la de mi abuela, yo ya había leído una cantidad de muertes literarias, desde la de un personaje de Grimm hasta la del Quijote... No es que la literatura reemplace o prepare para esa experiencia, pero nos presta palabras para formar una pregunta sobre las cosas maravillosas o atroces que nos ocurren a lo largo de la vida.

—*En el capítulo dedicado a Kafka, usted afirma que él siempre leyó con la sensación de no comprender, de no estar preparado para lo que leía. Tal vez esto le ocurre también al lector de Kafka, como si en el acto de leer se creara la fraternidad de los que no comprenden.*

—Por supuesto. La única lec-

tura que permite una definición exacta es la escritura más superficial, la propaganda política, la redacción publicitaria, la pornografía, es decir, una escritura que no permite al lector ir más allá de la superficie. La lectura profunda, la que verdaderamente da placer, es necesariamente ambigua y no conclusiva. Norbert Fry define al clásico como el libro cuyo horizonte está siempre más allá del mejor de sus lectores. Y la mejor definición que conozco del placer estético es la que da Borges en "La muralla y los libros", que dice: "Es la inminencia de una revelación que no se produce".

—*Usted traza un arco entre el lector Kafka, que confiesa no estar a la altura del enigma, y los lectores del Talmud, que dedican su vida a descifrar los muchos niveles del texto.*

—Es cierto, sólo que ese arco es en realidad un círculo. El cabalista que encuentra en todo nivel de lenguaje una significación posible termina por ser ese lector de Kafka que no entiende el

texto, porque ninguna de las interpretaciones del texto es conclusiva, ninguna es la última. Es la noción del texto infinito que se une a esa intuición del mundo como texto que nos escribe y en el cual somos escritos. Yo creo que, sin ser filósofo, o sin ser crítico, es una intuición que tiene todo lector. El chico que vuelve al cuento que le gustó, el adulto que vuelve a releer un libro, se da cuenta de que ese cuento, ese libro, es otro, que ha cambiado misteriosamente, y esos cambios son intrínsecos a la naturaleza del texto. En el *Fausto* de Goethe, Fausto está traduciendo las primeras palabras del Evangelio de Juan: "En el principio fue el verbo. No, el verbo no: la palabra. En el principio fue la acción. No: acción no corresponde". Intenta vencer esa palabra intraducible, y eso lo lleva a él a la desesperación; a otro lector podría llevarlo a la alegría de saber que una palabra puede ser tantos conceptos, tantas palabras.

—*Nabokov decía que el buen lector es aquel que no*

## PINTURAS Y DIBUJOS

I E C H

## El Mirador Rosarino

## La muestra de Eduardo Favario recuerda a aquellos fósiles de seres improbables ensamblados por paleontólogos demasiado creativos



"Resistencia ante lo determinado", esmalte sobre tela, 1966

BEATRIZ VIGNOLI

"Declaramos que la vida del Che Guevara y la acción de los estudiantes franceses son obras de arte mayores que la mayoría de las paparruchadas colgadas en los miles de museos del mundo (...) Mueran todas las instituciones, viva el arte de la Revolución": esto fue declamado en la oscuridad, a coro, por integrantes de lo que luego sería el Grupo de Arte de Vanguardia, como parte de la acción "Asalto a la Conferencia de Romero Brest" el 12 de julio de 1968. Una copia del guión de esta acción (la cual, según recordó hacia 1988, quizás con cierta ironía, Juan Pablo Renzi, fue preparada con la precisión de un operativo comando) cuelga hoy en el tercer túnel del Centro Cultural Parque de España, junto con otros documentos históricos, el más representativo de los cuales es sin duda el texto (lo que hoy llamaríamos un texto de catálogo) que María Teresa Gramuglio y Nicolás Rosa firmaron en 1968 para la obra colectiva del Grupo de Artistas de Vanguardia titulada *Tucumán Arde*, inaugurada en la sede rosarina de la CGT de los Argentinos el 3 de noviembre de 1968. Allí Gramuglio y Rosa denuncian "la decantada y exquisita atmósfera estetizante de las falsas experiencias vanguardistas que se producían en las instituciones de la cultura oficial" e informan al público de que este nuevo grupo de artistas postula "la creación estética como una acción colectiva y violenta, destruyendo el mito burgués de la individualidad del artista". Se aclara el nuevo sentido de esta violencia como "acción creadora" en tanto posee y destruye "las viejas formas de un arte asentado en la propiedad individual y el goce personal de la obra".

Los autores definen al arte revolucionario como un arte total, sin separación entre artistas, intelectuales y técnicos, como un arte transformador, capaz de producir por sí mismo modificaciones que adquieran la misma eficacia de un hecho político, y como un arte social, integrado con las fuerzas revolucionarias que combaten la dependencia económica y la oposición clasista. "La posición adoptada por los artistas de vanguardia le exige no incorporar sus obras a las insti-

tuciones oficiales de la cultura burguesa", escriben en nombre de todo el grupo. Este texto es mencionado pero no citado en el catálogo de la muestra homenaje *Eduardo Favario: entre la pintura y la acción. Obras 1962-1968* que puede visitarse hasta el 3 de octubre en el Centro Cultural Parque de España, cuyas dos galerías restantes están ocupadas por doce pinturas y sesenta y tres dibujos. Se incluyen prolíficos carteles con las frases más inocuas del artista, muchas de ellas copiadas de sus notas de estudiante en el taller de Grela ("Prefiero la recta". "Adornos. No me gustan").

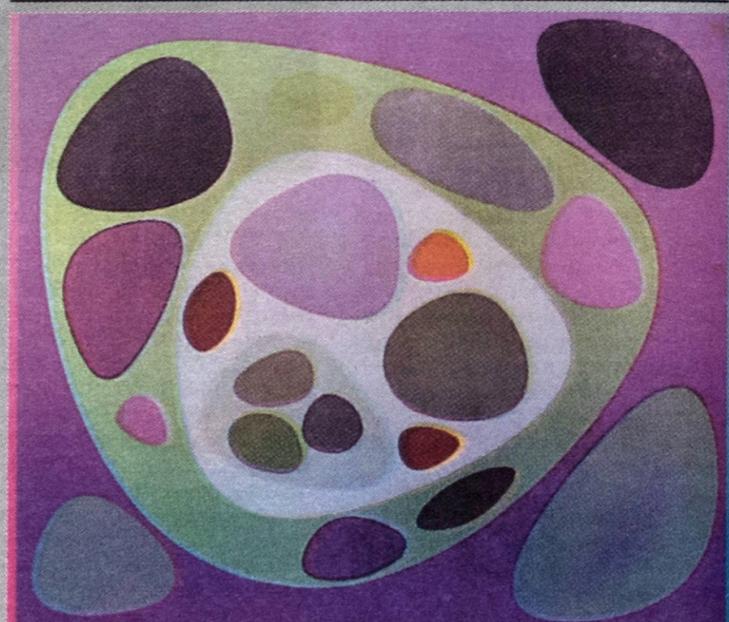
La información y la documentación cuidadosamente reunidas por los curadores dan fe de que Favario perteneció al Grupo de Artistas de Vanguardia, participó en sus acciones y obras colectivas, lucía un sobretodo claro al momento de ser detenido en la acción "Actos contra el Premio Georges Braque", ingresó en 1969 al PRT, en 1970 formaría la organización ERP y en octubre de 1975 fue acribillado por fuerzas de seguridad junto con otros cuatro compañeros mientras estaba haciendo prácticas de tiro en un campo cercano a Santa Fe, en la zona rural de Clarke.

En un panel llevado a cabo el 9 de setiembre pasado en el cuarto túnel del Centro, a sala llena, los tres curadores de la muestra, Graciela Carnevale, Guillermo Fantoni y Ana Longoni, leyeron cada cual su respectiva versión ligeramente retocada de su propio texto de catálogo. Carnevale, la única exintegrante del Grupo de Arte de Vanguardia que habló en la ocasión, brindó una imagen pop del compañero caído, evocándolo "con un chaleco de gobelino debajo de su saco de corderoy color caramelo en las inauguraciones de Galería Carrillo". Aludiendo al título de un manifiesto firmado por el grupo, Carnevale se preguntó si acaso instalar la producción de Favario en un ámbito institucional oficial significaba volver a ser cómplices. Asegurando que Favario abandonó el arte por la militancia política, Carnevale se contradujo al reafirmar la identificación entre arte y vida propia de las vanguardias en los sesenta. Longoni, que no vivió esa época, sometió la profusa documentación por ella reunida a una interpretación vio-

lentadora de su espíritu y aferrada a su letra: "violencia" es el rasgo en cuya iteración Longoni lee la forma como contenido y entonces sugiere que la violencia como material del arte en los sesenta prefigura a la violencia armada de los setenta. Pese a su autoritarismo hermenéutico y moral, y a lo ahistórico de su "hipótesis de lectura", Longoni es la única autora del catálogo que escribe en un estilo directo y comprensible, llamando "las cosas por su nombre" y justificando la metamorfosis del artista en guerrillero como "una opción coherente dentro del imaginario que alentaba expectativas de un cambio radical (en el arte, en la sociedad)". Por su parte, Fantoni construye, con los restos de la obra de Favario, un puntilloso recorrido plástico que ilustra el trillado relato formalista con el cual el crítico norteamericano Clement Greenberg pretendió explicar la aventura de la pintura moderna como una reducción de variables o serie de renunciamentos: al paisaje, a la atmósfera romántica, y a la ilusión de tercera dimensión, siendo la obra más evolucionada cuanto más ascética, literal, y filosóficamente positivista. Un poco al modo de aquellos fósiles de seres poco probables ensamblados por paleontólogos demasiado creativos, la muestra es presentada como evidencia de ese relato siguiendo una cronología sólo presuntamente necesaria: dos paisajes reciben al visitante, uno más académico y figurativo, el otro, plano y gestual. El espectador es inducido a suponer que el segundo paisaje supera, o me-

jora, el segundo. Frente a ambos cuelgan seis dibujos más, atmosféricos y románticos, vale decir: tempranos. El orden se fundamenta en notas juveniles del artista, citadas en el catálogo, y en las cuales es difícil leer algo más que una imitación, provinciana y muy tardía, de las cartas de Van Gogh. La supuesta investigación o exploración desarrollada por Favario en los cincuenta y cinco dibujos siguientes de la muestra exhibe la reiteración mimética de un formalismo agotado, y sólo en uno de ellos (el séptimo, contando desde la izquierda, de la segunda pared del segundo túnel, donde una lluvia de trazos de carbonilla se parece a la huella del picotear de un pájaro) el gesto expresa alguna convicción e intensidad. El tedio parece aliviarse cuando el artista pasa a la pintura e irrumpen los colores, en los grandes lienzos neodadaístas donde brochazos de esmalte industrial enmarcan detritos significativos de la vida cotidiana. Cuenta Longoni en el catálogo que las telas y los papeles de Favario "fueron destrozados, pisoteados y tajeados" por las fuerzas represivas. Lo cual, contra lo que sugiere Longoni, no necesariamente demuestra que estas obras "molestaban como voces a acallar". Quizás entre esas obras destruidas se hallaba la gran obra; o no. Quizás las opciones sucesivas por el compromiso político y por la lucha armada hayan sido, para Favario y para muchos, solo una forma de dar oxígeno a una pintura moderna que hacía tiempo había muerto.

## EN EL CÍRCULO



## Eduardo Serón, un artista jugado a favor de "las señoras formas"

Se inauguró en la sala Juan Trillas, del Teatro El Círculo, una muestra individual de pinturas recientes del artista plástico y docente rosarino Eduardo Serón (1930). "El aporte vanguardista del Arte Concreto Invención es introducido por Eduardo Serón en el medio rosarino, en el '54", escribe Rosa María Ravera en el catálogo. Según Ravera, "para este artista, las formas cuentan. Las titula «las señoras formas» en respuesta a los aires anti-pictóricos que arreciaban con vehemencia."

## FAVARIO

EDUARDO FAVARIO. OBRAS 1962-1968

Exposición de la obra recuperada de una de los integrantes del Grupo de Arte de Vanguardia que en 1968 protagonizó *Tucumán arde*

En el Parque de España  
Sarmiento y el río  
Hasta el 3 de octubre

OPINIÓN

I E C H

## De Punta Los Maestros Músicos

“La historia, tal como la cuenta William Burroughs, es la siguiente: hacia mediados de los 50, el poeta Brion Gysin tenía un restaurante en Tánger...”



Reinaldo Laddaga  
El Ciudadano, Nueva York

La historia, tal como la cuenta William Burroughs, el novelista norteamericano, es la siguiente: hacia mediados de los años 50, el poeta Brion Gysin tenía un restaurante en Tánger, llamado, trivialmente, Las 1001 noches. El propio Gysin sostenía, en esa época, que el atractivo exclusivo para él de esta empresa era tener la oportunidad de escuchar, todas las noches, a cierto grupo de músicos que había contratado, y que se llamaban a sí mismos “los Maestros Músicos de Jajouka”. Jajouka era y es un pueblo pequeño en las colinas, en el sur de Marruecos, y estos Maestros Músicos, que constituían (y que, en apariencia, constituyen) el centro de una hermandad extática, vivían allí y pertenecían a una casta especial, exenta del trabajo y consagrada, dice Burroughs, “a convocar a los espíritus de las colinas y los rebaños, y sobre todo a los espíritus de la música”.

En cierto momento de comienzos de los años 70, Brion Gysin, integradísimo a cierta contracultura más o menos exquisita que circulaba, por entonces, entre Londres, Nueva York y, justamente, Tánger, conoció a Brian Jones, uno de los miembros de los Rolling Stones, muerto poco tiempo después. Gysin le habló a Jones de los Maestros Músicos y lo convenció de ir con él y un equipo de grabación a Jajouka, para registrar uno de los festivales en los cuales se presentaban, donde, en palabras suyas y de Burroughs, “Pan, Bou Jeloud, el Padre de las Pieles, baila a lo largo de ocho lunas llenas en su pueblo... a los gemidos de sus cien maestros músicos”, mientras “abajo, en las ciudades, en la lejanía, junto al mar, puede oírse el salvaje silbido de sus raitas como oboes; un suave silbido de pánico en el viento”. El registro de ese festival (que puede, ahora en CD, conseguirse) se editó rápidamente, y convirtió a los Maestros Músicos en discretos ídolos del underground nortatlántico.

Que es lo que hasta el momento son, a juzgar por la multitud que acudió, unos días atrás, a los dos conciertos que dieron en Knitting Factory, una sala del sur de Manhattan usualmente dedicada al jazz de vanguardia o el rock de culto. Multitud rara, compuesta de algunos jóvenes variadamente escuálidos (con aspecto, en general, severo, concentrado) y numerosas mujeres y hombres más allá de la mitad del camino de su vida, casi todos ellos de una elegancia vagamente perturbada.

La noche es extraordinariamente calurosa, y la diminuta sala está atestada ya cuando comienza el espectáculo de apertura, a cargo de un guitarrista que parece salido de una de las últimas bandas de Elvis Presley y que, antes que pulsar las cuer-



William Burroughs, en el principio de tantas cosas, también en el de Los Músicos Maestros de Jajouka

das de su guitarra, las golpea con varillas o las estira con pequeños ganchos, y un cantante vestido de plateado, que canta ominosas y lentísimas canciones más o menos beckettianas. En la última de ellas (que recuerda irresistiblemente a “The End”, la atroz balada de The Doors), uno de los Maestros Músicos sube al escenario para acompañarlos: efecto de collage desatinado. El espectáculo, sin embargo, es en sí mismo interesante, y probablemente conseguiría atraer más de lo que lo hace la atención del público (que, mientras transcurre, bebe cervezas y bourbons, se

**Son siete. El más joven tiene cuarenta años, oficia de presentador, habla inglés**

mueve errática y agobiadamente, pifia y charla) si no fuera porque todo el mundo ha venido a ver a los Maestros, y a nadie más.

El espectáculo preliminar ha terminado. Inmovilidad de todos y atmósfera de expectativa: ellos, por fin, suben al escenario. Son siete. El más joven tiene treinta y cinco, cuarenta años; oficia de presentador: habla inglés correctamente aunque con un fuerte acento, y nos dice que ha vivido por años en Nueva York, y que nos adora, a nosotros, neoyorquinos. El más viejo es un sentón de aspecto elástico. Están vestidos con babuchas y turbantes, muy trabajados pero sin brillo. Cuatro de ellos tienen unos instrumentos de viento de madera (raitas, parece ser su nombre); los otros tres, tambores. Se

quedan muy quietos, con aire de quien no está allí por ninguna razón en especial. Parecen algo distraídos. El joven los presenta uno por uno, y, de repente, a un signo suyo, comienzan.

Es como si se desatara un tormenta. O, más bien, dos tormentas enlazadas: la tormenta de las raitas y la de los tambores, cada una con sus direcciones y sus reglas. La que toma el primer plano, al comienzo, es la de los vientos, que tocan una melodía bastante simple, pero inapreciable, casi al unísono. Casi al unísono, digo, porque los cuatro están mínimamente desincronizados, como si algunos se precipitaran y otros se demoraran, sin regularidad aparente, porque sí. De lo que resulta que las líneas de melodía individuales tienden, enseguida, a fundirse en una suerte de zumbido oscilante, al mismo tiempo ácido y dulce que, imperceptiblemente, se retrae al segundo plano para dejarles el centro de la escena a los tambores. Que los otros tres músicos tocan de pie, imperturbables, sin esfuerzo: pequeños tambores percutidos con palillos delgados, con toda simpleza, con parsimonia incluso, pero que, agregándose, engendran un golpeteo frenético y, sin embargo, inmóvil. Los siete músicos componen una suerte de volumen sónico vibrante y quieto, como una turbina calentándose. Da miedo pensar en lo que podría suceder si ese volumen se desatara.

Y, de repente, lo hace: la intensidad aumenta hasta un punto de quiebre en el que, por un momento, los músicos son como expulsados por una zona de alta

densidad que ellos mismos habrían, juntándose, formado, y sus sonidos se dispersan, y algunos de ellos se ponen a bailar, a los breves saltos, a los desordenados bamboleos. En ese momento, un joven de larguísima barba que ya desde hacía un rato, en la ínfima sala, parecía al acecho, se sube al escenario y empieza a agitarse, en éxtasis. Uno de los Músicos, el más viejo, se entusiasma con la intrusión, se acerca al intruso y baila con él. Pero los otros están más bien sobresaltados, y se desconciertan, y la música comienza a perder intensidad. El conductor del grupo lo percibe, hace un rápido gesto dirigido a los otros, y luego de una elevación brutal de los vientos y un tremendo redoble de los parches, el sonido, como comenzó, cesa.

El bailarín baja de la escena, y los siete músicos se sientan. Dos de ellos toman unos instrumentos de cuerdas, otros dos unos tambores diferentes, y los tres restantes flautas. La música es ahora muy calma: un soplo que parece resistir a decidirse a cobrar alguna altura definida, horadado por incisiones rápidas de la voz, como si una corriente helada fuera interrumpida por anárquicos hilos hirvientes. La general agitación termina. Es como si la música nos comprimiera en nuestros sitios. El momento es de espera. Más tarde volverán las raitas y tambores. Volverá a haber danzantes en la escena, que no serán interrumpidos.

La mejor grabación de los Maestros Músicos de Jajouka es una editada por el sello Nonesuch, realizada por Bill Laswell.

## HISTORIA ARGENTINA

## I E C H

## La Central Mariano Moreno

Si no se discute el "Plan revolucionario" no es porque los argentinos hayan saldado sus cuentas con el pasado, sino porque éste ya no le interesa a nadie

ALEJANDRO MOREIRA

*El Plano de Operaciones que el nuevo gobierno provisional de las Provincias Unidas del Río de la Plata debe poner en práctica hasta consolidar el grande sistema de nuestra libertad e independencia*, atribuido a Mariano Moreno, fue descubierto accidentalmente por el ingeniero Eduardo Madero en el Archivo de Indias de Sevilla, cuando realizaba una investigación sobre la historia del puerto de Buenos Aires. Madero envió una copia del hallazgo a Bartolomé Mitre para que dictaminara sobre la autenticidad del mismo. Mitre no dudó y el documento fue incluido en la reedición de los escritos de Mariano Moreno realizada por el Ateneo de Buenos Aires en 1896, bajo la dirección de Norberto Piñero.

El Plan, que lleva la fecha del 30 de agosto de 1810, presenta un preámbulo y nueve artículos que se ajustan estrictamente a los nueve elevados por Manuel Belgrano en los documentos que lo preceden. Se trata de un escrito robespierriano y maquiavélico que, como ha señalado Horacio González, se empeña en explicar con folletinesca truculencia el uso del mal al servicio del bien, bajo la convicción explícita de que las épocas revolucionarias justifican conductas de excepción.

Junto con el preámbulo, el artículo primero es el que ha provocado mayor discusión. Allí se fomenta la violencia, el terror y la intriga, dividiendo a los ciudadanos en tres clases: los adictos al sistema, los enemigos declarados y, por último, la conformada por los "silenciosos espectadores" que, manteniendo una neutralidad, son realmente los verdaderos egoístas. Se decapitará a todos los enemigos, se

alentarán las delaciones, se taparán todos los actos adversos y desastrosos para el gobierno, y se declararán libres a los esclavos de los enemigos. El artículo segundo refiere a los medios para sublevar la Banda Oriental y a Montevideo y atraerse la adhesión de Artigas y de Rondeau. El artículo tercero está dedicado a las relaciones con España y a la necesidad de mantener la imagen externa de adhesión a Fernando. El artículo cuarto refiere a la conducta a seguir con Gran Bretaña y Portugal. Se incluye una recomendación que ha valido duras críticas a Mariano Moreno por parte de los historiadores revisionistas: contemplando la necesidad de quebrar la alianza anglo-portuguesa y lograr el apoyo de Inglaterra, propone ceder a la última la isla Martín García mediante un contrato de arriendo por veinte o veinticinco años. El artículo cinco refiere al envío de agentes a las provincias para que difundan la nueva doctrina. El sexto, dedicado íntegramente al aspecto económico, señala los arbitrios para fomentar los fondos públicos una vez dominado todo el Virreinato. Establece como principio que el mejor gobierno es el que hace feliz al mayor número de individuos y que "las fortunas agigantadas de unos pocos individuos, a proporción de lo grande de un estado, no solo son perniciosas, sino que sirven de ruina a la sociedad civil". En consecuencia, se propone la confiscación de las grandes fortunas y a la expropiación de las riquezas naturales que serían explotadas por el Estado. Tal nacionalismo económico, que desmiente su tradicional imagen librecambista, no logró, sin embargo, convencer a José María Rosa quien sobre este punto se preguntaba: "¿Acaso la lejana perspectiva nacionalista no ha sido puesta para disi-

mular la entrega cotidiana?" El séptimo habla de la necesidad de establecer una alianza con Gran Bretaña, sin perder de vista sus peculiares características: "Conocemos a dicha nación, en primer lugar por ser una de las más intrigantes por los respetos del señorío de los mares, y la segunda por dirigirse siempre sus relaciones bajo el principio de la extensión de miras mercantilistas cuya ambición no ha podido nunca disimular su carácter." El octavo, establece los mecanismos para sublevar, anarquizar y dividir al Brasil a fin de proponer a Gran Bretaña la intervención y reparto de esos extensos territorios. Por último, el noveno refiere a los medios de consolidar la revolución una vez que la misma haya sido reconocida por las potencias extranjeras.

Cuando Piñero publicó su obra sufrió de inmediato la crítica de Paul Groussac: "Las cláusulas más significativas del Plan bastan para deshonorar la causa americana en su más ilustre apóstol". Según este autor, el Plan ya había sido publicado por el historiador español Torrente, en 1829, con el claro objeto de desprestigiar la causa americana. Atribuye su autoría a algún "chacucero español errante por aquí". Sin embargo, la contrarréplica de Piñero lo hizo variar de opinión, siguió negando la autoría de Moreno pero estimó que no era obra de algún enemigo de la Revolución sino de un partidario "terrible y exaltado".

La polémica fue continuada en nuestro siglo por Ricardo Levene. Como es sabido, este autor fue uno de los gestores de la imagen canónica de Mariano Moreno. En su *Historia de la Nación Argentina*, niega de plano la autenticidad de Plan apelando a distintas pruebas, pero lo que importa, ante todo, es disociar la imagen del héroe de un docu-

mento que sin lugar a dudas lo enloda. Así lo expresa en su *Historia de la ideas sociales argentinas*: "Es un Plan que nada tiene de genial, sino que es monstruoso, en los medios preconizados y en las ideas que sustenta, porque descansa en una concepción degradante de la naturaleza humana y es, por tanto, la negación de todo principio de libertad y dignidad, como que el autor del engendro rinde un culto inmoral a la violencia, a la mentira, el interés y la conquista territorial, fuentes en las que habría de inspirarse". Para Levene, el documento pertenece a un enemigo de la Revolución, y fue redactado con el claro objetivo de convencer al gobierno español de aplastar la revolución rioplatense, tesis que con variantes, será retomada por otros autores. Por último, una investigación paleográfica y caligráfica lo persuade de que el copista del Plan es Andrés Alvarez de Toledo, quien en 1807 era teniente de urbanos y luego sirvió como capitán del gobierno realista de Montevideo. El original, atribuido a Moreno, no existe.

En 1952 apareció la obra de Enrique Ruiz Guíñazu, *Epifanía de la libertad*, cuya segunda parte esta íntegramente dedicada al estudio del documento. Para Ruiz Guíñazú no cabe dudar de su autenticidad: "En el legajo documental de la iniciación revolucionaria, el Plan de Mariano Moreno, fechado en Buenos Aires, el 30 de agosto de 1810, es el principal y más interesante de los manuscritos secretos referentes a la obra orgánica de la revolución. Esta lucubración excepcional en los anales hispanoamericanos acusa en su originalidad—que lleva el sello indeleble de su autor—una de las más exaltadas exteriorizaciones del movimiento emancipador concebido y orientado con la fuerza de

## EL DESAMPARO

FERNANDO MOLLE

Marcos es un tímido y apocado estudiante de medicina. Acosado por vergonzantes obsesiones (tiene la certeza, aunque no pueda comprobarlo de tener una cara en la nuca), se gana la miserable vida vendiendo sus vómitos a un laboratorio. La vida para Marcos es una sucesión de acontecimientos en los que la realidad siempre le es adversa, en la que cada acontecimiento (el estudio, el trabajo, la familia, la compañera de facultad que lo tiene enamorado) se organiza de una manera siempre penosa y desfavorable. A pesar de contar con muy poco de aquello que "hace que una vida funcione y avance", Marcos sigue con su vida y cumple con algunos de sus objetivos.

Es que las realizaciones de los "proyectos" llegan, pero siempre para desalentar, para deprimir.

Por eso sería apresurado cali-

ficar a *El desamparo* de novela kafkiana, ya que los personajes no sufren necesariamente la postergación indefinida de sus deseos, sino que los cumplen, y éstos, alcanzados, resultan intolerables. Varios episodios fantásticos, que alteran el tono planamente realista de la novela, irrumpen en la vida de Marcos. Pero estos acontecimientos no resuelven en otra situación, no articulan una trama lineal, no son símbolo de nada. Epifanía cero: la rutina de Marcos continúa como si nada hubiera ocurrido.

Novela más abierta y referencial que la anterior *El amparo* (1994), (y que forma una trilogía con la inédita *Gineceo*), *El desamparo* traza una continuidad entre la psicología de los personajes y el entorno social. La obsesiva, opresiva personalidad de sus personajes, se continúa en una exterioridad cercada, represora. La ciudad está dividida por un muro, que separa a los secto-

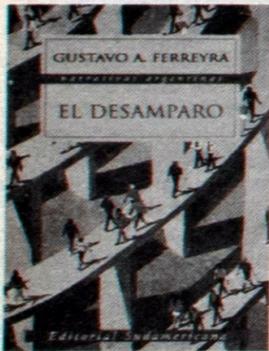
res marginales de los integrados al sistema; la lógica del neoliberalismo apenas exagerada.

Un gran acierto de la novela es la indefinición de la causa de las desgracias que "le pasan" al protagonista. Es imposible decidir si la deprimente vida de Marcos es consecuencia de su carácter o si se trata de un problema exterior, por afuera de la subjetividad: no hay distancia entre personalidad y entorno social. A pesar de ser Marcos un muñeco vudú de una diabólica neurosis (profusamente ejemplificada) que condiciona todos sus actos, no hay un discurso psicoanalítico gravitando "detrás" del texto, salvándolo, por otra parte, del psicologismo trivial.

El estilo de la novela es deliberadamente neutro, con un narrador que conoce la subjetividad de sus personajes y que se limita a informar impasiblemente. Giros anacrónicos como "a la postre", "a tontas y a locas" o "cariacotenido" se encargan de ex-

trañar el relato, recurso paródico ya utilizado en la ex joven narrativa argentina de los ochenta.

*El desamparo* postula una lógica de la inadecuación al mundo, una huida hacia adelante del desecamento. Marcos, al comenzar la novela, es un estudiante de veinte años, ocluido en una masturbatoria soledad, en el desencanto y en la bajísima autoestima. El matrimonio con Alejandra sólo le traerá infelicidad y aislamiento, y la cereza en la torta será el nacimiento de su hija Delmira. Surgida de parto accidentado y dantesco (quizá la secuencia más lograda de la novela), la nena de Marcos encarnará, con su inocultable fealdad y su temido retraso mental, la desdicha de la paternidad. Esto llevará al desenlace, inesperado y desconcertante para la mujer del protagonista, pero no para el lector. La historia continuará, a través de otros personajes, en la primera novela de Ferreyra, *El amparo*.



DE GUSTAVO FERREYRA

Marcos es un estudiante, ocluido en una masturbatoria soledad y en la baja autoestima. El matrimonio sólo le traerá infelicidad y aislamiento.

Sudamericana  
Buenos Aires, 1999  
462 páginas

la convicción más temeraria, en aras de un nobilísimo sentimiento de gobierno propio. Su mérito, pues, se acompaña con la virtud de un realismo impresionante (...) nos enfrenta con el patriota visionario que por entero se juega a muerte por su santa causa".

Contra lo afirmado por Levene, Ruiz Guñazú menciona una serie de documentos paralelos e instrucciones secretas que permiten afirmar que la Junta obró, en varias oportunidades, de acuerdo a lo dispuesto por el Plan: el primero –autógrafo de Mariano Moreno– es el del 28 de julio de 1810 por el cual la Junta manda a arcabucear a Liners, Gutiérrez de la Concha, al obispo Orellana, Allende, Rodríguez y el oficial Moreno. Del mismo tenor son las intrucciones dadas a Castelli para el Alto Perú, el 12 y el 18 de setiembre: fusilar sin proceso previo al general Goyeneche, al presidente Nieto, al gobernador Sanz y al obispo Sanz, a lo que se agrega que "en la primera victoria que se logre dejará que los soldados hagan estragos en los vencidos para infundir terror en los enemigos"; y, por último, las instrucciones encomendadas a Manuel Belgrano el 22 de setiembre: ajusticiar al gobernador del Paraguay, a sus aliados, al obispo de Asunción y a todo jefe europeo sorprendido en armas.

La aparición de nuevas copias del Plan en distintas partes del mundo complicó todavía más el panorama. Liborio Justo no dudó de su autenticidad, señalando la concordancia entre lo dispuesto por el Plan y los sucesos posteriores. Por su parte Augusto Fernández Díaz contribuyó a la tesis de Levene, poniendo de manifiesto la atención que el escrito muestra por la Banda Oriental y el Brasil, en desmedro del Alto Perú. Similar posición

asumió Carlos Segretti para quien el Plan es una falsificación de Álvarez de Toledo para forzar una intervención, en este caso, lusitana. Por último, en el número 42 de la revista *Todo es Historia*, Miguel Ángel Scenna, realizó el más pormenorizado análisis de los vericuetos de esta historia para concluir que, en efecto, el espíritu del Plan rigió las acciones de la Junta, por lo menos hasta la muerte de Moreno; no cabe por lo tanto dudar ni del Plan ni de la verdadera ideología del Movimiento de Mayo.

Los debates y posiciones que sucintamente hemos reseñado se inscribían de lleno en los relatos y ficciones que fundaron y dieron inteligibilidad a las diversas tradiciones políticas-culturales de nuestro país a lo largo del siglo. Hoy, todo ello pertenece a un pasado remoto. Todavía a comienzos de nuestra década, en *La invención de la Argentina*, Nicolás Shumway señalaba: "Siempre asombrándome hasta que punto la Argentina moderna sigue en diálogo con su pasado, cómo los ecos del debate del siglo pasado siguen resonando en prácticamente toda discusión que tengan los argentinos sobre sí mismos y sobre su país, cómo los fantasmas retóricos de Moreno, Hidalgo, Rivadavia, Sarmiento, Alberdi, Andrade, Mitre y Hernández siguen habitando ese país". La apreciación es correcta si se piensa en el periodo que se cierra en 1976, pero cabe advertir que tal evaluación ha perdido completamente vigencia en el presente: los fantasmas a los que refiere Shumway ya no existen, pero no porque se haya logrado algún acuerdo en torno a esas ficciones sino porque las mismas no parecen –al menos por el momento– interesar más a nadie.

De modo que *El Plan de Operaciones* ya no suscita las quere-

### ASÍ ESCRIBE

*El emprendimiento de la obra de nuestra libertad, a la verdad, es tan grande, que por su aspecto tiene una similitud con los palacios de Siam, que con tan magníficas entradas, no presentan en su interior sino edificios bajos y débiles; pero la Providencia que desde lo alto examina la justicia de nuestra causa, la protegerá sin duda, permitiendo que de los desastres saquemos lecciones las más importantes. (Mariano Moreno, Plan Revolucionario de Operaciones)*

llas de antaño. No obstante, impone otras cuestiones que muestran hasta qué punto la experiencia de la violencia política de los 70 y el terror militar obligan a reexaminar la entera historia argentina.

Ante un escrito que fomenta abiertamente la intriga y la muerte, la preocupación de Martín Caparrós –prologuista de esta nueva edición de editorial Perfil– gira en torno a la pregunta que interfiere toda acción política: ¿Es lícita la utilización de cualquier medio para alcanzar un fin? No, no lo es: Caparrós tiene razón al advertir los peligros que conlleva la ética de la convicción –lo que caracteriza como el espectáculo aterrador de "tanta voluntad, la voluntad sin límites", en este caso de aquellos revolucionarios de 1810.

La reciente historia argentina no deja dudas, más vale actuar bajo la ética de la responsabilidad, es decir aquella que contempla las consecuencias de la propia acción. A condición, subrayemos, de no confundir responsabilidad con santidad de



Moreno presentó el Plan el 30 de agosto de 1810

medios y, sobre todo, de no olvidar que optar por una u otra posibilidad no nos arregla, y allí reside, precisamente, la tragedia: "No hay ética en el mundo que pueda substraerse al hecho de que para alcanzar fines «buenos» haya que recurrir, en muchos casos, a medios moralmente dudosos, o por lo menos arriesgados: tanto más cuanto que son posibles las consecuencias laterales moralmente negativas y hasta existe gran probabilidad de que así sea", se lee en *La política como vocación*.

No se trata solo de recordar las condiciones históricas en las que la élite de mayo lanzó su revolución, (donde la derrota no hubiera significado otra cosa que la muerte a manos del enemigo); lo que importa, fundamentalmen-

te, es precisar aquello que define a la política. Al respecto, digamos que tampoco le falta razón a Caparrós cuando concluye su reflexión sobre las vanguardias y el poder preguntándose: ¿Será que siempre una revolución significa un cambio de poder, no una anulación del poder de esos poderes?" Pero, otra vez, cualquiera sea la respuesta que demos conviene volver sobre Max Weber, quien sobre el punto fue inexorable: "Quien busque la salvación de su alma y la redención de las ajenas no la encontrará en los caminos de la política cuyas metas son distintas y cuyos éxitos solo pueden ser alcanzados por medio de la fuerza (...) Quien se dedica a la política establece un pacto con los poderes satánicos..."

### LOS PLANETAS

NORA AVARO

Esta novela, que piensa los efectos de una desaparición, no es, sin embargo, ni una novela testimonial, ni una novela de denuncia, ni siquiera es una novela que haga sistema con eso que algunos llaman "el problema de los escritores argentinos para enfrentar las atrocidades inenarrables de la dictadura militar". Las palabras no alcanzan, dicen los que dicen esto, olvidándose de que en literatura lo único que alcanza son las palabras.

*Los planetas* es, mejor, la historia de una amistad masculina, ciudadana, andariega y juvenil, que se hace política no tanto por las implicancias obvias que la política tiene en la vida personal de cualquiera –aquí es ese corte espeso y abrupto que, además, no deja nunca de suceder–, sino por la comprobación que ocurre en uno de sus finales: "Y si este es el futuro para todas las cosas

–dice el narrador a punto de comprender–, si este es el futuro del pasado, ir mezclándose con las formas del olvido, distorsionando cada vez más la evocación hasta borrar las mismas huellas que dejamos y nos dejan, que son las que en definitiva nos mantienen en pie, me pregunto entonces por el verdadero papel nuestro. No me quejo de la remisión ni de la disgregación de los cuerpos y la memoria, de nosotros mismos y de lo que existe nuestro en los otros, operaciones a la que todos estamos condenados y no tiene sentido enfrentarse; sino más bien pienso que si esto pertenece, como parece, al orden natural de las cosas se necesitaría objetarlo con un nuevo argumento, con otras pruebas y con diferente tipo de acción".

Argumento, pruebas y acción. La serie, que aparece cuando el relato termina y que constituye su último pensamiento, diseña un espacio extraño a *Los planetas*. Su rareza radica en especu-

lar, desde ese presente extenso que en el epígrafe señala una temporalidad ilusoria y abarcadora, sobre un modo de intervención –sin dudas política– que contenga al futuro. Los alcances de un futuro del que recién ahora, en las postrimerías de la historia, empieza a tratarse.

Porque toda la novela no ha hecho más que girar –orbitar sería el verbo más ilustrativo– con eje en el pasado; y no para dilucidarlo ni para recuperarlo de un cierto modo, sino sólo para poder seguir pensando: el único modo que la novela encuentra para poder seguir viviendo.

Porque si de algo se trata aquí es de pensar. También de caminar. Pero las caminatas, las que realizan ambos amigos en tiempos de su juventud, y las que realiza el narrador después de la desaparición de su compañero, parecen existir sólo para echar a andar el pensamiento. Que el pensamiento esté unido al recuerdo no indica necesariamente

te que trabaje en términos de reconstrucción. Muy por el contrario, ya dijimos que ésta no es una novela testimonial. Está lejos –la equidistancia es uno de los temas fundamentales de *Los planetas*– tanto de las formas eficaces, fáciles y engañosas del testimonio, como también de las certezas de la denuncia.

S. recuerda a M., desaparecido durante la dictadura militar. S. es escritor o se hace escritor "al dictado" de la memoria de su amigo. En su relato, pautado menos por las convicciones biográficas o autobiográficas que por la desconfianza en la identidad, importan los desplazamientos y los intervalos, y en ellos el vacío de una relación insustituible, esa intermitencia poderosa que es toda amistad. S. que casi deja de ser S. cuando M. falta, descubre que sigue siendo en la órbita de M.

Y este hallazgo es su argumento, su acción y su prueba contra el olvido.



#### DE SERGIO CHEJFEC

El narrador recuerda a un amigo desaparecido, y con ese recuerdo Chejfec construye una novela política, tan lejos del testimonio como de la denuncia

Alfaguara  
Buenos Aires, 1999  
233 páginas

SAN PABLO, MADRID, BERLÍN

I E C H

## abecedé internacionales

a)

**Picasso** guerrero. El lunes pasado se inauguró en el Museo de Arte de San Pablo una exposición de Pablo Picasso titulada *Picasso, Años de Guerra, 1937-1945*.

Picasso, en una entrevista que concedió en setiembre de 1944, admitió que aunque no pintaba la guerra, la tragedia que causó estaba presente en sus obras: "Yo no pinto la guerra porque no soy el tipo de pintor que, como un fotógrafo, va en busca de un tema. Pero no hay duda de que la guerra existe en mis cuadros".

Los visitantes podrán admirar hasta el próximo 15 de noviembre, 163 obras producidas en una de las fases de creación más intensas del genio malagueño. Es-

tarán en exposición 69 grabados, 39 dibujos, 27 fotografías, 23 pinturas, tres esculturas y dos matrices en cobre, cedidas por el Museo Picasso de París, que tiene uno de los acervos más completos del artista.

El cuadro más importante del período, sin embargo, el impactante *Guernica* (1937) no estará en la muestra porque la obra no puede salir de España, pero su carga simbólica será apreciada a través de una muestra fotográfica de las fases de su composición, registradas por la lente de la amiga de Picasso, Dora Maar.

Como complemento, se exhiben otras obras de Picasso pertenecientes a la colección del Museo de Arte de San Pablo.



b)

**Mío Cid** árabe. El jueves terminó en Madrid el Simposio Internacional sobre Edición y Comentarios de Textos Medievales Españoles en el que fue presentada una ponencia sobre un asunto siempre vigente en los estudios de literatura española: la autoría del *Cantar del Mío Cid*.

Dolores Oliver, investigadora de la Universidad de Valladolid sostiene ahora que el Mío Cid fue un encargo de Rodrigo Díaz de Vivar, del que se cumple ahora el noveno centenario de su muerte, a un poeta árabe, probablemente bereber, que estaba a su servicio en el siglo XI.

La tesis de Oliver contradice la tradicional, muchas veces objetada pero nunca refutada, que

atribuye la autoría del *Cantar del Mío Cid* a dos autores anónimos del siglo XII, cuya obra fue luego copiada por Pedro Abad en 1307.

Oliver señaló que el *Cantar* refleja una relación de amistad entre cristianos y musulmanes que se corresponde con el siglo XI, pero no con el XII, cuando ya había llegado a la península el fanatismo de los almorávides, que los llevó a expulsar de su territorio a los mozárabes y judíos.

En el ambiente del siglo XII, precisó, "no tiene sentido un cantar donde existen árabes buenos amigos del Cid y cristianos malos. Si partimos de un poeta árabe o beduino empiezan a tener sentido algunas cosas que pasan en el *Cantar*."



c)

**Caravaggio** madrileño. Una veintena de obras de Caravaggio se exponen desde el martes en el Museo del Prado de Madrid que, con otra muestra de su contemporáneo y seguidor Orazio Gentileschi, inaugura un otoño de barroquismo italiano en la capital de España.

Maestro del claroscuro y artífice de una verdadera ruptura con la pintura manierista italiana del cambio de siglo (XVI-XVII), Caravaggio fue capaz de revolucionar la historia del arte en tan sólo 39 años de vida, de los que apenas se conservan entre 20 y 30 obras documentadas.

Caravaggio fue criticado por sus contemporáneos -Nicolas Poussin dijo de él que vino al

mundo para destruir la pintura-, marginado por la crítica clasicista y denostado por la iglesia católica por su heterodoxia en el tratamiento de los temas religiosos; sin embargo, su pintura tuvo calidad y osadía suficientes para dejar su rastro en maestros de la talla de Rubens o Diego Velázquez.

La muestra de Caravaggio, que fue inaugurada oficialmente por el ministro español de Educación y Cultura, Mariano Rajoy, está organizada por la Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici de Roma en colaboración con el Prado madrileño y con el Museo de Bellas Artes de Bilbao, donde la exposición llegará a fines de noviembre.



d)

**Borges** abajo. Según una encuesta realizada por la revista alemana *Das Gedicht* entre críticos, poetas, editores y traductores germanos, Jorge Luis Borges, Roberto Juarroz, Alejandra Pizarnik y Olga Orozco figuran entre los cien poetas más importantes del siglo XX, pero todos por debajo del puesto número 40. El argentino mejor posicionado de todos es Borges, quien aparece en el lugar número 43.

El estadounidense Ezra Pound se ubicó en el primer lugar acompañado, entre los diez primeros, por otros tres poetas de lengua inglesa: William Carlos Williams (séptimo), Seamus Heaney (noveno) y T.S. Eliot (décimo); Osip Mandelstam (tercero)

y Anna Ajmatova (octava) fueron los rusos mejor posicionados; el italiano Giuseppe Ungaretti se acomodó en un dignísimo quinto lugar y el chileno Pablo Neruda, en el sexto puesto, fue el poeta hispanoparlante mejor ubicado, muy arriba del primer español de la grilla, Rafael Alberti, ubicado en el puesto 24, cuatro más arriba que Octavio Paz y seis que Federico García Lorca.

Entres los argentinos, Borges ocupa el escalón 43, Juarroz el 58, Pizarnik el 72 y Orozco el 89.

Pese a que la mayoría de los encuestados son alemanes, el primer poeta de lengua germana que aparece en el ranking es Bertold Brecht, en el puesto número 60.



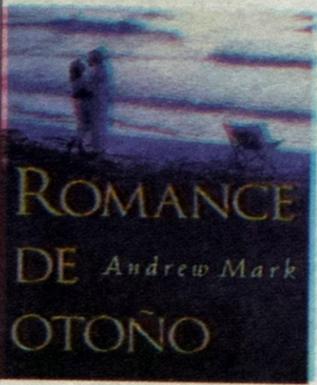
Todo para leer, para mirar, para escuchar

LIBROS

I E C H

Una pareja que se enamora, crónicas de la violencia, un análisis sobre la universidad y un detalle sobre la inmigración, en los anaqueles desde hoy

**ROMANCE DE OTOÑO**  
De Andrew Mark



Jackson Tate es un científico que, al perder a su mujer y a sus hijos en un accidente, decide abandonar todo, subirse a una casa rodante y emprender un viaje cuyo destino es la fuga de los recuerdos que lo atormentan. En una playa, encuentra a Livvy, una mujer que tampoco parece estar al amparo de nada. Entre ambos se genera una relación extraña marcada por el amor y por el miedo y que les permitirá averiguar si, después de haber estado en el fondo del mar, la vida les ofrece otra ficha.

**EMECÉ**  
Buenos Aires, 1999  
265 páginas

**CRISIS SOCIAL, MEDIOS Y VIOLENCIA**  
De Osvaldo Aguirre y otros



Los trabajos que en este volumen se publican son el resultado de las jornadas "Crisis social, medios y violencia. A diez años de los saqueos en Rosario", realizadas en Rosario en agosto de este año, en las que un grupo de periodistas, científicos sociales, historiadores y especialistas en comunicación analizaron el papel jugado por los medios durante los saqueos de mayo de 1989. Artículos de Osvaldo Aguirre, Gabriela Águila, Cristina Viano, Nora Arias, Gloria Rodríguez y Edith Cámpora.

**UNR**  
Rosario, 1999  
156 páginas

**EL PRIMER AÑO UNIVERSITARIO HOY**  
De Sergio Saavedra y otros



En este volumen se publican los resultados de las jornadas "El primer año universitario hoy", organizadas por el Departamento de Primer Año de la Facultad de Psicología de la UNR, de las que participaron Edgardo Garbulsky, Nora Garrote, Lilian López, Oscar Lúpori, Analía Manavella, María de los Ángeles Yannuzzi, Sergio Saavedra, y Cristina Whebel, cuyo objetivo fue "empezar a discutir sobre la problemática específica de la docentes de primer año de la UNR".

**UNR**  
Rosario, 1999  
122 páginas

**LA INMIGRACIÓN TOSCANA**  
De Eduardo R. Carvalho



El profesor Eduardo R. Carvalho presenta los resultados de su investigación sobre la inmigración toscana en la zona de Rosario, acompañada por cifras, documentación y testimonios de los descendientes de los inmigrantes. A partir de 1876 ingresaron en la Argentina más de 2 millones y medio de italianos: calabreses, piemonteses, sicilianos y lombardos conforman la gran mayoría de la inmigración italiana, en la que los toscanos ocupan el 12º lugar, con solamente 72.000 viajeros.

**Centro Toscano de Rosario**  
Rosario, 1999  
272 páginas

PRESENTACIONES, EXPOSICIONES, LECTURAS DE POEMAS

Delia Crochet, Marcela Atienza, Eulalia Gentile Munich, Alejandro Pidello, Sergio Gioachini y Eduardo Valverde son los nombres de la semana

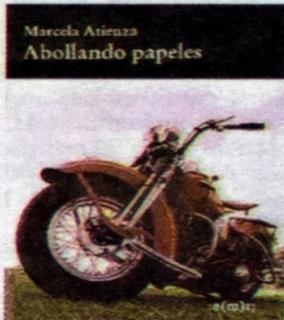
BAJO LA QUIETA LUZ DE UN FAROL

Este jueves, a las 19.30, en la sala de conferencias del Centro Cultural del Parque de España, Juan Aguzzi, Osvaldo Aguirre, Pablo Gavazza y Patricia Suárez presentarán *Bajo la quieta luz de un farol*, de Delia Crochet, libro de cuentos publicado por la editorial de la Municipalidad de Rosario y que obtuvo el Primer Premio Municipal Manuel Musto 1998, según el dictamen de los jurados Elvio E. Gandolfo, Alma Maritano y María Angélica Scotti.



De Delia Crochet  
En el Parque de España  
El jueves 30, a las 19.30

ABOLLANDO PAPELES



De Marcela Atienza  
En el Parque de España  
El jueves 30, a las 19.30

Este jueves, a las 19.30, en la sala de conferencias del Centro Cultural del Parque de España, Juan Aguzzi, Osvaldo Aguirre, Pablo Gavazza y Patricia Suárez presentarán *Abollando papeles*, de Marcela Atienza, libro de cuentos publicado por la editorial de la Municipalidad de Rosario y que obtuvo el Segundo Premio Municipal Manuel Musto 1998, según el dictamen de los jurados Elvio E. Gandolfo, Alma Maritano y María Angélica Scotti.

SALA DE ARTE ESPACIO N°5



Eulalia Gentile Munich y otros  
En La Vidriera de Cordic  
Hasta el 3 de octubre

En la 9ª Muestra de Arquitectura y Decoración Boleterías y Tribunas del Hipódromo del Parque Independencia, continúa la exposición Sala de Arte Espacio N°5, montada por la galería Arte Privado (Dorrego 26), con obras de, entre otros, Eulalia Gentile Munich (foto), Gladis Desumvila, Víctor Chab, Beatriz Moireiro, Mariano Pagés, Elba Soto, Orlando Ruffinengo, Arturo Ventresca, Eduardo Waxenberg, Roberto Favaretto Förner, María Pantarotto.

CICLO DE POESÍA

Este martes, a las 20, en el bar Salamanca (Tucumán 1016), concluirá el ciclo de lectura de poemas organizado por las revistas *Poesía de Rosario* y *Juglaría*, con la participación, en esta oportunidad, de Alejandro Pidello, Sergio Gioachini (foto), Florencia Lo Celso, Eduardo Valverde, Sonia Contardi, Juan Carlos Salman, Enrique Gallego y Ada Torres.

El ciclo comenzó el martes 9, y tuvo una importante respuesta del público.



De Sergio Gioachini y otros  
En Bar Salamanca, Tucumán 1016  
El martes 28, a las 20

# ..viene de tapa

ERTO MANGUEL ESCRITOR

**...o sufre con las peripecias del personaje sino con las del autor, con las delicias y dolores del alumbramiento. Su postura parece ser más tolerante con los muchos modos de leer.**

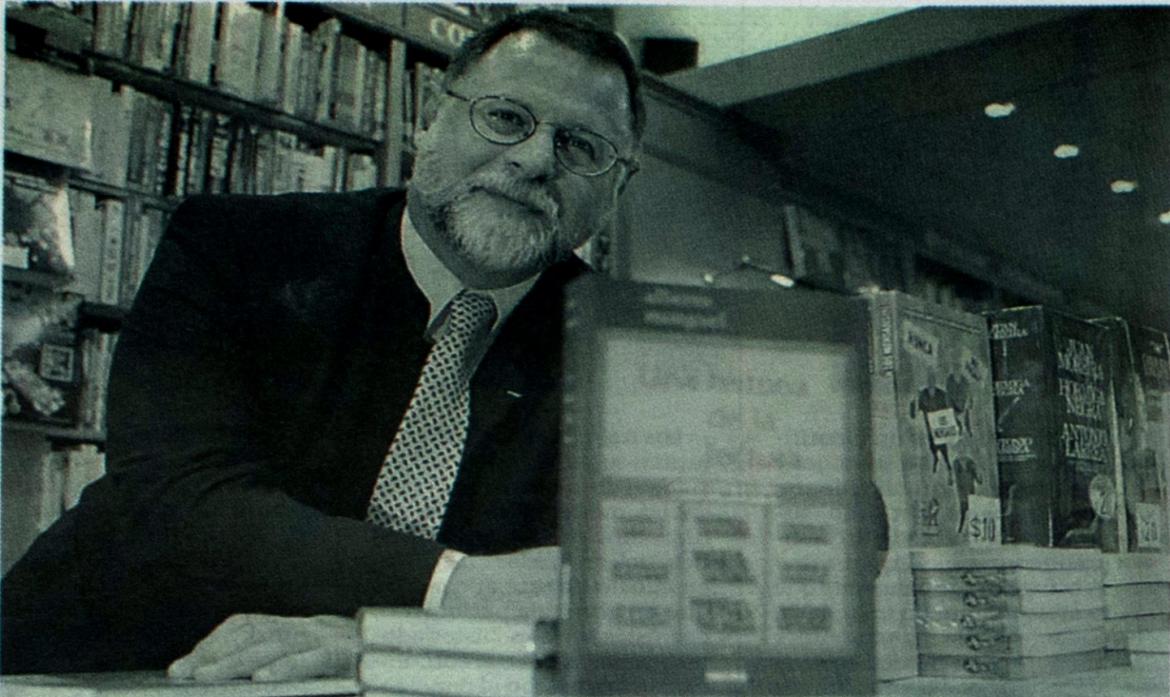
—No me gusta la palabra tolerancia, que implica siempre una jerarquía, se tolera siempre de arriba hacia abajo. Pienso que no se puede tomar una posición desde la cual se juzgue el placer de otra persona. Si para un cierto lector el goce del texto está en la historia, y para otro en las peripecias del personaje, y para otro en la estructura del relato, y para otro en todas esas cosas al mismo tiempo, yo no voy a decidir que uno es mejor lector que otro. Hay un episodio de una película sobre la vida de Gertrude Stein que se llama *Esperando la luna*. Le mandan a Stein un cuestionario de la revista *Good house keeping*, que es como *Para Ti*, en el que figura esta pregunta: "¿Debería permitirse a las mujeres fumar?" Gertrude Stein lee las preguntas, pero la que las contesta es Alice B. Toklas. Cuando oye esta pregunta, Toklas contesta: "By whom?" "¿Quién es el que debiera permitir?" Esa es la pregunta esencial cuando hablamos de mejor lector, peor lector: ¿Según quién?

**—¿Cuál es su idea acerca del lugar de la crítica?**

—La crítica parece ser una forma privilegiada de la lectura, parece colocarse en una posición superior a la reacción de cualquier lector frente a cualquier texto. Y es cierto que en ciertos casos, ciertos lectores, con más intuición, con más información, con más inteligencia, con más originalidad, ofrecen a otros lectores puntos de vista útiles, interesantes. Pero en muchos casos pueden ser también lecturas erradas, lecturas para cenáculos, en idioma codificado, que sólo entienden aquéllos que forman parte del cenáculo. Ese tipo de crítica me interesa mucho menos y me parece mucho menos útil. En este momento estoy leyendo el libro de clases de Enrique Pezzoni sobre Borges. Pezzoni fue un profesor magnífico, extraordinario, que iluminó muchos momentos de nuestra formación. Hay, por ejemplo, una diferencia tan enorme entre la explicación que da Pezzoni de los formalistas rusos y los textos de los propios formalistas rusos, y esa para mí es la diferencia entre la crítica formal y la crítica abierta, que quiere no cerrarse sino compartir. Esto se relaciona con una cierta idea de la universidad como cerrazón y la universidad abierta. La noción de universidad cerrada no me interesa en absoluto.

**—Hay un capítulo que se llama "El lector como traductor", y evidentemente llama la atención la inusual disponibilidad lingüística del autor de este libro... ¿Cuán importante considera que es acceder a los textos en su lengua original?**

—No tan importante como se puede creer. Obviamente, es útilísimo poder leer un texto en el original. Yo tuve la suerte de



"Erudición es una palabra un poco incómoda"

que mis primeros idiomas fueron el inglés y el alemán. Aprendí español a los siete años, y luego también por casualidad en la escuela aprendimos francés, y después vino el italiano porque viví en Italia, y así sucesivamente. Pero no leo ruso y tengo que leer, por ejemplo, a Pushkin en traducción. Me dicen que Pushkin es maravilloso. Yo no lo he encontrado así, supongo que porque lo he leído en traducciones. En cambio, hay traducciones de Ajmatova —para seguir con el ruso— extraordinarias en inglés. Al leerlas entiendo por qué ella es una gran poeta. No sé si leer el original sería mejor. Hay casos en que, como Borges decía, "el original es infiel a la traducción". A veces uno tiene muchísima suerte: un lector de San Juan de la Cruz que no lea español, en inglés tiene la fortuna de contar con las traducciones de Roy Campbell, obras maestras, uno se encuentra con las mismas palabras, el mismo ritmo, el mismo tono. ¿Cómo es posible? Él lo ha encontrado.

**—¿Ha ejercido la traducción?**

—Sí, yo he hecho muchas traducciones. He hecho traducciones de Borges, de Yourcenar, de Cortázar al inglés. En una lejana juventud hice algunas al español: de Katherine Mansfield, de Dominique Fernández.

**—¿Cómo opera el acto de traducir en la experiencia del lector?**

—Es una magnífica experiencia aun en el caso de que la traducción salga mal, porque obliga al lector a leer con una minucia extraordinaria, lo obliga a abrir el texto para ver cómo se juntan las palabras, cuáles son los distintos niveles de significado, cosa que por lo general cuando leemos no hacemos. Leemos de distintas formas, pero para traducir es necesario detenerse realmente en cada palabra, en cada frase para volver a armar el texto. Si alguien quiere estudiar un texto lo mejor que puede hacer es traducirlo.

**—Su libro, si bien despliega mucha erudición, se mantiene de ese lado donde lo más importante es el placer.**

—Erudición es una palabra un poco incómoda. Yo no soy universitario. Simplemente me he dejado llevar por el azar, por ciertas curiosidades. Cualquier información que pudiese haber acumulado se debe precisamente a esas curiosidades, a ese azar. Y si una información no es interesante, no la uso. A mí me gusta lo anecdótico. Eso se relaciona muy bien con la idea de placer en la lectura, pero yo creo que en mi caso se puede confundir acumulación con erudición, y no son la misma cosa.

**—Usted estuvo en los lugares justos en el momento justo: lector de Borges, empleado en la editorial de Ricci cuando llegaron ciertos manuscritos. Una suerte de destino parece haber**

**presidido esa acumulación de la que habla.**

—El "relato" parece escrito por alguien que sabía dónde iba a llevarme. Claro, cuando uno está viviendo esas experiencias no sabe qué significado pueden tener. Debo haber tenido mucha suerte. Basta que uno tome un tren en lugar de otro, o se equivoque de puerta para que todo cambie. Tal vez, para ser menos fatalista, cualesquiera sean las circunstancias que a uno le tocan, uno pueda usarlas para construirse una vida más o menos placentera y coherente. En *El castillo de los destinos cruzados*, de Calvino, las cartas son las mismas para todos los personajes, depende de cómo se ordenen qué historia han de contar. Pero siempre es posible contar una historia. A lo mejor se trata de saber leer las circunstancias de tal manera que la conclusión sea feliz.

## ASÍ ESCRIBE

Debo a los libros mis primeras experiencias. Cuando más tarde en la vida me tropecé con acontecimientos o circunstancias o personajes semejantes a algo que había leído, tenía normalmente la sensación ligeramente sorprendente, pero decepcionante, de lo déjà vu, al imaginar que lo que ahora estaba ocurriendo ya me había sucedido en palabras, ya tenía nombre. El texto hebreo más antiguo que todavía se conserva sobre pensamiento sistemático, especulativo —el Sefer Yezirah, escrito en el siglo VI— afirma que Dios creó el mundo mediante treinta y dos secretos caminos de sabiduría: diez números o Sefirot y veintidós letras. A partir de los Sefirot se crearon todas las cosas abstractas; y a partir de las letras todos los seres reales en los tres estratos del cosmos: el mundo, el tiempo y el cuerpo humano.

El universo, en la tradición judío cristiana, se concibe como un Libro hecho de números y letras; la clave para entender el universo se halla en nuestra habilidad para leer adecuadamente esos números y esas letras y en saber cómo se combinan, para aprender de esa manera, a dar vida a alguna parte de ese texto colosal, a imitación de nuestro Hacedor. (Según una leyenda del siglo IV, los eruditos talmúdicos Hanani y Hoshaiyah estudiaban una vez a la semana el Sefer Yezirah y, mediante la correcta combinación de letras, creaban una ternera de tres años con la que luego se les preparaba la comida).

Mis libros eran para mí transcripciones o glosas de aquel otro Libro colosal.

(Una historia de la lectura, Grupo Editorial Norma, Buenos Aires, 1999)

# Página 1

Contesta hoy:  
Daniel Freidemberg  
escritor



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

—La de *Finnegans Wake*, de James Joyce.

—¿Por qué?

—Porque, como viene ya empezada, me invita a entrar en una corriente que luce jugosa y prometedor, como quien se entrega a una espesa danza sensual. Y porque, como casi todas las otras páginas del *Finnegans*, me desafía, me seduce y me pasma, me colma y me frustra, me permite jugar con la mente y la imaginación mientras disfruto de sus asociaciones y trato de advertir qué es lo que se mueve ahí. Nunca pude ir más allá de las primeras quince páginas de ese libro, y a las demás cada tanto las recorro por tramos, al azar, sin nunca saber bien qué es eso que me supera y a la vez con la sensación de estar tocando, degustando, asociando, aun en las precarias traducciones al castellano que permite uno de los textos más refractarios a la traducción que se produjeron jamás, para advertir después de unos minutos que no puedo más, que es demasiado para mis posibilidades. ¿Puedo por eso decir que es la mejor primera página de la literatura de todos los tiempos? En realidad, estoy haciendo trampa: nunca se me ocurrió ponerme a pensar cuál podría ser esa página y cada vez menos me preocupa establecer cuál libro o cuál autor iría primero, segundo o décimo en lo que sea. Sí sé, y las escalas de valoración tienen algo que ver con eso pero no mucho, que ciertos textos me importan más que otros, entre ellos el *Finnegans*. Y no sólo por eso hice trampa: por prejuicioso o timorato no quise nombrar otra primera página, la que al menos en este momento me importa más que todas: la de *Nadie nada nunca*, de Juan José Saer.

**Nadie nada nunca**, de Juan José Saer, página 1

No hay, al principio, nada. Nada. El río liso, dorado, sin una sola arruga, y detrás, baja, polvoriento, en pleno sol, su barranca cayendo suave, medio comida por el agua, la isla. El Gato se retira de la ventana, que queda vacía, y busca, de sobre las baldosas...