

Grandes Líneas

I E C H

MARTÍN CAPARRÓS ESCRITOR

“Yo no tengo ningún tipo de respeto por la realidad”

CECILIA VALLINA

Martín Caparrós tiene 42 años y varios libros publicados, como periodista y narrador. Con Jorge Dorio dirigió el programa de televisión *El monitor argentino* y la revista de libros *Babel*. Con Julio Anguita escribió los tres tomos de *La Voluntad*, un ensayo sobre la vida política en la Argentina entre los años 60 y 70. Su nueva novela se llama *La Historia*. Fue publicada por editorial Norma y Caparrós vino a presentarla a Rosario hace dos semanas. Entonces tuvo lugar esta conversación con *El Ciudadano*.

—En tus reflexiones sobre el trabajo periodístico marcás la necesidad de conservar cierto efecto de distancia, de extrañamiento con el objeto que vas a conocer y al que luego vas a describir. ¿Qué cosas te planteás para que la develación se perciba en la escritura?

—Cuando yo escribo una crónica quiero estar en un estado de sorpresa permanente, de hiperactividad de la mirada. Eso es lo que me gusta de viajar para escribir: que me obliga a una atención inusual. Al mismo tiempo, creo que es un entrenamiento. Es fácil ponerlo en práctica si voy a Ceilán, a Birmania o al Amazonas porque el exotismo ayuda. Lo difícil es contar con ese grado de extrañeza en la manzana de mi casa porque ahí es necesario un trabajo fuerte de revisión. Y eso es lo que pienso hacer en mi próximo libro.

—Vos describís la típica sensación de angustia que se siente al empezar una nota y, al mismo tiempo, el presentimiento de que, de alguna manera, “todo termina por funcionar”. ¿Cómo decidís qué pistas vas a seguir cuando llegás a un lugar?

—Primero me atiborro de material y mientras lo voy leyendo pienso que ya se escribió todo sobre el tema y que no voy a poder escribir nada. Después, en algún momento, tiro todo eso y me digo que nunca voy a poder hacer una crónica sobre eso. Y ahí es cuando me digo que ya hace muchos años que me digo que no voy a poder, que después lo hago y que sale bastante bien, entonces supongo que formará parte del ritual. Nunca sé bien cómo organizar mi mirada, aunque ya sé que tengo que conseguir un buen principio para mi crónica, que es lo más importante.

—En las crónicas, la descripción de personajes y el trabajo de los testimonios son momentos



“Cuando yo escribo una crónica quiero estar en un estado de sorpresa permanente, de hiperactividad de la mirada”

FRANCISCO GUILLEN

fundamentales. ¿Te parece lícito reunir atributos o testimonios de varias personas y adjudicarlos a una sola? ¿Cuál sería el límite para reeditar esos materiales en un registro periodístico?

—Si tengo que contar lo que dice alguien que es, por ejemplo, un cafishio de niños en un pueblito de Ceilán, su testimonio será sólo lo que él me diga. Ahora, si aparece un diálogo de dos personas que van por la calle, ahí sí se puede mezclar con otra parte de otro diálogo. Yo no tengo ningún respeto por la realidad, si alguien quiere creer que lo que yo cuento en mis crónicas es verdad, es su problema.

—Hoy la mayoría de los periodistas se especializan en un tema; vos, por el contrario, escribís sobre las cuestiones más diversas en cualquier sitio del mundo, a la manera de un cronista del siglo XIX. ¿Por qué no hay más periodistas que logren superar su tema y elaboren una escritura singular?

—Creo que si no hay más pe-

riodistas con estas características es porque los editores no quieren. Yo me tengo que pelear con ellos para que publiquen las crónicas que a mí me gusta hacer y si puedo pelearme es porque tengo alguna circulación que me lo permite. El periodismo argentino cree que no necesita trabajos como el mío; lo soportan porque soy como la guinda de la torta de muchas publicaciones, el raro que ponen para demostrar que son amplios.

—El planteo de *La Voluntad* se distingue de otros textos que abordan los 60 y los 70 en su método, que es elaborar desde el presente una crónica del pasado. ¿Cuáles eran los obstáculos que Julio Anguita y previeron de antemano?

—El primero: cuánto quisiera contar la gente que decidimos entrevistar y de cuánto se acordaría. La mala memoria sobre los años 60 y 70 fue una necesidad social o una consecuencia del terror y de la derrota y mucha gente aprendió a olvidarse. Entonces no estaba claro si íbamos a

poder reconstruir las vidas de esa época y como la premisa del libro era, precisamente, reconstruir la vida cotidiana, todo podía fallar. Sin embargo, fue sorprendente escuchar los relatos y descubrir que la gente sí se acordaba.

—¿Cómo es posible advertir en un testimonio el momento en que el recuerdo de un hecho se relata y, en consecuencia, se distorsiona bajo la mirada del presente?

—Seguro que la asepsia total es imposible y lo que hicimos con los entrevistados fue explicarles que sus opiniones actuales no iban a formar parte del relato. Pero hay algo que no queda claro en casi ningún comentario sobre *La Voluntad* y es que el libro no es una transcripción de los relatos de una cantidad de gente sobre esa época; no es, como se dice todo el tiempo, un libro de testimonios, es un relato escrito a partir de testimonios que escribimos nosotros siguiendo todas las reglas de la *non-fiction* y que está muy lejos

de la transcripción.

—Al final del tomo III, en el espacio en el que cada entrevistado escribió su visión actual sobre ese período, Nicolás Casullo plantea el tema de la relación entre tiempo y escritura y dice que “sólo la pura literatura, que es toda verdad proustiana, retiene la utopía de recobrar ese tiempo jamás calculado al vivir: el de estar haciendo siempre nuestro pasado”. ¿Qué relación te planteaste con el tiempo en *La Voluntad* y en tu novela *La Historia*?

—*La Voluntad* es vasalla de la concepción hegemónica del tiempo progresivo y lineal. Lo cual es lógico, porque si hubo un momento de la modernidad en que el tiempo estuvo en su apogeo fue en los años 60 y 70. Una concepción que supone que la realización está en el futuro y que todo lo que se hace hoy es una preparación de un mañana venturoso, es claramente la idea del tiempo de las revoluciones modernas. Supongo que el tiempo interno de > pág. 8

PINTURAS Y OBJETOS

I E C H

El Mirador Rosario

La exposición de Emilio García Wehbi, en el CEC, literalmente huele mal. Pero no se trata de fruncir la nariz sino de pensar en otras podredumbres



"La célula básica de la sociedad", óleo, 1997

NATACHA KAPLÚN

Emilio García Wehbi nació en 1964. Es actor y director de El Periférico de Objetos e integra el Grupo de Titiriteros del Teatro General San Martín. Así lo presenta el catálogo de su muestra *Arbeit macht frei* (El trabajo libera), en clara alusión a la frase que podía leerse a la entrada de los campos de concentración nazis. Las obras sitúan al espectador en el umbral mismo del horror. Su declarada obsesión por el Holocausto lo impulsa a reflexionar, no sin un cierto dejo de cinismo, acerca de las atrocidades de las que es capaz el hombre. Alemania es para García Wehbi un ejemplo de condensación de los opuestos en lo que respecta a la diversidad de expresiones tanto filosóficas como políticas que ha dado a lo largo de la historia. Pero los ejemplos se suceden y otros genocidios son señalados, otras masacres de armas más sofisticadas son comentadas. Una frase de Bertolt Brecht aparece en un momento de la charla entre el artista y Chiqui González, quienes inauguraron la exposición: "Qué tiempos son estos, donde hablar de los árboles es casi delito porque es callar muchos horrores". Y si bien a su criterio el artista hace uso de un privilegio que no posee utilidad alguna desde una perspectiva social, su catarsis da cuenta de un singular estado de cosas, ante el cual ningún espectador permanece indiferente. Quizás porque su profesión, que como aclaró no es aquello de lo que uno trabaja para comer sino aquello que uno profesa, sea el indagar en el horror, en las tinieblas, y plantear cierta necesidad de pensar ya sea mediante lo teatral o mediante las imágenes de "eso" sobre lo que generalmente no se habla.

Su búsqueda a través de la pintura comienza de modo coincidente con un momento de gran repercusión y reconocimiento gracias a la puesta de *Máquina Hamlet*, pero por otro lado de mayor desolación interior. Esta crisis por el paso de los 20 a los 30, según comentó el artista, viene a señalar que es precisamente en estas circunstancias cuando surgen para él las grandes cosas. De formación au-

todidacta como punto de partida para armar una estética, no quiere sumirse a las enseñanzas de un maestro que le indique pautas compositivas o colorísticas que puedan interferir en el camino de su expresividad, si bien reconoce su admiración por artistas como los Nuevos Salvajes Alemanes de la década del 80 y en lo que respecta a la "puesta en escena" se remite al Barroco, en especial a Caravaggio, y a la pintura de Bacon, entre otros.

La actividad plástica se presenta como una apertura, como una fuga en donde las conexiones que pueden establecerse con el teatro son, a su entender, posteriores, y que permite en un futuro retiro imaginario expresarse aunque no se tengan el medio ni los medios: "si no tengo plata pintaré en las piedras".

Las pinturas

El título de la muestra y de las obras se asocian a la conformación de un universo particular. Al hablar de su poética, García Wehbi remite a la del autor de *Máquina Hamlet*, Ernest Müller, quien mediante un proceso de concentración máxima de elementos, hace que estos "estallen" en el espectador con toda su densidad significativa.

La captación de este universo se estructura igual a las capas de una cebolla. No hace falta llegar al centro, sino que en la primera capa ya se percibe su efecto que se repite y acentúa en los niveles sucesivos. Importa tanto o más el primer impacto que producen las obras como las posteriores lecturas que genera la intertextualidad. Y esta característica se visualiza tanto en las pinturas como en los objetos, tales las referencias a las obras de J. L. David y del pintor prerrafaelista Millais.

Los primeros trabajos dan cuenta de un inicio donde el grafismo juega un rol principal para luego incorporar la utilización de la espátula. Si bien el artista confiesa que siente fascinación por la abstracción, es mediante la figuración que encuentra su herramienta expresiva.

En cuanto a la temática, la muerte aparece como uno de los puntos de reflexión. En casi todos los casos el abordaje intenta cierta distancia, una distancia



"Milagros del Cristianismo", óleo, 1997

que permita leer en el punto límite donde lo trágico y lo cómico se unen renovando la mirada para preguntarnos por qué lloramos o de qué nos reímos.

Podría decirse que las pinturas hablan del horror, es la visión desde la perspectiva de la víctima. En los acrílicos y óleos generalmente aparecen el gesto del desgarrar, los empastes, las chorreaduras. Lo matérico del dolor. A esto se suma la utilización de negros, grises, rojos con toda la carga asociativa que poseen y un amarillo "sucio" que colabora en la creación de una atmósfera opresiva.

El humor al que aludió el artista y que tanto le costó encontrar al público el primer día, consiste en un discreto humor negro que indaga sobre los límites de la crueldad. Cuenta de esto son "Ábaco" y "Milagros del Cristianismo", obras en las que la continuidad de las series ofrece "graciosamente" alternativas de la ferocidad.

Los objetos

En los objetos, en cambio, se presentan las roturas, las vísceras, pero al no aparecer la impronta gestual es como si esa emoción que antes contenía el gesto ahora es delegada en el espectador que aporta su emoción frente a lo que suscita la confrontación con la obra. En la producción objetual el carácter siniestro se superpone al tono expresionista de los trabajos pictóricos. Y quizás por esta misma razón es que remita más directamente a la propuesta de El Periférico de Objetos, con la utilización de muñecas antiguas que parecen haber estado animadas

o en las que se evidencian mutilaciones o heridas en los ojos.

Vale la pena señalar que el panorama que aportan estos objetos varía según el paso de los días. Somos testigos de una descomposición y quizás ese sea precisamente el gesto que portan, el de la putrefacción. Algo huele decididamente mal en los galpones del CEC y tal vez la intención es que no sólo frunzamos la nariz ante esto que no es más que una exposición, sino que comencemos a preocuparnos por las otras podredumbres.

OFICIO DE TINIEBLAS

El horror atraviesa las telas. Y deja sangrientas huellas. Las figuras sufren extrañas mutaciones: el antropomorfismo deja espacio a la animalidad. Las figuras se retuercen sobre su propio eje. Intenta hallar una respuesta en ese retorcimiento, como si los enigmas pudieran resolverse en el interior de esa carne, en la evisceración.

Nada parece dar señales de respuesta.

El paseo visual sobre este horror desplegado en las telas deviene descenso al más oscuro de los infiernos posibles.

Nuestra mirada se posa leve sobre la primera tela. Nada parecido ocurre en la segunda. Lenta, inexorablemente, los ojos ganan densidad y las imágenes furiosas se adueñan del cuerpo del que observa. (Alejandro Tantanian, en el catálogo)



ARBEIT MACHT FREI

Pinturas y objetos de Emilio García Wehbi, director de El Periférico de Objetos y miembro del Grupo de Titiriteros del Teatro General San Martín

En el CEC
Sargento Cabral y el río
hasta el 1 de julio

De Punta Los secretos de Barry

"Alguna fuerza me arrastró, antes incluso de conocer el Big Ben, hasta Mason's Yard, una callecita semicircular del centro de Londres. En mi libretita tenía..."



Carolina Taffoni
El Ciudadano

Alguna fuerza me arrastró, antes incluso de conocer el Big Ben, hasta Mason's Yard, una callecita semicircular del centro de Londres. "Indica / Mason's Yard / Galería de arte de John Dunbar donde Yoko Ono y John Lennon se conocieron en 1966", tenía anotado en la libreta, y aunque lo había pintado en el plano, fue muy difícil encontrarla. Claro que Mason's Yard existe, es un modesto callejón de negocios relacionados con las artes plásticas, pero la galería Indica ya no está más.

Justo por esos días (septiembre del 97), uno de los fundadores de la galería, Barry Miles, había editado una biografía de Paul Mc Cartney que muchos críticos ingleses tacharon de "complaciente autobiografía encubierta". Ahora ese libro, *Hace muchos años*, aterrizó en la Argentina para prestarse a múltiples interpretaciones.

Barry Miles no sólo fue uno de los propietarios de Indica, también cofundó el periódico *under International Times*, y fue el recopilador de la serie *En sus propias palabras*. Sus intenciones en esta biografía de poner en su lugar las atribuciones de Paul y John y despegar las imprecisiones de otras biografías, se cumplen justo en la medida de la naturaleza del libro, es decir, parcialmente.

Hace muchos años está articulado como una guía turística sobre los lugares, los personajes principales y secundarios que los transformaron en monumentos históricos, y los recuerdos de Paul como columna del relato.

Cuando Mick Jagger se refirió al libro como "Quien puede recordar tantos detalles estúpidos sobre los sesenta", seguramente se refería a las líneas y más líneas que Miles dedica a quién escribió tal sección de una canción, o a contraponer distintas versiones sobre a quién se le ocurrió un título.

"Que no se interprete que trato de hacer mi propio revisionismo", se contradice Mc Cartney desde el prólogo. Más de cincuenta por ciento del libro es su propio revisionismo. El paraavanchas "Yo quería a John...era grandioso, absolutamente maravilloso..." jamás hubiese sido necesario si en las 600 páginas posteriores el retrato de Lennon no se hubiese consumido en un personaje que varía entre lo aburrido, lo hipócrita, lo desinformado, lo paranoico y lo despilfarrador.

Y finalmente semejante cantidad de papel se desperdicia cuando triunfa el irreprimible espíritu conciliador de Mc Cartney: "La verdad es que John y yo éramos como iguales... fue un esfuerzo de equipo", aborda como feliz conclusión.

El arqueólogo. Se esconde en dos capítulos y algo más de *Hace muchos años* otra biografía ab-

solutamente distinta, la de Barry Miles, no la de Paul Mc Cartney. El ex galérista excede su modesta intención de ofrecer un retrato de Paul y su círculo en el Londres de los sesenta para terminar hablando del Swinging London en términos de "soborno, coima y nepotismo".

Mientras Mc Cartney cuenta cómo compuso "Yesterday", Miles cuela a través de la descripción del hogar de los Asher (de la novia de Paul, Jane) la pintura más acabada de la burguesía de la época. La vida nocturna de un ex beatle es apenas una excusa para chocarse contra las paredes del Ad Lib, el Scotch of St. James, el Bag O' Nails y todos esos reductos inclasificables que fueron testigos mudos del encanto y la crueldad de la década.

Así Miles recupera en un trabajo arqueológico la Atlántida del Swinging London, perdida ahora en locales abandonados, con timbres que no funcionan, entre las improbables direcciones de los sinuosos pasadizos del Soho, donde los vecinos y comerciantes ignoran el valor histórico de sus propiedades.

Miles inaugura involuntariamente un estilo (sólo para ini-

ciados en la biografía básica beatle) mediante un documento inédito, revelador y rastreador de influencias. Su quién es quién del Swinging London no sólo agenda al marchand Robert Fraser o a la paradigmática figura del "mago Alex". También ficha una charla de Mc Cartney con Bertrand Russell, el ambiente arty de Peter Blake y Richard Hamilton y René Magritte, los libros de William Burroughs y de Allen Ginsberg, el jazz de John Coltrane y de Albert Ayler, y la música electrónica y concreta de Stockhausen, Cage y Berio.

Es increíble también como con una sola frase ("John desconfiaba de todo lo que fuera vanguardista"), Miles excluye a Lennon de los capítulos definitivos del libro.

Podrido en el corazón. Apple, la única empresa que fracasó y sigue existiendo, conduce a una posibilidad que se le escapó a Miles y al resto de los biógrafos: Los Beatles nunca funcionaron como un grupo fuera de la química del estudio. Ni Apple ni su interventor Allen Klein (como sugiere Miles) influyeron en la ruptura de la banda. Nada más vinieron a ponerla en evidencia.

Como testigo privilegiado, Barry Miles desperdicia esta historia seguramente por encontrarse demasiado involucrado y deja que Shakespeare sea más elocuente que él en la cita inicial del capítulo: "Una manzana buena, podrida en el corazón".

En un gesto dudoso, Miles también asegura que los Beatles "fueron embromados por Brian Epstein", pero no llega a explicar cómo. Así se pierden las enmarañadas tretas comerciales y los contratos fallidos que constituyen uno de los aspectos más oscuros y apasionantes del universo beatle. Su ensañamiento con Derek Taylor y su persistente partidismo ("El enfoque de John arruinó Apple", mientras Paul dice: "Yo salvé el imperio de los Beatles") se encuadran más en el rubro Cuentas pendientes que en Investigación periodística.

"Para mí la década del sesenta es como el futuro, es como si no hubiera sucedido", reflexiona Mc Cartney entre su millón de palabras. Y su contradicción es, paradójicamente, la única certeza de este libro. La certeza de que todo sucedió hace muchos años y de que, al menos Mason's Yard, está en el mismo lugar.

DESCUBRA TODAS LAS CULTURAS
DE CABLEHOGAR



DISCOVERY CHANNEL,
MUNDO OLÉ,
ANIMAL PLANET,
INFINITO,
TV QUALITY,
EDUCABLE.

SOLO
\$30
MENSUALES
IVA INCLUIDO

CABLEHOGAR
MAS ROSARINO QUE NUNCA

SIEMPRE UN PASO ADELANTE.

Solicite promotor al Tel. 4206600 - Córdoba 2051

La Central Alexander Pushkin

Tal vez el autor de *Eugenio Oneguín* no haya sido, como se dice, el fundador de la literatura rusa, pero sí fue el responsable de su ingreso en el siglo XIX

PABLO GIANERA

"Todavía no tenemos literatura ni libros. Desde la infancia, bebemos todos nuestros conocimientos e ideas en los libros extranjeros. Estamos acostumbrados a pensar en una lengua extranjera... la erudición, la política y la filosofía todavía no han sido tratadas en ruso... Nuestra prosa ha sido tan poco trabajada, que aun en una sencilla correspondencia nos vemos obligados a crear giros para explicar las ideas más comunes." Así veía Alexander Pushkin la literatura de su país en 1824. La extensa cita explica no sólo el estado de literatura rusa cuando comenzó a escribir, sino también por qué, hasta hoy, muchos rusos continúan refiriéndose a él como "el sol de nuestra literatura" y son capaces de recitar de memoria muchos de sus poemas.

Es habitual leer que con Pushkin se inicia la literatura rusa. No estaría de más interrogar esta afirmación: ¿qué se dice cuando se declara de un escritor que funda una literatura? ¿Es que antes no la había? ¿O, quizás, que la producción de un poeta o un dramaturgo alcanza un grado de competencia insólito hasta entonces? En el caso de Pushkin se trata de una puesta al día, de ganar para la literatura rusa ciertos tópicos de otras literaturas. A partir de allí, por lo menos en el terreno de la literatura, Rusia entró en el siglo XIX. Recién entonces fue posible la producción de Gogol y Dostoievski. Recién entonces, para decirlo menos elusivamente, fue posible el ascenso y consolidación de una literatura nacional.

En este sentido, Pushkin vio con nitidez la necesidad de propiciar, como unos años antes lo había hecho el *Sturm und Drang* en Alemania, la emancipación de

la servidumbre que imponía la preceptiva del clasicismo francés. Burlándose de las pequeñas transgresiones que los críticos ponderaban en Racine –consistentes, por ejemplo, en el insolente empleo de la palabra "empedrado"– sugiere un atrevimiento menos apocado: "La audacia de la invención, de la creación, donde el pensamiento creador abraza un vasto plan: esta fue la audacia de Shakespeare, de Dante, de Milton, de Goethe". A la postulación de este parnasos romántico, le sumará la incorporación de dialectos y la recuperación de formas de poesía popular. Sin embargo, Pushkin notaría rápidamente las insuficiencias del programa romántico. En el esbozo de prólogo a *Boris Godunov*, drama histórico situado temporalmente en el siglo XVI, observaba: "Confieso que soy escéptico en literatura, y que todas sus sectas me son iguales, pues cada una presenta sus aciertos y errores. ¿Puede admitirse que la superstición de los ritos y las formas esclavicen la conciencia literaria?" Su proyecto literario era mucho más ambicioso. Ya desde el principio renunciará a la vaguedad y efusión romántica; a los énfasis de esta escuela opondrá, como primeros atributos de la buena prosa, "la exactitud y la concisión". Es lícito dudar de que efectivamente haya conseguido liberarse de la retórica byroniana. De lo que no puede dudarse es de la distancia que separa *Eugenio Oneguín* de *Don Juan* de Byron.

Aunque se trata de un extenso poema, Pushkin definió *Eugenio Oneguín* como una "novela". Escribir una novela en verso acaso sea un idea menos espectacular que la del "poema en prosa" de Baudelaire, pero resulta más perturbadora y tiene pocos antecedentes: *La Divina Comedia* y *El Paraíso Perdido*, aunque no se

trate aquí de novelas en un sentido estricto. La redacción de las trescientas ochenta y nueve estrofas que conforman el poema le insumió ocho años (de 1823 a 1831), y no dejó de corregirlo hasta el momento de su muerte.

Ciertas historias de la literatura suelen difundir el malentendido de considerar a Pushkin como un Byron ruso y no ven en *Eugenio Oneguín* más que una imitación del *Don Juan*. ¿Pero qué es *Don Juan* y qué *Eugenio Oneguín*? Indudablemente, Pushkin retomó ciertos tópicos y acentos byronianos: la entonación abandonada y distraída con la que comienza el *Oneguín*, por ejemplo, o la recurrente digresión autobiográfica que vetea el poema. No se trata aquí de opacar el irrecusable impacto que tuvieron la poesía y la figura de Byron en la primera mitad del siglo XIX, sino, más bien, de observar que la obra de Pushkin es, en varios sentidos, lo contrario de la de aquél. *Don Juan* es un monólogo ebrio, una difusa y a veces admirable improvisación. *Eugenio Oneguín* constituye, por el contrario, una obra de evidente y meditada concentración. Al revés de Byron y, más atrás, de Laurence Sterne, los elementos digresivos trabajan en favor de la trama, pero, al mismo tiempo, tejen una historia simultánea: la del propio narrador, y tal vez, la del propio autor. De hecho, la figura de Eugenio –hombre de origen noble que domina el francés y participa del "gran mundo"– está construida a partir de ciertos datos autobiográficos. Aparte de él y de Lenski –poeta contaminado de idealismo alemán asesinado por Eugenio en un duelo a pistola– la novela dejó otro personaje memorable: Tattiana; para Dostoievski, la más hermosa figura de mujer de la literatura rusa.

Pero Pushkin ha procreado

otro Eugenio, en cierto modo la contrafigura de Oneguín: el Eugenio de *El jinete de bronce*. Se trata en este caso de un descendiente de una ilustre estirpe boyarda cuyos bienes han sido dilapidados. Lejos de los salones y bailes, Eugenio es ahora un modesto empleado de oficina, que, luego de la inundación de San Petersburgo, enferma de un temor paranoico a la estatua de Pedro el Grande. Con la construcción de este personaje, Pushkin desafía y pone en cuestión la sublimidad de los héroes románticos. Al comienzo de *Eugenio Oneguín*, el lector se entera de que el protagonista, típico dandy al estilo inglés, regresa a su casa cuando el resto de la gente comienza a levantarse, cuando la ciudad vuelve al trabajo. El nuevo Eugenio es uno de los que se levantan cuando el otro se acuesta. Eugenio Oneguín elevó la literatura rusa a la altura de su siglo. *El jinete de bronce* –para muchos el mejor poema que se ha escrito en ruso– sobrepasa en cambio el romanticismo decimonónico y presagia con clarividencia los personajes de Dostoievski. Prefigura no sólo el somnambulismo enrarecido de, por ejemplo, *Crimen y Castigo*, sino que logra una representación casi demencial de lo urbano: la sólida opresión de la ciudad y la furia líquida del agua que todo lo anega. El poema –que, censurado en su momento, sólo pudo editarse después de la muerte del poeta– denuncia velada pero impiadosamente el tremendo hiato que padecía Rusia, la fractura de una sociedad parcialmente modernizada y, no obstante, regida por tardías formaciones feudales.

Las conspiraciones políticas, las intrigas amorosas, la muerte en un duelo una mañana invernal hicieron de la vida de Pushkin algo no menos novelesco que

EL PROFUNDO SUR

JUAN AGUZZI

En *El profundo Sur* Rivera construye una pieza breve, expresamente sintética, en la que pone en escena la trama en bruto de su génesis. Parece preguntarse sobre esa inmodificable porción de historia que manifiesta sus atributos más auténticos con signos sangrientos.

Cuatro personajes giran aquí a partir del mismo hecho; porciones de sus vidas son narradas a partir del eje de un crimen (el más importante, el que justifica los síntomas previos) cometido por Roberto Bertini, un joven provinciano (del sur) a bordo de un camión cargado de asesinos pertenecientes a la siniestra Liga Patriótica Argentina.

Rivera es el autor de nouvelles por excelencia: textos de no más de 100 páginas con un gran cuerpo de letra en el que los diferentes fragmentos de la narración, encastran como piezas de ma-

tricería. *El profundo Sur* demuestra que ha vuelto al cálculo constante de lo imponderable, que se mete a probar lo infalible de la síntesis, su correspondencia con la especificación de lo que no era de esperar –el azar, la excepción, lo que no sale bien– y organiza ese caos en un proceso en el que necesita que el pensamiento del lector se acompañe con el suyo en una línea recta que se agota en el marco de la acción que describe. "No se debe engordar el texto, decir lo que hay que decir y confiar en la inteligencia del lector", dijo Rivera a propósito de este libro. Y esa economía no es avara; por el contrario, está abonada por vertientes que tienen su origen en la serie de temáticas tratadas por Rivera en su obra anterior; por sus obsesiones sobre qué escribir y cómo hacerlo.

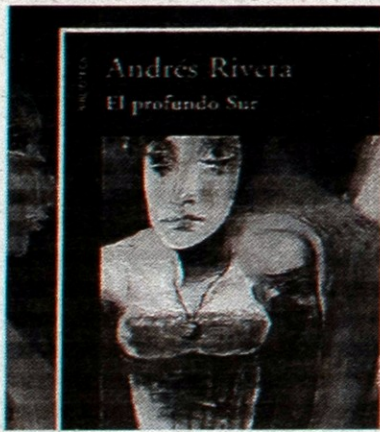
De esta forma, en *El profundo Sur* están el preámbulo incestuoso de Bertini y su familia y el parricidio como oclusión obli-

gada; el estanciero y poeta Eduardo Pizarro, víctima ideal del desenfreno político; el culto francés Jean Dupuy, que forjó su ideario en los movimientos comuneros de París y que disparará su arma sobre el camión que se aleja con los asesinos arriba de su caja; y Enrique Warning, al que la bala de Bertini estaba dirigida pero que ahora cargará entre sus manos el cadáver de otro hombre desconocido y que percibe, en ese mismo instante, su lugar en el mundo, su estar de un lado mientras del otro están quienes quieren matarlo.

A partir de su lenguaje despojado, Rivera se esfuerza por mostrar la multiplicidad de las perspectivas, de presentar los diferentes aspectos de cada uno de los protagonistas a partir de sus vivencias y opiniones, pero en la estructura formal de su novela todo esto aparece determinado por presupuestos que no sólo se ocupan de recrear trasfondos de gran efecto, sino que permiten el

conocimiento de la realidad planteada a través de impresiones sensoriales y sirviéndose de todos los medios de la praxis y el saber. Pareciera que sus textos pudiesen intervenir en la vida misma, en la lucha de clases, en las necesidades espirituales y corporales de ese campo yermo –envilecido por la codicia– que fue la conformación política argentina.

En *El profundo Sur*, Rivera entiende la realidad en lucha constante contra la ideología y el prejuicio, y la entiende a partir de su multiplicidad, de su movimientos y de sus contradicciones. Los pasajes de *El profundo Sur* en los que Eduardo Pizarro arroja al fuego sus poemas porque "cuando los hombres aceptan sus propias cobardías, la poesía debe callar", o el de la aparición de Sarmiento en la librería de Jean Dupuy, preguntándole al francés si había participado del levantamiento de la comuna de París, así lo demuestran.



DE ANDRÉS RIVERA

Como en todas las nouvelles del autor de *En esta dulce tierra*, en esta también aparece la realidad política en su lucha contra la ideología y el prejuicio

Alfaguara
Buenos Aires, 1999
92 páginas

ASÍ ESCRIBE

Sobre el ensombrecido Petrogrado soplaban noviembre con su frío otoñal. Moviendo sus revueltas aguas, el Neva se agitaba como un enfermo en su lecho...

Aquella noche, un joven regresaba a su casa, de vuelta de una reunión con varios amigos suyos... Daremos a ese joven el nombre de Eugenio. Me parece que no suena mal; por lo demás hace ya tiempo que mi pluma se halla familiarizada con él. Su apellido no nos importa, aunque acaso en tiempos pasados fuera muy conocido y hasta quizá mencionado por Karamzín en sus anales de nuestro país; pero ahora permanece olvidado por completo.

Vivía nuestro héroe en Ko-

lomna, estaba empleado en cualquier lugar, evitaba el contacto con los personajes poderosos y no pensaba en sus parientes difuntos.

Regresó, pues, Eugenio a su casa, se quitó el abrigo y se acostó. Pero durante largo rato no pudo conciliar el sueño.

Pensaba en su pobreza; en que debía ganarse la vida, y hasta el honor y la independencia, con su trabajo; en que Dios hubiera podido dotarle de una inteligencia más vasta y concederle mayor fortuna... "Existen -pensaba- personas de poca inteligencia y de un natural indolente, que viven bien sin hacer nada y se sienten felices..." Pensaba en que el tiempo no mejoraba, en la continua crecida ... (El jinete de bronce)

los poemas. Nació en Moscú el 26 de mayo (o el 6 de junio, según se siga, o no, el viejo calendario ruso) de 1799. Asistió al primer Liceo fundado en el país donde recibió la mejor educación disponible. Por esa época comenzó a frecuentar grupos liberales que, entusiasmados por la Revolución Francesa, debatían reformas y constituciones. Tales actividades políticas condujeron a la escritura de la oda "Libertad" y a las sospechas del régimen de Alejandro I. Luego de que ciertos oficiales zaristas confiscaran una carta en la que profesaba el ateísmo, Pushkin fue confinado en Odessa. La rebelión decembrista de 1825 no mejoró las cosas: si bien no había participado en la revuelta, se comprobó que los decembristas intercambiaban copias de sus poemas políticos, hecho que a los ojos del régimen suponía algún tipo de complicidad.

Sin embargo, algún tiempo después, Nicolás I, flamante zar, lo liberó del destierro, convirtiéndose, al mismo tiempo, en el censor personal de sus obras. Hacia 1831 se trasladó a San Petersburgo donde viviría hasta su muerte. Aquí comienza a gestarse el final de Pushkin. Rumores de infidelidad, cartas cruzadas con acusaciones e insultos, y un reto a duelo con George d'Antes, supuesto amante de su mujer tramaban el desenlace. Pushkin es herido y muere dos días después, el 29 de enero de 1837. Su considerable y creciente popularidad (Alejandro Dumas cuenta que durante su agonía había manifestaciones callejeras) atemoriza al régimen, que, para evitar una demostración política, ordena que el cuerpo sea enterrado en secreto y a medianoche.

Fuera de Rusia, su nombre tardó mucho en salir de las som-



Pushkin nació en Moscú el 26 de mayo, o el 6 de junio, se siga o no el viejo calendario ruso, de 1799

bras de esa medianoche, y el eco de su obra fue durante bastante tiempo apenas audible. A mediados del siglo pasado, el escritor inglés Matthew Arnold afirmaba con inocencia que Rusia no había producido todavía un gran poeta. Oportunamente, Turgueniev luchó en vano con Flaubert para convencerlo de su

importancia. La cantidad de eventos y las reediciones que se suceden por estos días parecen probar que, pese a la recurrente indiferencia, Pushkin ha ingresado por fin en la literatura mundial. Y si esto ha ocurrido es en gran medida a su inmediata descendencia literaria: la gran novela rusa. Su influjo permea to-

da la ficción posterior. Quizás por eso, como dice Edmund Wilson, si se ha frecuentado a Dostoievski o Tolstoi, la lectura de Pushkin depara un *déjà vu*. La sensación de estar saboreando la "pura esencia" de algo que se conoció previamente pero sólo en combinación con otros elementos.

CUANDO EL TIEMPO ERA OTRO

PABLO MAKOVSKY

Si hay una experiencia del tiempo que la melancolía refuerza es aquella según la cual el pasado no es la fuente de los días venideros sino, por una especial transmutación de los sentidos, su meta, su fin, su destino. De allí las simetrías que la vida encuentra en la infancia; de allí, al fin y al cabo, que la melancolía sea una experiencia literaria. "Ver es haber visto", recuerda Fernando Pessoa quien, como Cesare Pavese, sostenía la melancólica idea según la cual nos sorprenden las cosas que ya desvelaron los primeros encuentros, cuando todo el vértigo del hallazgo exigía otra vida aún que lo pusiera en palabras. Ese trayecto, de las primeras impresiones hasta el nombre de las cosas, es el que describe *Cuando el tiempo era otro*, acompañado de la leyenda: *Una historia de infancia en la pampa gringa*.

Organizado en torno de ciertos momentos de la niñez, en el libro transcurren nueve años desde el nacimiento -que evoca la memoria materna y en el que la memoria de Onega halla un eco cargado de signos- hasta el exilio en Rosario de aquel paraiso infantil en la provincia.

En clave autobiográfica, *Cuando el tiempo era otro* puede no ser tanto el relato de la infancia recordada como el conjuro que el recuerdo de la infancia echa sobre un relato que en todo momento se reconoce como tal. El libro se inaugura con "La casa" y termina en otra casa, la de Rosario, la del exilio. También la casa de estudios, el colegio, donde la niña se ve a veces empujada por cierta clase de vergüenza a contar historias que inventan un origen distinto del que le ha tocado, para forzar una identidad aceptable entre sus compañeras. Ya "La casa" narra un proceso similar. "La casa es la heredada", se lee; frase que trae el mandato de

los parientes de España, que quedó del otro lado del mar. A partir de allí, el texto puede ser leído como la fundación de una herencia a través de una ficción.

Y este es quizás su hallazgo fundamental: la familia, en las páginas del libro, puede ser leída acaso no como el cruce de lazos filiales, el entramado de una cosanguinidad, sino como una ficción. La ficción de la sangre, que atraviesa las escenas como un borbotón de palabras, nombres y voces: la abuela que en España prohibió al médico visitar a la hija que se desangraba después del parto y una anécdota casi igual, repetida años después, que decide la emigración a América de una parte de la familia. La historia, callada por los mayores, circula en secreto por la casa. Y aquí lo secreto vale casi por sagrado, porque es la comunión con ese secreto al que alude la realidad de otro parto, otra partida, otra parte de la familia, lo que en definitiva sustenta la perte-

nencia a un legado, una heredad.

La familia: una voz, que se hace única y conocida en el tumulto de voces del mundo. Una voz que convoca su intimidad en voces ajenas, como la voz de Gardel, que en el capítulo "Nostalgias" llega por una radio lejana frente a la que el padre llora la muerte en Medellín. "Llora porque se acuerda de sus padres, tu abuelos", le dicen a la niña. Y con esa voz triste ingresa a la casa, a esa otra casa que la niña empieza a construir con palabras, un pasado que quiere ser asumido también en palabras y nombres que son una parentela, una geografía, una trayectoria de voces.

En las simetrías que el libro encuentra en esos pasajes de la vida familiar articulada en la intimidad del recuerdo -las lombrices, la tos convulsa, los ronquidos del padre-, *Cuando el tiempo era otro* puede leerse como una novela, no la novela freudiana de la familia, sino la ejemplar de la literatura.



DE GLADYS ONEGA

Una autobiografía de infancia en el Azeval de los 30, que sirve de excusa para el hallazgo de las simetrías que componen la vida

Mondadori
Buenos Aires, 1999
238 páginas

PRAGA, CARACAS, MADRID, BUENOS AIRES I E C H

abecedé nacionales e internacionales

a)

Kafka, ninguneado. Setenta y cinco años después de la muerte de Franz Kafka, que se produjo el 3 de junio de 1924, "ninguna calle de Praga lleva el nombre del praguense más célebre del mundo", lamenta el catedrático Eduard Goldstuecker, especialista de literatura alemana.

"Este olvido se debe a la obsesión checa de afirmar una identidad eslava de la ciudad, que fue hasta los años 30 una encrucijada de culturas eslava, alemana y judía", explicó Goldstuecker a la agencia AFP.

"Praga, que fuera en la época uno de los más fecundos centros intelectuales europeos, niega hoy a los más gloriosos de sus hijos. Ninguna calle de Praga lleva el

nombre Kafka, como tampoco el de Max Brod o Franz Werfel, todos ellos relegados al olvido por haber escrito en alemán cuando habían nacido en lo que se convertiría después en la capital checa. Este ostracismo se explica menos por un antisemitismo oculto respecto a esos escritores que por el evidente rechazo de la literatura alemana en la cultura checa. Prueba de ello es que la misma suerte es reservada al escritor praguense cristiano Rainer Maria Rilke".

Goldstuecker lucha desde hace 36 años (con los gobiernos comunistas antes y con los democráticos ahora) para que una plaza o calle de la ciudad lleve el nombre de Franz Kafka.



b)

Donoso y Bayly, nominados. El maratón por la distinción del premio Rómulo Gallegos de novela entró en su recta final, con 220 autores esperando el veredicto del 2 de julio que los eleve al selecto grupo de triunfadores, informaron los organizadores.

Entre los concursantes de la XI edición están autores de diversas tendencias como el chileno José Donoso, el argentino Adrián Desiderato, el colombiano Plinio Apuleyo Mendoza, los peruanos Alfredo Bryce Echenique (foto) y Jaime Bayly y la venezolana Angela Zago.

El jurado, integrado por la mexicana Angeles Mastretta, el argentino Saúl Sosnowski, el cu-

bano Antonio Benítez, el uruguayo Hugo Achúgar y el venezolano Carlos Noguera está trabajando a toda máquina para el día del veredicto.

El país que más candidatos tiene al premio es Venezuela, con 40 autores en línea de partida; lo siguen Chile con 28, México con 24, Colombia con 23, España con 22, Argentina con 18 y Uruguay con 12. La coordinadora del premio informó que el jurado se encuentra deliberando desde ayer y que, además de su actividad específica, sus miembros dictarán una serie de conferencias sobre literatura.

La ganadora de la edición anterior fue Mastretta, que pasa ahora al papel de jurado.



c)

Beckett, traducido. El despojamiento y la sobriedad son las características que el lugar común le adjudica a la escritura del irlandés Samuel Beckett, cuya economía y rigor formal también pueden apreciarse en sus pocas piezas poéticas.

En *Quiebros y poemas* -libro recién distribuido en la Argentina, publicado por las Ediciones Ardora-, se reúne una colección fechada en diferentes momentos de la producción del Premio Nobel de Literatura. Según el crítico literario español Rafael José Díaz, "para acceder (...) al núcleo de estos breves poemas situados en la página en blanco como restos de un naufragio en un mar fantasmal, el lector deberá saber

que la lengua en que estos textos fueron escritos es una *lengua de adopción*". En *Quiebros...* (que también podrían entenderse como ejercicios de estilo, como un respiro entre dos actos), Beckett tensa hasta el extremo su estrategia para la prosa.

Esto es, "el discurso se extenua hasta el balbuceo y el estallido de la sintaxis"; las piezas aparecen como astillas de un todo siempre incompleto, o del cual se deduce una completud imaginaria y retroactiva. No se proporciona en estos textos ningún tipo de concesión lírica a una voz escueta (la del poeta) que se reduce a un soplo mínimo, pequeñas partículas del estallido "del cuerpo unitario de la vida".



d)

Landero, publicado. El español Luis Landero visitó la semana pasada la Argentina por segunda vez en su vida para presentar su nueva novela, *El mágico aprendiz*.

Aunque desde su adolescencia escribió poesía, se reconoce como un escritor tardío ya que había trepado a los cuarenta años cuando publicó *Juegos de la edad tardía*, novela que en 1990 ganó el Premio Nacional de Literatura y el Premio de la Crítica, ambos en España.

Su segunda novela apareció en 1995 y se tituló *Caballeros de fortuna*. Admirador de Borges, Cortázar y Faulkner, Landero recordó que "comencé a escribir poemas a los 14 años, pero has-

ta los cuarenta años no tuve interés en publicar. También influyó mi formación tardía, pues en mi casa no había libros".

En *El mágico aprendiz* el protagonista busca indicios de su padre a partir de una foto de la Guerra Civil y aunque el escritor aseguró que "no hay una proyección biográfica", en este caso en particular destila a través de la trama "un sentimiento de culpa que tuve siempre hacia mi padre campesino, a quien la guerra sorprendió haciendo la mili en Barcelona y en consecuencia fue republicano hasta que en la Batalla de Teruel (una de las más encarnizadas de la contienda) aprovechó para desertar y pasarse al bando nacional".



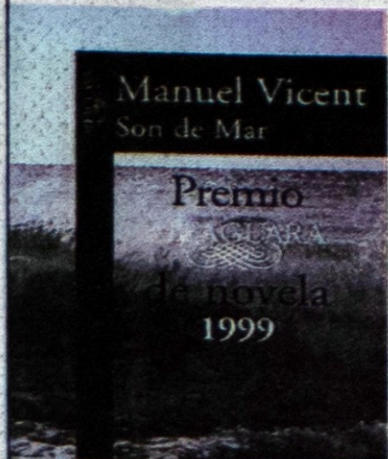
Todo para leer, para mirar, para escuchar

LIBROS

I E C H

Un naufragio, un guatemalteco en Nueva York, una reflexión sobre la tiranía de la belleza y los casos de Montalbano, en los anaqueles desde hoy

SON DE MAR
de Manuel Vicent



Son de mar es una novela de amor, de naufragios y regresos. Todos los muertos vuelven si los llama el amante con la fuerza necesaria. El protagonista de la novela es un naufrago que regresa después de diez años, pero este hecho sucede también cada día en el asfalto de la ciudad. Según el manual de la resurrección, el primer requisito que se exige para resucitar es estar vivo, aunque la vida te sumerja cada día en la profundidad de los mares. Esta novela, ganó el premio Alfaguara 1999.

Editorial Alfaguara
Buenos Aires, 1999
333 páginas

NINGÚN LUGAR SAGRADO
de Rodrigo Rey Rosa

Rodrigo Rey Rosa
Ningún lugar sagrado



Aunque en algunas de las páginas de estos cuentos se halle presente, a veces con dureza y notable intensidad, la problemática de Guatemala, *Ningún lugar sagrado* se diferencia de otros libros de Rodrigo Rey Rosa por el hecho de situarse fundamentalmente en el escenario urbano de Nueva York en la actualidad. Con una escritura de magistral concisión y fuerza expresiva el autor explora en el mundo de hoy y se mantiene fiel a sus constantes: guiños inteligentes, magistral sutileza.

Editorial Seix Barral
Barcelona, 1999
125 páginas

LA MAESTRA DE CANTO
de Silvia Arazi



La maestra de canto cuenta la historia de Ana y Federico, dos jóvenes artistas que, después de cinco años de casados, conocen a Úrsula, una cantante de voz magnífica y perturbadora seducción. A partir de esa circunstancia, muchas cosas cambian. Uno de los méritos secretos de la novela consiste en hacer que el lector ignore adónde conducirán las tentaciones, los pasos en pos de un destino o argumento. La novela es además una reflexión sobre la tiranía de la belleza.

Editorial Sudamericana
Buenos Aires, 1999
188 páginas

UN MES CON MONTALBANO
de Andrea Camilleri



Andrea Camilleri es hoy el autor más popular de Italia, donde cinco de sus libros han llegado a figurar simultáneamente en la lista de bestsellers. Su talento extraordinario y su mágico universo se revelan en esta novela que tiene por protagonista a Salvo Montalbano, un solterón melancólico, amante de la buena mesa, comisario de un pueblo siciliano imaginario. Escrito en un estilo simple y depurado, este libro lleno de humor es una reflexión cínica y sabia sobre el ser humano.

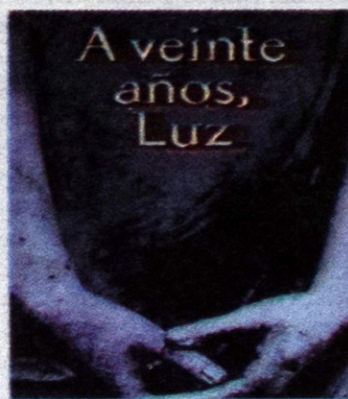
Editorial Emecé
Buenos Aires, 1999
333 páginas

PRESENTACIONES, CONFERENCIAS, LECTURAS, INAUGURACIONES

Elsa Osorio, Rodolfo Alonso, Clemencia Baraldi, Cecilia Maidagan, Diana Wolkowicz y Chachi Verona son los nombres de la semana cultural

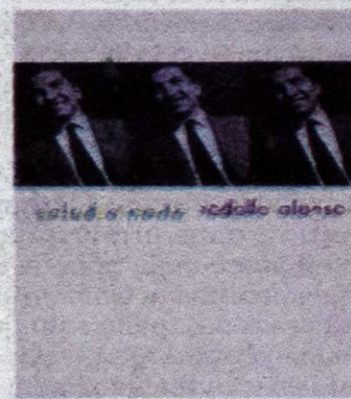
A VEINTE AÑOS, LUZ

Hoy, a las 19.30, en librería Ross, Córdoba 1347, la escritora Angélica Gorodischer y el periodista Carlos del Frade presentarán, junto a su autora, Elsa Osorio el libro *A veinte años, Luz*, que cuenta la historia de una muchacha que, a poco de ser madre, decide indagar sobre su pasado. Su investigación la lleva a descubrir que es hija de una mujer desaparecida y que su padre es un militante que vive en España, hacia donde viaja Luz para encontrarlo.



De Elsa Osorio
Hoy, a las 19.30
en Ross, Córdoba 1347

LA VOZ SIN AMOR



Rodolfo Alonso
Hoy, a las 19.45
en El Círculo, Laprida y Mendoza

Hoy, a las 19.45, en el ciclo Poesía en El Círculo, se presentará el poeta Rodolfo Alonso, quien dará una conferencia titulada *La voz sin amor* (Lenguaje y poesía en la era del show), y posteriormente leerá poemas propios. Alonso fue miembro del celebrado grupo Poesía Buenos Aires. Tiene más de veinte libros publicados y tradujo a, entre otros, Fernando Pessoa, Giuseppe Ungaretti, Eugenio Montale, Paul Valéry y Manuel Bandiera.

JUGAR ES COSA SERIA



De Clemencia Baraldi
El viernes, a las 19.30
en El Círculo, Laprida y Mendoza

Este viernes, a las 19.30, en el foyer del teatro El Círculo, de Laprida y Mendoza, los psicólogos Elsa Coriat, Carlos Kuri y Fernando Barolo presentarán el libro *Jugar es cosa seria*, una compilación de trabajos de Clemencia Baraldi, publicado por Homo Sapiens en la colección Psicoanálisis. El libro reúne ensayos de Baraldi, Valeria Ferraza, Egle Reeves, Cecilia Maidagan y Diana Wolkowicz, todas miembros de la Fundación del Centro de Desarrollo Infantil.

PERDIDOS EN EL ESPACIO

Este viernes, a las 20, en la Biblioteca Argentina, pasaje Álvarez 1550, se inaugurará la exposición del artista Chachi Verona, titulada *Perdidos en el espacio*. Acerca de la misma, escribió Osvaldo Aguirre: "Las obras de Chachi Verona recuerdan a esos objetos cuya existencia transcurre en secreto, que permanecen olvidados y desaparecidos de la faz de la tierra hasta que son redescubiertos y situados de nuevo en el circuito de las cosas humanas".



de Chachi Verona
El viernes, a las 20
en Biblioteca Argentina, Pje. Álvarez 1550

...viene de tapa

página 1

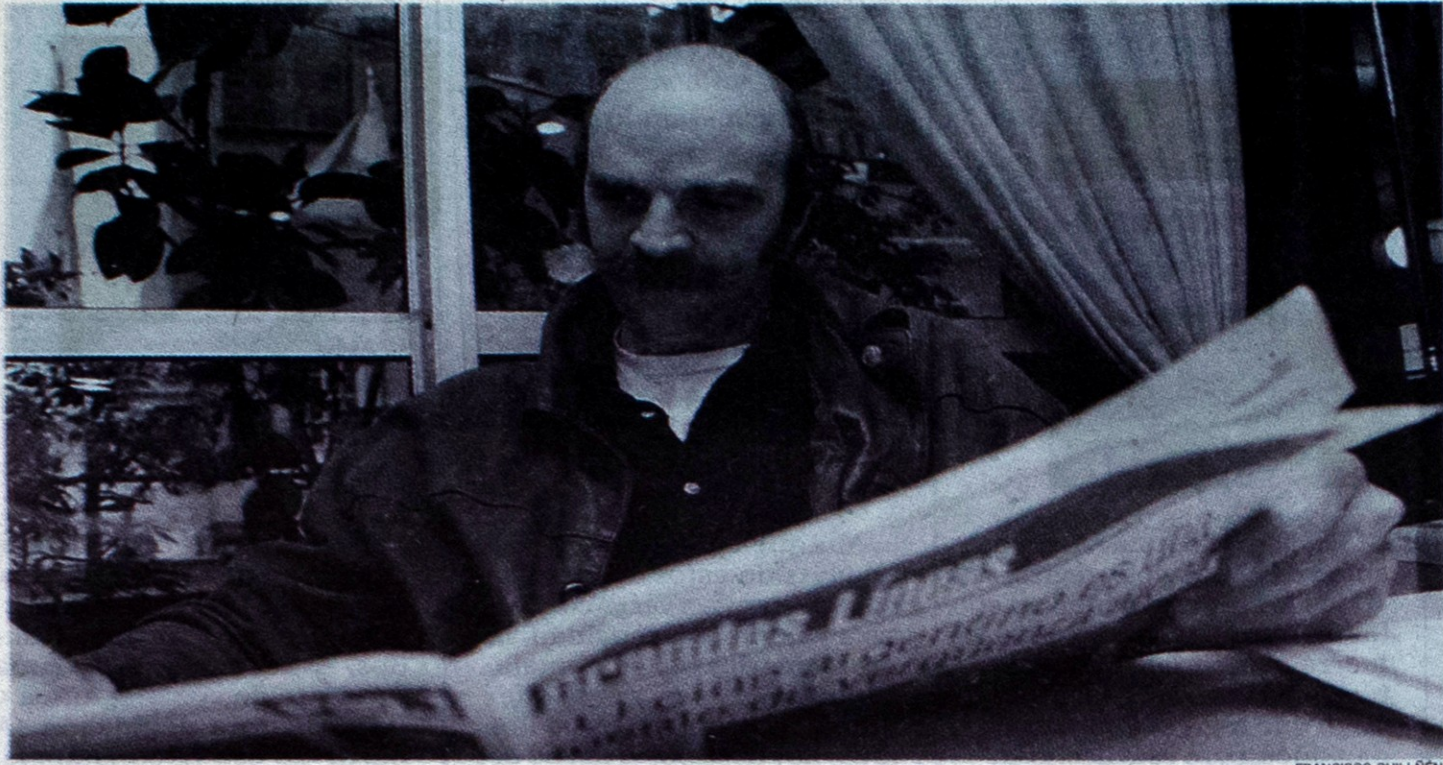
MARTÍN CAPARRÓS ESCRITOR

► *La Voluntad* no podía ser otro que ese. En cambio en *La Historia* la idea era jugar a inventar tiempos. Por eso se me ocurrió que en esa civilización cada soberano tiene derecho a definir cuál va a ser la forma del tiempo que va a haber bajo su mandato. Esto produce un efecto secundario en los súbditos que están siempre a la espera de que una nueva forma del tiempo pueda cambiar sus vidas. Eso es un poco la espera moderna. Se supone que la modernidad inventó una manera teleológica de vivir, en la cual uno estaría esperando que aquello que vendría fuera lo bueno.

—**Cuando hablás de *La Historia* subrayás el valor que tuvo para vos haber inventado tus propios relatos por sobre el de aquellos que tienen como referente una historia real. Sin embargo, en la ficción apelás a recursos propios del registro documental.**

—Me parecía muy atractiva la idea de usar todas las herramientas del historiador y armar un edificio histórico con una base documental improbable. Y en ese sentido creo que *La Historia* es un discurso sobre la historia como disciplina que tiene como virtud ser francamente desmesurada y ambiciosa. En los últimos años, en la literatura argentina hubo un exceso de pudor; hacíamos como que no queríamos hacer grandes cosas, como si hubiéramos querido privarnos de cualquier gesto de ambición.

—**Con *La Historia* reinstalás el tema de lo apócrifo, citas de autores reales que no se sabe hasta dónde son verdaderas. ¿Cómo opera en vos la herencia**



FRANCISCO GUILLÉN

“Creo que está suspendido cierto debate cultural”

borgesiana?

—Sí, seguro que es la línea Borges. Yo salí a hacer aquello que Borges supo evitar. Él se conformó con postular una civilización en las diez páginas de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” y yo, en cambio, caí en la trampa y conté hasta el último detalle de esa civilización.

—**Vos fuiste el responsable de proyectos periodísticos como *El monitor argentino* y de la revista *Babel*. ¿Esa voluntad de intervención en el campo cultural quedó en el pasado?**

—Yo creo intervenir en el espacio público a través de mis notas. No me voy a hacer ilusiones sobre la posibilidad de intervención con *La Historia* que es un li-

bro difícil que requiere de un lector muy activo. Pero sí creo que está suspendido cierto nivel de debate cultural.

—**Que tiene que ver con cierto desprestigio del debate político.**

—El gran éxito de la democracia ha sido convencernos de que la política es esa porquería que hacen los políticos y que por lo tanto nosotros no tenemos nada que hacer con ella ya que no tiene ninguna capacidad de cambiar nada. El problema es que la política es la única forma conocida en los últimos doscientos años de cambiar la vida, por lo tanto, al desaparecer como forma de cambiar nada, te deja sin ningún camino para transformar tu vida. Y en esto la prensa es res-

ponsable en la medida en que lo único que se cuenta es lo que Ruckauf le dijo a Corach para aliarse contra De la Rúa mientras te dicen que eso es política. Y la única diferencia de la prensa “progresista” es que te cuentan qué estaban robando mientras lo decían. Para reinventar la idea de que la política sirve para cambiar las cosas hay que revertir el pensamiento único que sostiene que sólo la democracia de mercado puede regir nuestras sociedades. Si eso está fuera de discusión, ¿de qué puede hablar la política? Hoy en la Argentina la política es un asunto policial, es la denuncia de los negociados o la escucha de los acuerdos entre los políticos.

La amabilidad del lector



Martín Prieto
El Ciudadano

Hay una escena en *Pronto*, una novela de Elmore Leonard en la que Harry, el personaje principal, huye de la policía, de la mafia y de Estados Unidos, para instalarse en Rapallo sólo por amor a Ezra Pound. Una vez acomodado en una finca italiana, le dice a su empleado: “Me imaginaba a mí mismo sentado aquí al atardecer, mirando la puesta del sol, el resplandor rojo hundiéndose en el mar”. Entonces su interlocutor le pregunta “¿Eso es de Ezra?” Y Harry contesta: “No. Él no escribía esa clase de poesías”. Me parece que ahí, en esa pequeña escena se juega, otra vez, una batalla que no termina nunca y que se reinicia cada vez en escenarios diferentes y con antagonistas diferentes también. Y esa es la batalla entre “esa clase de poesía” (la del atardecer, la puesta del sol y el resplandor rojo hundiéndose en el mar) y la otra que, por caso, representa de modo extremo el propio Pound quien, al decir de otro de los personajes de *Pronto* “se pasó cuarenta años escribiendo un poema que casi nadie en el mundo

entiende”. ¿Lo convierte eso a Pound en un poeta peor?

El sábado, en un programa de televisión, un joven escritor argentino —es decir alguien de más de 35 años— hablaba con el conductor del programa de su nueva novela. Aparentemente, y según las preguntas que le formulaba el conductor y que el joven escritor respondía con la felicidad de verse reconocido en ellas, el autor había aprendido muchas cosas entre su novela anterior y la nueva: “más personajes, mayor complejidad compositiva”, decía el conductor. El joven escritor agregó a la serie de mejoras de su nuevo modelo: “mayor amabilidad con el lector”. Él ya había encontrado la respuesta a la pregunta que yo no terminaba de formular: entre “esa clase de poesía” y el poema que casi nadie en el mundo entiende, optó por la primera posibilidad: ser más amable con el lector.

Ernesto Sabato, que acaba de cumplir 88, publicó un nuevo falso libro que se llama *Cuentos que me apasionaron*. Como Sabato sabe qué es lo que los lectores esperan de él, y quiere ser amable con ellos, empieza el prólogo a su nuevo falso libro escribiendo: “En estos años dolorosos y finales de mi vida...”. Sabato le concede al lector la amabilidad de su

dolor, que es lo que su lector espera de él. Más tarde, cuando presenta el cuento “Hussein el cojo y Axuxa la hermosa”, de Roberto Arlt, traza una breve biografía del autor; que dice, al hablar de *El juguete rabioso*: “Este libro narra las vicisitudes de un adolescente, explotado en su trabajo, que ingresa en una banda de ladrones”. Claro, no es así. Astier primero ingresa en una banda de ladrones. Luego quiere estudiar y no lo dejan. Más tarde es explotado en un trabajo, como dependiente de una librería, finalmente deja el trabajo y toma otro, como vendedor de papel. Lo pasa más o menos bien, hasta que el Rengo le propone robar la casa del ingeniero Vitri y Astier, por nada, se pregunta, “¿Y si lo delatara?” Y lo delata. Es una trama incómoda y, sobre todo, poco amable. Descuento que Sabato la conoce, pero justificar el robo por la explotación es una amable concesión que Sabato hace a sus lectores.

El joven escritor argentino de la televisión y Sabato, cada uno a su modo, escriben el infinto poema del atardecer, la puesta del sol y el resplandor rojo hundiéndose en el mar. Es, por supuesto, una amabilidad que deja indiferentes a un montón de lectores que están esperando que los caguen bien a palos.

Contesta hoy:
D. G. Helder



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

—Uh, qué pregunta. ¿No hay otra?

—No.

—Entonces la de *El Caos*, de Rodolfo Wilcock.

—**¿Por qué?**

—Porque es apabullante. Porque tiene tantas virtudes estilísticas como gancho y ambas cosas te obligan a seguir y a seguir leyendo.

El caos, de Rodolfo Wilcock, página 1

Desde muy chico me atrajo la filosofía. Debo confesar que padezco de algunos impedimentos físicos —por ejemplo en una mano tengo tres dedos y en la otra, por desgracia la derecha, solamente dos, lo que entre otras cosas me impidió aprender el piano, como hubiera sido mi deseo— y que esta circunstancia, si bien por un lado contribuyó a que mi infancia y mi adolescencia fueran algo menos movidas que las de la mayoría de los jóvenes, lo que por suerte me permitía disponer de más tiempo para el estudio, por otro lado constituía una seria traba para mi perfeccionamiento espiritual, ya que estos impedimentos míos me dejaban, por así decir, a la merced del mundo exterior.

A pesar de todo, mis investigaciones filosóficas se caracterizaban en esa época por una asiduidad y una seriedad poco comunes. Mi verdadera pasión ha sido siempre la metafísica. Último descendiente de una familia que otrora fue la más ilustre del país, el árido y sobre todo tortuoso sendero de esta ciencia era en efecto el camino que mi natural aristocracia había elegido para reafirmar con nuevas conquistas espirituales el predominio de nuestra estirpe, jamás discutido hasta ahora en los demás campos.

Aunque no baste decir que me ocupaba de metafísica para definir el carácter de mis preocupaciones, ya que la metafísica abarca demasiadas ramas de estudio, demasiados problemas, demasiadas posibilidades. En realidad, a partir de cierta edad podría decirse que sólo un problema me interesó, y a él decidí dedicar toda mi actividad filosófica.