



VOLUMEN I
Escritos póstumos,
de Jorge
Luis Acha

Página 3



CONTRATAPA
Criminis causa,
novela policial
de Juan Carrá

Página 4



SUPLEMENTO LITERARIO TÉLAM | REPORTE NACIONAL

AÑO 2 | NÚMERO 78 | JUEVES 30 DE MAYO DE 2013

Locos, sí, pero entre comillas

El poema se titula "V" (cinco, en números romanos), forma parte de *Exvella de la mañana*, el libro que Jacobo Fijman publicó en 1931, y, en apenas siete líneas, dice:

"En la misma belleza saborean las lunas su soledad dichosa./ Caen todas mis muertes en el espanto/ de la nada del mal de la nada irreal de la nada.// En las tinieblas puse mis manos cuajadas de llanto./ Arreé la gracia mis ojos perdonados./ y hecho he sido en lo interior de todo y nada./ He sido en el que es de todo y nada en bella gracia."

Hay, como se ve, espanto y tinieblas, y esa insondable "nada del mal de la nada irreal de la nada". Envuelto todo en una atmósfera a la vez desolada y conmovida, mística a su manera, tiene algo que ver con el hecho de que Fijman pasó casi la mitad de su vida en el Hospital Borda, y que ahí murió en 1970. La pregunta viene al caso porque la relación entre la creatividad artística y la locura es un tema que cada tanto reaparece y volvió a aparecer en abril último,

como una suerte de efecto colateral, con la conmoción que produjo la violencia represiva de la Metropolitana contra los trabajadores y los pacientes del Borda, precisamente.

El caso es que un poeta, Miguel Ángel Morelli, consideró que un buen modo de tomar partido ante la irrupción de palazos y balas de goma en el neuropsiquiátrico de Barracas sería subir a Facebook un poema de Fijman, y al día siguiente se encontró con que más de 300 de sus contactos lo habían reproducido. Pero no fue lo único que encontró: "Leyendo algunos de los muchos comentarios que se hicieron al respecto", apuntó, "noto que no son pocos los que hablaron del desdichado Fijman como del 'poeta de la locura'. Me gustaría hacer una aclaración: Fijman, lo mismo que Artaud, Van Gogh y tantos otros, no fue 'un artista de', sino más bien 'a pesar de'. Es decir, fue un creador devorado por la locura (si es que se puede decir así) y de ninguna manera un enfermo mental que se volvió artista. Eso jamás sucede."

A ese respecto, Morelli recordó las cartas de Vincent Van Gogh a su hermano Theo: "sus días en Arlés no fueron más que un vertiginoso intento por huir de la enfermedad a través, precisamente, del arte. Del arteliberador. Del arte que, si no cura, al menos consuela..."



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahra.com.ar

SIGUE EN LA PÁGINA 2



En *Un silencio menos*, el escritor y ensayista argentino Elviro Gandolfo consigue la proeza de volver a hacer hablar a su colega uruguayo Mario Levrero, fallecido en 2004, mediante un obsesivo rasteo de entrevistas y reportajes que componen

un cuadro de las ideas y procedimientos de quien es reconocido como un gran narrador latinoamericano. El libro, que acaba de ser publicado en las ediciones Mansalva—que dirige el poeta y músico rosarino Francisco

Garamona—, también hace reverberar una época y unos interlocutores singulares como Enrique Estrázulas, Gustavo Escanlar, Carlos María Domínguez, Luis Pereira, Helena Corbellini, Marcial Souto y el propio Gandolfo.



Locos, sí, pero entre comillas



ANTES Y DESPUÉS. MURAL REALIZADO POR PELADO EN UNA DE LAS PAREDES DEL TALLER PROTEGIDO DEL HOSPITAL BORDA, DEMOLIDO POR EL GOBIERNO PORTEÑO EN UN BRUTAL OPERATIVO.

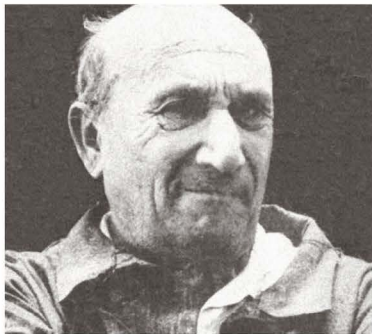


DANIEL FREIDEMBERG

VIENE DE TAPA

Nuestra idea romántica del loco que escribe genialidades se da de bruces con la realidad: invariablemente, se trata de genios que escriben o pintan hasta que llega la fiebre y los atenaza.” No sé si Morelli leyó la compilación de diálogos que Vicente Zito Lema mantuvo con, entre otros, Enrique Pichon Rivière, Fernando Ulloa y el propio Fijman, pero precisamente ahí, en el encuentro con Pichon Rivière, el psicoanalista y fundador de la poesía social le dice a Zito Lema que el arte “es una de las formas de preservación que tiene la raza humana. Y, más específicamente, para curarse de la locura. Aunque no sólo para curarse, también para evitarla, para prevenir ese terror a lo desconocido que, en forma de muerte o de locura, acecha permanentemente al hombre.”

Desde Rimbaud y Kafka a Charlie Parker, Alejandra Pizamik y Jim Morrison, quien más quien menos sabe de artistas y escritores a quienes los marcos de lo considerado “normal” les resultaron estrechos, y tanto en el cine como en las novelas y las biografías todos hemos visto personajes que parecen elegir el desajuste como condición para crear, como si fuera la naturaleza misma del arte la que



FIJMAN. “POESÍA LLENA DE REVELACIONES QUE CONDUCE A LO OCULTO”.

convoca a los demonios. Pichon Rivière, sin embargo, llegó hasta a hablar del “alto valor terapéutico” del arte, y sabía bien por qué. Con una vasta experiencia en establecimientos psiquiátricos, estudioso de los “poetas malditos” franceses y colaborador y crítico de los surrealistas argentinos en la revista *Célio*, Pichon tenía motivos para no confundir: “La locura y la creación señalan los dos caminos alternativos frente a una situación límite de crisis, y en uno y otro caso se

pueden ver actos de la imaginación, distintos. En uno, el sujeto puede mover su realidad externa e interna. En el otro, como no la puede movilizar, intenta controlarla con los mecanismos de la locura. Por eso, en el arte hay juego en la locura sólo existe una tridimensionalidad de la realidad. Ocurre que el sujeto, a través de la locura, se libera, relativamente, del sufrimiento. (...) Como no soporta más, se disocia, se va del mundo, se inventa un sistema para tolerar el sufrimiento, logra diluirlo. A su vez, el creador salda el sufrimiento con la obra.”

Tanto dolor hay en la locura,

agregaba Pichon, que “quien lo padece se estereotipa, se torna rígido; y ello se percibirá después en su obra. El artista normal tendrá, en cambio, la posibilidad de jugar con el objeto; no tiene obstáculos para acercarse a él, para transformarlo, para rearmarlo”, y fueron precisamente esos momentos que Van Gogh o Fijman encontraron para escribir o pintar las ocasiones en que lograron zafar de la locura. A propósito, alguien retrató, en los comentarios al *poesía* de Morelli, que no hay creatividad artística que no implique algún tipo de exceso o desborde, un plus de energía que a veces incluso se despliega de maneras demasiado extrañas para la mayor parte de sus contemporáneos, como implantando una suerte de desobediencia ante la sociedad. Y el comentarista se preguntaba entonces si no correspondía llamar a eso “locura”.

Claro que ahí a la palabra “locura” la escribió así, entre comillas. Y no es poca cosa la diferencia entre la locura y la “locura”, si por eso último se entiende todo lo que ante los ojos de la costumbre el utilitarismo luce destinado o imprevisible, pero que, lejos de responder a una sinrazón, incluye la propuesta de un orden: de su propio orden muchas veces, un

orden inusitado que la propia obra funda. Lo que, de paso, permite también diferenciar esa práctica de la de los impostores que la juegan de loquitos para sustituir la creatividad que les falta o a la que no se animan. “Basta con recordar los gestos de Van Gogh o el propio Fijman, esos ojos terribles”, señaló al respecto Morelli. “Los impostores, en cambio, gozan con su supuesta locura, están felices con ella. En vez de esconderla, la exhiben.” Es que en el mundo de la oferta y la demanda, al fin y al cabo, las excentricidades tienen también un mercado.

El problema es que, cuando ese tipo de consumo se vuelva a poetas como Jacobo Fijman, la que pierde es su poesía. “Está llena de revelaciones de sentidos superpuestos que nos conducen a lo oculto”, escribió Aldo Pellegrini sobre la poesía de Fijman, en la que “la multiplicidad de formas que cambian, se interpenetran, pierden una individualidad para recuperar otra más firme, no hace más que ponernos frente a la gran sensación de la inestabilidad que crea lo efímero cuando actúa como manifestación de lo eterno”. No es un desafío que le interese encarar al consumidor de extravagancias. Más que una escritura que le demanda poner en juego sus mejores capacidades, Fijman es para él una imagen: el viejito simpático que mustaba delirios en los pasillos del Borda.

Incorporada definitivamente al paisaje cultural como una de las obras decisivas de la literatura argentina tras surgir como exponente de las vanguardias narrativas de los 60, *Rayuela* revalida la vigencia de Julio Cortázar en una edición conmemorativa lanzada por estos días en coincidencia con el 50º aniversario de su publicación. Los méritos no han perdido impacto en la resignificación

de época: baluarte de experimentación semántica y sintáctica que interpelló el rol del lector a la vez que ofició como una sutil representación contracultural evocadora de los contrastes de una década vertiginosa, la obra que Cortázar comenzó a soñar en 1958 siguió el mismo derrotero de las vanguardias artísticas surgidas con pretensión subversiva y luego asimiladas por el canon.



→ JUAN PABLO BERTAZZA

Un libro póstumo que es, al mismo tiempo, una ópera prima. Un prólogo de 101 páginas que ocupa casi la mitad del libro. Y un autor inquietísimo—pintor, educador, cineasta y guionista—que nunca fue considerado un escritor.

El primer volumen de *Escritos póstumos* de Jorge Luis Acha es, de verdad, (y no sólo por todo lo dicho anteriormente) una *rara avis*, una rareza dentro de lo curioso, una publicación tan extraña como necesaria. También lo serán, sin lugar a dudas, los dos tomos restantes—el segundo que aparecerá en noviembre de este año, y el tercero, cuya publicación está prevista para el año que viene—.

Jorge Luis Acha es, acaso, una personalidad poco conocida, un secreto demasiado bien guardado. Pero, justamente, esa condición es la que lo vuelve ejemplo indiscutible de lo que significa la profundidad de la cultura argentina, que no se limita a para nada a los tres o cuatro nombres más mentados, más sobresalientes de cada generación.

Realizador de varios cortometrajes como *Impase* (1969) y *Producción: Arena* (1976), y tres largos con temáticas muy diversas pero exponentes todos de un potencial político enorme—*Hébras corpus* (1986), *Standard* (1989) y *Mburucuyá* (1992)—, la obra cinematográfica de Acha no tuvo distribución comercial salvo por alguna retrospectiva en la sala Lugones, de la ciudad de Buenos Aires, y la edición del Eufico del 2006 que también supo ver su cine para dárlo a conocer al público.

Para muchos, sin embargo, la disciplina en la que más se destacó fue la pintura, en la que trabajó casi con exclusividad las acuarelas, con una amplitud enorme que podía ir desde atmósferas tumultuosas y asfixiantes hasta horizontes cildios y esperanzadores que solían tener mal como gran foco de atención—cabe destacar que Jorge Luis nació y murió a los cincuenta años en Miramar—. El propio Acha contó en algunas entrevistas que, justamente, lo que le costó de esa transición de la pintura al



ACHA. ACOMODANDO LA ESCENOGRAFÍA DURANTE EL RODAJE DE *STANDARD*, CON LIBERTAD LEBLANC, EN 1969.

mundo del cine fue la interacción con la gran cantidad de personas que participan en el séptimo arte: “Cuando venís de la pintura crees que te las sabes todas porque estás solo; como director, en cambio, te das cuenta de que, por ahí, tenés las mismas ideas pero ahora en lugar de pomos hay personas, y las películas se movían”.

La edición, compilación y prólogo de los tres libros está a cargo del escritor Gustavo Bernstein, uno de sus más destacados discípulos y miembro fundador de la Asociación Civil Jorge Luis

Acha, cuyo objetivo es rescatar y difundir su obra pictórica, cinematográfica y literaria. Además de la publicación de sus *Escritos póstumos*, la Asociación se dedica full time a la digitalización de su pintura (dispersa en distintos museos y colecciones privadas), y de sus corchos de adolescencia. Como sus labor no fueran suficientes encuentran enfocados también en la realización de un documental titulado *Thalassa*, un autorretrato de Jorge Acha que reparará su vida y su trayectoria artística. El film, en el cual el propio Acha se narra a sí mismo, se estructura a partir de un material valiosísimo de entrevistas inéditas que le hiciera el crítico Rodrigo Tarruela

en 1985 y una gran profusión de material audiovisual que lograron conseguir el año pasado.

Además de ser esclarecedor en muchos aspectos que hacen a la multifacética obra de Acha, el prólogo de Bernstein constituye también un ejercicio de estilo, una prosa elegante y elocuente que, al mismo tiempo, que por el cargo de analizar el anclaje político de Acha en lo que hace al continente americano—los choques ideológicos que subyacen a la conquista pero también la historia de esa percepción a lo largo de

los siglos—se regodea (y profundiza) con coincidencias casi mágicas, como el hecho de que sus funerales hayan tenido lugar, precisamente, un 12 de octubre.

A propósito del universo de cine es interesante el juego de zoom que puede percibirse en la relación que construyen los tres guiones incluidos en el primer tomo, además de la necesidad de empezar a atender, precisamente, al guión como otro género literario, gracias a la combinación de rigor técnico y búsqueda poética que se desprende de cada uno de los trabajos de Acha. Mientras *Homo-Humus* (quién a partir del cual basó su última película *Mburucuyá*) hace referencia al viaje de los marxistas Aimé Bonpland y Alexander Von Humboldt a lo largo del río Orinoco, involucrando, por lo tanto, la situación de todo el continente americano; y mientras *Blancos* se centra con una complejidad notable en un episodio muy singular de la autodenominada Conquista del Desierto que atravesó nuestro país; *San Michelín*, por su parte, hace foco en una gomera del barrio porteno de la Boca, un reducto típico lleno de pósters de desnudos desnudas, grasa de auto, suciedad de palomas y una televisión siempre encendida; una especie de versión a colores de esa gran y tan discutida novela que es *Sobre héroes y tumbas*, donde no falta, ni siquiera, una referencia a uno de los lugares más impresionables del barrio: “El estadio de Boca, circular y encajonado hace honor a su apodo: una ‘bombonera’ llena de tonalidades y brillos, de papalitos y humos coloides”.

Es raro lo que sucede con la lectura de este libro. Similar a lo que pasa cuando en la primera juventud nos encontramos con un clásico y nos damos cuenta de que es posible despojarse de su canonización, y hacerle sacar el máximo jugo del disfrute. Sea lo que fuera Acha—pintor, guionista, cineasta, escritor—lo cierto es que de esos autores—una rara mezcla de Herzog, Pasolini y Favio—que, al leerlo, parece inocularnos ganas—y ese mismo deseo—de hacer arte en cualquiera de sus formas.

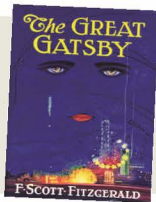
Escritos póstumos (Volumen 1)

Jorge Luis Acha
Acción, 2013, 296 páginas.

SUBASTAN UNA PRIMERA EDICIÓN DE *EL GRAN GATSBY*

Una primera edición de *El gran Gatsby*, la novela de Francis Scott Fitzgerald, particularmente importante ya que perteneció al crítico y autor Malcolm Cowley, saldrá a subasta el 11 de junio en Nueva York, informó la casa Sotheby's. El ejemplar podría lograr hasta us\$ 150.000 y se subastará junto con un lote de cartas de Fitzgerald y un poema no publicado. La subasta coincide con el reciente estreno de la película que

protagoniza Leonardo Di Caprio y dirige Baz Luhrmann. La novela, que se consagró definitivamente con la muerte de Fitzgerald en 1940, "está entre los grandes logros de la literatura estadounidense del siglo XX", agregó Sotheby's en un comunicado. Esta copia de *The Great Gatsby* perteneció al crítico y autor Malcolm Cowley, una figura influyente de las letras americanas, considerado el cronista más destacado de la llamada "generación perdida".



CONTRATAPA

→ LEONARDO HUEBE

Criminis causa

VERDADES

La primera verdad es que compré la novela de Juan Carrá porque era de Mar del Plata y porque alguna vez lo había cruzado en dos o tres librerías y en alguna reunión del Festival Azabache. Sabía de él que era el jefe de la sección Policiales del diario *El Atlántico* y no mucho más.

La segunda verdad es que comencé a leer *Criminis causa*, editada por Letra Sudaca en 2013 para su Colección Marea Negra, como quien abre una revista en la sala de espera del médico o tratando de adivinar, página a página, cuánto le falta al peluquero para terminar de aplicar el Rubio Cenizo Claro de Koleson en las canas del anciano sentado frente al espejo.

La tercera verdad es que desde el primer párrafo (desde el final del prólogo de Leonardo Oyola hasta el comienzo del epílogo) no pude dejar de leerla.

EL CABE

Walter *El Cabe* Heredia es el hijo de un tipo al que la policía mató en la villa cuando fueron a buscarlo y él se defendió a los tiros.

Walter *El Cabe* Heredia es el hijo de esa mujer que para ganarse la vida guarda los "fierros calientes" de los ex compañeros de su esposo en el algún rincón de la casa.

Walter *El Cabe* Heredia es el pupilo de Ramón, ladrón de golpes grandes, correntino que no sólo lo hace devoto del *Gauchito Gil*, sino que además no se cansa de aconsejarlo en el bar de la chilena.

Por decisión propia, Walter *El Cabe* Heredia decide no usar los populares collares de oro que por volumen de circulación callejera hacen casi invisibles a quienes lo manipulan.

Walter *El Cabe* Heredia elige salir con una A5, dejar una marca, ser diferente.

En ese ajedrez suburbano, Walter *El Cabe* Heredia, se cree potro que tiene futuro de rey, pero hay gente que le ha elegido un



JUAN CARRÁ. EL ESCRITOR Y PERIODISTA MARPLATENSE MANTIENE EL RITMO DE ESTE POLICIAL CON UN ESTILO DIRECTO QUE NO LE DA RESPIRO AL LECTOR.

destino de peón.

En la mano de Walter *El Cabe* Heredia, la línea de la vida es una mancha borrosa.

EL AUTOR, EL LIBRO

Juan Carrá tiene la extraña virtud del ritmo. Su prosa no se detiene en hechos superfluos, en adomos, en frívolos literarios. Carrá atraviesa la carne de los hechos con un cuchillo frío y afilado que llega, certero, a lo que necesita contar. A cada acción le sucede una reacción ya sea otra reacción, y nunca hay un lugar donde el lector pueda detenerse a respirar, a pensar de qué ritmo tiene la velocidad de un Chevrolet 400 que cruza las calles de un barrio del conurbano, pasando por dos patulleros en la niebla húmeda de la madrugada.

Además, la novela es un bloque de cemento liso y sin aristas.

No hay nada que sobre. Si una A5 aparece apuntando, es para ser disparada; si una mujer se encierra en el baño de un hotel alojamiento para hacer una llamada desde su celular, es para traicionar; si un trío de policías visitan a un menor en el correccional, es para chantajearlo.

Como dice P. D. James en su *Todo lo que sé sobre novela negra*: "Ningún autor, escriba de la manera que escriba, puede distanciarse por completo del país, la civilización y el siglo de los que forma parte". Y se nota que su trabajo hace que Carrá no pueda vivir los pies de quien no desea menos del barro.

Son extraños, para mí, estos escritores que se separan un poco de la literatura y logran afirmarse en lo cotidiano, en las charlas del mercado, en la cadencia de las voces de dos tipos que viajan cerca de él en el colectivo, en los sudores y pesadumbres de cuatro adolescentes sentados en la vereda del

almacén, pasándose, con suerte, una Quilmes, sino, si las monedas fueron escasas, una Brahma. Los diálogos de los personajes de Carrá no se leen; se escuchan; vibran en sus palabras las dudas, la bronca, el odio, la venganza, la traición, el desánimo.

LOS RATIS

Los policíacos de Carrá son de la bonaerense.

Los policíacos de Carrá son lo que uno cree que son, pero que para no sufrir ataques de pánico se convence de que son así sólo en el mundo de la televisión y la literatura.

Los policíacos de Carrá son ego-céntricos, envidiosos, corruptibles, manipuladores, tramposos, tratantes de blancos, cínicos, traicioneros, asesinos.

Los policíacos de Carrá, repito, seguramente sean producto de la

ficción, la clase de "hombres de la fuerza" que nosotros, los lectores, imaginamos, creemos, que un periodista se cruza mientras hace su trabajo. Tan sólo un arquetipo más, uno de tantos.

UNA ACOTACIÓN FINAL, UNA VERDAD SIMPLE

En el prólogo a esa irremplazable compilación de ensayos sobre la literatura policial titulada *El juego de los caucos*, Daniel Link dice: "¿De qué índole son los conflictos que cuenta el policial? Necesariamente, se trata del delito. Principalmente, se trata del crimen. Para que haya policial debe haber una muerte: no una de esas muertes cotidianas a las que cualquiera puede estar acostumbrado (si tal cosa fuera posible), sino una muerte violenta: lo que se llama asesinato."

Y es aquí, bajo este precepto, que crece una de las mejores novelas de este año: *Criminis causa*