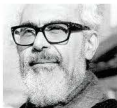


Por VICENTE BATTISTA

El exilio y la espera

Página 2



Por PAULO PÉCORÁ

Entrevista a Lucrecia Martel

Página 3

Por BEATRIZ SARLO

Aguasfuertes de viaje

Página 4



télam
AGENCIA NACIONAL
DE NOTICIAS

SLT

WWW.TELAM.COM.AR

SUPLEMENTO LITERARIO TÉLAM | REPORTE NACIONAL

AÑO 6 | NÚMERO 304 | JUEVES 28 DE SEPTIEMBRE DE 2017

Una película de Lucrecia Martel

ZAMA



Hoy se estrena en las salas del país la cuarta película de la directora salteña, basada en una de las novelas claves del mendocino Antonio Di Benedetto (1922 - 1986), y una de las obras cumbres de la narrativa argentina.

“El doctor don Diego de Zama... El enérgico, el ejecutivo, el pacificador de indios, el que hizo justicia sin emplear la espada. Zama, el que dominó la rebelión indígena sin gasto de sangre española, ganó honores del monarca y respeto de los vencidos. No era ese el Zama de las funciones sin sorpresas ni riesgos. Zama el corregidor desconocía con presunción al Zama asesor letrado, mientras éste se esforzaba por mostrar, más que un parentesco, cierta absoluta identidad que aducía.” Este recorte de uno de los párrafos de la ineludible *Zama*, novela y cumbre de la obra del mendocino Antonio Di Benedetto, es especialmente útil para comenzar a hablar de *Zama*, película que marca el regreso de Lucrecia Martel a las pantallas de cine, una década después del estremo de su trabajo anterior, *La mujer sin cabeza*. Como ocurre con los concentrados esenciales que luego se utilizan para crear los perfumes más exquisitos, el fragmento transcrito condensa de tal modo el espíritu del relato que consigue convertirse en el punto sobre el cual hacen equilibrio los universos de *Zama*, película y libro. En él se da cuenta de la desconexión que suele mediar entre el pasado y el presente, cuyo producto es esa brecha abierta en el pecho de la realidad a la que se conoce como ficción. Pero no sólo la ficción entendida desde su faceta artística, sino como única forma eficiente de construir una memoria. “Yo veía el pasado como algo visceral, informe y, a la vez, perfectible”, reflexiona algunas páginas más adelante el propio Diego de Zama, el protagonista, dando cuenta de ese mecanismo que revuelve a la realidad inaprehensible y que será el loggiti por Martel para poner en escena su extraordinaria versión de una de esas novelas consideradas intraducibles al lenguaje cinematográfico.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | W

SÍGUE EN LA
PÁGINA 3



Mirta Kupferminc representará a la Argentina en la tercera Bienal de Jerusalén, que se desarrollará entre el 1 de octubre y 16 de noviembre próximos, con la instalación "Traductor-Traidor", compuesta "por una inmensa maraña de letras en 70 idiomas diferentes", afirmó la artista. En tiempo de utilizar los detalles de su obra, Kupferminc explicó que montará "una instalación formada por una

inmensa maraña de letras en 70 lenguas diferentes inspirada en el saludo que lanzó la nave Voyager al espacio (en 1977), compuesta por un saludo en 56 idiomas". Además, el cuerpo central de esta obra estará rodeada de impresos vinculados al relato de la torre de Babel. Mirta Kupferminc (1955) es una artista multidisciplinaria que vive y trabaja en Buenos Aires.



El exilio y la espera



→ VICENTE BATTISTA

Antonio Di Benedetto lo mató, dicen los partes médicos, un derrame cerebral. Ciertamente, fueron otras las causas de su muerte. ¿Acaso la incompreensión y el olvido? El propio Di Benedetto tenía muy claro qué significaba la incompreensión: "Hasta qué punto me estimo a mí mismo como para pretender ser estimado por los demás?", confesó alguna vez, y con la impiedad y franqueza que lo caracterizaban, agregó: "Yo invito a cada ser, a cada hombre, a que grabe sus palabras y sus pensamientos, desde que su mente se despeje por la mañana hasta que se reposa. Invito que se vigile, se analice. Verá cuántas maldades, juegos, intereses ha puesto en acción para sobrevivir ese día, es decir, no la eternidad sino una miseria de 24 horas".

Sin embargo, no fueron ni la incompreensión ni el olvido las verdaderas causas de su muerte: estaba vacunado contra ambas cosas. ¿Entonces qué? Podríamos aventurar la fecha en que comenzó su agonía: el 24 de marzo de 1976, pocas horas después del golpe cívico-militar, Antonio Di Benedetto fue encarcelado. Jamás supo por qué lo condenaron; murió sin saberlo. Escribió: "Creo que nunca estaré seguro que fui encarcelado por algo que publiqué. Mi sufrimiento hubiese sido menor si alguna vez me hubieran dicho qué exactamente. Pero no lo supe. Esta incertidumbre es la más horrosa de las torturas". Fue encarcelado el 4 de septiembre de 1977, pero a condición de que se fuera del país. Norteamérica resultó el primer puerto de su largo exilio; después Francia y finalmente España.

En el exilio, Di Benedetto pregunta sin respuesta ahora se agregó la desventura del exilio. De golpe, se encontró viviendo el mismo horror que había imaginado para don Diego de Zama, ese ser "solitario, aislado, patéticamente incómodo e inferior".



"La relectura de *Zama* —afirma Battista— confirma y reafirma que es una de las grandes novelas del siglo XX escritas en español. Por fortuna, a treinta y un años de su muerte, el nombre de Antonio Di Benedetto ocupa en el canon de los grandes autores del sitio que, por una u otra razón, se le negaba sin descanso".

Zama apareció en 1956, un año después de que lo hiciera Pedro Páramo, otra novela esencial para la literatura en lengua española. El mexicano Juan Rulfo fue reconocido de inmediato en Europa y América, con el argentino Antonio Di Benedetto demoraron bastante más. A comienzos de los años 70, en Francia, en Alemania y en España se leían y estudiaban sus textos. No sucedió lo mismo en nuestro país. Hubo unos pocos adelantados —Juan José Saer destacó la singularidad de la lengua con la que está contada *Zama*, Noé Jitrik señaló que don Diego de Zama bien podría ser el arquetipo de esos americanos que por imaginarse en Europa desdeñan a su propio continente—, pero cada vez que había que hablar de las novelas que honran a nuestra lengua, *Zama* no estaba en la lista. El olvido parece ser una costumbre nacional.

Porque, por otra parte, las mayores novelas escritas en lengua española no es una mera frase de circunstancia. Sueto ser un riesgo regresar a un texto leído muchos años antes: aquello que entonces había impresionado y conmovido ahora puede re-

sultar rústico y retórico. La relectura de *Zama* confirma y reafirma que es una de las grandes novelas del siglo XX escritas en español. Por fortuna, a treinta y un años de su muerte, el nombre de Antonio Di Benedetto ocupa en el canon de los grandes autores del sitio que, por una u otra razón, se le negaba sin descanso.

En una entrevista que data de 1971, señaló: "Escribí *Zama* en menos de un mes, durante un período de licencia de mi trabajo, en el que me encerré en una casa vacía. Los dieciocho días de licencia pasaron demasiado pronto y concluí la novela ya reincorporado a mi tarea habitual. La prisa me impuso un estilo urgente (breve, de frases cortas, muy condensados) aunque afortunadamente (y contra mis temores) adecuado al vértigo de las peripecias de don Diego". Podría decirse que de alguna manera en el

vértigo y en las peripecias de don Diego estaba anunciando su propio vértigo, su propia peripecia, el drama que le tocaría sufrir algunos años después.

La novela está dedicada a "Alas víctimas de la espera", don Diego de Zama, aguarda el nombramiento que pueda llevarlo a Lima, Santiago de Chile o Buenos Aires; esa espera se demorará por nueve años. Exactamente el mismo tiempo que desde el exilio Antonio Di Benedetto aguardó el retorno de la democracia. El nombramiento para don Diego de Zama jamás llegó, pero sí la democracia para Antonio Di Benedetto. Era el fin del exilio, el retorno tan esperado. Le habían prometido el oro y el moro. No sabemos el oro, el oro jamás lo consiguió. Para sobrevivir tuvo que ejercer cinco diferentes trabajos: taller de literatura, colaboraciones para "La Razón", asesorías para el gobierno de Mendoza, para el Instituto Nacional de Cinematografía y para la Secretaría de Cultura; con los cinco trabajos malamente juntaba 700 australes por mes. Uno de los mayores escritores vivos en lengua española, con once premios internacionales sobre sus espaldas, obtenida de la Secretaría de Cultura un sueldo inferior al que cobra un aprendiz de barrendero y, además, estaba a punto de ser cesado. El Instituto Nacional de Cinematografía ya lo había cesado.

La democracia, recién recuperada, hizo posible el regreso de Di Benedetto, algunos oscuros burocratas, produjeron su partida: terminó sus días, anónimo y olvidado, en una cama del Hospital Italiano. Irónicamente, se puede decir que esos burocratas cumplieron con uno de los deseos de Di Benedetto, había escrito: "Para morir quisiera un lugar donde nadie me reconociera. Vivir es un desafío. Morir es un acto de soledad. He deseado que nadie hubiera en mi caso—se sienta participe".

Murió el 10 de octubre de 1986. Sombrosa nada más, se llama el último libro que publicó. La obra de Antonio Di Benedetto está muy lejos de ser nada más que sombras: se alza tumultuosa, esencial e inimitable.

El XI Festival Cervantino de Azul se realizará del 3 al 12 de noviembre en la ciudad bonaerense de Azul, con invitados como el ballet de Araz, música con la Orquestonga, el grupo Sambomba, Inés Estévez, Gabriela Izovich, María Merlino y Hebe Uhart, entre otros. El Festival incluirá el espectáculo "Leonardo" de Claudio Hochman, y la Campaña del Revés con su Dulcinea para las escuelas,

entre otras propuestas. Las Jornadas Cervantinas, serán orientadas por José Manuel Lucía Mejías, presidente de Honor de la Asociación de Cervantistas y catedrático de la Universidad Complutense de Madrid. En las Jornadas se dan cita los más importantes cervantistas del mundo entero, y las universidades muestran sus trabajos cada año.



Zama, la película



→ JUAN PABLO CINIELLI

VIENE DE LA TAPA

Buena parte de esa fama no necesariamente injusta que carga el libro se sustenta en el trabajo realizado por Di Benedetto a partir de su particular reinención de una lengua española extinta e irreconstruible. Y de algún modo el prejuicio de "infilabilidad" es válido, porque ¿cómo convertir en imagen a esas inflexiones del lenguaje, esa primera ficción creada por este escritor que hace de *Zama* una obra literaria sin molde? La pregunta sería difícil de responder si ese fuera el único mérito de la novela, que por supuesto no lo es. Sin embargo es un desafío al que la directora no solo que no le saca el cuerpo, sino que se trata de un duelo largamente buscado por el cine. En una entrevista Martel contó que uno de sus anhelos era adaptar al cine algún hecho de la historia argentina decimonónica, donde imaginaba que el principal desafío sería el de tener que inventar un lenguaje para representar ese pasado convertido en ilusorio. En ese sentido el complejo trabajo de Di Benedetto en *Zama* se ofrecía como plataforma ideal para que Martel se sacase esa espina y es, justamente, en ese terreno donde consigue dar el primer gran golpe en su rol de adaptadora. A partir de un elenco de delicado diseño, en el que coexiste parte de la enorme variedad en la que el idioma español se fue desplegando a partir de su expansión por toda América, la directora crea una paleta sonora en la que la lengua se convierte en tierra de nadie. En *Zama* conviven actores mexicanos, españoles, argentinos, brasileños que hablan distintas versiones del idioma, dándole forma a una especie de castellano de Babel. Un modelo fantástico del habla en el Virreinato del Río de la Plata a finales del siglo XVIII, pero al que Martel llega por medios muy distintos de aquellos que utilizara Di Benedetto. Al fin y al cabo, de eso se trata adaptar: no de copiar sino de recrear.

Pero si algo demandaba *Zama* en su costado más dramático es generar aquella brecha en donde la realidad se diluye entre el pasado y el presente. O entre las formas en que el protagonista, el burocrata Diego de Zama, se percibe a sí mismo dentro de un espacio nebuloso en el que de a poco va perdiendo la noción de quién es, hasta convertirse en un ente que se deja extraviar por los laberintos de una realidad cada vez más extraña. Si bien Martel demostró ser especialista en la creación de este tipo de atmósferas irreales encapsuladas en burbujas de apariencia realistas, su nuevo film representa un paso más allá de todo lo hecho en sus trabajos precedentes. Y no solo por tratarse de una película de época —aunque es cierto que esto le permite apartarse del costado más formal del realismo para inventar, como hace con el lenguaje, su propia versión del mundo—. El gran triunfo de Martel consiste en hacer que dicha realidad se vaya volviendo ilusoria para el protagonista, proceso que deriva en el desvanecimiento de su identidad, que acaba diluida, absorbida por el entorno que antes rechazaba. De ese modo Diego de Zama, sujeto de una espera que de a poco se va volviendo sin fin, se convierte en objeto y pasa de actuar a ser actuado por las circunstancias que, a partir de un notorio punto de quiebre en el relato, acaban por arrastrarlo de acá para allá, como ocurre con aquel monje muerto que es resaca de la corriente del río en la primera página de la novela (la escena que Martel acierta tan no incluir en su película). Un momento del pasado que el protagonista nunca puede volver a ver, y que forma independiente el uno de la otra, terminan de plasmar esa sensación de aturdimiento permanente en la que parece vivir el protagonista, interpretado con precisión por el mexicano Daniel Giménez-Cacho. Así se completa la fórmula alquímica con la que Martel consigue convertir a la novela *Zama* en cine, proyecto al que por tanto tiempo se condenó, ahora se sabe que de forma injusta, al infierno de lo irrealizable.

ENTREVISTA A LUCRECIA MARTEL "Filmar lo que el autor había visto y oído"



→ PABLO PEDORRA

La cineasta salteña Lucrecia Martel (1966) estrenará hoy su cuarta película tras *La ciénaga* (2001), *La niña santa* (2004) y *La mujer sin cabeza* (2008). Definida por la directora como "un sortilegio" y una "película de liberación", *Zama* describe la pesadilla real de un burocrata mediocre rodeado por un entorno decadente y enfermizo, en el que se ve obligado a "hacer cosas que preferiría no hacer, traicionando, afirmando lo que no cree, actuando como si sus días no fueran parte de su vida sino un interludio que hay que soportar hasta que llegue su esperado traslado para reencontrarse con su familia".

—¿Cómo fue la adaptación de la novela al lenguaje del cine?

—La decisión número uno fue que yo tenía que filmar lo que Di Benedetto había visto y escuchado. Había una idea de mantenernos adentro de la cabeza del personaje con pequeñas apuestas, entre ellas la idea de que muchos textos de diálogo estuvieran sobre planos de *Zama*. Me parecía que la repetición de ese dispositivo iba a generar una especie de voz interior hecha de muchas voces. Todo lo que estás viendo está dentro de la cabeza del protagonista, como un soliloquio.

—¿Es una película sobre la desesperiación y la locura?

—Para mí es una película de liberación. La idea era armar todo este dispositivo sobre un hombre que desde agosto su mundo se puede decir que genera son insatisfacciones y que cuando abandona eso entra en un terreno de aventuras que a cualquiera nos gustaría, aunque también sabe que puede salir mal, pero liberado. Y eso para mí es una peripecia positiva.

—Otro parecido con sus filmes anteriores es que encara la narración desde un lugar más sensorial. —Sí, hay mucha gente que va por este camino, donde la trama nos es el eje principal. Son muchos los directores que hacen eso. Naturalmente tendés que apostar a ver cómo va creando tensión con otros elementos, como vos apuntándoles cosas al espectador con otros recursos que no son la trama. Entonces, me parece que naturalmente estas son películas que se entregan a crear sensaciones.

—¿Y en *Zama* esa atmósfera es la de una pesadilla como en *Fausto de Alexander Sokurov*?

—Ese es un buen ejemplo de lo que no quería, porque no quería afrentar el esfuerzo enorme que tiene esa película para reconstruir otro época. No quería que *Zama* fuera tan documental o coincidir tanto con una idea del pasado. Porque por ese camino solo podría fracasar. Buscaba crear una imagen y un funcionamiento distinto del pasado. Algo que nos es el pasado, sino una idea del pasado atravesada por la subjetividad de Di Benedetto.

—La película se corre de la realidad para crear un mundo de locura surrealista?

—Ser parte de la sociedad ya significa de por sí una capacidad de locura enorme. Que todos tan mansamente nos sometamos a las horas de trabajo que son sacrificios sin ningún beneficio más que económico es una demencia. Se trabaja para la supervivencia. Hay una necesidad de demencia para pertenecer a la sociedad. Cada época genera su propia locura y solamente con locura se puede vivir en una sociedad.

—¿Llama la atención el papel de héroe absurdo, condenado a la esperanza, que tiene Zama.

—Claro, hasta el final, cuando le dice al otro personaje: "Hago lo que nadie hizo por mí, digo no a sus esperanzas". Di Benedetto estaba imbuido por ese espíritu, porque vivió los años '50 y es difícil creer que no haya leído a Albert Camus. Estamos en una cultura tan predeterminada por el catolicismo que creemos que al final de nuestros sacrificios todas las cosas malas que sufrimos van a ser recompensadas. La recompensa por el sacrificio es la base de la locura católica.

—Como en tus otras películas acá también le das mucha importancia al sonido.

—Pero no es el sonido como banda sonora. Cuando hablo del sonido, hablo del sonido antes de hacer la película, incluso antes de escribirla. El sonido es una materia que me permite perturbar algunos esquemas de nuestra cultura: la idea de causa-consecuencia, la línea de tiempo. Es algo que está preestablecido por una cultura muy visual. Porque emocionalmente las causas y consecuencias nos organizan en una línea, ni las experiencias humanas. Hay mucha simultaneidad, muchas cosas del pasado que pesan sobre el presente y se proyectan sobre el futuro. Nuestra percepción física del tiempo no es una línea y esa arbitrariedad predetermina mucho un modelo narrativo.

—¿En tu caso, ¿cómo atacas esos modelos narrativos?

—El sistema con el que yo me sentí cómoda para sacudir mi propia educación fue pensar una idea del tiempo a partir del sonido. Y eso ya me genera muchas posibilidades de trabajo con la imagen y la posibilidad de trabajar en la banda de sonido de mis películas nunca pienso que el sonido es una emisión de la imagen. No es que suena lo que se ve. El sonido en mis películas es una construcción paralela a la imagen, nunca suena lo que se ve.

EXPOSICIÓN DE FOTOGRAFÍAS A COLOR DEL HÚNGARO ROBERT CAPA

Una exposición de fotografías a color del célebre fotoperiodista húngaro Robert Capa (1913-1954), quien documentó algunos de los hechos más importantes de mediados del siglo XX, como la Guerra Civil española, la Segunda Guerra Mundial y la Europa de posguerra, se inauguró en la Casa Nacional del Bicentenario. "Capa en color" se titula la muestra imágenes de sus viajes por

Marruecos, Indochina, Israel y Japón, entre otros destinos, en los que tomó retratos poco tradicionales de actores, instantáneas de centros de esquí suizos, un estudio sobre Pablo Picasso y otros temas. La exposición estará abierta al público hasta el 7 de enero de 2018, de martes a domingos y feriados de 13 a 21, con entrada libre y gratuita, en Riobamba 985, ciudad de Buenos Aires.



4 ■ REPORTE NACIONAL ■ SLT ■ JUEVES 28 DE SEPTIEMBRE DE 2017 ■ SLT.TELAM.COM.AR



EL LIBRO DE LA SEMANA

→ BEATRIZ SARLO

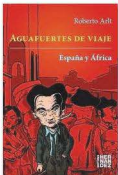
Aguasfuertes de viaje

Sylvia Saïta ha investigado la historia del período clásico de la cultura porteña de Buenos Aires en las primeras décadas del siglo XX y ha escrito la biografía de Roberto Arlt, uno de sus protagonistas. Gracias a ese trabajo ininterrumpido, Ediciones Hernández acaba de publicar *Aguasfuertes de viaje*, un volumen de 480 páginas que recopila todas las notas escritas por Roberto Arlt en España y el norte de África, entre febrero de 1935 y julio de 1936, que aparecerán en el diario *El Mundo*.

Es una masa impresionante de más de doscientas crónicas. O sea, una docena por mes, tres o cuatro por semana. La compilación, cuya cuidada exhaustividad hay que agradecerle a Saïta, podría llevar el título artiano: "Señores, estos que es que periodismo".

Arlt tenía 35 años y recorre España de sur a norte y desde Galicia a los Países Vascos. Cruza a Marruecos. Sale a la pesca cerca de Cádiz y baja a una mina en Asturias. Esto también lo haría hoy cualquier enviado periodístico. Lo que se destaca es su impecable destreza para percibir lo que no figura en la lista de "oficios y costumbres que deben ser transmitidos a nuestros lectores". Sin la cultura hispánica e hispanófila de Hemingway, describe de manera exacta las corridas de toros, de las que se vuelve admirador instantáneo, y aprecia las "sevillanas", baile callejero de niñas y mujeres.

La misma sensibilidad guía las crónicas sobre la condición de la mujer en Tínger y Tetuén. Le repugna el exotismo que difriza la servilumbre sexual. Después de leer "Noviazgo moro en Marruecos": "Boda musulmana en Tínger" y "Esclavitud del matrimonio", el futuro crítico literario argentino debería colocar el nombre de Arlt en su cuadro de honor. En cambio, a las mujeres argentinas sería difícil imaginarlas dentro del cuadro que Arlt encuentra en un pueblo vasco: "Entró al frontón de Eibar. Varias chicas de



Acaba de editarse una minuciosa recopilación de las crónicas que un joven Roberto Arlt envió al diario *El Mundo* durante su visita a España y al norte de África, entre 1935 y 1936. Estas páginas, señala Sarlo, "son el fundamento y la coronación de un género periodístico moderno", que "obligan a revisar, con sensatez y con entusiasmo, toda la obra de uno de los grandes".

once y doce años juegan a la pelota de mano. Son hijas de obreros, adiestrándose para participar en un torneo regional". ¿Un torneo femenino de pelota vasca? En Buenos Aires, tales eventos no figuraban en la agenda deportiva femenina y por eso Arlt lo registra, al pasar, para que lo descubra el lector atento.

Arlt no cae en la fascinación pintoresca, salvo que se crea posible expulsar de un viaje la curiosidad y el asombro. En los pueblos de Andalucía, sale a la calle dispuesto a sorprenderse con la algarabía y no se defrauda. Registra ese bullicio como ámbito sonoro de una cultura que observa por primera vez. También Manuel de Falla, a quien visita, está enloquecido por el ruido en las calles de Granada y le pregunta a Arlt si Marruecos no será más soportable. El bullicio de las calles andaluzas afecta a propios y ajenos.

Las crónicas de Arlt transmiten lo pintoresco con una prudencia que se convierte en máximo estilo. No hizo de las diferencias culturales una fiesta de disfraces. Por el contrario, cuando describe con precisión de experto los vestidos y peinetas que llevan las mujeres en las fiestas andaluzas, prevalece la admiración estética. En cambio, su distancia es una condena del obligatorio ocultamiento de las marroquíes tapadas por sus mantos, detrás de sus rejas. En estos temas, es un moderno sin concesiones.

Las crónicas sobre la pobreza y la desocupación son particularmente minuciosas. Sorprende una serie de tres notas con datos sobre propiedad de la tierra, dimensión de las explotaciones agrarias y la conclusión de que a través de ellas se mide el interés la productividad del campo, que solo podrá favorecer a los pequeños. Sorprende menos que anote las diferencias en la ropa. Su descripción ayuda a pensar la Argentina tanto como las regiones españolas. Repite que, en

España, los obreros siguen "vestidos de obrero", con blusa y gorra, mientras que en Buenos Aires llevan traje cuando van a sus fiestas o encuentros. En Europa, "el traje es el uniforme de una clase". La observación no es una nota de color, sino un apunte exacto de las desigualdades que indican conductas y las modelan por largo tiempo.

Así como percibe estas diferencias, Arlt fue capaz, en su primer viaje a España, de observar en contra de sus propios prejuicios. Cuando llega a Galicia, no ve a los gallegos brutos como se los calificaba en Buenos Aires (y los habitantes de Madrid), sino a los habitantes de pequeñas ciudades como La Coruña, donde las mujeres se mueven con libertad y todo parece más moderno que en Andalucía (por cierto, más moderno que en la Buenos Aires que evoca Scalabrini Ortiz). "En La Coruña, las muchachas salen solas con sus amigas y regresan a casa a la una de la madrugada. O van en pareja a los bares o a los bailes. Fuman. Hacense amigas de ellas es facilísimo. Mientras escribo estas líneas, me acuerdo del asombro con que miraba la gente de los cafés, en Cádiz, a las inglesas que fumaban". Contra todos los prejuicios, Galicia sale vencedora en estas crónicas.

Arlt no es un coleccionista de antigüedades (aunque tampoco responde al arquetipo del inculto). En La Coruña, la Torre de Hércules le provoca menos interés que las muchas librerías del centro de la ciudad: "Pienso que es reglamentario emocionarse frente a estas ruinas desaharradas, pero permanezco indiferente".

Por cierto, los restos clásicos no le interesan porque su cultura tiene la marca del siglo XIX y del XX, que es lo que cita cuando habla de un cuadro o una iglesia. La excepción es el impacto mestizo y morisco de Andalucía, pero esos paisajes ya estaban representados en la pintura que se colaba en las paredes de Buenos Aires y que también menciona.

Arlt, cronista porteño en España. Seguramente nadie podrá reprocharle esta cita probatoria: "A la tarde me he hecho la mar de célebre entre un grupo de gitanas. Me acerco para tomarles fotografías, pero se niegan si no les pago cinco pesetas. Una vieja con un collar de coral al cuello se me arrima mientras el clan forma círculo en torno mío. La bruja, sacando un anillo de utilería, me lo ofrece en venta. Yo la miro, le doy una palmadita en la espalda y le digo muy atentamente: "De estos anillos tengo doscientos, los vendo por un par de duros.

—¿Eres platero?
—No, soy ladrón.
Se dejaron retratar gratis."

Desde Luzio Mansilla a Roberto Arlt podría trazarse un arco donde se unen el ingenio, la mirada aguda y la precisión. Pero, tanto como santificar a Arlt en el panteón de los clásicos, estas *Aguasfuertes de viaje* son el fundamento y, al mismo tiempo, la coronación de un género periodístico moderno. Estas crónicas, exactamente escritas, no autorizan a suponer torpezas de estilo que no cometen. Y obligan a reconocerle un léxico muy vasto, que no sale siempre de las traducciones españolas, como se dijo casi desde sus primeros comienzos. Por el contrario, obligan a revisar, con sensatez y entusiasmo, toda la obra de uno de los grandes a quienes, a veces, (como él hubiera dicho) solo se quiso perdonar la vida o exhibirlo como un fenecido del circo literario. Escribe Arlt: "El concepto de ridículo se me ocurre que es argentino".