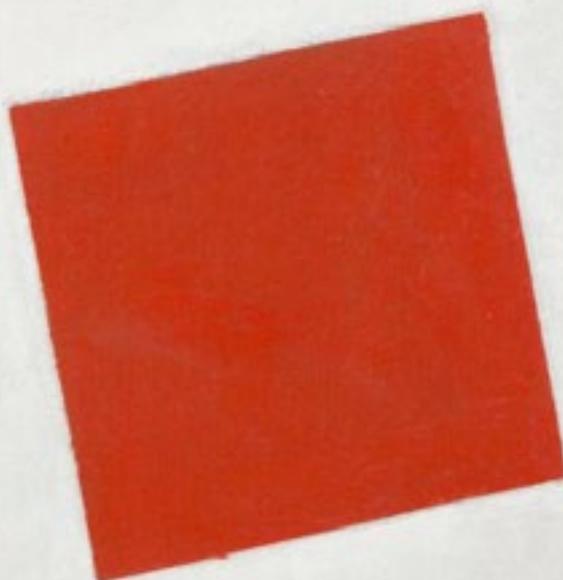
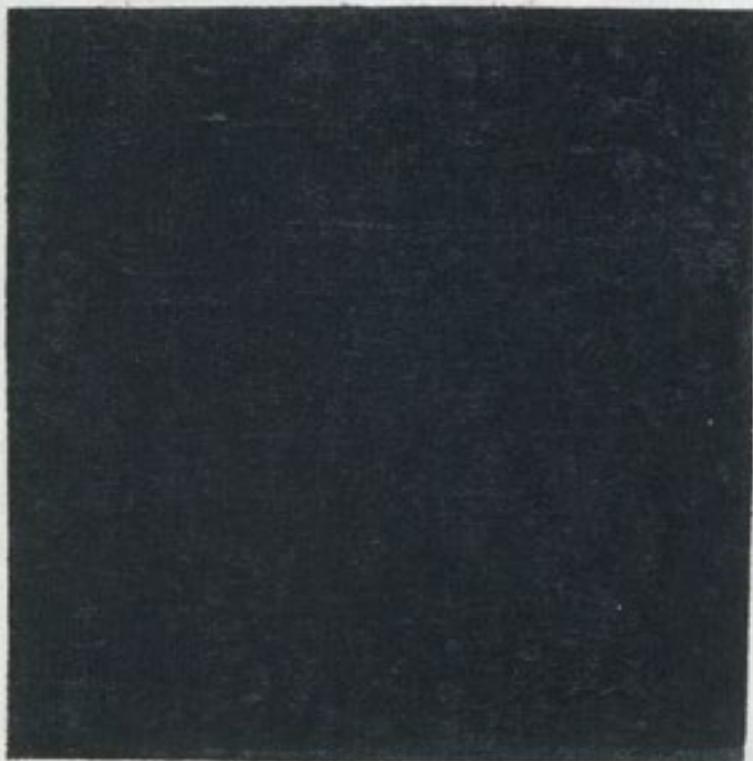


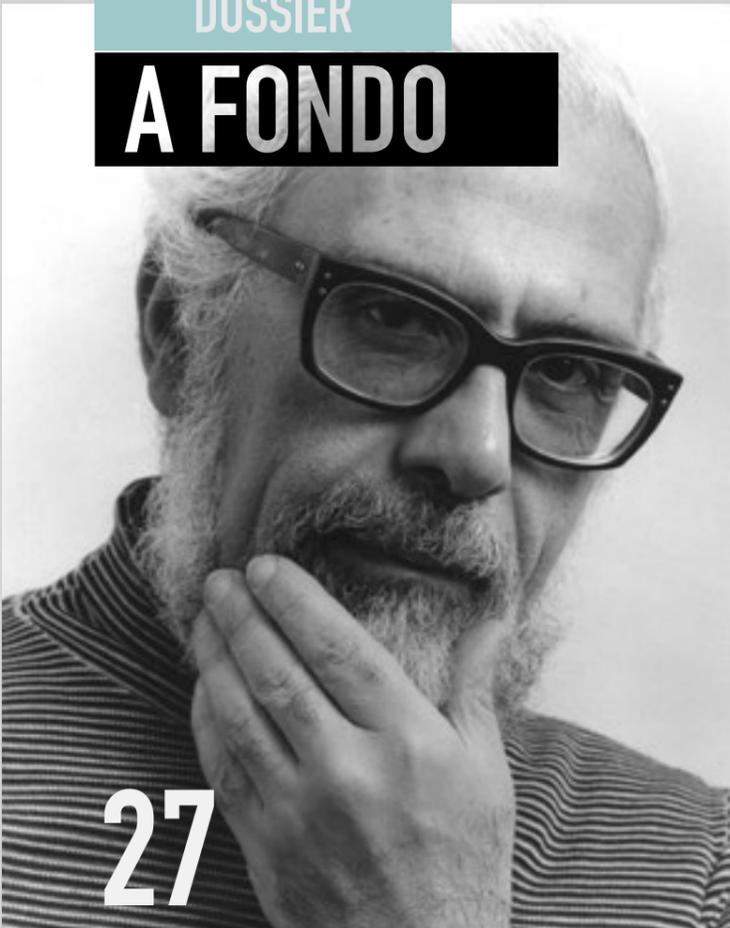
MARCA DE AGUA

Año 1 | Nro. 1 | Diciembre 2016



DOSSIER

A FONDO



27

LA LARGA ESPERA DE ANTONIO DI BENEDETTO

- 30 El escritor filósofo, por Jimena Néspolo
- 35 *Zama*, la gran novela latinoamericana, por Aníbal Jarkowski
- 41 Los cuentos, por Elvio Gandolfo
- 47 Dos opiniones de un lector de lujo, por Juan José Saer
- 53 Un relato ejemplar, por Guillermo Saavedra
- 60 Di Benedetto y el cine, por Juan Pablo Cinelli
- 65 Literatura y periodismo, por Natalia Gelós
- 71 Un testimonio, por Alberto Atienza

SUMARIO

- 04 **DEBATES**
El arte contemporáneo y su recepción, por Eduardo Grüner
- 08 **LA MESA DE LUZ**
Autora invitada: Selva Almada
- 12 **EL OTRO, EL MISMO**
Un cuento inédito en español de Thornsten Jonsson
- 20 **BIBLIÓMANOS**
Las lecturas de Juan D. Nasio, por Daniel Gigena
- 24 **EL MEMORIOSO**
El centenario de Saki, por Ariel Dilon
- 77 **POETAS DE AQUÍ Y AHORA**
En este número: María Negroni
- 80 **VIDA INTERIOR**
Letras incaicas, por Milena Heinrich

84 **HUMORES ARGENTINOS**
Tres relatos de Chamico (Conrado Nalé Roxlo)

90 **EN FOCO**
La nueva historieta de De Santis y Sáenz Valiente, por Juan Andrade

94 **PIE DE IMPRENTA**
Poesía Buenos Aires, por Luciana Del Gizzo

97 **FOTOGALERÍA**
Trabajos de Eduardo Grossman, curados por Rafael Calviño

110 **CRÍTICA**
Libros
Micoficciones, de Luis Thonis, por Violeta Percia
Teoría de la catástrofe, de Mary Jo Bang, por Daniel Freidemberg
En contra de la música. Herramientas para pensar, comprender y vivir las músicas, de Julio Mendívil, por Marcos Mayer

Cine
El limonero real, de Gustavo Fontán, por Luciano Monteagudo.

Discos
Rei vadio, de Romulo Fróes, por Gabriel Caldirola

126 **POSTALES**
Por Sanyú

Staff



BIBLIOTECA NACIONAL
MARIANO MORENO

MARCA DE AGUA
Año I, Nº 1, diciembre de 2016

DIRECTOR
Alberto Manguel
SUBDIRECTORA
Elsa Barber
DIRECTORA TÉCNICO BIBLIOTECOLÓGICA
Elsa Rapetti
DIRECTOR DE ADMINISTRACIÓN
Marcos Padilla
DIRECTOR DE CULTURA
Ezequiel Martínez

JEFE DEPARTAMENTO DE PUBLICACIONES

Sebastián Scolnik
DIRECTORES MARCA DE AGUA

Marcos Mayer
Guillermo Saavedra
EDITOR FOTOGRÁFICO

Rafael Calviño
JEFA DEPARTAMENTO DE DISEÑO

Luisina Andrejerak
DISEÑO

Silvina Colombo
COLABORAN EN ESTE NÚMERO

Juan Andrade, Alberto Atienza, Gabriel Caldirola, Juan Pablo Cinelli, Luciana Del Gizzo, Ariel Dilon, Daniel Freidemberg, Elvio Gandolfo, Natalia Gelós, Daniel Gigena, Eduardo Grüner, Milena Heinrich, Aníbal Jarkowski, Christian Kupchick, Luciano Monteagudo, Jimena Néspolo y Violeta Percia

IMAGEN DE TAPA

Composición suprematista: cuadrado rojo y cuadrado negro, Kazimir Malévich, 1915



Para contactarse con esta revista,
escribir a: revistamarcadeagua@gmail.com

Las opiniones vertidas por los autores de los distintos artículos no reflejan necesariamente las de la revista.

DE CUADRADOS NEGROS Y OTRAS IMPOTENCIAS

—
Por Eduardo Grüner

La reciente retrospectiva de Kazimir Malévich en la Fundación Proa es el disparador de este texto en donde su autor, agudo polemista y gran conocedor del tema, reflexiona sobre el estatuto del arte en nuestras sociedades. ¿Existe obra cuando esta no es más que su ausencia, un objeto deliberadamente inacabado, o una aparente obviedad, o nos encontramos ante una estafa del artista o del mercado del arte? Las respuestas al asunto son, previsiblemente, provisionarias.

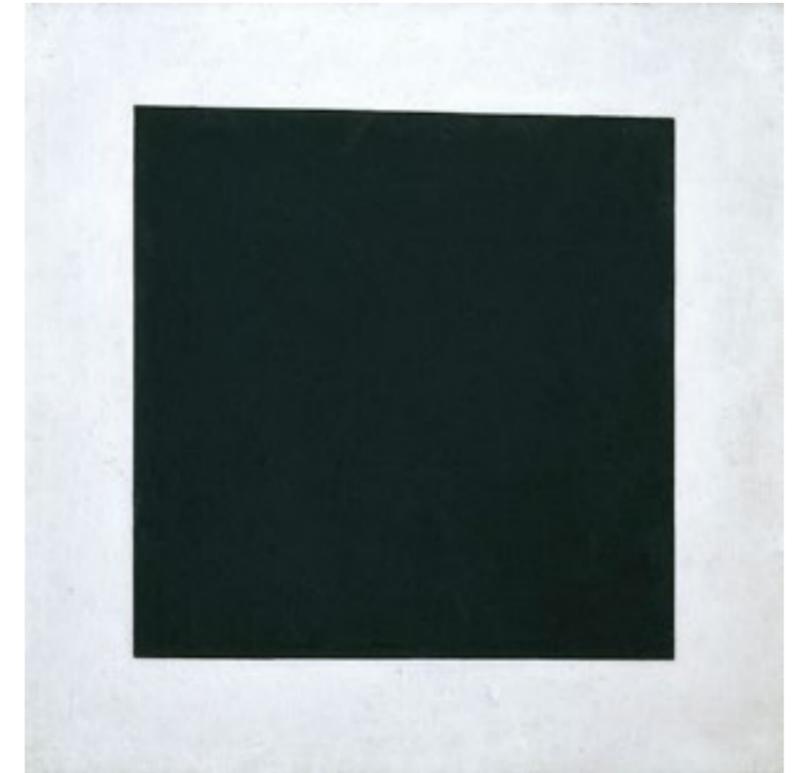
La obra *Cuadrado negro* se exhibió en la Fundación Proa de Buenos Aires como parte (estelar, por cierto) de una gran retrospectiva dedicada al pionero del abstraccionismo ruso (“suprematismo”, lo bautizó él), que “rompió todo” –como se dice vulgarmente– ya desde la primera década del siglo XX. ¿Qué es el *Cuadrado negro*? Pues, un cuadrado negro. Pintura negra sobre una tela cuadrada. Nada más. “Esto, mi nene de cuatro años lo puede hacer”, dice una señora frunciendo la nariz ante la obra (otras/os lo dicen frente a la palomita de Picasso, etcétera). Puede ser, señora. Pero resulta que lo hizo Malévich, hace más de un siglo: a su nene no se le había ocurrido. *Ahora* lo puede hacer –si es que le sale: habría que ver–.

La anécdota, se entiende, es apócrifa. El que esto escribe no tuvo oportunidad de ver la muestra, ni por

lo tanto de oír el comentario de la orgullosa madre. Quizás no se produjo: no hay que ser prejuiciosos. No obstante, habría sido más que verosímil. No hace falta ir hasta La Boca para “escuchar” cosas semejantes. Los blogs y sitios del éter (especializados o no) ya se llenaron de ellas: “Esto no es arte”, “Es una estafa”, “Me están cargando”. Hay que rendirse a la evidencia: cien años no es nada. Un siglo –por solo contar desde Malévich– de experimentación en el arte ha hecho escasísima mella –si es que alguna– en una, ¿cómo llamarla?, *percepción media* (descontamos a los expertos, críticos o coleccionistas focalizados en arte moderno) “formateada” por la naturalización de la perspectiva lineal renacentista, por la indefinible asimilación del arte con la “belleza” –categoría bajo la cual el arte no se diferencia de un lindo atardecer, de una buena postal, de una hermosa mujer– o, sobre

todo, por la idea de que una “buena” obra de arte, a) debe ser claramente *comprensible*, b) debe dar cuenta de mucho y fatigoso *trabajo*, como los frescos de la Capilla Sixtina o el *Moisés* de Miguel Ángel (en efecto, ¿cuánto tiempo puede llevar pintar de negro una tela o echar baldazos de pintura “sin ton ni son” sobre una superficie blanca, como se divertía haciendo Jackson Pollock?).

No es culpa de la señora madre del nene habilidoso. Es muy difícil asimilar la idea de que *no hay* criterios estables para juzgar el arte (no lo son oposiciones del tipo “lindo/feo”, “comprensible/incomprensible”, “elitista/popular”, o siquiera “bueno/malo”) y que *al mismo tiempo* sí hay parámetros objetivos –más allá de las “modas” o las operaciones de marketing– para la asignación de jerarquías de calidad. La cosa es sencilla: cualquiera tiene derecho a que le disguste



Cuadrado negro, Kazimir Malévich, 1915

profundamente la *Novena* de Beethoven (hay razones para ello, créase o no), pero es más difícil otorgarle el derecho a decir que eso es mala música. El *gusto*, qué duda cabe, es un derecho humano inalienable. Pero, sabe qué pasa señora, el arte no es cuestión de gustos: es cuestión de... arte.

El que esto escribe está siendo injusto, y le pide perdón a la señora por ironizar sobre algo que recién dijo que no era su culpa. Hay toda una sociedad, una cultura, una ideología, que (vuelta a la enumeración), a) ha generado durante siglos –por eso *un* siglo no es nada– la equivalencia entre arte y comunicación; b) por lo tanto, ha impuesto la noción de que el arte es armonía apaciguadora, simetría elegante, confirmación de lo ya demostrado como “bello” y universalmente “gustado”; y c) con una nueva vuelta de tuerca de la división del trabajo típicamente burguesa, ha

relegado el arte inquietante, desconcertante o angustiante al ámbito de los “expertos” y los *gourmets* informados (no hay que dejarse engañar por las colas en los museos, las galerías o Arte BA: ya vienen prescriptas por el trabajo mercado-mediático acumulado).

En los años ochenta, el que esto escribe (una fea manera de autoinculpación; pero “yo” suena un tanto impúdico, “nosotros” un mayestático solemne, “el infrascripto” un documento notarial) estaba de paso por Ámsterdam. Muy entusiasmado, cabe agregar, dado que iba a hacer a tiempo para asistir a la inauguración de un importante artista plástico de vanguardia –cuyo nombre quedará en silencio, por si las moscas–. El evento venía anunciándose

estruendosamente desde hacía semanas, con ese genio para la generación de expectativas que suele ostentar el mercado del arte. En el día y a la hora fijados para el *vernissage*, una pequeña multitud de público y críticos se apiñó ante la puerta de la galería, solo para encontrarse, con estupefacción, un prolijo cartel que anunciaba: “Avisamos al distinguido público que, mientras dure la exhibición de Fulano de Tal, esta galería permanecerá cerrada”. El escándalo fue previsiblemente mayúsculo. ¿Se trataba de un caso de censura, por algún motivo? Difícil, en Ámsterdam. Por otra parte, la advertencia dejaba claramente establecido que la obra *estaba* ahí adentro, solo que tras las puertas herméticamente cerradas de la galería.

¿O no estaba, después de todo? La sospecha empezó a correr como un reguero de pólvora, para ser confirmada a los pocos días por el propio artista. La obra era *eso* –es decir, éramos *nosotros*, incautos asistentes a un no-evento sobre una no-obra en un no-lugar, puestos en el inesperado rol de “(des)instalación” viviente–. Y bien, ¿por qué no?: finalmente, décadas antes, John Cage había producido algo semejante con sus *4'33"*, su silencioso homenaje a la música, en el que el público aplaudía la ausencia de sonido. Como escandalizador, el artista holandés evidentemente atrasaba. En compensación, se podría decir que se escudaba en lo que ya era una pequeña *tradición vanguardista* (sintagma que a esta altura ya no cabe entender como oxímoron). Podrían contabilizarse también –citando al capricho de los gustos personales– los varios minutos de pantalla en negro de *India Song* de Marguerite Duras. El que esto escribe –ufa, “yo”– no lo conoce –conozco–, pero seguramente debe existir algún grueso volumen de poesías con las páginas completamente en blanco, o un *ballet* coreografiado para la absoluta inmovilidad, y así. Tampoco es nada notablemente anómalo: en un cierto registro, es la explicitación –o la puesta *in extremis*, si se puede decir así– de una práctica mucho más extendida de lo que se piensa. ¿No tienen valor, por ejemplo, los planos de Le Corbusier (son cientos) que nunca llegaron a la construcción? ¿O los bosquejos de Rodin que no alcanzaron a pasar al mármol? ¿No se publican todo el tiempo capítulos de novelas jamás terminadas –o siquiera emprendidas– de escritores prestigiosos? Y, en efecto, los

especialistas todavía se devanan los sesos a propósito de qué estatuto semiótico y/o estético darle a esa *distancia* entre el proyecto y la realización.

Pero se nos dirá que en esos ejemplos, al menos, se puede ver, o leer, *algo*. Que alguien puede, sobre datos aún escasos, imaginar lo que podría haber sido la obra terminada. Concedido. Pero solo a medias: todo depende de cuánta importancia uno le otorgue a la bendita *terminación*. A la tranquilidad y el sosiego de espíritu que reclama que el sentido de la obra esté *completo*. Aunque sea para el artista. Aunque nosotros, espectadores, no logremos captarlo integralmente (pero en ese caso, ¿cómo podemos saber que el sentido está efectivamente *in-completo*?).

El afán por una totalidad imaginaria en los sujetos constitutivamente castrados que somos es algo que tendrán que explicarnos los psicoanalistas. Aquí estamos varios pasos antes: en la constatación de una *servidumbre voluntaria* (como hubiera dicho La Boétie) hacia los mandatos de no se sabe qué “transparencia comunicacional” (sugestivamente paralela a esas transparencias del mercado tras las cuales hay, sin embargo, una “mano invisible”) que ordena que no haya *restos* de significación no asimilables por el sentido –si tuviéramos debilidad por los anagramas, podríamos decir: que el *sentido* sea siempre *destino*–. A cada signo su objeto; a cada significante su significado; a cada código su mensaje; a cada valor de uso su valor de cambio. Y así, *le monde va par lui meme*. De otra manera, ¿cómo podría haber auténtica *mercancía*? ¿A qué precio puede venderse la obra invisible para siempre del artista holandés? ¿Cuánto vale un disco con la “grabación” de *4'33"* de Cage (¿existe?: no lo sé, tal vez se pueda bajar en Youtube)?

Escucho Voces, objetándome: ¿quién dijo que las vanguardias más “revulsivas” (en el caso de que siguieran existiendo) no forman parte, desde hace ya mucho, de la lógica de la “industria cultural”? ¿No han sido plenamente absorbidas por el mercado? ¿No se exhibe el mingitorio de Duchamp en los museos más “oficiales” del mundo? De acuerdo, otra vez. Pero concédaseme que al menos esa convivencia promiscua levanta *problemas*, allí donde la “transparencia comunicacional” los suprime: eso ya es en sí mismo un germen de *resistencia* frente a aquella *servidumbre*. Sea como sea, uno se siente autorizado a preguntar: la obra (no digamos

“abierta”, ese *locus* ya demasiado clásico de Umberto Eco, sino) *ausente*, o meramente concebida pero nunca *realizada*, ¿no tiene acaso derecho a la existencia? No es necesariamente una pregunta de seudoteóricos frívolos: se puede deducir nada menos que de la estética *anti-receptiva* de, por ejemplo, un Adorno, quien –de nuevo, *in extremis*– quería otorgarle en efecto ese derecho a la obra “autónoma” en tanto *objeto*, más allá de que hubiera o no sujetos capaces de apreciarla. Las voces: “Pero, ¿cómo?, ¿el arte no está hecho para que los hombres lo contemplen, lo disfruten?”. Y bien, no, o no necesariamente: eso es un invento occidental moderno, no anterior al Renacimiento. Antes de eso –o incluso en la Modernidad, en las culturas no occidentales– el arte (o lo que nosotros retroactivamente llamamos así) podía ser para mera contemplación de los dioses, o funcionar como objeto ritual, etcétera. Es el antropocentrismo moderno el que *baja* el arte a la altura de los ojos del sujeto, y lo separa de otros contextos y prácticas: por eso no hay museos estatales antes de la Revolución francesa, ni hay una teoría estética antes de Baumgarten (1750).

Dicho lo cual, el espectador airado o frustrado *de hoy* que la emprende a puntapiés contra la puerta de la galería de Ámsterdam, o que se retira vociferando improprios de la proyección del *film* de la Duras, ¿no está asimismo en su derecho? Claro que sí: de otro modo no tendríamos un *problema*, es decir un *conflicto*, sino una certidumbre. El conflicto no es personal, no es subjetivo: es plenamente social, ideológico, político: es el de un mundo (“occidental”, para ser taquigráficos) en una crisis sin salida dentro de una lógica que no permite que el espectador rabioso sea el protagonista, el *sujeto* de sus propias preguntas, y de la construcción siempre *in-progress* de sus propias respuestas. Es también, diría Paul Ricoeur, un “conflicto de las interpretaciones” librado sobre ese *campo de batalla* permanente que es la cultura. El *Cuadrado negro* de Malévich ¿es ese agujero de *negatividad* “ontológica” que el hombre introduce en el mundo, como sugiere Sartre en la primera página de *El ser y la nada*? ¿O es el *grado cero* de una infinita posibilidad de transformaciones radicales, bajo la cual estallaron las vanguardias rusas al ritmo frenético de la Revolución de 1905-17? No lo sabemos, señora (disculpe que la vuelva a tomar como excusa): tendrá que decidirlo usted, preferentemente junto con su nene. ●

Autorretrato, Kazimir Malévich, 1933



VASOS COMUNICANTES

Por Selva Almada

Foto: Rafael Calviño



Mi mesa de luz antes de ser mía fue de una pareja de judíos a quienes nunca conocí. En realidad son dos mesas de luz, pero yo uso una sola. A veces me pregunto si es la que usaría ella o la que usaría él. O si en el transcurso de su matrimonio de medio siglo habrán cambiado de casa, de dormitorio, o simplemente de lugar los muebles en el mismo dormitorio, y las mesas de luz también habrán rotado de una cabecera a la otra, sin querer o a propósito, si las habrán girado como se gira el colchón cada tanto para que no se ahueque.

Antes tenía los libros en el piso. Un día, el amigo que me regaló la mesa de luz vio los libros desparramados al lado de la cama y entonces se le ocurrió ofrecerme las mesitas de noche que habían sido de sus suegros, esos finados judíos a los que nunca conocí. La esposa de mi amigo también había muerto y él había heredado la casa que quedaba exactamente abajo de la suya. Una casa cerrada desde hacía años. Con los muebles tapados, llenándose de humedad y de olor a viejo. Nunca entré a esa casa. A lo sumo, llegué a ver el patio inundado de enredaderas y de plantas que crecían sin juicio, desde la terraza de la casa de mi amigo. Yo recién había llegado a Buenos Aires y vivía con mi novio en un departamentito de Once, apenas si teníamos muebles. Esa casa cerrada a cal y canto, con los muebles hinchándose, con las patas desco-
lándose como piel muerta, quejándose en las noches,

alimentaba mi codicia: cuántas cosas que me vendrían bien, allí desperdiciadas. Me acodaba en la baranda de la terracita de mi amigo y miraba el toldo verde que formaban las plantas... fantaseaba con entrar una noche a la casa de abajo y saquearla.

Pero solo obtuve las dos mesas de luz Luis XV, con sus tapas de mármol blanco. Desde entonces los libros, en vez de arrumbarse al costado y bajo la cama, se arrumban sobre esa lápida helada. Nunca hay uno solo, siempre hay una pila, para que se abriguen unos a otros. Son los libros que estoy leyendo y los que tengo por leer. La pila nunca decrece porque los ya leídos van quedando ahí, abajo de los otros, y cada tanto los reemplazo por otros nuevos. Muchos quedan a mitad de camino, con diez o veinte páginas leídas, a veces muchas más, con la punta de la hoja doblada como una oreja de gato; quedan ahí porque perdí el entusiasmo, el enamoramiento que me llevó a arrastrarlos a mi cama por una noche o dos. No me da culpa abandonar libros.

Lo curioso es que en esa pila armada al tuntún se van tramando raras alianzas y los libros forman vasos comunicantes. Por ejemplo, entre *Las carnes se asan al aire libre*, de Oscar Taborda (2016, Mardulce); *Acá había un río*, de Francisco Bitar (2015, Nudista), y *Un foquito en medio del campo*, de Daiana Henderson (2013, EMR); los últimos libros que leí y que todavía siguen en la mesita de luz.

“Nos habíamos acostumbrado / a ver el río de fondo de pantalla, / como un póster viejo y desteñido. / Tuve que venir a vivir al otro lado / para recuperar la emoción. / Las islas se ven diferentes, / demasiado lejos para poder olerlas. / El río corre en sentido contrario”. Así arranca el quinto libro de Daiana Henderson. Y a mí basta decirme río y saber que hablamos del Paraná (¿de qué otro si no?) para dejarme llevar por la corriente, marmórea como los ahogados. Los poemas de Henderson me llevan además por sitios conocidos: el hipódromo de Paraná, Villaguay, las campanillas azules, los patos sirirí... migrar de una ciudad pequeña a la gran urbe, mirar de lejos la vida que dejamos, con nostalgia y alivio: “Juan me dijo: ‘al final / todo se reduce a eso.’ / Alejarse de los padres / en los momentos / en que no están despiertos”.

El universo de la amistad, los asados en la playa, el porrón que pasa de mano, el amor entre los amigos: “Éramos diferentes y amigos. / Ahora somos cada vez más diferentes / y aunque nos vemos poco / de amigos seguimos igual”. Algo en los poemas “Panchito” y “Apagón” –dos de los más extensos y hermosos del libro– me recuerda otro gran poema de otro poeta entrerriano, Damián Ríos: “Todos merecemos estar en pedo”. Entre Henderson y Ríos, hay una generación y pico, hay dos orillas opuestas –el Paraná y el Uruguay– y sin embargo hay un link ahí.

Me gusta leer poesía, pero a veces me parece que casi



Nostalgias del Paraná, Juan Pablo Renzi, 1976

todo lo nuevo es malo. Posteo poemas en Facebook, en blogs, en publicaciones electrónicas... por lo general desisto a los pocos versos. En cambio *Un foquito en medio del campo* es un libro precioso e intenso. No voy a usar la palabra madurez porque no sé bien qué queremos decir cuando la decimos. Más vale, voy a decir que la poesía de Daiana Henderson es espesa, barroca y se avizora inmensa como el río Paraná.

También hay mucho río en *Las carnes se asan al aire libre*. La novela empieza con dos de sus tres protagonistas llegando a Rosario (la ciudad donde vive Henderson, la del río del otro lado), yendo a la casa del tercero donde pasarán la noche, medio en pedo, para salir de pesca al día siguiente. Nunca sabremos los nombres de los personajes, siempre serán uno, el pelado y el tercero. Son amigos que no se ven desde hace años, una casualidad los junta, el deseo tibio de remover las brasas de la vieja amistad y un fin de semana largo por delante los pone a los tres en un bote y los echa al río, en pleno invierno.

[Cuenta la leyenda que a principios de los 2000 la novela de Taborda, publicada en 1996 por la editorial rosarina Beatriz Viterbo, era un secreto a voces entre jóvenes escritores y editores y que circulaba de mano en mano y hasta en fotocopias. Ahora llega la segunda edición, publicada por uno de aquellos editores en ciernes de entonces, hoy con una gran trayectoria: Damián Tabarovsky, de Mardulce. Cuando Tabarovsky me contó en el verano que este año publicaría a Taborda, yo lo conocía apenas de nombre, había leído algún fragmento de la novela en internet hacía años pero no había conseguido el libro. Recordaba que alguna extraña fascinación me habían provocado aquellas pocas líneas. Así que empecé a esperarla hasta que llegó hará cosa de un mes].

El río Paraná que cuenta Taborda es bien distinto al de Henderson: este río se bifurca en pequeños esteros, canales sucios, tapados de camalotes, islitas anegadas. Una droga pesada que así como te da momentos de rara belleza también te vomita a la resaca más oscura. No importa de qué va la novela (¿importa alguna vez?), si no que la escritura de Taborda es el mejor suceso de los últimos años del siglo pasado y por lo menos de los primeros dieciséis años de este. Una novela que empieza con un corte realista, normal, y que se deforma a medida que avanza, braceando en la

alucinación, la pesadilla, la contemplación y la locura. “Unas nubes violáceas y escamadas irrumpen, en tanto, la uniformidad del cielo. El disco rojo tiñe de su color el aparente arrozal que rodea este riñón lacustre y hace que las aguas, antes de oscurecerse, cambien su color que se había tornado similar al de las sardinas por un rosado como el de los belfos de las vacas alterado solo por un doblez plateado”.

El verso de Juan L. Ortiz que más me gusta (al punto de que lo quiero en mi tumba) es el último del poema “Fui al río” y dice: “Me atravesaba un río, me atravesaba un río”. No sé si Francisco Bitar habrá pensado en ese verso, pero *Acá había un río*, el título de su último libro de relatos tiene una belleza y una contundencia parecidas. El libro tiene un subtítulo: *7 guiones para cuentos*. Si uno pasa sus páginas, sin leer, la disposición del texto en cada una de ellas, los fragmentos breves separados a veces por números, a veces por estrellitas, dan la impresión de apuntes, notas, el esqueleto de un relato, el guion. Sin embargo, a pesar de su apariencia, a los cuentos de *Acá había un río* lo que no les falta es carnadura, fibra, músculo y, sobre todo, sangre que corre y a veces hierve en las venas, con esa calma que precede a las tormentas.

La escritura de Bitar es de una precisión y una limpieza demoledoras: un páramo en la superficie y un río de aguas revueltas y oscuras que corre por debajo, subterráneo. Sus personajes se encuentran y se desencuentran fatalmente: los separan las circunstancias, los junta la fatalidad. Las historias terminan de repente, sin la tranquilidad de una resolución: a veces parecen diluirse como una pesada gota de tinta en un vaso de agua; a veces se terminan de cuajo como quien mete los dedos en la panza abierta del pescado y de un tirón seco le arranca las tripas.

Aunque terminé estos libros hace varios días, siguen arriba de la mesita de luz, demoro el momento de separarlos y llevarlos a cada uno al estante de la biblioteca que le corresponda. Además de ser tres de los mejores libros que leí en los últimos años, sus autores son litoraleños y supongo que se conocen: Oscar Taborda fue el editor de *Un foquito en medio del campo*, de Daiana Henderson, y de *Tambor de arranque*, de Francisco Bitar, ambas obras premiadas en el concurso de la Municipalidad de Rosario, en 2013 y 2012 respectivamente. ●

Selva Almada | Foto: Rafael Calviño



Selva Almada

(Villa Elisa, Entre Ríos, 1973) Una de las escritoras argentinas más destacadas de los últimos años. Ha publicado el libro de poemas *Mal de muñecas* (2003), las novelas *El viento que arrasa* (2012) y *Ladrilleros* (2013), los volúmenes de cuentos *Una chica de provincia* (2007) y *El desapego es una manera de querernos* (2015), y el libro de crónicas *Chicas muertas* (2014). Su obra ha sido traducida al francés y al sueco.

ACECHANZAS DEL BOSQUE

Selección, introducción y traducción de Christian Kupchik

Redescubierto en su país, Suecia no solo reconoce en Thorsten Jonsson al traductor de Hemingway y de Faulkner, de quien terminaría por hacerse amigo, sino sobre todo a un escritor original y de una sensibilidad exquisita. Su prosa trabajada y detallista encontró en los cuentos su mejor expresión. Aún desconocido en español, el relato es una muestra del talento de un narrador al que vale la pena descubrir.

Profeta de lo nimio

A penas cuatro décadas le bastaron a Thorsten Jonsson (1910-1950) para dejar una marca indeleble allí donde nadie había reparado con seriedad hasta entonces.

Nació en Hörnsjö, un pequeño pueblo del centro de Suecia, pero a los pocos años su familia se trasladó a Umeå, en el lejano norte, donde pasó su infancia y adolescencia. Su padre dirigió allí la librería de la Asociación Evangélica. Esta formación religiosa tuvo su peso en la futura producción de Jonsson. Entre 1932 y 1935 trabajó en el periódico *Umebladet* y luego se trasladó a Estocolmo decidido a establecerse como escritor y periodista. A mediados de la década del treinta imperaba en Suecia una corriente

estética marcada por un fuerte sesgo social, conocida como “literatura proletaria” y que tuvo como principales cultores a Vilhelm Moberg (1898-1973), autor de la tetralogía *Los emigrantes* –acerca de los campesinos suecos que emigraron a los Estados Unidos a comienzos del siglo XX–, así como a Ivar Lo-Johansson y Moa Martinson.

En ese contexto, a su llegada a Estocolmo, Jonsson trabajó en las revistas *Frihet* (Libertad) y *Tiden* (El Tiempo). Ya había publicado el poemario *Utflykt* (Excursión, 1933), en lo que fue su primera búsqueda de un mundo propio. Dos años más tarde, volvió a reincidir en la poesía con *Som en trä* (Como un árbol), y en 1938, al tiempo que ingresa a trabajar en la editorial Bonniers, publica su primer volumen en prosa, *Som det brukar vara* (Como de costumbre),

una serie de cuentos basados en la vida cotidiana del norte sueco. Más allá del tono intimista, en algunos de estos textos aparece una capacidad descriptiva singular, donde los detalles terminan por imponer su marca a todas las escenas.

En los años siguientes, confluyen dos aspectos de la vida profesional de Jonsson que serán determinantes. Por una parte, comienza a colaborar con el *Dagens Nyheter*, hasta el presente uno de los dos principales periódicos suecos, escribiendo notas que se ocupaban tanto de la vida cotidiana como de hechos policiales. La otra novedad pasa por su interés y dedicación a la traducción de nuevos autores norteamericanos. Los primeros títulos marcan un sello y una tendencia: *To Have and Have Not* (*Tener y no tener*, 1939), de Ernest Hemingway, y *The Grapes of Wrath* (*Viñas de ira*, 1940), de John Steinbeck. Ambos títulos serán los primeros publicados en sueco de estos autores, y aparecerán por el sello Bonniers gracias a la iniciativa de Jonsson.

En 1941 publica su segundo libro de relatos: *Fly till vatten och morgon* (*Huida hacia el agua y mañana*). Son diez pequeñas máquinas de perfección literaria; la última es la que da título al libro y que presentamos por primera vez en castellano. Un breve anuncio precede a los relatos afirmando que están contruidos “sobre la base de verdaderos casos criminales”. Con una prosa dura, aparentemente descuidada y áspera, Jonsson va trazando una línea sutil entre aquello que se narra y la vivencia interna de la experiencia. Su literatura carece de artilugios y no apela a metáforas excesivas ni a gestos grandilocuentes, tiene un estilo seco y preciso. Parece cavar una fosa en el alma de sus personajes, a quienes el lector aprende a conocer, más que por sus escasas palabras, por sus actos nimios, casi insignificantes, más por sus dudas que por sus certezas. Expresa un silencio que rompe tabúes y atraviesa toda idea de moral: la relación incestuosa de dos hermanos en “Gård i utkanten” (“Granja en las afueras”) es un buen ejemplo de ello. Los relatos hablan por sí mismos y se interrumpen abruptamente allí donde parece que van a comenzar.

La economía de recursos puesta de manifiesto en *Huida hacia el agua...* resulta sorprendente. Un joven huye de algo aterrador, que en ningún momento se revela. Se pierde entre los bosques de altos pinos sin siquiera animarse a escuchar sus pasos o intentar darse vuelta. Todo el tiempo parece dejar discretas pistas al

lector, que solo conducen a su propia desorientación. La única verdad parece estar en el agua: un mañana líquido nos espera, se escurre entre los dedos.

Entre el 43 y el 46 Jonsson residió en Nueva York como corresponsal del *Dagens Nyheter*. Su libro había alcanzado una buena repercusión y –de la mano de sus traducciones– se lo llamó el “Hemingway sueco”. Y si bien admiraba al autor de *Adiós a las armas*, era otro quien le parecía el “escritor más completo del siglo XX”: William Faulkner. Ya lo había traducido para el volumen *Sex amerikaner* (*Seis americanos*, 1942), que reunía además relatos de Hemingway, Steinbeck, Caldwell, Farrell y Saroyan. En la primavera de 1946, llegó a visitarlo a su casa de Rowan Oak, en Oxford, California, donde lo entrevistó. Al terminar aquel encuentro, Jonsson le expresó a Faulkner que estaba convencido de que sería el próximo Premio Nobel.

No se equivocó. A su regreso a Suecia, volvió al periódico como director de Cultura y movilizó toda su influencia a favor del autor sureño. En tanto, Jonsson publicó su única novela, *Konvoj* (*Convoy*, 1947), una obra que participa de una prosa poética de tintes abiertamente modernistas sobre un periplo entre Europa y Estados Unidos a bordo del *S/S Barama* en 1943, cuando, perdidos en el mar, los pasajeros de esa Babel flotante veían pasar los aviones enemigos como una amenaza continua.

La breve vida de Thorsten Jonsson se apagó para siempre el 7 de agosto de 1950 en Estocolmo. Faulkner no viajó en el 49 a recibir su Premio, sino que lo hizo el 10 de diciembre del año siguiente. Lo que sigue parece extraído de un relato del propio Jonsson. Como es natural, el norteamericano quiso honrar a su amigo vikingo, que tanto había hecho para asegurarle la gloria. La mejor manera fue declarar su amor incondicional a la viuda, Else Jonsson (Dahlberg de soltera), a quien le escribirá ese mismo 15 de diciembre la primera de sesenta y dos cartas de amor que se extenderán por nueve años.

Thorsten Jonsson, cuya obra está siendo redescubierta a más de medio siglo de distancia como una de las mejores expresiones de la literatura sueca de posguerra, fue un profeta de lo nimio, que a través de gestos pequeños tejió destinos monumentales, propios y ajenos.

Ch. K.

HUIDA HACIA EL AGUA Y MAÑANA

Se dirigió directamente hacia la puerta del porche y la atravesó sin mirar a los costados. Salió rápido. Durante el corto trayecto desde el porche al portón blanco de la entrada, pensó en pisar la tierra barrosa para evitar así que sus pasos fueran escuchados. Pero no corrió. Antes de llegar al portón, mientras miraba sin mirar a los lados, tuvo tiempo de comenzar a temer a ese suelo blando: no ahogaría solo sus pasos, sino también los de cualquier otro que llegase por detrás. Algo podía alcanzarlo y golpearlo por sorpresa, un sonido o un rumor, y no se sentía con valor de escucharlo. Se dirigió en línea recta hacia el camino. Pero no corrió ni miró a los costados.

–Nada puede llegar por detrás –se dijo en un susurro. Luego de abrir el portón blanco, recordó que había llegado en bicicleta y que debió bajar para atravesar el ingreso; pero no se atrevió a dar la vuelta y recoger el vehículo, que quedó en pie junto a los escalones del porche. Se dio cuenta de que volver a la casa solo podía ser peor que resultar descubierto por un sonido que llegara de frente, pues, de presentarse, ese sonido le roería y desgarraría el rostro.

–Nada puede venir de allí –volvió a decir, ahora con los labios apretados. Sin embargo, no se aventuró a regresar a la casa.

Atravesó una corta distancia siguiendo el camino. Las sombras de los árboles caían sobre la estrechez de la calle en delgadas franjas de un marrón oscuro. De pronto se volvió y saltó por encima de una zanja para seguir entre los árboles, a un lado del camino. No sacaba ninguna ventaja de ello, el camino corría por debajo de una colina, y las vergonzosas sombras que descendían desde la cima se abrían paso con pudor, franjeando la superficie. Esos jirones de bosque entre el camino y la montaña no eran precisamente el mejor lugar para ocultarse. Sin embargo, le gustaba estar allí, era tranquilo y silencioso. Caminó con los ojos entrecerrados, dejando que lo rozaran las ramas de los árboles. Se detuvo un instante en la fresca sombra de la montaña.

Allí, donde la pendiente se hizo menos pronunciada, comenzó a subir. Descansó un instante al sol y respiró. El sol estaba bajo. Lo sorprendió advertir que se encontraba al mismo nivel del astro. Por encima

de él colgaba una telaraña, inmóvil, sin que ninguna brisa llegara para mecerla. Vio brillar la red, tejida con hilos de luz que cambiaban del azul claro al rojo brillante. Detrás de la telaraña, todo traslucía la brumosa claridad de oro líquido que arrojaba el crepúsculo. Se quedó allí, inmóvil, pensando en que lo que había ido a hacer ya estaba hecho. Fue la primera vez en muchos años, en muchos días, que se sintió capaz de mirar el sol y determinar si era día o noche.

–Es una ficción –se dijo de improviso–, solo una ficción, no son más que palabras. Pero él sabía que no era así como lo había sentido, sino como un picor, un dolor nervioso, una angustia por entender que no le quedaba otra salida, que no podía depender de nadie más y que, por lo tanto, debía volver a ponerse en camino de inmediato. Atravesó la telaraña con los ojos cerrados y el rostro en alto, pero no pudo impedir que se le pegaran al rostro algunos hilos obstinados, como si fueran



El escritor en su hábitat, a comienzos de los años sesenta

de saliva sólida. Mientras bajaba la pendiente rocosa, se pasó la mano y los arrancó de un golpe.

Descendió sobre un terreno plano, espesado por abundantes arbustos de arándanos, y tropezó. No estaba acostumbrado a caminar por el bosque y al cabo de un instante se sintió cansado. No sabía qué dirección tomar. Intentó dar un paso hacia adelante. Iría hacia el agua.

Caminó mucho, hasta que por fin, al notar que el sol había desaparecido detrás de una colina, llegó hasta una senda que atravesaba el bosque. La arteria era acompañada por un tendido telefónico. Hacia la izquierda, ascendía una pendiente y una curva la hacía perderse en la espesura. A la derecha volvía a elevarse. El tendido telefónico se veía nuevo, con postes de madera fresca. En la parte superior de la pendiente, por encima de la línea de sombra, brillaban al sol las crestas amarillas de los postes, en tanto el manojito de

cables centelleaba, cuadrado y cónico, como frente a los pies de un ataúd. Arriba aguardaba el bosque de coníferas con un verde brillante. Era difícil llegar hasta allí, pues el camino se veía continuamente interrumpido por delgados troncos que, con sus copas enteras, entorpecían el paso. Se sentía cansado, pero no era el cansancio que podía experimentar un veinteañero, sino una sensación de otro tipo.

Recordó entonces de qué se trataba el cansancio cuando era niño. Siguió ascendiendo, y al llegar a la cima ya había olvidado los rayos de sol sobre los abetos. Comenzó a descender.

–Estoy sediento –se dijo. Estaba en camino hacia el agua, pero primero debía beber. Siguió el tendido telefónico hasta el final de la depresión y el comienzo de una nueva pendiente. De pronto la enramada se despejó y debió atravesar por una calzada de matorrales y piedras. No estaba



acostumbrado a caminar por el bosque y no sabía a qué distancia se podía encontrar del punto al que deseaba arribar, pero intuía que aún estaba lejos. Giró hacia la izquierda de los postes. Justo ante él se extendía un sendero barroso y tropezó con las altas raíces que surgían a la sombra de un brezal. El sendero proseguía hasta una zanja cruzada por unas gruesas planchas de madera redondeadas que continuaban al otro lado del camino, en el que se divisaban profundos surcos. Entre ellos crecía una suave hierba, y desde allí surgía una estrecha senda hollada por los cascos de un caballo. A ambos lados de las hendeduras, la hierba se veía aplastada por pies, pero él persistió en caminar por el medio del surco que se abría en la senda dejada por los cascos.

Luego de atravesar un prado, el camino volvió a serpentear para internarse en un bosquecillo arenoso hacia un muro de hojas gris rojizo que se extendía por una superficie erosionada por herraduras y ruedas. El patio se hallaba al otro lado del granero y él se detuvo junto a la pared de madera agrietada, sin saber si sería capaz de aventurarse más allá. Justo frente a él volvió a oír el átono sonido de los cencerros de las vacas y el ruido de cascos clavándose en el suelo. Se quedó inmóvil, con la mano apoyada en la madera, los dedos dentro de una profunda cavidad. Intentó oír algo, pero todo volvía a estar en silencio. La tarde seguía sin brisa.

Mientras estuvo allí, notó que el cansancio lo atravesaba con un susurro y solo la mano apoyada contra

la pared lo mantenía en contacto con la realidad. Los pies, que lo ayudaban a sostenerse atado de un hilo a la tierra, no le decían nada de lo real y sintió que el cansancio subía en oleadas deslizándose por la irrealidad de su cuerpo como un hálito en el crepúsculo, en leves suspiros.

Soltó la pared y caminó lentamente hacia el patio. Ante el granero, gris y despintado, se detuvo y observó. Desde el porche de la casa amarilla, salía un ancho camino de hierbas cortas y suaves. No se veía a nadie, a pesar de que miró fijamente tratando de identificar algo a través de la ventana. Sabía que no había nadie en la granja.

A poca distancia de la puerta del granero, se encontraba apilado un fardo de heno, como el musgoso

muñón verde grisáceo de un árbol gigante. Comprobó que no lo acompañaba el valor necesario para llegar hasta allí. Sobre un banco, en el porche, alcanzó a ver de pie dos recipientes de hojalata blanqueando con su luz pálida la oscuridad que comenzaba a extenderse.

—No pueden estar vacíos— se dijo entre labios. Se convenció entonces de que había leche en ellos y, mientras se dirigía hacia el banco pisando la suave hierba con los pies calientes enfundados en los zapatos, imaginó que la leche ya debería haberse enfriado luego del tiempo transcurrido en los recipientes que se hallaban sobre el banquillo. Al levantar la tapa de uno de ellos, comprobó que estaba casi lleno con un líquido negro. Imaginó que se trataba de algún tipo de cerveza artesanal. Al pensar en su acidez, sintió la presión de las glándulas salivales en la parte posterior de las mejillas. Se llevó el recipiente a la boca y lo traspasó la raída endeblez de la hojalata. Bebió un trago largo tras otro, para comprobar que la cerveza tenía un exquisito sabor, suave primero, luego un gusto a algo espeso que fue derivando hacia lo pegajoso a medida que iba tomando, hasta que al fin retiró el recipiente de la boca y respiró. Al terminar de inhalar, pudo sentir que un calor envolvente lo invadía tanto en la boca como por todo el estómago. Todo el cuerpo había recuperado su realidad y se negaba a reunirse con aquel ardor que dominaba su vientre. Miró hacia abajo, hacia el recipiente, y notó que el líquido había dejado grabado en la lata una huella ancha, un sedimento oscuro. De pronto advirtió cuál era la verdad: había bebido sangre.

Recién entonces percibió el trozo de carne que se hallaba en el banco junto a los recipientes y acabó por reconstruir el cuadro entero. Al depositar el cacharro con un fuerte ruido, el mango se corrió hacia un lado. Salió corriendo de la granja entre los árboles, hasta que se detuvo y apoyó ambas manos contra un tronco. Arqueó el cuerpo, se tomó la cabeza y vomitó. Devolvió algo de sangre al tiempo que temía que alguien lo hubiese escuchado. Por otra parte, al vomitar se manchó la ropa. No había señales de sangre anteriores a esta.

Volvió a internarse en el bosque. Cada vez más fatigado y sudoroso. Todo el tiempo intentó seguir cuesta abajo para llegar al final de la pendiente, donde presumía que habría de encontrar el agua. Necesitaba beber.

Ya no podía pensar con claridad y descendió la hondonada en el frío y brumoso crepúsculo. Siguió andando por una pradera de hierbas hasta dar con un riachuelo de matas terrosas y desvíos circulares. Dudó en beber de esas aguas que parecían estancadas. Se detuvo a un lado, se agachó y miró el agua a horcajadas, tocando la superficie con los dedos abiertos; al advertir en qué dirección fluía la corriente, la siguió. Hundió una mano en el agua fría acompañando el lento discurrir hasta encontrar unas piedras. En la parte superior de las piedras, crecía un musgo negruzco que parecía suave en la oscuridad. Bajo el agua, se divisaban otras piedras tan brillantes como el hierro fundido.

Se agachó, se tomó el estómago y bebió sumergiendo la boca y también la barbilla; al levantar la cabeza, el agua se le escurrió por la comisura de los labios. Acomodó el cuerpo y dejó ingresar un buen trago, que mantuvo un momento en la boca. Luego se tendió boca abajo, apoyando la cabeza sobre su brazo derecho y el izquierdo a un lado. Pensó que lo más conveniente sería seguir la corriente del riacho. Eso es lo que haría. Se sentía exhausto, pero no podía permitirse el lujo de dormir, no por lo menos hasta estar frente al agua. Antes de ponerse en camino, volvió a beber y se lavó la cara y las manos. Sintió el musgo de las piedras: era suave y tan frío como sus propias manos.

Antes de ponerse en pie, pudo empezar a comprender lo ocurrido en la casa de portón blanco. Entonces se levantó de inmediato y comenzó a caminar sin mirar a los costados. Caminaba rápido. Sentía mucho frío, particularmente en las manos y el rostro. Siguió el riacho a lo largo de varios prados blanqueados por el rocío. La hierba estaba alta, le alcanzaba las rodillas, y los pantalones de franela se le pegaban pesados en torno a las piernas. Luego de los prados, llegó al bosque y lo atravesó. Debió trepar por encima de unas rocas y cruzar unos caminos de montaña, pero ni por un instante sacó la vista del riacho. Fue entonces cuando, entre los árboles, oyó el susurro.

Cuando por fin se encontró frente al agua al cabo de caminar durante mucho tiempo, se sintió absolutamente agotado. El agua estaba allí, ante él, azul, metálica y tranquila, con tornasoladas ondas grises que se extendían como largas islas. Permaneció de pie a cierta distancia de la playa. Por debajo, la pendiente barrosa se inclinaba lentamente hacia el agua convertida en

arena. En la orilla se levantaban algunos pocos troncos de altos pinos. Trató de mirar entre ellos. En el margen opuesto, se extendía el bosque como una delgada línea negra e inmutable, iluminado por el claro cielo nocturno. Sobre las coronas de los pinos, todo era de un azul profundo y sin estrellas.

—Sin embargo no puedo, no soy capaz de hacerlo. Estoy tan cansado que no me atrevo siquiera a pensarlo —se dijo en un murmullo—. No puedo más...

Temía quedarse dormido y despertar congelado. Mientras permanecía inmóvil, escuchó la respiración de algo o alguien. Sonaba como la exhalación agitada de un ser humano, pero llegaba desde varios metros de distancia de donde se encontraba, desde el fondo de la playa, por lo que descartó que perteneciera a un hombre. En ese instante, distinguió un alce sobre las piedras de la playa, junto al pinar. Al observarlo, no le pareció tan grande, pero reconoció la cornamenta. Supo de inmediato que el miedo no tenía que ver con el animal, pues jamás les había temido. El miedo estaba ligado a tener que permanecer despierto en el frío y recordar la casa del portón blanco.

Guiado por el olor del mar, avanzó en la oscuridad hacia la silueta del alce. Cuando se encontraba solo a algunos metros, el animal alzó la cabeza de modo tal que la majestuosa cornamenta se inclinó hacia atrás como el movimiento de una máquina, aunque mucho más suave. Le pareció que le ofrecía un desplazamiento humano. Entonces entendió que el alce lo observaba desde la negrura. Podía discernir su redondeada silueta contra la línea de fondo. Abajo, el agua se mantenía quieta y brillante. La observó mientras esperaba.

El alce inclinó la cabeza y emitió un resuello. Pudo adivinar cómo se le dilataban las fosas nasales al lanzar su protesta. Cuando el alce acabó por sentarse, se dirigió hasta quedar frente a su largo cuerpo. Sintió que las piernas le temblaban por el agotamiento y cayó de rodillas. Luego se acostó apoyando la espalda contra el lomo del animal y de inmediato sintió cómo la fatiga de su cuerpo era envuelta por la piel tibia mientras él se hundía más y más en el sueño. Poco a poco se fue percatando de que el calor del animal atravesaba sus ropas, mientras que cada exhalación lo hamacaba como un oleaje.

Despertó de un corto sueño corroído por el aroma acre que el alce pulsaba sobre él. Por otra parte, se

resistía a abandonar el calor del animal. Decidió quitarse la chaqueta y se la colocó sobre la cabeza, para seguir respirando con dificultad a través de la tela.

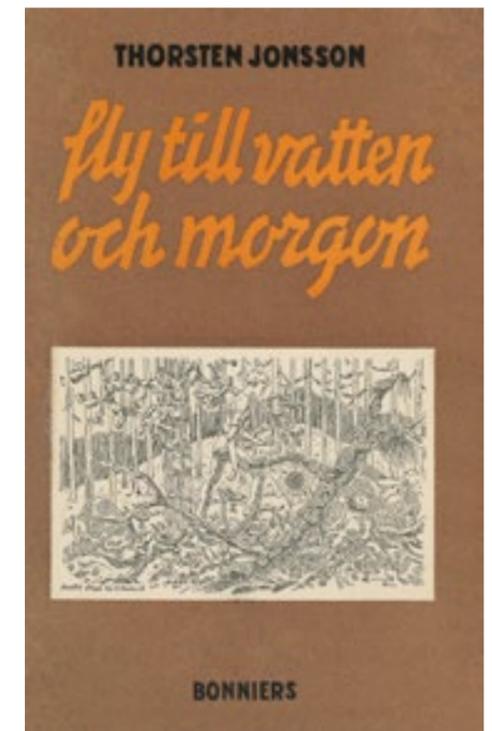
Un movimiento del alce volvió a despertarlo. Aún se encontraba con la chaqueta sobre la cabeza y notó los esfuerzos del animal por levantarse, por lo cual, confundido, mientras intentaba desembarazarse de su máscara, cayó en la tierra que aún mantenía el calor del cuerpo del alce. De repente experimentó un malestar extraño, como si la dureza de una pezuña lo presionara hacia abajo, a la altura de un oído. Se frotó la parte posterior de la cabeza, donde sentía como si el cuero cabelludo le hubiese sido arrancado.

Permaneció quieto mientras escuchaba alejarse los pasos del animal. Luego de un instante, apareció el dolor. Se localizaba entre la oreja y la nuca, de modo que se arrancó la chaqueta, se sentó y comenzó a hamacarse, hacia delante y hacia atrás, con las manos rodeando la cabeza. Sin embargo, cuando se las observó, pudo comprobar con sorpresa que no había sangre.

Siguió sentado por un instante más, sin lograr que el dolor disminuyera. Al mismo tiempo, comprendió que ese dolor ya formaba parte de él, y no podía esperar que se alejara porque estaba en camino hacia el agua. Se dio cuenta asimismo de que se había quedado dormido y que había luz. Aún sentado en la playa, el mar ya no se veía tan tranquilo, sino que desembocaba contra la arena en pequeñas olas regulares. Se puso de pie y caminó hacia allí. De pie sobre las piedras, cerró los ojos y reparó cómo su cuerpo se balanceaba hacia delante y hacia atrás ante el oleaje. De modo que se introdujo en el agua. Era la primera vez que lo hacía sin desnudarse.

Siguió caminando, con los ojos cerrados y paso vacilante, avanzando a tientas, hasta dar con unas rocas. No pudo defenderse de su estocada y al intentar retroceder perdió el equilibrio y cayó hacia atrás, golpeando espalda y cabeza contra las piedras. Así fue cómo lo encontraron, con las rodillas bajo el agua y el torso entre las piedras, la ropa empapada y pegada al cuerpo. Sobrevivió, pero debieron pasar varios días antes que alguien pudiese hablar con él. ●

Portada del libro *Huida hacia el agua y mañana*, de donde fue tomado el relato homónimo



DE SARTRE A LACAN

Por Daniel Gigena

Ávido lector de historietas durante su infancia, el rosarino Juan David Nasio se ha ido formando de la mano de la literatura –admira a Horacio Quiroga– y de la filosofía. Hoy, cuando ya casi no escribe ni lee en español, pese a haber sido uno de los traductores de los Escritos de Lacan, reivindica el trayecto que lo llevó del materialismo dialéctico al psicoanálisis.

Juan David Nasio estuvo de visita en Buenos Aires, su primera ciudad adoptiva, durante el pasado mes de agosto. Alojado en un hotel del barrio de Retiro, muy cerca de la casa donde había vivido durante su niñez y juventud con su familia, el autor de *¿Por qué repetimos siempre los mismos errores?* había recibido en su ciudad natal el diploma de doctor *honoris causa* por la Universidad Nacional de Rosario pocos días antes. Para entonces, ya había concedido varias entrevistas a medios gráficos y digitales, aunque dejó bien en claro que él, como otros colegas y amigos de su generación, prefiere el papel y no las pantallas para leer. Nació en 1942 en Rosario, pero su familia se mudó a Buenos Aires cuando cursaba la escuela primaria. Años después llegó a París, la segunda ciudad de adopción de Nasio, en la que reside desde 1969. Es un hombre al que le cabe una palabra hoy en desuso: “atildado”. Es también respetuoso, cálido y ocurrente. Se toma su tiempo para responder; aquello que puede parecer una digresión que no viene a cuento juega en la conversación

la función de enlace o puente entre un sentido y otro. Las anécdotas, las impresiones fundadas y los recuerdos reemplazan a la jerga psicoanalítica, al recuento de méritos y al currículum que, desplegado, podría resultar apabullante. Nasio es autor de más treinta libros, muchos de ellos, como contará, escritos en francés y traducidos a varios idiomas. Entre ellos, a su lengua materna: *Arte y psicoanálisis*, *El dolor de la histeria* y *Mi cuerpo y sus imágenes* son algunos de los títulos que, en la Argentina, publica la editorial Paidós. Un nuevo proyecto, estimulante y todavía secreto, se incubaba en Buenos Aires. Nasio prepara un libro en colaboración con otro autor argentino que, se anima a pronosticar, alcanzará los primeros puestos en las listas de los más vendidos. Por ahora, el médico y psicoanalista argentino que trabajó con Jacques Lacan en la revisión de los *Escritos* solo puede adelantar el título confirmado de su nuevo libro como solista: *¡Sí, el psicoanálisis cura!* Ese ánimo afirmativo y rotundo también describe el carácter de Nasio.

–¿Cuándo empezó su relación con los libros?

–Nací el Día del Libro, un 15 de junio, así que estoy marcado por ello. La segunda influencia, ya no conmemorativa, fue la de mi padre. Era médico y escritor, fue presidente o vicepresidente de la Sociedad Argentina de Médicos Escritores. Publicaba artículos literarios en el suplemento cultural de *La Nación* sobre Leopoldo Lugones y otros autores, analizando aspectos de sus obras ligados a la medicina. Por supuesto, también escribió obras médicas; en particular, un tratado de cuatro tomos. Mi madre, por su parte, era maestra, pero fue sobre todo mi padre el que influyó en mi relación con los libros. Primero, fui un lector muy asiduo de historietas, me encantaban. Todas: las nacionales, las extranjeras. *El Eternauta*, por supuesto, pero también las de Superman, Batman, Patoruzú; de más chico, leía *La pequeña Lulú*, con sus dibujos simples, claros, nítidos.

–¿Y los libros?

–Mi relación con los libros comienza más adelante, con mi interés por la filosofía, el materialismo dialéctico y, antes de eso, la filosofía existencial de Jean-Paul Sartre. Los primeros libros que leí eran de filosofía. Y mis primeras lecturas literarias fueron libros de cuentos.

–¿De autores argentinos?

–Argentinos y extranjeros. En particular, el que más me ha influenciado es Horacio Quiroga. Sus cuentos son cortos, dramáticos, sorprendentes. Y, además, reflejan de un modo notable el paisaje de la selva misionera y la población de ese lugar, de la historia argentina. Todo eso me entusiasmaba... Después estaba Roberto Arlt, al que también he leído y que me ayudó mucho.

–¿En qué sentido?

–Me ayudó a comprender la psicología, los primeros elementos. Otro autor que leí mucho fue José Ingenieros. Además, él era médico, algo que para mí era importante, porque era un filósofo médico, algo que yo aspiraba a ser.

–¿Dónde compraba libros en la ciudad de Rosario?

–Los primeros diez años de mi vida, viví en Rosario

con mi familia, en la calle Italia. A veces íbamos a lo de un librero muy conocido en Rosario que ya falleció, llamado Ross. Tenía un zaguán en la esquina de las calles Córdoba y Corrientes, adonde yo iba a buscar historietas. A veces él me proponía libros que yo leía, pero las historietas me interesaban más. Siempre he tenido una cabeza muy visual. Aún hoy, intento que los textos que escribo tengan imágenes, que haya en ellos un trabajo de las escenas. Todos los lectores amamos las escenas. Nos gusta leer escenas.

–¿Por ejemplo?

–La escena que veo es esta: tengo 11 años, es un verano acá en Buenos Aires, en la calle Arenales. La casa es inmensa, una casa vacía. Es diciembre y estoy estudiando para pasar los exámenes de las materias que me había llevado de primer año. Mi madre había establecido un plan de estudio muy riguroso: me levantaba muy temprano a las seis de la mañana y me dejaba trabajando solo. No había nadie en la casa, salvo mi madre y mi padre, pues mis hermanos se habían ido. Y mi madre había puesto, como se usaba en aquellas épocas, sábanas blancas para cubrir los almohadones, los sillones, etcétera. Sentado a mi mesa de trabajo, yo tenía ante mí ese paisaje de lomas y valles blancos. En un momento, me descubro parado delante de una de esas colinas de algodón blanco, agarro una lapicera, trazo una raya ascendente y marco tres lugares. Luego vuelvo a mi mesa de trabajo, me siento y sigo trabajando. Al final de la mañana, viene mi madre y me pregunta: “¿Qué son esos garabatos que hiciste en las sábanas?”. “Es la línea de mi vida”, le respondo. “En la primera marca voy a terminar el liceo, en la segunda voy a ser médico y en la tercera, la más alta, voy a recibir el Premio Nobel de Medicina.” El liceo lo terminé, la carrera de Medicina la terminé y no voy a recibir el Nobel de Medicina pero sí el título de doctor *honoris causa* de la Universidad Nacional de Rosario.

–¿Cómo fue el pasaje de la medicina al psicoanálisis?

–Mi padre, que era gastroenterólogo, me aconsejaba que fuera neurocirujano. Finalmente, no lo fui, pero me quedé cerca del cerebro porque me ocupé de la psicología, que era lo que más se aproximaba al amor que yo tenía por las ciencias sociales, por la comprensión



Juan David Nasio | Foto: Rafael Calviño

social del ser humano. Así pasé a la psiquiatría, y de la psiquiatría al marxismo, a la militancia política, que me ayudó en el pasaje al psicoanálisis.

–¿En qué partido político militaba?

–En el Partido Comunista. Mientras estudiaba en la facultad, era autónomo, pero una vez egresado, con otros colegas fundamos un grupo que terminó por adherir al Partido Comunista. Después nos echaron porque éramos muy rebeldes. Trabajábamos en un barrio, la villa 31 de Retiro, a la que ahora quieren

urbanizar. El partido era muy sectario, muy disciplinado, había que hacer lo que decidían las altas autoridades... Pero nosotros éramos los intelectuales, los filósofos, los que no se dejaban encerrar en el aparato partidario.

–¿Qué quedó de esas lecturas del materialismo dialéctico?

–Muchísimo. Me enseñó a filosofar, a pensar, a aprender. Me llevó a otros filósofos, ya sea para criticarlos o para adherir a su pensamiento. Me llevó a conocer

a Sartre, a estudiar a autores políticos como Hobbes. Luego empecé a estudiar con Gregorio Klimovsky y supe de la validación científica del psicoanálisis. Pero el materialismo dialéctico me abrió el espíritu a otras disciplinas, a otros libros, a otras lecturas... y al psicoanálisis.

–Cuando lee, ¿toma notas?

–Sí, uso unas hojas de dibujo grandes, blancas, lisas, satinadas. Y escribo con marcadores, gruesos y finos, de diferentes colores. Escribo lo que aprendo, como

un escolar; marco la frase o las ideas, o los esquemas. Me gusta hacer esquemas, representar de manera esquemática. Tengo una imaginación muy visual.

–¿Eso viene de la lectura de historietas?

–Probablemente. Nunca lo había pensado pero, ahora que usted me lo dice, sí. Está muy ligado.

–¿Guarda esas hojas?

–Algunas las guardé, otras las mostraron en la Feria del Libro. Estaban en una vitrina para que la gente viera cómo trabajo mis libros. Estuvo muy bien eso.

–¿Lee en español?

–Muy poco, casi lo he perdido. Escribo siempre en francés, la última vez que escribí un texto en español fue en 1971. Cuando traducen mis libros del francés al español y por casualidad miro una traducción, me doy cuenta de que le han sacado cierto tono que utilizo para dirigirme al lector, un modo personal, en primera persona del singular. Me lo neutralizan. Siempre trato de usar la menor cantidad posible de términos técnicos, de recurrir a términos sencillos que me permitan acercarme al lector. Hoy en día escribo en francés, un francés bastante respetable. Me hago cargo del desafío del extranjero –aunque ya no lo soy tanto– que quiere escribir mejor que un francés.

–¿Lee literatura en la actualidad?

–Sí, siempre. Sobre todo literatura francesa, como Victor Hugo o Guy de Maupassant, y clásicos argentinos, como Horacio Quiroga, Roberto Arlt o Jorge Luis Borges. La literatura me ayuda mucho.

–¿Piensa en los lectores cuando escribe?

–Escribo para dos lectores. Uno es un joven de 18 años que no sabe nada, y al que tengo que transmitirle saberes, al que debo entusiasmar y hacer pensar. El otro lector es un maestro, un hombre de edad, es Freud, es Lacan, es otro, soy yo mismo, muy estricto, muy riguroso, alguien que no quiere cometer errores, ni decir nada que no sea coherente, justificado. Escribo para mí, escribo para entender... No puedo escribir nada que yo mismo no entienda. Quiero escribir aquello que entiendo, y no puedo escribir si no lo entiendo. ●

PERENNIDAD DE UNOS CUENTOS

Por Ariel Dillon

El 14 de noviembre de 1916 fallecía, en un episodio de la Primera Guerra Mundial, Hector Hugh Munro. Nacido en 1870 en Birmania cuando esta era una colonia británica, se dio a conocer como escritor bajo el inconfundible seudónimo de Saki. Y aunque cultivó también la novela y el teatro, fueron sus relatos –incómodos, mordaces e inmejorables– los que le dieron una justa celebridad que, cien años después de su muerte, no deja de acrecentarse.

Los primeros exploradores que trajeron a estas costas de avidez libresca alguna noticia del remoto archipiélago llamado Saki –reserva de la fauna más bizarra, que bañan las aguas de un inglés incisivo y epigramático– fueron dos viajeros literarios que añadieron a sus bestiarios las piezas cobradas por sus oficios de lenguaraz. Adolfo Bioy Casares es el primer traductor de Hector Hugh Munro, alias Saki, al castellano; traductor, esto es, de un único cuento, “Sredni Vashtar”, que la revista *Sur* publicó en junio de 1940. Más tarde ese mismo año, el propio Bioy, con Borges y Silvina Ocampo, lo incluyó en la *Antología del cuento fantástico*, editada por Sudamericana, cuyas sucesivas reimpressiones depararon a varias generaciones de agradecidos lectores el descubrimiento de tantas maravillas.

Otro tanto puede decirse de ese gesto de *pasador* literario que Rodolfo Walsh efectuó en su *Antología del cuento extraño*, publicada en volumen unitario en 1956 y reeditada en cuatro tomos en 1976, cuatro meses antes de su asesinato y desaparición, en marzo

del 77. Allí presentó –y presumiblemente tradujo– otro único cuento de Saki: “Laura”.

¿Fantástico, extraño? Con igual derecho: inquietante, espeluznante, mordaz. Bioy, que en el prólogo general de la antología esboza una taxonomía un poco a las cansadas (como si más bien quisiera demostrar su improbabilidad), sostiene que “los cuentos fantásticos pueden clasificarse, también, por la explicación”, y propone una categoría de relatos “que se explican por la intervención de un ser o de un hecho sobrenatural, pero insinúan, también, la posibilidad de una explicación natural”. El ejemplo que nombra es precisamente el cuento de Saki. “Esta posibilidad de explicaciones naturales puede ser un acierto, una complejidad mayor; generalmente es una debilidad, una escapatoria del autor, que no ha sabido proponer con verosimilitud lo fantástico”.

La ambigüedad explicativa de “Sredni Vashtar” no es signo de flojera o mal pulso literario, sino de una ampliación de sus alcances existenciales y un *upgrade* de complejidad. El elemento fantástico, como en toda su

obra, es un expediente fortuito y en absoluto central, ya que toda noción de verosimilitud queda subordinada a una suerte de clínica moral y a “la deliciosa irrealidad de su universo”, que Tom Sharpe tilda, con toda razón, de “adictiva”. Historia de un oscuro día de justicia en la vida de un niño de diez años enfermizo y solitario, podría no considerarse “Sredni Vashtar” como cuento fantástico, pero vaya si es extraño; y “Laura” es extraño, y sin duda satíricamente fantástico: recoge una idea antojadiza de la reencarnación, vagamente importada de las colonias donde el propio autor pasó los primeros dos años de su vida, aunque sin duda lo que más le interesa es reducir los elementos de una conciencia humana a sus análogos bestiales.

El trabajo de un antólogo, finalmente, ¿no consiste sobre todo en dar con un buen título general, a la sombra del cual agrupar sus propias preferencias? Los textos de Saki podrían igualmente hallar acomodo –junto a los de Oscar Wilde, que lo precede, o los de P. G. Wodehouse, que lo emula– en una antología de la elegancia verbal o del ingenio estilístico, así como en antologías del esnobismo sometido a un aristocrático escarnio, implacablemente especializado en las hipocresías de la sociedad eduardiana (“Reginald sobre los defectos” –la deletérea patología de una mujer que siempre dice la verdad–, “El tigre de la señora Packetide”, “La loba”, “El almuerzo fantasma”, “Un disparo en la oscuridad”). Con, a menudo, ese giro que tan bien describe la expresión francesa *épater le bourgeois*: los protagonistas, a veces los narradores, de cuentos como “El método Schartz-Metterklume”, “La inocencia de Reginald”, “La huida de lady Bastable” y muchos otros, se solazan escandalizando las pequeñas moralidades de seres convencionales. Al respecto, Will Self escribió: “Los cuentos de Saki son de la más alta relevancia para cualquier sociedad en la que se confunda convención con moralidad, y todas las sociedades confunden convención con moralidad, de modo que él siempre será relevante”.

¿Y por qué no incluir a Saki en antologías del humor negro (caso del genial, y cien por ciento naturalista, aunque con un ingrediente de fábula, “La reticencia de lady Anne”); o incluso de la mera crueldad (el espeluznante y flemático “Esmé”)? Para antologías de la sátira política, están los catorce artículos de *The Westminster Alice* –una versión “parlamentaria” de

los libros de Carroll–, publicados entre 1900 y 1902 en *The Westminster Gazette*, con ilustraciones realizadas por Francis Carruthers Gould a la manera de John Tenniel, dibujante original de las aventuras de Alicia. En la misma vena, hubo una segunda serie de colaboraciones con Gould: *Not-So Stories* (1902). Y el cuento “El parlamento infernal”: dantesco tanto por su tórrida locación como por las alusiones explícitas a políticos de la época.

En ninguna antología de cuentos de animales que se precie debería faltar un Saki; hay monos, lobos, ratones, hienas, caballos, hurones, pájaros, perros... y ese extraordinario e insobornable gato Tobermory del cuento homónimo, que lo es todo a la vez: fábula, relato de ciencia ficción, crudelísima sátira del más alto valor social: el fingimiento. Y todo cuento suyo es candidato a la antología del final sorprendente, del premeditado remate: si el presente comentario no bosqueja ningún argumento, es porque todos ellos son demasiado sensibles al “spoiler”.

Pero siempre, y para siempre, Saki debe presidir las antologías de la ironía, debajo de la cual circula, a menudo, una corriente de desesperación soterrada. Para muestra, esta suerte de microcuento contenido en “La reticencia de Lady Anne”: “En cuestiones artísticas sus gustos se asemejaban. En arte se inclinaban por lo sincero y explícito; por ejemplo, un cuadro que contara su propia historia con generosa ayuda del título. Un corcel sin jinete y con los arneses a todas luces desajustados irrumpiendo en un patio lleno de pálidas mujeres a punto de desvanecerse, junto con la anotación marginal ‘Malas noticias’, les suscitaba la nítida interpretación de alguna catástrofe militar. Veían lo que pretendía transmitir y lo explicaban a sus amistades menos esclarecidas”.

Con decenas de recopilaciones editadas desde los años sesenta a esta parte, tanto en México y España como en Argentina –entre las más tempranas, *Los mejores cuentos de Saki* (Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1967); *Cuentos* (1971) y *La ventana abierta y otros cuentos* (1972), los dos últimos en traducción de Eduardo Paz Leston para el Centro Editor de América Latina; o *El desván y otros relatos*, con traducción de Marcelo Cohen (Barcelona, Bruguera, 1982)–, la irradiación del autor en el ámbito iberoamericano no ha cesado de crecer. Poco a poco, llegaron las ediciones integrales



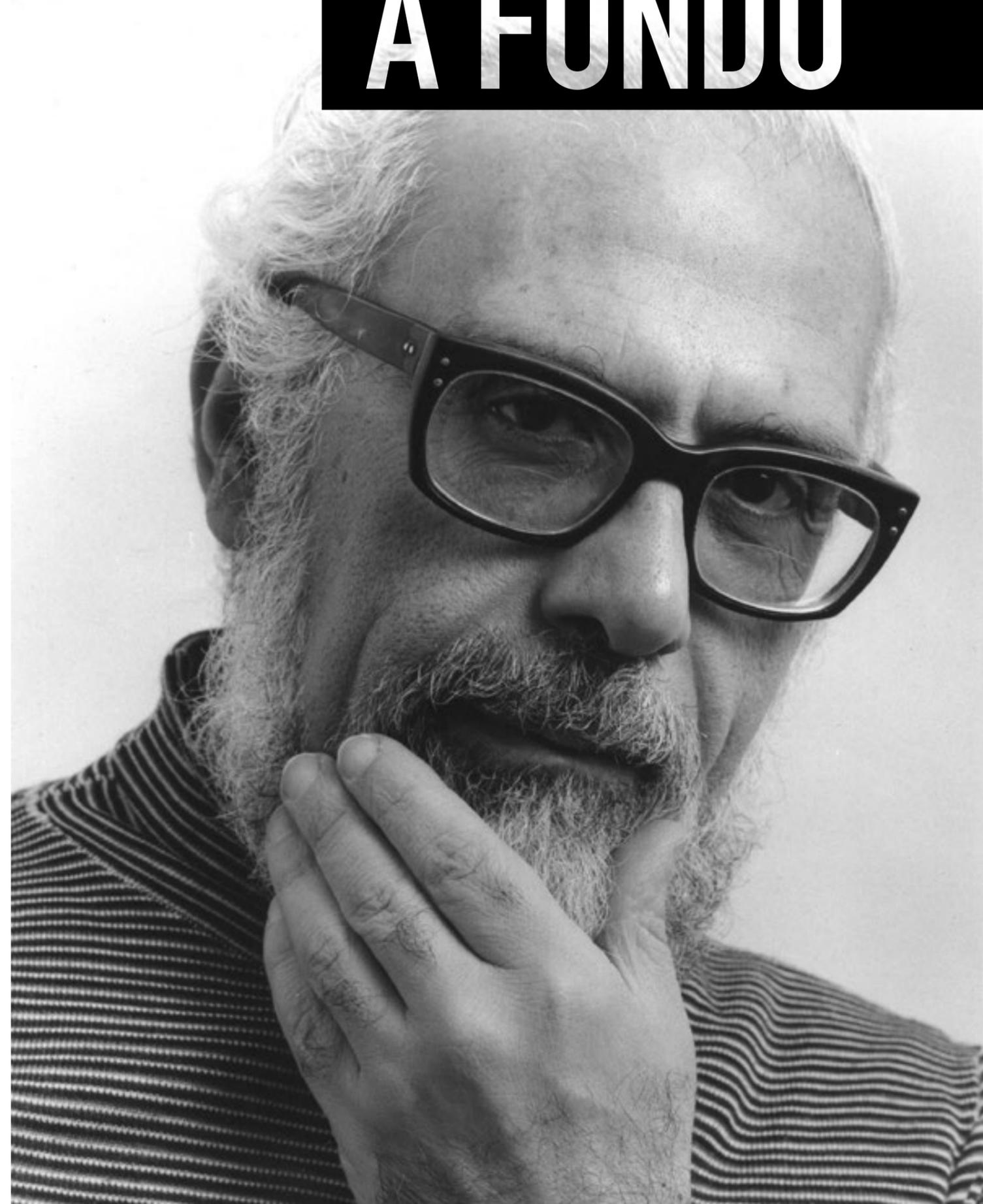
Saki, fotografiado por Emil Otto Hoppé, 1913

de buena parte de sus libros. En Buenos Aires, a partir de 2005, la rediviva editorial Claridad ha ido dando a imprenta el conjunto de su narrativa breve: primero, con una compilación de *Cuentos escogidos*; luego, con *Crónicas de Clovis* (1912), *Las aventuras de Reginald* –que incluye *Reginald* (1904) y *Reginald en Rusia* (1910)–, *Animales y más que animales* (1914, mejor traducido como *Animales y superanimales*) y sus libros póstumos *Juguetes de paz / El huevo cuadrado* (de 1923 y 1924, respectivamente). Un volumen de *Cuentos completos* publicado, también en 2005, por Alpha Decay de Barcelona, aumenta ese corpus en dos Apéndices: ocho cuentos no recopilados y tres textos marginales. La edición y el prólogo están a cargo de Juan Gabriel López Guix, un excelente traductor español de Lewis Carroll, experto sakiano, quien además ha traducido *Alicia en Westminster* (Alpha Decay, 2009) y es el generosísimo *blogger* detrás de sikipedia.blogspot.com.ar, un pequeño y feliz laberinto de conexiones textuales y notas al pie, literarias e históricas, a la obra de Saki. El feraz archipiélago abunda en confines recientemente

ganados por la traducción, o directamente inexplorados por ella. Tan solo los *Cuentos completos* contienen 140 piezas cuya mera existencia sorprende a quien solo se había aventurado en Saki a través de recopilaciones o antologías. *Alicia en Westminster* ofrece otras trece. A todo esto, y al vasto corpus periodístico jamás recopilado en libro, hay que añadir una historia de Rusia, *The Rise of the Russian Empire* (1900), y dos novelas: *El insoportable Bassington* (1912; Madrid, Valdemar, 2010) y *When William Came* (1913), “obra de ficción histórica –dice López Guix– en la que se describe la vida londinense bajo una hipotética ocupación alemana”.

Apenas queda espacio aquí para el más elemental esbozo biográfico. Los tres hijos del comandante de la policía birmana Charles Augustus Munro –Ethel (1868), Charles (1869) y Hector (1870)– dejaron las colonias al morir su madre en 1872, y se criaron en Devon con unas tías solteras y absurdamente estrictas. Veían al padre durante las licencias cuatrianuales. En 1893, Hector intentó, también en Birmania, abrazar la carrera policial: siete ataques de malaria en pocos meses serían la rápida señal de renuncia. Desde los 26 años, se instaló en Londres decidido a convertirse en escritor, algo que logró con creces. Pudo haber escogido su seudónimo literario por ser el nombre de uno de los sirvientes de El Rubaiyat o por ser el nombre de un mono de Sudamérica. “Era conservador, dado al antisemitismo y la misoginia, y homosexual; unos rasgos que, con mayor o menor grado de ocultamiento, pueden leerse en sus cuentos –escribe López Guix–. Solo el último de ellos no era de buen tono en la sociedad londinense de principios del siglo XX, y se mantuvo cuidadosamente oculto”.

Hay que terminar, obviamente, con la efeméride que sirve de excusa a esta presentación de Saki: el centenario de su muerte. Despachemos pues con una frase suya al soldado Hector Hugh Munro, abatido de un certero balazo en la cabeza por un francotirador alemán en la madrugada del 14 de noviembre de 1916, mientras se hallaba parapetado en un agujero de obús en espera del momento de asaltar la posición enemiga, durante la llamada batalla del Ancre, pocos días antes de la ofensiva franco-británica del Somme, y apenas un segundo después de haber reprendido a un camarada con estas, sus últimas palabras: “Apaga ese maldito cigarrillo”. ●



LA LARGA ESPERA DE ANTONIO DI BENEDETTO



Aunque aún aguarda ser leída por públicos masivos, a treinta años de la muerte de su autor, la obra de Antonio Di Benedetto se ha constituido en una marca indispensable de la literatura argentina, un vasto territorio a seguir descubriendo. Esa rica producción y la atribulada vida de su creador son exploradas en estas páginas desde diversos ángulos. Jimena Néspolo indaga en la relación de Di Benedetto con el existencialismo y en las nuevas formas del realismo que coexisten en la mayor parte de sus textos.

Sin dudas, *Zama* es la obra central del proyecto literario de Di Benedetto. Anibal Jarkowski se interna en esta novela –tal vez la más intensa escrita en la Argentina sobre las atmósferas de la espera– en la que conviven lo histórico y la desmesura.

Se ha prestado menor atención a la labor de Di Benedetto como cuentista, pese a haber sido esta una parte importante, cuantitativa y cualitativamente, de su obra. Elvio Gandolfo analiza aquí esos relatos, poniendo en evidencia su estrecha relación con la novelística del propio autor, desde el punto de vista del estilo y de las preocupaciones estéticas y

sociales. A su vez, “Caballo en el salitral”, uno de los cuentos más logrados de Di Benedetto, es presentado por Guillermo Saavedra, quien destaca la capacidad del autor de generar una lengua propia exenta de artificios y de enhebrar situaciones aparentemente distantes entre sí.

Dos trabajos emblemáticos de Juan José Saer –cuya propia obra tiene diversos puntos de contacto con la de Di Benedetto– son rescatados aquí: uno de ellos reivindica la ética de la literatura del autor mendocino; el otro, escrito como prólogo a la última edición de *El silenciero*, propone algunas claves para su relectura.

Tras varios intentos fallidos, los textos de Di Benedetto van llegando finalmente a la pantalla grande. Mientras se espera el estreno de *Zama* en la versión de Lucrecia Martel, Juan Pablo Cinelli recorre la rica relación del escritor con el cine, que no solo remite a las películas basadas en sus libros sino también a la destacada trayectoria de Di Benedetto como guionista, crítico y cronista del género.

Otro de los oficios practicados por Di Benedetto fue el de periodista. Natalia Gelós rescata esa experiencia, describiendo la manera en que el creador articulaba sus distintas escrituras y la forma en que supo mantener una ética del periodismo, aun en tiempos muy difíciles.

Como cierre, Alberto Atienza, quien compartió con el escritor en Mendoza años de trabajo en el periodismo y la terrible experiencia de la cárcel durante la última dictadura, traza un retrato íntimo y conmovedor del hombre, detrás de las palabras y los días.

EL ESCRITOR FILÓSOFO

Por Jimena Néspolo

Autor de una obra narrativa incomparable, periodista ejemplar y víctima del terrorismo de Estado a manos de la última dictadura cívico militar argentina, Antonio Di Benedetto continúa siendo, a treinta años de su muerte, un territorio por recorrer. En sus ficciones, una voluntad de experimentación está casi siempre al servicio de inquietudes filosóficas cercanas al pensamiento de Sartre y de Camus, como se indica en estas páginas.

Ha de decirse con premura: las grandes obras exhiben sus excesos tal si fueran joyas luctuosas, relucientes en su incorrección, impudor y barbarie, despreocupadas tanto del olvido como de los intentos vicarios por domesticar aquello que simplemente es o acontece, en el puntual encuentro de un texto con su lector. Aquí y ahora. Porque en esa *comunidad*, en el caos que implica toda experiencia vital –llámese también *literatura*–, siempre habrá capellanes que propendan a la normalización, que elaboren catequismos, que sindiquen qué es lo central de una cultura, qué lo periférico... La libertad aterra, se sabe. Hay pueblos que se dicen libres y votan al amo, intelectuales que traman sofisticados teoremas para al fin guionar a políticos gazmoños, cocineros refinados que urden platillos rufianes, campeones del fraseo que en el cuadrilátero exhiben delicadas técnicas de la agachada, soñadores que pudiendo expandir imaginarios venden onanismos fatuos o farmacopeas, damas que habiendo militado mil causas terminan colgadas del cuello del hijo como si este fuera un poema abortado y no un brote extraño en su rotunda ajenidad... Por tanto, si

bien es esperable que la *religión del arte* tenga pluralidad de credos y capillas, lo que no deja de sorprender a los lectores es la voluntad suicida de esa catedral de la derrota llamada “Antonio Di Benedetto”.

No casualmente el autor mendocino declaró en varias oportunidades que *Los suicidas* –aquella novela premiada por Leopoldo Marechal, Augusto Roa Bastos y Gabriel García Márquez en el concurso de novela Primera Plana de Editorial Sudamericana en 1967– estaba orquestada sobre una serie de episodios trágicos desencadenados en su familia, acontecimientos que diezmaron durante generaciones a su parentela y que eran motivados “casi siempre, por asuntos pasionales”. Como si la autoaniquilación estuviera arraigada en su ADN y fuera la cumbre inexorable de la aventura de existir... Fotografía, investigación policial y casos de suicidios reunidos por una narración en primera persona dispuesta sobre un avanzado montaje: tampoco allí Di Benedetto rehúye la experimentación riesgosa ni la temática existencial. En rigor, toda su trilogía novelesca –formada por *Zama* (1956), *El silenciero* (1964) y *Los suicidas* (1969)– dialoga con la batería filosófico-literaria de Jean-Paul Sartre y, especialmente, de Albert Camus. Por ejemplo, entre pluralidad de referencias, se encuentra esta cita del autor de *El hombre rebelde* (1951): “Así saco del absurdo tres consecuencias, que son mi rebelión, mi libertad y mi pasión. Con el solo juego de la conciencia transformo en regla de vida lo que era invitación a la muerte, y rechazo el suicidio”. Un personaje apodado “el fichero” será el encargado de tejer polifónicamente el relato para que el narrador, al fin, firme una tregua con su propio fatalismo. Es que como Dostoievski, como Kafka, como Tolstói o Sándor Márai, Antonio Di Benedetto es –ante todo– un escritor filósofo. Porque a diferencia de los escritores de tesis que solo cuentan una historia hecha de peripecias, los escritores filósofos crean un mundo con coordenadas fuertemente identificables, propiciando singulares modos de lectura y una ética de vida y de acción.

Una sintaxis marcadamente escandida, la utilización deliberada de arcaísmos y localismos, un uso anormal del verbo transitivo y de la metáfora en la conformación de imágenes de alta densidad simbólica son los rasgos formales distintivos de esta poética ansiosamente interesada desde sus comienzos –con *Mundo animal* (1953) y *El pentágono* (1955)– en renovar cualquier género o categoría textual. En ese abanico de posibilidades que la obra de Di Benedetto plantea, se destaca sin dudas *Zama*, al construir un personaje que alcanza ya dimensiones míticas. Desarraigado de su entorno, a la espera de un ascenso que nunca llega, el drama de Diego de Zama se proyecta desde el siglo XVIII a nuestro presente con inusitada fuerza. La existencia alienada y alienante del sujeto colonial americano que vive escindido de su realidad a la espera de un orden externo que lo salve y justifique (la Corona española y sus promesas, los capitales de la metrópoli, las transas y alianzas de linaje, etc.), el conocimiento del absurdo, la búsqueda del amor ideal y de la transgresión erótica, la infancia y la animalidad como enigmas fantásticos se entrelazan en esta obra con el tema literario de la experiencia de la escritura, pensada en tanto camino de conocimiento del sujeto.

En una lectura temprana, Noé Jitrik identificó al autor como partícipe protagónico de una camada literaria que encontraba en el fenómeno político y social del peronismo su unidad generacional, posicionándose con altas expectativas en el panorama de la posguerra. Beatriz Guido, H. A. Murena, David Viñas y Di Benedetto diseñaban en sus ficciones –decía Jitrik en *La nueva promoción* (1959)– un ambiente no realista en el sentido tradicional del término, a partir de la incorporación de nuevas formas narrativas que abrevaban en el cine, el periodismo y el psicoanálisis. Luego de ese estudio pionero, la crítica proliferó en motes: la Generación del 55, Los Parricidas, la Generación de Medio Siglo. Frente a este fenómeno de explosión e implosión de lo literario, se impuso también un modo de posicionar las distintas zonas del interior del país esquivando los tics regionalistas, y la producción de este escritor también fue puesta en serie con la de Daniel Moyano, Juan José Hernández, Héctor Tizón y, por supuesto, Juan José Saer.

Es que los relatos que conforman los volúmenes de *Cuentos claros* (1958) y de *El cariño de los tontos* (1961) marcan ya el protagonismo del paisaje cuyano, a través de la creación de imágenes óptico-sonoras y la reformulación de la noción de personaje, sin descuidar –empero– la problemática campesina. La imagen de un tren detenido en medio del desierto, hacia el cual acude una zorra en auxilio, llevando damajuanas con agua, salamines y tres empleados ferroviarios, esa imagen con la que se abre “El juicio de Dios” –un cuento publicado en 1958 que luego dio nombre a una antología, y que el mismo Di Benedetto adaptó como guion al año siguiente (ganando un premio del Instituto Nacional de Cinematografía)– recupera y pone en escena aquel modelo metafórico presente en las ficciones de frontera del siglo XIX, donde la máquina irrumpe en el espacio no industrial para poner en relación dos ideales: el ideal indefinido de progreso y el ideal pastoral. *Locus amoenus* que el cuento describe así: “El siglo ha comenzado unos siete años antes. San Rafael evoluciona. El cuatrero decaer porque el ganado es menos, solo por eso. La tierra se racionaliza en colonias y en ellas enraízan la viña, los durazneros y los hombres. El ferrocarril ha llegado con la puntualidad de los que, si bien es cierto que ayudan, vienen a cobrar una parte”.

Sí, así escribe Antonio Di Benedetto. Pero eso no es todo, claro. Porque, si bien es cierto que a partir de Jorge Luis Borges y “El escritor argentino y la tradición” la literatura nuestra se coloca de un modo sincrónico y actual frente a las vanguardias y las demás literaturas del mundo, es a partir de este autor –hay que reconocerlo– que se atreve a renegar, con dignidad y autonomía, del carácter periférico o menor reivindicado por muchos amantes de lo ajeno. Su labor de corresponsal periodístico cubriendo festivales internacionales de cine, el contacto con grandes personalidades del arte y del espectáculo, su trabajo de difusión *for export* de la cultura argentina, redimensiona en términos de “patriada”, por ejemplo, el mentado encuentro con Alain Robbe-Grillet, en Berlín en 1963 –aquel encuentro en que el autor de “El abandono y la pasividad” (1953) y *Declinación y Ángel* (1958) logra obtener del autor de *Les gommages* (1953) un



Di Benedetto (centro) junto a Alain Robbe-Grillet (izquierda)

reconocimiento de su original singularidad en la cofundación del *objetivismo* o *nouveau roman*–.

Pero, ¿qué decir de un autor sobre el que se ha escrito tanto y, paradójicamente, tan poco? Porque, más allá de las efemérides –y el año 2016 ciertamente lo es: el calendario marca el 30° aniversario de su fallecimiento, el 60° aniversario de *Zama* y el 40° aniversario de su detención por parte de la Junta Militar–, ese exceso que desborda, y que sigue concitando lecturas y reappropriaciones, más que un *resto* intocado es una surgente insurgente y revulsiva. Un desborde que invita también al continuo trastrocamiento porque es capaz de recuperar la mirada infantil para observar la cultura en su revés de trama. “Obstinado visor”, un cuento publicado en *Absurdos* (1978) y escrito probablemente en cautiverio, habla de eso: de lo que la mirada de un niño puede lograr. Todas las tardes, con sus 7 años, el niño se instala en la vereda, sobre el borde de la acequia, frente al paredón, a observar y esperar. Se detiene en una casa chata y abandonada, de color blanquiceleste; algo, no sabe qué, lo llama como testigo. Sus padres lo castigan, no entienden qué hace ni dónde. Un día, “en la pared que forma el frente de la casa que lo atrae, se empieza a abrir la grieta, como un rayo negro, de punta aguzada hacia abajo”, inmediatamente sobreviene un estruendo y la catástrofe sucede: la casa se desmorona. “Obstinado visor” recorre toda la vida de un hombre con esa mirada infante, de testigo mudo, recuperada. El cuento, que simula la

más estricta sobriedad, logra una hondura pocas veces alcanzada en la literatura hispana. La obra de Juan José Saer no puede ser pensada sin la de Di Benedetto, porque recupera como legado esa mirada dislocada, en lo fangoso y lo espurio de la cultura, para devolverla –travestida– en pilar de una poética: allí está *El entenado* (1982), allí están las razones por las que esta obra sigue siendo *peligrosa* para los amantes de la comodidad hermenéutica y del control. ¿Cómo detener el manar ominoso de la surgente cuando ya se han abierto las venas, exhumado los cadáveres, tallado la memoria de los pozos? ¿Cómo adocenar la exuberancia de una casa en ruinas que aún ama y festeja la muerte?

Es que de la experiencia del cautiverio habrá de surgir también la adusta figura de Aballay (*Absurdos*, 1978), el gaucho anacoreta que decide ya no bajar del caballo, acaso porque el destino lo ha enfrentado a la culpa e interiormente sabe que toda posibilidad de futuro se conquista solo dejando las vísceras en el suelo. Di Benedetto solía jactarse con maledicencia o resignación de haber nacido el Día de Todos los Muertos, un 2 de noviembre de 1922. Rara suerte la de un escritor, la de tener que nacer abriendo treguas entre ambos mundos, como lagos o espejos, o ambas cosas a la vez.

Hay quien dice que cada libro es una nueva muerte; Di Benedetto vivió varias. Aquel 24 de marzo de 1976 en que los militares irrumpieron en la redacción del diario *Los Andes* murió también –sabemos– una forma de hacer periodismo. Porque entre el periodismo delicuescente de pluma blanda y el periodismo militante que dispara su metralleta, Di Benedetto encarna una opción más humilde, más lúcida y opaca, volcada a la comunicación y al servicio: “¿Qué es un periodista por infeliz que sea? Es un tipo –decía en una entrevista fechada en 1972– que tiene una manía de servicio para los demás... Somos una especie de pequeños héroes miserables al servicio de los demás”.

Diecisiete meses de presidio. Di Benedetto recuperó la libertad, no por la intermediación de Borges o de Sabato, sino por la del Premio Nobel alemán Heinrich Böll y las gestiones de una amiga. Tuvo la suerte –o la desgracia– que no tuvo Haroldo Conti, que no tuvo Héctor Germán Oesterheld, que no tuvo Rodolfo Walsh, que no tuvo Paco Urondo. Tuvo la suerte de vivir para preguntarse: ¿por qué?

Luego de años de exilio, recuperados a medias en textos y libros –*Cuentos del exilio* (1983) y *Sombras, nada más...* (1985)–, de recomenzar en otras tierras a vivir del oficio hasta convertirse incluso en personaje literario de Roberto Bolaño (“Sensini”, *Llamadas telefónicas*, 1997), esa tercera opción que su trayectoria hoy señala, una opción que supo mantenerse fiel a los ideales de humanismo pacifista, a pesar de los reveses del poder, a pesar del presidio, de las torturas y de los simulacros de fusilamiento, se asoma en el horizonte como un lucero cuyo año –para arrimar metáforas lumínicas y sonoras muy queridas por él–; como si pudiera escucharse, tras el ruido diario de clarinetes y bocinas, una música lejana, ajena, creada por una orquesta capaz de urdir, también a veces, inmensos oasis de silencio. ●

LA SENSACIÓN DE NADA Y DE VACÍO

—
Por Aníbal Jarkowski

Escrita y corregida, según su autor, en menos de un mes, Zama es no solo la gran novela de Di Benedetto sino también una de las más relevantes de la literatura en nuestra lengua. “Novela histórica” para unos, “soliloquio lírico” para otros, rinde tributo tanto a la verosimilitud como al despropósito. Y esa oscilación no hace más que remedar magistralmente las desazones de su protagonista, víctima de una espera que ninguna circunstancia logrará mitigar.

1. Para mediados de la década del cincuenta, Antonio Di Benedetto ya había publicado un libro de cuentos, *Mundo animal*, y una “novela con forma de cuentos”, *El pentágono*. Estaba a la espera de que su trabajo de periodista le dejara un tiempo para escribir su nuevo libro.

La historia de la literatura argentina deja recordar algunas de las novelas que por entonces se habían publicado: *Chaves*, de Mallea; *La casa del ángel*, de Beatriz Guido; *La casa*, de Mujica Lainez; *Rosaura a las diez*, de Marco Denevi; *Paño verde*, de Roger Pla; *Cayó sobre su rostro*, de David Viñas; *El sueño de los héroes*, de Bioy Casares. También habían aparecido *Bestiario*, de Cortázar, y *Otras inquisiciones*, de Borges. La década había dado novelas valiosas, pero la que Di Benedetto comenzaría a escribir no se parecía a ninguna de ellas.

“De *Zama* primero tuve claramente el final. Pensé: ‘¿Y ahora qué le pongo adelante?’. Me dije: ‘Este final es la consecuencia de algo. Tengo que descubrir lo que hay adelante’. Adelante estaba yo, o el que creía ser yo, o el imaginado yo. El yo que estaba descubriendo era el hombre angustiado, en una espera desesperada. A ese hombre lo mandé al pasado para representar la sensación de nada y de vacío... Ya tenía el libro, necesitaba concentrarme, ponerme a pensar”.



Junto a Jorge Luis Borges

2. “Para *Zama* leí geografía, historia, arquitectura, mineralogía, climatología, consulté tratados de medicina naturista y el diccionario guaraní. Un día me des-hice de todos los libros que había estado hojeando y me puse a escribir el mío”. Aquella visión inicial y la preparación con la lectura de libros ajenos debieron dar una gran intensidad a la redacción: “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 condensado) aunque afortunadamente (y contra mis temores) adecuado al vértigo de las peripecias de don Diego”.

Ambas declaraciones, tomadas de sendas entrevistas de 1982 y 1971, hacen referencia a algunas cuestiones primordiales de esa deslumbrante anomalía que, desde su aparición hace sesenta años, significa *Zama* en el horizonte de la literatura.

3. Juan José Saer, uno de los más rotundos e inflexibles admiradores de la obra entera de Di Benedetto, hacia 1973 escribió un ensayo –casi un panegírico– en el que se empeñó en señalar que *Zama* no era, de ningún modo, una “novela histórica”, sino que, “en realidad, lejos de ser semejante cosa, *Zama* es, por el contrario, la refutación deliberada de ese género”.

Leído hoy, el énfasis que Saer dedica a esa cuestión parece corresponder menos a la intención de alumbrar las mayores virtudes de esa novela que a la intención de polemizar con lecturas ajenas y declarar algo así como la firma de un pacto de sangre entre la obra de Di Benedetto y la suya, ocupada en esos momentos en la redacción final de *El limonero real*.

No hay lector actual de *Zama* que se distraiga razonando si era cierto, o no, lo que tanto había inquietado al futuro autor de *El entenado*. En una parte porque, como el propio Saer dictaminaba, “no hay, en rigor de verdad, novelas históricas, tal como se entiende la novela cuya acción transcurre en el pasado y que intenta reconstruir una época determinada”. Escéptico ante cualquier intento que se propusiera semejante reconstrucción, Saer observaba que en una novela con pretensiones de histórica “no se reconstruye ningún pasado sino que simplemente se *construye* una visión del pasado, cierta idea o imagen del pasado que es propia del observador y que no se corresponde a ningún hecho histórico preciso”.

Y en otra parte porque, admitiendo que ningún novelista moderno se propondría, honestamente, ofrecer una ficción como una reconstrucción con algún valor documental, con un criterio más tolerante puede admitirse que, al cabo, sí hay novelas históricas, aunque en términos más amplios, que se ofrecen como valiosas muestras de ese subgénero. Novelas como *Los dueños de la tierra*, de David Viñas; *Yo, el supremo*, de Augusto Roa Bastos; *El siglo de las luces*, de Alejo Carpentier. En esta dirección, un expertísimo conocedor de la obra de Saer, como Julio Premat, en su prólogo a los *Cuentos completos* de Di Benedetto no se mostró atribulado al rotular *Zama* como, sencillamente, “novela histórica”.

4. Más allá de cualquier renuncia a la pretensión de la reconstrucción histórica, lo cierto es que Di Benedetto, antes de comenzar la redacción de *Zama*, se documentó “prolijamente”, al igual que haría para sus siguientes novelas, *El silenciero* y *Los suicidas*. El hecho de que, para dedicarse a escribir el suyo, quitara de su vista los libros que había consultado, no obliga a desatender que el efecto buscado –y plenamente alcanzado– no fue el de la mimesis realista aunque sí el de la verosimilitud.

La lengua de *Zama* no se funda en una estilización que duplique ningún castellano

literario de fines del siglo XVIII, que es el tiempo en que se desarrollan las peripecias de don Diego, pero tampoco incurre en anacronismos extravagantes que interrumpen, a cada página, la ilusión de verdad de lo que se está leyendo, y eso se debe, en buena medida, a la evocación, a través del léxico y algunas maneras sintácticas, de un vago imaginario colonial.

La selección lexical –“un bergantín airoso, que de presencia no más proclamaba buenas noticias, trajo epístola de Marta”–, la frecuente omisión de los artículos –“tomé habitación”, “me reduje a casa”–, el recurso a inflexiones verbales y pronominales de la segunda persona –“nada os autoriza”; “¡Vengadme, don Diego!”; “vuesa merced”– y, de vez en vez, el hipérbaton leve –“eso a la mujer escuece”; “mal me causa”– desplazan la lengua de la novela hacia un pasado impreciso.

5. Por contraste, lo inverosímil y el ridículo también están presentes en *Zama* de maneras diversas y constantes, de suerte que su autor establece una distancia irónica que, a la vez que afilia la novela a la tradición de la literatura picaresca española, entra en tensión con lo que el narrador ofrece.

Por proponer algunas evidencias de esa distancia, se puede señalar el efecto humorístico que se desprende de la oposición entre los hechos que se cuentan y la muy torpe interpretación que el narrador les da, lo que sucede de modo frecuentísimo, sobre todo, en las dos primeras partes de la novela.

Tomando una larga secuencia narrativa, es lo que ocurre con los sucesivos desaires que Luciana le impone a Zama; considerando, en cambio, escenas breves, pasa también cuando su caballo gana dos carreras seguidas apenas después de que él lo malvende; cuando en casa de Soledad agita la campanilla sin conseguir que nadie vaya a servirlo; cuando tiene que escapar de la posada para que el dueño no lo mueva a golpes.

Otro ejemplo de la distancia irónica consiste en haber hecho de *Zama* una narración en primera persona –“un soliloquio lírico”, la llamó Saer–, hiperliteraria en el sentido de que solo se la puede concebir como escrita, cuyo narrador expone las penurias que atravesó durante una década hasta llegar al recuerdo del momento en que, precisamente, le mutilan los dedos de ambas manos.

6. La situación de Zama, por un lado, es la de alguien que realmente está esperando: “misiva, de mi madre, de mi esposa, de mi cuñado, debía esperar yo, un decreto del rey”; “mi probable traslado”; “ubicación en Buenos-Ayres o en Santiago de Chile”.

Si esa situación concreta poco a poco se desliza hacia una dimensión simbólica, existencial, tanto ocurre porque la espera se vuelve hiperbólica como porque el autor le fijó un sentido a través de la célebre dedicatoria del libro –“A las víctimas de la espera”–, con lo que Zama es él mismo y es muchos, muchísimos otros que se encuentran en la misma expectativa de algo que nunca ocurrirá.

Es en esta dirección que *Zama* queda asociada a *Esperando a Godot*, apenas anterior; *El coronel no tiene quien le escriba*, exactamente simultánea; o *El desierto*

de los tártaros, la novela de Buzzati que Borges describió como un libro “regido por el método de la postergación indefinida y casi infinita, caro a los eleatas y a Kafka”, donde “el desierto es real y es simbólico. Está vacío y el héroe espera muchedumbres”.

Algo, sin embargo, distingue la espera de Zama y la emparenta, si se quiere, con el enigma radical que envuelve al esplendoroso y catastrófico Macbeth, en el sentido de que ambos, tan distintos en sus comportamientos, se igualan en el hecho de no se puede discernir con claridad si son víctimas o responsables de lo que les ocurre y los desmorona.

Cuando el gobernador lo anoticia de que “alguien de influencia podría ocuparse del ascenso y traslado” que tanto espera, Zama reacciona de tal modo que, en lugar de “afectar regocijo”, parece mostrar ingratitud. En contra de su propio provecho, se le ocurre “ser padre nuevamente” sin percibirse de que la condición bastarda del niño complicará la posibilidad del traslado. Culpa de su desdicha a “potencias interiores irreductibles”, pero también a “un juego de factores externos inescrutables”; se concede que acaso él mismo puede “generar el fracaso” de sus deseos, aunque también se disculpa, ya que no es imposible que sus “culpas sean heredadas”.

7. Di Benedetto dijo que la escritura de *Zama* le llevó veintiún días de ocupación completa y unos ocho más de dedicación parcial, hasta completarla; consideró además, retrospectivamente, que la limitación del tiempo disponible fue la causa de un “estilo urgente” del que, como autor, desconfiaba, aunque al cabo resultó de lo más afortunado para tratar la historia. “Los primeros capítulos son de frases amplias; el último de frases breves, escrito muy rápidamente. Así nació, así hice *Zama*”.

La lectura de la novela permite conjeturar que la disposición de un tiempo acotado por las obligaciones laborales fue, también, la que determinó el método para la composición del libro.

Mientras que las tres partes, cada una asociada a un año, son el principio mayor para organizar la historia, los cincuenta capítulos resultan un nivel de ordenamiento más laxo que el anterior. Así, por ejemplo, si los capítulos del comienzo abarcan un día de peripecias, los cuatro primeros tienen la unidad que supone dedicarlos a un hecho central que sucede en un lugar y un cierto momento del día; mientras que el quinto, en cambio, no solo es más extenso, sino que además reúne varios hechos significativos que ocurren en espacios diferentes y ocupan una mayor cantidad de horas, de lo que se desprende que la forma de composición de los capítulos no es invariante.

Tanto las partes mayores de la novela como sus capítulos, e incluso las pequeñas piezas que los integran, están compuestos en función del efecto de algo concluido y es probable que ese haya sido el principio de composición adoptado por Di Benedetto, en razón de que disponía de un tiempo limitado para completar el proyecto y era conveniente, entonces, aplicarse a escribir cada

unidad teniendo como horizonte su cierre, su clausura, para pasar luego a la siguiente; así, debía evitar no solo desvíos, bifurcaciones de la trama, sino también circunloquios y enrevesamientos a nivel de la frase, la oración, el párrafo. Ese método de composición determinó un inolvidable efecto de lectura nacido de la tensión entre lo abierto e interminable de la espera y, por el revés, lo cerrado, lo acabado de las unidades que la narran, siempre orientadas a conseguir el efecto de una declinación.

8. Ricardo Piglia llamó la atención sobre los finales como momentos de condensación de significado. Siendo la experiencia de la vida un fluir incesante de acontecimientos, la asignación de un final supone una operación retrospectiva que, desde lo exterior, selecciona, ordena y compone una serie de hechos y les otorga un sentido del que, sin esa operación, carecerían.

En esta dirección, los episodios que dan fin a cada una de las tres partes de la novela son altamente significativos, en correspondencia con las tres palabras que las cierran.

Así, desde el punto de vista narrativo, “1790” termina con la partida de Luciana hacia la metrópoli y la promesa –acaso la postrera humillación que infligirá a don Diego– de que pedirá a su hermano la intercesión para conseguir el ascenso y el traslado de Zama; la palabra que clausura esa primera parte de la novela es “esperanza”.

La segunda, “1794”, finaliza con una escena donde todo es derrota; abandonado por todos y por todo, el narrador se derrumba y la última palabra, la que señala que se sostiene en una ilusión apartada de cualquier principio de realidad, es “Marta”, la mujer a la que hace años no ve.

“1799”, para terminar, narra el descabellado propósito de que “una arriesgada empresa de armas, en bien del sosiego de la población”, obre, ahora sí, el milagro de que el rey se ocupe de su destino, aunque la palabra final, de esa parte y de la novela entera, es la cifra de su insistente fracaso: “tampoco”. ●

LA NIEVE INDISPENSABLE

—
Por Elvio E. Gandolfo

Aunque profusa y variada, la producción cuentística de Di Benedetto fue considerada por su propio autor como “motas de nieve” que le caían del cielo para distraerlo de la escritura de sus novelas. La nota que sigue demuestra, por el contrario, el carácter excepcional e insoslayable de sus cuentos dentro de la literatura argentina.

A mediados de 1975, Ricardo Zelarayán entrevistó a Antonio Di Benedetto para el suplemento cultural del diario *Clarín*. En su primera intervención, le cuenta: “Hace unos dos años leí *Zama*. Pero mucho más recientemente cayó en mis manos el volumen de los *Cuentos claros* y fue el deslumbramiento. Poco después conseguí *El cariño de los tontos* y siguió el deslumbramiento. No he podido conseguir *El silenciero*, pero debo confesarle que hoy *Zama* me resulta formal al lado de sus cuentos. Tengo que ser sincero y decirle llanamente que prefiero de lejos sus cuentos”. En la introducción, Zelarayán define al narrador como un “hombre más bien bajo, de voz grave, ciertamente introvertido pero de desconcertante y austera cordialidad”. Cordialmente, Di Benedetto le dice que tiene que escribir tal novela “para la que ya he construido un meollo que me nació de adentro, porque es mi falla. Entonces lo que a mí me falla le falla a la humanidad y yo tengo que corregirla de modo ideal escribiendo una novela”. Es

cordial pero también existencial, metafísico: “Es una manera de ayudarse a existir o de convalidar la existencia. [...] Si juzgo mi caso como una generalización, diría que es inconcebible que yo sea *Zama* y *El silenciero* y ‘Caballo en el salitral’, al mismo tiempo. Yo no soy todo eso”.

El tono, seguro, de pronto vacila: “Esa edificación de cada día, si la escribo, con método y con concepción artística, de a poquito va formando el libro. Ese día me salvo para salir a la calle sin demasiada humillación de convivir con gente más brillante, más valiosa, más apuesta, mejor dotada”. Por eso prefiere escribir novela: “Uno se impone fuertemente cuando escribe una novela mágica, larga, que aquerencia al lector, pero hay otros cuentos y otros cuentos y otros cuentos que se sobreponen y apabullan al cuento inicial que lo impresionó”. Se dice a sí mismo que el cuento no existe hasta que esté impreso. “Pero –insiste– ¿cuándo será impreso? Y cuando sea impreso, ¿será aprobado? Y cuando sea aprobado, ¿tendrá validez?, ¿qué tipo de validez? [...] Aparte, hay un factor que dice que la larga duración termina por acostumbrar al lector –aunque se trate de los seres más miserables en la compra de un libro– que quiere terminarlo porque lo compró, aunque le resulte largo y aburrido”.

Los argumentos parecen especiosos, contradictorios. En primer lugar, todas sus novelas son cortas, no largas. En segundo término, nunca dejó de escribir cuentos. Sin embargo, parece desmentirlo un poco más adelante: “A mí me solían caer ideas de cuentos con toda naturalidad y yo las soplabas como puede hacer un negro en Haití cuando le cae un copito de nieve. [...] Durante años, cuando me caía del cielo una mota de nieve que se parecía a un cuento, la soplabas con todo el trópico de mis pulmones para que se esfumara y no me distrajera de mi novela”.

Es más: la suma de páginas de sus cuentos completos es mayor que la de las novelas. La vida de Di Benedetto fue cortada en dos por su encarcelamiento en el primer momento de la última dictadura militar (1976), cuando era subdirector (director, en los hechos) del diario *Los Andes*. Tanto en un primer período en Mendoza como en un período más largo que pasó en La Plata, fue tratado con crueldad: fusilamientos fingidos, tortura, destrucción sistemática de lo que escribía. Pero encontró un ardid: enviar trozos de relatos en cartas, precediéndolos por palabras como “Anoche tuve un sueño”. Eran cuentos.

En más de una fuente de Google, figura su período de prisión como de un año, cuando en realidad fue de un año y medio (seis meses no son nada cortos en esa situación). También se ha tendido a emparejar en exceso el período final de producción: serían textos desprovistos de la tensión anterior a la cárcel. Él mismo parecía ofrecer una explicación: para no envenenarse, se había esforzado por borrar de la memoria esos dieciocho meses. En el proceso, había borrado también su relación compleja, única con el lenguaje.

Cuando se leen las 700 páginas de los *Cuentos completos*, las cosas se complican, para bien. En el prólogo, Julio Premat cuenta que, cerca de la muerte, Di Benedetto estaba por emprender una edición en Alianza de todos sus relatos, dividida en dos bloques: los cuentos largos y los cuentos cortos, que llegarían a

cien. Además, los reescribiría. Como esa edición no llegó a concretarse, la que emprendieron Premat y Jimena Néspolo se limita a ordenar los libros cronológicamente, respetando la última edición revisada por el autor. Hubo además dos libros armados en parte a partir de otros, que fueron los que más circularon en su momento: *Absurdos* (Pomaire, 1978) y *Caballo en el salitral* (Bruguera, 1981). Además, el chileno Roberto Bolaño escribió un cuento de homenaje, donde Di Benedetto pasa a llamarse Sensini y le da a Bolaño en los años ochenta claves para poder “ordeñar” el sistema de abundantes premios municipales de cuentos de España.

Antes de leer todo, uno recuerda con nitidez la lectura de “Caballo en el salitral”, por su modo casi de grabado medieval multicolor de describir imágenes nítidas, ejemplares en un sentido casi bíblico, con una cadena de circunstancias inolvidables, desde el caballo que muere de hambre en el desierto mientras tira del alimento cargado que podría salvarlo, y el remate que une la vida y la muerte en una unión de especies no-humanas: un cráneo equino y algunos pájaros.¹ También es posible haber leído “El juicio de Dios” y recordarlo por motivos opuestos: la extrema claridad expositiva, una tensión de *western* que funciona como una línea recta con aumento progresivo de la tensión. Como en buena parte de los ejemplos de ese género cinematográfico, aquí el conflicto enfrenta a un individuo que entra en contacto con una comunidad demasiado estricta para su propio bien. E incluye el correspondiente, y muy esperado, alivio a último momento. Podría agregarse “Aballay”, sencillamente porque fue llevado al cine (Fernando Spiner, 2010), aunque la circulación del film no fue mayor.

El asombro y la complicación sobrevienen cuando se leen de una sola vez todos los cuentos (casi noventa). El primer libro, *Mundo animal*, lo publica a los 30 años, en 1953, e incluye quince relatos. El primero, “Mariposas de Koch”, es sintético, rápido para transmitir la metáfora que bautiza con ese nombre los escupitajos de un tuberculoso. Entre los demás, figuran dos que se destacan: “En rojo de culpa” y “Algo del misterio”. Pero todos incluyen frases o momentos formales que prefiguran su obra futura. El uso único, personal de la imagen, por ejemplo: “A los tres años me sucedió lo que yo había observado de una mosca: seguía su vuelo con la mirada, no tan rápido como sus piruetas de dibujo impecable, y al deslizarse por una recta vertical ignoro si es que la perdí de vista o realmente se transformó en una hormiguita negra que por metros y metros, hasta no verla más, no se despegó de la tierra” (“Es superable”). O el plano metafísico: “Porque mi muerte no me hizo perder la materialidad; tras la muerte había otra materialidad” (“Es superable”). Hay además una actitud frontal, hasta fascinada, para mirar lo insoportable. “En rojo de culpa” habla de la culpa de los hombres y de los ratones. “Ellos, los ratones, dicen: ‘No es culpa nuestra. El culpable es Caín’”. Se siente obligado a aclarar que en realidad él es Abel, aunque termina sin nariz, sin labios, rodeado de ratones muertos. Describe: “Horror de mí mismo y de verlos y de ver lo que a mí viene. Verlos muertos enfriándose, mientras mi sangre se coagula. Verlos muertos, y las pulgas transmisoras del mal que los

abandonan al sentirlos fríos y que vienen, una a una, a mi carne caliente, derrotada e inculpable”.

Muchos de los tonos y sorpresas provienen de Kafka, a veces transfigurado, a veces directo. En “Sospechas de perfección”, lo juzga un tribunal a caballo. Pregunta por qué no tiene defensor ni le permiten nombrarlo:

–Porque de todos modos serás condenado.

–¿Y cuál será la condena?

–La única que establece el Código: la muerte.

–Entonces, si de antemano tienen resuelto mi ajusticiamiento, ¿por qué me juzgan?

–Porque este es un país amante de la justicia”.

Cuando llega el pelotón, le llama la atención: es “algo así como una pelota grande formada por millones de hormigas”. Sin embargo se disuelve, con las hormigas convertidas en “convidadora alfombra”, que lo lleva volando a otras peripecias. Ese primer libro está en ebullición, emprende cualquier dirección, tiene momentos de seguridad y caídas de principiante. Gana mucho leído por alguien que ya conoce lo que vendrá.

A partir de *Cuentos claros* (1957) las cosas cambian. Incluye “El juicio de Dios”, uno de sus éxitos, y también “Enroscado”, una historia de un padre y un hijo golpeados por la muerte de la madre, que recuerda hasta qué punto Di Benedetto puede recorrer el camino de la desolación, sin salidas. Aquí, con toda la carga de dolorosa destrucción afectiva mutua. Y “As”, donde se iba descubriendo que una muchacha era una genial jugadora de ajedrez primero y de juegos de azar después, acicateada por varones: primero el padre, después una pareja jugadora. Las similitudes con uno de los “círculos” de *Cicatrices* (Juan José Saer, 1969) hacen preguntarse por la incidencia directa de la lectura de Di Benedetto en quien fue uno de sus principales impulsores, sobre todo de la novela *Zama*. En comparación, resultan menores “Falta de vocación” (sobre la vocación literaria emprendida por dos personajes: Don Pascual y Segura) y “No” (un cuento de amor frustrado).

En originalidad, *Declinación y ángel* (1958) es imbatible. Además de incluir dos textos muy experimentales (uno largo y otro bien corto), es una edición bilingüe, en español y en inglés. “El abandono y la pasividad” es el breve, narrado por objetos con extremo rigor: un mensaje en un papel que termina borrado por los movimientos de una ventana, un vaso de agua derramada, etc. Si no fuera anterior en cuatro años, se podría pensar en la secuencia final de *El eclipse* (M. Antonioni, 1962). En la época, se consideró un adelanto del *nouveau roman*. Como Di Benedetto viajaba en ese entonces a los festivales de cine europeos, pudo hablar con Robbe-Grillet al respecto (quien lo leyó y consideró, sensato, que la mayor difusión de su nombre se debía al simple hecho de vivir en París). El cuento largo que da nombre al volumen es fuera de serie. Parece un texto intermedio entre el relato y el guion de cine, pero logra una articulación minuciosa, explosiva y al fin dramática de las vidas de una serie de personajes que



Con Tomás Eloy Martínez (izquierda)

habitan alrededor de un patio encajonado. Su nitidez y complejidad de planos, luces y sentidos hace recordar a parte del mejor cine polaco de los años sesenta. En ese sentido, el reciente *11 minutos* (Jerzy Skolimowski, 2015) parece una hipertrofia visual más ambiciosa (abarca varias calles y barrios de Varsovia) de un intento visual-filosófico semejante.

El cariño de los tontos (1961) es el primer libro sin tiempos muertos. Tanto “Caballo en el salitral” (sobre el que ya hablamos) como “El cariño de los tontos”, tan extenso y complejo como “Declinación y ángel” (otro caso de personajes múltiples, resbalones afectivos, paisajes diversos, más literario esta vez), están entre sus mejores relatos. Pero a su vez, el cuento “del medio”, “El puma blanco”, pocas veces citado, funciona con esmero y eficacia lateral en el despliegue del trayecto casi metafísico en paisajes salvajes entre la primera frase (“Buscamos un puma blanco”) y la última (“Tenemos que volver a pie; más, ¿llegaremos?”). Es el último libro de cuentos antes del golpe de 1976. Publicó además las otras dos novelas (aparte de *Zama*) de su “trilogía de la espera”: *El silenciero* (1964) y *Los suicidas* (1969).

El regreso se produce un año después de su liberación, con *Absurdos* (1978). Incluye el esencial “Aballay”, donde un criollo se siente culpable de haber matado ante un hijo niño y como castigo se sube a un caballo para no bajarse más, y también “Los reyunos” (cuento policial que obtuvo un premio en un concurso organizado por la revista *7 días* y donde una nueva masa de hormigas es central),

el extenso peregrinar de Jonás y su hijo en el excelente y alucinatorio “Onagros y hombre con renos”, y la contemplación fascinada y larga de un tano atorrante, en “Ítalo en Italia”. A ellos se suman varios relatos más que hacen del libro el más rico en matices (“Obstinado visor” insiste en la hipnótica frustración amorosa, por ejemplo).

Cuentos del exilio (1981) está dedicado al premio Nobel Heinrich Böll y a Ernesto Sabato, que hicieron esfuerzos para que lo liberaran. Es el que más se acerca a una serie de cuentos breves a veces un poco secos. Pero incluye numerosos ejemplos de su capacidad. “Recepción”, por ejemplo, es un registro exacto del vacío social que se suele apegar al exiliado solitario. Va a una reunión y todos parecen evitarlo, aunque a él mismo le ocurre algo parecido: “Quedan aún sobre el césped, junto al sendero, unas personas, que no podría afirmar que las conozca”, dice. Alcanza a saludar a una abuela conocida, pero dura muy poco. Siente como si volviera a ser alguien y se le humedecen los ojos. Después sigue su camino y remata: “Antes de darme cuenta que ya me he retirado, noto que me voy yendo, que estoy lejos, camino solo”. Esa síntesis, casi una síncopa, es el medio exacto para transmitir el tema. También destacan “Bueno como el pan”, “Martina espera”, y, más extensos, “Hombre en un agujero”, y “Ortópteros”.

A esa altura, la acumulación de sus relatos, por suerte divididos en sus libros originales, hace pensar en él como un cultor decidido del cuento, que buscaba la forma a la vez más adecuada pero también estéticamente más jugada. No tiene un solo estilo sino varios. El desierto, las calles de las ciudades pequeñas, el paisaje simbólico se suceden. Son cuentos que no tienen ansiedad por ir hacia el lector, ser reconocidos. Uno tiene que emprender la lectura, y seguirla. La cantidad de veces en que la acción se convierte en una experiencia inolvidable, de muy distintas maneras, es una recompensa generosa.

Es como si al cerrar el libro, ya leído, quedara flotando otra historia, donde un lector tuviera casi de inmediato el deseo de volver a experimentar algunos momentos. Y no supiera bien si hará el movimiento necesario de acercarse, abrirlo, buscar el cuento y empezar a leerlo. Tampoco sin saber si ahora, la segunda vez, será también completa o interrumpida. Un cuento de intriga, en suma, como varios de los que escribió Antonio Di Benedetto, un nombre clave del cuento argentino. ●

1. “Caballo en el salitral” se publica en este mismo dossier, precedido de una introducción de Guillermo Saavedra.

CONTRA TODO CONFORMISMO

—
Por Juan José Saer

Sin dudas, hay entre Juan José Saer y Antonio Di Benedetto una especie de afinidad electiva. En su idea de la literatura, en el estilo al mismo tiempo trabajoso y feliz, en la huida espontánea de todos los lugares comunes y tranquilizadores que propone el mercado. Varias veces se refirió Saer a su colega mendocino. Aquí se eligen dos de sus textos que logran trazar un mapa sutil entre autor y obra.

Antonio Di Benedetto

Recordando una ironía que Goethe aplicó a los liberales, podríamos decir que a muchos escritores las cosas les resultan fáciles hoy en día, porque el público entero les sirve de suplente. Ni una sola frase estampan que sus lectores no hayan plebiscitado de antemano. Tan obvia es la estética sumaria que les proponen, tan de acuerdo con la opinión, con el sentido común, con las generalidades más deslavadas del “hombre culto” que sus libros se vuelven innecesarios, puesto que los mismos lugares comunes que vehiculan ya han sido proferidos hasta la náusea por los semanarios, las reseñas académicas y los debates políticos y culturales. Y es fácil observar que, al poco tiempo, esas banalidades tan aclamadas se disuelven junto con la actualidad en la que se injertan.

Desde luego que no es el caso de Antonio Di Benedetto. Sus narraciones provienen de una profunda necesidad personal, indiferentes a la expectativa pública y a lo establecido y, por esa misma razón, no hay lector atento que, en lo más íntimo, no se reconozca en ellas.

Hace cuarenta años, los grandes éxitos de librería como los llaman, nacionales e internacionales, ocultaron, con su barullo injustificado, la aparición de *Zama*, su obra maestra. Cuatro décadas más tarde, desvanecida ya la feria de ilusiones que nos lo escamoteaba, este texto a la vez épico y discreto, viviente y desgarrador, fulgura todavía entre nosotros. Es cierto que, desde su aparición en 1956, varias ediciones confidenciales, casi secretas, se fueron sucediendo en la Argentina y en España, pero su lugar –uno de los primeros– en la narrativa de nuestra lengua no ha venido a ocuparlo todavía. Entre los autores de ficción de este idioma y de este siglo, Di Benedetto es uno de los pocos que tiene un estilo propio y que ha inventado cada uno de los elementos estructurantes de su narrativa. Una página de Di Benedetto es inmediatamente reconocible, a primera vista, como un cuadro de Van Gogh. Sus grandes textos –*Zama*, *El silenciero*, *El cariño de los tontos*, *Cuentos claros*, “Aballay”– son un archipiélago singular en la geografía, a decir verdad, bastante banal de la narrativa en lengua castellana. Entre tantos mamotretos demostrativos y tantas agachadas supuestamente vanguardistas, la prosa lacónica de Di Benedetto, construida con una tensión que no cede ni un solo instante, demuestra una vez más, aunque haya que recordarlo a menudo, que el arte del relato nace siempre de una conjunción de rigor, de inteligencia y de gracia. Aunque opuesto en todo a los viajantes de comercio de la esencia americana, Di Benedetto, sin desde luego ningún voluntarismo programático, ha, por añadidura, elaborado en *Zama* una imagen exacta de América. Soliloquio lírico sobre la espera, la soledad, el desgaste existencial y el fracaso, este libro desesperado y sutil nos refleja de un modo más verídico que tantos carnavales conmemorativos, que con el pretexto de corretear lo americano chapotean en el más chirle conformismo respecto de la forma narrativa, la cual, sin embargo, puesto que se presentan como libros de ficción, tendría que ser la primera de sus exigencias. El rigor de *Zama* está presente en los otros grandes textos de Di Benedetto. Cuatro novelas, *El pentágono*, *Zama*, *El silenciero* y *Los suicidas*, y una quincena de relatos de diferente extensión constituyen un universo narrativo de primer orden, por su unidad estilística y formal y por su lucidez sin concesiones. El sabor de su prosa, vivificado por discretos matices coloquiales, es, a pesar de su sencillez aparente, resultado de un análisis magistral de la problemática narrativa que su tiempo le planteó. Los que tuvimos la suerte de ser sus amigos –lo que no estaba exento a veces de afectuosas dificultades– sabemos además que en la obra estaba presente la integridad de la persona, hecha de discreción, de penetración amarga, de abismos afectivos, de nobleza y de ironía. En 1976, las marionetas sangrientas que impusieron el terrorismo de Estado lo arrestaron la noche misma del golpe militar y, sin ninguna clase de proceso, lo mantuvieron en la cárcel durante un año. Los notables mendocinos que había frecuentado

durante décadas se lavaron las manos, de modo que cuando salió de la cárcel, a los 56 años, lo esperaban el destierro, la miseria y la enfermedad. Ni una sola vez lo oí quejarse, y cuando le preguntaba las causas posibles de su martirio, sonreía encogiéndose de hombros y murmuraba: “¡Polleras!”. Pero ese año indigno lo destruyó. El elemento absurdo del mundo, que fecunda cada uno de sus textos, terminó por alcanzarlo. Y sin embargo, hasta último momento, a pesar de la declinación mental y física, encaró, con la misma ironía delicada de los años de plenitud, la inconmensurable desdicha.

Tomado de *El concepto de ficción*, Juan José Saer, Ariel, 1997.



En casa de Nicolás Sarquís. Junto al cineasta, Hugo Gola (en el centro, de camisa azul) y, entre otros, Juan José Saer (el primero desde la derecha, en la primera fila), en 1978 ó 1979

El narrador silenciado

Las tres principales novelas de Antonio Di Benedetto, *Zama*, *El silenciero* y *Los suicidas*, en razón de la unidad estilística y temática que las rige, forman una especie de trilogía y, digámoslo desde ya para que quede claro de una vez por todas, constituyen uno de los momentos culminantes de la narrativa en lengua castellana de nuestro siglo. En la literatura argentina, Di Benedetto es uno de los pocos escritores que han sabido elaborar un estilo propio, fundado en la exactitud y en la economía y que, a pesar de su laconismo y de su aparente pobreza,

se modula en muchos matices, coloquiales o reflexivos, descriptivos o líricos, y es de una eficacia sorprendente. Su habilidad técnica –a él no le hubiese gustado la palabra y a mí tampoco me convence demasiado–, que un rasgo personal suplementario, bastante escaso en nuestra época por otra parte, la discreción, relega siempre a un segundo plano, es también asombrosa, y si bien es la tensión interna del relato la que organiza los hechos, esa maestría excepcional los destila sabiamente para darles su lugar preciso en el conjunto. De sus construcciones novelísticas, el capricho está desterrado. Su arte sutil va descartando con mano segura las escorias retóricas para concentrarse en lo esencial. De ese arte singular, *El silenciero* es una de las cumbres. Aparecida por primera vez en 1964, esta novela prosigue el soliloquio narrativo iniciado con *Zama* en 1956 y que se prolongará en *Los suicidas*, publicada en 1966, formando un sistema tácito que se propone representar el mundo, del que el ruido, en *El silenciero*, no es más que una variación metonímica, como “un instrumento de-no-dejar-ser”. Del abandono cósmico de *Zama* al inventario metódico de las circunstancias y de las razones que pueden legitimar el suicidio, el hombre de Di Benedetto vive acorralado por el ruido destructor del mundo. Y el silenciero –neologismo admirable que ilustra la precisión conceptual de Di Benedetto y su capacidad para aprovechar las delicadas evocaciones del habla–, ese personaje sin nombre encerrado en su universo persecutorio, que solo logra eternizar la tortura cuando decide neutralizar sus causas, es una figura eminente entre las muchas que se perfilan en el paisaje inconfundible de sus relatos.

Los que hacen derivar la novela de la épica, con buenas razones históricas probablemente, deberían darse por vencidos: en esta trilogía poco común, las chafalonías melodramáticas y morales de la épica ya no tienen cabida. Los personajes de Di Benedetto se debaten, apagadamente podría decirse, clavados a su imposibilidad de vivir, como un insecto todavía vivo en una lámina de naturalista, por la punta hiriente de alguna obsesión, la esperanza irrazonable, el suicidio, los ruidos “que alteran el ser”. La ingenuidad épica de la que habla Adorno, la inmersión en lo concreto, el puro actuar a salvo del veneno paralizante de la conciencia reflexiva, solo existe en los personajes de Di Benedetto como leyenda: el “irse” de *Zama* o de Besarión, la escritura que otorgará la plenitud y con ella la emancipación de la servidumbre que impone lo exterior para el narrador de *El silenciero*: “De día pensé que me faltaban, hasta en el sueño, dones o ambición de héroe”. La conciencia a la vez omnipresente y discreta de ese narrador sin nombre, diagrama los acontecimientos hasta que a cierta altura del relato, percepción y delirio, sentido común y racionalización paranoica, se vuelven, sin énfasis y sin discursos explicativos, psicológicos o de cualquier otro orden, imagen vivaz de la doliente complejidad del mundo: que la anomalía esté en la conciencia o en las cosas es a decir verdad un detalle insignificante que no presenta ninguna utilidad para la resolución del problema. Mundo y conciencia, trabados en lucha secreta pero constante ruedan juntos a su perdición. Podemos desde luego pensar que es el aliento imprevisible de la demencia lo que sopla las brasas de la

obsesión, pero la protesta callada del final parece también sincera y legítima: “Mártir de la pretensión de vivir mi vida y no la vida ajena, la vida impuesta, clama la justificación dentro de mí”. La vida impuesta o el peso inhumano de lo exterior: para el silenciero (el “hacedor de silencio”, como una vez le oí decir al propio Di Benedetto, satisfecho del matiz que había adquirido el título en una de sus traducciones) el ruido no es solamente múltiple por las fuentes de las que proviene, sino también por la variedad de sus sentidos posibles.

El ruido introduce en el mundo el accidente, la asimetría, el sufrimiento. Para el narrador, lo que precede a la creación del mundo, los atributos del Reposo, son la noche y el silencio, hacia lo que todo tiende otra vez, y “nuestros ruidosos años”, como diría Shakespeare, no son más que un paréntesis adverso, una interrupción dolorosa de lo estable, como un caso particular dentro del ciclo intolerable de reencarnaciones sucesivas en la cárcel de las apariencias de la que, según la doctrina budista, únicamente la Bodhi, o sea el Despertar puede liberar al Santo en la no conciencia definitiva de la Extinción. Pero el ruido representa también la mundanidad, en la connotación de superficialidad de ese término, e implica además una noción de comportamiento social irreflexivo casi programático, como forma de oposición o de postulación hiperafirmativa de sí, y hasta de imperativo generacional. La expresión “estar en el ruido”, que el narrador define como una consigna de la época, le atribuye al ruido la encarnación de lo óptimo, la esencia positiva del existir, lo cual por carácter transitivo aportaría la justificación última del universo. Hay por lo tanto entre el narrador y el mundo una guerra de principios, un antagonismo orgánico, irreconciliable y extremo. Por último, otro de los muchos aspectos de la diversidad del ruido, tal vez el más destructor, es el de la ambigüedad de su origen, de su carácter, de las verdaderas razones que apuntalan su omnipresencia, ya que parece difícil saber a ciencia cierta si sus ondas enemigas nos llegan, hirientes pero ciegas, del exterior o si, subrepticias, desquiciándonos lo mismo que a las cosas, se expanden desde algún lugar oscuro, una fuente interna íntima y remota a la vez. El colmo de la paradoja es que, en un determinado momento de la lucha, y a veces quizás desde el principio, los personajes de Di Benedetto parecen cambiar de bando y aliarse con el mundo, colaborando con él para consumir su propia derrota. En la escena final de *Zama*, el sublime “No morir aún” expresa menos la esperanza de prolongar la vida –el cuerpo reducido a unos muñones sanguinolentos, la conciencia a una ensoñación empañada y tenue– que la certidumbre de seguir padeciendo el desfile sin fin de pérdidas y de humillaciones. En esto, y en una sensibilidad particular para la vileza, propia o ajena, los personajes de Di Benedetto tienen un parentesco lejano con algunos héroes de Dostoievski, pero sus heridas secretas, su aislamiento y su ironía, y sobre todo su autoironía levemente masoquista, los vuelven familiares de los de Svevo, de Pessoa y de Kafka. Me resulta imposible no abordar antes de terminar un tema central de la literatura argentina: la prosa narrativa de Antonio Di Benedetto. Es sin duda la más original del siglo y, desde un punto de vista estilístico, es inútil buscarle antecedentes

o influencias en otros narradores: no los tiene. Como, a estar con la cosmogonía judeocristiana, el mundo en que vivimos, el estilo de Di Benedetto parece surgido de la nada aunque, superior en esto a nuestro mundo que le requirió a su creador seis días para ser completado, su prosa ya estaba enteramente acabada y lista para funcionar desde la primera frase escrita. En Borges percibimos a veces ecos de Hazlitt, de Marcel Schwob, de Oscar Wilde, de Macedonio Fernández; en Roberto Arlt, de los escritores rusos, de Pirandello y de la literatura futurista. Pero si en los textos de Di Benedetto ciertos temas son afines a los del existencialismo (los espectros de Kierkegaard, de Schopenhauer y de Camus atraviesan de tanto en tanto el fondo del escenario) la prosa que los distribuye discretamente en la página no tiene ni precursores ni epígonos. En un período en el que las largas oraciones supuestamente poéticas y el énfasis, los finales de capítulo impactantes y los desbordes eróticos y existenciales estaban de moda, la sobriedad estilística de Di Benedetto, demasiado enredada en la maraña insidiosa de lo real como para dejarse distraer por artificios retóricos que ni siquiera se acordaban con su temperamento, por haber elegido un camino personal, íntegro y lúcido, fue ignorada durante décadas por sucesivos e intercambiables fabricantes de reputaciones. Aunque desde el principio un pequeñísimo grupo de lectores, que fue aumentando poco a poco con los años, supo reconocer el genio evidente de sus relatos, y aunque algunas traducciones y reediciones se fueron sucediendo en las últimas décadas, la deuda inmensa de la cultura argentina con Antonio Di Benedetto aún no ha sido saldada. Los premios que recibió, y que él ostentaba con orgullo en la solapa de sus libros, eran ridículamente desproporcionados en relación con los textos que recompensaban, y hasta podríamos decir que suponían un anacronismo si se considera el sentido profundo de esos textos. Por bienintencionados que hayan sido, esos reconocimientos, municipales, provinciales o nacionales, oficiales o corporativos, proyectan una luz equívoca sobre su obra meditada y desgarradora, porque en razón de los temas que aborda y de su sabia elaboración artística, el alcance de esa obra es universal. ●

Prólogo a *El silenciero*, Adriana Hidalgo Editora, 1999.

UN RELATO EJEMPLAR

A quien aún no se haya aproximado a la narrativa de Di Benedetto le bastará el relato que sigue para comprobar la delicada maestría de su autor. Como en toda su obra, el mendocino hace aquí gala de un registro a la vez distanciado y cómplice, provocando en el lector una curiosa impresión, mezcla de sorpresa y familiaridad.

Escribir desde adentro de la historia

En unas pocas y endiablidamente ágiles páginas, el relato que sigue logra contar el malogrado viaje de un peón que traslada fardos de forraje, la visita de Humberto de Saboya a la Argentina, el ataque de un puma a una yegua salvaje, el momento crucial en que una paloma preñada encuentra sitio para hacer su nido. Y, entre uno y otro extremo –el avatar fulmíneo del peón, la instancia maternal del ave–, el cuento despliega, impersonal, prolija, gloriosamente, la inopinada peripecia de un caballo.

Conviene no abundar en otros detalles de la anécdota: incluso esta literatura, sostenida en una ética renuente al final inesperado y a la artillería bombástica del ingenio, se resiente si se la anticipa demasiado. Conviene hablar, sí, del modo

perfectamente insólito en que la prosa única de Antonio Di Benedetto trabaja su materia con una dedicación secreta: un modo exquisito de la discreción para operar con la técnica más refinada sin sacrificar la sencillez, la claridad matinal de su estilo.

Primero, la libertad para narrar en un presente inmediato que no le impide pasar de la precisión temporal de un “agosto de 1924” al indeterminado “un setiembre” del final. Segundo, el registro al mismo tiempo impersonal y cómplice, cargado de piedad pero sin perder la distancia, de la voz narrativa; como si dijéramos: un Flaubert compasivo en lugar de impasible. Tercero, la articulación de esa voz en un fraseo veloz, que elude la sintaxis compleja, las oraciones subordinadas, la adjetivación superflua. Cuarto, la apelación a un vocabulario capaz de convocar el paisaje y las circunstancias: animales, plantas, accidentes de la geografía, acciones y dichos más o menos camperos; es posible que el lector ignore su significado exacto, pero ese léxico constituye la música que lo instalará en el lugar, como los términos náuticos –obenque, mesana, barlovento, eslorá– en las novelas de mar de Melville, Conrad o Stevenson. Por último, las sutiles torsiones al sentido común de la frase, que Di Benedetto dosifica como perlas negras en la luminosidad del conjunto: los ranchos “se le arriman” a la estación de tren; el caballo “se desemboca en la noche”; un pájaro, el pichiciego, es “el de vestido trunco de algodón de vidrio”; el hábitat que rodea al caballo es una “vecindad vocinglera y reñidora”.

Todo el relato es, finalmente, una pulida superficie moteada por esos reflejos. Grumos de intensidad que imponen, sobre el uso de palabras y significados compartidos, un movimiento de vaivén hacia el pasado y el futuro del idioma: ligeros arcaísmos y regionalismos ajenos al habla de la gran ciudad alternan con neologismos, invenciones de términos que, una vez leídos, se vuelven necesarios y ensanchan la emoción de la lengua. Como Macedonio Fernández, como el primer Borges, Di Benedetto inventa un modo de decir el idioma de los argentinos y, al mismo tiempo, tiene la rara capacidad de persuadir al lector de que esa lengua es la suya, la de todos. Pero, a diferencia de Macedonio, de un modo también diverso al de Borges, Di Benedetto va dando forma a la personal música de su escritura a partir de lo que la materia de cada relato le va imponiendo: escribe desde adentro de la historia, como si escuchara lo que esta reclama y él la fuera abasteciendo, desbastando de todo aquello que no le es imprescindible.

“Caballo en el salitral” apareció inicialmente en el volumen de cuentos *El cariño de los tontos*, que Di Benedetto publicó en 1961; un par de décadas después, dio título a una antología de sus relatos editada en España por Bruguera. Ambas ediciones son hoy prácticamente inhallables, como lo era la casi totalidad de la obra fundamental de este autor, hasta que Adriana Hidalgo Editora comenzó a reeditarla hace algunos años.

Guillermo Saavedra

CABALLO EN EL SALITRAL

Agosto de 1924

El aeroplano viene toreando el aire.

Cuando pasa sobre los ranchos que se le arriman a la estación, los chicos se desbandan y los hombres envaran las piernas para aguantar el cimbrón.

Ya está de la otra mano, perdiéndose a ras del monte. Los niños y las madres asoman como después de la lluvia. Vuelven las voces de los hombres:

–¿Será Zanni..., el volador?

–No puede. Si Zanni le está dando la vuelta al mundo.

–¿Y qué, acaso no estamos en el mundo?

–Así es; pero eso no lo sabe nadie, aparte de nosotros.

Pedro Pascual oye y se guía por los más enterados: tiene que ser que el aeroplano le sale al paso al “tren del rey”.

Humberto de Saboya, príncipe de Piamonte, no es rey; pero lo será, dicen, cuando se le muera el padre, que es rey de veras.

Esa misma tarde, dicen, el príncipe de Europa estará allí, en esa pobrecita tierra de los medanales.

Pedro Pascual quiere ver para contarle a la mujer. Mejor si estuviera acá. A Pedro Pascual le gusta compartir con ella, aunque sea el mate o la risa. Y no le agrada estar solo, como agregado a la visita, delante del corralón. No es hosco; no está asentado, no más: los mendocinos se ríen de su tonada cordobesa.

Se refugia en el acomodo de los fardos de pienso. Tanta tierra, la del patrón que él cuida, y tener que cargar pasto prensado y alambrado para quitarles el hambre a las vacas. Las manos que ajustan y cinchan dan con los yuyos que han segado en el camino: previsión medicinal para la casa. Perlilla, tabaquillo, té de burro, arrayán, atamisque... Mueve y ordena los manojos y la mezcla de fragancias le compone el hogar, resumido en una taza aromática. Pero se adueña del olfato la intensidad del tomillo y Pedro Pascual quiere compararlo con algo y no acierta, hasta que piensa, seguro: “... este es el rey, porque le da olor al campo”.

¿Eso, el tren del rey? ¿Una maquinita y un vagón dándose humo? No puede ser; sin embargo, la gente dice...

Pedro Pascual desatiende. Lo llama esa carga de nubes azuladas, bajas, que están tapando el cielo. Se siente como traicionado, como si lo hubieran distraído con un juguete zampándole por la espalda la tormenta. No obstante, ¿por qué ese disgusto y esa preocupación? ¿No es agua lo que precisa el campo? Sí, pero... su campo está más allá de la Loma de los Sapos.

La maquinita pita al dejar de lado la estación y a Pedro Pascual le parece que ha asustado las nubes. Se arremolinan, cambian de rumbo, se abren, como rajadas, como pechadas por un soplido formidable. El sol recae en la arena

gris y amarronada y Pedro Pascual siente como si lo iluminara por dentro, porque el frente de nubes semeja haber reulado para llevarle el agua adonde él la precisa.

Ahora Pedro Pascual se reintegra al sitio donde está parado. Ahora lo entiende todo: la maquinista era algo así como un rastreador, o como un payaso que encabeza el desfile del circo. El “tren del rey”, el tren que debe ser distinto de todos los trenes que se escapan por los rieles, viene más serio, allá atrás.

Es distinto, se dice Pedro Pascual. Se da razones; porque en el miriñaque tiene unos escudos, y dos banderas... ¿Y por qué más? Porque parece deshabitado, con las ventanillas caídas, y nadie que se asome, nadie que baje o suba. El maquinista, allá, y un guarda, acá, y en las losetas de portland de la estación un milico cuadrado haciendo el saludo, ¿a quién?

La poblada, que no se animaba, se cuele en el andén y nadie la ataja. Los chicos están como chupados por lo que no ocurre. Los hombres caminan, largo a largo, pisan con vigor y arrogancia, y harían ruido si pudieran, pero las alpargatas no suenan. Se hablan alto, por mostrar coraje, mas ni uno solo mira al tren, como si no estuviera.

Después, cuando se va, sí, se quedan mirándole la cola y a los comentarios: “¡Será!...”. Antes que el tren sea una memoria, llega de atrás el avioncito obsequioso, dispuesto a no perderle los pasos.

Tendrá que arrepentirse, Pedro Pascual, de la curiosidad y de la demora; aunque poco tiempo le será dado para su arrepentimiento.

A una hora de marcha de la estación, donde ya no hay puestos de cabras, lo recibe y lo acosa, lo ciega el agua del cielo. Lo achica, lo voltea, como si quisiera tirarlo a un pozo. Lo acobarda, le mete miedo, trezada con los refusilos que son de una pureza como la de la hoja del más peligroso acero.

Pedro Pascual deja el pescante. No quiere abandonar el caballito; pero el monte es achaparrado y apenas cabe él, en cuclillas. El animal humilde, obediente a una orden no pronunciada, se queda en la huella con el chaparrón en los lomos.

Entonces sucede. El rayo se desgarras como una llamarada blanca y prende en el alpataco de ramas curvas que daban amparo al hombre. Pedro Pascual alcanza a gritar, mientras se achicharra. Ruido hace, de achicharrarse.

El caballo, a unos metros, relincha de pavor, ciego de luz, y se desemboca a la noche con el lastre del carro y el pasto que le hunde las ruedas en la arena y en el agua, pero no lo frena.

Clarea en el bajo, mas no en los ojos del animal.

Ha huido toda la noche. Afloja el paso, somnoliento y vencido, y se detiene.

El carro le pesa como un tirón a lo largo de las varas; sin embargo, lo aguanta. Cabecea un sueño. La pititorra picotea la superficie del pasto y a saltitos lleva su osadía por todo el dorso del caballo, hasta la cabeza. El animal despierta y se sacude y el pajarito le vuela en torno y deja a la vista las plumas blancas del pecho, adorno de su masa gris pardusca. Después lo abandona.

El cuadrúpedo obedece al hambre, más que a la fatiga. El pienso mojado de su carga le alerta las narices. Hunde el casco, afirma el remo, para darse impulso, y sale a buscar.

Huele, tras de orientarse, si bien donde está ya no hay ni la huella que ayuda y el silencio es tan imperioso que el animal ni relincha, como si participara de una mudez y una sordera universales.

El sol golpea en la arena, rebota y se le mete en la garganta.

No es difícil –todavía– beber, porque la lluvia reciente se ha aposentado al pie de los algarrobos y el ramaje la defiende de una rápida evaporación.

El olor de las vainas le remueve el instinto, por la experiencia de otro día de hambre desesperada, pero el algarrobo, con sus espinas, le acuchilla los labios.

El atardecer calma el día y concede un descanso al animal.

La nueva luz revela una huella triple, que viene al carro, se enmaraña y se devuelve. La formaron las patitas, que apenas se levantan, del pichiciego, el Juan Calado, el del vestido trunco de algodón de vidrio. El pasto enfardado pudo ser su golosina de una noche; estacionado, su eterno almacén. Muy elevado, sin embargo, para sus piernas cortas.

Muy feo, además, como indicio del desamparo y la pasividad del caballo de los ojos impedidos. Ahí está, débil, consumiéndose, incapaz de responder a las urgencias de su estómago.

Una perdiz se desanuda del monte y levanta con sus pitidos el miedo que empieza a gobernar, más que el hambre, al animal uncido al carro. Es que vienen volteando los yaguarondíes. La perdiz lo sabe; el caballo no lo sabe, pero se le avisa, por dentro.

Los dos gatazos, moro el uno, canela el otro, se tumban por juego, ruedan empetotados y con las manos afelpadas se amagan y se sacuden aunque sin daño, reservadas las uñas para la presa incauta o lerda que ya vendrá.

El caballo se moja repentinamente los ijares y dispara. El ruido excesivo, ese ruido que no es del desierto, ahuyenta a los yaguarondíes, si bien eso no está en los alcances del carguero y él tira al médano.

La arena es blanda y blandas son las curvas de sus lomadas. Otra, de rectas precisas, es la sólida geometría del carro que se esfuerza por montarlas.

Sin embargo, en esa guerra de arena tiene un resuello el animal. Ofuscado y resoplante, tupidas las fosas nasales, no ha sondeado en largo rato en busca de alimento, pero el pie, como bola loca, ha dado con una mancha áspera de solupe. La cabeza, por fin, puede inclinarse por algo que no sea el cansancio.

Los labios rastrean codiciosos hasta que dan con los tallos rígidos. Es como tragarse unos palos; no obstante, el estómago los recibe con rumores de bienvenida. El ramillete de finas hojas del coirón se ampara en la reciedumbre del solupe y, para prolongar las horas mansas del desquite de tanta hambruna, el coirón comestible se enlaza más abajo con los tallos tiernos del telquí de las ramitas decumbentes. El olor de una planta ha denunciado la otra, mas nada revela el agua, y el animal retorna, con otro día, hacia las “islas” de monte que suelen encofrarla.

Un bañado turbio, que no refleja la luz, un bañado decadente que morirá con tres soles, lo retiene como un querido corral.

Las islas y las isletas se pueblan de sedientos animales en tránsito; disminuye su población cuando unos se dañan a otros, sin llegar a vaciarse.

El caballo se perturba con la vecindad vocinglera y reñidora, aunque nadie, todavía, se ha metido con él. Un día guarda distancia, condenándose al sol del arenal; al otro se arriesga y puede roer la miseria de la corteza del retamo.

De las islas se suelta la liebre. Ahonda su refugio el cuí. El zorro prescinde de su odio a la luz solar y deja ver a campo abierto su cola ampulosa detrás del cuerpo pobrete. Únicamente en el ramaje queda vida, la de los pájaros; pero ellos también se silencian: viene el puma, el bandido rapado, el taimado que parece chiquito adelante y crece en su tren trasero para ayudar el salto.

No busca el agua, no comerá conejos. Desde lejos ha oteado en descubierto el caballo sin hombre. Se adelanta en contra del viento.

A favor, en cambio, tiene el aire una yegua guacha, libre, que no conoció jamás montura ni arreo alguno. Acude a las islas, por agua.

La inesperada presencia del macho la hace relinchar de gozo y el caballo en las varas vuelca la cabeza como si pudiera ver, armando solo un revuelo de moscas. En los últimos metros, la yegua presume con un trotecito y al final se exhibe, delante, cejada, con sus largas crines y su cuerpo sano.

En el caballo resucita el ansia carnal. Si ella postergó la sed, él puede superar la declinación física.

Se arrima, se arriman él y su carro. La hembra desconfía de ese desplazamiento monstruoso, no entiende cómo se mueve el carro cuando se mueve el macho. Corcovea, se escurre al acercamiento de las cabezas que él intenta, como un extraño y atávico parlamento previo.

Brinca ella, excitada y recelosa; se aturde por el ímpetu cálido que la recorre. Y aturrida, conmovida, descuidada, depone su guardia montaraz y rueda con un relincho de pánico al primer salto y el primer zarpazo del puma.

Como herido en sus carnes, como perseguido por la fiera que está sangrando a la hembra, el caballo enloquece en una disparada que es traqueteo penoso rumbo adentro del arenal.

Corta fue la arena para el terror. La uña pisa ya la ciénaga salitrosa. Es una adherencia, un arrastre que pareciera chuparlo hacia el fondo del suelo. Tiene que salir, pero sale a la planicie blanca, apenas de cuando en cuando moteada por la arenilla. Gana fuerzas para otro empujoncito mascando vidriera, la hija solitaria del salitral, una hoja como de papel que envuelve el tallo alto de dos metros igual que si apañara un bastón.

Más adelante persigue los olores. Huele con avidez. Capta algo en el aire y se empeña tras de esto, con su paso de enfermo, hasta que lo pierde y se pierde.

Ahora percibe el olor de pasto, de pasto pastoso, jugoso, de corral. Lo ventea y mastica el freno como si mascara pasto. Masca, huele y gira para alcanzar lo que imagina que masca. Está oliendo el pienso de su carro, persiguiendo enfecido lo que carga detrás. Ronda una ronda mortal. El carro hace huella, se atasca y ya no puede, el caballejo, salir adelante. Tira, saca pecho y patina. Su última vida se gasta.

Tan sequito está, tan flaco, que luego, al otro o al otro día, como ya no gravita nada, el peso de los fardos echa el carro hacia atrás, las varas apuntan al firmamento y el cuerpo vencido queda colgado en el aire.

Por allá, entretanto, acude con su oscura vestimenta el jote, el que no come solo.

Un setiembre

Lavado está el carro, lavados los huesos, más que de lluvia, por las emanaciones corrosivas y purificadoras del salitre.

Ruina son los huesos, caídos y dispersos, perdida la jaula del pellejo. Pero en una punta de vara enredó sus cueros el cabezal del arreo y se ha hecho bolsa que contiene, boca arriba, el largo cráneo medio pelado.

Sobre la ruina transcurre la vida, a la búsqueda de la seguridad de subsistencia: una bandada de catitas celestes, casi azules los machos, de un blanco apenas bañado de cielo las hembras.

Con ellas, una pareja de palomas torcazas emigra de la sequía puntana. Ya descubren, desde el vuelo, la excitante floración del chañar brea, que anchamente pinta de amarillo los montes del oeste.

Sin embargo, la palomita del fresco plumaje pardo comprende que no podrá llegar con su carga de madre. Se le revela, abajo, en medio de la tensa aridez del salitral, el carro que puede ser apoyo y refugio. Hace dos círculos en el aire, para descender. Zurea, para advertir al palomo que no la sigue. Pero el macho no se detiene y la familia se deshace.

No importa, porque la madre ha encontrado nido hecho donde alumbrar sus huevos. Como una mano combada, para recibir el agua o la semilla, la cabeza invertida del caballito ciego acoge en el fondo a la dulcísima ave. Después, cuando se abran los huevos, será una caja de trinos. ●

IMÁGENES A FUTURO

Por Juan Pablo Cinelli

La película Zama, dirigida por Lucrecia Martel y a estrenarse en 2017, no es el primer acercamiento del cine a la obra de Di Benedetto, quien, además de escritor, fue un lúcido y sarcástico crítico y cronista cinematográfico. Algunos intentos por llevar sus textos a la pantalla muestran que estos proponen y exigen un constante ejercicio de la imaginación.

“Habitualmente conviene empezar por el principio, pero en ciertos casos es mejor empezar por el final; por ejemplo, si queremos pintar un perro de verde, tal vez convenga empezar por la cola, porque con esa parte no muerde...”. Tal cual lo afirma un fugaz personaje de la novela *El templo etrusco*, de Juan Rodolfo Wilcock –uno de los escritores más sorprendentemente secretos de la literatura argentina–, no siempre es recomendable empezar por el comienzo. Para hablar de la relación entre la obra de Antonio Di Benedetto con el cine, que por cierto no ha sido muy prolífica, arrancar por el final, por lo inmediato, e incluso por lo inminente, parece ser la mejor opción. Tal vez lo más apropiado para comenzar este recuento sea invocar el nombre de la directora Lucrecia Martel, quien actualmente se encuentra dando los toques finales a la posproducción de su versión de *Zama*. Sin embargo, es necesario retroceder unos ocho años, justo después del estreno de *La mujer sin cabeza* (2008) –la última película de Martel estrenada hasta la fecha–, para enterarse de que en ese entonces la directora tenía otros planes. Y en ellos también es posible buscar algunas pistas de cómo pudo haber

llegado Martel a la instancia de adaptar una de las novelas más prestigiosas de la literatura argentina, que es también una de las más complicadas de traducir al cine. Empecemos, entonces, por el final.

La noticia de que Martel finalmente no sería la directora de una versión de *El Eternauta* –novela gráfica fundacional de la historieta argentina creada por Héctor G. Oesterheld en colaboración con el dibujante Francisco Solano López– fue una sorpresa que nadie recibió con gusto. De hecho, el asunto tomó a todo el mundo desprevenido, porque había sido la propia Martel quien había confirmado su participación en no pocas entrevistas, en las que se manifestaba muy ilusionada con el proyecto. Finalmente, la película no prosperó por decisión de sus productores, quienes nunca quedaron satisfechos con el guion entregado por la directora.



Detalle del rodaje de *Zama*, bajo la dirección de Lucrecia Martel

En una de esas entrevistas, realizada dos días después del estreno de *La mujer sin cabeza* y publicada en el suplemento cultural del diario *El País*, de Uruguay, cuando le consultaron acerca de qué temas le gustaría que trataran sus próximas películas, una vez concluida *El Eternauta*, la cineasta dio algunas pistas de hacia dónde podrían estar encaminados sus próximos pasos. “De la historia argentina, miles de cosas”, respondió, e hizo una lista de temas y personajes: el malón; la zanja de Alsina; Florentino Ameghino; el perito Moreno. “El siglo XIX en la Argentina es fabuloso y en algún momento habría que encararlo, pero me parece que exige un montón de invenciones, como las que hicieron los yanquis con sus vaqueros, aunque quizás con otras ideas políticas. Hay que inventar un idioma español para esa gente... siempre pensé que si tuviera que hacer una película

de época trabajaría mucho los diálogos, reinventando un español a partir de las cartas, de los documentos escritos. Que sin dudas no eran un reflejo de cómo se hablaba, pero sí me parece que hay que inventarlo”, concluía la directora.

Por ahora, Martel parece no haber puesto en marcha la idea de llevar al cine aquellos hechos. Pero la idea de abordar desde el cine el pasado argentino se mantuvo como eje temático de la que, finalmente, será su próxima película. Solo que en lugar de tomar hechos históricos como punto de partida, la directora decidió avanzar con la adaptación de una de las novelas más extraordinarias de la literatura argentina (cuya trama, en rigor, no transcurre en el siglo XIX, sino justo antes, entre 1790 y 1799), a la que se ha tildado de infilmable en no pocas oportunidades. Una afirmación por lo menos imprudente, que refleja antes las limitaciones de la imaginación de quienes la realizan que una hipotética falta de potencial cinematográfico en el original. No hay obras literarias infilmables, lo que faltan son directores con el talento y el coraje necesarios para encontrar el camino y el tono indicados para impulsar el tránsito de dichas obras de un lenguaje al otro. De traducirlas, pasando de la escritura al cine. Una labor que demanda, en primer lugar, una buena dosis de fantasía, pero también la capacidad de entender que cada lengua tiene sus propias reglas y que no siempre será lo más adecuado el traslado literal de una a la otra.

Zama es parte de ese selecto linaje de obras literarias supuestamente imposibles de adaptar al cine, pero cuyo destino es acabar siendo honradas por grandes directores (otro ejemplo destacado de filmar lo infilmable lo acaba de dar Gustavo Fontán con su espléndida versión de *El limonero real*, de Juan José Saer). Esta novela fue el salvoconducto que le permitió a Martel abordar la reconstrucción ficcional de una época, y quizás se haya permitido hacerla tal como la planteó en aquella entrevista, hace ya ocho años. Pero, a pesar de que su rodaje tuvo lugar durante 2015 y su estreno estaba previsto para algún momento de este año, habrá que esperar hasta el año próximo para ver *Zama* en el cine, por razones personales de la cineasta.

Recién entonces será posible saber cuántos de aquellos presupuestos enumerados en la entrevista publicada por *El País* habrán sido finalmente retomados y aplicados por la directora a su trabajo sobre la novela de Di Benedetto. Habrá que estar atentos a los diálogos, para ver qué tan extraña resulta la versión del idioma español inventado para la ocasión. Por lo pronto, no suena descabellado pensar que la inquietud, la angustia y esa persistente sensación de extrañamiento que Martel imaginó en torno de hechos históricos, como la construcción de la zanja de Alsina, también puedan haber sido un buen camino para trabajar sobre una novela en la que una espera agobiante se va imponiendo como una fatalidad ineludible para su protagonista, Diego de Zama, un funcionario de la corona española en un pueblito olvidado del Paraguay que durante nueve años aguarda que desde España llegue la orden que, en reconocimiento a sus méritos y buenos servicios, le asigne mejor destino en una ciudad de mayor prestigio. Puede ser que esos u otros elementos ya conocidos de

su cine reaparezcan o no en *Zama*, pero si por algo se puede apostar casi con total certeza, aun sin haber visto la película, es que Martel se habrá permitido incurrir en todas las traiciones de traducción que hayan sido necesarias para cumplir con el objetivo de filmar lo infilmable.

No es esta adaptación realizada por Martel, sin embargo, el primer vínculo de Di Benedetto con el cine, ni siquiera el más directo. Como ocurre con otros grandes escritores rioplatenses, entre ellos Jorge Luis Borges, Tomás Eloy Martínez o el uruguayo Horacio Quiroga, Di Benedetto tuvo una vida como periodista, dentro de la cual cumplió destacadas tareas como cronista y crítico de cine. En esta faceta, le tocó asistir a algunos de los festivales de cine más importantes del mundo. Cannes, Berlín, San Sebastián y Mar del Plata estuvieron entre sus destinos. El volumen *Escritos periodísticos*, de reciente aparición bajo el sello Adriana Hidalgo, reúne buena parte de esas coberturas, como la que realizó de la histórica edición de Cannes del año 1960, en la que Federico Fellini se llevó la Palma de Oro por *La dolce vita* y en cuya competencia también participaron películas de directores de estatus histórico: Michelangelo Antonioni, Luis Buñuel, Ingmar Bergman, Kon Ichikawa, entre otros; o la mucho más amplia del festival de Mar del Plata, durante el verano del año siguiente, donde fue parte del jurado de la crítica. En esos textos, parece divertirse contando apostillas e infidencias de algunas de las estrellas que conoció, principalmente del cómico mexicano Cantinflas, de su poca gracia fuera de la pantalla y del caos que desató su presencia entre los jóvenes cazadores de autógrafos. Todas esas coberturas son reproducidas en el libro, incluyendo la que realizó para la entrega de los premios Óscar en 1965.

Entre los vínculos de Di Benedetto con el cine, también se encuentra su trabajo como guionista en la adaptación de *Álamos talados*, una novela de su amigo Abelardo Arias, que ambos realizaron en colaboración. El film fue finalmente rodado con dirección de Catrano Catrani. O el guion para su propio cuento “El juicio de Dios”, que con el título *El inocente* recibió un premio del Instituto Nacional de Cinematografía en 1959, aunque nunca llegó a filmarse.

Por otra parte, la adaptación de *Zama* hecha por Martel no ha sido la primera. La misma novela había sido objeto de un intento cinematográfico a mediados de los años ochenta, cuando Di Benedetto aún vivía, bajo la dirección de Nicolás Sarquís y con la actriz española Charo López como cabeza del elenco. El proyecto quedó trunco como consecuencia de una disputa legal entre los productores del film y su protagonista masculino, el actor español Mario Pardo, con intercambio de acusaciones, denuncias y demandas judiciales mutuas por incumplimiento de contrato. Sarquís había debutado como director en 1967 con la adaptación de *Palo y hueso*, una obra del también presuntamente infilmable Saer.

Recién en 2007, Juan Villegas consiguió lo que nadie antes había logrado: llevar a la pantalla una obra de Di Benedetto, al estrenar su adaptación de *Los suicidas*. Tres años después, Fernando Spiner rodó *Aballay, el hombre sin miedo*, un *western* gaucho basado en el cuento “Aballay” del escritor mendocino.



Escena de *Aballay, El hombre sin miedo*, de Fernando Spiner, 2010

Más allá de estar basadas en textos del mismo autor, las diferencias entre ambas películas no podrían ser más notorias. Ante todo, parecen partir de dos objetivos bien distintos. Por un lado, el trabajo de Spiner toma el esqueleto sinóptico y el concepto ético que sostienen el cuento de Di Benedetto para construir en torno a ese núcleo un relato que busca adaptar los modos y el marco de la historia argentina a las particularidades de un género que es uno de los pilares del cine clásico estadounidense, el *western*. Por el otro, la versión de *Los suicidas* de Villegas cumple con una doble filiación, adhiriéndose con mayor fidelidad textual a la novela, incluso en el tono existencialista con que los protagonistas se ven a sí mismos y a la realidad, a la vez que se encolumna dentro de la estética cinematográfica y narrativa del llamado Nuevo Cine Argentino. Dos formas de narrar por completo distintas (una, de vocación espectacular y popular; la otra, más bien naturalista y aséptica), construidas a partir de herramientas también diversas. Así, mientras *Aballay* va avanzando a caballo del modelo del héroe épico y estoico, *Los suicidas* recae en el uso de una voz en *off* de intención abiertamente literaria, destinada menos a aportarle elementos a la narración que a tratar de invocar el espíritu de la letra impresa. Si bien puede decirse que el film de Spiner cumple con mayor éxito sus propios objetivos, sería injusto no reconocer que ambos trabajos representan aproximaciones válidas a la literatura de Di Benedetto, un universo cuya riqueza el mundo del cine parece estar comenzando a descubrir. ●

LOS OFICIOS TERRESTRES

—
Por Natalia Gelós

La escritura de Di Benedetto transcurrió entre la literatura y el periodismo. Aunque siempre trató de preservar la autonomía y el uso de una lengua distintiva para sus textos ficcionales, hay vasos comunicantes entre ambas prácticas. Y, en especial, un gesto común a ambas: la voluntad de sostener una ética contra todos los obstáculos, algo que le valió la cárcel y el exilio.

“Dejé de ser niño y me hice periodista”, escribió alguna vez Antonio Di Benedetto. Fueron varios los medios en que trabajó, pero fue en el diario *Los Andes* y en su vespertino, *El Andino*, donde dejó su impronta más marcada. Opacado, quizás, por el brillo de su carrera como escritor, Di Benedetto, como tantísimos otros autores que construyeron su obra entre el periodismo y la literatura, logró establecer una convivencia plena entre ambos oficios. Pero es en ese costado de su vida, el periodístico, donde hay datos que terminan por completar su figura y ofrecen posibles respuestas a ciertos misterios que la historia tejió a su alrededor. Su precisa y elegante prosa, su habilidad para manejar la tensión y crear universos en el campo de la ficción, afinaron su escritura periodística para dotarla de una mayor riqueza. Alcanza con leer algunas de las notas que forman parte de la cobertura de la llegada al poder del general René Barrientos, que asumió como

presidente de la Junta Militar en Bolivia, luego de un golpe de Estado en 1964. Era noviembre y Di Benedetto había viajado hacia el Altiplano como enviado especial para el diario porteño *La Prensa*, donde colaboraba desde la década del cuarenta. Entonces, escribió:

La Paz se cobija en el cerco que le hacen, bien altas, las montañas que forman la corte del Illimani.

Desprendimientos menores de la cordillera recorren la ciudad como paredones informes, de puro domados. Pero desde la cima de Laikakota se ven como en un fondo lejano las aguas mansas del Choqueyapuy. Están muy encima de las casas, los cuarteles y la universidad. Allí arriba, a lo largo de su cresta, los milicianos cavaron trincheras y formaron casamatas. Desde ahí tirotearon contra los que estaban volteando a Paz. Este se fue y los dejó combatiendo. Vinieron los aviones y los ametrallaron. Los cadáveres se descolgaban de las laderas.

Cada reporte de ese viaje es una construcción dramática plena en climas tensos, lo que no impide que la información sea siempre absolutamente precisa.

A su vez, reconocía la influencia del periodismo en la obra ficcional y hablaba del escritor como un ser múltiple, en el que cronista, redactor y entrevistador se aglutinaban para producir una obra sin *dead line*. Decía: “El ejercicio del periodismo da un agilidad expresiva y una capacidad de síntesis muy diestra en saber distinguir lo principal de lo secundario. Eso es muy valioso para un escritor”.

Inició su carrera en publicaciones locales y de escasa tirada. Sus primeras colaboraciones fueron en *La Semana*. Luego en un medio de mayor prestigio, *La Libertad*, en 1941, donde cubrió el terremoto de San Juan de 1944. También escribió sobre el tema para el diario *La Prensa* de Buenos Aires y, desde entonces, se convirtió en corresponsal del medio durante años. Las revistas *El Hogar* y *Mundo Argentino* también dieron espacio a sus notas. Y en 1945 pasó de nivel: entró al diario *Los Andes* como redactor hasta que en 1967 asumió como secretario de redacción y, luego, como subdirector (con funciones de director).

Para escribir *Zama*, el escritor le pidió licencia al periodista y se encerró a trabajar a destajo, a una distancia prudencial de la rutina del diario. (La terminó en apenas unas semanas, aprovechando sus mañanas, porque era cuando mejor trabajaba, con el estómago vacío y la foto de Dostoievski como custodia. Apenas la corrigió. La sabía casi de memoria: “Muchas veces me he encontrado que me repito, sin hablar, páginas y páginas de la novela, porque lo sentía tanto y lo mastiqué tanto internamente, que se me ha quedado grabado qué puse en cada página”). Pero pese a esa licencia laboral, persistía el vínculo entre los dos ámbitos. “¿Qué es un periodista, por infeliz que sea? –se preguntaba en 1972–. Es un tipo que tiene una manía de servicio para los demás... somos una especie de pequeños héroes miserables al servicio de los demás. Pero hay que establecer las diferencias para evitar la confusión, esa confusión que ha invadido a la propia

literatura. El escritor tiene fantasía en la cabeza. El periodista tiene conciencia de los hechos, no por él mismo, sino porque se le dan. El escritor, en cambio, los hace en su mente. Para redondear: la literatura es verdadera si nos agarra como seres agónicos, si no nos hace creer que somos superhombres, si nos hace ver que somos débiles, si nos impulsa y moviliza la necesidad de la conciencia y del actuar... Este es el rincón de la vida que se llama literatura y no debe ser confundido con la literatura periodística, que ya no desecho. Lo que rechazo es la confusión entre una y otra. Por culpa de esa confusión nos hemos sublimado demasiado. Como somos hechos a imagen y semejanza creemos que somos diositos. Y no es para tanto. En realidad debemos enfrentarnos con las más pequeñas traiciones, con la infidelidad, con las deslealtades”¹.

Los temas se traficaban de la no ficción a la ficción. Un ejemplo: la nota “Los animales mendocinos”, en su primera etapa como periodista, donde utiliza como recurso la antropomorfización de los habitantes del zoológico de Mendoza, una línea que aborda, entre otros, en el volumen de cuentos *Mundo animal*: las fronteras difusas entre lo animal y lo humano, los cuerpos en una línea continua, las conciencias que se licúan. “Estos, los que nunca supieron del bocado tomado siendo seres libres, ¿qué hay de ellos en relación a la libertad? Le sienten el olor, perciben su color, seguramente. Es que la libertad está en el aire, en el pájaro que va a cantar en la rama que da sombra a su jaula”, escribió en la revista *Milcayac* en 1943, refiriéndose a unos animales en la jaula. Hay más: notas sobre el suicidio (tema que reaparece en su literatura y que remata en la novela *Los suicidas*), sobre el misterio que late sutil en lo cotidiano. Hay, en todos ellos, una mirada fantástica que irrumpe, una curiosidad vital que se desliza por los textos como descargas eléctricas.

A comienzos de los ochenta, desde el exilio, escribió para el diario *Clarín* una crónica titulada “Silencio y ternura”. Allí contó la vida de Antuco, un niño peruano, y su madre, Martiria, que emigraron del campo a la ciudad luego de la muerte de su padre. (Una situación que, pese a las diferencias, el escritor había vivido en carne propia: su padre murió cuando él tenía 11 años. Vivían entonces en una zona de quintas. Luego de su muerte, él, su madre y su hermana se mudaron a la ciudad. La muerte del padre, la casi certeza de su suicidio, impregnaron su vida de sombras y preguntas.)

Entredormido y todo, Antuco alcanza a discernir que fricasé (trozos de cerdo fritos) no puede ser por lo que tan solo pregunta, rebajando las pretensiones:

–¿Pepitoria?... ¿Huevos?... ¿Leche?

–¿Qué leche? Cancha.

La cancha, el maíz tostado en mazorca, se dora mansamente en el rescoldo.

Pero el niño insiste, tercamente, en instalarse soñadoramente en las mañanitas de su pasado con el padre:

–¿Leche de oveja?

–¿Oveja?... Ni de oveja ni de cabra, si la hubiera.²

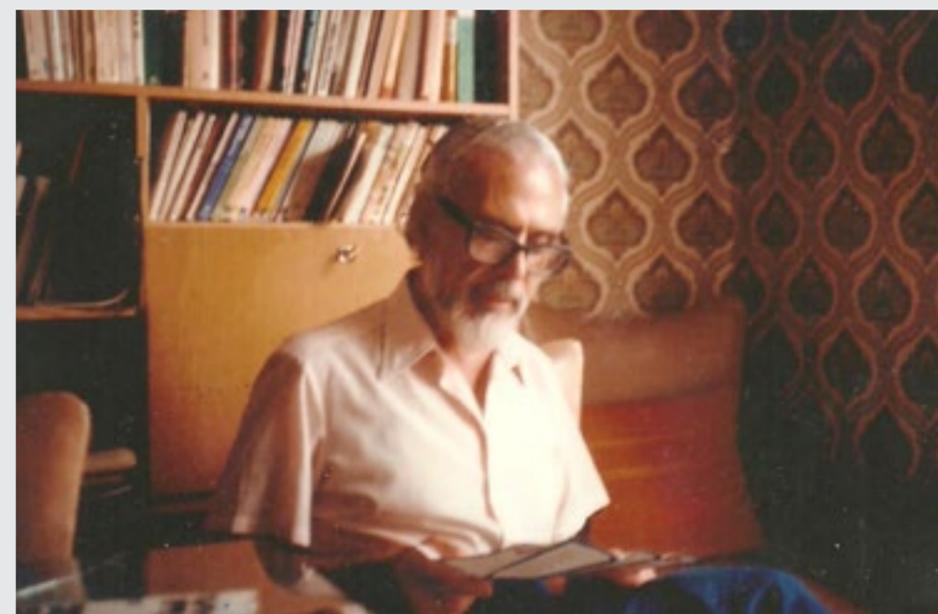
Sin embargo, es en esa etapa final, en la década del ochenta, durante su exilio, que su periodismo pierde cierta “concentración”: sus notas son variadas, desparejas, coinciden, casualmente, con el tono de *Sombras, nada más...*, su última novela. En una nota publicada en el diario *Tiempo Argentino*, Sergio Chejfec escribió que el exilio tuvo un efecto desintegrador sobre la obra de Di Benedetto. Aunque no lo vinculó con su producción periodística, es interesante notar cómo, en el exilio, la obra periodística de Di Benedetto también sufre una desconcentración. Movido además por razones cotidianas o económicas, ya que se vio de pronto obligado a refundar su vida en España, alejado de su familia, de sus libros, del lugar que supo tener en Mendoza, esa ciudad que había decidido no abandonar nunca. En ese contexto, Di Benedetto inicia un trabajo de *freelance*, además de asumir la edición de una revista de medicina y, luego, de *Arte-Guía*. Detrás de todas esas notas, se arma un derrotero que fue el de muchos exiliados latinoamericanos que intentaban seguir con sus vidas desde los escombros.

El año 1976 fue el quiebre. Siempre se habló del misterio de su detención, siempre se resaltó su no militancia y su nebulosa postura política (o su “socialismo de Palacios”) y a la vez se rumoreó sobre un pasado oculto en alguna organización armada (algunos arriesgaban que era del ERP). Lo cierto es que se hablaba mucho y se sabía poco. O había poco por saber. A la vez, había mucho por mirar. Había que detenerse en ciertas notas que se publicaron en los diarios que estuvieron a su cargo en los años previos al golpe militar. No surge de allí una explicación clara de los motivos de su detención, pero sí aparece la figura de un director comprometido con el ejercicio de la profesión.

Hacia fines de 1975, la persecución a militantes era frecuente. Mendoza no era la excepción y Di Benedetto lo denunciaba. No fue la suya una postura militante, y nunca adhirió a los grupos armados de izquierda. Lo aclaró él mismo algunos años después: “Nunca he hecho política de ninguna especie. Y aunque era esencialmente antiperonista, no dejaba traslucir esas convicciones al periódico que conducía. Mi antiperonismo era una cosa latente, una cuestión casi borgeana, bastante inofensiva. De ahí a adherir a grupos de fuerza hay un gran trecho”.³ Quizás no podía ver, o no le preguntaban, sobre el peso político de las decisiones editoriales, pero Di Benedetto desde ese lugar ofrece una oportunidad de pensar las posibilidades del periodismo de asumir un compromiso político sin ser partidista, periodismo político en tanto gravitacional para la realidad que narra, y en tanto compromiso asumido a la hora de dar forma al mundo.

Fueron varias las tapas y grandes los titulares: una mujer secuestrada y golpeada;⁴ un joven chileno baleado; la vinculación entre la policía y el ataque a sindicalistas mendocinos.⁵ Cuando cuatro policías asaltaron a un comerciante, se intentó

ocultar el hecho. El vespertino *El Andino* lo descubrió y el título fue irónico: “El zorro cuidando las gallinas”.⁶ Hubo una de sus tapas que incluso, años después, llegó a los tribunales.



En su estudio, a comienzos de los años setenta

Ledda Barreiro de Muñoz dice que, en parte, su hijo salvó su vida gracias a una decisión de Di Benedetto. Durante el verano de 1976, ella llegó a Mendoza. Buscaba desde hacía tres meses a su hijo Alberto. Un día, luego de un largo recorrido, la familia Muñoz se sentó exhausta y desmoralizada en el cordón de una vereda, sin rastros de su hijo mayor. Justo en ese momento, vieron la tapa de *El Andino* que agitaba un canillita. Ocupaba toda la portada el rostro del hijo buscado, junto a los de otros seis jóvenes. “Frustran en Mendoza un plan terrorista”, decía el título de ese 22 de febrero. También informaba que esas siete personas estaban detenidas en el Edificio del Palacio Policial (conocido como el centro clandestino de detención D2). Ledda Muñoz volvió a exigir ver a su hijo y esta vez no pudieron negarse a hacerlo. Había ido con el diario como prueba. Treinta y dos años más tarde, la abogada Viviana Beigel, que participó en la denuncia al D2 como Centro Clandestino de Detención, recurrió a esa misma portada para demostrar los traslados de presos a aquel departamento policial. Daniel Rabanal, otro de los detenidos en el D2, también resultó beneficiado por aquella portada. El periodista Rodrigo Fernando Sepúlveda sostiene que la decisión de Di Benedetto de publicar esa foto lo salvó. Di Benedetto supervisaba página por página hasta la última coma. Leía todo, no se le escapaban detalles, según explica

Alberto Atienza, que trabajó con él y asegura que “facultó la denuncia pública del allanamiento del Sindicato de Prensa”.

Durante sus últimas horas al frente de ambos diarios, fueron asesinados por la Triple A la profesora Susana Bermejillo y el estudiante Mario Jorge Susso.⁷ *El Andino* dio una amplia cobertura al caso.

Di Benedetto estuvo detenido desde el 24 de marzo de 1976 hasta septiembre de 1977. Fue el primer escritor apresado por la dictadura. Sufrió torturas, humillaciones, simulacros de fusilamiento. ¿Lo detuvieron por lo que publicaba? No hay pruebas. ¿Publicó noticias que denunciaban el abuso de poder? Sí. Y en tiempos en que el silencio se imponía en gran parte del país, en tiempos de periodismo discreto, sus decisiones mostraban un camino distinto. En tiempos de desapariciones, publicar un nombre, una foto, significó un amparo. Ofrecía, si se quiere, una tercera posibilidad: quienes no asumían una militancia política podían igual asumir el compromiso con la profesión periodística. Él fue uno de ellos.

En 1985, en una entrevista con el diario *La Nación*, Antonio Di Benedetto fue claro: “No sé si habría aceptado ser periodista bajo el ‘proceso’, ejerciendo la mentira cotidiana y el disimulo inicuo. Sé de hombres de prensa que aceptaron esa ignorancia, a menudo propiciada por los mismos empleadores, y ahora, en la democracia, no se atreven a mirar de frente a las víctimas, como no se atrevieron a alzar la voz por sus compañeros aprisionados y hasta contribuyeron a silenciar su nombre. Aún hoy lo hacen, gozando de una libertad que les cae grande, pues nada hicieron por ella”.⁸ ●

UN HOMBRE CON ATRIBUTOS

—
Por Alberto Atienza

El autor de este artículo trabajó junto a Di Benedetto por casi diez años. Compartió con él una profesión, pero también prisión e injusticias. Con el tiempo, se fue convirtiendo en confidente de su jefe y la amistad que se fue entablando entre ambos le permitió conocer de cerca al autor de Zama. Aquí evoca su vida en Mendoza, los conflictos que mantuvo con el poder militar, su manera de caminar y sus tristezas.

Esencialmente, Antonio Di Benedetto es su obra, pese a ser un escritor cuyas creaciones no han podido pasar a formar parte de la lectura masiva, en colegios secundarios, en universidades públicas, en su Mendoza natal. Su hija vendió la casa situada en Catamarca y avenida Pedro Bonifacio Palacios. Esa vivienda en esquina, de original diseño, albergó a Di Benedetto por un tiempo no muy largo. El golpe militar lo alejó, para siempre, del placer de vivir en un hogar erigido a su gusto. Estuvo deshabitada por más de un año y muchos soñaron con inaugurar en ese lugar un museo dedicado al autor de “Grot” y a otros creadores de la provincia. El comprador la demolió y puso allí un salón de venta de automotores. Justo en el espacio de quien se definía, entre otras cosas, como alguien que nunca tuvo auto.

1. “Un escritor en serio” (entrevista de Rodolfo Braceli), revista *Gente*, 21 de diciembre de 1972.

2. “Silencio y ternura”, *Clarín Revista*, 25 de octubre de 1981.

3. *Tiempo Argentino*, 24 de diciembre de 1983.

4. *El Andino*, 12 de enero de 1976.

5. *El Andino*, 14 de enero de 1976.

6. *El Andino*, 5 de febrero de 1976.

7. *El Andino*, 22 de marzo de 1976.

8. *La Nación*, 31 de marzo de 1985.

Di Benedetto, ese “sin techo” que regresó del exilio para alquilar un reducido departamento en Buenos Aires, alentaba el deseo de volver a instalarse en su ciudad. Así lo revela en cartas que mandó desde España. Varios amigos le estaban tramitando su ingreso al matutino *Mendoza*, pero no lograron desarmar una espesa trama de intrigas.



Junto a su esposa y su hija

Mucho antes de eso, en los viejos y atribulados tiempos, desde su sitial de subdirector de dos diarios, *Los Andes* y *El Andino*, Di Benedetto leía y aprobaba todos y cada uno de los temas importantes. Sostuvo una posición clara y valiente contra los excesos de militares, a fines de los sesenta y hasta 1976. Por su parte, los uniformados en el poder avanzaban con más fuerza, apuntándole al periodismo mendocino. En especial, contra los dos diarios mencionados, símbolos de una resistencia que nunca se presentó explícitamente como tal. Sencillamente, defender la justicia e informar a la ciudadanía formaban parte, para quienes los dirigían, del cumplimiento de la misión inalienable de la buena prensa.

Los ataques fueron cada vez más duros, más injustos. Allanaron el Sindicato de Prensa, llevándose máquinas de escribir y papeles. Di Benedetto autorizó la publicación de un artículo en el que se condenaba esa acción ilegal y violenta (parte del local quedó destruido). En la nota, figuraban los nombres y domicilios de los miembros de la comisión directiva del sindicato, además de sus teléfonos. Se descontaba que los servicios de inteligencia ya poseían esos datos. El propósito era demostrar a los lectores que allí no había nada que ocultar.

La escalada continuó con la detención de Jorge Bonnardel, subjefe de Arte y Espectáculos de *Los Andes*, el 23 de noviembre de 1975. Fue liberado tres años después con la opción de irse a vivir al exterior. Murió en París el 30 de octubre de 1984, atropellado por un auto.

Cuando, tras el Mendozazo de 1972, la CGT proclamó una huelga general, el Comando de la Brigada 8 emitió una orden escrita que debía ser publicada en la primera página de los diarios de Mendoza. El título era “Comunicado del Ejército”. El texto comenzaba, en alusión al paro general destacado en otro título de la tapa de *Los Andes*, con la siguiente aseveración: “El Ejército Argentino garantizará la libertad de trabajo en toda la provincia”. En los casi cincuenta mil ejemplares que tiraba el matutino que dirigía Di Benedetto, el comunicado castrense se leía de este modo: “El Ejército Argentino *garantizariola* la libertad

de trabajo”. Lógicamente, los militares se enfurecieron. Y allanaron la redacción de *El Andino* justo en el momento en que más de cien canillitas que voceaban el vespertino por las calles de la ciudad esperaban cerca de la gran rotativa. Se llevaron más de doce mil ejemplares en un camión. En vano.

Nunca se supo quién alteró el original que dio lugar a la furia del gobierno militar. Los controles de redacción del material periodístico que iban al taller eran estrictos. Los artículos pasaban del periodista a la mesa de noticias, donde dos jefes los chequeaban y firmaban. De ahí, iban directamente a la lectura exhaustiva de Di Benedetto, quien firmaba al pie del texto antes de que este fuera entregado al maquinado (días de plomo, antes del offset). Y la última escala, definitiva: la corrección a cargo de gente que sabía tanto de idiomas como de periodismo. Quedaba el traslado a las linotipos. Y luego el armado de la página y el paso a rotativas. Quedó flotando un grupo de sospechosos: los gráficos, parte de uno de los gremios más combativos de Mendoza. Eran los últimos en recibir las cuartillas con los textos.

Acaso los militares, que ya odiaban a Di Benedetto y al periodismo en general, pensaron que era obra de él esa burla que los lectores festejaron a las carcajadas. Tal vez fue entonces cuando comenzó a gestarse, sin cargos fundamentados, la tremenda injusticia de privarlo de la libertad, destruirle los lentes condenándolo a largas cegueras, golpearlo frecuentemente en la cabeza con la culata de una pistola 45. Esto último habría sido la causa que le adelantó la muerte.

Como era de suponer, aumentó la presión sobre los medios, particularmente sobre *Los Andes* y *El Andino*. El escritor y jefe no cedió en el cumplimiento de lo que consideraba una insoslayable ética periodística. Por su parte, la “comunidad informativa”, nombre de fantasía que nucleaba a representantes de todos los organismos de figoneo militares, policiales y civiles, empezó en esos días a elaborar largas listas de gente a ser detenida. Esas detenciones se hicieron efectivas a partir de la instauración de la dictadura. Algunas filtraciones que llegaban al periodismo lo consignaban.

Di Benedetto fue un periodista frontal, valiente, que avanzaba sobre la poderosa nave del poder en el cumplimiento del mandato de dar voz a los sin voz. Creía que el hombre de prensa era merecedor de respeto. Fue también, como su personaje Aballay, un desalmado que marcha al encuentro de su destino. Igual que los trágicos griegos. Destino inexorable. Anunciado en los ojos de un niño. O en *Los suicidas*, fría y morosa versión de una atrayente historia.

No es el nombre de una calle. Ni un busto sin brazos de una plaza. Cada tanto titila un congreso a él dedicado y con la exclusiva participación de académicos que se llevan todo lo expresado y dicho a sus claustros. Ediciones Culturales de Mendoza, a cargo del novelista Alejandro Frías, ya entregó a imprenta un libro dedicado a Antonio Di Benedetto. Lo integran testimonios de escritores, periodistas y profesores de letras que lo conocieron.

Dicen que la Capital se apodera de todo, hasta de las caídas de memoria de las provincias. Y que Buenos Aires recicla olvidos, por ser nostálgica y sensible.

Hay que tener en cuenta que el escritor mendocino residió un tiempo en la gran ciudad. Eso fue al salir de prisión. Luego vino el exilio y la vuelta al país, motivada por una convocatoria rica en promesas y pobre en hechos. Su meta principal era retornar a su lugar de amigos, a los barrios de la infancia. Respirar el aire diáfano de las bellas mañanas mendocinas. Caminar por calles con enormes árboles inmigrantes, venidos de Europa en barco, como muchos abuelos de antes. Pasear, aunque no fuera igual todo, por la calle Entre Ríos, donde está su penúltima casa, la de *El silenciero*. Dos cuadras más allá, una puerta que se conserva casi igual, era el ingreso a la vivienda de su madre y su hermana. Todos los días de trabajo en *Los Andes*, que fueron muchos, su mamá y su hermana soltera, joven y bella, que vivían juntas, lo esperaban en la puerta. Los vecinos participaban de la alegría de esa familia. De las sonrisas. De los besos.

Era un hombre de magro cuerpo. Muy bajo. De hablar pausado. Con un registro de voz de tono grave. Tez blanca. Cabello muy oscuro. Usaba unas gafas de gran formato, de diseño clásico. Caminaba muy despacio, con una marcha lenta, condicionada por sus pensamientos. Algo que me participó durante una charla: se desplazaba dándole forma a una narración viva, intensa, que le ocupaba toda la vigilia. Y acaso sus sueños. Un nuevo cuento.

En esos días de caminar en compañía de una exigente ficción que pugnaba por nacer, era redactor del diario *Los Andes*. Luego pasó a Arte y Espectáculos como jefe. Su sección, en la que reinaban sus grandes amores: las letras y el cine. Después fue ascendido a subdirector sin dejar su cargo en Arte. Todo por su gran capacidad, en un ambiente donde algunos jefes habían accedido a sus cargos porque sus esposas eran parientes lejanas de alguna de las dueñas del diario (tres mujeres, una mayor y dos muy ancianas). La interna del matutino, no exenta de humor, lo llamaba “la cuarta vieja”.

Un visionario del periodismo, Joao Schiappa de Acevedo, casado con una de las dueñas del matutino (la de menos edad) y miembro del directorio de la empresa, creó el vespertino *El Andino*. El staff provenía de *Los Andes*. Luego de diez números cero, nació un diario aburrido en extremo. Repetía, casi iguales, las noticias de la mañana. En esos días, *Los Andes* estaba por cumplir 85 años. En la calle, una de las bromas alusivas a lo insípido del vespertino decía: “¿Y qué hijo puede salir de un viejo de más de ochenta años?”.

Se hizo cargo Di Benedetto de ese proyecto que naufragaba en las acequias mendocinas. Ahí iban a parar, por carencia de noticias frescas, por su falta de prodigios, los ejemplares del soporífero vespertino. Cambió a casi todos los jefes y encargados de mesa. Al frente del nuevo diario (ahí realmente empezaba a ser nuevo), colocó a otros redactores de *Los Andes*. Como secretario general, con plenos poderes, a un muchacho de “Cables”. Acaso el hombre con más talento de los dos diarios: Pedro Tránsito Lucero, hijo del general León Washington Lucero, amigo y edecán de Perón y ex interventor de Mendoza. Con muchos meses de cárcel, fue castigado el periodista Lucero nada más que por ser hijo de aquel militar. Con su espíritu quebrado por torturas y vejámenes, nunca más

pudo trabajar en lo que le quedó de vida. Murió, no hace mucho, en Mendoza. Di Benedetto, por su parte, nunca se enteró de la causa por la que fue detenido. Siguen evaluándose hipótesis sin prueba alguna. Una de ellas: que fue “correo” del ERP, como si a ese grupo, que se manejaba con células, compartimentos estancos, no vinculados entre sí, le hubiera hecho falta un correo. Una versión propalada por militares. Otra: le dijo algunas verdades, respecto a la represión desatada unos años antes del golpe, a un general de alto rango, jefe, creo, del Tercer Cuerpo de Ejército. Ocurrió, es cierto. Di Benedetto no tenía pelos en la lengua. Ese puede haber sido el detonante. Los soplones también sospechaban de sus salidas al exterior. Olvidaban quienes sostenían esa teoría de la “subversión” del periodista que, en esos años, los hombres de prensa viajábamos mucho. Había, sin dudas, más recursos económicos. Por ejemplo, en mi caso, simple jefe de sección, fui como enviado especial a Brasil, Angola y el Congo (por *Los Andes*) y a París y Londres (por Radio Nihuil). Y mis compañeros en esos dos medios también eran designados, cada tanto, para coberturas en diversos países del mundo.

Antonio, vuelvo a decirlo, nunca supo la razón de su cruel encierro. Marchamos presos con pocas horas de diferencia. A mí me buscaron a las 3 de la mañana del 24 de marzo de 1976. Cuando llegué al galpón donde me encerraron, ya había un preso, Pedro Tránsito Lucero, el primero en inaugurar esa penitenciaría que funcionaba en medio de un colegio secundario. Centro educativo con alumnos uniformados como militares, pero con pantalón gris claro y chaqueta azul. Un liceo militar repleto de pibes con las cabezas llenas de miedo. A pocos metros de ellos –nos veíamos a la distancia– estábamos los “ponebombas”, los francotiradores, los entrenados para matar. En esa cárcel mixta: “terroristas” y alumnos del secundario castrense, había de todo. También un campesino joven traído de una finca de Tupungato, tierra de buenos vinos, buenas papas y paisajes imponentes. Viajó en un camión, acostado. Cada tanto, le pegaban un culatazo de FAL en los brazos, en la cabeza. Y en el estómago. Eso último le originó una evacuación incontenible. Lo largaron en el medio del patio, donde tomábamos sol. No caminaba. Tuvo que bañarse con agua helada. No podía lavar su ropa sucia, no había cómo. Alguien apareció con un uniforme de fajina de un soldado, desteñido por tanta lavandina. Y así el gaucho pasó a ser un colimba que iba regularmente al baño.



Portada de la edición alemana de *Zama*

Di Benedetto estuvo un día con nosotros. Luego se lo llevaron a un dormitorio que no era la cuadra, que albergaba a más de 150 “perejiles” que ansiaban volver a sus casas, tomar mate, dormir la siesta y comer asado los domingos. Todos los días se difundían versiones de asesinados en la calle por grupos militares. Una usina de rumores nos hacía llegar informaciones de secuestros, desapariciones de mendocinos, que inspiraban terror.

“El Antonio” o “El Dibe”, como le decíamos en *El Andino*, caminaba lejos de nosotros. Un soldado iba detrás de él apuntándole con un fusil. Era una imagen absurda, pero real. Lo intimidaban con la muerte. Si nuestro jefe hubiera tropezado y dado un paso hacia adelante, sin querer, para sostenerse, con seguridad le habrían vaciado un cargador de balas en la espalda.

En ese lejano 1976, Di Benedetto preguntó en el Liceo, convertido en prisión, si sabíamos la razón por la que había sido privado de la libertad. Casi diez años después, la pregunta le afloró de nuevo. Me la hizo la última vez que conversamos. Fue en un restaurante de la calle Corrientes especializado en productos de mar. Hablamos casi cinco horas. Grabé una larga entrevista. Me contó cosas que nunca había dicho. Le comenté que por esos días su nombre había circulado como posible candidato al premio Nobel. “No me interesa ese premio –me dijo–; a mí me gustaría que me dieran un Nobel, sí, pero de periodismo. Yo sigo siendo periodista. Es más, tengo un sueño recurrente. Vuelvo a estar en mi despacho de subdirector de *Los Andes* y *El Andino*, como si nunca me hubiera ido de ese lugar”.

Cuando Antonio llegó al restaurante donde almorzamos, su imagen me impresionó. Avanzaba hasta donde yo lo esperaba. Barba de patriarca bíblico. Caminaba como si sus pies tantearan las baldosas antes de pisarlas. Su cuerpo temblaba levemente con cada uno de esos vacilantes pasos. Me tendió la mano. Y me ascendió de categoría para siempre. Me otorgó un honroso título que me llena cada vez más de orgullo. Me llamó amigo. ●

ORATORIO

Por María Negroni

*
se espera
que un pájaro sediento
reniegue
de la abstracción del canto

que el corazón dé un salto
y de pronto sepa
estrictamente
nada

que algún dolor encuentre
formulación ninguna

tiempo hace que no hace
más que un vacío atronador

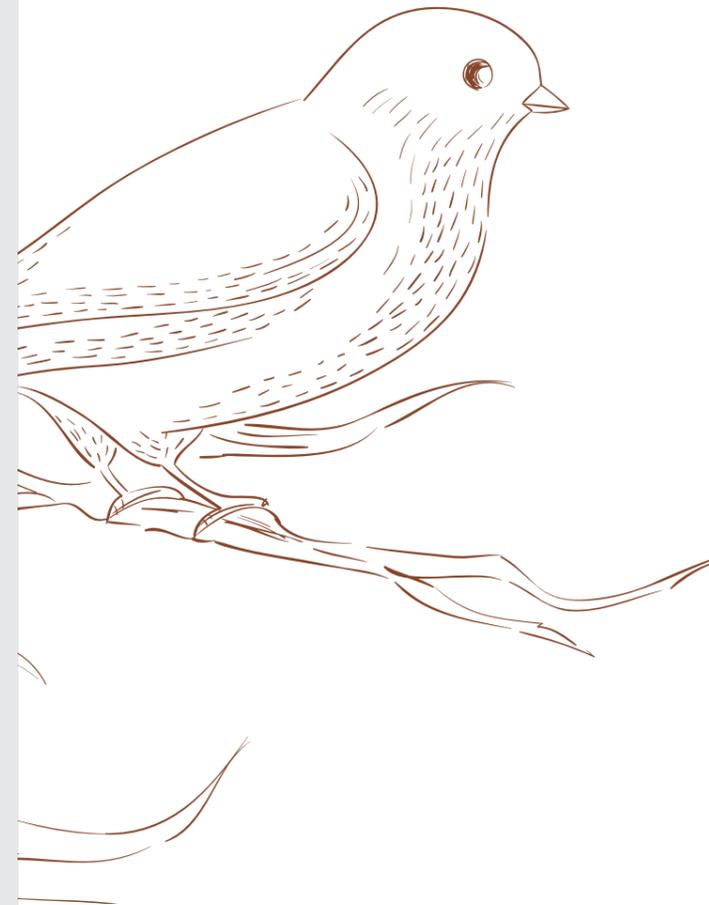
el mundo sin su mundo
en franjas de infinito

y es tanto
tan poquísimamente
lo que el pájaro escrito

sabe traducir

tan muda
su líquida visión
atada a la prosodia

se espera siempre
lo que no puede
esperarse





se va de medio cielo
a gracia plena
a plena plaza humana

y allí se busca
corregir los discursos
del anhelo y la falta

se espera que el círculo
coincida con el centro
y el centro
con los intervalos

que las piedras se afilen
con cada fracaso

que las notas del pájaro
hagan de la herida

XI

de escasa ternura esta tierra
de larga noche sus torres

de estamentos
cuya incursión propicia
acaso no veamos

y esto
sin más testigo
que pórticos
deudas de inmensa gratitud
en lo más bajo del cielo

y es otra vez la más antigua
de todas las cosas

el bien del mal
buscando abrigo en lo inhóspito
como si fuera un desvelado ruiñeñor

y he aquí que se yergue
en la canción vencida

y se dirige
al colmo de la sombra y clama
por alcanzar el sentido
–no el nombre–
de la voz carnal

y después cae
y se levanta

y vuelve a caer
radiante en sus harapos

y lo que sigue es una fiesta
de perspectivas más que humanas

–porque caer es una gracia–

*

algo se oyó
una pasión tendida
a imágenes soñadas

o acaso lo irresuelto
de un silencio pleno
tan pleno que faltaba

se oyó una artillería
dibujando sombras

una debida formación
de fango y de fuego
para la voz vacante

o quizá eran esquirlas
en las frases hambrientas
de lo inexistente

y el cuerpo alzó los brazos
en su plano más rojo

y avanzó hacia el estruendo
efímero del mundo

María Negroni | Foto: Rafael Calviño



María Negroni

(Rosario, 1951) Poeta, ensayista, narradora y traductora. Publicó poesía: *De tanto desolar* (1985), *La jaula bajo el trapo* (1991), *Islandia* (1994), *El viaje de la noche* (1994), *Arte y fuga* (2004), *Andanza* (2009), *La boca del infierno* (2010) y *Cantar la nada* (2011); ensayo: *Ciudad Gótica* (1994), *Museo negro* (1999), *El testigo lúcido* (2003), *Galería fantástica*, *Pequeño mundo ilustrado* (2011) y *Elegía Joseph Cornell* (2013); y novela: *El sueño de Úrsula* (1998) y *La anunciación* (2007). Los poemas que se reproducen en estas páginas pertenecen a un libro aún inédito: *Oratorio*.

NUDOS QUE SE DESATAN

Por Milena Heinrich

Letras incaicas, la exposición que pudo visitarse en el Museo del libro y de la lengua, en conmemoración de los 400 años de la muerte del Inca Garcilaso de la Vega, propuso una revisión de las formas en que los descendientes de los incas escribieron sobre el paso traumático de una sociedad libre a otra colonial. En charla con la revista, el curador de la muestra, Guillermo David, sintetiza los rasgos fundamentales de ese mundo convulsionado por la conquista española que encontró en las viejas tradiciones una manera de seguir contando su historia.

Antes de la imposición colonial de la escritura alfabética, las sociedades originarias usaban modos de registro distintos a los nuestros. Lo hacían en los *quipus* –del quechua *nudo*–, pequeños artefactos textiles compuestos por cuerdas colgantes que funcionaban como un método mnemotécnico, un registro contable. Sus custodios eran los *quipucamayocs*, una casta ilustrada de especialistas en aquellos nudos. Como los jeroglíficos egipcios de tan arduo desciframiento, los *quipus* desvelan a la comunidad científica, que sigue tratando de dilucidar si, además de un registro contable, fueron un registro narrativo histórico. Las últimas investigaciones sostienen que, además de ábaco, el *quipu* es un sistema de escritura, un archivo narrativo con lógica propia. Se calcula que tras el desembarco de los europeos sobrevivieron unos 600 *quipus*, testimonios silenciosos del imperio precolombino más extenso de la región que permanecen en institutos, museos y

colecciones de todo el mundo. Uno de ellos se exhibió en la muestra *Letras incaicas*. Aunque en un período de la conquista se prohibió su uso, los *quipus* siguieron circulando en secreto, registrando por medio de nudos la historia de su pueblo. Y fueron dos cronistas mestizos (fusión de nobleza incaica y colonos europeos, que se reivindicaban a sí mismos como indios), quienes recogieron la memoria que guardaban esos nudos y la tradujeron al castellano en obras escritas fundamentalmente para europeos, donde se narra gráfica y pictóricamente el universo de la sociedad incaica. Uno de ellos, el más conocido, fue el Inca Garcilaso de la Vega (1539-1616), hijo del capitán Sebastián Garcilaso de la Vega y de la *palla* –en quechua, *princesa*– Isabel Chimpu Ocllo. Nacido en Perú, fue autor de tres obras que escribió en Europa: la traducción de los tres *Diálogos de amor* de León Hebreo; *La Florida del Inca* y la más emblemática, *Comentarios*

reales, a los que agregó una segunda parte que lleva por título *Historia General del Perú*. Su contemporáneo, Felipe Guaman Poma de Ayala (1534-1615), es el responsable de *Primer nueva coronica y buen gobierno*, un manuscrito de 1.200 páginas con ilustraciones y explicaciones en distintas lenguas que el cronista le envió al rey Felipe III desde el sur andino para acercarle, de primera mano, un potente retrato del Imperio inca antes y durante la colonización europea. Desde entonces, la “nueva crónica” se conservó como un secreto a voces en las colecciones reales danesas. En 1908 fue hallada por el investigador Richard Pietschmann y recién en 1929 se publicó en Francia en una edición al cuidado del etnólogo Paul Rivet. Ambos cronistas apelaron en sus obras a las memorias de los más ancianos de la comunidad y a la competencia de los *quipucamayocs*. Por sus enormes coincidencias, por el aporte significativo a la trama precolombina

y por su lectura en clave histórica y estética, la exposición los reunió en la planta baja del edificio de avenida Las Heras 2555. Allí se exhibieron ediciones valiosas y curiosas, como un ejemplar de *La Florida del Inca*, con ilustraciones de origen inglés que reflejan el imaginario europeo sobre el Nuevo Mundo: incas representados como antiguos griegos. También se dio lugar a discusiones y lecturas en torno a sus obras, música de la época y, entre otras cosas, iconografía de Guaman Poma y varios paneles introductorios. Sin embargo, *Letras incaicas* fue aun más allá al indagar en los modos de preservación de la memoria: “Las letras incaicas no comienzan ni con el Inca ni con Guaman, sino con los *quipucamayocs*”, dice Guillermo David, curador de la exposición y miembro del área de Investigaciones de la Biblioteca Nacional. “La exposición se llamó *Letras incaicas* porque intentó reflejar un primer y un último momento de las escrituras previas a la aparición de la escritura alfabética. Al día de



Noviembre: Ayarmaicai Quilla. Fiesta de difuntos. Dibujo de Guaman Poma de Ayala extraído, al igual que los de página 83, del manuscrito autógrafa de su libro *Nueva coronica y buen gobierno*, París, Institut d'Ethnologie, 1936

hoy, los investigadores se inclinan más por considerar que el *quipu* no es solo un método contable sino de escritura, como un registro histórico. Y una anécdota parece confirmarlo: cuando el último inca, Atahualpa, que no era del Cuzco, conquista el imperio, lo que hace es matar a los *quipucamayocs*. Matarlos significaba refundar la historia”, cuenta.

La fundamental obra de Garcilaso sobre la historia del Perú ocupó un papel central en la muestra. Y es que no hay modo de aproximarse a las letras incaicas dejando a un lado a su más eximio narrador, quien añadió a su nombre civil el apodo “Inca” como una afirmación de su identidad al trasladarse a España, donde escribió sus libros. “Es muy buen escritor, tiene una andadura estilística de una gran fluidez, sin escollos para el lector, y eso es atribuible a que el español era para él una segunda lengua, sin los rípos del lenguaje hablado”, apunta David. Lo dice por la cadencia de *Comentarios reales*, publicado en Lisboa en 1609, en donde el propio narrador disipa lo que él sugiere son malas interpretaciones debidas al desconocimiento de la lengua, y reconstruye la sociedad incaica antes de la conquista, su genealogía, sus prácticas religiosas y sus castas.

También lo hace Guaman Poma de Ayala, conocido como “El quijote indio”, cuando registra como un antropólogo las costumbres de los distintos grupos étnicos que el Imperio inca había conquistado, extendiéndose desde Ecuador hasta Catamarca y el centro de Chile. En los tres volúmenes de *Primer nueva corónica y buen gobierno*, Guaman Poma ilustra escenas representativas de la cultura incaica que van acompañadas por breves comentarios escritos en castellano, quechua, aimara y otros dialectos regionales.

“Los dos textos tienen una ambigüedad fundamental: denuncian el genocidio, pero aceptan la conquista. Y ambos exponen una serie de advertencias al rey sobre lo que están haciendo los encomenderos, los mitayos, los dueños de las minas. La idea es tratar de volver al incario de la mano del Imperio español. Asumen la derrota, pero denuncian los abusos y recomiendan un modo mejor de gobernar el incario. Ahí radica su ambigüedad”, explica David.

Esa ambigüedad se explica también por la multiplicidad de lenguas que cruzan las obras y las vidas de ambos cronistas. Por eso, uno de los ejes de la

muestra abordó las derivas lingüísticas. El caso del Inca Garcilaso es muy claro al respecto: antes de comenzar sus *Comentarios reales*, el autor hace algunas “advertencias” sobre “la lengua general de los indios del Perú”: por desconocerla, muchas veces los cronistas europeos confundieron conceptos y llegaron a malas interpretaciones. Por eso mismo, conocer la lengua de primera mano confiere a Garcilaso de la Vega autoridad, y así lo escribe en las páginas introductorias de los *Comentarios*: “Otras muchas cosas tiene aquella lengua diferentísimas de la castellana, italiana y latina; las cuales notarán los mestizos y criollos curiosos, pues son de su lenguaje, que yo harto hago en señalarles con el dedo desde España los principios de su lengua para que la sustenten en su pureza, que cierto es lástima que se pierda o corrompa, siendo una lengua tan galana, en la cual han trabajado mucho los Padres de la Santa Compañía de Jesús (como las demás religiones) para saberla bien hablar”. También Guaman Poma cruza las lenguas, pues los más de 400 dibujos de su *Primer nueva corónica y buen gobierno* van comentados en distintas lenguas, retomando el carácter interlingüístico de la oralidad andina. “Estos usos quiebran la idea de la homogeneidad de las lenguas y de que el mestizo cuando asume la lengua segunda olvida la anterior. En realidad, están siempre en flujo, se articulan”, indica David. Por su parte, como contextualiza Eugenia Santana Goitia, otra integrante del área de Investigaciones de la Biblioteca Nacional, la aparición de los *Comentarios reales* ocurre en medio de un proceso en el que la lengua y la nación españolas están definiendo sus límites: “El castellano se estaba estandarizando. En 1492, se publica la *Gramática castellana* de Antonio de Nebrija, donde dice la famosa frase ‘la lengua es la compañera del imperio’... Tiempo después, en línea con esta estandarización, aparece el *Quijote*”.

La lengua es poder, y estos cronistas lo sabían muy bien. “Para el Inca, poseer la lengua es la fuente privilegiada en *Comentarios reales*; y es en ese aspecto que se vuelve más indio que español, al tener que construir la verdad que está contando, una verdad que también apela al ‘yo estuve ahí’, como un estatuto historiográfico mayor que el de los otros cronistas”.

La visión idílica del Imperio incaico también estuvo presente en la exposición: la mirada del Inca Garcilaso



Izquierda: Primera generación de indios Uari Viracocha runa, primer indio de este reino; centro: Noveno inca Pachakuti; derecha: Mama Ocllo, la décima kolla. Dibujos de Poman de Ayala incluidos en la edición citada de su obra

de la Vega sobre su pueblo fue una de las fuentes de inspiración de los filósofos del siglo XVIII para pensar modelos alternativos de sociedades. A diferencia de la obra de Guaman Poma, el trabajo del Inca sí se había difundido bastante en Europa, incluso “Rousseau y Locke tenían traducciones de los *Comentarios reales*”, apunta Santana Goitia, mientras que David agrega que esos artifices intelectuales de la reconfiguración sociopolítica moderna recuperaban la experiencia de la sociedad incaica como “ideal, utópica, autogestionada”. Pero, al mismo tiempo, los cronistas mestizos también interpelaron al lector con una mirada idílica de la conquista europea –por caso, Guaman Poma y su lectura positiva de las ciudades fundadas por españoles–, aunque en muchas otras oportunidades aprovecharon su trabajo para denunciar los vejámenes arbitrarios de la colonización.

Hacia el final del recorrido, *Letras incaicas* expuso el curioso capítulo histórico de cuando Manuel Belgrano, en pleno proceso independentista, propone reemplazar el modelo de monarquía española por

uno coronado por una dinastía americana, como una forma de resignificar la identidad regional. Belgrano y los suyos imaginaron en el trono al inca Juan Bautista (familiar del insurgente Túpac Amaru), quien estuvo cautivo por más de treinta años en Gibraltar. Finalmente, la historia rioplatense tomó otro rumbo: no se coronó rey pero, a pedido de Rivadavia, escribió sus memorias, editadas por la Biblioteca Nacional y rescatadas por Alfredo Varela en una edición que también se exhibió en el Museo del libro y de la lengua. Así, en este recorrido a través de los nudos de la literatura de dos contemporáneos de William Shakespeare y Miguel de Cervantes –de quienes, también se conmemoraron este año cuatro siglos de su muerte–, la exposición *Letras incaicas* ofreció, en palabras de su curador, “un recorrido por las transmutaciones que asumió la memoria indígena en su pasaje de un universo autárquico, que incluía su propia lengua, con la que se fundaron los archivos incas, a una nueva configuración, reapropiada por la sagacidad y el talento de dos de sus cultores más representativos”. ●

TRES SUMARIOS EN CLAVE PARÓDICA

Por Chamico

Chamico fue uno de los seudónimos utilizados por Conrado Nalé Roxlo para ejercer, con una gracia cargada de amable malicia, el humorismo en diarios y revistas. Los tres relatos que aquí presentamos aparecieron primero en la revista Mundo Argentino y luego, junto con otros del mismo tenor, en el volumen Sumarios policiales. Bajo el formato de paródicos informes elevados por el comisario Agapito Cardoso a diferentes jueces, su autor continúa su sorprendente pintura de tipos y costumbres iniciada en los relatos recopilados en Mi pueblo (1953).

CARNAVAL TRANQUILO

Señor Juez de Turno: El que piensa firmar abajo, si Dios quiere y la vista lo ayuda, dado que a consecuencia de un cortocircuito nos hemos quedado sin corriente –que, dicho sea de paso y sin ánimo de ofender, es tan floja que parece que nos la mandan usada– y estoy escribiendo a la luz de un candil, como mi difunto abuelo lo hubiera hecho de no ser analfabeto, como mejor corresponda se apersona a Usía y dice: Que durante los últimos carnavales se produjeron algunos hechos insólitos, que vienen a ser los siguientes, poco más o menos, y que a continuación se expresan:

Que los agentes de esta casa pidieron licencia para esos días con el objeto de salir de máscaras sueltas o si se cuadraba en comparsa, como lo expresaron de viva voz, llevando la palabra el agente Porriño (Romualdo), por mal nombre, antes de entrar en la repartición se entiende, el Gallego Parlamento, permiso que les fue negado en primera instancia por el

titular de esta comisaría, su seguro servidor, y que consiguieron en cuarta o quinta, que vino a ser después de mucho alegar y amenazando con una huelga de machetes caídos. En consecuencia, yo les dije:

–Hagan lo que quieran, pero yo no me responsabilizo por los bochinchazones que haiga.

Y así quedé falto de siete elementos policiales: los tres que prestan servicio efectivo y los otros cuatro que figuran en planillas y que Dios sabe a quién engordan...

El curso fue todo un éxito, aunque por falta de agentes fue casi todo de contramano y sin más contratiempos que el producido por la yegua overa de doña Isidra Galarreta, que se desbocó, volcando el palco oficial, sin más desgracias personales que la sufrida por la misma yegua, que se mancó. También se desbocó Remedios Gorostiza de Morales, aunque en otro sentido y solo de palabra. Resulta que doña Remedios que viene siendo viuda desde hace algún tiempo y está como para bodas nuevas, se disfrazó de cartas de amor, es decir, toda de sobres cosidos unos con los otros y con un bonete rojo que figuraba un buzón. En

la espalda llevaba unas alitas de Cupido y en la mano un arco y flechas. Para que se viera bien que eran cartas de amor, los sobres estaban dirigidos a los jóvenes del pueblo y también a algunos viudos, y ahí fue la desgracia, porque cuando le estaban dando el primer premio de honor a la mejor máscara suelta, entre los escombros del palco oficial que volteó la yegua, la muchachada comenzó a recoger la correspondencia, que venía a ser arrancándole cada quien su sobre. El jefe de correos, que formaba parte del jurado, quiso intervenir haciendo respetar la inviolabilidad de la correspondencia, pero no le hicieron caso y continuó el reparto improvisado entre gran chacota. Doña Remedios se defendía con el arco y las flechas; pero como si nada, y había que oír la rajando a todos con expresiones tales que me limito a no transcribir por si esta denuncia cayera en manos de su señora e hijas, caso de que las tenga. Cuando me avisaron, yo estaba tomando copas con los agentes para convencerlos de que tomaran servicio, y salí como tiro para tomar cartas en el asunto; pero qué iba a tomar si ya no quedaba sobre la señora más que un telegrama colacionado dirigido a su difunto esposo, rasgo delicado que dio mucho que hablar. El caso es, Señor Juez, perdonando la alusión, que estaba en pelo. Y yo dele pedir ropa para cubrirla; pero todos se habían puesto de acuerdo y nadie quería dar ni una golilla para remediar en parte la situación. Menos mal que el señor cura, enterado de lo que pasaba, yo no sé si visualmente o de oído, mandó una sotana con el sacristán, al tiempo que echaba a vuelo las campanas para que no se oyera lo que decía la damnificada, pues él siempre está atento a salvar la moral y las buenas costumbres. Y así la pude conducir a su casa entre el tropel de chicos que le decían: “Padre, una medallita”. Y yo, repartiéndole latigazos y ella, expresiones duras. Cuando regresé al curso, me encontré con otro lío. Los agentes habían inventado un disfraz muy original: sobre un elástico de cama, que llevaban los otros dos, estaba tendido el agente Porriño, envuelto en un cuero de vaca overa, y decía que iba de asado con cuero. Pero unos graciosos –que nunca faltan– le pusieron debajo unos diarios encendidos y el Gallego Parlamento tuvo que saltar del asador, soltando el cuero, y con el suyo más quemado que chicharrón no paró hasta la comisaría. Este episodio, unido al de doña Remedios, hizo



Esta y las siguientes ilustraciones fueron tomadas del libro original, donde no se consigna el nombre del dibujante

que en *El látigo*, papelucho opositor (al Carnaval, al menos), apareciera un infundio titulado “Carnaval nudista” y otro titulado “Suerte para las gallinas”, dando a entender que por estar en huelga los agentes no se había robado ninguna gallina en los días de Carnaval, pues siempre los acusan a ellos del abigeato de aves de corral.

Y esta es la hora en que no sé qué hacer: si arengar a los agentes para que no hagan más huelgas, hacer una suscripción pública para regalarle otra sotana al cura, porque no está bien que se ponga una con olor a viuda alegre y dura de boca, o meter preso al director de *El látigo*. ¿Qué le parece más puesto en razón y de acuerdo con el espíritu de las generales de la ley?

Agapo Cardoso
Comisario

Nota: No firmo Agapito, que es mi verdadero nombre, porque, como soy policía, después vienen los chistes de mal gusto.

PAYADA

Siendo las doce de la noche en punto, a estar a lo expuesto por el gallo de doña Liberata, que suele ser muy puntual, ya que reloj no hay en esta comisaría por haberlo llevado para componer el vecino de esa profesión don Bautista Longo, actualmente el finado de igual apelativo, y no pudiendo sacarlo por razones de lentitud testamentaria y seguir descompuesto, según testimonio ocular del escribano, siendo, digo, las doce (hora de gallo), se presentó en mi catre el agente Porriño (Romualdo) y me expresó de palabra y hecho, por tener el sueño pesado, que me levantara, con el debido respeto, por haberse producido un tumulto en la fonda “L’America Fatta” y estar todos detenidos, menos los que lograron fugar.

Mi primera impresión, llegado que hube a mi despacho, fue que el asunto era de payadores, a juzgar por el moreno Ventura Lezama, conocido por “Luto Riguroso”, quien traía una guitarra metida hasta los hombros y naturalmente astillada, así como las orejas y parte del cráneo.

No pude inducir de entrada si el hecho era de sangre o no, por disimular mucho la mota del moreno; pero de guitarrazo sí era; y, en consecuencia, procedí a tomar la debida declaración. Al moreno primero, para que se pudiera sacar la guitarra y remediarse un poco.

Dijo este que habiendo concertado una payada con un forastero que montaba un oscuro tapado y dijo llamarse Santos Vega Segundo, que a su juicio era un “sedonimio” (alias poético), templaron sin mayor novedad, y él comenzó cantando, como sigue:

¿Vos Santos Vega Segundo?
No me hagás ráir sin querer,
que hubo uno solo en el mundo
y otro vos no podés ser.

A lo que contestó el forastero, según él, con mala voz:

Así será, don poeta,
mas si sufre una derrota
va a tener que huir en mota,
perdón, en motocicleta.
Y no crea que me alegra
ver su luto riguroso,

pues me aflijo cariñoso
al ver su suerte tan negra.

–Me dio rabia, señor comisario –siguió exponiendo el moreno–, no tanto por las alusiones, que uno ya está acostumbrado a defenderse cantando como el zorzal, sino porque lo del apodo y el color se lo debió soplar algún malintencionado del coro; sino, ¿cómo siendo forastero lo iba a saber?

–¿Quién fue el sotreta que le sopló? –pregunté entonces a los detenidos, que por ser muchos y todos conocidos, no hago figurar en este sumario, pero todos se reían y ninguno dijo pío.

Y Ventura siguió deponiendo de esta forma, y dijo que para que aprendieran les soltó este verso:

Negro vine al mundo yo,
pero no temo entreveros,
y los voy a poner overos
a vos y al que te sopló.
La madre que los cunó,
si no falla mi memoria,
tiene más negra la historia
que la cara tengo yo.

–Y ahí nomás se levantó como leche hervida el forastero, y sin darme tiempo a manotear un porrón de ginebra que siempre tengo a mano en las payadas, para entonarme y por lo que pudiera suceder, me encajó la guitarra (como consta en autos), y a ver si me la puedo sacar, ya que me está molestando mucho más de lo debido.

Por ser justicia, hice que el agente Porriño (Romualdo) se la sacara y le pusiera unas compresas de aguardiente. Y acto continuo mandé una comisión policial, compuesta de tres agentes con sus correspondientes

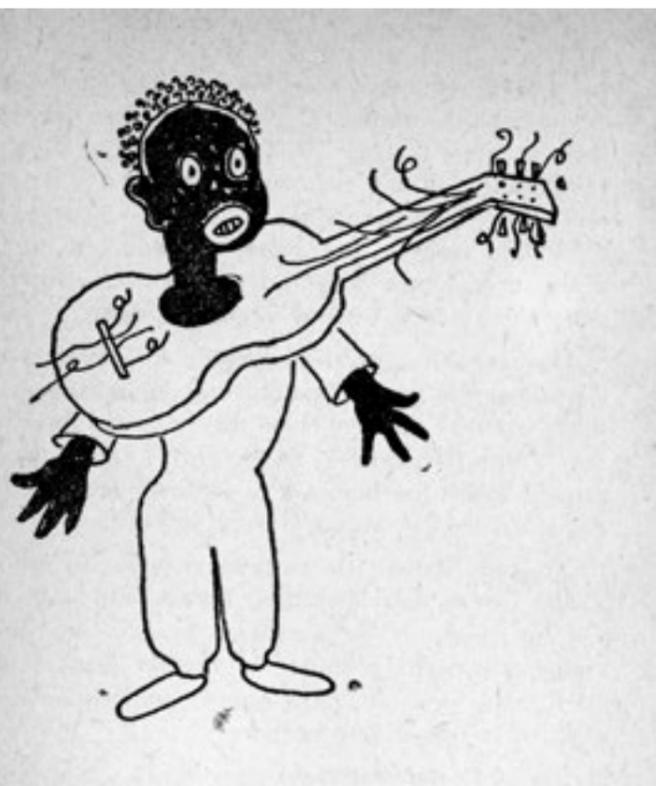
caballos, en persecución del forastero, que no pudo ser habido por llevarles mucha ventaja y andar muy bien montado, según me dijeron.

Como los detenidos no eran, “prima facie”, culpables, los puse en libertad, lo mismo que al moreno. Pero no se quisieron ir porque en ese momento el italiano de la fonda “L’America Fatta” llegó a declarar, y como no tenía nada nuevo que decir, expuso dos damajuanas de vino y un salame. Por todo lo cual le impuse un arresto de veinticuatro horas, en suspenso, por pretender sobornar a la autoridad, y para que se viera que conmigo no se juega ni me llamo veinte litros de vino, convidé a los presentes. El moreno Ventura, ya restablecido, porque es duro como perro de chacra, brindó y me dedicó este verso, que inscribo en el presente sumario, para que el Señor Juez se entere del buen concepto de que goza la policía local, modestia aparte:

Permítame que lo llame
mi comisario divino,
mil gracias por el salame
y por el trago de vino.
Y deseo que otra vez
que estemos en tal bonanza
también participe el juez
con su espada y su balanza.

Fino el negro, ¿no? Y cierro este sumario y también la comisaría, porque me parece que hoy nos vamos a levantar tarde debido al procedimiento anterior. No le adjunto la prueba del delito, o sea la guitarra del forastero, por estar hecha una porquería.

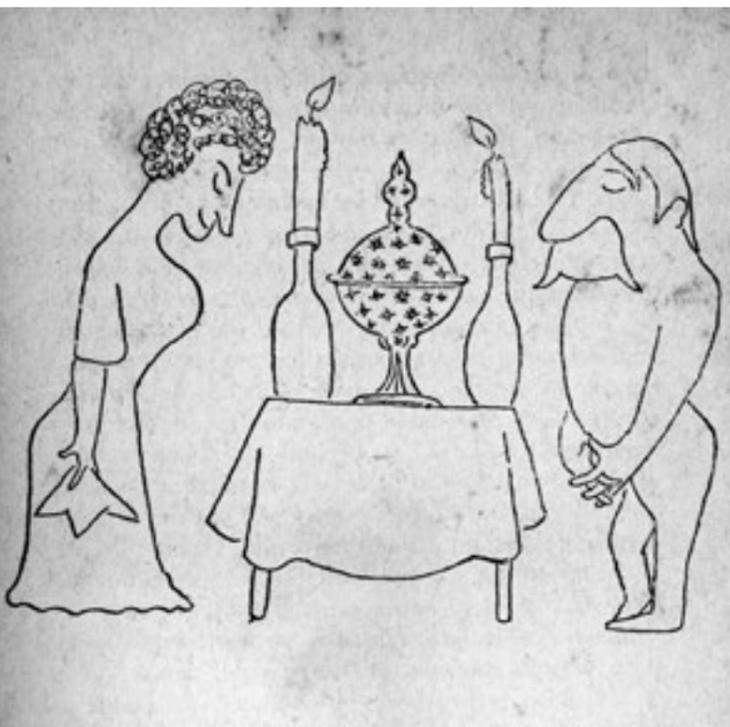
Agapo Cardoso
Comisario



LA RESURRECCIÓN DE MENDIETA

Señor Juez de Turno: El abajo firmante, si Dios quiere, porque nunca se sabe lo que puede pasar, y uno está sano y salvo y bueno y en la vida se ha quejado de un resfrío, ni de ningún dolaire, y un de repente lo parte un rayo que ni la ceniza le deja para consuelo

de los deudos y hacer un velorio como la gente, que sin ir más lejos fue lo que le pasó al tuerto Mendieta, que no quedó más que el ojo de vidrio mirando que daba miedo desde un charco. Y entonces fueron las discusiones por si el ojo era o no los restos mortales del finado. Cuando semisurgieron las primeras dudas, don Trisagio Marchito, el funebrero, puso el grito en el quinto cielo y dijo que un hombre como Mendieta, aunque no estuviera representado en el acto del sepelio más que por un solo ojo y ese artificial, merecía un cuatro caballos, máxime teniendo bóveda la familia. Entonces el yerno de Mendieta, que seguro estaba pensando que el acompañamiento del ojo le iba a costar un ojo de la cara, como generalmente se dice y generalmente ocurre, alegó que el ojo de su suegro iba a estar saltando dentro del cajón y haciendo ruido como piedrita de cencerro. A lo que Marchito le respondió que si creía que él se había criado juntando caracoles y que no sabía su oficio; lo que correspondía era pegar el ojo con cola en la tabla del fondo. Pero su opinión no prosperó por suponérsela interesada y, como alguien dijo muy razonablemente, que eso era una exageración de envase. Todo esto y algo más se decía en el lugar del hecho o sea junto al charco en donde yo, en mi calidad de Comisario, pesqué el susodicho ojo mortal del finado ausente, y después de secarlo con un pañuelo lo tenía en la palma de la mano haciéndolo brillar al sol que parecía vivo. No faltó un guaso, que siempre sobran en este pueblo, que propusiera que metiéramos el ojo en una latita con agua del mismo charco para llevárselo a la viuda con caldo, por lo menos. Si le cuento, Señor Juez de Turno, es para que se haga cargo del ganado que hay que arrear por aquí. Me metí los despojos del Mendieta, o lo que fuera, en el bolsillo, y rumbeamos para lo de la viuda, que en su carácter de doliente principal debería de disponer las cosas a su gusto. Cuando llegamos a la casa, ya estaba anoticiada del suceso infausto y salía del tercer desmayo, ya algo más serenada, y tomando el ojo entre el pulgar y el índice cambiaron yo no sé qué miradas, y volviéndose a mí, me dijo: “¡Lo reconozco, es Mendieta, tiene la misma mirada picacona que la noche que le di el sí, ya va para treinta y cinco años!”. Y, dignamente, lo colocó dentro de una compotera de cristal rosado, agregando que esa sería



la última morada del difunto. Ya iba a guardarlo en el aparador y despedir allí nomás el duelo, cuando comenzaron las vecinas a decir que cómo lo iban a despachar sin velorio, y que patatín y patatán, y ya tendieron una mesa con un mantel bordado, pusieron la compotera en el centro y cuatro velas en las puntas, y venga café y licores.

Los que iban llegando lo contemplaban un rato en silencio, movían la cabeza y murmuraban: “¡Está igualito!”, como es de práctica. Otros preguntaban, también como se estila: “¿A qué hora lo llevan?”. Marchito, muy ofendido porque perdía el servicio, que de estar algo más completo habría sido de primera, dada su posición económica, pues tenía ramos generales y acopio de frutos del país y algo de usura, andaba murmurando por los rincones que era la primera vez que veía tratar los despojos de un cristiano como si fuera un poco de mermelada. Todo porque él no tenía vela en este entierro.

Pero, en fin, la noche iba pasando bastante agradablemente, dentro de la seriedad del acto, cuando comencé a oír gritos en el patio, y unos empujaban para un lado, y otros para el otro, y las mujeres se desmayaban. ¿A que no sabe lo que era? ¡Mendieta, que se abría cancha entre la gente! Pero no el ojo, sino el Mendieta entero de antes de morir o lo que fuera. Yo no creo en brujas ni en fantasmas, Señor Juez, pero le juro que me costó interrogarlo de acuerdo a la ley. En definitiva, se aclaró que no estaba difunto. Parece ser que había salido al campo y perdido el ojo en un tropezón que dio el overo; que no lo encontró; que alguien que pasó lo vio en el charco, que asoció el conjunto con un rayo que cayó, y así se armó todo, velorio inclusive. Cortando camino, Mendieta se puso el ojo y se armó el baile para festejar la resurrección; se hicieron muchas bromas de buen gusto, como decir: “No es nada lo del ojo”, o que “Mendieta había tenido un ojo en compotera”, y yo cumplo en dar cuenta a Usía como más respetuosamente le cuadre de este velorio sin difunto, por si las malas lenguas dijeran otra cosa, como suele suceder, y le acompañé la compotera, como prueba de convicción, cedida gentilmente por la ex viuda de Mendieta.

Agapo Cardoso
Comisario

Textos tomados de: Chamico, *Sumarios policiales*. Buenos Aires, Ediciones Agepé (Agencia General de Publicaciones), 1955.

Chamico fue el seudónimo elegido por Conrado Nalé Roxlo (Buenos Aires, 1898-1971) para practicar como pocos un humorismo que matizaba la crítica de costumbres con una honda comprensión de sus personajes, en general surgidos del ámbito popular urbano y rural. Además de *Mi pueblo* (1953) y *Sumarios policiales* (1955), publicó con ese nombre *Cuentos de Chamico* (1941), *El muerto profesional* (1943), *Cuentos de cabecera* (1946) y *La medicina vista de reojo* (1954). Pero Nalé fue también un notable poeta, de lo que dan testimonio sus libros *El grillo* (1923), *Claro desvelo* (1937) y *De otro cielo* (1952); autor de piezas teatrales como *La cola de la sirena* (1941), *El cuervo del arca* (Premio Nacional de Teatro, 1945) y *Una viuda difícil* (1947); creador de relatos como los de *Las puertas del purgatorio* (Premio Nacional de Cuento, 1955) y guionista de films de gran repercusión en su tiempo, como *Madame Sans Gene* (1945), dirigida por Luis César Amadori y protagonizada por Niní Marshall.

LA DOBLE VIDA DE UN FARMACÉUTICO

Por Juan Andrade

Acaba de publicarse Cobalto, una novela gráfica pensada por Pablo De Santis y dibujada por Juan Sáenz Valiente. Nacida entre las nebulosas de un sueño, la historieta, que merodea el policial negro y la distopía, cuenta las aventuras de un ex agente que vuelve, de manera casual y sin proponérselo, a pelear contra el crimen organizado. Un guion fuera de lo habitual y un dibujo que experimenta con colores y texturas definen la atmósfera en la que se mueve un personaje obligado a recuperar un pasado que creía perdido.

Mucho antes de convertirse en una historieta hecha y derecha, *Cobalto* emergió desde las profundidades de los sueños como un borrador apenas esbozado. El escritor Pablo De Santis y el dibujante Juan Sáenz Valiente –la sociedad que dio origen a la consagratoria *El hipnotizador*– tenían un plan: agrupar en un mismo volumen *El auto de Siriapo*, *Tinta invisible* y *La pluma de las historias tristes*, que habían publicado originalmente en la revista *Fierro*. Para que esas tres colaboraciones sueltas vieran la luz en forma de libro, antes tenían que encontrar una historia original y de largo aliento que lo justificara. Y De Santis dio con la clave mientras dormía: “El argumento de *Cobalto* fue un sueño.

Alguien me lo contaba o tal vez yo mismo lo hacía, pero como argumento”.

Esa marca de nacimiento selló el punto de partida, pero tuvieron que pasar varias temporadas hasta que la dupla finalmente moldeara la materia prima. “Amagamos bastante hasta empezarla”, sintetiza Sáenz Valiente. “Estuvimos como dos años. *El hipnotizador* la terminamos en 2010. Y *Cobalto* la dibujé en 2014, pero Pablo la había escrito en 2013”, completa. “Primero hay que imaginar la historia y después convertirla en ese otro lenguaje para que se pueda entender, por eso es bastante laborioso el trabajo. A otros les saldrá más rápido, pero yo escribo bastante lento los guiones”, explica De Santis.



Pablo De Santis y Juan Sáenz Valiente | Foto: Rafael Calviño

“Nunca aprendí a hacer guiones de historieta, no sé cómo se hacen. Debe haber una especie de cuestión formal, es como escribir un guion de cine, pero no sé ni cómo se llaman las técnicas”, afirma quien fue jefe de redacción de la primera etapa de *Fierro*.

A diferencia de su producción anterior, que antes de llegar a las librerías pasó por las páginas de aquella revista, *Cobalto* es una novela gráfica hasta ahora inédita. Y esta variante del cómic supone una metodología creativa diferente, donde los convencionales capítulos autoconclusivos ceden su lugar a una trama que se desarrolla sin tanta prisa entre el principio y el fin de la aventura. “Fue la única vez que hice algo que estuviera escrito en su totalidad, como una novela que

uno escribe íntegramente antes de que sea publicada. Porque en la historieta es más común que las cosas vayan saliendo por episodios, de a poquito”, dice De Santis. Para alguien que odia los célebres “Continuará”, como alguna vez confesó en una entrevista, la nueva experiencia no dejó de ser disfrutable. “Cuando trabajaba en *Fierro*, leía las historietas en quince minutos y venía el ‘Continuará’. Esperaba un mes. Leía otros quince minutos. Me parecía demasiado”. Tanto en su obra literaria como en su faceta de historietista, el género policial y el fantástico emergen como una constante que define los intereses temáticos y el estilo narrativo de De Santis. Y si bien *Cobalto* no se aparta demasiado de esa avenida principal, al



El protagonista en acción

mismo tiempo transita por calles adyacentes: por momentos está más cerca del policial negro que del enigma detectivesco y, a la vez, está más próxima a la ciencia ficción afín a la distopía que al cuento fantástico tradicional. “Sí, el protagonista es un personaje duro. Y también hay algo de ciencia ficción, de laboratorio, con un cierto tono retro”, coincide el escritor. Cobalto es un boticario entrado en canas, un gigante de manos rudas capaces de manipular miligramos de sustancias químicas y frágiles tubos de ensayo. Un buen día recibe una visita inesperada que lo obliga a desempolvar sus mañas de agente entrenado para combatir el crimen organizado.

“Los problemas de la juventud, sin las energías de la juventud”, reflexiona en una viñeta clave, cuando se ve forzado a retomar su vieja actividad, que creía olvidada, para enfrentar a una elite de poderosos que, bajo el amparo de la fórmula de la inmortalidad, pretenden controlar la ciudad. “Me resultaba muy atractiva, aunque no es nueva, la historia de alguien que es reactivado, descongelado. Una persona que se ve

interpelada por su pasado y tiene que volver a hacer algo que hizo en su juventud”, describe De Santis.

“A mí me gusta jugar con el *physique du rôle* de los personajes, como esas películas en las que a Schwarzenegger lo ponen a hacer papeles distintos a los esperados”, acota a su vez Sáenz Valiente. Y agrega: “En este caso, en la primera escena aparece vestido de farmacéutico, pero con una caja torácica descomunal. Y te das cuenta de que hay algo que no cierra: es un toque de humor, el lector se puede preguntar qué hace ese tipo ahí”.

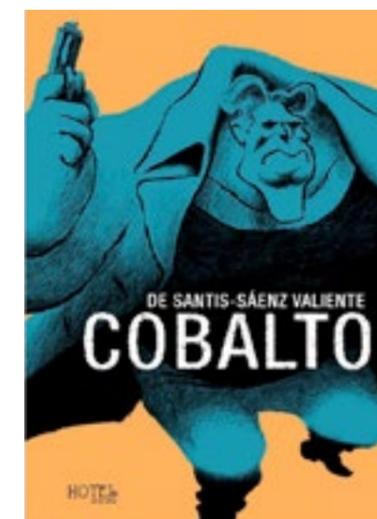
Buena parte de la acción transcurre en la botica, entre frasquitos rotulados, morteros y balancines. La escenografía retro se amplía cuando el plano se abre también a la ciudad, sus construcciones, sus autos, sus habitantes. “Es un mundo del pasado, pero un pasado que no está precisado. La tienda donde se hacían las mezclas te ubica en el tiempo, aunque todavía hay farmacias donde se preparan ‘recetas magistrales’”, concede el guionista. Además de darle nombre al protagonista y al comercio en cuestión, el

cobalto es también un elemento químico que juega un papel central en la trama y una tonalidad que deja su huella en los cuadritos. “Hay un tema con los colores que es lindísimo, una especie de paleta muy limitada”, define De Santis. “Fue algo que me impuso la editora, Laetitia Lehman. ‘Tenés que privilegiar un color por capítulo’, me dijo”. “A mí no se me había ocurrido. Y le busqué una vuelta para que tuviera un sentido”, apunta Sáenz Valiente.

A su manera, tanto el guion como los dibujos toman distancia de *El hipnotizador*. “Quería hacer algo que fuera distinto, porque lo primero que se me aparecían eran cosas que iban en ese mismo sentido”, recuerda De Santis. “Entonces se me ocurrió lo del farmacéutico. A mí me gusta mucho ir armando el mundo del personaje; en este caso, la cuestión de las recetas magistrales, los polvitos y todos los detalles cotidianos, que para mí son importantes”, sigue. Sáenz Valiente dice que, en su caso, la renovación estética “fue para no aburrirme. Quería probar algo nuevo, pero el problema fue que, si bien parece un estilo más simple, me llevó un montón de tiempo descubrirle las vueltas”. ¿Cómo lo describiría? “Lo que hice fue robarle a un tipo que se llama Blexbolex y a otro que se llama Marc Boutavant. Los mezclé y, como soy un mal copista, me quedó algo personal”, confiesa. El resultado es un *mix* de realismo sucio y un trazo más naíf que produce un contraste sugerente, sutil.

“A la hora de hacer un guion, para mí es fundamental el dibujante. No lo puedo escribir en abstracto”, afirma De Santis. “El de Juan es un dibujo muy estimulante, donde tiene una gran presencia la arquitectura, por su dominio de los edificios y demás construcciones”, agrega. Sáenz Valiente cuenta que la imaginería de *Cobalto* surgió en medio de una travesía europea. “Dibujé todo mientras estaba de viaje por Francia; los fondos de las escenas son de allá”, cuenta. “Estuve en París y aproveché todo para el dibujo. Hay lugares que tienen mucho desnivel. Buenos Aires tiene cosas de Europa, pero a la vez es una ciudad muy llana. Estando allá, pude incorporar esas cosas, los relieves y diferentes planos, para variar un poco”, sigue. “Dibujé mientras viajaba, en una *laptop* y en una tableta, con lápiz óptico. Hay un modo de usarlo que simula un crayón. Y me gustó probar ese estilo nuevo, dibujar sin la línea en el borde”.

En cierta forma, el libro cierra un círculo en el abanico de tiras firmadas por el binomio. “Por un lado, es lo más nuevo que hicimos. Pero por otro lado también está lo más viejo, que es *El auto de Siriapo*, que hicimos sin siquiera conocernos personalmente”, precisa De Santis. “Nos contactó Juan Sasturain. Fue a la vieja usanza: Pablo le había mandado un guion para la *Fierro* y en la revista me encargaron el dibujo a mí. Pasamos de eso a planear algo en conjunto, como las historietas que vinieron después”, completa Sáenz Valiente. La más popular de todas es la citada *El hipnotizador*, que derivó en una serie producida por HBO y emitida en América Latina el año pasado, con un elenco encabezado por Leonardo Sbaraglia. Cierra De Santis: “Me gusta el carácter de variedad que quedó plasmado en *Cobalto*, no solamente en los dibujos sino también en las historias”. ●



Cobalto, de Pablo De Santis y Juan Sáenz Valiente, Buenos Aires, Hotel de las Ideas, 72 páginas.

LA VANGUARDIA DEFINITIVA

Por Luciana Del Gizzo

Hubo otra vanguardia en Buenos Aires. A destiempo de los años veinte, sin alboroto y de difusión acotada, pero cuya persistencia generó cambios notables y duraderos en la forma de poetizar. Me refiero al grupo que formaron Raúl Gustavo Aguirre, Edgar Bayley, Mario Trejo, Alberto Vanasco, Rodolfo Alonso, Jorge Enrique Móbili, Nicolás Espiro y Francisco Urondo, que se reunió alrededor de la revista *Poesía Buenos Aires* (1950-1960). Su labor incansable puede apreciarse en la edición facsimilar de sus treinta números que la Biblioteca Nacional publicó en dos tomos.

¿Cómo definir a este grupo como vanguardista, cuando parece no ajustarse a la idea que tenemos de estos movimientos? Es que la revista *Poesía Buenos Aires* cumplió cabalmente el precepto que define a las vanguardias latinoamericanas: actualizar la literatura en los albores de un quiebre histórico. Es cierto, pocas veces la realidad ingresaba en sus páginas, caracterizadas por la hegemonía del lenguaje poético, sobre todo, en los primeros números. El objetivo modernizador alcanzaba más bien a lo que consideraban la única realidad del poema: el lenguaje.

Una vez clausurada la década de 1920, el fervor vanguardista se apagó. Los poetas de los años treinta y

cuarenta volvieron al verso medido, las referencias mitológicas, las interjecciones y otras ampulosidades, que tal vez solo Girondo había logrado rebasar. Basta mirar los versos publicados en la revista *Sur* de aquel tiempo para comprobar que las renovaciones no habían sido definitivas. Como consecuencia, la poesía estaba impedida de hablar la lengua de los nuevos tiempos. Era la época en que Cortázar se quejaba de la distancia entre el lenguaje y la realidad, y Wilcock se instalaba en Roma y abandonaba el español, por su falta de flexibilidad para la escritura.

En ese contexto, Raúl Gustavo Aguirre y Jorge Enrique Móbili convocaron a Edgar Bayley y a Juan Carlos La Madrid, ya iniciados en la vanguardia invencionista, para que marcaran el camino de la renovación en la publicación que querían fundar. El primer número de *Poesía Buenos Aires*, que salió en la primavera de 1950, estuvo tan cargado de grandilocuencias y definiciones engoladas como aquello que querían cambiar, con una salvedad: afirmaban abstenerse de los dogmas colectivos y proponían en su lugar poéticas individuales bajo un mismo paraguas de estilo vanguardista que, por el momento, les resultaba esquivo y solo producía formulaciones herméticas.

Este comienzo fallido permite constatar la contundencia de la transformación, ahora que el facsímil posibilita el contrapunto entre el inicio y el final. En el número 30 de la primavera de 1960, el cambio de formato del tabloide original a un pequeño cuaderno es solo un rasgo. Sorprende además por un diseño despojado, presente desde el número 21, donde los poemas se muestran solos en el espacio de la hoja, más cerca del libro, y la tipografía se libra de accesorios con una *sans serif* más acorde al lenguaje llano, íntimo y, por sobre todo, comunicativo que caracteriza toda la poesía publicada.

¿Qué ocurrió en los números intermedios? Fueron varias las maniobras que estos poetas pusieron en marcha, empezando por esa posición antidogmática que cuestionaba la médula de los *ismos*, algo vetustos para la mitad del siglo. Esto les impedía enrolarse de manera afirmativa en el invencionismo, pero la simpatía hacia este movimiento les daba la base de una vanguardia de síntesis: surgido a mediados de los años cuarenta como la rama poética de la Asociación Arte Concreto-Invención, se alineaba con la tradición constructivista, que entendía la obra de arte como algo autónomo, no representativa de la realidad.

Así, las teorías invencionistas de Bayley proponían generar objetos poéticos no representativos mediante una ruptura radical de la lógica semántica del lenguaje, cercana en sus resultados al surrealismo, pero con una diferencia elemental: el uso de la razón, en lugar del inconsciente, para provocar asociaciones imposibles de palabras que hicieran estallar el sentido y expusieran la materialidad del lenguaje. Tal vez por eso, el surrealismo tardío tuvo cada vez más presencia en la revista, con la publicación de poetas como René Char y Paul Eluard.

Es que otra de las maniobras para modernizar la poesía fue la introducción de poetas que pertenecían a la familia vanguardista internacional. Apollinaire, De Andrade, De Lima Sousa, Cummings, Elytis, Henein, Ménard, Pavese, Pessoa, Picabia, Ponge, Prévert, Reverdy, Rimbaud, Dylan Thomas, Tzara y más, todos en cuidadosas traducciones, que tenían la precaución de llamar “versiones”. El abanico se completaba con el rescate de los modernos de la lengua local, entre los que dieron lugar especial a Vallejo, Huidobro, Girondo, un olvidado Macedonio y un



Reproducción facsimilar de algunas páginas de la revista que ponen en evidencia su diversidad de intereses

aún desconocido Juan L. Ortiz, revelado por la rama litoraleña del grupo, cuando Paco Urondo los guiaba hacia Paraná para visitar al poeta.

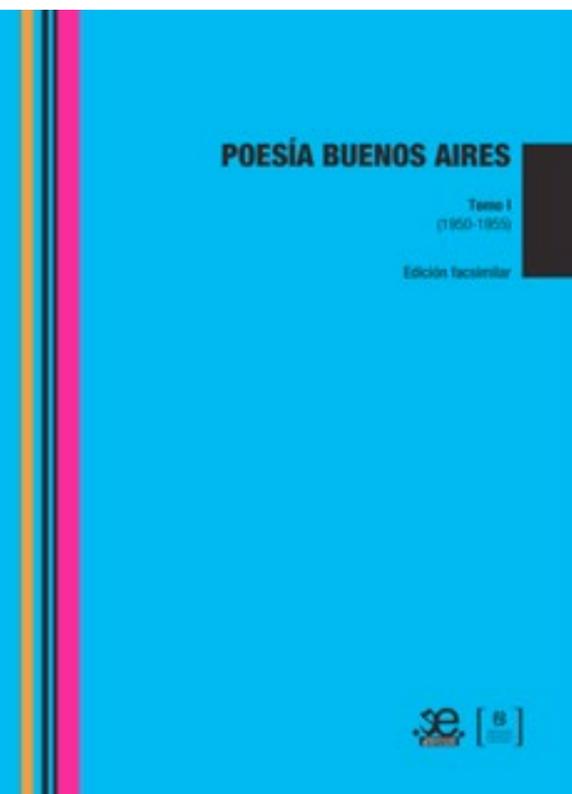
Finalmente, el cuestionamiento de lo poético se ejercía a través de reflexiones teóricas, en general firmadas por Bayley, donde la pregunta por la función de la poesía los interpelaba desde el concretismo, que había recibido del constructivismo y la Bauhaus la idea de la función social del arte como elemento inseparable de su modo de producción. Los poetas encontraron en la comunicación el único cometido válido para el poema, lo que constituiría un precedente de la poesía conversacional. Mientras, las múltiples definiciones sobre la poesía y el papel del poeta, a causa de su falta de univocidad, diluían el carácter programático, hasta que Aguirre terminó por afirmar: “no sabemos qué es la poesía y, mucho menos, cómo se hace un poema”.

El resultado de todo esto fue la formación de un lector capaz de apreciar nuevas formas de escritura y lectura, socio de esa cofradía internacional vanguardista, que en ocasiones era también poeta. Además del nutrido grupo que los acompañaba, entre los que se encontraban Leónidas Lamborghini y Alejandra Pizarnik, otros se preparaban con su lectura: Gelman, Saer y Piglia se reconocieron lectores de la revista en sus años de juventud. Esa función pedagógica continúa: basta leer sus páginas como una excelente antología de buena parte de la mejor poesía del siglo XX.

Llegada la década de 1960, sus propósitos estaban cumplidos. La Reunión de Arte Contemporáneo en Santa Fe en 1957, de la que participaron activamente, había dado muestras de que el discurso modernista estaba instalado. Pero la prueba más concreta fue la única publicación de literatura que realizó el Instituto Di Tella en 1963, una antología de la última poesía, que incluyó a tres miembros del grupo: Aguirre, Alonso y Bayley.

Poesía Buenos Aires y el grupo que reunieron sus páginas fue una vanguardia definitiva, en primer lugar, porque desarmó sus propios preceptos, dictaminó que ya no había dogma que pudiera circunscribir la poesía, estableció la comunicación como su función más específica y concluyó que no tenía idea de qué era un poema ni cómo se escribía. Es decir, se convirtió en su propia experimentación y desarmó los preceptos para abrir el camino al futuro que todavía habitamos. ●

Poesía Buenos Aires. Edición facsimilar en dos tomos. Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2014



EDUARDO GROSSMAN



Buenos Aires, 1974

(Buenos Aires, 1946) Es fotógrafo profesional desde 1972. Integró el staff del diario *Noticias*, que introdujo un concepto diferente en la edición fotográfica, y participó en la creación de la agencia SIGLA, cooperativa de fotógrafos que fue una referencia insoslayable para la renovación de la fotografía periodística en nuestro país. A partir de 1978, colaboró con la editorial Julio Korn y con la revista *Humor Registrado*, donde publicó una serie de retratos de personajes de la vida cultural, política y social argentina. Tras un paso fugaz por la fotografía publicitaria, entre 1982 y 1986 trabajó para las revistas de la Editorial Perfil. En 1986, se puso al frente del equipo de producción fotográfica de Ediciones de la Urraca que editó, entre otras revistas, *El Periodista* y *Humor*. Entre 1991 y 2009, trabajó como fotógrafo y editor gráfico en el diario *Clarín* –los últimos cinco, en la revista *Ñ*–. Sus trabajos se han exhibido en los principales centros fotográficos de nuestro país y el extranjero. En la actualidad, se dedica exclusivamente a la actividad autoral y artística.

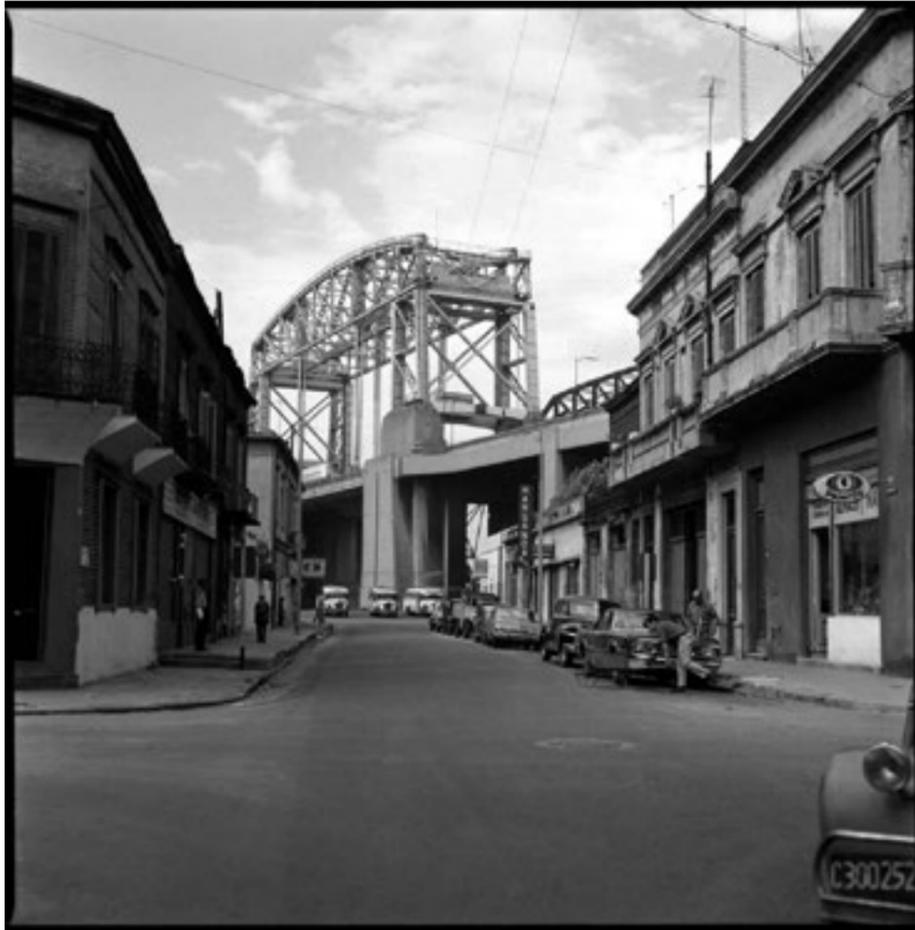
Las fotografías incluidas en este número constituyen una selección de algunos de sus trabajos realizados durante los años setenta, en la Argentina y el extranjero.



Buenos Aires, 1974



Nápoles, 1975



Buenos Aires, 1972



Nápoles, 1975



Buenos Aires, 1972



Londres, 1975



Buenos Aires, 1974



Londres, 1975



Buenos Aires, 1972



Londres, 1975



Buenos Aires, 1973



Lisboa, 1975

LA FICCIÓN CONTRA LAS CUERDAS

Por Violeta Percia

Consultado sobre la especificidad del lenguaje poético, en el número dos de la revista *Xul* de septiembre de 1981, Luis Thonis sostenía que no existe literatura sin la inclusión de las hablas en la literatura y sin la relación de las literaturas entre sí. Al asumir el lenguaje en clave foucaultiana como lugar del saber y del poder, comprendía la realidad en el centro de una lucha de fuerzas, entre lenguajes, inscribiéndose en una tradición para la cual el realismo toma las formas de una disputa entre los enunciados y las lenguas. En *Micoficciones*, su último libro, va a insistir con una prosa meticulosa sobre aquello que Mariano Dupont –en unas palabras que escribió con motivo de la noticia de su muerte hace muy pocos meses, en junio de este año– llamó certeramente “sus obsesiones”. En un sentido amplio, ese retorno al lenguaje que evocaba en *Xul*: el inconsciente como lenguaje y la tensión de aquello que no entra en la convención predicativa –el deseo, el sujeto, las texturas–, es una de las obsesiones de su narrativa. Asumir el lenguaje como terreno de confrontaciones supone aceptar los modos incómodos de posicionarse ante las formas del buen sentido, pero sobre todo, implica admitir el hecho de que esos

“predicados de identidad” –como él mismo los llama en uno de sus cuentos– amenazan el amor, la amistad, el entre-dos, la política, también las literaturas.

De esta manera, los relatos de Thonis se convierten en un *ring* donde se miden las palabras que determinan, desdibujan o evidencian las economías del deseo, del sujeto y de la Historia. De ahí que la ficción encarne esta disputa en la que se enfrentan las formas de todo aquello que obsesiona. Los relatos reunidos en el libro están concebidos como testimonio de esas marcas. Así dice Thonis: “La micoficción es una huella de algo que no ha sido pero tiene que ver con el deseo, un modo de retomar las riendas del discurso para escribir informes que la humanidad no se cansa de pedir y cuando los recibe, no quiere saber nada con ellos por una pertenencia de clase que impide darle un pellizco a las tetillas del General Tiresias”. Si la “micoficción” es esa huella de lo mínimo que pesa, de lo insulso que no ha sido conquistado, de lo que estorba en el zapato, es también el veneno que vuelve a expulsarnos de todos los paraísos perdidos o artificiales.

No por casualidad el libro lleva el nombre del relato homónimo en el que Thonis define su literatura próxima a estas formas del discurso que retoman el guante arrojado por el mono de Kafka. Gestados en el registro del simio que se expone ante la Academia, los modos de la ficción precisan su pertenencia a un género que sin reconocerse bárbaro denuncia la farsa de lo que cree ser civilizado. Así es como, ácida, la realidad vuelve a pensarse en el interior de estos relatos retomando el informe de personajes que se debaten entre lo que imaginariamente los identifica y algo de lo que se esfuerzan insistentemente por diferenciarse. La mediación que la escritura permite nos deja aprender, por un juego de lenguaje anidado en la paronimia, que si no tuviera la ficción, el “mico” sería micción, micosis, mimesis. Es el riesgo que el autor conoce cuando narra, al que sus personajes se exponen cuando hablan, recurriendo al humor, la ironía y la bufonada.

En ese retorno al lenguaje, la huella de la que se trata no tiene nada que ver con lo indecible, sino con aquello que está excesivamente semiotizado, que está tan hartado de signos y de sentidos que se traviste con las marcas del buen sentido y los vestigios de lo identitario. Más aún, se trata del deseo tensado entre el sentido común y la literatura, y de la literatura

como delirio semiótico del deseo. De ahí que Thonis retome, por una circunstancia de lenguaje, una pasión psicoanalítica presente en buena parte de la narrativa argentina. Cada relato puede cronometrar el tiempo de una sesión, y esa obsesión analítica, su abundancia, es también una cesión en la que se disputan los sentidos, ocasión discursiva e incisión deliberada.

Como signo común, en sus personajes, *Micoficciones* encuentra excusas desde donde analizar al otro (generalmente femenino) y a un sí mismo (metódicamente reflexivo). Por la fuerza del análisis, ellos se topan con las lenguas donde todo (un detalle, una ropa, una altura, una pierna, algo desproporcionado, algo presupuesto) se ha vuelto significante. Thonis juega a esto, como en “De peronista iraní a eurodiputado”, nos propone el juego de aquello que comúnmente se ha llamado “las apariencias” y que pertenece al orden de los simulacros. No obstante, si la opinión es una de las armas del buen sentido y la polémica su gran estratagema, sus narradores no son grandes provocadores, buscan la manera decorosa de mantenerse y de mirarse en el desastre. La corrección política es otra de las formas que rechazan poniéndose muchas veces contra las cuerdas.

En estos modos, los héroes de las *Micoficciones* prueban el aspecto confesional de la primera persona que se proyecta como insistencia en los cuentos, pero que también se pliega a una tercera persona en la imagen de un personaje que en cada relato podría ser el mismo. Pero no se nos dice esto, solo en alguna ocasión el protagonista tiene un nombre: Lancelot. Si la indagación del sentido de los nombres y de lo que se deja sentir en los juegos del lenguaje es una esgrima narrativa que se practica con un gusto especial por el humor en relatos como “La traición de Jessi James”, el nombre de Lancelot nos interesa porque invierte la autoridad hermética de lo caballeresco en algo que es ante todo una tirada de dados, una jugada decisiva, un trance o momento crítico que atraviesa todas las ficciones y que cuenta con el lector para enunciar a cada paso lo que se piensa; se ansía al lector como se espera –según una expresión de Thonis en aquella *Xul* a instancias de Baudelaire– “a alguien como nosotros, un hipócrita lector: un compañero de ruta”. En un sentido lunfardo, sus protagonistas son personas que apuestan a cosas poco probables, pero que igual



Micoficciones, de Luis Thonis. Buenos Aires, Editores Argentinos, 2016, 168 páginas.

se mandan. La incorrección proviene de ese mismo ademán. Un lance semejante no está exento de un absurdo desencanto, ni del desencuentro que es más bien su sino, pero está siempre vivo en el vértigo de la jugada, en el riesgo del lenguaje.

Es un asunto de miradas. Thonis lo sabe, deja sembrada, oculta, una pista sobre su escritura: “ha nacido la micoficción no como un nuevo género sino como una estética de mangrullo”. De ese modo, advierte que, en este que por destino es hoy su último libro, no se inscribe en una estética de barricada, no es de vanguardia ni retaguardia, sino de las alturas mínimas, de la vigilancia precaria sobre los enunciados, del deseo micótico sobre las lenguas del malón; lo que se observa desde este punto privilegiado es el terreno que el lenguaje gana sobre los cuerpos en las construcciones cotidianas, sociales, amorosas, culturales. ●

UN DISPARO EN LA SOMBRA DE LA LENGUA

Por Daniel Freidemberg

No le viene mal el título a la primera antología de Mary Jo Bang que se publica en la Argentina, si uno piensa en la casi homónima teoría de las catástrofes formulada por René Thom hace unas seis décadas. “Teoría de la catástrofe” se llaman también tres de los poemas incluidos, que en algún momento incluso hacen referencia a una teoría, pero más vale no fiarse demasiado de los títulos ni de los que parecen ser los temas, ni en esos poemas ni en los demás, poco más que motivos para la puesta en marcha de esos inciertos montajes de heterogéneas realidades verbales que son los poemas de esta autora. Si viene a cuento la teoría de Thom es porque tiene que ver con el cambio repentino, la discontinuidad, la divergencia: “prefiero el campo de la matemática en el que no se sabe muy bien qué se hace”, decía Thom, “en el que aún se pueden presentar maravillas”. No son precisamente maravillas lo que ofrece esta poesía, ni nada del orden de lo extraordinario o lo asombroso, y más bien es lo ordinario el mundo sobre el que Mary Jo Bang se lanza, con cierta fruición irrespetuosa, a operar o hurgar; pero algo que a falta de maravillas sí está irrumpiendo, todo el tiempo, es lo inesperado, lo que no entraba en los cálculos. Que

abandone el lector cualquier esperanza de que alguna idea se complete, que alguna visión se continúe, que alguna argumentación llegue a algún punto o que a una ilación no la interrumpa un toque que sitúe todo en otro lugar, como enlazando realidades de distinta índole, un poco a la manera de los “encuentros fortuitos” que proclamaban los surrealistas, pero ahora no para acceder a algún tipo de superrealidad o burlarse de la razón y sí, en cambio, para posibilitar al lector el que tal vez fuera el mayor disfrute que tenía el surrealismo para dar: “el cultivo de los efectos de un extrañamiento sistemático”, para decirlo con palabras de André Breton. El placer de articular lo que no sería articulable, de desconcertarse, de conjeturar relaciones entre las cosas, de poner en movimiento la imaginación, y, muy especialmente, el de intuir bajo la incoherencia razones que, aun sin poder explicarlas, vale la pena atender: “hay un más allá del poema que nos toca –escribe Andi Nachon en el prólogo–, un fuera de escena que llama al sentido y no está en el corazón de cada poema aunque pareciera ser el motor de todo poema. Lo no dicho, lo no presente: un gesto que la palabra construye y no sabemos bien por qué nos alcanza en un destello como esos restos rescatados al borde del abismo”.

Un impulso básico que encontró para iniciar su segundo libro, contó Mary Jo Bang, fue el deseo de liberarse de cualquier modelo que hubiera establecido en el primero: “sospechaba que el lenguaje poético era capaz de hacer mucho más [...] y me preguntaba qué podía pasar si en esos poemas establecía menos conexiones narrativas explícitas [...]. Quería ver si, a falta de conexiones lineales claras, los ecos fónicos (como rimas internas, alteraciones, asonancias, etc.) podían sostener el poema como tal, [...] si sería posible para el lector no apenas tolerar sino incluso disfrutar el desconocer hacia dónde apuntaba el poema exactamente”. Que lo hizo y hasta qué punto lo hizo es más que evidente en la antología que seleccionaron y tradujeron Patricio Grinberg y Aníbal Cristobo, pero es poco menos que inevitable advertir, más aún cuando la disposición responde a un orden cronológico inverso, que bastante de lo que buscaba estaba ya pidiendo cancha en los primeros poemas, es decir los últimos de *Teoría de la catástrofe*, correspondientes a *Apology for Want* de 1997. De los siete libros que



Mary Jo Bang

Bang tiene publicados, Grinberg y Cristobo dejaron afuera *Elegy* –tal vez el más conocido, escrito a partir de la muerte por sobredosis de su hijo Michael–, probablemente porque la existencia de una edición española impide incorporarlo, y le agregaron como apertura seis poemas de *A Doll for Throwing*, todavía inédito en inglés. Es la primera posibilidad para los argentinos de encontrarse con una de las más singulares propuestas que presenta la poesía estadounidense en estos días, en este caso a cargo de Zindo & Gafuri, que desde hace unos años viene destacándose entre nuestras editoriales de poesía por el material publicado y por la calidad de las ediciones (Severo Sarduy, Wallace Stevens, John Cage, Emmanuel Hocquard, Anne Carson, Yves Bonnefoy, por ejemplo, y entre los argentinos Horacio Fiebelkorn, Silvio Mattoni, Cecilia Eraso). Nacida en 1946 en Waynesville, Missouri, Mary Jo Bang es fotógrafa, da clases de inglés y literatura en St. Louis, empezó a publicar a los 51 años y, entre otros varios, obtuvo el Premio Nacional de la Crítica, uno de los más valorados en su país. “Energía verbal, imaginario sutil, técnica innovadora”, se ha escrito sobre su poesía, y se destacó su capacidad de “combinar inquietudes filosóficas o posmodernas con

un cincelado dominio formal”, no sin hacer notar, por otra parte, que con ella se abre “una nueva forma de ver en qué estamos convirtiéndonos”. Vale la pena atender a este último costado, el realista, tan arraigado en la moderna tradición poética estadounidense. Inquieta, lúcida, sagaz, detallista, muy apegada a lo concreto y a lo vivo, a veces sarcástica, aunque siempre de manera tácita, no por eso es menos efectiva la mirada crítica que esta poesía tiende sobre la cultura real de los Estados Unidos (el concreto *American Way of Life*), que en cierto modo es hoy la del mundo, en especial sus tics, sus lugares comunes, sus reflejos condicionados, sus frases hechas, que la escritura registra con avidez de coleccionista y va montando como quien dispone piezas sin comentarios, para que sea el lector aquel al que le toque preguntarse qué están haciendo ahí esas palabras y esas observaciones, muchas de las cuales, la mayor parte, no le deben resultar muy ajenas. El mayor atractivo que probablemente tiene la poesía de Bang es hasta qué punto consigue conjugar dos de los tipos de placer que suele dar la literatura y que se supone son poco compatibles: el que uno encuentra a veces en las propuestas realistas, vinculado al reconocimiento, y el que el resuelto juego de los significantes

permite experimentar. Como si se divirtiera con eso, Bang suele armar pequeñas ficciones, como cortometrajes verbales donde entran a jugar elementos de muy diverso tipo, desde reflexiones (“En la oscuridad del deseo sí significa sí / Para siempre”) a registros de algo ocurrido (“Había compilado mecánicamente fotos de flamencos / cortadas de páginas de revistas / y había compuesto un collage enorme. / Lo había hecho enmarcar.”) a frases tomadas de por ahí (“sin duda lo que te deseo no puede ser peor / de lo que el destino te tiene reservado.”) y ocurrencias de esas que se cruzan por la mente (“Un tenedor a la sombra de una taza denotaba que la conclusión / estaba por llegar. Por supuesto, la práctica era más / que la teoría y algunos símbolos duplicaban la probabilidad.”), sin omitir referencias tan variadas como Homero Simpson, Freud, *La Jalousie* de Robbe-Grillet, Clark Kent y Lois Lane, Hamlet, Krazy Kat, *Aïda* de Verdi. Como “disparador” puede funcionar una cancioncita infantil, las letras del diccionario (en *The Bride of E*), un recuerdo, o, muchas veces, películas, fotos u obras de arte como las que consignan unas “Notas de la autora” al final, y se da el caso, incluso, el de *Louise in Love* (2001), en que el libro entero es una fragmentaria novelita en verso en torno de un personaje, inspirado a su vez en la actriz de cine mudo Louise Brooks.

Es en la elección de los materiales donde está lo realista: seres y cosas “del mundo de todos los días”, en cuanto a aquello de lo que se habla, pero también el material verbal, lenguaje corriente trabajado a la manera de quien recorta y pega como para sacarlo del mundo al que pertenece y permitir apreciarlo mejor. Que frases gastadas o dichas sin pretensiones de espesor sean elementos para un delicado y complejo trabajo de lectura es virtud del tratamiento, de lo aventurado de la propuesta poética, que, prescindiendo de cualquier resplandor épico o cualquier estremecimiento lírico, espera todo de la voluntad de búsqueda y de la disposición al juego que el lector pueda aportar. Poner a la vista algo bastante conocido, fácilmente reconocible, para que sea visto con otros ojos, que en este caso no son ojos asombrados o que aspiran a algún tipo de revelación: se piden ojos extrañados, ojos que indagan, no sin alguna desconfianza, ojos activos. Hay que detenerse, considerar cada frase, conjeturar a qué alude y qué tiene que ver con las demás, sin

ninguna seguridad, pero con la sensación de estar de alguna manera dando vida a la experiencia poética. La de Bang está entre las propuestas poéticas que más reclama un lector activo, un lector que no aspira a premio alguno que no venga del trabajo que invierte en la lectura, y probablemente el mayor premio sea el trabajo mismo. Como la del maestro John Ashbery, a sus 89 años, como la de Robert Hass, Rae Armantrout y Charles Bernstein, hasta llegar a Ben Lerner, nacido en 1979, la de Mary Jo Bang viene a confirmar que algo importante en la poesía de los Estados Unidos está pasando, difícil de precisar pero poderoso, nuevo y bullente, tendiente a replantear las posibilidades de la escritura poética no en un función de una mayor adaptación a un medio sociocultural omnipresente sino, por el contrario, empecinadamente animado por una irreductible vida propia. ●



Teoría de la catástrofe, de Mary Jo Bang. Selección y traducción de Patricio Grinberg y Aníbal Cristobo, prólogo de Andi Nachon. Buenos Aires, Zindo & Gafuri, 2016, 120 páginas.

POSIBILIDADES (Y ALGUNOS LÍMITES) DEL PENSAMIENTO AMPLIO

Por Marcos Mayer

“Es por eso que es urgente escuchar el ‘bullicio’ del otro, aquellas músicas que interpelan nuestras nociones y nos llevan a reformularlas. No para ampliar un canon clásico con un relativismo posmoderno que domestica la diferencia al incluirla en lo hegemónico sino para minar la idea del canon en sí y pensar una nueva forma de escucha sin jerarquías ni discriminaciones”. Así concluye la serie de reflexiones del etnomusicólogo peruano Julio Mendívil, que, bajo el provocativo título de *Contra la música*, se propone analizar los circuitos, los usos posibles y la forma en que se ejerce el poder dentro y alrededor de la música. Su trabajo se inscribe en una línea que intenta pensar la música por fuera de lo que han sido las formas habituales de hablar de ella: la biografía, donde se suele hacer un culto de la minucia, la historia de los géneros, el enciclopedismo, o algunos modos más o menos intensos de la épica. Aunque no los cite, lo de Mendívil se conecta con una búsqueda que puede

hallarse en los trabajos actuales de Mark Fisher o de Simon Reynolds, con el aporte pionero de Greil Marcus. Estos textos, desde diferentes perspectivas, se proponen pensar la música dentro de un mundo que la excede y en el que se cruzan cuestiones estéticas, ideologías, situaciones sociales e incluso formas y creencias asumidas por las religiones. Y, en ese recorrido, apelan a saberes de otras zonas, como la literatura y la filosofía. Mendívil cita en más de una oportunidad a Nietzsche, Benjamin y Foucault. Claro que, detrás de todos ellos, aparece la sombra terrible de Theodor W. Adorno, quien, en su conocido gesto de postular una relación entre lo musical y lo social, cerró el camino a un paisaje tan vasto y variado como la música popular, a la que condenó como un todo aprisionado bajo las restricciones de la industria cultural. Fisher, Reynolds y Marcus, en cambio, se mueven en un universo flexible donde confluyen el rock y el pop. Mendívil, quien además es



una de sus mayores preocupaciones como estudioso: la valoración jerárquica que dominó por mucho tiempo –y hasta cierto punto sigue dominando– la reflexión sobre la música. Esa tendencia a pensarla y valorarla automática e irreflexivamente desde una perspectiva evolucionista remite a concepciones colonialistas que persisten, más allá del triunfo de los distintos procesos independentistas. Esa permanencia se lee en la postulación de la existencia de expresiones musicales primitivas, que serían pasos previos a las grandes expresiones musicales occidentales, del mismo modo que la antropología consideró por mucho tiempo a las sociedades llamadas “primitivas” como antecedentes de las sociedades modernas. Evidentemente, esa mirada colonialista no solo presupone una existencia geográficamente definida de grados opuestos de complejidad y de valor musical; también adjudica una mayor belleza y profundidad a las creaciones occidentales que serían, por una definición que se alimenta a sí misma, superiores a las demás. Ese fenómeno se verifica incluso dentro de las propias sociedades occidentales, con la ubicación de la música clásica en el punto más alto del refinamiento respecto de expresiones populares supuestamente menos elaboradas.

Esto sigue funcionando, a punto tal que músicos populares ven en su acercamiento a la música clásica una especie de consagración. Vayan como simples ejemplos el fallido disco *Simbiosis* de Bill Evans o los despliegues sinfónicos de la llamada música progresiva, cuyo punto más exacerbado es la inclusión de un concierto para piano en una de las últimas grabaciones de Emerson, Lake and Palmer.

A su vez, probablemente de manera no deliberada, el texto permite acercarse a formas musicales poco o nada conocidas, como el caso de los cantos fúnebres de dogones de Mali, las composiciones entre lo popular y lo culto de los mandé de Guinea, o los *dreamings* de los aborígenes australianos, que narran en argot la ruta migratoria de sus principales deidades. Al mismo tiempo, el libro despliega una erudición felizmente desordenada, que da la posibilidad de enterarse de cosas tan disímiles como las diversas mitologías sobre el origen de la música (algunas de una rara belleza) o los sentidos de la palabra clásico y su distinta significación a través de los tiempos y las clases sociales, pasando por el modo en que la

posibilidad de grabar música cambió de modo dramático el paradigma de la relación con ella, además de agudas reflexiones acerca del uso totalitario de canciones y estéticas.

Pero el objetivo fundamental del libro es demoler mitos, algo en lo que Mendívil se muestra eficaz casi todo el tiempo y discutible por tramos. Del lado de lo más provocativo, la lucidez con que desmonta creencias demasiado consolidadas como la pureza del folklore, el rechazo a generalizaciones abusivas como las que pretenden, por ejemplo, subsumir toda la enorme variedad de las diversas músicas que se pueden escuchar en África en el lugar común de la percusión o del sufrimiento de la raza (concepto, el de raza, del que Mendívil abomina enfáticamente), o la idea de que los medios deciden por completo sobre el gusto musical de la gente. Allí se revela mordaz, agudo, fundamenta con solidez sus argumentos.

Pero justamente esta amplitud, en realidad la idea sobre la que descansa (la postulación de un mundo sin juicios de valor), le hace trazar al autor un retrato en el que la música aparece como un paisaje sin conflictos internos, solo amenazado por una serie de malos entendidos, por la ideologización permanente, o por la intolerancia ante la diferencia, que suele esconder un sentimiento de superioridad respecto de la producción propia. Pensar cualquier producción cultural –y esto vale también para la música– como un escenario pacífico implica dejar de lado la pelea permanente que se establece en su seno por ocupar espacios y ganar público. La convivencia de la cumbia villera con el rock o la música clásica, por ejemplo, siempre es conflictiva y arrastra pertenencias sociales, ideológicas y culturales que la apertura mental de la etnomusicología (que, por otro lado, tiene esa apertura como exigencia indispensable) no puede abolir. Para decirlo de otro modo, los que consumen, producen, difunden y componen música pertenecen a una tribu por ahora en pie de guerra. Una comunidad que necesita los saberes de los etnomusicólogos lúcidos y enemigos de la declamación y los lugares comunes como Mendívil para entender mejor ese universo complejo de sonidos –o incluso de su ausencia, como en el célebre caso de Cage– que abarca esa palabra un tanto engañosa pero imprescindible que es música. ●

un reconocido charanguista, va más allá y abarca en sus reflexiones desde cantos tribales de África hasta las experiencias vanguardistas de John Cage.

Esa amplitud trabaja a favor de la lectura de su libro, que aparece como una suma de textos escritos independientemente pero hábilmente hilvanados por el autor. Primero, porque en el paso de un espacio musical a otro disuelve por el mero ejercicio de la escritura



En contra de la música. Herramientas para pensar, comprender y vivir las músicas, de Julio Mendívil. Buenos Aires, Gourmet Musical, 2016, 222 páginas.

UNA POÉTICA DEL RÍO

Por Luciano Monteagudo

En el solo hecho de animarse a pensar la posibilidad de adaptar al cine una novela como *El limonero real*, de Juan José Saer, hay implícito un desafío, un gesto de temeridad y confianza en sí mismo, casi rayano en la insolencia. ¿Cómo filmar un texto que parece nutrirse de los elementos constitutivos del cine mismo –la luz, el sonido, el tiempo– y que a la vez se resiste de manera evidente a ser traducido a cualquier otro lenguaje que no sea el que le es propio, el de la literatura? ¿Cómo adaptar una novela que casi no tiene trama de la cual asirse, cuando el cine (al menos el que llega a las salas comerciales), en un movimiento retrógrado, se ha vuelto cada vez más dependiente del orden causal y temporal en el que ocurren los hechos? ¿Dónde poner pie en ese laberinto de pequeños sucesos pasados, presentes y futuros que es *El limonero real*? ¿Valía la pena, en todo caso, ese esfuerzo? A todas esas preguntas el director Gustavo Fontán (Banfield, 1960) parece

haberles encontrado una respuesta, como si toda su obra previa, que no es poca, lo hubiera ido arrasando, como las distintas corrientes de un estuario, a este film inexorable.

La versión cinematográfica de la novela de Saer que encaró Fontán, en todo caso, viene a problematizar aún más la difícil relación del cine con el gran autor santafesino. A diferencia de las escasas y fallidas adaptaciones anteriores, todas justamente olvidadas (salvo quizás la ya lejanísima *Palo y hueso*, de 1967, dirigida por Nicolás Sarquís con guion del propio Saer), esta en cambio no teme probar las muchas posibilidades de la empresa, como así también reconocer sus límites. La clave está en esa compleja percepción de lo real que materializa la novela y que ahora el film no intenta recrear sino, en todo caso, volver a plantear, con sus propios medios.

“Hay en la obra de Juan José Saer en general y en *El limonero real* en particular –escribió Fontán en su blog, que utiliza a manera de cuaderno de bitácora de sus rodajes– un interrogante que subyace de modo permanente: ¿cómo acceder a lo real y expresarlo? Su obra es testimonio de una desesperada aproximación a una porción de realidad –a la que se la mira y se la vuelve a mirar–, y de la constatación del misterio. La mirada afirma y abisma el mundo, simultáneamente. La escritura reconoce en la realidad sus enigmas y nos advierte sobre la fragilidad de cualquier intento de conocimiento”.

Sosteniéndose en algunas de sus experiencias previas, como *La orilla que se abisma* (2008), inspirada en la lírica de Juan L. Ortiz (a quien Saer consideraba “el más grande poeta argentino del siglo XX”), y en esos cruces entre ficción y documental que son *El rostro* (2014) y *El día nuevo* (2016), todos rodados siempre a orillas del Paraná, Fontán no solo hace de *El limonero real* una suerte de culminación de su hipotética tetralogía sobre la poética del río. También decide abrazar con fuerza esa fragilidad y ese misterio que considera propios de Saer.

Como se sabe, el núcleo dramático de la novela es una doble ausencia. La primera es la de ese hijo que murió joven, lejos, en un banal accidente laboral. La segunda es la de “ella”, su madre, que desde esa muerte, hace ya seis años, se ha refugiado en un duelo eterno que la tiene enterrada en vida en su rancho,



Escena de la película

a orillas del Paraná. Hay algo esencialmente atávico, trágico en ese personaje que apenas aparece, tanto en la novela como en la película, pero que carga las espaldas y la conciencia de Wenceslao, el padre del muchacho, protagonista tanto de la novela como de la película. Remando lento y silencioso como si cargara en su bote al muerto, Wenceslao (Germán de Silva, cabeza de fila de un *casting* impecable, hecho de actores profesionales y residentes de la zona) llega a la casa de Rosa, la hermana de su mujer, donde toda la familia –excepto “ella”, que ya ni siquiera tiene nombre– se reunirá para pasar el último día del año, con todas las

ceremonias del caso, desde el mate y la boga mientras brilla el sol, hasta el tinto y el carnero asado para la cena a la luz de la luna.

Si hay algo que el film podía y debía aprehender de la novela era ese tránsito, ese largo viaje del día hacia la noche. Y –cortesía del fotógrafo Diego Poleri– lo hace magníficamente, dando cuenta del paso del tiempo en cada reflejo de la luz, como si la película siguiera la rotación de la tierra con tanto detalle que se pudiera sospechar el movimiento de los astros por detrás del parsimonioso devenir de sus personajes. Lo más difícil, en cambio, era dar cuenta de la

metafísica del texto, de todo aquello que la escritura de Saer va cargando de sentido más allá de la tremenda materialidad de los elementos con los que trabaja. En este sentido, Fontán tomó dos decisiones capitales. La primera fue obviar las constantes rupturas del orden temporal, evitar los *flashbacks* y *flashforwards* tan cinematográficos de la novela pero que en la película hubieran resultado, paradójicamente, literarios, meros recursos de estilo. Por ejemplo, poner en escena los recuerdos de Wenceslao –las excursiones por el río con su padre o con su hijo– solamente hubiera producido un efecto de fidelidad inútil, tan propio del viejo cine argentino como ajeno a la estética de Fontán, que siempre prefirió conjurar la memoria y sus fantasmas a partir de elementos muy concretos, como lo hizo en su ciclo dedicado a su casa natal, integrado por *El árbol* (2006), *Elegía de abril* (2010) y *La casa* (2012), donde registraba meticulosamente su demolición.

Esa simultaneidad de pasado, presente y futuro, característica esencial de la novela, Fontán prefiere sugerirla con las herramientas propias del cine y cuyas pistas parece haber encontrado en el texto mismo, como si hubieran sido apuntes propios de un guion, en la columna dedicada no tanto al diálogo (el lacónismo de los personajes es una de las características de *El limonero real*) como al sonido.

Aunque nunca se lo ha señalado lo suficiente, en las 230 páginas del libro de Saer son casi tan frecuentes las referencias al sonido como a la luz. Y en algún sentido son más relevantes, porque funcionan metafóricamente, sugieren estados de ánimo y van creando esa suerte de realidad transfigurada, asincrónica, que la película no duda en hacer suya. Escribe Saer: “La mesa, los viejos, Wenceslao, parte del rancho y de la tierra, están en el interior de una esfera de sombra que los envuelve y los protege como un limbo de la luz solar, manteniéndolos tranquilos en una zona que no parece haber más que silencio, aunque se oigan voces y ruidos, como si no se oyese más que el sentido de las voces y de los ruidos, pero no los sonidos propiamente dichos...”. Y Fontán filma ese limbo y, con la colaboración de su sonidista Abel Tortorelli, crea una banda de sonido en las antípodas del naturalismo, desplazada, casi abstracta, que responde –tal como pide Saer– al “ronroneo del recuerdo y del pensamiento que sueñan en el silencio y se hacen oír a través de él”. ●



El limonero real (Argentina, 2016). Dirección y guion: Gustavo Fontán, basada en la novela homónima de Juan José Saer. Fotografía: Diego Poleri. Diseño de sonido: Abel Tortorelli. Montaje: Mario Bocchicchio. Dirección de arte y vestuario: Alejandro Mateo. Producción: Insomnia Films. Intérpretes: Germán de Silva (Wenceslao), Patricia Sánchez (Ella), Rosendo Ruiz (Rogelio), Eva Bianco (Rosa), Gastón Ceballos (Ladeado), Rocío Acosta (La Negra) y Carlos Daniel Linches (Agustín). Duración: 77 minutos.

SAMBA TORCIDO

Por Gabriel Caldirola

La historia del samba parece estar signada por la amenaza de su propia extinción. Se suceden períodos que vaticinan la muerte del género con otros que ponderan su renovación. Lo cierto es que, manteniendo su drama cíclico, ha demostrado ser una de las manifestaciones más arraigadas de la música brasileña gracias a su capacidad de mixturarse y mutar en una variedad incalculable de especies: samba de roda, samba de terreiro, samba choro, samba de enredo, partido alto, samba de breque, samba canción, samba rock, samba reggae. Uno de los períodos en que se impuso con más fuerza la pretendida muerte del samba tuvo lugar a finales de la década del cincuenta, con el surgimiento de la bossa nova (la forma en que las clases medias ilustradas de Río de Janeiro supieron apropiarse del género, desplazando sus expresiones de raíz popular) y, en la década siguiente, de manera más decidida, con el auge del tropicalismo. Para esa época, Nelson Cavaquinho, junto con Cartola (así como Batatinha en Bahía), constituía un espécimen de viejo sambista en extinción, no solo por pertenecer a los sectores más vulnerables y cultivar un samba tradicional, sino también porque, como señala el artista Nuno Ramos en un ensayo notable sobre el compositor, en la época de la televisión y la consolidación de una industria fonográfica que

demandaba una profesionalización por parte de los músicos, representaba “el amateurismo que moría”. A treinta años de la muerte del sambista, el compositor Romulo Fróes (San Pablo, 1971) ha decidido lanzar *Rei vadio*, un disco en el que realiza una lectura personal del repertorio del “rey sin corona”, explicitando su deuda para con él y afirmando, al mismo tiempo, su propia voz.

Sin que la dimensión de lo colectivo atente contra lo autoral, el trabajo de Fróes es producto de la sólida complicidad que mantiene con dos artistas plásticos: el ya mencionado Nuno Ramos y Clima (Eduardo Climachauska). Después de dos discos dedicados a desarrollar, con ellos, un samba experimental en el que ya era posible notar la influencia musical y letrística de Nelson Cavaquinho, Fróes publicó *No chão sem o chão* (2009) y *Um labirinto em cada pé* (2011), álbumes en los cuales el samba funciona como punto de partida para explorar otros territorios de la música popular brasileña. En *Barulho feio* (2014), a diferencia del abordaje deconstructivo que sobresalía en sus primeros trabajos, así como en el proyecto Passo Torto (que integra junto a Marcelo Cabral, Rodrigo Campos y Kiko Dinucci), el procedimiento consistió en proyectar una superficie de ruidos sobre canciones que, si se escucharan en guitarra y voz, no ofrecerían

ninguna dificultad. Esos ruidos podían provenir del saxo, de la guitarra o del contrabajo, pero también de una grabación que realizó caminando por San Pablo, registrando sonidos de la calle que se incorporaron, como un oleaje continuo, a las canciones. Tras tocar, en *Por elas sem elas* (2015), canciones de su autoría que habían sido grabadas con anterioridad por otras cantantes, *Rei vadio* constituye el primer disco de Fróes como intérprete.

El título remite a un oxímoron central en la poética de Nelson Cavaquinho, quien, en su errancia por calles perdidas de Río de Janeiro (como se lo muestra en el magnífico documental de Leon Hirszman) podía ser confundido con un vagabundo, a la vez que exhibía, en ese abandono, un porte de nobleza. Nuno Ramos lo define como “un artista que mira el carnaval el día siguiente”, imagen que condensa un tipo de samba crepuscular, cantado en la perspectiva de la muerte, de lo que se acaba, de lo que decae, de lo perdido. Una profunda aceptación de lo trágico le permite al sambista afrontar, sin evadirse, el sufrimiento, para colocarlo, con la canción, en un plano de gozo. Así es que llega a cantar “feliz aquel que sabe sufrir”.

Las grabaciones de Nelson Cavaquinho de los años setenta contrarían los cánones fonográficos de la época y dejan oír una voz etílica, rasposa, de cuerdas vocales estragadas y un aliento insuficiente que lo obligaba a suspender las frases melódicas antes de tiempo. Esa voz sucia, sumada a una forma prácticamente percusiva de tocar la guitarra (utilizaba solo dos dedos de la mano derecha para golpear las cuerdas con una acentuación personal), dota a sus registros de una sonoridad ríspida. Sin emularlo, Fróes quiso abordar su universo oscuro, antitropical, “pero de una manera diferente”, dice en una entrevista, “porque yo no sufrí lo que él sufrió”. Esa premisa (no pretender que los sambas de Nelson Cavaquinho trasuntan su propia experiencia) le permite trazar la medida de una distancia: el reconocimiento de que el ardor atemporal, abstracto, universal, que es el sufrimiento para Nelson Cavaquinho, es un estado imposible de alcanzar. Es así que, en la elección del repertorio (catorce temas, entre los que conviven sambas clásicos como “Juízo final” o “Luz negra” con otros menos frecuentados como “Cinza” o “Luto”) ha privilegiado las canciones que pudieran resultar

verosímiles en su propia voz, evitando las más evidentemente autobiográficas.

El abordaje experimental que gobierna el disco de Fróes no supone un gesto transgresor. No busca, tampoco, un resultado hermético ni disruptivo, sino tan solo colocar el oído en una atención que no repose en los sobreentendidos del género, además de recuperar ciertas “desprolijidades” propias de la música de Nelson Cavaquinho. Con este objetivo, decidió convocar a los músicos, uno por uno, para que improvisaran en el estudio sobre la estructura de las canciones, grabando las primeras ideas que surgieran de esas sesiones. Después de que un músico cumpliera ese procedimiento, el siguiente haría lo mismo con otra canción e intervendría, a su vez, sobre la grabación del anterior, y así sucesivamente.

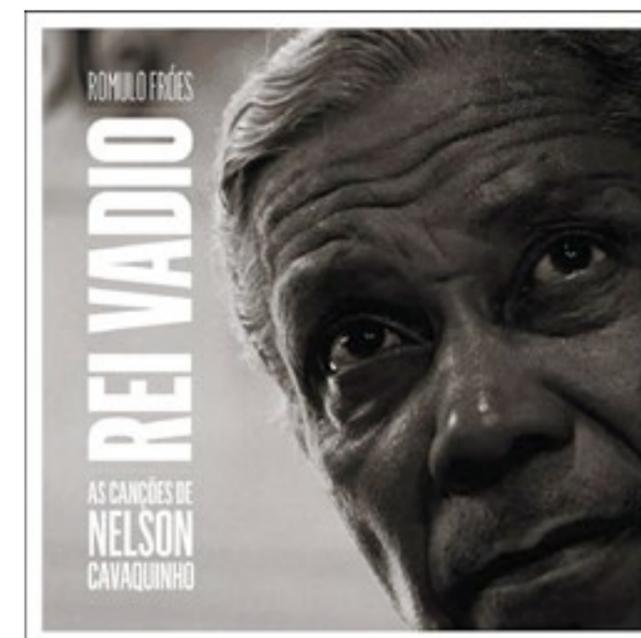
El primer tema, “Pode sorrir”, comienza en el contrabajo de Marcelo Cabral con un espesor de capas superpuestas (líneas rítmicas pulsadas y cuerdas frotadas de trazo denso), cuya aglomeración se suspende para dar pie a una voz que canta como desde una cornisa, casi sin acompañamiento. Es la voz de alguien al que dejaron solo. La aparición de la cuica, que en las manos de Wellington Moreira Pimpa logra una potencia expresiva inusual para dicho instrumento, no hace más que acentuar lo escarpado del comienzo. Finalmente, con el trombón de Allan Abbadia, el grupo se organiza en un movimiento inestable, vagaroso, de canción que se consume sin urgencia, conduciéndose a su ruina inevitable. Son canciones de despedida sin añoranza. Algo se terminó, y pide el olvido como una forma de gracia: “Acepto tu adiós, como si aceptase la paz”, dice el segundo tema, “Não me olhes assim”, sobre el cavaquinho distorsionado de Rodrigo Campos.

En “Erva daninha”, el sonido sucio, herrumbroso, de los instrumentos (se destacan las guitarras eléctricas de Guilherme Held y Kiko Dinucci), contrasta con una voz que, incluso siendo más “cantada” que en discos anteriores, no deja de permanecer inmune a la laceración de las letras, manteniéndose desafectada, libre de impostación. Dona Inah, sambista octogenaria que ya había colaborado en otras ocasiones con Fróes, obtiene en “Eu e as flores” –uno de los sambas más fúnebres del disco– la consistencia de una tradición bien acogida: el peso del sintetizador de bajo, el sonido roto de la guitarra y las altas frecuencias de los

ruidos electrónicos se colocan al servicio de la intensidad de su voz agrietada. En “Cinza” y “Luto” poco queda del ritmo original; Fróes se instala en paisajes sonoros lúgubres sobre los que entona líneas como: “Respete mi dolor, / no cante ahora”. Ná Ozzetti, representante del movimiento que en los años ochenta fue conocido como “vanguardia paulista”, canta el *choro* de “Caminhando”, composición instrumental poco conocida de Cavaquinho a la que Nuno Ramos le puso letra. Abundan en ella referencias a la vida y al imaginario del compositor, quien en la década del treinta alternaba su trabajo de policía, recorriendo a caballo el barrio de Mangueira (donde conoció a Cartola y la vida bohemia a la que luego se dedicaría), con frecuentes estadías en la cárcel. En “Vou partir”, el tema menos experimental del disco, predomina una percusión típica, con instrumentos como plato, caja, tamborín, agogô, pandereta, cuica, surdo, además de un trombón que toca al estilo de una *quadra* de samba. “Voy a partir, no sé si volveré”, canta Fróes, acompañado por el coro de Nenê de Vila Matilde, una *escola de samba* tradicional de San Pablo.

La versión de “Mulher sem alma” cuenta con arreglos de Thiago França para un ensamble de vientos cuyo comportamiento recuerda la sintaxis dislocada del pensamiento orquestal de Tom Zé y Arrigo Barnabé. Criolo, uno de los músicos más interesantes del hip-hop brasileño, interpreta “Luz negra” emulando el canto de Nelson Cavaquinho. Se trata, en lo instrumental, de uno de los momentos más libres del disco: un saxo agitado dibuja figuras sinuosas y una base rítmica, en el contrabajo y la batería, comienza diseminándose en formas abiertas para arribar, a continuación, a un pulso regular que es acelerado subrepticamente. Contra ese apuro, la voz se demora en el paladeo de las sílabas. Criolo explicita los movimientos lentos de subida y de bajada de las líneas melódicas que se pierden en una duración espesa, opaca. En “Juízo final”, último tema del disco, Fróes canta sobre una sección apocalíptica de metales también arreglada por França, para dar lugar, hacia el final, a una grabación de campo realizada durante el carnaval del año pasado, en la que los versos de Nelson Cavaquinho irrigan la memoria popular del canto colectivo: “Es el juicio final, / la historia del bien y del mal. / Quiero tener ojos para ver / desaparecer la maldad”.

El samba parece un destino insoslayable para cualquier músico que quiera abordar seriamente la canción brasileña. El modo en que Romulo Fróes y sus socios consiguen torcerlo, sin traicionarlo, demuestra un conocimiento profundo del género, a la vez que garantiza su vitalidad y niega, una vez más, el mito de su agonía. ●



Rei vadio. As canções de Nelson Cavaquinho. Romulo Fróes, 2016, Sesc.

Juan Andrade es egresado de la Facultad de Periodismo de la Universidad Nacional de La Plata. Escribió la novela *Canción familiar* (2013) y también es autor de *Oscar Masotta. Una leyenda en el cruce de los saberes* (2005) y *Leyendas del rock nacional, de Rolling Stone-La Nación* (2010). En la actualidad, trabaja en la revista *Acción* y colabora en el suplemento *Radar de Página/12*.

Alberto Atienza trabajó en el diario *Los Andes*, de Mendoza, en la sección Arte y Espectáculos, bajo la dirección de Antonio Di Benedetto. Fue jefe de sección en el diario *El Andino* (1967 a 1976). Detenido el 24 de marzo de 1976, permaneció alojado en el Liceo Militar General Espejo. Trabajó en diversos medios nacionales y mendocinos. Es también narrador y dramaturgo.

Gabriel Caldirola es poeta y ensayista. Integra el staff de la revista cultural *Las Ranas* y colabora en la revista *Otra Parte Semanal*. Publicó el libro de poesía *Hilo* (2014) y es coautor del libro colectivo *Zen 4. El oficio de vivir* (2014).

Juan Pablo Cinelli es periodista cultural y crítico de cine. Ha publicado artículos en *Clarín*, *La Nación* y *Perfil*. Forma parte del equipo que edita la sección y el suplemento "Cultura" de *Tiempo Argentino* e integra el staff de crítica cinematográfica de *Página/12*.

Luciana Del Gizzo es doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Ha trabajado como docente auxiliar de la cátedra de Literatura Europea del Siglo XIX (UBA). Publicó *Volver a la vanguardia. El invencionismo y su deriva en el movimiento poesía buenos aires (1944-1963)* (2016).

Ariel Dilon es traductor, escritor y periodista. Tradujo, entre otros autores, a Marcel Schwob, Alfred Jarry, Patricia Highsmith y William Burroughs. Publicó el libro de cuentos *El inventor de dioses y otros apócrifos chinos* (2008).

Daniel Freidemberg es poeta y crítico. Publicó, entre otros libros de poesía, *Diario en la crisis* (1990), *Lo espeso real* (1996), *Cantos en la mañana vil* (2001), *En*

la resaca (2007) y *Abril* (2016). Tiene también publicados ensayos y trabajos críticos en libros y revistas y es autor de una veintena de antologías de poesía. Integró el consejo de dirección de la revista *Diario de Poesía*.

Elvio E. Gandolfo es escritor, traductor y periodista cultural. Entre sus libros, pueden mencionarse los volúmenes de cuentos *La reina de las nieves* (1982), *Dos mujeres* (1992) y *Cuando Lidia vivía se quería morir* (2000); las novelas *Boomerang* (1993) y *Mi mundo privado* (2016); las *nouvelles Omnibus* (2006) y *Real en el Rosedal* (2009) y el poemario *El año de Stevenson. Primer trimestre* (2014).

Natalia Gelós es licenciada en Comunicación Social por la Universidad Nacional de La Plata y posee un máster en periodismo por la Universidad de San Andrés. Colabora en varios medios gráficos. Es autora del libro *Antonio Di Benedetto. Periodista* (2011).

Daniel Gigena es poeta, periodista y editor. Desde 1997, coordina el área de traducciones y correcciones del Grupo Editorial Planeta Argentina. Con Mercedes Güiraldes, editó y prologó *Antología esencial* de Silvina Ocampo. Integra el equipo del suplemento "Ideas", del diario *La Nación* y colabora en los suplementos "Las 12" y "Soy", de *Página/12*. En 2014, publicó su libro *Estados*.

Eduardo Grüner es sociólogo, ensayista y crítico cultural. Fue vicedecano de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA y profesor titular de Antropología del Arte en la Facultad de Filosofía y Letras y de Teoría Política en la Facultad de Ciencias Sociales, ambas de dicha Universidad. Es autor, entre otros, de los libros *Un género culpable* (1995), *Las formas de la espada* (1997), *El sitio de la mirada* (2000), *El fin de las pequeñas historias* (2002) y *La cosa política* (2005).

Milena Heinrich es redactora de la Sección Cultura de la Agencia Nacional de Noticias Télam desde noviembre de 2011. Cursó sus estudios en la carrera de Ciencias Antropológicas de la Universidad de Buenos Aires y se encuentra desarrollando la tesis de licenciatura sobre movimiento feminista y campo estatal.

Aníbal Jarkowski es narrador, docente y crítico especializado en literatura argentina. Dicta clases en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) y en el Colegio Paideia. Es autor de las novelas *Rojo amor* (1993), *Tres* (1998) y *El trabajo* (2007).

Christian Kupchik es escritor, periodista y traductor. Estudió Filología en la Universidad de Estocolmo. Ha traducido a numerosos autores nórdicos clásicos y contemporáneos, como Ibsen, Strindberg, Hans Christian Andersen, Tomas Tranströmer y Bruno K. Öijer, entre otros.

Luciano Monteagudo es crítico de cine en *Página/12* y, desde hace años, programa la Sala Leopoldo Lugones del Teatro San Martín. Es director de programación del DocBuenosAires y fue jurado en los festivales de Cannes, Venecia y Locarno, entre otros.

Jimena Néspolo es autora de los ensayos *Ejercicios de pudor. Sujeto y escritura en la narrativa de Antonio Di Benedetto* (2004) y *Tracción a sangre. Ensayos sobre lectura y escritura* (2014). Dirige la revista *Boca de Sapo. Arte, Literatura y Pensamiento*. Ha publicado varios poemarios y las novelas *El pozo y las ruinas* (2011) y *Episodios de cacería* (2015).

Violeta Percia es licenciada en Letras y doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Es también poeta y traductora. Coeditó *Traducir poesía. Mapa rítmico, partitura y plataforma flotante* (2014) y publicó *Ideorrealidades. Poemas y papeles dispersos de la obra futura* de Saint-Pol-Roux (2013) y *Clínica enferma* (2003). Sus trabajos sobre traducción, poesía y literatura se han difundido en libros y revistas argentinas e internacionales.

POSTALES

por Sanyú

MI NOVELA SE LLAMARÁ
LA GUERRA...

ES UN TÍTULO
MUY AGRESIVO...

¿LA PAZ?

LE FALTA PUNCH...

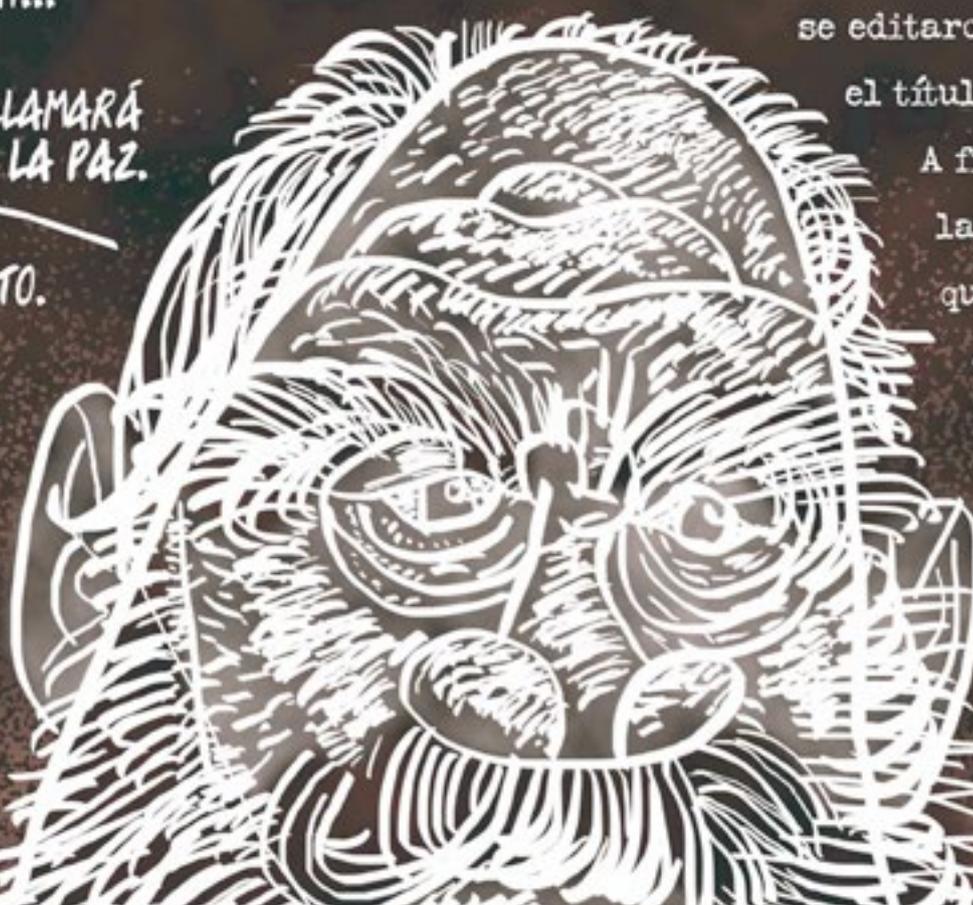
ENTONCES SE LLAMARÁ
LA GUERRA Y LA PAZ.

SERÁ UN ÉXITO.

León Tolstói (1828-1910) publicó la primera entrega de *La guerra y la paz* en enero de 1865 en el periódico *El mensajero ruso*.

Las dos primeras partes de la novela se editaron luego con el título *Año 1805*.

A fines de 1869 la obra entera quedó impresa con el título definitivo.



SANYÚ